

Dialog

MAY 2016 5(714)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

60 lat

Inga Iwasiów
Tom Holloway
Marta Guśniowska

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / MAJ 2016 / NR 5 (714)

Copyright by „Dialog” 2016

Spis treści

Podzielone

JAKIE WSPÓLNOTY? 10
Kinga Dunin, Anna Karasińska, Waldemar Kuligowski, Wiesław Władyka

KONTRWSPÓLNOTA 26
Jacek Sieradzki

Tematy dramatu

TEATROTEKA WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA 35
Justyna Jaworska

• DZIECKO 44
Inga Iwasiów

„JAK SIĘ LUDZIE KOCHAJĄ, TO I DZIECI MAJĄ” 74
Rozmowa z Inga Iwasiów

Po bandzie

JA JAKO WIDMO 78
Marek Beylin

Taniec

LET’S DANCE 81
Tomasz Plata, Agnieszka Sosnowska

BREAKING 90
Sally Banes
Przełożył Bartosz Wójcik

RUCH JAKO ELEMENT KULTURY.
OD IMPROWIZACJI KONTAKTOWEJ DO DISCO 104
Cynthia J. Novack
Przełożyła Beata Marczyńska-Fedorowicz

CHODZISZ DLA MNIE.
TANIEC POSTMODERNISTYCZNY W HOUSE OF HARRELL 118
Madison Moore
Przełożyła Olga Drenda

THE SHOW MUST GO ON 131
Tim Etchells
Przełożyła Beata Marczyńska-Fedorowicz

Po przyjęciu

PATRON DO WIELOKROTNEGO UŻYTKU 146
Tadeusz Bradecki

Palec na cynglu

TASMAŃSKIE SERCE – NIENAWIŚĆ W MIŁOŚCI 149
Piotr Dobrowolski

• CZERWONE NIEBO O PORANKU 158
(RED SKY MORNING)

Tom Holloway
Przełożyła Małgorzata Semil

AUSTRALIJSKIE ZŁE SZTUKI 218
Jana Perković
Przełożyła Anna Dzierzgowska

Nawozy sztuczne

REKORDZISTA 234
Tadeusz Nyczek

Dusza w kołnierzu

• LIS 239
Marta Guśniowska

CHODZĘ ZE SOBĄ NA WINO 249
Rozmowa z Martą Guśniowską

Varia

KONTEKSTY: WOLNOŚĆ 253
Piotr Morawski

NOWE SZTUKI:
JONAS HASSEN KHEMIRI ≈ [UNGEFÄHR GLEICH] 256
LUCIE DEPAUW LILLI / HEINER INTRA-MUROS 257

Z AFISZA 260

Contents

266

Sześćdzie- siąt lat „Dialogu”

Sześćdziesiąt lat temu, w maju 1956 ukazał się pierwszy numer „Dialogu”, miesięcznika poświęconego dramaturgii współczesnej. Zakładał go Adam Tarn, dramaturg i tłumacz, którego naczelną troską była dbałość o miejsce pisarza w teatrze. U boku miał Konstantego Puzyń, krytyka zabiegającego o to, żeby teatr był żywy, żeby dotykał bezpośrednio współczesności i żeby na tyle, na ile mógł w epokach ograniczeń wolności słowa, reagował na podstawowe problemy społeczne. Tarn kierował pismem do 1968 roku, kiedy na fali antysemitycznych czystek musiał opuścić kraj. Puzyń był redaktorem naczelnym od roku 1972 do przedwczesnej śmierci w roku 1989.

Dzisiejszy „Dialog” jest spadkobiercą idei swoich założycieli, rzecz jasna ze świadomością zmian, jakie zaszły w kulturze. Przez dwadzieścia sześć lat działania w niepodległej i bezcenzuralnej Polsce towarzyszyliśmy pokoleniowej przemianie w polskim dramaturgii, przedstawiliśmy czytelnikom całą plejadę nowych autorów próbujących swych sił w pisaniu dla sceny. Zaczęliśmy publikować teksty pisane wprost na scenę, kończone na chwilę przed premierą. Próbowaliśmy uchwycić kluczowe etapy ewolucji współczesnego teatru, na naszych łamach ukazywały się takie szkice-manifesty, jak „Młodzi zdolniejsi” czy „Teatr zepsuty”. W ślad za Puzyń, który rozpoczął w „Dialogu” cykl o antropologii widowisk, stworzyliśmy łamy pisma na różnorodne nurty współczesnej humanistyki, próbując je w mniej czy bardziej bezpośredni sposób wiązać z tematyką podejmowaną w dramacie i na scenie.

Wyдалиśmy cztery tomy antologii „«Dialog» Najlepsze z najlepszych” prezentujące zestawy dramatów z różnych roczników zachowujących do dziś moc i atrakcyjność sceniczną. Ale obok nich także

UKAZAŁ SIĘ PIERWSZY NUMER „DIALOGU“

Będziemy drukowali sztukę współczesną — polską i obcą — nowele filmowe, słuchowiska radiowe, libretta teatrowe, utwory różnego kierunku ideowego i artystycznego — i będziemy je krytykować opierając się na konkretnych faktach. W krytyce będziemy stawiali szeroki wachlarz problemów. Niektóre sztuki, czy nowele filmowe będziemy przedstawiali na naradach, których przebieg, według stereotypu, będzie oddany w „Dialogu”; inne będą przedmiotem recenzji kolektywnej, redagowanej przez kilku członków redakcji. Nie wyklucza to niczego. Rzecz jasna, artykułów krytycznych na różne tematy związane z dramaturgią. To szeroki program działalności wyznacza sobie zespół redakcyjny nowopowstałego Związku Literatów Polskich „Dialog” — miesięcznik poświęconego dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej i radiowej, którego pierwszy numer ukazał się w maju br. Kolegium redakcyjnego nowego miesięcznika tworzą: Halina Anderska, Kazimierz Korcelli, Jerzy Pomjański, Konstanty Tarnowski.

W tym pierwszym numerze mamy: Idefonsa Gałczyńskiego „Klub” i Adama Mauersbergera oraz nowelę filmową Tadeusza Konwickiego „Zimowy zmierzch”. Obcą dramaturgię reprezentują fragmenty sztuki Samuela Becketta „Czekając na Godota”, w przekładzie Juhana Rogezinskiego, poprzedzone słowem od tłumacza. Artykuł Jerzego Koeniga „Nowa sztuka Pogodina” zawiera obszernie streszczenie komedii bohaterskiej Mikołaja Pogodina „We czwórce pojechaliśmy na ugory”, uzupełnione fragmentami utworu i przeglądem wypowiedzi prasy radzieckiej na temat tej sztuki. Prócz tego interesujące informacje o nowo napisanych lub wystawionych za granicą sztukach możemy znaleźć w „Kronice”, w której większość notatek-artykulików przynosi krótkie streszczenia nowych utworów dramatycznych. Znajdująca się przy końcu numeru wkładka ilustracyjna prezentuje również współczesną dramaturgię — w formie oryginalnej i interesującej. Każdą z prezentowanych sztuk charakteryzuje lub nawet streszcza

„Klub” i Adama Mauersbergera oraz nowelę filmową Tadeusza Konwickiego „Zimowy zmierzch”. Obcą dramaturgię reprezentują fragmenty sztuki Samuela Becketta „Czekając na Godota”, w przekładzie Juhana Rogezinskiego, poprzedzone słowem od tłumacza. Artykuł Jerzego Koeniga „Nowa sztuka Pogodina” zawiera obszernie streszczenie komedii bohaterskiej Mikołaja Pogodina „We czwórce pojechaliśmy na ugory”, uzupełnione fragmentami utworu i przeglądem wypowiedzi prasy radzieckiej na temat tej sztuki. Prócz tego interesujące informacje o nowo napisanych lub wystawionych za granicą sztukach możemy znaleźć w „Kronice”, w której większość notatek-artykulików przynosi krótkie streszczenia nowych utworów dramatycznych. Znajdująca się przy końcu numeru wkładka ilustracyjna prezentuje również współczesną dramaturgię — w formie oryginalnej i interesującej. Każdą z prezentowanych sztuk charakteryzuje lub nawet streszcza

broszurę „Przychodźcy.pl” zawierającą dorobek slamu dramaturgicznego na gorący temat; slam odbył się w październiku ubiegłego roku i wzięli w nim spontaniczny udział dramatopisarze wszystkich pokoleń. Między szacunkiem dla tradycji pisma, która nie jest ciężarem, lecz źródłem inspiracji, a wyczuwaniem na życiowy konkret, o którym chce mówić nowa dramaturgia i nowy teatr, widzimy naszą dalszą, pewnie mocno zakręconą redakcyjną ścieżkę. Czy na następną kopę lat?

Zespół „Dialogu”

prezenterem jest Adam Tarnowski. W tym pierwszym numerze mamy: Idefonsa Gałczyńskiego „Klub” i Adama Mauersbergera oraz nowelę filmową Tadeusza Konwickiego „Zimowy zmierzch”. Obcą dramaturgię reprezentują fragmenty sztuki Samuela Becketta „Czekając na Godota”, w przekładzie Juhana Rogezinskiego, poprzedzone słowem od tłumacza. Artykuł Jerzego Koeniga „Nowa sztuka Pogodina” zawiera obszernie streszczenie komedii bohaterskiej Mikołaja Pogodina „We czwórce pojechaliśmy na ugory”, uzupełnione fragmentami utworu i przeglądem wypowiedzi prasy radzieckiej na temat tej sztuki. Prócz tego interesujące informacje o nowo napisanych lub wystawionych za granicą sztukach możemy znaleźć w „Kronice”, w której większość notatek-artykulików przynosi krótkie streszczenia nowych utworów dramatycznych. Znajdująca się przy końcu numeru wkładka ilustracyjna prezentuje również współczesną dramaturgię — w formie oryginalnej i interesującej. Każdą z prezentowanych sztuk charakteryzuje lub nawet streszcza

„Klub” i Adama Mauersbergera oraz nowelę filmową Tadeusza Konwickiego „Zimowy zmierzch”. Obcą dramaturgię reprezentują fragmenty sztuki Samuela Becketta „Czekając na Godota”, w przekładzie Juhana Rogezinskiego, poprzedzone słowem od tłumacza. Artykuł Jerzego Koeniga „Nowa sztuka Pogodina” zawiera obszernie streszczenie komedii bohaterskiej Mikołaja Pogodina „We czwórce pojechaliśmy na ugory”, uzupełnione fragmentami utworu i przeglądem wypowiedzi prasy radzieckiej na temat tej sztuki. Prócz tego interesujące informacje o nowo napisanych lub wystawionych za granicą sztukach możemy znaleźć w „Kronice”, w której większość notatek-artykulików przynosi krótkie streszczenia nowych utworów dramatycznych. Znajdująca się przy końcu numeru wkładka ilustracyjna prezentuje również współczesną dramaturgię — w formie oryginalnej i interesującej. Każdą z prezentowanych sztuk charakteryzuje lub nawet streszcza

„Klub” i Adama Mauersbergera oraz nowelę filmową Tadeusza Konwickiego „Zimowy zmierzch”. Obcą dramaturgię reprezentują fragmenty sztuki Samuela Becketta „Czekając na Godota”, w przekładzie Juhana Rogezinskiego, poprzedzone słowem od tłumacza. Artykuł Jerzego Koeniga „Nowa sztuka Pogodina” zawiera obszernie streszczenie komedii bohaterskiej Mikołaja Pogodina „We czwórce pojechaliśmy na ugory”, uzupełnione fragmentami utworu i przeglądem wypowiedzi prasy radzieckiej na temat tej sztuki. Prócz tego interesujące informacje o nowo napisanych lub wystawionych za granicą sztukach możemy znaleźć w „Kronice”, w której większość notatek-artykulików przynosi krótkie streszczenia nowych utworów dramatycznych. Znajdująca się przy końcu numeru wkładka ilustracyjna prezentuje również współczesną dramaturgię — w formie oryginalnej i interesującej. Każdą z prezentowanych sztuk charakteryzuje lub nawet streszcza

1

MAJ 1956R

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ

Dialog

11

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ, TELEWIZYJNEJ

LISTOPAD 2006

Ciało
w kulturzeSiedzimy
na bombie?Mark Ravenhill
Andrzej Bartnikowski
Zlatko Topčić

Dialog

NAJLEPSZE Z NAJLEPSZYCH

DRAMATOPISARKI
DEKADYAmanita Muscaria
Lidia Anusjko
Magda Fertacz
Małgorzata Sikorska-Miszczuk
Julia Hulewńska
Zyta Rudzka
Antonina Grzegorzewska

10

PAŹDZIERNIK 1980

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ, TELEWIZYJNEJMAJ-CZERWIEC
1996

6

CZERWIEC 1966

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ

Dialog

MARZEC 2016 3 (712)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

DZIK
USKA

amatorka

ironistka

Tomasz Gromadka
Michał Durnienkow
Tomasz Man

Dialog

NAJLEPSZE Z NAJLEPSZYCH

DRAMAŹY
IRLANDZKIEDerek Friel
Martin McDonagh
Cemal McPherson
Sean O'Casey
John Millington Synge
William Butler Yeats

8

SIERPIEŃ 10

Día

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ
TEATRALNEJ, FILMOWEJ, RADIOWEJ

Podzie- lone

- KINGA DUNIN, ANNA KARASIŃSKA, WALDEMAR KULIGOWSKI, WIESŁAW WŁADYKA •
 - JACEK SIERADZKI •
-

Rozmowa z udziałem Kingi Dunin,
Anny Karasińskiej, Waldemara Kuligowskiego
i Wiesława Władyki

Jakie wspólnoty?

KULIGOWSKI: Dlaczego nie potrzebujemy wspólnoty? Chciałbym, żebyśmy zastanowili się nad tym, czy są takie sytuacje, momenty, zdarzenia, w których wspólnota nas ogranicza, zubaża, kiedy coś nam odbiera. Spróbujmy też zastanowić się nad relacjami między wspólnotą pisaną wielką literą – w domyśle narodową, etniczną – a wspólnotami pisanymi małymi literami, czyli na przykład stowarzyszeniami, klubami, grupami, organizacjami, w których każdy z nas bardzo często funkcjonuje. Zacznę jednak od chyba prostego pytania, w jakich wspólnotach czujecie się państwo najlepiej? Oczywiście, słowo „wspólnota” potrak-

tować tu należy jak parasol obejmujący dowolną grupę spojonych czymkolwiek, z którą czasem się identyfikujecie, by poczuć się lepiej, podładować akumulator, gdzie po prostu chcecie czasami być.

WŁADYKA: Rok temu, w czerwcu, odbywały się jakieś rozgrywki polskiej reprezentacji. W sprawie dostania się do Mistrzostw Europy. To był bardzo ważny mecz.

DUNIN: Naprawdę?

WŁADYKA: Tak, cała Polska siedziała przed telewizorem. Nie siedzieli tylko ci, którzy pod wielkim namiotem w Elblągu dyskutowali o wspólnocie. Miałem podgląd na tę dyskusję. Oni siedzieli i debatowali, a ja w tyle widziałem ekran telewizora. I w tej debacie jeden z przemawiających, który się dookreślił jako reprezentant wspólnoty narodowej o nachyleniu

Debata Dlaczego nie potrzebujemy wspólnoty?

zorganizowana w ramach cyklu *narodsobie.pl* odbyła się 15 marca 2016 w Teatrze Polskim w Poznaniu. Kolejna, zatytułowana *Polska дума, polski wstyd*, odbędzie się 31 maja o 19.00 na Dużej Scenie.

prawicowo-konserwatywnym, socjolog, dość gorącym tonem powiedział, że nam ta wspólnota jest potrzebna, nie powinniśmy się jej wstydzić ani bać się używać słów pełnych patosu, słów najwyższych, bo to oddaje duchowość wspólnoty. I że on marzyłby, żeby było takie słowo, że jak się je wypowie, to wszyscy zrywają się z krzesel. I że niestety tego słowa nie ma. I w tym momencie wszyscy się zerwali, bo padło słowo „gol”. A więc jest takie słowo.

Sam należę do wspólnoty piłkarskiej, skaczę, gdy pada gol. Inna sprawa, że wobec takiej wspólnoty, którą chciałby reprezentować tamten pan, czuję się zagrożony i odbieram to jako pewien

rodzaj szantażu, nie chcę powiedzieć: terroru. Chciałbym wiedzieć, do jakiej wspólnoty ten pan chce mnie zaprowadzić i za co będzie mnie tam karał. Ale przecież istnieją równoległe wspólnoty, do których nie musimy się wybierać ani zapisywać, a one i tak nas obowiązują. Na przykład jest wspólnota państwowa, zwłaszcza teraz chciałbym to podkreślić. Należymy do określonego państwa, obowiązują nas określone prawa, mamy obowiązki, i to jest wspólnota, nazwijmy ją konstytucyjna. Podróżujemy z nią przez historię, podróżujemy przez świat. Możemy mieć do niej różny stosunek, ale ona istnieje.

Nawiasem mówiąc, wszyscy państwo pamiętacie Jedwabne... Prezydent Kwaśniewski przeproszał za tę zbrodnię. Wszyscy odebrali to jako przeprosiny w imieniu Polaków, przeprosiny skierowane do Żydów, których zamordowano w tej stodole. A ja odbierałem to wówczas również jako przeprosiny w imieniu państwa polskiego. W tym sensie, że ci, co mordowali, i ci, co byli mordowani, przynależeli do tego samego państwa. To Polacy mordowali Polaków, jeśli użyjemy wykładni francuskiej, że to naród tworzy konstytucję, a nie krew i rasa. W tym sensie wtedy dokonana się wewnętrzna polska zbrodnia. Odebrałem przeprosiny Kwaśniewskiego jako przeprosiny państwa, które nie ochroniło swoich obywateli, państwa, które choć wówczas rozbite, istniało jako byt moralny i jako państwo podziemne. I w związku z tym właściwie nie wiem, która wspólnota, ta państwowa, czy ta narodowa, jest przez większe „w”?

KULIGOWSKI: A czy państwo macie takie słowo, które podrywa was z krzesel, i czy takie słowo jest wam w ogóle do czegośkolwiek potrzebne?

DUNIN: Dla mnie to na pewno nie jest słowo „gol”, dla mnie wspólnota

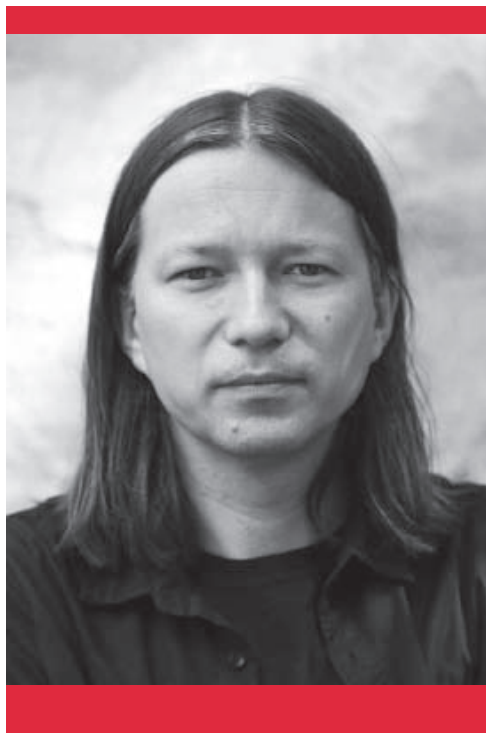
piłkarska to wspólnota nacjonalistycznych okrzyków, burd pod stadionami, sikania pod moim oknem, i w ogóle nie wiem, jak można do niej należeć, ale jak widać ludzie są różni. Przepraszam, że będę trochę nudzić, ale jako socjolog jestem przyzwyczajona do pewnego porządku terminologicznego. Nie wchodząc w jakieś bardzo szczegółowe teorie, zacznę od Ferdinanda Tönniesa, który wprowadził dwa użyteczne terminy, niestety po niemiecku, Gemeinschaft i Gesellschaft, wspólnota i stowarzyszenie, społeczeństwo... Dla niego wspólnota to jest coś, w co wchodzimy pełną osobowością, w co angażujemy emocje, i kiedy jesteśmy z kimś innym czy w grupie, to nie jesteśmy tylko rolami społecznymi, kontraktami, nie załatwiamy interesów, tylko po prostu jesteśmy. Jest to coś najbardziej naturalnego dla ludzkości, trudno sobie wyobrazić, żeby nie istniało. Żebyśmy żyli w społeczeństwie, w którym tylko załatwiamy interesy i wchodzimy w kontrakty. Natomiast społeczeństwo czy stowarzyszenie to jest coś, o czym pan mówił jako o państwie. To jest miejsce, które powinno być racjonalne, dobrze urządzone. Oczywiście państwo narodowe zawiera w sobie wspólnotę narodową, ale jest też czymś innym. A o narodzie mawia się, że jest to wspólnota wyobrażona. Uprzemysłowienie, urbanizacja, ta olbrzymia zmiana społeczna, kiedy powstawały narody nowoczesne, prowadziła do tego, że ludzie wyciągnięci z lokalnych, wiejskich, naturalnych, organicznych wspólnot, wprowadzeni w tryb pracy maszynowej, alienującej, musieli sobie stworzyć zupełnie nowe wspólnoty. To już nie byli ludzie, którzy na co dzień się znali, tylko było wyobrażenie czegoś takiego, w którym to wszystko niby jest – emocje, wielkie słowa, wartości, ale one są mniej realne i w gruncie rzeczy są raczej ideologią.

Michał Łuczewski, który napisał niedawno książkę *Wieczny naród* o przemianach narodowych w małej wsi Żmiąca, użył bardzo ciekawej definicji narodu. Napisał, że naród to jest ruch społeczny ideologów narodowych. To znaczy, że nie wystarczy wspólnota etniczna, musi towarzyszyć temu pewna narzucająca się, porządkująca ideologia. Taka ideologia łatwo się petryfikuje, przechodzi w egoizm grupowy, może być czymś groźnym.

Moje serce jest, prawdę powiedziawszy, nie po stronie wspólnoty przez duże „w”, ale po stronie ruchów społecznych – wspólnot tworzonych bardziej ad hoc, które potrafią bardziej elastycznie używać pewnych postulatów, argumentów... Jeśli pan mnie pyta o moje wspólnoty, to jest to pytanie dosyć intymne, ale jest trochę takich ludzi, z którymi czuję wspólnotę, z którymi łączą mnie relacje prawdziwe, głębokie, idee, czasem nawet walka, spór, ale uczciwy, z wysłuchaniem innych argumentów. To też powstaje czasem doraźnie w trakcie rozmowy, kiedy widzimy nagle więź, która się rodzi i jest bardzo dla nas istotna... A te duże wspólnoty – to niech je szlag trafi.

KARASIŃSKA: Ja bardzo łatwo odnajduję identyfikację z takimi wspólnotami, o których pani mówi, wspólnotami doraźnymi, które nie są umotywowane ideologicznie, tylko tworzą się w wyniku czegoś, co jest ważne i czego się wspólnie doświadcza. Funkcjonuję w różnych środowiskach, mam łatwość współodczuwania. Utożsamiam się także ze wspólnotami lokalnymi, po prostu. Mam na przykład taką identyfikację – jestem z Łodzi. Mam łódzkie poczucie humoru, które nie wszędzie bywa doceniane.

KULIGOWSKI: Celowo zadałem to pytanie na początek z nadzieją, że z takiego poziomu doświadczenia,



Waldemar Kuligowski jest antropologiem kultury, profesorem Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

ziemi, krzesła będzie nam łatwo w tę rozmowę wejść. Trochę jednak państwo od tego pytania uciekliście w wyższe rejestry... Ale kiedy myślę o tych wszystkich koncepcjach socjologów od wspólnot, małych, pierwotnych, sympatycznych, harmonijnych oraz o koncepcji molocha alienującej cywilizacji, to zastanawiam się, jak to się przekłada na polskie myślenie historyczne. Na przykład na wyjście chłopów pańszczyźnianego z jego pierwotnej wspólnoty, w której musiał przez pięć czy sześć dni w tygodniu tyrać dla swojego pana. Wtedy nie jestem pewny, czy Durkheim na pewno do takiej sytuacji się odnosił, czy socjologiczne wizje wspólnot nie są jednak mrzonką. Chciałbym teraz zapytać à propos polskich wspólnot współczesnych, czy faktycznie – jak przywykło się sądzić – doskonale nam wychodzą wspólnoty sprzeciwu, a znacznie gorzej wszelkie inne? Czy państwo się z tym zgadzacie? Jakie są wartości, cechy, emocje, wokół których Polacy i Polki potrafią się uwspólnować?

WŁADYKA: Mamy legendy wspólnotowości udanej – to legenda Solidarności przynajmniej przez pewien okres albo w niektórych momentach. Mamy, chyba, legendę osiemdziesiątego dziewiątego roku, chociaż mówię to z pewnym strachem i obawą od wielu lat. Mamy, chyba, wspólnotę przeciwko wspólnotocie. Mam na przykład wrażenie, że dzisiejszy KOD to jest rodzaj wspólnoty przeciwko innej wspólnotocie. Pójdę tu w myśleniu za paniami, że to jest ruch obywatelski, możemy to dookreślać, ale on ma charakter wspólnoty przeciwko wspólnotocie.

KULIGOWSKI: To pewien odpór...

WŁADYKA: W dodatku ubrany w kombatancką stylistykę. Ale tak jest. Jestem zachwycony wrażliwością pań

na socjologiczne widzenie społeczeństwa. Chcecie je zobaczyć w różnych przejawach jego egzystencji i kondycji. Podmiotowości mają tysiąc imion i występują w milionie pluralizmów, tak? Ale ja bym się upierał trochę, że istnieją też wymuszenia wspólnotowe, które niesie historia. Mamy pewne tradycje myśli politycznej, pewnej ideowości, gdzieś od dziewiętnastego wieku, od kiedy zaczyna się kształtować polskie myślenie polityczne... Mamy bardzo silną i narastającą tradycję wspólnotowości narodowej, reprezentowaną przez duży obóz polityczny, przez ideologów, pisarzy... Dziś zadziwiająco trwały. Mamy bardzo silną tradycję państwowotwórczą. To zaczęło się od konserwatystów krakowskich, od drugiej połowy dziewiętnastego wieku, potem było kontynuowane przez Piłsudskiego i przez sanację... I w jakimś sensie my teraz wracamy do tej państwowotwórczości przez ideę wspólnotowości, jako przeciwstawienie się porządkowi przymusowonarodowemu. Upraszczam.

Jest też trzecia tradycja, która też ma bardzo silne konotacje wspólnotowe, a ona troszkę zanikła czy jest osłabiona z przyczyn, powiedziałbym, historycznych. Ona jest taka ludowo-lewicowo-socjalistyczna, prawda...? To teraz próbuje jakoś partia Razem reaktywować. Notabene w deklaracji programowej tej partii w pierwszym zdaniu było marzenie o wspólnotocie. Tak, oni to tak zapisali, że chcą uformować wspólnotę opierającą się na wrażliwości społecznej. Można to, oczywiście, wszystko wysubtelniać, ale mnie się wydaje, że te trzy normy są nierozwiązalnie związane z najnowszą historią Polski i wymuszają rozmaitego rodzaju podziały na często antagonistyczne czy wręcz wojenne, wspólnoty. To jest opis pewnego rodzaju dylematów, przed jakimi

stoją Polacy i jakie nam towarzyszą od przeszło stu lat, albo i więcej.

DUNIN: Zaczynając od tego, czy KOD jest wspólnotą przeciwko innej wspólnotocie... Po stronie KODu nie istnieje chyba taki pomysł, że inni nie są narodem, tylko są co najwyżej narodem, który zbłądził, który się myli, który bardzo byśmy chcieli zagarnąć do naszej całości. Myślenie prawicy jest bardziej wykluczające.

Czy potrafimy formować wspólnoty tylko przeciwko komuś? Wróciłabym do tego, co mówiłam o ruchach społecznych, które są specyficznymi wspólnotami. KOD jest ruchem społecznym.

Ruchy społeczne to jest fala, która podnosi się przeciwko jakiejś spetryfikowanej rzeczywistości. Ma zmieniać rzeczywistość i zawsze poza postulatami pozytywnymi ma w sobie aspekt rewolucyjny, który chce coś odrzucić albo zburzyć. To jest element, który dynamizuje życie społeczne. Właśnie ze względu na tę dynamikę i zmienność wolę ruchy społeczne od wspólnot. Jeśli KOD idzie z hasłem „My, naród”, to idzie też w jakiejś konkretnej sprawie: w sprawie Trybunału Konstytucyjnego, obrony pewnych instytucji, do czego dopisuje się dalsze kwestie i żądania. Ruchy społeczne potrafią pod jednym hasłem umieścić nagle różne żądania. Myślę, że dlatego powstało tyle książek o Solidarności, które próbują definiować ją jako ruch robotniczy albo wręcz komunistyczny, jako ruch narodowego wyzwolenia, jako związek zawodowy, jako ruch quasi-religijny... Dlaczego tak jest? Dlatego, że Solidarność łączyła absolutnie wszystko. Inna sprawa, że często były to postulaty wzajemnie sprzeczne.

KARASIŃSKA: Wydaje mi się jednak, że te wspólnoty frakcyjne uważają, że to one są narodem, że po obu stronach tego konfliktu dokonuje się zawłaszcze-

nie słuszności. Tylko my mamy słuszność, tylko nasza wizja, jak co ma wyglądać i co będzie dobre i słuszne.

DUNIN: A reszta powinna dać się wchłonać.

KARASIŃSKA: Reszta powinna dać się uciszyć, bo i tak nie przynależy do tej wspólnoty, ponieważ to my definiujemy, czym jest taka wspólnota i jakie są jej cele, wartości. I tak dalej. To jest, jak mi się wydaje, coś, co uniemożliwia wspólnotę, takie zawłaszczenie jej, zawłaszczenie dyskursu przez jedną grupę.

DUNIN: Tak się dzieje, bo wspólnota zawsze oparta jest na wykluczeniach. Na tym polega problem ze wspólnotami, zwłaszcza silnie zideologizowanymi, dobrze uformowanymi. My jesteśmy prawdziwymi Polakami, a wy jesteście tylko albo co najwyżej Polakami, albo polskojęzyczną prasą. Problem ze wspólnotami mamy nie wtedy, kiedy wyrażają swoje piękne hasła i szlachetne narracje, tylko kiedy zaczynamy przyglądać się, na jakich wykluczeniach się opierają. Właściwie, która by nie wykluczała... A jest jedna, taką wspólnotę wymyślił kiedyś Jezus Chrystus, jest to wspólnota wszystkich bliźnich na całym świecie, zawsze i wszędzie, oparta na miłości, ograniczeniu swojego ego, braku próżności, miłosierdziu zamiast sprawiedliwości... Ciekawe, jak byśmy sobie taką wspólnotę wyobrazili? To jest właściwie jedyna wspólnota, którą gotowa bym była zaakceptować.

KULIGOWSKI: Chciałbym wrócić jeszcze – bo państwo sami skreśliście w stronę KODu i bieżących wydarzeń, co zresztą zrozumiałe – do tego, że jednak te wspólnoty, które właśnie dzisiaj spotykają się na ulicach, że one ciągle sięgają do symboliki przedtransformacyjnej, sprzed trzydziestu lat. Bo albo jest marsz pokutny, albo koncert w obronie wolności słowa. Kiedy się

włącza muzykę na tych demonstracjach, to jak nie Karczmarski czy Gintrowski, to Lombard. To wszystko sięga czasów Solidarności. Jak nie Żołnierze Wyklęci, to bohater Wałęsa, znowu powraca widmo Dziennika Telewizyjnego i szyb niebieskich od telewizorów. Częściowo to rozumiem, na poziomie pewnych najbardziej podstawowych zachowań typu: no dobrze, nie obejrzę informacji o dziewiętnastej trzydziści. Ale cała reszta symboliki też jest stamtąd. Dlaczego? Czy to działa mit tamtych czasów, który nas ustawia, i ta szachownica polska nie chce się według innej logiki ustawić, czy tak jest najwygodniej, czy nie ma nic innego? To by było chyba najsmutniejsze: że nie ma alternatywny, że ten zasób symboli zastygł trzydzieści lat temu.

WŁADYKA: Być może poczuliśmy ten sam strach, który towarzyszył nam trzydzieści lat temu? Powiem beczelnie, rysując grubym flamastrem, że ja czuję ten strach. I dlatego może wracają widma, stare karykatury i różne stare syndromy, ale też jest druga część odpowiedzi, i to powinno pana bardziej zadowalać, że my dopiero teraz widzimy, że nie mamy przemyślanej Polski dzisiejszej. Przecież doświadczenie z Trybunałem Konstytucyjnym to jest doświadczenie wstrząsowe. Ludzie po raz pierwszy może, w swojej masie, dostrzegli coś takiego jak Trybunał Konstytucyjny, zrozumieli wartość tej instytucji, pytanie o to, czym jest państwo, jak ono powinno być urządzone, jakie powinny być w nim prawa i jakie reguły, jakie procedury i jakie zachowania. To są podstawowe pytania, i one dopiero dzisiaj – moim zdaniem – wybrzmiewają z dużą siłą. Tylko jaka część społeczeństwa czy też wyborców uczestniczy w tego typu myśleniu i doświadczeniu? Sondaże pokazują, że gdyby dzisiaj odbyły się wybory, to PiS



Wiesław Władyka jest publicystą związanym od lat z tygodnikiem „Polityka”, profesorem historii na Uniwersytecie Warszawskim, literaturoznawcą i historykiem prasy.

wziąłby większość konstytucyjną. Przy wielkiej awanturze o konstytucję. Inaczej mówiąc, jestem zadowolony, że propedeutyka polityczna rozwija się w społeczeństwie, a z drugiej strony jestem przerażony, że ona działa tylko w ograniczonym zasięgu. I to są otwarte pytania o naszą przyszłość.

KARASIŃSKA: Mam wrażenie, że odwołujemy się do symboli sprzed lat trzydziestu, bo tak przejawia się potrzeba posiadania wyższości moralnej. I aby ją mieć, konieczne jest odwołanie do jakiejś instancji obciążonej wyższym zasobem ważności historyczno-emocjonalnej. Z im wyższej półki jest

to, do czego się odwołamy, tym łatwiej osiągnąć tę wyższość moralną nad przeciwnikami z tej drugiej grupy, która też wyszła na ulicę... Wydaje mi się, że teraz ta wojna na tym polega, więc symbole muszą być odpowiednio patetyczne. Rozumiem, że aby stworzyć wspólnotę, musimy mieć jakąś wolę wspólną. Na przykład musimy mieć ochotę tutaj obok siebie siedzieć, musimy mieć do siebie pozytywne nastawienie, chcieć na siebie – ja na państwa, państwo na mnie – patrzeć i słuchać się. Tymczasem jeśli mam wyższość moralną nad tobą, to nie muszę już cię słuchać, bo wiadomo.

KULIGOWSKI: Dodam jedno słowo... To jest taka myśl, która pojawia się od pewnego czasu w debacie publicznej w Polsce, że czystki etniczne już były, już kogoś pobiliśmy, kogoś wygoniliśmy, a przynajmniej zmarginalizowaliśmy. Przyszła zatem pora na czystki moralne. Na tej podstawie, po pierwsze, próbujemy się dzielić, po drugie, wartościować. Kto jest po której stronie skali. Ale może powróć jeszcze raz do kwestii symboli, czy Polak rzeczywiście nie ma żadnych alternatyw?

DUNIN: Oczywiście że tego typu ruchy są rewolucyjne z jednej strony, a z drugiej reakcyjne. Muszą sięgnąć do czegoś, co jest zakorzenione i już ludziom znane. Nagle te stare hasła, sprzed trzydziestu lat – jak wolność i demokracja – stają się aktualne. Tak było serce opozycji, niezależnie od tego, czy zdawaliśmy sobie sprawę, że kapitalizm to nie są tylko przyjemności, ale też niebezpieczeństwa. W tej chwili, kiedy rozmawiam z młodymi przyjaciółmi z Krytyki Politycznej, to słyszę, że dla nich ten nasz Peerel to jest już jakaś głęboka przeszłość, bo oni wychowali się w kapitalizmie, a ten kapitalizm nie jest taki fajny, nie mogą dostać pracy, nie mają poczucia bezpieczeństwa,

więc dla nich równość jest ważniejsza, a o wolności i demokracji mówią babcie z KODu. Tymczasem dla mojego pokolenia była (jest?) wartością. Jak się przeżyło czterdzieści lat w Peerelu, to cokolwiek się zdarzyło, jak bardzo Balcerowicz nie miał racji, to wartością jest to, że Trzecia RP nie jest Peerelem. Może to jest rodzaj wspólnoty biografii, która też jest jakąś wspólnotą, z której wyłączeni są ludzie młodszy, dla których opowieść o Peerelu jest opowieścią o żelaznym wilku. Przy czym ta opowieść to nie jest wizja jakiegoś potwornego kraju, bo to nie był kraj okupowany, ale kraj, z którym ludzie jakoś się identyfikowali, budowali swoje kariery, kochali go po swojemu, byli z niego dumni, mimo wszystko... Chociaż to moje pokolenie ma też wyrazistą opowieść antypeerelowską, która robi z tego kraju obóz koncentracyjny, gdzie całe społeczeństwo pod butem sowieckim walczyło o wolność. W każdym razie zmiana ustrojowa, na którą czekali ci, którzy byli w Solidarności i w opozycji, była ich wielkim zwycięstwem życiowym i nie można im tego odebrać.

KULIGOWSKI: Dlatego o to pytałem, bo patrzę na te symbole z punktu widzenia człowieka, który się w Peerelu urodził, ale dla którego pewne zachowania, odwołania, hasła są jednak już z innej epoki. Na przykład utożsamianie się z piosenkami Kaczmarskiego to dla mnie jak utożsamianie się ze średniowiecznymi trubadurami, i to nie wynika z mojej ślepoty historycznej, tylko po prostu nie potrafię się tym wzruszyć. Mogę się nad tym pochylić, natomiast nie będę miał z emocji miękkich kolan.

Chciałbym teraz państwu coś przeczytać: „Jesteśmy głosem milionów i głosem dla milionów, na naszych łamach dźwięczą wszystkie echa polskiego życia, nic, cokolwiek może zaintere-

sować członka naszego społeczeństwa, jako Polaka i jako człowieka, nie jest nam obce. Idziemy za tym, co miliony czytelników nam wskazują, ale jeśli potrzeba, wysuwamy się naprzód, aby wskazać zjawiska nie dość dobrze dostrzegane”. Jak państwo myślicie, kto mógłby tak przemawiać, gdzie można by to przeczytać?

To jest cytat z 1935 roku, z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, którym w swojej pracy naukowej zajmował się profesor Wiesław Władyka, i to jest cytat wyjęty z pana artykułu. Chciałem zapytać, czy pewien rodzaj języka z końcówki lat trzydziestych dałby się jakoś porównać z tym, z czym mamy do czynienia dzisiaj? Czy można by

w jakiejś redakcji użyć tego cytatu: „Jesteśmy głosem milionów”?

WŁADYKA: Sądzę, że to możliwe. A co do konkretów, to „IKC” był największym tabloidem w Polsce, o wielkim zasięgu, rozchodził się w trzydziestu tysiącach egzemplarzy dziennie. To było pismo populistyczne, hurra-patriotyczne, uprawiające koniunkturalizm polityczny, popierające zawsze tych, co rządzą. Z tym się wiązały dwie role. Hasło: „Jesteśmy głosem milionów” jest typowe dla każdego populizmu, w tym dla tak zwanego miękkiego populizmu, który zawsze szuka klienteli wśród masowej publiczności i zawsze reprezentuje interesy ludu przeciwko jakimś Onym. A tymi Onymi są prawie wszyscy, począwszy od bankierów, a skończywszy na dozorcach. W tym sensie, myślę, że nasze tabloidy chętnie sięgają do tego typu empatii społecznej, udając, że są trybunami ludowego interesu. Podejrzewam, że ten rodzaj języka, który tutaj pobrzmiwa, to jest język agresji, język pretensjonalności, język uzurpacji. Moim zdaniem występuje w dzisiejszej prasie przynajmniej od kilku lat w wielkim nasileniu i faktycznie jest typowy dla lat trzydziestych. Nie pamiętam takiej prasy... może marzec 1968, że wróć do czarnej godziny... więc osiągnęliśmy poziom agresji i nienawiści niewystępujący wcześniej. Tak samo zresztą, jak w hejtach internetowych...

DUNIN: Jeśli zobaczymy, wobec kogo ta agresja jest stosowana, to zobaczymy również, jaki jest zakres wykluczeń. Jak już mówiłam, wspólnota narodowa zawsze się konstituuje z dumy z siebie i z wykluczenia innych. Kiedyś to byli Żydzi. Jeśli spojrzymy na to, kogo dzisiaj się atakuje, w jaki sposób się wypycha ze wspólnoty, którą teraz nazywamy wspólnotą moralną, to widać, że Żyda zastąpił gej. Zastąpiła go

Kinga Dunin jest socjolożką, publicystką, krytyczką literacką, pisarką. Jedną z głównych postaci środowiska Krytyki Politycznej.



kobieta, która nie spełnia właściwej roli – nie chce być inkubatorem nowych Polaków. Zastąpiła go „komuna”, szeroko rozumiana, także lewica niestety kojarzona jest z peerelowską komuną. Lewica jest z definicji antynarodowa. Myślę, że gej, kobieta, nadal – Żyd, imigrant, komunista, lewak stali się tymi wypchniętymi, złymi częściami narodu...

KULIGOWSKI: Przypomniały mi się wyniki badań dotyczących najbardziej obraźliwych słów we współczesnej polszczyźnie. Pierwsza dziesiątka była bardzo znamienna, pierwsze miejsce zdecydowanie należało do pedała, potem był czarnuch, w różnych swoich odmianach, a potem pojawiał Żyd, lewak, wykształciuch jeszcze, chociaż to słowo powoli się zaciera... Myślę, że to jest taka mentalna mapa niezbyt urodziwego społeczeństwa.

DUNIN: Narodu...

KARASIŃSKA: Czy dobrze zrozumiałam, że pani zdaniem Polacy generalnie konstytuują swoją wspólnotę przez nienawiść do innych, wymienionych tutaj?

DUNIN: Każda wspólnota ideologiczna tak działa. Gdyby spytać, czy gej albo Żyd może być Polakiem, to odpowiedź brzmi: oczywiście. Ale popatrzmy na to, jak się myśli o tym, co jest istotą polskości, jak się buduje narracje historyczne, wokół jakich postaci, wydarzeń i jak porusza się te struny nienawiści. To, co nam się nie podoba, musi być z importu, bo przecież nie nasze. Wszystkie obyczajowe nowinki, których tu się nie da wprowadzić w ramach prawa, są jednocześnie bardzo silnie kojarzone jako sprowadzone z zewnątrz. Feministki: z Ameryki, pedały z Niemiec...

KARASIŃSKA: A co z feministkami? Czy próbują ukonstytuować się jako wspólnota?

DUNIN: To jest bardzo ciekawe pytanie o możliwość ukonstytuowania się podmiotu kobiecego... Jak nas zaproszą jeszcze kiedyś, będziemy mogły podyskutować.

KARASIŃSKA: Rozumiem, że też mają jakiegoś wroga, który pozwala się im ukonstytuować?

DUNIN: Oczywiście. Patriarchat. Jako system, nie mężczyźni jako tacy. Ale ciekawsze pytanie dotyczyłoby możliwości formowania się wspólnot w oparciu o podziały klasowe. Wydaje mi się, że badania socjologiczne pokazują teraz, że identyfikacje klasowe w Polsce są bardzo słabe, że ludzie nie rozpoznają tego. Oczywiście wiedzą, że są robotnikami albo klasą średnią, ale z tego bardzo mało wynika – ani lojalność wobec innych członków tych grup, ani światopogląd, ani symbolika, która mogłaby ich połączyć. Mówię na przykład o ostatnich badaniach Henryka Domańskiego, które pokazały, że naród ponad wszystko, a klasa nie chce się ukonstytuować. Z przykrością muszę się z tym pogodzić.

KARASIŃSKA: Czyli potrzebne jest to, wobec czego się określamy? Ktoś jest inny, więc do tej wspólnoty nie należy i to dotyczy, jak rozumiem, każdej wspólnoty, rodziny też.

DUNIN: Oczywiście.

KULIGOWSKI: Z tym, że różne może być natężenie tego odrzucenia, to może być wróg, ale też po prostu inny...

KARASIŃSKA: ...który nie może być beneficjentem korzyści przynależenia do wspólnoty.

KULIGOWSKI: To zależy. Jak będziemy go inkorporować albo z nim kooperować, to...

KARASIŃSKA: Pytam o to, bo zastanawiam się, do czego zmierza ta rozmowa. Czy do stwierdzenia, że wszystkie wspólnoty tak mają, tylko za niektóre wstydzimy się szczególnie?

Mam kategorię niezgodę na narrację „wstydzania się za Polskę”, od razu to powiem. Wielu moich znajomych z rozmaitych powodów wstydzi się za Polskę i wyraża to na przykład na Facebooku, jest to modna narracja. I zastanawiam się, czy my też do tego zmierzamy, by teraz wstydzić się za Polskę? Ja nie będę.

KULIGOWSKI: Takiej tezy nie miałem, ale zaczynam się tego obawiać po tym, co pani powiedziała.

DUNIN: Od Gombrowicza tyle już było takiego krytycyzmu, że w zasadzie nie chce mi się wchodzić w te gry: rozliczmy się z polskością. Zgadzam się jednak, czasy się zmieniły i może znowu trzeba będzie do tego wracać, ale ja, kiedy biorę do ręki kolejną książkę, gdzie mam przeżywać dylematy tożsamościowe albo się rozliczać z polskością, to mnie to nudzi, bo mam wrażenie, że już się z tym wszystkim rozliczyłam, że powinniśmy gdzieś pójść dalej, inaczej.

KULIGOWSKI: Też czasami mam takie wrażenie, to znaczy znużenie, że znowu powtarzamy to samo, ale myślę, że na tym polega pewna pedagogika, że każde pokolenie musi to jakoś przeżyć. Każde pokolenie pisze wiersze o miłości, zawsze te same, ale widocznie tak musi być.

Sięgam teraz po państwa wypowiedzi o wspólnotach, udało mi się takie znaleźć. Wiesław Władyka powiedział kiedyś w poranku radia TOK FM – zresztą od tego dzisiaj pan rozpoczął: „Zawiązała się jakaś wspólnota poza państwem. Ona się wypisuje, a w każdym razie kwestionuje państwo, włącznie z konstytucją, z prawami człowieka, które mają być zastąpione przez prawa boskie”. Dodam, że mówił pan to w lipcu 2014 roku. Anna Karasińska w rozmowie z „Dwutygodnikiem” o teatrze i swojej pracy powiedziała: „Podoba mi

się realność spotkania w teatrze, chciałabym w tym pracować, na początku rozbroić narrację widz-przedstawienie-teatr, a potem stworzyć wspólnotę, miejsce wymiany”. Kinga Dunin na zarzut, że nie kocha dość swojej wspólnoty, że kręci nosem na naród polski, odpowiedziała: „ależ kocham... troszkę. Pierwsza wspólnota, która przychodzi w Polsce na myśl, to jednak naród, naród polski jakoś mnie nie pociąga. Wciąż jesteśmy rodzajem wspólnoty, która budzi się na trąbkę wyjątkowych wydarzeń, ale na co dzień nie jesteśmy żadną wspólnotą”.

No i pytanie jest takie: czy te bardzo różne głosy na temat bardzo różnych wspólnot, to nadal państwa aktualne poglądy.

WŁADYKA: Tak.

DUNIN: Nie wiem.

KARASIŃSKA: No tak, tylko to jest inne rozumienie wspólnoty, ale ja w teatrze właśnie tym się interesuję.

KULIGOWSKI: To ja może pójść tym tropem. Przygotowuje pani teraz spektakl, który ma dotyczyć Poznania, ludzi, którzy tu mieszkają. Co pani zobaczyła w Poznaniu?

KARASIŃSKA: To nie będzie spektakl o Poznaniu, tylko o pewnej jakości, jaką tu zobaczyłam, i może w pewnym sensie o tym, o czym tu rozmawiamy – o znużeniu rozliczaniem. Pojawiają się pytania, czy chodzi o to, żeby się porozliczać, czy o to, żeby się rozliczyć, czy chodzi o to, żeby poprzestać, czy o to, żeby przeżyć. Bo w moim odczuciu można mnożyć te dyskursy i nawzajem się obrażać i wykluczać, można samemu mieć poczucie, że się stworzyło jedyny słuszny dyskurs opisujący przeszłość i opisujący owo wspólnotowe doświadczenie. Ale to zupełnie niczego nie zmienia, nie uwalnia nas od tej sytuacji. Ponieważ te zmagania kontynuujemy, to oznacza, że nie doszło do

stworzenia takiego dyskursu, któryby nas zwalniał z tworzenia kolejnych.

O Poznaniu słyszałam, że ma specyficzną publiczność, nie wiadomo, co to znaczy, ale tak się mówi, więc się tym zainteresowałam, przyszedłam najpierw do teatru i zaczęłam obserwować publiczność. Zaczęłam się zastanawiać, co ja tutaj widzę, czym jest przeniknięta ta sytuacja, jak państwo oglądacie, jak reagujecie, na co sobie pozwalacie, a na co nie, jak ja się tutaj czuję? Odkryłam, że się czuję źle, i zastanawiałam się nad tym, dlaczego.

Wydaje mi się, że tutaj jest coś w podświadomości tej wspólnoty, co nie jest nazwane, co nie jest przeżyte i co zajmuje bardzo dużo miejsca i jest bardzo intensywnie zasłaniane innymi dyskursami. Próbuję to badać na poziomie samego mechanizmu, więc nie będzie to dotyczyło tylko Poznania. Zgadzam się z teoriami, które mówią, że są takie doświadczenia, które przechowujemy, i dopóki wszystkim osobom z nimi związanym nie zostanie zwrócona godność, czyli dopóki to, co się stało, nie zostanie przeżyte i odreagowane, to po prostu kolejne pokolenia przejmą tę traumę.

KULIGOWSKI: Kiedy myślałem o dzisiejszym spotkaniu, to próbowałem naszkicować typologiczną mapę wspólnot, z jakimi mamy dzisiaj do czynienia w Polsce, i nie tylko. O wielu z nich już mówiliśmy, na przykład o ruchach społecznych. Są też nowoplemiona, wspólnoty obronne, sieciowe – nie mówiliśmy w ogóle o tym, co się dzieje dzisiaj w sieci, a to odrębna rzeczywistość albo nawet druga rzeczywistość czy superrzeczywistość... Można by wymienić znacznie więcej. W każdym razie ta mapa jest skomplikowana, wielowarstwowa, i te wszystkie wspólnoty pisane małą literą są już co najmniej, mam wrażenie, tak samo istotne w sen-

sie społecznym, jak ta wspólnota pisana literą wielką. I stąd moje pytanie na koniec. Pytanie o przyszłość. Co państwo myślicie o wspólnocie pisanej wielką literą, wspólnocie, która dzisiaj coraz częściej krzyczy albo jest krzykiem uciszana. Co nas czeka w najbliższych miesiącach, a może latach?

WŁADYKA: Właściwie nie mam pojęcia, co powiedzieć. To jest tak wielka niewiadoma... Łatwo jest rysować scenariusze życzeniowe, wyobrażeniowe, prorokować bardzo złe scenariusze i, powiedzmy, marzycielskie. Ja się, niestety, boję, myślę, że ta wojna plemienna, wojna polsko-polska, osiągnęła taki poziom, że mimo pani [do Karasińskiej] prośb, żeby się cofnąć, żeby to przeżyć, sądzę, że bardzo trudno będzie to przeżyć, w tym sensie, żeby przetrwać i skonsumować, i osiągnąć inny stan rzeczy. Jestem pesymistą, jeśli chodzi o historię, bo widzę, że mamy do czynienia z mechanizmami, determinantami wręcz psychosomatycznymi, które w historii już wystąpiły. Jako publicysta kraczę bez przerwy, i naprawdę trudno jest mi znaleźć, choć bardzo bym chciał, nadzieję, że Polska się zmieni cudownym sposobem w jakiś inny kraj, gdzie Inny będzie wśród Swoich. I nie będzie Obcym. Sam chciałbym być innym wśród swoich. A mam wrażenie, że tu wszystko tak się toczy, by innego zamienić w obcego.

DUNIN: Dla nas po 1989 roku takim ważnym momentem w historii Polski było wejście do Unii Europejskiej. Pamiętam ówczesny optymizm, że to nas szybko zmieni, że będziemy się coraz silniej identyfikować z lokalnymi wspólnotami, a spadnie znaczenie wspólnoty narodowo-państwowej. Tak się nie stało.

Uważam, że dziś największym dla nas zagrożeniem – bo można przeżyć nawet PIS – jest to, co się dzieje w po-

lityce międzynarodowej. Pytanie, co się stanie, jeśli rzeczywiście odtworzy się Unia w tych pierwszych granicach, z Brexitem, z Grexitem i z zupełnym wypchnięciem krajów Europy Środkowej i Wschodniej, z odbudową wpływów rosyjskich, jak my się wtedy będziemy zachowywać. Jedyne, co mnie pociesza, to że tego nie dożyję, bo to jednak będzie długi proces. To jest w ogóle najgroźniejsza rzecz, jaka może nas czekać.

KARASIŃSKA: Jak się pojedzie do Indii i zobaczy, jak kierowcy prowadzą samochody, to moim zdaniem bardzo dużo można się dowiedzieć na temat wspólnoty. Na YouTube można obejrzeć filmiki India Driving, które pokazują, na czym to polega: każdy jedzie tak, jak w danym momencie chce jechać, nie zastanawiając się, czy są jakieś przepisy, czy ktoś ma pierwszeństwo, totalny chaos i te samochody jakimś cudem się nie zderzają. To polega po prostu na tym, że ci ludzie się widzą. Oni jadą i się widzą. Natomiast my mamy przepisy, mamy coraz więcej przepisów, takich, które regulują nasze życie w taki sposób, żebyśmy się nie widzieli. W moim odczuciu wspólnota to jest takie miejsce, w którym ja mogę zobaczyć innych ludzi. Dlatego bardzo się interesuję teatrem, bo choć w tradycyjnym podziale na aktorów i publiczność tu się ludzie nie widzą, to można zrobić tak, żeby się widzieli i ja się tym chcę zajmować.

DUNIN: „Widzimy się” do pięciu tysięcy ludzi. To takie miasteczko, w którym wszyscy się znają z widzenia. Nie zobaczymy każdego Polaka bez przeniesienia się w sferę wyobrażeń, ideologii. To znaczy, co innego jest zobaczyć kogoś w teatrze, kogoś na widowni, współpracownika, rodzinę, a co innego jest zobaczyć kogoś, kogo możemy sobie tylko wyobrazić jako „współrodaka”.

Kiedy tak patrzę na niektóre przejawy polskości, mam wrażenie, że nie potrafię tego „my” zbudować...

KARASIŃSKA: Bo to zależy od tego, na czym w ogóle opieramy identyfikację. Jeśli opieramy na podobnych poglądach albo jakiejś wspólnocie terytorialnej, albo majątkowej, to ona zawsze będzie miała pewne granice. Ale jeśli odbieramy ją tak, że te osoby mają prawdopodobnie podobne cele, co pani, czyli chcą dobrze...

KULIGOWSKI: To jest bardzo ciekawe, co pani mówi, i pewnie zdecydowana większość ludzi powiedziałaby, że chce dobrze. Bo dobrze chcą matki, które prowadzą córki na operację obrzezania – chcą, żeby one były zdrowe, szczęśliwe, mądre, dobrze wtopione w społeczeństwo. Czy musimy się w związku z tymi motywacjami z obrzezaniem kobiet godzić? No, byłby problem. Pomyślałem o takim zdaniu Józefa Tischnera, który mówił: nie szukaj prawdy, szukaj przyjaciół. I to by było trochę to, o czym pani mówi. I prawie dokładnie to samo, choć niezależnie, powiedział jeden z największych amerykańskich filozofów Richard Rorty. Zadaniem filozofii nie jest ustalanie prawdy, tylko sprawianie, by życie było lepsze. Kłopot polega na tym, że wszystkie wspólnoty, o których mówiliśmy, zwłaszcza te moralne, posługują się głównie pojęciem prawdy. To jest ich główny oręż, to jest ich główna linia demarkacyjna. Prawda należy do nas, wy błądzicie.

DUNIN: Najtrudniejsze w takiej pięknej wizji, jaką pani przedstawia, jest pytanie ciągnące się od Hobbsa. Umowa społeczna zakłada, że wszyscy będziemy jej przestrzegać. Mogę więc założyć, że inni są dobrzy, ale co mam zrobić, jeśli ta druga strona nie chce tego założyć w odniesieniu do mnie? To wszystko, o czym pani mówi, świetnie by działało,

gdyby wszyscy w to uwierzyli. Tymczasem ja uznaję, że ktoś chce dobrze, ale ten ktoś uznaje, że ja nie tylko nie chcę dobrze, ale że jestem szkodnikiem, że można mnie... Może pani przeczytać na forach, co proponują ci, którzy się ze mną nie zgadzają.

KARASIŃSKA: Bo to są różne porządki. Jeden porządek to porządek negocjacji tego, co reguluje naszą rzeczywistość, politycznie, ekonomicznie, i tak dalej. Inny to zobaczenie, że nie ma żadnej moralnej wyższości, tylko że ci inni mają inne racje i proponują inny, być może wykluczający nas, porządek, na przykład polityczny, ale oni mają podobną motywację – chcą dobrze, nawet jeśli naszym zdaniem to jest źle. I to jest coś takiego, to zrozumienie, co w moim odczuciu gwarantuje traktowanie innych z godnością.

DUNIN: Tylko to jest właśnie podstawa myślenia liberalnego, którego szalenie w Polsce brakuje. To jest to minimum liberalne. Liberał mówi: jesteś inny, ale spróbuję zbudować taki świat, żebyśmy się razem w nim zmieścili. Ja jestem taka, ty inna, ja się posunę, ty się posuń. To jest bardzo piękny dyskurs, szkoda, że nie wszyscy go używają. Z powrotem dostajemy zupełnie inny dyskurs.

KARASIŃSKA: Ale jeśli ja dostaję z powrotem inny dyskurs, to myślę sobie, że skoro to są osoby takie jak ja, a nie gorsze moralnie, to coś między nami powoduje tę różnicę, to, że mamy inne dyskursy, jest jakiś powód, że ludzie się radykalizują, są nienawistni, i tak dalej.

DUNIN: Tak, to oczywiste, tylko co z tego dla nas dalej wynika?

KARASIŃSKA: To, że można wziąć pod uwagę całość sytuacji, badać te powody, a nie tylko zakładać, że jacyś ludzie są kiepscy w ogóle, i gorsi, i nie



Anna Karasińska jest reżyserką filmową i teatralną. Ostatnio wyreżyserowała w TR Warszawa spektakl *Ewelina płacze...*

mają na przykład szlachetnych ideałów równościowych.

DUNIN: Nie, ja bym niczego takiego nie zakładała, bo część z tych ich ideałów ma taki kształt, w którym my się nie mieścimy. A bywało tak, że tych, którzy się nie mieścili, po prostu mordowano. Więc oczywiście można przed wejściem do komory gazowej zastanowić się nad tym, jak powstał ruch faszystowski, który miał masę pięknych idei, i że w gruncie rzeczy oni chcieli dobrze, chcieli zbudować piękny świat... Ale nie wiem, czy to komuś pomaga.

KARASIŃSKA: No właśnie może by pomogło, bo, jak poucza doświadczenie, faszyzm rodzi się z upokorzenia.

DUNIN: No tak, mogę to zrozumieć, ale nie w momencie, kiedy chce się mnie zabić...

KARASIŃSKA: Ale to się jakoś łączy. Gdyby to zrozumieć wcześniej, i wcześniej tych ludzi traktować z godnością, to może nie doszłoby do tego momentu, kiedy ktoś chce zabić.

WŁADYKA: To jest za ładne.

DUNIN: To jest za ładne, żyjemy w rozmaitych zaszłościach...

WŁADYKA: Mówimy o świecie nienawiści. Wspólnota często wchodzi na taką drogę. Dla mnie jedną z najgłębszych rzeczy, jakie przeczytałem o wspólnocie, był słynny tekst Karla Jaspersa z czterdziestego piątego roku o winie niemieckiej. Niemcy wyprodukowali faszyzm, zrobili holokaust, zrobili zbrodnię europejską. I Jaspers zadaje pytanie o winę niemiecką. Buduje obraz czterech win. Wina kryminalna, wina polityczna, wina moralna i najważniejsza – wina metafizyczna. Czyli to jest to, co powinno być pani bliskie, to jest ta wina, moja osobista, w przypadku kiedy nie uratowałem innego człowieka, na co nie było mnie stać, a i tak byłoby to bez sensu, i tak by się skończyło jego i moją śmiercią. Ale ponoszę winę metafizyczną. Ponieważ to jest wymiar boski. To jest tekst, który kładzie się strasznym ciężarem na naszej współczesnej cywilizacji i kulturze. Mnie się wydaje, że wina metafizyczna, czyli także wina nasza za wszystko, co dzieje się wokół nas, nawet jeśli jestem przeciwko temu, ale nie zrobiłem wszystkiego, żeby zło nie zaistniało, to jest właśnie ten ciężar, od którego my jako ludzie nie możemy się uwolnić. Co Jaspers nazwał w bardzo dramatycznej sytuacji tuż po wojnie.

KULIGOWSKI: Te ostatnie zdania są bardzo bliskie temu, co mówiła pani Karasińska. Znowu mamy taki poziom: robić dobro, nie robić zła, pomagać bliźniemu... Czyli znowu poziom utopii. Bo co to znaczy: nie robić zła? Czy-

li dokładnie, czego nie robić? Dzisiaj w dyskursie liberalnym to by znaczyło nie sprawiać nikomu cierpienia. Ale czy jest tylko jeden typ cierpienia? Ludzie cierpią czasem z rozmaitych powodów i w pewnej części jest to cierpienie symboliczne, wynikające na przykład z tego, że dominuje coś, z czym oni się nie zgadzają.

DUNIN: To jest ciekawe. Jeśli się czyta myśl liberalną, to się wydaje, że ona jest o wolności. Ale kiedy naprawdę wchodzi się w te wszystkie książki, to one są o tym, na jakich zasadach i komu, i kiedy można tę wolność ograniczyć. I to jest ciągła gra o granice. Granice twojej wolności są granicami mojej wolności, to jest taki banał... Tylko jeśli mamy naprzeciwko siebie nurty antyliberalne, to one kompletnie nie chcą z nami w tę grę grać. Bo to jest też gra bardzo trudna. To się wydaje takie idealne, czyste, proste, a jak znajdujemy się w sytuacji, gdy ludzie są naprawdę różni, to trzeba podjąć tysiąc decyzji: czy dziewczynki mogą mieć w szkole chusty, czy nie mogą, czy podnieść podatki najbogatszym, i komu dać, i co, i na jakich zasadach – bo wolność wymaga też jakiejś podstawy materialnej. Na tym powinna polegać polityka, na nieustannym zastanawianiu się, jak pogodzić różne racje, mając też etyczny wymiar w głowie. A nie na zastanawianiu się, czy Polska została upokorzona przez niemiecką prasę, albo czy Polska będzie istniała za trzydzieści lat czy nie. Ostatnio w jakiejś dyskusji ktoś twierdził, że Polska za trzydzieści lat nie będzie istniała. Ale ja się tym jakoś specjalnie nie przejmuję.

KULIGOWSKI: Proszę państwa, chciałbym zakończyć odwołaniem się do świeżo ogłoszonych wyników bardzo szeroko zakrojonych badań. Otóż przez siedem lat przyglądano się trzystu

tysiącom ludzi. Ich codzienności, temu, co jedzą, z kim się spotykają, co robią i tak dalej. Okazało się, że są dwa najważniejsze wskaźniki dobrostanu, takiego codziennego szczęścia. Pierwszy z nich to czynnik, który zależy od tego, w ilu bliskich relacjach jest dana osoba. Przy czym te bliskie relacje to może być partner, dziecko, przyjaciel. Drugi wskaźnik szczęścia to zaangażowanie społeczne polegające na przynależności do różnych wspólnot. Począwszy od

Kościółów, przez kluby sportowe, rady rodziców, koła zainteresowań i tak dalej, i tak dalej. Zatem można by powiedzieć na zakończenie, że wspólnota jest nieodzowna, człowiek jest istotą społeczną i cokolwiek byśmy powiedzieli, to tego nie przekreślimy. Problem polega tylko na jednym: jakie te wspólnoty będą, jak my sobie poukładamy relacje między tymi wspólnotami i ile one będą chciały zawłaszczać naszego życia.



Kontrwspólnota

• JACEK SIERADZKI •

Na scenę wchodzi aktorka. W rękę ma jakieś kartki, pewnie będzie chciała coś odczytać, odezwę, proklamację, wstęp do przedstawienia. Zaczyna mówić do publiczności. Ale nie będzie jej dane skończyć pierwszego zdania. Chłopak siedzący na widowni przerywa jej pytaniem, czy na pewno chce wypowiedzieć to, co przygotowała. Wbiega na scenę i zaczyna agresywnie filmować ją telefonem komórkowym, doskakując niebezpiecznie blisko. Wzywa kolegów, których oddziałek przyjechał się za kulisami. Są zorganizowani w małe, rozbijackie komando. Jeden ma megafon i wykrzykuje przezeń coraz bardziej napastliwe tyrady, pozostali podchwytywają z nich poszczególne słowa bądź hasła i skandują je – niskimi, stadionowymi głosami. Próbującą mówić coś aktorkę zagłuszają zbiorowym buczeniem, mają też idealnie zsynchronizowane, widać że długo ćwiczone gesty, czyniące z nich zgraną, wielogłosową

i wieloręczną machinę. Jest wśród nich mężczyzna w koloratce, uzupełniający agresję napastników równie natarczwym kaznodziejstwem.

Ci, którzy rozpoznali aktorów, wiedzą, co jest grane (choć miejscowi mają trudniej, bo gra pożyczony z innego teatru Michał Tokaj). Inni widzowie stopniowo też prędzej czy później zaczynają się domyślać, że wszystko to już spektakl.

Niemniej moc sceny otwierającej *Białą siłę, czarną pamięć*¹ zasadza się na tym, iż k a ż d y na widowni biało-stockiego Teatru im. Węgierki ma taką chwilę – jedni krótszą, drudzy dłuższą – kiedy m u s i wziąć pod uwagę możliwość, że to, co widzi, dzieje się napraw-

dę. Że spełnia się to, czym grożono – realnie przecież – teatrowi długo przed premierą, w proklamacjach, listach do zwierzchników, interpelacjach radnych. Że oto radykalne bojówki najzupełniej dosłownie zrywają przedstawienie. I trzeba będzie za chwilę odnieść się do tego ataku. Zareagować. Włączyć się w rzeczywistą konfrontację, bez siatki ochronnej, jaką zawsze w takich wypadkach ma do zaoferowania konwencja teatralna.

Potem napięcie puszcza. Pojawiają się elementy rozładowujące, sceny podszyte cierpkim humorem, chwilami wręcz kabaretowe. Piotr Ratajczak stosuje swój patent sprawdzony w śmiej twierdzić, jego najlepszych przedstawieniach, kiedy pogodnie, bez zaciśniętych zębów i podniesionego głosu dobierał się do tematów głęboko konfliktujących społeczeństwo i dopuszczał różne punkty widzenia, starając się nikogo nie obrazić. Tak było w świetnych *Niewiernych*, spektaklu o apostazji, też opartym na reportażach, a zrealizowanym w krakowskiej Łażni Nowej, gdzie w kolejnych monologach różni ludzie zwierali się z powodów opuszczenia katolickiej wspólnoty, powodów poważnych, niepoważnych, traumatycznych, komicznych, raz stanowiących dramatyczne oskarżenie Kościoła, innym razem groteskową autokompromitację samych odstępców.

Biała siła... w Teatrze im. Węgierki też ma taką składankowo-koralikową konstrukcję. Prostym rekwizytem, elementem stroju, zmianą sposobu zachowania, pięciu panów i dwie panie naprędce aranżują rozmaite miniscenki z reportażu Marcina Kąckiego. Obrazki z życia pewnego miasta ze wschodu, w którym ksenofobii, nietolerancji tudziez złości na wszelkich obcych, tych z dnia dzisiejszego, i tych sprzed Zagłady, jest więcej niż gdzie indziej (aliści

to tylko przewaga ilościowa, podobne cechy, może w mniejszym natężeniu, znalazłyby się wszędzie). W scenkach nie padają konkretne nazwiska (nie licząc Ludwika Zamenhofa), nazwy ulic, placów i knajp. Ale znaczy to najwyżej tyle, co rozpikselowywanie twarzy oskarżonych, pokazywanych w telewizyjnych wiadomościach, kiedy to każdy widz wie dobrze, o co i o kogo chodzi. Niektóre kamuflaże są czysto humorystyczne (klub sportowy „Mieszkonia”). Teatr celowo miesza style i tonacje. Satyrycznie/groteskowe tony zarezerwowane są dla urzędowych nadeń i faryzejskich wywodów polityków, radnych, kościelnych dygnitarzy. Tragicznie brzmi opowieść o próbie zamieszkania na jednym z osiedli mieszanej pary polsko-hinduskiej, próbie zakończonej paniczną rejteradą z kraju. Wzrusza opowieść o samozwańcym rzeczniku tysięcy Żydów pochowanych na kirkucie bezceremonialnie przerobionym na miejski park, rozbawia folklor grupy rekonstrukcyjnej, wytrąca z równowagi epizod, w którym wolny światły artysta bezwzględnie ulega niezrozumiałej, pozaracjonalnej fascynacji twardym wdziękiem byczych karków. Spektakl ma parę zaplanowanych przewrotek: Bernard Maciej Bania każe widzom wręcz polubić prokuratora, który wyszedł z zawodu i roznosi ulotki z pizzerii – zanim się połapiemy, że to ten znany na całą Polskę funkcjonariusz, co rozkosznie umorzył sprawę chłopaków malujących swastyki, argumentując, że to stosowany w Azji symbol szczęścia. Teraz z satysfakcją odbiera telefon z Warszawy, z którego wynika, że znów się przyda.

Są epizody, przy których dalibóg nie wiadomo, śmiać się czy płakać. Jak ta patetyczna przemowa wykonawcy disco polo, który przeszedł przełom i będzie swoim fanom ofiarowywał

¹ *Biała siła, czarna pamięć* na podstawie reportażu Marcina Kąckiego. Adaptacja: Piotr Rowicki, reżyseria i opracowanie muzyczne: Piotr Ratajczak, scenografia i kostiumy: Matylda Kotlińska, ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko. Premiera w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku 16 kwietnia 2016.



PLAKAT DO SPEKTAKLU *BIAŁA SIŁA, CZARNA PAMIĘĆ*, PROJEKT GRAFICZNY AGNIESZKA POPEK-BANACH, KAMIL BANACH

istotniejsze, głębsze przeżycia. Leci jedno z takich przeżyć: *Pierwsza Brygada* śpiewana charakterystycznym dla tej dźwiękowej subkultury podkręconym falsetem z akompaniamentem wygenerowanym na tandetnych automatach.

Ale niepewność, czy należy kolejne sekwencje widowiska witać śmiechem czy płaczem, nie dotyczy tylko patriotycznego disco. Publiczność najwyraźniej – widziałem nie premierę, lecz drugie, zwykłe przedstawienie – powściąga wesołość nawet w reakcjach na epizody jawnie satyryczne. Nie ma ochoty się śmiać. Wolno domniemywać, że sprawił to ów prolog, ewidentnie zresztą doklejonny przez twórców w ostatniej chwili, w reakcji na groźby. W najprostszy i może przez to najdobitniejszy sposób teatr wpoił swoim gościom świadomość, że uczestnictwo w przedstawieniu nagle przestało być bezpieczne. Że naprawdę istnieje całkiem liczna wspólnota z krwi i kości uważająca sztukę współczesną, w tym teatr (ale i sztuki plastyczne, ale i także film) za dzieło szatana i wroga. Za rozsądnik zła, które należy napiętnować, zakazać („powinni tego zabronić”, kwintesencja cenzury zinterioryzowanej w pocztowych łbach) albo wręcz zniszczyć. Nie w imię starcia racji. W imię naprawy moralnej. W ramach nieproszonej misji pedagogicznej, gdzie różeczka przeznaczona do bicia po łapach nabiera coraz większego rozmachu.



Histeryzuję? Przecież nic się nie stało. Znowu rozeszło się po kościach. Jak – dotąd – zawsze.

W Białymstoku rozeszło się po kościach rozczulająco praworządnie. A bardzo długo trwała propagandowa kanonada: apele na portalach społecznościowych, zapowiedzi manifestacji

przed teatrem, krzątania prawicowych radnych żądających od prezydenta miasta, żeby z kolei zażądał od marszałka województwa – bo to on nadzoruje teatr – wydania zakazu przygotowania premiery. Gromkich słów padło wiele. Skończyło się na happeningu młodzieży wszechpolskiej odbytym, zgodnie z oficjalnym zezwoleniem, na kilka godzin przed premierą, co ściągnęło pod teatr nieliczną garstkę gapiów. Manifestacja była, jak się zdaje, prędzej humorystyczna niż groźna, miejscowych wszechpolsaków wsparli sojusznicy z Wielkopolski, którzy przywieźli transparent „Poznań przepasza za Kąckiego”, na co dzień reportera poznańskiej „Wyborczej”, dyrektorce teatru wręczono „Złotego Goebbelsa”. Przed samą premierą i w jej trakcie nie działo się nic z tego, co zdarzyć się mogło. I co, jako potencjalność, już tkwiło w podświadomości widzów; gdyby nie, opisany tu prolog nie zrobiłby tak piorunującego wrażenia.

Od paru lat teatr ma swoją kontrwspólnotę, niesformalizowaną, pewnie rozproszoną, ale przecież rozpoznawalną i widoczną na scenie publicznej, która sprzeciwia się przedsięwzięciom w ich mniemaniu szargającym świętości czy to religijne, czy narodowe. Tu i ówdzie organizowane są pikiety przed teatrami, głośnie modły rozmaitych krucjat różańcowych, a miejscy radni albo i posłowie natarczywie domagają się wyrzucenia na bruk dyrektora teatru, który podpadł im repertuarowymi wyborami. Tym głośnie, im bardziej na posadę szefa sceny nie mają nijakiego wpływu, zatem ich krzyk jest tylko ekspresją dobrze w ich otoczeniu widzianych poglądów, bez skutków i odpowiedzialności.

Przywykliśmy, obserwatorzy i komentatorzy życia scenicznego, patrzeć na to zjawisko z mieszanymi uczucia-

mi, na poły zaniepokojenia, na poły lekceważenia. Bo właśnie było nieskuteczne i mocne w pyskach krzykaczy, a w konkretnym działaniu rozchodziło się po kościach. Bo się po drodze autośmieszało. Bo wreszcie rzetelność oglądu kazała znajdować okoliczności dla protestujących łagodzące. Gdy podkręcona przez jedną z krakowskich gazet grupa miłośników starego Starego Teatru wszczęła awanturę na jednym ze spektakli Jana Klaty, trudno było nie zauważyć, że trafiło na twórcę, który zawsze budował swój artystyczny image na drażnieniu i prowokowaniu widza. I właśnie strategia ta doczekała się kontry, owszem, fałszywie skierowanej, piramidalnie głupiej, bardziej żalosnej niż groźnej (choć w pierwszej chwili tak nie wyglądało, a gróźb konkretnej przemocy wobec teatru było co niemiara), w żaden sposób niezasługującej na usprawiedliwienie, aliści jednak sprowokowanej. W końcu twórca zawsze marzył, by na jego wypowiedzi artystyczne reagowano gorąco i zapalczywie, choć może przy okazji także do sensu. Gdy w Poznaniu trzeba było przeciskać się do drzwi teatru przez tłumek pikietarzy, których przywódca dał się przez megafon, że będzie się modlił za nas wchodzących do teatralnego piekła, też nie sposób było nie pomyśleć, że Lech Raczak, pisząc i reżyserując *Spisek smoleński* z hymnem „Giniemy, giniemy, za Polskę giniemy z okrzykiem «kurwa mać»”, powinien gniewną reakcją drażnionych wliczyć w kosztą artystycznej wypowiedzi. I pewnie ją zresztą wliczył.

Potem była *Golgota Picnic*, spektakl usunięty z programu Mały na skutek akcji protestów i gróźb, niebywalej presji poznańskiego metropolity, lisich nacisków władz miasta, pod którymi ugiął się szef festiwalu mocno potem za to piętnowany w środowisku artystycznym. Ugięcie to przerodziło się

jednak dość nieoczekiwanie w tryumf, przynajmniej w oczach obserwatorów zaangażowanych po stronie wolności twórczej. Tekst scenzowanego w Poznaniu przedstawienia czytano w teatrach w całym kraju, w większości przy akompaniamentie pikiet i kontrmanifestacji, które były jednak nader skutecznie przełamywane, a chętnych do wysłuchania skandalizującego tekstu było nadspodziewanie dużo. Można było otrąbić sukces wolnego teatru. W ogólnej euforii stosunkowo niewiele pojawiło się refleksji na temat mechanizmu całej akcji. Boć przecież trudno uwierzyć, by w bogobojnych masach polskiego narodu były tłumy koneserów światowego teatru, którzy gdzieś po Europie widzieli widowiska Rodriga Garcii i wyrobili sobie zdanie na temat antychrześcijańskiej wymowy jego dzieł. Bądź chociażby byli w Paryżu, gdy grano tam *Golgotę*, i widzieli francuskie pikiety religijnie obrażonych. Ktoś musiał skutecznie, na bardzo dużą skalę, kanałami, które dla większości „świeckich” obserwatorów są zwyczajnie niespenetrowane, wpoić rodzimym działaczom, że oto za parę miesięcy w Poznaniu pojawi się teatralny antychryst – którego nazwisko nawet wielu branżowcom było wtedy znane piąte przez dziesiąte – i że trzeba podjąć prewencyjną akcję niedopuszczenia do premiery. Gdybyśmy sobie lepiej uzmysłowili skalę owej propagandowej akcji, lepiej – czyli groźniej – rysowałyby się moc konstytuującej się właśnie kontrwspólnoty.

Która po zmianie rządów w Polsce dostała dodatkowego wiatru w żagle. Choć, podkreślić wypada, nieinstytucjonalnego, przynajmniej dotychczas. Po kompromitacji nowego wicepremiera z jego niewczesną i pozbawioną podstaw próbą wymuszenia na samorządowych władzach Wrocławia

cenzorskiego zdjęcia premiery *Śmierci i dziewczyny* w Polskim, nie nastąpiły już żadne centralne akcje, czy to programowe, czy personalne, nawet tam, gdzie ich się spodziewano (vide wywiady Jana Klaty nerwowo oczekującego gilotyny, która nie spadła). Nowi eksperci ministerialnych programów operacyjnych skwapliwie, owszem, wycinali „niesłuszne” inicjatywy, ale odwołania skrzywdzonych zostały przynajmniej w części uwzględnione, co nieco naprawiało jednostronność wyborów. Zew poczuli za to gorliwcy, prowincjonalni radni czy posłowie, najwyraźniej zniewoleni sytuacją do prezentowania w całej krasie swego radykalizmu. I stojącej za nim skromnej liczby szarych komórek w mózgu, jak u tego mądrali reprezentującego w sejmie Podlasie, który zażądał zmiany politycznie niesłusznych nazw pociągów, w tym odebranie patronatu nad jednym z połączeń Juliuszowi Osterwie, bo przecież, rany boskie, mason. Twórcy *Białej siły*... z satysfakcją włączyli owo rozkoszne bęcwałstwo do jednego z kabaretowych epizodów widowiska.

Niemniej kontrwspólnota ma się czym żywić. Nade wszystko frazeologią nowych władz z jej obracaniem słów „Polska” i „Polacy” przy każdej okazji, z figurą „wstawania z kolan” i przeciwstawianiem się rzekomej „pedagogice wstydu”, pod którą to formułę można przecież podciągnąć absolutnie każdy krytycyzm, dyskursywny czy artystyczny. Awantura białostocka jest tu symptomatyczna: nie poszło przecież o obrazę uczuć religijnych, czym szafowano przy poprzednich okazjach, ani nawet o obrazę jakkolwiek rozumianego dobrego imienia Polski. Przeciwnicy twierdzili, że spektakl, podobnie jak książka Kąckiego, kładzie cię na dobrym imieniu miasta, a tyle wysiłku

włożono w jego atrakcyjny wizerunek! Fundamentalnie utożsamiono sztukę z propagandą, nawet nie kamuflując tego obcesowego podstawienia, czemu oczywiście sprzyjały liczne przykłady podobnych zabiegów na skalę ogólnokrajową. Sprzyjał też bujny rozkwit agitacji nacjonalistycznej. W dniu premiery w białostockiej katedrze odbyła się msza zamówiona przez ONR z agresywnym kazaniem i z manifestacyjnym wymarszem pocztów sztandarowych na ulice miasta. Pod teatr nie poszli. Nie było im po drodze. Ale czy nie skreć tam w przyszłości?



Ostrzegali przytomni: uważać na słowa. Nie wyświechtac ich za łatwo, nie zdewaluować zbyt prędko, bo gdy stanie się naprawdę źle, potrzebne sformułowania będą słabe i bezsilne. Nie warto było każdego zatargu w teatrze, gdzie dyrektor zdjął na generalnych gościnnemu reżyserowi spektakl, bo się z nim nie zgadzał, nazywać cenzurą. Nie warto było, nawet w pół-żartach, w wewnątrzbranżowych polemikach wyzywać się od faszystów. Bo dziś Joanna Tokarska-Bakir w wywiadzie dla „Wyborczej”² powiada, że do faszyzmu brakuje nam tylko przemocy, wszystkie inne komponenty już są. I kto usłyszy przeraźliwe ostrzeżenie zawarte w tym sformułowaniu?

Antropolożka mówi o faszyzmie rozumianym „wcale nie jak obelga, tylko pojęcie analityczne, opisujące specyficzny typ rządzenia masami”. Rzecz jasna porównywanie każdego nie lubianego polityka do Hitlera przez swą skrajność tylko redukuje moc opinii. I w ogóle sięganie do analogii

² *Rzeźnik na horyzoncie*. Z Joanną Tokarską-Bakir rozmawiała Dorota Wodecka. „Gazeta Świąteczna” z 16 kwietnia 2016.

z Niemcami poweimarowskimi zdaje się kontrproduktywne – poza jednym aspektem, o którym za chwilę. Jeśli jednak szukać w historii generalnych podobieństw do dzisiejszej atmosfery życia społecznego, to polem odniesień stać się powinien wcale nie hitlerowski Berlin. I nie Peerel, choć każdy żyjący w tamtej epoce rozpoznaje propagandowe klisze i frazeologię z czasów towarzysza Gomułki i w najmniejszym stopniu nie jest mu do śmiechu. Rezerwuaru analogii trzeba szukać w schyłku Drugiej Rzeczypospolitej. W Polsce drugiej połowy lat trzydziestych. W dziennikach takich jak „Falanga” i tygodnikach takich jak „Prosto z mostu”. W atmosferze arbitralnego wydawania certyfikatów polskości i nieustannych awantur z obcymi tudzież z wysyłaniem Żydów na Madagaskar. W obłędnej propagandzie mocarstwowej Rzeczypospolitej, której zdmuchnięcie w 1939 roku miało być później tak bolesną traumą dla całego pokolenia. W marsowych minach i kulcie rozmaitych drogich, dzielnych wodzów oraz miernot aspirujących do funkcji naczelnika państwa. W agresji rozpolitykowanego kleru. W katolicko-narodowej tresurze szkolnej działwy. W fundowaniu przeciwnikom politycznym ciężkiego więzienia, jakim była Bereza Kartuska bądź w wymuszaniu na nich decyzji o emigracji, choćby za miedzę, do Czech. To ostatnie zdaje się nieaktualne przy otwartych – na razie – schengelskich granicach. A reszta?

Tyle że Druga Rzeczpospolita w swojej fazie stopniowego brunatnienia nie brała na cel sztuki. Owszem miały miejsce liczne prasowe awantury i wyklinania przeciwników, głównie ko-

munistów i Żydów, owszem namiętnie roztrząsano, które dzieła są bardziej, które mniej narodowe. Daleko jednak było do tworzenia sztuki oficjalnej, gloryfikującej sławę i potęgę narodu, i do spychania w niebyt – dosłownie do fizycznego niszczenia – sztuki zdegenerowanej, Entartete Kunst. Pod tym względem międzywojenna Polska do końca swoich dni była chwalebnie bardziej liberalna od zachodniego sąsiada. Być może dlatego, że agresja narodowców miała nade wszystko swoje cele etniczno-ekonomiczne. Mówiąc obrazowo, kamienie i laski korporantów wybijały szyby w żydowskich sklepikach, nie w galeriach sztuki.

Można zatem zaryzykować twierdzenie, że kontrwspólnota, o której tu mowa, niesformalizowana grupa rodaków złączona głębokim przeświadczeniem, iż jest permanentnie obrażana przez sztukę w swojej narodowo-religijnej dumie, to jednak – na tę skalę – wynalazek naszych czasów. Sztuka mogłaby się może zastanowić, na ile sama ponosi część winy za wyhodowanie sobie tych nieprzejednanych adwersarzy, choćby przez swoją nierzadką, artystowsko-intelektualną wyniosłość, paternalizm w narzucaniu nowoczesności. Pytanie, czy będzie ją na to stać, ale i pytanie ważniejsze, czy sytuacja jej na to pozwoli. Ponieważ wolno się realnie obawiać, że w atmosferze obłędnie narastającej w kraju agresji, braku hamulców w mowie państwowych dygnitarzy, mnożenia i eskalowania konfliktów, a także szafowania frazeologią narodową na prawo i lewo, prędzej czy później jakaś szyba pocięci. I nie będzie to ostrzegawczy element żadnego widowiska, tylko realna realność.

Tematy dramatu

• JUSTYNA JAWORSKA •
• INGA IWASIÓW •

Teatroteka współczesnego człowieka

• JUSTYNA JAWORSKA •

Pudełko dziesięciu płyt z napisem „Teatroteka” aż rwie oczy i piszę ten tekst, nie ukrywam, z pobudek osobistych, bo bardzo chciałam to pudełko mieć, a nie można go kupić. W środku są same rarytasy, dziesięć ekranizacji współczesnych polskich sztuk z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych – wspaniałe przedsięwzięcie, jak na razie przechodzące niestety bez większego echa. Projekt ruszył w 2013 roku, w zeszłym sezonie kolejne tytuły (i przy okazji twórców na żywo) prezentowano w Instytucie Teatralnym, ale już w telewizji puszczono zaledwie kilka sztuk, do tego późno i bez powtórek. Pięknie wydane dziesięciopak nie dostaniemy też w żadnej księgarni, bo pudełko – celowo nie piszę „box” – wyszło z opisami tylko po angielsku i nie zostało przeznaczone na nasz rynek, to tylko materiały promocyjne. I doskonale, mamy się przecież czym pochwalić, tylko jak taką promocję na

eksport pogodzić z deklaracją, że „projektowi od samego początku przyświeca [...] cel jego szerokiej dystrybucji i dostępności”¹? Jeśli hasło „Teatroteka” nic czytelnikom nie mówi, to nie mają się czego wstydzić – niech się wstydzi dystrybutor i Telewizja Polska!

Trochę się uniosłam, ale mowa o bodaj najciekawszej inicjatywie na styku filmu i teatru, na jaką odważono się w ostatnim czasie wydać pieniądze. Fundusze wsparło Ministerstwo Kultury, projektowi szefował Włodzimierz Niderhaus, dyrektor WFDiF, a do rady programowej zaproszono między innymi Macieja Wojtyńską, odpowiedzialnego za opiekę artystyczną. To on wyswatał uznanych polskich dramtopisarzy średniego pokolenia (w tym zestawie – urodzonych między 1964 a 1977 rokiem) z reżyserami z reguły

¹ www.wfdif.pl/pl/produkcja-filmowa/teatroteka. Dalsze cytaty tamże.

młodszy, bliżej trzydziestki, którzy „pomimo znaczącego niekiedy dorobku teatralnego i wykształcenia w tym kierunku, nie mieli dotąd możliwości stworzenia własnego i oryginalnego dzieła audiowizualnego”.

Nie mieli dotąd możliwości, no właśnie. To, że dziesiątka młodych zdolnych reżyserów, po części byłych studentów Wojtyłki z warszawskiej Akademii Teatralnej, niczego wcześniej nie nakręciła w formule teatru telewizyjnego, niespecjalnie dziwi: wyobrażam sobie, że znacznie łatwiej znaleźć po studiach pracę w teatrze albo kręcić krótkometrażówki niż dostać w molochu na Woronicza pieniądze na autorski projekt. Bardziej dziwi coś innego: że dla współczesnych autorów dramatycznych ze ścisłej czołówki (bo jest tu choćby Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Artur Pałyga czy Magda Fertacz) to także pierwsze realizacje telewizyjne. Owszem, w zeszłym roku mogliśmy zobaczyć na małym ekranie *Tatę* Artura Pałygi (drukowane w „Dialogu” jako *Ojciec nasz* – nr 12/2008), ale było to przeniesienie obsypanego nagrodami spektaklu Małgorzaty Bogajewskiej z Teatru Bagatela, a nie osobna produkcja. Na te ostatnie telewizja skąpi – spektakle od dawna odgrzewa na zasadzie mikrofalówki, a jeśli już decyduje się na nowe realizacje, to przeważnie albo na lekki teatr gatunku (na przykład na farsy Juliusza Machulskiego), albo na klasykę. Ostatnim dużym przedsięwzięciem, które angażowało współczesnych autorów (ale już nie współczesne tematy), była zorientowana historycznie i na poły dokumentalna Scena Faktu, flagowy projekt IV RP, obecnie oczywiście przypominany. Po tym cyklu nastąpiła cisza – nowego, ambitnego polskiego dramatu można było na małym ekranie szukać ze świecą.

Dlatego „Teatroteka” jest przedsięwzięciem tak cennym. Znów sięgam po komentarz wydawców:

W ciągu ostatnich piętnastu lat zaistniało w Polsce nowe pokolenie autorów piszących dla teatru. Stworzyli oni swój oryginalny język, sposób obrazowania, formę, a także wzbogacili dramat współczesny o problematykę dotyczącą ludzi młodych i o ich sposób postrzegania otaczającej nas rzeczywistości. „Młoda” polska dramaturgia zasługuje na jej propagowanie, na zapoznanie z nią szerszego kręgu odbiorców – jest to główny cel edukacyjny projektu.

Święte słowa, choć siłą rzeczy ogólniki. Dramaturgia ostatnich lat w pełni zasługuje na większy rozgłos, ale chyba nie dlatego, że pojawił się jakiś jeden jej język, konkretny ton – przeciwnie, mówi wieloma językami, porusza na szczęście bardzo różnorodne tematy i nawet dla tych dziesięciu zebranych sztuk trudno by było znaleźć wspólny mianownik. Są współczesne, ale połowa z nich rozlicza się z historią. Są postdramatyczne, ale w różnym stopniu i nie bez wyjątków, na przykład tekst Artura Pałygi to nieomal reporterski realizm. Są pokoleniowe w tym sensie, że przysły po tekstach brutalistów „pokolenia porno”, ale nie doczekały się własnej etykiety. Słusznie też określenie „młoda” wzięto przy tej dramaturgii w cudzysłów, bo autorzy młodzi u progu postbrutalistycznego przełomu weszli tymczasem w wiek średni, a do „Teatroteki” wybrano sztuki wcale nie z ostatniej chwili.

Na przykład *Koronacja* Marka Modzelewskiego jako tekst niejako graniczny zdążyła się jeszcze znaleźć w przywołanej antologii Pałowskiego z 2003 roku. *Miss Hiv* Macieja Kowalewskiego miała premierę niewiele później. Dziesięć lat temu drukowaliśmy

Nad Mariusza Bielińskiego, a *Trash Story* Magdy Fertacz, *Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej, *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk i *Żyd* Artura Pałygi to ten sam, wyjątkowo udany 2008 rok. *Chłopiec malowany* Piotra Rowickiego wygrał Metafory Rzeczywistości w 2010 roku, *Wizyta* Radosława Paczochy pochodzi sprzed czterech lat. Najnowszy, bo z zeszłego roku, jest monodram Julii Kijowskiej *Walentyna*, wymykający się trochę z ram tego projektu, bo napisany wspólnie przez aktorkę i reżysera, Wojciecha Farugę. W tym zestawie jest to zresztą pozycja i pod innymi względami osobna, o czym za chwilę.

Powyższy dobór jest siłą rzeczy arbitralny a dramaty nierówne, czasem po prostu głośnie – jak *Miss Hiv* Kowalewskiego, rzecz grana kiedyś w legendarnym klubie Le Madame i przywołująca heroiczne czasy sceny offowej. Tu inscenizację podnosi przejmująca kreacja Woronowicza, ale po samym tekście widać już upływ czasu. Aż połowę pudełka zajmują jednak sztuki laureatów Gdynskiej Nagrody Dramaturgicznej, niekoniecznie akurat te nagrodzone, ale wszystkie wysokiej klasy. Są też teksty, którym wyraźnie pomogło przeniesienie na ekran. Na przykład mało może wyrazista *Wizyta* Paczochy, która jako jedyna spośród tej dziesiątki nie trafiła nigdy na scenę, po prostu rozkwitła w czystej, kameralnej reżyserii Agnieszki Maskovic (choć nie mało się do tego przyczynił skupiony na głównej roli Dawid Ogrodnik i, uwaga, naprawdę zabawny Jerzy Radziwiłowicz w epizodzie). Bo też siłą całego cyklu jest aktorstwo. Plejada gwiazd – to brzmi banalnie, ale jakaż to przyjemność patrzeć, jak kamera pieści twarze, które znamy z najlepszych polskich teatrów i z kina. Niekiedy z seriali. Najrzadziej, o ironio, z poniedziałkowego Teatru

Telewizji, odkąd ten popadł w wiadomą hibernację.

Budżet na to wszystko był raczej skromny, co widać po tych produkcjach. Wszystkie są studyjne, w starym stylu, choć teraz telewizyjni inscenizatorzy śmieiej sięgają przecież po naturalne oświetlenie a nawet plenery. Z reguły są to też rzeczy małoobsadowe, na troje, pięcioro, góra dziewięcioro postaci. Tu pewien wyjątek znów stanowi *Walentyna*, jako jedyna nakręcona w przestrzeni teatralnej: Julia Kijowska gra sama na obrotowej scenie, za to obrotówkę otaczają dwa rzędy krzeseł, a na nich siedzi kilkadziesiąt statystek i chórzystek z zespołu „Harfa”. Panie pełnią w zasadzie rolę widowni, ale gdy raz na jakiś czas zaśpiewają hymn albo pieśń masową, to kłękajcie narody. Wracając jednak do budżetu – tu nie było fajerwerków i paradoksalnie posłużyło to przedstawieniom. Gdybym miała w dwóch słowach opisać wspólny styl cyklu „Teatroteki”, byłyby to „szlachetna asceza”.

Najszlachetniejsze i najbardziej asceetyczne pod tym względem jest chyba *Nad* Bielińskiego: mamy chłodne, prawie puste pomieszczenia, dużo ciszy, światłocien w kadrach. Sama historia o synu, który po latach wraca do domu z więzienia, jest surowa, pełna symbolicznych odniesień, a wszystko wybrzmiewa w urwanych dialogach i poetyckich powtórzeniach. Przyznam, że kiedy drukowaliśmy ten tekst i kiedy zdobywał nagrodę w Gdyni, nieco mnie przytłoczył. Dopiero Mariusz Bieliński jako autor i zarazem reżyser sam na siebie rzucił światło, które statycznie i z wyczuciem sfilmonął operator Arek Tomiak. Atmosfera niczym z kina rosyjskiego musiała się spodobać Amerykanom, bo ekranizacja zdobyła nagrodę Silver Remi na Międzynarodowym Festiwalu WORLDFFEST w Houston.



MATEUSZ PAKUŁA BIAŁY DMUCHAWIEC, TEATROTEKA WFDiF 2015, REŻ. AGATA DYCZKO,
ZDJĘCIA AREK TOMIAK P.S.C.



RADOŚLAW PACZOCHA WIZYTA, TEATROTEKA WFDiF 2015, REŻ. AGNIESZKA MASKOVIC,
ZDJĘCIA WOJCIECH SULEŻYCKI



TEATROTEKA



SZYMON BOGACZ ZAKŁAD DOŚWIADCZALNY SOLIDARNOŚĆ, TEATROTEKA WFDiF 2015,
REŻ. ADAM SAJNUK, ZDJĘCIA YANN-BAPTISTE SEWERYN



ANNA WAKULIK WASZA WYSOKOŚĆ, TEATROTEKA WFDiF 2015, REŻ. AGNIESZKA SMOCZYŃSKA,
ZDJĘCIA KUBA KIJOWSKI P.S.C.

Platynę na tym samym festiwalu otrzymała *Walentyna*, znowu sfilmowana przez Arka Tomiaka, ale zupełnie inaczej. Zadanie nie było łatwe, bo Julia Kijowska jako Tierieszkowa biegnie tam pod prąd rozpędzonej obrotówki, miota się, wreszcie pada na scenę w nieważkości lotu kosmicznego, a widzimy ją prawie cały czas w dużych zbliżeniach. Jak opowiadał w wywiadzie Wojciech Faruga, to operator „wymyślił, żeby na Julię założyć subiektywną kamerę, która nieustająco zaglądała jej w oczy”². Efekt jest porażający, bo pomysły czysto teatralne dostajemy w krótkim filmowym dystansie, a coś lepszego może dać formuła teatru telewizji? W Houston doceniono zapewne zarówno dynamikę zdjęć, jak i awangardową formę. Oraz natchnioną grę Kijowskiej, która na sopockim festiwalu Dwa Teatry dostała też nagrodę dla najlepszej aktorki.

Wreszcie, by pozostać tylko przy zdjęciach Tomiaka, przywołajmy trzecią próbkę jego stylu operatorskiego – *Cukier Stanik* Zyty Rudzkiej. Reżyserka Agata Puszcz mogła dla opowieści o starym krawcu i jego podupadającej pracowni gorseciarskiej wybrać konwencję realistyczną, nawet naturalistycznie zgrzebną, ale znacznie lepiej rozmaite sensory sztuki wydobył surrealizm: landrynkowe kolory, bajkowa scenografia, zakrzywione ujęcia. Staniki uszyte przez mistrza pływają tu niczym ryby w kulistych akwariach, marzenia wyświetlają się na tle pocztówki z pagodą. Sceny przechodzą w siebie miękko jak we śnie i słodko-gorzki tekst Rudzkiej zyskuje w ten sposób intymny wymiar, który bardzo trudno byłoby osiągnąć inaczej niż za kamerą.

Najwięcej nagród, w tym Grand Prix w Sopocie oraz nagrody za tekst, zdjęcia i scenografię, zdobyła *Walizka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk. Wawrzyniec Kostrzewski inspirował się chyba filmami braci Quay, w każdym razie uchwycił coś z klimatu ich *Ulicy krokodyli*: narrator, czego nie było w tekście oryginalnym, jest tu kimś w rodzaju lalkarza i zarazem demiurga, który ustawia całą historię na planszy, zanim powoła postaci do życia. Kiedy z kolei bohater staje przed stromymi schodami Muzeum Zagłady i napotyka Przewodniczkę, trudno nie pomyśleć o *Zamku* Kafki. Lekka muzyka, czarne tło, pomysły scenograficzne niczym z klasycznego teatru absurdu i skupiona kamera pozwoliły osadzić najbardziej abstrakcyjny w tym zestawie dramat w formie, która – można by pomyśleć – tylko na to od lat czekała.

Minimalistyczna, choć w innym rozumieniu, jest też ekranizacja *Żyda* Artura Pałygi. Akcja dzieje się podczas jednego posiedzenia w pokoju nauczycielskim: brzydkie meble, mapa, pałeczki, na zielonej ścianie krzyż i godło. Przeciętni nauczyciele mówią tak, jak się w tym kraju mówi i myśli. Pozornie niewiele da się z tym zrobić wizualnie, a jednak niczym w *Dwunastu gniewnych ludziach* Lumeta hipnotyzuje nas atmosfera zamkniętego pomieszczenia. Upływający czas widać tylko po zmianie światła, zieleń ścian staje się opresyjna, tępa i jadowita, zupełnie jak stłumiony antysemitizm, który się nauczycielom zaczyna ulewać. Anecie Groszyńskiej udało się poruszyć widza najprostszymi środkami.

Zieleń (ale oliwkowa, militarna) nadaje też ton *Chłopcu malowanemu* Piotra Rowickiego. Jest na mundurach żołnierzy, którzy przychodzą do matki poległego ze smutną wiadomością, jest na tapecie i szafkach kuchennych

schludnego mieszkania w wojskowym bloku, na rodzinnych fotografiach oficerów – właściwie widzimy świat monochromatyczny. I na pozór dobrze uporządkowany, tylko w kącie siedzi sobie cichutko widmo zabitego syna. Piotr Ratajczak, stały reżyser tekstów Rowickiego, robił przedtem *Chłopca malowanego* w teatrze; teraz też potrafił bezbłędnie pokazać, jak pod rutyną wojskowej procedury eskaluje obłęd i frustracja. To sztuka tak wściekle pacyfistyczna, że powinno się ją puszczać w charakterze przeciwwagi dla Sceny Faktu, choć tu akurat chodzi o współczesnych „żołnierzy wyklętych” i Afganistan.

Okropieństwa wojny jako motyw wracają też silnie w *Trash Story* Magdy Fertacz – jesteśmy w domu kobiet podczas dziwnych obchodów urodzin syna i męża, który zginął w Afganistanie. Ale dom jest poniemiecki i niewiedząc go też echa wcześniejszych wojen oraz duch małej Ursulki, dawnej lokatorki. Ta postać to wyzwanie dla inscenizatorów, pokazywano ją już różnie, reżyserka Marta Miłoszewska sięgnęła po trik czysto filmowy: Ursulka wychodzi ze starej fotografii i jest pozbawiona koloru, przypomina trochę blade dziewczynki z horrorów. Szalone zdjęcia Jolanty Dylewskiej są wysmakowane w każdym kadrze, mam też wrażenie, że ze wszystkich realizacji ta została najmocniej przetworzona cyfrowo. Co tylko podkreśla nastrój, trudno byłoby bez cyfrowych sztuczek osiągnąć tak sugestywny efekt halucynacji.

Nie ma właściwie w tym zestawie tekstu, któremu ekranizacja zaszkodziła – wszystkie załśniły w doskonałej obsadzie i przemyślanej reżyserii. Maciej Wojtyśko okazał się mądrym swatem, bo tu trzeba było wyczucia, by zestroić ze sobą twórców o podobnej wra-

liwości. Nie wiem, czy „Teatroteka” układa się w spójną całość, bo może nawet nie powinna, za to z całą pewnością wydobywa różnorodność, plastyczność, podatność na interpretacje, a może najmocniej właśnie: filmowość współczesnej dramaturgii. Na pewno nie została nakręcona na jedno kopyto, przeciwnie, co reżyser, to niespodzianka. Nie wolno też zapominać o zapleczu produkcyjnym WFDiF, a więc o montażystach, realizatorach dźwięku, całym sztabie ludzi od filmu, dzięki którym te spektakle są po prostu dobrej jakości.

W serii powstało jeszcze sześć kolejnych tytułów, ruszył nowy sezon pokazów w Instytucie Teatralnym. W styczniu można było zobaczyć *Wąską wysokość* Anny Wakulik w reżyserii Agnieszki Smoczyńskiej, w kwietniu *Zakład Doświadczalny Solidarność* Szymona Bogacza w interpretacji Adama Sajnuka, a będzie jeszcze *Zgaga* Ewy Madeyskiej (już w maju), *Człowiek bez twarzy* Andrzeja Bartnikowskiego, *Białe dmuchawiec* Mateusza Pakuły i *Kobieta w lustrze* Piotra Domalewskiego. Widziałam tylko zapowiedzi na stronie internetowej, ale wygląda to obiecująco. Tylko że Instytut Teatralny mieści się jak wiadomo w Warszawie, a jego goście to często i tak ludzie „z branży”, właściwym medium dla popularyzatorskiej „Teatroteki” powinna być telewizja.

A co z telewizją? Był kiedyś w Dwójce taki program rozrywkowy dla dinozaurów: *Wideozłota dorosłego człowieka*. Maria Szablowska i Krzysztof Szewczyk puszczali tam stare teledyski, zapraszali artystów o nieco przebrzmiałej sławie, mówili poprawnie po polsku i miało to sporo wdzięku, a dla młodszych wymiar edukacyjny – ot, ostatni relikwiarz tak zwanej paleotelewizji. Program po dekadzie zdjęto, choć na pewno miał miłośników i ustanowił pewien

² *Ciągnie mnie do człowieka*, z Wojciechem Farugą rozmawiał Przemysław Gulda, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, z 20 września 2014.

kanon. Pamiętam poczucie, że wraz z „Wideoteką” odeszła pewna epoka, do której – jak się może niektórym wydawało – należała również formuła spektakli telewizyjnych. „Teatroteka” udowodniła jednak, że ta formuła nie musi być ramotą, że można łączyć przystępność z awangardą, pokazywać ważne nowe teksty w atrakcyjnej formie i dla trochę młodszej grupy docelowej. Miejsce na to jest, bo przecież poniedziałkowy Teatr Telewizji nie wypadł z ramówki, istnieje Studio Teatralne Dwójki, TVP Kultura też pokazuje przedstawienia. Tylko z pominięciem, no prawie, obecnych polskich autorów. Tak zwany zwykły telewidz, który z tego medium czerpie podstawową wiedzę o świecie, jako współczesnego damatopisarza wymieniliby pewnie Sławomira Mrożka.

A przecież cykl ekranizacji jest gotowy, co by komu szkodziła taka *Teatroteka Współczesnego Człowieka*, najchętniej regularnie, z powtórkami i o ludzkiej porze...

Niestety, za każdorazową emisję polskiej sztuki płaci się autorom tantiemy. Niestety, bo system, który miał autorom służyć, w tym przypadku zwrócił się przeciwko nim. Zawsze taniej pokazać angielską farsę albo po raz kolejny *Damy i huzarów*, do których nie zgłoszą się spadkobiercy, a ekranizacje współczesnej dramaturgii ustawić w eleganckim pudełku na eksport. I cała para w gwizdek. Te kilka premier z „Teatroteki”, które rzeczywiście pokazano i które zginęły w wielokanałowym zgiełku, to wciąż za mało, by zbudować współczesny kanon.

W cyklu „Teatroteka”:

- Mariusz Bieliński *Nad*, reż. Mariusz Bieliński, zdjęcia Arek Tomiak
- Magda Fertacz *Trash story*, reż. Marta Miłoszewska, zdjęcia Jolanta Dylewska
- Julia Kijowska i Wojciech Faruga *Walentyna*, reż. Wojciech Faruga, zdjęcia Arek Tomiak
- Maciej Kowalewski *Miss Hiv*, reż. Krzysztof Czeczot, zdjęcia Łukasz Gutt
- Marek Modzelewski *Koronacja*, reż. Sebastian Chondrokostas, zdjęcia Petro Aleksowski
- Radosław Paczocha *Wizyta*, reż. Agnieszka Maskovic, zdjęcia Wojciech Suleżycki
- Artur Palyga *Żyd*, reż. Aneta Groszyńska, zdjęcia Michał Pakulski
- Piotr Rowicki *Chłopiec malowany*, reż. Piotr Ratajczak, zdjęcia Łukasz Gutt
- Zyta Rudzka *Cukier Stanik*, reż. Agata Puszcz, zdjęcia Arek Tomiak
- Małgorzata Sikorska-Miszczyk *Walizka*, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, zdjęcia Witold Płóciennik

Oraz:

- Anna Wakulik *Wasza wysokość*, reż. Agnieszka Smoczyńska, zdjęcia Kuba Kijowski
- Andrzej Bartnikowski *Człowiek bez twarzy*, reż. Andrzej Bartnikowski, zdjęcia Arek Tomiak
- Szymon Bogacz *Zakład Doświadczalny Solidarność*, reż. Adam Sajnuć, zdjęcia Yann-Baptiste Seweryn
- Piotr Domalewski *Kobieta w lustrze*, reż. Waldemar Raźniak, zdjęcia Krzysztof Ptak
- Ewa Madeyska *Zgaga*, reż. Katarzyna Szyngiera, zdjęcia Michał Stajniak
- Mateusz Pakuła *Biały dmuchawiec*, reż. Agata Dyczko, zdjęcia Arek Tomiak

Ze sztuk w cyklu „Teatroteka” drukowaliśmy:

- Mariusz Bieliński *Nad* (nr 2/2006)
- Magda Fertacz *Trash story* (nr 4/2008)
- Zyta Rudzka *Cukier Stanik* (nr 7-8/2008)
- Małgorzata Sikorska-Miszczyk *Walizka* (nr 9/2008)
- Mateusz Pakuła *Biały dmuchawiec* (nr 12/2008)
- Ewa Madeyska *Zgaga* (nr 12/2012)
- Szymon Bogacz *Zakład Doświadczalny Solidarność* (nr 9/2013)
- Anna Wakulik *Wasza wysokość* (nr 7-8/2014)

INGA IWASIÓW

Dziecko

DRAMAT W EPIZODACH

OSOBY:

- MARTA
 - MAREK
- oraz spotykane przez nich inne osoby, których jest raz mniej, raz więcej, są wyraźne lub niewyraźne. Do wyraźnych należą:*

- PIEŁĘGNIARKA
- MĘŻCZYZNA I
- MĘŻCZYZNA II
- MĘŻCZYZNA III
- MĘŻCZYZNA IV
- STARSZA KOBIETA
- PIJAK
- URZĘDNICZKA
- TERAPEUTKA
- KOLEGA
- MISIEK

oraz głosy:

- URZĘDNICZKA II
- MĘŻCZYZNA
- KOBIETA
- DZIECKO

w telewizji:

- DZIENNIKARKA
- GOŚĆ

Być może część spotykanych przez główną parę w różnych okolicznościach to te same osoby odgrywające różne role.

Wszystkie elementy scenografii komponowane i przesuwane przez osoby dramatu na chilloutowym podkładzie muzycznym, przerywanym reklamami i kołysankami. Jeśli realizatorzy mają ochotę na tę odpowiedź.

Epizod 1

Sypialnia.

Duże, zawalone poduszkami łóżko na kółkach pośrodku kwadratowego pokoju zanurzonego w półmroku, szpitalna szafka obok. Wszystko w życiu Marty i Marka ma posmak medyczny.

Ona leży, on siedzi na łóżku, głaszcząc jej stopy. Zagląda jej pod opaskę na oczach. Psoci, ale delikatnie. Ona wyjmując z uszu zatyczki i wkłada je pod poduszkę. On wkłada jej palec do ucha i wierci nim w środku.

Intymnie jak w uchu.

MAREK Nie śpij, trzeba się zająć dzieckiem.

MARTA Dziś twoja kolej. Róbcie, co chcecie. Ja pośpię. Należy mi się, wróciłam wczoraj późno, szef wolał zebranie na temat strategii od kąpienia synka, wiesz, jak jest. Codziennie omawiamy strategię. Dzieci brudzą się niemożliwie, małe świnki. Żony udają bezradne, żeby wymusić asystę. Ząbkowanie, biegunka, gorączka, zmiana pokarmu, siadanie, pełzanie, raczkowanie, pierwsze kroczki, drugie kroczki. Kaczuska do wanienki, szczoteczka silikonowa do dziąsełek. Słoiczki, tubeczki, pieluszki, nocniczki. Oszaleć można, gdy się jest mężczyzną, podobno. Do wszystkiego dziewczyny potrzebują męskiego spojrzenia. Omawialiśmy tę strategię, aż zasnął synek, potem żona, potem wstała żona na karmienie i znów zasnęła. Na szczęście następne karmienie wypada o czwartej, tak długo nas nie może trzymać.

MAREK A ty coś jadłaś?

MARTA Piłam mleko. Czytałam. Nie wiem, do której, telefon mi siadł. Nie wiedziałam, co z tobą, czy będziesz. Czekalam. Nie, nie wypominam, czekałam mimochodem. Ładowarka została w przedpokoju, wolałam nie hałasować, wiesz. I nie wychodzić z łóżka, zapomniałam szlafroka. Czytałam i czytałam, do mdłości, od mleka trochę mnie mdliło. Jednak mam tę skazę białkową, nie mówiłam ci?

On usiłuje coś powiedzieć.

MARTA Nie glutenową, bardziej białkową. W przedszkolu rzygałam do zupy, aż matka zaniósł kierownicze zaświadczenie, że nie wolno mnie karmić na siłę, bo są przyczyny medyczne. *(milknie, daje mu się głaskać)* Porady. Weszłam na taką nową stronę, ale komp też siadł, więc przejrzałam gazety. Ty zostawiłeś tu te gazety?

MAREK Nie mów, że bałaganę. Przynoszę tylko to, co potrzebne. *(zmienia ton, jakby kogoś przedrzeźniał)* Pamiętam, żeby w sypialni nie było rzeczy zbędnych, czegokolwiek w innym temacie, pamiętam. Od innych

rzeczy robi się trauma. *(wraca do normalnego tonu)* Spalaś, samolot się spóźnił, ale nawet nie dzwoniłem, żeby nie robić zamieszania.

MARTA *(szybko i nieco obsesyjnie)* Bo tak ci powiedziała pani doktor? Nie drażnić? Oczywiście miała rację. Gdybym ja wspomniała o wywaleniu tego balastu, miałbyś wątpliwości. Byłabym pełna niespełnień, a tak to inna sprawa. Pani doktor. Autorytet na długich nogach. *(śmieje się)* Nie, nie jestem zazdrosna. Chciałbyś, ale nic z tego. Też mogłam pójść na medycynę, teraz bym poszła, byłoby nam bliżej. Wiesz, że w razie czego trzeba znaleźć nową rodzinę? Zdajesz sobie sprawę? Przygotowaną. Preferuję osoby o stałych nawykach. Stałe nawyki. Ten sam z tą samą, najważniejsza kwestia dla nich wszystkich. I dobrze przygotowana kryjówka.

MAREK *(zasadniczo)* Przynieść ci coś zanim zajmiesz się dzieckiem?

MARTA Nie, jestem matką, mogę zajmować się dzieckiem na sucho. Zanim sama się sobą zajmę. Wyprodukuję mleko, zanim wypiję mleko. Wyprodukuję zresztą też z herbaty, soku, wody, a nawet wina. Takie cuda u mnie. Zanim się umyję, będę czysta.

MAREK *(wciąż spokojnie, ugodowo, bez związku z tonem Marty)* Wczoraj zawałęm, prawda. Nie musisz przypominać. Każdemu się zdarza. Nie odpowiadam za rozkłady lotów.

MARTA *(bawiąc się włosami)* Nie mam pretensji, zauważam tylko stan rzeczy. Mieliśmy inną umowę. Obudziłabym się. Jak zawsze. Gotowa, otwarta, ciepła, chociaż w pokoju kurewsko zimno. Kiedyś cię zawiodłam? Ugryzłam? Odgryzłam? Stawiałam wymagania? Odeszłam? Przyszłam? *(kładzie się z rozłożonymi nogami)*

MAREK *(siadając między jej nogami i kładąc jej delikatnie dłoń na brzuchu)* W żadnym wypadku. Dajesz więcej, niż mogę wziąć, ale się staram. Wiem, wiem, nie mów. Poleż sobie. Masz rację, moja kolej na dziecko. Ciemno, muzyka, cisza, płacz dziecka.

Epizod 2

Poczekalnia do czegoś, niewygodne, plastikowe, żółte krzeselka, wesołe obrazy na ścianach, baniak z wodą, porozkładane wszędzie ulotki, telewizor umiejscowiony między wąskimi drzwiami naprzeciwko rzędu krzesełek. Z drugiej strony dwuskrzydłowe, lekko ruszające się drzwi wejściowe starego typu, jak w miejskich szpitalach.

PIEŁĘGNIARKA *(wybiegając z drzwi na lewo od telewizora)* Zaraz, zaraz, już donoszę, niech się pan tak nie denerwuje. Odprężenie, przyspieszenie, opieka – nasze hasło obowiązuje w każdym zakątku kliniki, w sytuacjach trudnych oddaj się w nasze ręce.

MĘŻCZYZNA I Czy długo jeszcze mamy czekać? *(jest poważny)* Pani rozumie, że nie ze wszystkim da się powstrzymywać. My tu trochę w fazie przyspieszenia jesteśmy, proszę pani.

MĘŻCZYZNA II Nie wiem, jak panowie, ale ja muszę do pracy. *(przestaje się śpieszyć)*

MĘŻCZYZNA I Właśnie, do pracy.

PIEŁĘGNIARKA *(zaciskając usta)* Przecież się staram. Nie widzi pan? *(nabiera powietrza i rezygnuje, przestawia się na inny ton)* Szanowni panowie i panie towarzyszące, proszę o chwilę cierpliwości, wyczerpały się baterie, mamy niezawinione piętnastominutowe opóźnienie, które postaramy się nadrobić. Zalecam wobec tego przejrzenie instrukcji, dopracowanie koordynacji. Kto następny? Pan? Proszę czytać instrukcję oraz zapoznać się z materiałem pomocniczym w celu szybszego ustąpienia z kolejki. Nie rezygnujemy, nie oddajemy mechanicznie pola. A w pracy to ja jestem, nie widać? I rozumiem obowiązki, jednakże w sprawie, która nas tu jednoczy, należałoby czasem odpuścić, poświęcić coś dla rodziny, przepraszam za moralizowanie. Bez traumatyzowania, ale poświęcić.

MĘŻCZYZNA II *(pilnie czytający coś w swoim i-podzie)* Oczywiście, proszę pani, ale ja mam spotkanie za godzinę, prosiłbym o przestrzeganie harmonogramu.

PIEŁĘGNIARKA Staramy się, staramy. W pracy zespołowej nasza siła. Już zaradzę, już, szkoda czasu na konwersowanie. *(wychodzi wahadłowymi drzwiami. Po chwili wraca, trzymając w dłoni baterie. Podbiega do drzwi, z których wyszła przedtem, krzycząc)* Są, są baterie, zupełnie mało używane, już panu wkładam. Ostrożniutko, żeby nie uszkodzić, proszę pana. Nic na siłę, pierwsza zasada. I po traumie.

Zza drzwi dobiegają odgłosy z telewizora, różne programy, bardzo głośno. Pielęgniarka wychodzi uśmiechnięta.

PIEŁĘGNIARKA Noooo, teraz w porządku, już gładko pójdzie. Proszę pana do recepcji *(zwraca się do Mężczyzny III)* – chyba nie mamy karty w porządku. Bez tego nie dopuszczamy.

MĘŻCZYZNA III Nie mamy? Nie mamy, ale ja już byłem....

PIEŁĘGNIARKA Nie bać się, nie przekomarzać, iść za mną.

MĘŻCZYZNA III *(wychodzi ze spuszczoną głową. Wraca po chwili, jakby uciekł Pielęgniarkę, siada w innym miejscu i zasłania się kolorową broszurą. Czyta na głos)* Pokazaliśmy w nim ostatnie spojrzenia zwierząt, które miały za godzinę umrzeć w rzeźni. Umęczone wcześniej eksperymentami medycznymi, w fazie przejściowej patrzyły na nas z wyrzutem. Stop cierpieniu zwierząt. Stop eksperymentom. Stop konsumpcji mięsa.

Odgłosy telewizora narastają, a potem cichną. Wbiega Pielęgniarka, pędzi do drzwi, klnąc pod nosem.

MĘŻCZYZNA II Słyszeliście? Co ona powiedziała? Grubsza awaria?

Nikt nie podejmuje, każdy zapatrzony w swoje gazety, laptopy i inne gadżety. Mężczyzna II rezygnuje z próby nawiązania rozmowy. Wstaje, przechadza się między obrazami na ścianach, ogląda je.

Wpada Pielęgniarka. Rozgląda się. Wyjmuje z rąk Mężczyzny III ulotkę, patrzy z niedowierzaniem, chowa ją do kieszeni.

PIEŁĘGNIARKA *(do Mężczyzny II)* Niech pan tu tak nie chodzi po szlaku. Niebezpiecznie. Dodam, że nie wszystkie ulotki są dedykowane dla panów, czasem się nam pomieszają, albo panie sprzątające pomyłą, języka za dobrze nie znają. *(lustruje szybko ulotki, część z nich chowa*

do kieszeni) Czy ktoś z państwa ma przy sobie jakieś precyzyjne narzędzia? Bo złamałam paznokieć na tym pilocie, a pan w środku ma zajęte ręce. Nikt? Oczywiście, przepraszam, już się udaję do naszego technika. On tam ma różne precyzyjne narzędka. Zaradzi. Bez paniki. Awaria tymczasowa, jak to awaria. Nic się nie stało, panowie, nic się nie stało. Baterie nie takie nowe jak sądziłam, ktoś je przełożył bez pozwolenia. Niedawno coś podobnego zdarzyło się mojej siostrze. Wyładowanie dosłownie wszystkiego, brak prądu, brak baterii, musiała w środku nocy iść na stację benzynową, bo nie mogła usnąć. Z tym tu nam nie grozi, mamy niezależne od miasta akumulatory, wszystko podgrzane i zmrożone jak trzeba, zapewniam. Żadnych analogii z wiadomą aferą, certyfikaty uzyskane. Jesteście u nas bezpieczni.

Zza drzwi dobiega jęk. Jednocześnie coś przypominającego miauczenie kota z drugiej strony. Wszyscy zastygają, nasłuchują.

PIELĘGNIARKA No świetnie, świetnie. Proszę zachować spokój, po prostu podgośnimy u państwa, skoro w środku się nie daje. Podam pacjentowi znieczulenie, jak tylko wrócę od technika. Proponuję tymczasem zażyć nasze mikroelementy w kolorze odpowiednim do karnacji. O, pan błady, to pigułka czerwona. Pan żółtawy, to zielona. Pan natomiast niczego chwilowo nie dostanie, bo nadpobudliwość najlepiej suplementować powietrzem, tylko płytko przyjmować, żeby dodatki nie uderzyły do głowy. Powietrze teraz dobrze nasycone. I nie chować się, znajdę pana kartę. Nic by nie bolało, ale skoro taki pan delikatny i nie chce wywiadu, pozbieram dane z internetu, z tym że traci pan możliwość reklamacji, uprzedzam. Brak podpisu, brak praw konsumenckich. *(wychodzi)*

Cisza, za drzwiami i w poczekalni. Wchodzi starsza pani. Sportowo ubrana, prosto się trzymająca. Siada na wolnym krześle. Nikt na nią nie zwraca uwagi.

STARSZA KOBIETA *(staje na środku, podchodzi do drzwi, do drugich drzwi, cofa się w stronę krzesełek. Siada)* Dzień dobry. Nie powiedziałam, przepraszam. Zamyśliłam się nie wiadomo nad czym. Jaka to jest poradnia? Nikt nie odpowiada. Zza drzwi dobiegają odgłosy meczu. Mężczyźni nagle skoncentrowani na tych odgłosach. Nie widzą kobiety.

MĘŻCZYZNA II O, złapał mecz. Pooglądałbym sobie, ale nie mam kabłówki. Zrezygnowaliśmy, nie było co oglądać. W końcu lekarz powiedział nam, że telewizor w sypialni szkodzi, a my mamy jeden pokój, więc i tak słabo rezonujemy, musimy nadrobić w innych punktach. Kontrolerka zaproponowała nam przemeblowanie kuchni i rezygnację z feng-szui. Nie lubi zabobonów, ludzie zaboboni jej zdaniem prędzej czy później wezmą na wychowanie tysego kota.

Wszyscy kiwają głowami. Starsza pani siedzi na brzeжку krzesła i usiłuje zwrócić na siebie uwagę. Wyjmuje lusterko, maluje sobie usta jaskrawą czerwienią, poprawia włosy, rozpina górne guziki bluzki. Robi się bardziej widoczna.

STARSZA KOBIETA *(do Mężczyzny II)* Czy pan mógłby powiedzieć, jaka to poradnia?

MĘŻCZYZNA II A dlaczego ja? Proszę zapytać w recepcji, tu obowiązuje jakaś ochrona danych osobowych, nie można tak bez pardonu.

STARSZA KOBIETA *(pewnie)* Czemu bez pardonu, z pardonem. Pardon.

Jaka to poradnia, bo się zgubiłam. Tyle tych korytarzy i od windy poszłam w prawo, a miałam chyba w lewo albo odwrotnie. Taka roztrzępana jestem od dziecka. Mamusia mówiła, uczyła, żeby słuchać, a ja zawsze swoje. I dobrze, bo dzięki temu i świat zwiedziłam, i sukcesy odniosłam na niwie zawodowej oraz prywatnej, proszę pana. Wnuczek mnie podwiózł i musiał jechać, zająć się dzieckiem. Bardzo dużo teraz roboty z tym zajmowaniem. Opiekunki, placówki, w dodatku ojcowie.

MAREK A do jakiej poradni pani szła?

STARSZA KOBIETA Do jakiej? Do jakiej? *(sięga do torebki, coś ogląda, rozsiała się na krzeselku i sięga po broszurkę)*

Cisza.

MAREK Spóźnia mi się.

MĘŻCZYZNA I I Co pan powiedział?

MAREK No nic, tak do siebie mówię, ćwiczę w pewnym sensie. Występuję w teatrze amatorskim w mojej firmie. Drama odprężająca, nowa technika. Szefowa reżyseruje. Poprzednia wołała biblioterapię, poszła wyżej. Szkoda, lubiłem czytać. Teraz gram koleżankę z działu. Poszła na macierzyński, to wzięłam jej rolę.

Pozostali kiwają głową.

MĘŻCZYZNA II A kto z kim gra, jednak może ktoś wie? Skoro już słuchamy.

STARSZA KOBIETA Na pewno nasi.

MAREK Na pewno.

STARSZA KOBIETA Z nimi, słyszałam od wnuczka, że oni wygrywają przez sędziego. Handel się odbywa, jak wszędzie. Można powiedzieć handel ludźmi. Wnuczka interesuje się od lat, mam od niej dane z pierwszej ręki, informuje mnie na bieżąco. Są takie dni, że mogłabym zaczynać od nowa. Ja ją pytam – a te płace, to co? A ona mi, że ciągle dysproporcja. Ja jej – oszukujesz, dysproporcja była w osiemdziesiątym pierwszym, teraz mamy równowagę. Nie czytasz statystyk? Nie mamy, ona się upiera.

Nabiera ochoty na mówienie, ale mężczyźni odwracają się, unikają wzroku pozostałych osób w poczekalni. Kobieta próbuje zatelefonować, komórka nie działa.

STARSZA KOBIETA Znów się wyładowałam. Za szybko.

MAREK Niech pani poszuka kogoś, to jest inna poradnia.

STARSZA KOBIETA Ale jaka? Bo może ta. Nie chodzi mi o laryngologa, naprawdę dobrze widzę.

MAREK Na pewno inna, może mi pani wierzyć, nie kłamię. Chcę pomóc.

Lubię pomagać ludziom, taki mam zawód.

STARSZA KOBIETA Tak? A co pan robi, bo mój wnuczek zmienił pracę i jest teraz product manager, odpowiada za wszystko.

MĘŻCZYŻNA II Świetnie! Gratulacje! Niech wnuczek się tego trzyma, product managment ma przyszłość, proszę pani.

MĘŻCZYŻNA I (*odrywa wzrok od tableta*) Nie powiedziałbym, ale nie będę się spierać przed swoją kolejką.

MĘŻCZYŻNA II Słusznie, proszę po wyjściu na mnie poczekać w szatni, przedyskutujemy sprawę, może pójdziemy na piwo? Poznamy się lepiej, nie tak w poczekalni, wymienimy doświadczenia. Dawno chciałem zaproponować. Spotkajmy się dobrowolnie, co? Spontanicznie. Nie w instytucji, panowie. Weźmy partnerki do pubu, zróbmy wypad, posiedźmy, popijmy, pogadajmy. Kiedyś tak się robiło.

MĘŻCZYŻNA I Raczej nie, dziękuję za propozycję. Dziewczyna czeka. W domu, bo miała migrenę od tej telewizji tutaj. Ogląda programy na Animal Planet, oboje bardzo lubimy zwierzęta.

STARSZA KOBIETA (*kontynuuje, jakby nie zarejestrowała wymiany między mężczyznami*) Wnuczek jest zadowolony, ale szefa ma okropnego. Mężczyźni na wysokich stanowiskach nadużywają władzy. W moich czasach nie do pomyślenia. Kobieta była kobietą, mężczyzna mężczyzną. Wiedzieli, co w pracy, co w domu. W domu się przytulili i było dobrze. Zresztą nikt nie miał czasu, zaraz pojawiały się dzieci, pracowaliśmy na dwóch etatach, bez pralek, bez pomocy i dobrze było. Co to ja? Aha, to jaka to poradnia? Nie ta?

MAREK Stanowczo nie ta, ja bym panią zaprowadził do recepcji, ale droga prosta, nie można pomylić. A tu kolejka mi przeleci, trzeba pilnować.

STARSZA KOBIETA Nie myślcie panowie, wcale nie do chirurga plastycznego, o nie. Żadnego poprawiania. Powiedziałabym, gdyby tak było.

MĘŻCZYŻNA II Nie interesuje mnie.

MĘŻCZYŻNA I Co pan taki nerwowy? Boi się pan prawdy? Sam pan sobie coś poprawia?

MĘŻCZYŻNA III Nie bądź pan śmieszny, ja bym powiedział jaka to poradnia, ale obowiązuje ochrona danych osobowych, słyszał pan? Za głośne powiedzenie na co pan czekasz, przebijając nogami, grozi dziesięć punktów karnych. I co? Trauma. Bez ślubu kiedyś nie przyjmowali. Nie mam nic przeciwko ostatniej nowelizacji, jednak mnie żona nie zostawi samego, a u was, w tych związkach, nic mi do tego zresztą. Niech pan pilnuje zasad. I swojej kolejki.

MĘŻCZYŻNA II Ma pan na myśli prawko? Ostatnio dostałem za wymuszenie pierwszeństwa. Żona kazała mi się śpieszyć, już natychmiast jechać, że czeka.

MĘŻCZYŻNA I Znam takie sytuacje. Z jednej strony emergencja, a z drugiej fotoradar albo inna kontrola. Człowiek nie ma szans na odprężenie. Obiecywali zmiany w kodeksie, zawsze przed wyborami naobiecują, a potem zapominają.

MĘŻCZYŻNA III Dali wam nowe możliwości, nie narzekałbym. Wydłużyli kolejkę kosztem normalnie uprawnionych. Demokracja, równość. Jestem konserwatystą. Zależy mi na rodzinie, więc ją założyłem. A wy? Czekam piąty rok, bo się nowi wpychają na próbę. Bez

gwarancji, w każdej chwili można odstąpić, a żona miała piątę załamanie nerwowe.

STARSZA KOBIETA (*zaintrygowana, potakująca*) Właśnie, mnie też, jako zasłużonej, obiecywali specjalną ścieżkę, a nawet nie oznaczyli drogi. Zamiast tego postawili jeszcze jeden plac zabaw. Z kijkami chodzimy wokół tego placu zabaw, bo oddalić się boimy za bardzo, wszędzie tereny ogrodzone, strzeżone, jak podejdziesz za blisko, włącza się alarm. Nie można pogadać, zagłuszają ptaki, dużo wróbli tam ma gniazda. I głośno, dzieci uczą się mówić od razu w kilku językach, nianie takie wykształcone, ciekawe, czy ugotują porządnie, przytulą, normalną piosenkę zaśpiewają? Panowie by zatrudnili, bo ja nie, taką wykształconą w kierunku? Wolałabym Ukrainkę, zależy im, i język podobny, kołysanki znają. Dzieci by się uczyły bez radykalizmu. W wychowaniu radykalizm szkodzi. Pracowałam jako doradczyni zawodowa. Już kiedyś rodzice stawiali na wyczyn i niekoniecznie dobrze się to kończyło. Potem radź – na prawo czy na inżynierię, kiedy dzieciak chciałby na psychologię, żeby się dogadać z sobą. Z sobą, panowie, chciały te dzieci gadać.

MĘŻCZYŻNA I Tak, ja też wolę Ukrainki, łagodne i cierpliwe, mogą potwierdzić. Naprawdę czyste, żadnych fochów, ja bym brał tylko Ukrainkę. A wróble wymierają, niech się pani cieszy, że na pani placu są. Poza tym wy jednak macie dużo przywilejów.

STARSZA KOBIETA Co takiego? Nie chciałby pan tych przywilejów, ja się zresztą chętnie zamienię, chyba że panowie tu do onkologa męskiego. Prostata nie wstyd, po operacji każdy jak nowy. Bo ja jestem zupełnie zdrowa, nie licząc normalnych chorób. I po prostu chcę się cieszyć życiem, zgodnie z tendencjami. Rozumiem potrzeby innych grup społecznych, nawet bardziej niż obecny rząd. Wychowałam jako doradczyni przed emeryturą tych z rządu. Całkiem nie wiedzieli, jakie studia wybrać. Politologię czy marketing. Radziłam jakiś konkretny fach, ale ich poprzednicy pozamykali zawodowe szkoły podyplomowe. Reforma ich objęła, poszli na politologię, stosunki międzynarodowe i teraz nami rządzą. Mogłabym opowiedzieć więcej, ale nie wiem, na kogo panowie głosujecie. Mężczyźni są pod tym względem bardzo słabi, ja mojemu mężowi nie pozwalałam wybierać, wchodził z nim za zasłonkę i pokazuję, gdzie postawić krzyżyk. Tego brakowało, żeby mi zagłosował po męsku. Ha, ha, ha. Już dość się stawiał.

Mężczyźni uśmiechają się życzliwie, poza Markiem.

MAREK Ja panią jednak doprowadzę do windy, dobrze?

STARSZA KOBIETA Chce się mnie pozbyć? Czy ja nie płaciłam całe życie na ZUS? Jeszcze jak płaciłam, a teraz mam sobie iść, bo wy tu, młodzi, macie swoją, lepszą pewnie przychodnię, ubezpieczenie z korporacji? Ja jednak zostanę i zobaczymy, czy dam się odsunąć. Jestem obywatelką, należę do Uniwersytetu Trzeciego Wieku i domagam się równego dostępu do opieki medycznej. Opieki i służby, nie jakichś tam usług.

MAREK Kiedy tu jest poradnia na inny temat.

Cisza, nikt nie wie, co powiedzieć, zza drzwi słychać reklamę braveranu.

STARSZA KOBIETA No to co? Nie stać mnie, pana zdaniem? Jak nieprodukcyjna, to won. Ageizm. Zabroniony ageizm. I genderyzm, dużo na ten temat czytam z wnuczką. Moja krew, wnuczka, od małego. Panowie powinniście się doksztalcić genderowo, bo coś mi się widzi, że starszą kobietę lekceważycie. Pokazać panu wyciąg z konta? Zarabiałam i zarabiam, może lepiej od was. Nie wydawałam nigdy bez sensu na jakieś poradnie. Zdrowa byłam całe życie, a tu widzę panowie młodzi, a się ciągną po poradniach. I w dodatku wielka tajemnica, co tu leczymy. Wyobrażam sobie. Pijaństwo? Komputery? Dopalacze? Zakupoholizm? Anoreksja? Trauma? Słyszałam o takich. Na anoreksję nie wyglądacie, to skreślam z listy pytań. Przesyt raczej tu widzę.

MĘŻCZYŻNA III Pani coś mówiła o pracy w poradni? Jako doradczyni zawodowa? Dziwna zmiana optyki. Ta poradnia to źle, a tamta, gdzie pani pewnie prostowała na siłę, była dobra?

MAREK (*patrząc z wyrzutem na Mężczyznę III*) Proszę pani, zapewniam, że mamy dobre intencje i w ogóle nic z tych chorobliwych rzeczy. *Zza drzwi dobiega coś. Milkną i nasłuchują.*

MĘŻCZYŻNA II Ja tam chyba zapukam, jak koledzy myślicie? Bo naprawdę. A gdyby przyszła ze mną żona? Ona by tego nie wytrzymała. *Pozostali kiwają głowami.*

MĘŻCZYŻNA I Moja żona też chciała przyjść, ale nie chcieli zarejestrować na tę godzinę, która nam pasowała. Prosiłem żonę, żeby nie zadawała pytań w grupie. A ona pierwsza podnosiła rękę i teraz dają nam te godziny, w których ona pracuje.

Otwierają się drzwi. Wychodzi Mężczyzna IV. Z drzwi obok wychodzi Kobieta I.

MĘŻCZYŻNA IV (*bezosobowo, w powietrzu*) Proszę, wolne. (*idzie szybko do wyjścia*) Do widzenia.

KOBIETA I (*do Mężczyzny IV*) Nie gadaj tyle, idziemy, idziemy.

MĘŻCZYŻNA (*podaje jej coś w zamkniętą dłoń. Szeptem*) Zostawiłem trochę, jak kazałaś.

Kobieta I wychodzi przodem. Wszyscy patrzą za opuszczającą poczekalnię parą.

STARSZA KOBIETA Czy tam jest toaleta?

Nikt nie odpowiada.

STARSZA KOBIETA Ja muszę skorzystać.

PIELĘGNIARKA (*wpada do poczekalni*) A może ktoś ma przy sobie baterie do pilota? Potrząsanie nie pomaga. Pani na kogoś czeka? Na któregoś pana? Wnuczka? Przepraszam, syna? Czy kogokolwiek?

STARSZA KOBIETA Nie, ja zablądziłam. Czy mogę skorzystać z toalety?

PIELĘGNIARKA Zaprowadzę panią, tu jest nieczynne i tylko dla współpartnerów, a dla pani w poradni na trzecim piętrze.

STARSZA KOBIETA Pytałam, panowie nie chcieli mi powiedzieć, jaka tu jest poradnia. Domyśliłam się od razu, że nie moja. Żadnego zrozumienia, chociaż zgodziliśmy się w wielu kwestiach, poza wyraźnie antygenderowym podejściem panów. W końcu nie muszę każdemu od razu się zwierzać, prawda? A wy słabo pracujecie, słabo.

PIELĘGNIARKA Już prowadzę do koleżanek z trzeciego piętra, zajmą się panią. I toalety tam mają odpowiednio wyposażone. Tu cienkie ścianki, przegrzane, nie byłaby pani zadowolona. (*zwraca się do mężczyzny*) Dosłownie minutka, znajdę te baterie, żeby znów nie było wpadki w trakcie. I panią odholuję. Chwilunia cierpliwości.

MĘŻCZYŻNA III A pani do jakiej poradni, może ja zaprowadzę? Wyręczę? Tymczasem te baterie są priorytetem.

PIELĘGNIARKA Uszanujmy, uszanujmy. Nie powiem, nie powiem. Seniorom należy się taki sam szacunek jak każdemu innemu człowiekowi, młodemu czy starszemu, Polakowi czy obcemu, więc zachowajmy tajemnicę, że tak powiem, lekarską.

STARSZA KOBIETA A pan doktor jest?

PIELĘGNIARKA Trzeba pytać w recepcji. Skądinąd wiem, że nie dotarł. Korki.

MĘŻCZYŻNA III Akurat korki, znamy te gadki, proszę się nie dać. Nasi są na czas, bo sektor bardziej dochodowy. Ten pani pewnie nie skończył przyjmować na prawobrzeżu.

STARSZA KOBIETA Tak się miło rozmawia, aż nie mam ochoty iść do ramoli. Siedzą i nie powiedzą, co myślą, albo kłócą się o politykę. Czasem kogoś tam uświadomię, wyjaśnię, jak im się powołam na wnuczkę, łatwiej uwierzą. A ten nasz doktor zawsze spóźniony. Faktycznie u was jakby więcej personelu, to jakoś zajmą wam czas w razie korka.

MĘŻCZYŻNA II U nas nie ma korków, najwyżej sprzęt się zacina. Ha, ha.

MAREK Ha, ha, powodzenia, niech się pani nie da.

STARSZA KOBIETA Gdyby trzeba dziecka panom popilnować, polecam się, wychowałam na emeryturze troje wnucząt, a teraz się nudzę. Babcia lepsza od tych fachowych pomocy. Pogaworzymy, pojemy, bajek znam dużo i doświadczenia życiowego mam pod dostatkiem, o zawodowym nie mówiąc, podzielę się. Naprawdę, zgodzę się za parę złotych. Ze starym sobie pojedziemy na last minute dla seniorów, poglupujemy, taki maleńki sponsoring panowie zrobicie. W domu nudy, na wyjeździe lepiej smakuje. Pan zabierze żonę w ładne miejsce i obędzie się bez tej całej medycyny.

MĘŻCZYŻNA II Gdyby leki drogie zapisali, tu jest moja wizytówka. Mam układy w aptece, załatwię zniżkę.

STARSZA KOBIETA Jak miło, panowie, jak w PRL. Człowiek w kolejce powstał, nawet nieswojej, i od razu lepiej. Powodzenia. Niech wam gra z pilotem albo i bez pilota. (*porozumiewawczo uśmiecha się do Pielęgniarki*) *Wychodzą.*

Epizod 3

Przed Jaszczurką, sklepem w typie Żabki.

Stoją Marta, Marek i Pijak. Inne osoby wchodzą do sklepu i z niego wychodzą z torbami pobrzękującymi najomno.

MARTA Weźmiemy po dwa, przynajmniej. I chipsy, kurwa.

PIJAK Dobrze pani mówi, nie ma co chodzić w nocy. Może ja zrobię państwu zakupy? Co? Nie będzie trzeba tam wchodzić, a mnie znają, wybiorą świeżutkie.

MAREK Nie trzeba, niech pan się odsunie.

PIJAK Czy ja zagradzam? Już się odsuwam, coś za fatygę się przyda, szanowny panie, a pani taka ładna, zazdrość bierze, stary. Do domku, do domku bieć!

MAREK Okej, tu ma pan na piwo, ale proszę nas zostawić, bo nie mam nastroju.

MARTA Właśnie, kurwa, już pan dostał, teraz chcemy wejść. *(do Marka)* Może też pół litra? Jak się kupuje pół litra? Co się pije? Coś specjalnego? Żeby dobrze walnęło? Zryło beret? Nie wino, nie winko. Wódę, mocny zjazd. Odjarka.

PIJAK Ja powiem. Zależy, co pani lubi, ale doradzam marki tradycyjne.

MARTA No, pan by nam na pewno doradził, ale nie wiem, co lubię. Nie piję. Poza winem do kolacji.

PIJAK Jestem ekspertem. Niech pani nie myśli. Pijało się i smirnoffa, i bol-sa. W ogóle różne, teraz nie to, co kiedyś. Inne smaki mają ludzie, widzę po zakupach. Sześciopaki idą najbardziej, a z flaszek mocniejszych tequila czy jak tam, do drinków, bo na czysto tego nie widzę.

MAREK *(nie zwraca uwagi na Pijaka)* No chodź.

MARTA Poczekaj, zapalę. *(wyciąga paczkę papierosów w stronę Pijaka)*

PIJAK Bardzo dziękuję. Słusznie. Warto zapalić, pomyśleć, przedumać. Jaszczura nie ucieka, nie ma takiej opcji. Nie żyje, nie odpełźnie. Zawsze czynne, a jakby już nie, za rogiem dwadzieścia cztery godziny u Turka. Na bogato, artykuły pierwszej potrzeby.

MAREK *(skarży się)* Nie mogę więcej palić, jestem głodny.

MARTA Trzeba było jeść ciasteczka pojednania.

MAREK Od nich mnie mdli. Pojednanie, kurwa. Jakby było do czegoś potrzebne. Z kim ja się mam jednać, może powiesz mi? Przepraszam, nie powiesz, bo nie wiesz. Nikt nie wie poza nimi tam, ekspertkami od, kurwa, zmiany na lepsze. *(zmienia głos)* Czego się dzisiaj państwo nauczili? „Zaufanie”, kluczowe słowo. „Szacunek”. „Szczerość”. Taki jestem doskonały, że zapierdolę głowę w mur, bo inaczej zdechnę.

PIJAK Pojednanie owszem, proponuję jednak nie pod ciasteczko. Może zemglic. Osobiście nie jem słodczy, wolę kawałek kielbasy, gdyby pan kupował.

MARTA Też mi stoi w gardle. Dziewczyna się postarała, ale chyba w pieczeniu nie jest dobra. W serdeczności za to przodująca. Prawdziwa kobieta. Weź colę.

Marek wchodzi do sklepu.

PIJAK Państwo pokłóceni? Nie warto, ja żonę bardzo kochałem.

MARTA Jacy pokłóceni? My się nigdy nie kłócimy. Jeszcze papieroska? Pan tu tak stoi i stoi?

PIJAK A stoję sobie na świeżym powietrzu. Nie zawadzam, pomagam torby ponieść, zaparkować. Państwo mieszkają w pobliżu, bo pierwszy raz widzę?

MARTA Nie, przechodzimy.

PIJAK *(kiwa głową)* Tu często przechodzą. Sąsiadów rozpoznają, inni przechodzą jakiś czas, a potem następni. Państwo też?

MARTA Też.

PIJAK Nie przejmować się, wypić, zapalić, pojeść. A tacy ładni pewnie i po... z przeproszeniem szanownej pani. Nie dać sobie tego odebrać. Ja z żoną zawsze, ale teraz żałuję, trzeba było więcej. Bo ja jestem wdowiec, żona odeszła, chce pani zobaczyć zdjęcie? *(gmera w kieszeni)* Zawsze pamiętam, raz w tygodniu chodzę okazać pamięć na cmentarz. Posiedzę, powspominam, przełożę z innego grobu, gdzie za dużo. Przeproszę cudzych zmarłych, że ich jakby okradam, w zamian zdrową palnę. Wolą zdrową od tych frymuśnych kwiatków, wie pani. Ludzie nie znają umiaru, nakupują, nakupują, wszystko stoi stłoczone. Moja się cieszy, za życia stawiała chętnie kawę sąsiadkom, gościnną była. Żałuję, że raz i drugi wolałem z kolegami zamiast siedzieć z nią, całować i całować. W życiu wszystko się wydaje takie... niekonieczne. I łatwo dostępne. Prosiła: napraw pralkę. A ja: jutro. Albo: idźmy do sklepu: jutro. A trzeba było od razu i jeszcze gębę wystawiać do całowania. Ponieważ ja pani powiem szczerze, jak na spowiedzi. Nie ma żadnego jutro, jutro nie istnieje. Kochać, kochać. Więcej się kochać.

MARTA *(kiwa ze zrozumieniem głową)* Pan tak tu stoi, bo żona umarła?

PIJAK Owszem, pani jest mądra kobita. Słuszny domysł. Wołała mnie do domu, a ja nie wiedziałem po co. To umarła. I od tego czasu stoję, czekam. Może zawoła. Każdą pralkę jej tam, gdzie jest, naprawię. Pani myśli, że mają tam pralki? Chyba tak, muszą być czysty.

MARTA Mielicie dzieci?

PIJAK Jasne. Jak się ludzie kochają, to i dzieci mają.

MARTA I co, poszedłby pan na obiad w niedzielę, a nie tak tu stoi.

PIJAK Dziś chyba mamy środę, jeśli mnie intuicja nie opuściła. Poszedłbym. Rodzina najważniejsza. A gdyby pani ojciec tak bez zapowiedzi zaczął do pani przychodzić na obiad?

MARTA Tata nie żyje. Chętnie bym mu ugotowała. Sam dobrze gotował, nie zawsze miałam czas zjeść. Zapraszał, czekał, a ja nie mogłam, bo w pracy gorący okres. Albo domówka u przełożonej. Albo wyjazd. Teraz bym gotowała... z nim po prostu. I jadła. I zmywała. I słuchała.

PIJAK A to przepraszam, wyrazy współczucia. Szanowny tatuś był porządnym człowiekiem, wychował panią pięknie, z szacunkiem, widzę. Moje dzieci, nie powiem, wyszły na ludzi. Oboje z żoną o nie dbaliśmy, całą trójkę. Starszy chłopak nie lubi się z córką, mają różnice światopoglądowe, pani wie. Natomiast ja wszystko akceptuję, lepiej niż żona. Ona czasem coś marudziła, że lepiej byłoby to lub tamto, a nawet co innego. To znaczy córka mieszka z koleżanką. Wie pani, ja też się nie cieszę, czekam na wnuki od niej. Takie bardziej naszej rodziny byłyby, chociaż synowa oczywiście poza podejrzeniami, a ich chłopak skóra zdjęta. No a młodszy syn za granicą i nie wiadomo z kim. Może z chłopakiem? Teraz taki świat, ja się nie oburzam. Jedna córka, może i syn, może

w genach coś zaproszyłem, o moim stryju się mówiło, że kobit nie lubi. Chociaż miał trzy żony. Nie szanował. Wojskowy. (*zaciąga się mocno, odchodzi z niedopałkiem do kosza*) Się rozgadałem. Mąż długo nie wraca, trudno wybrać z całego asortymentu. Pomóc mu?

MARTA Kolejka do kasy. Córka może mieć dziecko.

PIJAK Może, czy ja nie wiem? O tej porze parę osób zachodzi. Przynajmniej na pensje dla personelu zarabiają. Pani jedynaczka?

MARTA Widać?

PIJAK Mam oko. Po pani od razu widać. Moim zdaniem nie warto, mąż taki miły, niech mu pani odpuści czasem. I dużo się kochać, samo wyjdzie.

MARTA Za daleko pan idzie.

PIJAK Ja? Skąd. Stoję tu, tyle co na cmentarz i do opieki wyskakuję. Emerytura mi się będzie niedługo należeć, wie pani? Żona pracowała w ZUS-ie, ale ja odszedłem za szybko z pracy. Zwolnili mnie przed sześćdziesiątką, nie mieli do mnie cierpliwości. Teraz zimno, mam metę u znajomego na działkach. Skopiemy, zryjemy, wypielimy, drzewo porąbiemy sąsiadkom. Moja mówiła: kupmy kawałek działki. A ja jej: pomyślę, może na przyszły sezon. Jedźmy na wakacje, nad morze, mówiła. A ja: byliśmy niedawno, może w lipcu. Niech pani tak niczego nie odkłada. Bo przyszłego sezonu nie było. Finito. Teraz miałbym działkę.

MARTA Mieszkania pan nie ma?

PIJAK Jak nie mam? Mam. Zapisane na syna. Nie będę mu zawadzał, ma swoje zmartwienia. Życie to nie je bajka, zna pani?

MARTA Gdzie pan pracował?

PIJAK Głupio mówić. W gazecie. Nie powiem w której. Miejskiej. Już jej nie ma, więc i tak bym nie dosiedział do emerytury. Ważnym redaktorem byłem. Od spraw społecznych, proszę pani. Teraz robię sobie obserwację uczestniczącą, może coś napiszę i pošlę gdzieś? Nie teraz, kiedyś, teraz bezinteresownie sobie stoję. Znało się ludzi, niektórych spotykam. Zdziadziało towarzystwo, posunięte takie. Babeczki przygaszone. No, ale żyją, niektórzy nieźle. Z tych, co ich obsmarowałem, też. *Wychodzi Marek. Z dużą reklamówką. Marta podaje Pijkowi banknot, starając się nie dotykać jego dłoni.*

MAREK Chodź, są zapasy, chodź szybko. (*biorą się za ręce*) Po prostu chodź, kochanie, byle szybko.

PIJAK Kochać się, kochać, nie ma jutro, nie ma! Niech pan panią wyściska, wycaluje. Za mnie i za siebie, ja bym pomógł. Całuje. Nie odkłada. I nie dać się, nie dać. Za tydzień też tu będę, zajdźcie na papierosa. Może jakiś materiał o was zrobić. Zna się ludzi. (*krzyczy*) Jakby co, znam ludzi.

Epizod 4

Pomieszczenie biurowe, stół z komputerem, po stronie interesanta dwa krzesła.

URZĘDNICZKA Mąż nie mógł towarzyszyć? Zasadniczo wymagamy udziału obojga państwa.

MARTA Do tej pory zawsze byliśmy razem, bardzo przepraszam, tak się złożyło. Termin trudny.

URZĘDNICZKA Niejeden termin okaże się trudny, uprzedzam. Nie ma łatwo. Albo państwo znajdą czas, albo nie zaczynamy procedury.

MARTA Chciałam tylko powiedzieć, że mąż nie mógł zwolnić się znów z pracy. Mnie łatwiej, a chyba dziś...

URZĘDNICZKA Co by się stało, gdyby trzeba było iść na zwolnienie? Państwo musicie oboje mieć w sobie gotowość.

MARTA Zapewniam panią, że mamy.

URZĘDNICZKA Pani Marto, brakuje wciąż dokumentów. Ośrodek miejski nie dopełnił procedury, nawiasem mówiąc.

MARTA Zapewniono mnie o przesłaniu kompletu.

URZĘDNICZKA Komplet kompletowi nierówny. Mogę uwzględnić państwa staż, owszem, pod warunkiem, że ośrodek złoży zaświadczenie z datą kwalifikacji. Tego nam wciąż brakuje.

MARTA Niemożliwe, proszę dobrze popatrzeć, sama przynosiłam duplikat, a oryginał poszedł pocztą i skanem.

URZĘDNICZKA (*wzdycha*) No tak, ale data jest nieczytelna i nie wiadomo, czego naprawdę rzecz dotyczy. W każdym razie proszę wypełnić ankietę i mąż się pofatyguje następnym razem. A, ślub kościelny oczywiście państwo macie?

MARTA O tym warunku nie było mowy.

URZĘDNICZKA No oczywiście, pani.... (*zagląda do dokumentów, nie pamięta imienia*) Marto, oczywiście. Jest taki wymóg u nas. Może pani czekać w ośrodku miejskim, który, jak rozumiem, nie bardzo się spodobał. Tam nie ma takiego wymogu formalnego. Jak wiemy, w ogóle dziś prawie nie ma wymogów. Ustawa strasznie wszystko uprościła. Strasznie. Mimo protestu osób zaangażowanych w dobro. Ja pytam zgodnie z naszym regulaminem, żeby było jasne. Dla obopólnego dobra.

Marta milczy, patrzy na ścianę za Urzędniczką. Ta poprawia marynarkę.

URZĘDNICZKA Idźmy dalej. Ja państwu wpisuję dziewięć miesięcy stażu, proszę szybko dostarczyć brakujący dokument. Ufam, wierzę. Natomiast resztę rozpoczynamy bezzwłocznie. Wywiad w domu, wywiad psychologiczny, szkolenie w grupie, formowanie postaw, grupa modlitewna fakultatywnie, większość dobrowolnie się skłania. Terminy zostaną podane. Tak, akt ślubu z Urzędu Stanu Cywilnego? Czyli jak to jest z sakramentami? Nie odgrywajmy komedii, osoby innego wyznania szukają pomocy w odpowiednich instytucjach. Pani praktykuje? Przynajmniej jedna strona musi, druga powoli, powoli wejdzie na właściwą drogę. Chyba poproszę dodatkowo o opinię z państwa parafii. Tych macierzystych i obecnej. Zaświadczenia o formach pochówku w rodzinach. Aha, odstępujemy od wymogu ślubu kościelnego dziadków. Było z tym dużo kłopotów i ja się osobiście zgadzam. Już za dziadków nie będziemy ponosić odpowiedzialności. I za nieżyjących rodziców, bo nie można ich resocjalizować. Tak więc państwa akt sakramentu. Oraz oczywiście zrobimy wywiad. I test. Przed i po szkoleniu, dla porównania.

MARTA Mieliliśmy wywiady, powinny być u pani.

URZĘDNICZKA Nieaktualne. Chciałaby pani, żeby w nieskończoność były aktualne? Jakie świadectwo troski wystawilibyśmy w ten sposób? Godziłaby się pani z takim czymś, z takim podejściem? Sprawdzamy wszystko, naszą dewizą jest maksymalne bezpieczeństwo.

MARTA Kiedy się spodziewać?

URZĘDNICZKA W każdej chwili, niezwłocznie. Tak więc proszę czyścić trzymać mieszkanie, dodam po znajomości. Nasze ankieterki nie lubią niechlujstwa, chociaż na pierwszym miejscu stawiają miłość. Nawet w rozgardiaszu panować może miłość, potrafimy wyczuć na odległość. Na przykład wzajemne zaufanie. Czy mąż i żona, ewentualnie partnerzy, są gotowi się wspierać, zawsze razem, zawsze uważni na potrzeby drugiego. W jednym posłaniu, przy jednym stole, pod krzyżem. To rozumiemy przez wspólnotę, przez wspólne gospodarstwo domowe. Czy nie stosowali niechrześcijańskich metod? Bez tego nie ma prawidłowego środowiska rodzinnego. A kon- to, proszę pamiętać – wspólne, żadnej rozdzielności majątkowej, nie jesteśmy urzędem skarbowym. Nie liczymy się jak... No wie pani. *(chrzłka)*

MARTA Wiem, odpowiadałam na ankietę. I rozwiązywałam testy.

URZĘDNICZKA I udało się za pierwszym razem?

MARTA Nie, prawdę mówiąc, nie. Dostaliśmy drugą szansę. Mąż nieprawidłowo zinterpretował jedno z pytań.

URZĘDNICZKA Mąż, jakby to powiedzieć. Między nami. Wydaje się, że potrzebujecie więcej godzin treningów. Mąż chyba problematyczny. Ja widzę, że pani ma dużo dobrej woli. Tylko on zapracowany i ma kłopoty ze zrozumieniem. Powiem jak kobieta kobiecie. Ja to nawet po kobiecemu rozumiem. Mężczyźni tacy są i inni nie będą. I to dobrze. Ja popieram tradycję. Ale na tym etapie musimy ich temperować, niech się wykażą, niech zrozumieją nasze poświęcenie. Poświęciła pani na pewno bardzo dużo, prawda? Proszę nie odpowiadać, ten pokój zna wiele historii, nawet pani nie wie ile. Tu jak na spowiedzi, może pani zaufać, kamień w wodę. Nie mówić, odgadnę.

MARTA Kiedy mąż jak najbardziej. Już wszystko rozumiemy, proszę uwierzyć. Nauczyliśmy się, krok po kroku. Nie zepsujemy ankiet.

URZĘDNICZKA Świetnie, świetnie. Czyli pełna gotowość. Tylko dobre odpowiedzi, szczerze, od serca. Nie wahamy się otwierać serca. Z traumą włącznie. Pozostałych umiejętności nabędziecie, państwo, na naszych kursach.

MARTA Chcę o tych kursach, bo już przechodziliśmy w miejskim ośrodku i w tym ekumenicznym, w naszej dzielnicy.

URZĘDNICZKA *(ze splecionymi na piersiach dłońmi, uśmiech)* Na pewno państwu nie zaszkodzimy. Czytała pani opis naszej misji? „Wspomagać rodzicielstwo adopcyjne, towarzyszyć rodzicom oraz dzieciom na każdym etapie podejmowania decyzji.” Jak inaczej mielibyśmy państwa wspierać? Gdzieś czeka dzieciątko, oczywiście, jakieś od Boga

przeznaczone. Błądzi po świecie z drżącą duszyczką. Państwo instynktownie czujecie tę miłość. Wiem. Sama miłość nie wystarczy, do bycia rodzicem dojrzewamy długo. Polecam adopcję duchową, na początek, zanim, co szybko nastąpi, zajmemy się finalizacją. Udzielę chętnie wskazówek lub skorzystajcie ze strony internetowej. Wirtualna adopcja duchowa, znak czasu, pełnowartościowe rodzicielstwo obejmujące cały świat. Bez różnic, okalające miłością rasy, klasy i gendery. Z tym że po duchowym rodzicielstwo formalne jest trudne. Dzieci z traumą, bez wyjątku prawie. Dużo siły na poniesienie krzyża, ale Bóg da tę siłę.

MARTA Ma pani dzieci?

URZĘDNICZKA Ja? Nie wolno nam rozmawiać o sprawach osobistych. Moje macierzyństwo nie ma nic do rzeczy, szanowna pani. Poza tym poświęcam cały czas sprawie i jestem bardzo młoda. Właśnie, państwa wiek jest już graniczny, nie odkładałabym decyzji w nieskończoność, mogą wystąpić przeszkody biologiczne. Choć państwo duchem są młodzi, nieprawdaż? Mąż nie jest od pani starszy o czterdzieści lat, co by uniemożliwiło zgodnie z przepisami, moim zdaniem tu akurat zbyt rygorystycznymi.

MARTA A gdybym ja... *(rezygnuje)* Od dawna staramy się.

URZĘDNICZKA Tak, szczegóły podacie w ankiecie, tu zresztą mam zarys historii, zweryfikujemy sobie na spokojnie niektóre fakty. Pani, mam nadzieję, nie stosowała niezgodnych z naturą środków antykoncepcyjnych?

MARTA Takiego pytania nie ma w ankiecie.

URZĘDNICZKA Skąd pani wie? Najnowsza anketa zawiera kilka pytań niezadawanych w państwowych firmach. Poza tym jest tu spora część, do dwóch tysięcy znaków, na moją opinię. A ja pytam, bo jest różnica w nastawieniu, w woli u kobiet, które zamykały się na macierzyństwo, zamykały, aż coś je nagle skłania do zmiany.

MARTA No, ale zmiana jest dobra?

URZĘDNICZKA Oczywiście, zasadniczo tak. Szczera zmiana. Pomagamy podczas kursów i medytacji wyprostować wszystkie drogi. *(patrzy w komputer)* Nie była pani zadowolona z poprzedniej agencji? Właściwie dlaczego? Oczywiście przyjdzie do nas stanowi wyjście najlepsze, pytam formalnie, zbieramy osobno dane dotyczące historii wyboru naszego przewodnictwa.

MARTA Sprawa utknęła. I miałam wrażenie, że nie wszystko się tam odbywa prawidłowo. Liczyłam u państwa na empatię. Oboje z mężem liczyliśmy, bo tam nas traktowali urzędowo. Oceniałam traktowanie z profesjonalnego punktu widzenia.

URZĘDNICZKA Pani profesja powinna zostać z boku. Rodzic jest rodzicem, nie fachowcem, nie dajemy punktów za kierunek studiów. W końcu najlepiej karmiłaby pani po szkole gastronomicznej, prawda, a pamiętamy smaki dzieciństwa, kuchnie naszych babek nieprofesjonalistek. Tak. Mamy z pewnością wysokie kwalifikacje. Potwierdzam: najlepszy wybór. Z tymi nieprawidłowościami proszę jednak nie wychodzić przed szereg. Podejrzliwość, drażliwość. Pycha. Znamy takie stany. Trzeba im

zaradzić. Sprawy muszą toczyć się swoim trybem. Nie chciałaby pani chyba, żeby rozdawać dzieci? Jako osoba wykształcona i fachowiec? Jaki los czekałby dzieciątko przydzielone pochopnie?

MARTA Nie, oczywiście że nie. Jednak nie wszystkie przeszkody wydają się prawdziwe. Był przypadek...

URZĘDNICZKA Śmiało, słucham i nie powtarzam.

MARTA (*jakby czytała dokumentację, może być zaznaczone światłem jej wydzielenie z pokoju, z sytuacji bieżącej. Może symulować grę planszową lub jej odmianę on-line*) Noworodek płci żeńskiej. Niebieskie oczy. Znajduje się w szpitalu miejskim. Sytuacja prawna nieuregulowana, z tendencją do rozwiązania. Matka małoletnia, chce podpisać zrzeczenie. Ojciec nieznan. Stan fizyczny dziecka bardzo dobry. Po urodzeniu osiem w skali APGAR, po jednym punkcie w rubryce G i A, czyli świetnie. Rozwój prawidłowy, nawiązuje kontakt, uśmiecha się, reaguje na głos pielęgniarki, wodzi wzrokiem. Przybiera na wadze. Waga urodzeniowa niska, już wyrównana. Można zobaczyć dziecko. Matka nie robi przeszkód, prawdopodobnie cudzoziemka, wykształcenie nieodnotowane, stan zdrowia dobry, poziom intelektualny nieuzgadnialny ze względu na trudności w kontakcie, spowodowane być może stresem i niedoskonałą znajomością języka. Uwagi o matce ołówkiem na marginesie, na prośbę czyjaś, nieoficjalnie. Dopisek NO ADICT, czyżby tłumaczki? Dziecko ma ciemne włosy i ponad rok, czy to to samo dziecko? Czemu wygląda inaczej? Nie należy zadawać dziwnych pytań. Oczywiście przedstawiano państwu stan faktyczny, a państwo słyszeli, co chcieli. Jeśli wolicie jasną karnację, trzeba było informować, że są wymagania rasowe. Zdrowe, małe dziecko, właściwie nadal niemowlę. Zasadnicze państwa oczekiwania zostają spełnione. Z naddatkiem, dodam. Są plusy, nie stwierdzono wad rozwojowych wpływających bezpośrednio na rokowania. W porównaniu z poprzednią sytuacją – żadnych niepokojących postaw rodziców biologicznych, znanych obciążeń w rodzinie. Dziwi mnie pani postawa. Agresja. Niczego nie imputuję. Odczuwam presję. Tak, z pani strony. Jakby pani była w ciąży albo miała depresję pógową. Pan wygląda na rozsądniejszego, należy wesprzeć żonę w trudnej chwili. Tak, pan sprawdził? Prześledził? Wyśledził? Wynioskował? Kto jeszcze udzielał państwu porad, konsultował stan prawny i medyczny? Podpisaliście klauzulę wyłączności, przypominam. Takie dziecko i jego matka także mają prawo do ochrony danych, nawet jeśli nie są w zupełności na sto procent obywatelami naszego kraju, rozumiemy się? Państwo naruszyli umowę. Mogą być konsekwencje, w tym ja mam zagrożoną premię, a potrzeby stale rosną. Spokojnie, ja jestem spokojna. Nie ma potrzeby eskalować. Jak pani taka mądra, proszę samej sobie przysposobić, droga wolna. Oczywiście, nie grozę, w żadnym wypadku. Wszystko wyjaśnimy, rozwiążemy. W razie czego służę prywatnym kontaktem. Idę tak daleko, szef by mnie zrugął, ale państwo są tacy mili i dobrze sytuowani. Zrobimy wszystko, co należy. Procedury, procedury, nie bądźmy takimi Gogolami. Studio- wałam rusycystykę, nawiasem mówiąc i drugi fakultet, pedagogikę

rewalidacyjną. Znam się na niedorozwojach, przepraszam – dysfunkcjach. Naprawdę. Sto procent. Gdyby coś było nie tak, powiedziałabym od razu i poradziła, jak wybrnąć. Mam też dyplom coacha, prowadzę w soboty niewielką grupę, natomiast indywidualnie ceny są nieco wyższe. Pani zna stawki, domniemywam. Niebawem wykonane zostaną badania neurologiczne, ale decydować należy się szybko. Małe dzieci, jak państwo wiecie, mają duże szanse, przy państwa stażu musiałam osobiście interweniować, poręczyć za was. Otoczona opieką dziewczynka zacznie się rozwijać, urośnie jak na drożdżach. Do pewnego stopnia. Bo nie ma rady na wstępne deficyty. Ale. Te małe rączki wyciągnięte do państwa... Tak, wiem, państwo nie możecie przysposobić dziecka chorego, widzę w ankiecie i nie dopytuję. Kto jest zdrowy, tak w pełni? Ktoś z was jest, jednak upewnij się, chory? Ta dziewczynka jest zdrowa, w granicach zdrowia. Zapewniam, natomiast państwa postawa.... Nie chcę straszyć, ale cofnę was na kurs, jednak obsesja zdrowia i rasy, a może jeszcze czegoś?, mnie niepokoi. Odpowiadałam za te małe istoty, nie chcę niewypałów. Niedobory zdarzają się wszystkim, a w genach mamy przodków z całego świata. Pozbierane traumy. Człowiek magazynuje wszystko, ot co. W ogóle proszę nie myśleć, że po znajomości ze mną, po przywilejach się prześlizgniecie. Niby czemu macie mieć coś ekstra? Zmowa korporacyjna? U mnie nie ma tak. Są zasady dla wszystkich równe. Chodzi tylko o niezgodność papierów z rzeczywistością? Niemożliwe. Co za insynuacje. A macie jakieś papiery do skonfrontowania? Sprawa zresztą niebyła, dziewczynka trafiła do kochającej rodziny, już są razem. My tu gadamy, rozważamy, a życie toczy się dalej. Wracacie do punktu pusty domek z trze... czte... dziesięcioma punktami karnymi. Radzę indywidualną terapię, to znaczy terapię małżeńską i coaching. Słabo radzicie sobie z życiem. Brak zaufania, obsesje, kłótniwość, podejrzliwość. Związek w rozsypce. Wszystko ma nazwę, tu nie będę szafować swoją wiedzą. Zapracowałam na nią. Płaciłam za studia. Tu państwa cofam – co pan mówi? – też problemy pan, więc jeszcze trzy punkty minus i wchodzicie do namiotu, dom się wam przewrócił w czasie, kiedy patrzyliście w niewłaściwą stronę.

W tle reklama ubezpieczeń na życie.

URZĘDNICZKA No, no, już nie drażmy. Co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr. Zaczynamy starania, państwo dostarczają, co trzeba, ja od razu działam, miejsce w grupie, papiery, psycholog, prawnik, Dom Samotnej Matki, cała infrastruktura rusza.

Epizod 5

Spotkanie towarzyskie w zenicie, około północy. Butelki wina. Resztki jedzenia.

TERAPEUTKA Czemu bierzesz na siebie wszystko? Zastanawiałeś się kiedyś nad tym? (*patrzy na Kolegę, ale chce przyciągnąć uwagę wszystkich obecnych*) Zranienie, zaniedbanie?

KOLEGA Jaka doktryna teraz obowiązuje? Brak miłości w dzieciństwie? Ustawienia Hellingerowskie? Terapia regresywna? Jaką szkołę przerabiasz?

TERAPEUTKA Jak się chcesz dowiedzieć, przyjdź do mnie w godzinach urzędowania. Teraz gadamy tylko. Porada gratis: nie musisz wszystkiego robić. Żeby Misiek nie narzekał, nie siedział sam w domu.

KOLEGA Skarżył się?

TERAPEUTKA Prywatnie nie, a co na terapii, zostanie między nami. Widzę. Zawsze sam, prasuje twoje koszule, gotuje, czeka. „Jest w pracy”, „pracuje”, „wyszedł”. Inaczej o tobie nie mówi. Wielki nieobecny. Myślałam, że zmyśla, że tak bardzo chciał mieć kogoś na stałe, zamknąć etap permissywnej zmiany partnerów, wyjść za mąż. Powołał do życia kogoś i uwierzył w fantazję. A tu niespodzianka. Fantazja w robocie siedzi.

KOLEGA Fantazja stąpa twardo po ziemi, ktoś musi. Jedno nie, drugie nie i trzeciego pytania nie będzie, tak to działa w normalnym świecie. Nawet na swoim. I lepiej byś Miśka nauczyła odpowiadać „tak”, bo inaczej te moje koszule przetrze żelazkiem na wylot.

TERAPEUTKA Jesteś oporny, to pokoleniowe. Wierzę, że dojrzejesz, zrozumiesz. Ja niczego tu nie narzucam.

MAREK *(bez związku z poprzednim wątkiem, od środka innego wątku)* Właściwie dlaczego? Nie jestem zainteresowany takim rozwiązaniem. Marta, opowiedz im – jak to było? – gwarancja wychowania w wartościach.

MARTA *(kiwa głową, nie okazuje emocji)* Jakoś tak. Nawet się nie dziwię.

MAREK Mówiłem ci. Mówiłem jej. Nigdy nie chodziła do kościoła. W ogóle ta sprawa nie była poruszana. Jakby mieszkała w innym kraju, zawsze twierdziła, że nikt jej nie wytykał.

MARTA Bo tak było. W mojej klasie nie rozmawiało się o religii.

MAREK Kotku, jaki ty jesteś rocznik? Opowiadasz bajki. W naszych czasach na pewno się rozmawiało. Jot Pe Dwa i tak dalej. A że tatuś z mamusią mieli sprecyzowane poglądy, miałaś ten komfort, że nie zauważałaś pędu na prawo. Wszyscy na prawo – wy spokojniutko na lewo. I dobrze, ja musiałem przewalczyć swoje. Całą tę nudę katechezy i formowania młodzieży, zanim cię poznałem, miałem wizję jedynej prawdy. Pomogłaś mi, a teraz mamy iść do rodzin katolickich? Gwarantować wychowanie w wierze? Gdzie zasady?

TERAPEUTKA Daj jej spokój. Ja rozumiem. Ktoś nie rozumie? Co za różnica, kto jej da dziecko. Wychowacie jak chcecie, nikt nie będzie sprawdzał.

MAREK Dla mnie spora różnica. Poza tym bez zaświadczenia nie pójdziemy dalej, zostaniemy zdyskwalifikowani. Dyskwalifikacja z powodu złego pochodzenia i dopingu. Komu dolać?

KOLEGA Dopingu chyba nie stosujecie?

MAREK Owszem, stosowaliśmy. Wszystkie możliwe, grzeszne metody.

TERAPEUTKA Może Marta sobie nie życzy? Co, Martuś, mamy omawiać waszą sytuację?

MARTA Możemy, czemu nie? Interesujący casus. Niech gada. *(do Dziewczyny)* Sprawdziłaś zapisy? Na wszelki wypadek, żebym nie zapomniała. W poniedziałek powinniśmy zamknąć grupę.

TERAPEUTKA Wyluzuj, do poniedziałku daleko, zdążymy. Zobaczą czy nie, stronka działa. *(głośniej)* To co, panowie, pijemy, tańczymy, jakieś propozycje?

MAREK Propozycja jest taka, że potrzebujemy dziecka. Może słyszeliście o jakimś do sprzedania?

MISIEK Nie pierdol, bo ktoś odpowie pozytywnie. Na przykład ja: mogę wam zrobić potomka. Nie ma sprawy.

KOLEGA *(poważnie)* Jestem pierwszy w kolejce. Nie rozdawaj plemników, Misiu.

MISIEK Nie bądź samolubny. Każda kropla dla ciebie, ale podziel się z przyjaciółmi. *(siada bliżej, zagląda Koledze w oczy)*

KOLEGA Rozumiem tę waszą potrzebę i nie rozumiem. Po prostu skontaktuję was z kim trzeba, bezpośrednio z ordynatorem, załatwimy sprawę szybko, sprawnie. Noworodek? Będzie noworodek. Kolor oczu, płeć. Co chcecie. Formalności też pomogą przejść. A że jakieś pieniądze zapłacicie, to chyba nie będziecie żałować? Najwyżej na wakacje w pierwszym roku zabierzecie dzieciaka nad polskie morze, nie za granicę. Wujkowie pomogą, przyjaciele pomogą. Szkoda zdrowia na te wszystkie oficjalne kinderbale. Wpuścimy nową planszówkę na rynek. Marek, rzuć swoją fabrykę, zejdźmy się znów, twoja kreska z moją kreską, rynek szaleje za planszówkami.

MARTA Przecież wiesz, że nie chodzi o pieniądze. To znaczy problem w tym, że nie zapłacimy.

TERAPEUTKA Dlaczego? Za in vitro gotowi byliście płacić, za hotel, za co tam. Ja bym zainwestowała. Biedne dzieci czekają na wasz gest. Dajcie sobie pozwolenie, najważniejszy jest cel, który widzicie jasno.

KOLEGA Bardziej moralni od ośrodka katolickiego, dobraliście się, kochani.

MISIEK W necie rozwiążmy ten test, razem damy radę, nie? *(klika, śmieje się, odczytuje fragmenty)* Adopcja. Wypełnij on-line ankietę rodziców adopcyjnych.

MARTA Zostaw to, kurwa. Mają swoje ankiety, nie znajdziesz. A testów jest kilka. W sumie odpowiedzieliśmy na trzysta pięćdziesiąt pytań.

MISIEK Tajne przez pufne? W necie jest wszystko. *(klika, czyta, przechodzi do następnego ekranu)* Jest... Nie, nie to. Zaraz, zaraz.

MAREK Znajdź, zrobimy szybki test wszystkim. Zobaczymy, kto się nadaje na matkę, kto na ojca, kto na rodziców. Powiem wam, że nikt tu się nie nadaje, poza mistrzem Markiem i mistrzynią Martą. Po tuningu. Skorygowanymi. Wypranymi. Odprasowanymi. Mistrzowska rodzina zaraz wam pokaże wypełnianie ankiety.

MISIEK Bez jaj, Marta i mała nie odpowiadają, nieuczciwa konkurencja. Panowie, my startujemy. *(chodzi po stronach, robi miny)* Do dwudziestego ekranu mam adopcje psów i kotów. Pytania ciekawe, posłuchajcie: czy zapewnisz podopiecznemu ciepło? Czy

wracasz o stałych porach z pracy? Czy masz alergię? Czy robiłeś/łaś badania w kierunku astmy? Czy w dzieciństwie odebrano ci ulubione zwierzątko?

TERAPEUTKA Moja chomiczka zmarła śmiercią naturalną. Matka chciała ją uśpić tabletką relanium. Wyłysiała, artretyzm ją dopadł. Latała w tej karuzeli, wiecie, takiej malutkiej, wolno i wolniej, spadała na boki. Matka mówiła, że wygląda jak stara, znaczy babcia od taty, że przedrzeźnia i nie można na to patrzeć. Ale nie dałam. Miałam już czternaście lat, nie pozwoliłam się zrobić jak z myszką. Jakoś ją zabili, kiedy byłam na obozie. Niby że uciekła. Uciekała, tak, wchodziła do pianina. Wracła na „cip, cip”. Cipciu moja, mówił do mnie tata. Potem dowiedziałam się, że to nieprzyzwoite. Mój tata nie był żadnym zboczeńcem, powiem wam. Na superwizji ten, Marta, pamiętasz go? Łukasz, od tego ważnego, z tej szkoły, sława. Sugerował wyraźnie, że mam problem z ojcem. No, nie dałam rady. Być może mam, ale „cipcia” brzmiało zwyczajnie. Chomika dostałam od ojca. Chyba zrobił matce na złość, wiedział, że nie lubi gryzoni. Kupił mi Chomicę na urodziny. Malutka, śliczna, jak myszka. Całowałam ją w pyszczek. Matka wyczytała, że ta odmiana żyje do dwóch lat, zacisnęła usta, ale czekała na śmierć Chomci. Na złość ojcu. Że niby jednak jest tolerancyjna i dla mnie dobra. Nawet sałatę przynosiła do klatki. N, ale z tą śmiercią dała się zwieść. Nasza chomiczka żyła dwa razy dłużej i ciężko dogorywała. Może matka miała rację? Jedno relanium i spokój

MISIEK Tyle miejsca w ankiecie nie ma. Zaliczamy ci posiadanie, przepraszam, tworzenie w przeszłości rodziny z gryzoniem. Całowanie w pyszczek to chyba nie jest nadużycie seksualne? Nie, w ankiecie nie pytają o sodomie, ale pewnie „Czy uznajesz prawa zwierząt” mieści i to, jak sądzicie?

MARTA W tej ankiecie też wymiatamy. Szukaliśmy już w necie, byliśmy na tych stronach. Ankietę adopcji ze wskazaniem posiadała studentka pedagogiki badająca nastawienie do tendencji. Chyba dawno, ale nadal jej prośba o wypełnienie ma dobrą pozycję. Nawet może znam tę dziewczynę, córka koleżanki z poradni. Była kiedyś mowa o trudnościach ze zbieraniem materiału. Ludzie się bali, że papier wypłynie i zmniejszy ich szanse. A jak się nie bali, nie wiedzieli, co wypada sądzić. Sądziła, że wskazanie podpada pod handel ludźmi i ogranicza prawa dziecka. A w głębi ducha chcieli sobie wybrać matkę dla swojego dziecka, o ojcu nie wspominając, bo też chętnie by wyeliminowali pijaków, narkomanów, niskich, dyslektyków i rudych. Tyle że jak jest ojciec konkretny, matki nie dają sobie go zamienić na innego.

MISIEK Fakt. Są jeszcze ogłoszenia. „Wypełnię ankietę rodzicom.” „Podejmę starania na rzecz” pod „ankieta”. I znów „Futerkowo”. „Dom Adopcyjny Łapa.” „Przyjaciele.” „Na zawsze razem.” „Stwórz rodzinę dla naszych milusińskich.” Sorry, ludzkiej ankiety nie znajduję. Pokażcie swoją.

MARTA Pierwszą oblałam, bo wypełniłam według tych zasad, które stosuję u nas.

MAREK Mówiłem jej, że jest za szczerą. Ankiet nie robi się pod psycholożki ze stażem. Lud rodzicielski ma zostać zweryfikowany, nie jakieś tam prawdy i zasady. Drugą ja zawałem. Niewiele brakowało, a stracilibyśmy szansę na pozytywne zakwalifikowanie. Ostatnią szansę. Mieliśmy sporo punktów karnych po super pytaniu naszej przyjaciółki, mistrzyni Marty.

TERAPEUTKA O co zapytałaś?

MARTA Nie pamiętam o co wtedy.

MAREK O, uważajcie, prawne możliwości rozwiązania adopcji.

MĘŻCZYŻNA Nie macie znajomych prawników?

MARTA To było na początku. Zadawałam pytania, bo zachęcali. „Proszę o pytania, nie ma tabu, na każde, nawet najtrudniejsze, zyskacie państwo odpowiedzi. Jesteśmy tu po to, żeby służyć naszą wiedzą. Nie ma kwestii trudnych, są przemilczane.”

TERAPEUTKA I?

MAREK Atomówka wałęsała w środek idylli z domieszkami traumy. Takich pytań to się akurat nie zadaje.

MARTA Siedemdziesiąt procent dzieci z syndromem FAS, czterdzieści pięć z RAD, ale nie ma mowy o rozwiązywaniu adopcji. Oficjalnie.

MISIEK Czekaj, czekaj. Mam tu coś ciekawego. Nnnnie. „Stwórz ciepły dom odrzuconym. Strona miłośników przyjaciół domu.” Nieludzka.

TERAPEUTKA Powiem wam, co jest w takiej ankiecie. Wszystko, co chcielibyście ukryć przed innymi. Od wieku i wykształcenia poczynając, na emocjach kończąc. Wszystko, co zatrzymujecie dla siebie, tam musicie wpisać. Potem przychodzą dziewczyny, które nie dostały się na psychologię z powodu niedoboru punktów z matury na poziomie podstawowym, więc kończą pedagogiki. Różne, przeróżne. Są wściekle, ponieważ ich koleżanki prowadzą własne gabinety, a one wegetują na minimum. Szczypią wobec tego w dupę takie pańce jak Marta i ich fajnych mężów jak Marek. Żeby wycisnąć z nich drzenie rąk, żeby się spocili i pękli w najgrubszym miejscu, złożyli na siebie donos jako na egoistów ze skłonnościami sadystycznymi.

MARTA Trochę przesadzasz, ale częściowo masz rację.

MISIEK (*do Marka*) Chyba nie pękasz? Jesteś fajnym facetem i nie muszę ci tego mówić. Sam wiesz. Gdybym nie kochał Marty jak siostry, no i był wolny, skołowałbym dla nas dziecko. Raz, dwa, jeśli z jakimś facetem mieć dziecko, oto on – mój starszy kumpel i mentor.

MAREK Dobrze mówisz, zasłużyłeś na drina, porządnego. Mamy coś w kuchni z tej ostatniej wyprawy do jaszczury?

MARTA Nie, nic. Tylko wino. Trzymamy fason na wypadek, gdyby mieli nam pogrzebać w śmieciach. Pijemy czerwone, na krew. Butelki po czymś innym wnosimy przez garaż. Wiecie, tyle wody nie wypiałam od studiów. Po każdym spotkaniu w grupie.

KOLEGA Nabierasz doświadczenia, będziesz mogła lepiej prowadzić odwyki.

MARTA Jak tak dalej pójdzie, sama pójdę na odwyk.

KOLEGA Załatwię ci miejsce w klinice. Dostarczamy im plansz do gry „Nie wybaczej”, nowa metoda. Zamiast wybaczać – zrób komuś coś takiego, czego ci nie wybaczy, dla równowagi. Podobno działa.

MAREK Chyba wejść w ten projekt, mam dość korpo. Jako ojciec powinienem wybierać mniejsze zło. Ale potrzebuję pełnej umowy.

KOLEGA Pokaż, co potrafisz. Jako ojcu damy ci lepsze warunki, ale nie na kredyt.

MISIEK A co zawałciłeś w teście?

MAREK Było pytanie: Czy obawiasz się, że żona mogłaby odejść? Jak wiecie, niespecjalnie się obawiam, ale wiedziałem, że będziemy omawiać ten test z paniami i Marta zobaczy. Więc pomyślałem, że mogłoby być jej przykro, że się w ogóle nie obawiam. W skali od 1 do 5. Bo jak się nie obawiam, to mi nie zależy. Dałem 4 i to była prawie najgorsza odpowiedź z możliwych. Gorsze byłoby 5. A prawidłowa odpowiedź brzmi 1, bo w dobrym związku gotowym na trudne, lecz szczęśliwe życie z dzieciątkiem nikt się nie boi. Taki związek jest jak skała, jak bliźnięta syjamskie, jak nie wiem co.

Muzyka, śmiech z offu, fragment audycji radiowej czy telewizyjnej, słychać tylko głos, zebrani grają w grę planszową.

GOŚĆ W Polsce rośnie popularność gier planszowych. Być może mamy dość wirtualu, chcemy integracji z żywą osobą. Pokolenie obecnych rodziców pragnie dla swoich dzieci najlepszej edukacji. Rodzące się z dotykowym kciukiem noworodki są przeciągane na stronę bezpośredniego kontaktu.

DZIENNIKARKA Noworodki? Dzieci? Ze statystyk wynika, że najwięcej gier kupują single.

GOŚĆ Proszę pani, jesteśmy firmą rodzinną, a nawet prorodzinną. Pani dane są wyssane z palca, być może zamawiane przez unijne agencje. My wiemy, komu sprzedajemy. Nas popierają rodziny, w tym rodzina Radia Maryja. U nas kupuje prezydent tego kraju. Nasze gry służą wartościom. Nie ma wątpliwości. Należało zaprosić konkurencję, zresztą niemającą z nami szans. Sprzedawcy gier dla żyjących w egoistycznych związkach niesakramentalnych, w tym pewien znany gej i jego ludzie o wiadomym światopoglądzie wypuszczają na rynek ultraliberalne planszówki hołdujące cywilizacji śmierci. Czy pani wie, jakie w nich tematy są poruszane? Ja wiem, ale nie powiem tego teraz, kiedy mogą nas słuchać niewinne dzieci, przyszłość narodu. Nie mamy z tymi, nie zawaham się tak ich nazwać, zabójcami nic wspólnego, odpowiadamy ostro w ramach obowiązującego rdzennych obywateli prawa handlowego. W nasze gry może grać rodzina wielodzietna i wielopokoleniowa. W każdej sytuacji. Oferujemy zniżki od trzeciego dziecka wzwyż. Prosimy wypełnić ankietę wyłożoną przed wejściem do lokali wyborczych.

CZAS NA REKLAMĘ Odpoczynek? W naszym rodzinnym ośrodku przyjmujemy gości z ulubieńcami. Hau, miauu, czekają pokoje z dostawkami i specjalna miska powitalna.

Gorączka? Placz? Nie znam tego, daję dziecku suplementy naturalnego pokarmu sprowadzone z najczystszych rejonów świata.

Baw się w naszych dyskretnych klubach, kartę kredytową zostaw w domu. U nas wystarczy ci gotówka.

AUTOPROMOCJA Jak być matką, pozostając kochanką? Z doktor Aliną Depczącą o jej tajemnych sposobach na życie będzie rozmawiał znany tarocista, kochanek i poeta, domyślcie się kto. Bingo, właśnie on. A potem dalszy ciąg rozmowy o alkoholowym syndromie płodowym, w skrócie FAS.

REKLAMA Wakacje? Praca? Czas na EB wraca.

Epizod 6

Sypialnia, wokół łóżka kartony z namalowanymi bajkowymi zwierzątkami. Dzwoni smartfon najnowszej generacji. Marta ma kłopot z odebraniem, za zimne palce, ekran nie rozpoznaje właścicielki. Rozciera palce, próbuje, udaje się za trzecim razem.

URZĘDNICZKA Dzień dobry. Pani Marta? Mam dla pani wiadomości. Nie powinienam przez telefon, ale może tak będzie łatwiej.

MARTA Jeśli pani tak łaskawa. *(poprawia się w łóżku, prostuje, przybiera postawę uważną)*

URZĘDNICZKA Nadal nie mam zaświadczenia, tego zasadniczego. A trafia się miejsce w eksperymentalnym programie.

MARTA Już niedługo dostarczę. Parafia... się spaliła.

URZĘDNICZKA To są pozorne przeszkody, proszę nie być dziecinną. Ufam pani, pani ufa mnie. Zaświadczenie nie zając, przypominam na wszelki wypadek.

MARTA Jaki to program?

URZĘDNICZKA W ramach pomocy naszym braciom i siostram pośredniczymy w adopcjach zza wschodniej granicy. Dzieci z dobrych, katolickich rodzin, dotkniętych niezawinionym nieszczęściem.

MARTA Wspaniale, chętnie weźmiemy udział w programie. Gdyby pani była łaskawa zapoznać nas ze szczegółami.

URZĘDNICZKA Tak myślałam. Państwo są nowocześni, rozumiecie wagę naszego zadania. Tu trzeba taktu i determinacji. Poza tym wasze ankiety, szczerze mówiąc, nie są najlepiej oceniane. Nadal wypadacie tak sobie. I dostałam raport z grupy. Pani robiła uwagi terapeutce?

MARTA Zapytałam tylko, czy jest jakiś system kontynuacji, bo jedna para doszła do niebezpiecznego punktu. Wydawało mi się, że nie można zostawić rozgrzebanego małżeństwa.

URZĘDNICZKA Wydawało się, wydawało. Właśnie. Pani ma wrażenie, my wiedzę. Nasze terapeutki z wieloletnim doświadczeniem postępują według zasad. Jeśli w parze coś pęka, nie powinni zostać rodzicami. Tu się nie pomaga na wszystkie tematy. Tu się dba o integralność rodziny i o dobro. Tamta para, o ile wiem, miała kłopot z wiernością. Być może coś gorszego na sumieniu. Nie zostawimy ich zupełnie samych, o nie. Są inne grupy, zostaną skierowani.

MARTA Tak, wiem. Przepraszam. Nie powinienam była się wtrącać. Taki odruch zawodowy.

URZĘDNICZKA Jaka jest nasza dewiza? „Nieważne, jakie masz wykształcenie, liczy się dobre nastawienie.” Powtarza ją pani tak często, a nadal popełnia ten sam błąd pychy.

MARTA Tylko czasem. Kurs trzymiesięczny powtarzaliśmy trzy razy, przy czym zaliczono nam pierwszą część z drugiego, lepiej ocenioną. Byłam dobrą matką dla lalki, to znaczy dla wyobrażenia dziecka. Naprawdę. Tylko raz nie wstałam do niej w nocy, miałam grypę. No i rozpłakałam się, kiedy przyszły wyniki, i ten lekki syndrom uległ rozszerzeniu w plan opatrności wobec nas. I Marek powiedział, że tego planu nie damy rady wykonać, a ja po nim powtórzyłam, zamiast wesprzeć go w zmianie. Na trzecim kursie nie wtrącałam się w grupę. I ciastka pojednania jadłam, co prawda bezglutenowe, ale boję się, że naprawdę mam skazę. Wymiotuję teraz codziennie rano, więc chyba wyniki badań zostały pomyłone i ja mam tę nietolerancję.

URZĘDNICZKA Otóż to. Zaprzyjaźniać się, wspierać, współpracować, z szacunkiem, z dystansem. Nie pani prowadzi tę grupę. W każdym razie wyniki nie zachwycają, a recydywa niepokoi w państwa przypadku. Znalazło się jednak wyjście, ten program, do którego państwa zaraz wpisuję, gdy tylko się dogadamy, ustalimy stanowiska i możliwości.

MARTA Będzie można dowiedzieć się czegoś o dzieciach?

URZĘDNICZKA Zasadniczo nie do końca. Trudny przepływ dokumentów, brak komputerów po tamtej stronie. A jak już dziecko przyjedzie, przecież go pani nie odeśle w nieznane, pod kule, prawda?

MARTA Pod kule? Za żadne skarby. A co z rodzicami biologicznymi? W każdym przypadku są zdecydowani? Bo ta dziewczyna z Domu Samotnej Matki, która była zdecydowana, teraz do mnie dzwoni w nocy, chociaż w końcu nie mamy jej dziecka. Nie wiem skąd ma nasz numer, bo przecież nie wiedziała o nas? Mówi, że nie może znieść myśli o oddaniu nam synka, a to nie my go adoptowaliśmy. Parę razy jej mówiłam, że nie my, a ona na to, że woli rozmawiać w nocy ze mną niż z tymi prawdziwymi, którzy nie mają zrozumienia, odkładają słuchawkę i straszą ją dzielnicowym. Zresztą zmienili numer i jej nowy chłopak, haker, nie umie go ustalić. Więc ona dzwoni do mnie w środku nocy i prosi o rozmowę o tym, że nasza gotowość i zamożność wywarła na nią presję. Przystąpiła do Zielonoświątkowców, wie pani?

URZĘDNICZKA Proszę pani, sama pani widzi. Osoba labilna emocjonalnie i odporna na nasz system wartości. Co do rodziców. Tu mamy inny kłopot. Chcą jak najlepiej. Z natury rodzinni. Ale jak mają do wyboru – zostać tam czy wysłać dziecko, a potem pojechać za pieniądze gdzieś, wybierają często racjonalnie. Zwłaszcza rodziny wielodzietne, przyzwyczajone do starszych dzieci, które powinny czym prędzej rozpocząć naukę na wyższym poziomie, w bezpiecznym miejscu.

MARTA Za pieniądze? Pomagacie im państwo finansowo?

URZĘDNICZKA Pani Marto, sprawa skomplikowana. Mamy fundusz pomocowy, o wpłatę na który prosimy kandydatów. Następnie pomagamy tym rodzinom, które są nam najbliższe poprzez dzieci. Pełna dobrowolność po każdej stronie.

MARTA Chyba w Polsce nie można płacić za... dziecko.

URZĘDNICZKA W żadnym razie nikt nie płaci za dziecko. W naszej agencji przestrzegamy zakazu jakichkolwiek świadczeń na rzecz matek. Ten program jednak jest zupełnie odrębny, zewnętrzny. Fundacja Empatia go prowadzi. Stowarzyszona, że tak powiem, z nami. Bez funduszu niczego nie wskóramy. Trzeba opłacić podróż, mieszkanie, zaspokoić wiele potrzeb. Niech pani więcej nic nie mówi, bo będę musiała pierwsza odłożyć słuchawkę. Ta rozmowa jest sondażowa, nie padła żadna propozycja, w szczególności oficjalna. Dzwonię jak kobieta do kobiety, matka do matki, społeczniczka do rodziny stroskanej bezdzietnością. Pani pomyśli, przetrawi. W razie pozytywnej decyzji zwolnię państwa z grupy, bo tam i tak wam nie idzie.

MARTA Dobrze. Pomyślę. Potrzebuję paru dni. Potrzebujemy. Z mężem.

URZĘDNICZKA O to, to, jak mawiał mój dziadek. Z mężem. Radzę sobie przygotować strategię. Od początku nie ukrywam przed panią, że równość wydaje mi się hasłem przesadnym. W sprawach potomstwa my, kobiety przewoźdзимy. W razie gorączki, w razie bolesnego ząbkowania, problemów szkolnych i tak matki odpowiadają za wszystko. Kto weźmie urlop wychowawczy, przysługujący oczywiście jak przy urodzeniu dziecka? Kto, weźmy pierwszą rzecz z brzegu, wykąpie, a kto będzie miał w tym czasie ważną naradę? W razie czego ojciec, ojcowski autorytet, niewykastrowany i naturalny, stanowi instancję, ale na co dzień? O poczęciu też od dawien dawna decyzję podejmowały kobiety. Niech wzorem będzie Zwiastowanie. Dziwi się pani, że nawiązuję do teologii feministycznej? Cóż, nieczęsto mam okazję o tym rozmawiać, obowiązki służbowe przeszkadzają, ale tak. Preferuję interpretację pokazującą Zwiastowanie jako prototyp otwartej decyzji macierzyńskiej. Zostawmy z boku, na inną okazję tę dyskusję. Niech mąż się przychyli po przygotowaniu z pani strony. Podprowadzić go za rączkę, okazać miłość, poprosić. Jak go pani umiejętnie podejdzie, zgodzi się na wszystko, jeszcze pieska od razu dokupi dla dziecka, dzieci się dobrze ze zwierzętami chowają. Malec nie będzie musiał prosić. Oczka na świat u państwa otworzy, a tu obok niego stworzonko śliczne, braciszek mniejszy rasy jakiejś milej. Naszymi sposobami kobiecymi radzę podzielać, naukę zostawmy z boku. Pan Marek jest za panią, od razu widać. To co? Gotowa do walki? Pani Marto? Co się mówi?

MARTA Serdeczne Bóg zapłać za nowiny.

Epizod 7

Pokój z zabawkami, uchylone drzwi do gabinetu. Ze środka dobiegają głosy trzech kobiet, mężczyzny i dziecka. Marek czeka na swoją kolejkę.

URZĘDNICZKA Śliczna maleńka. Szczęśliwi?

MĘŻCZYZNA Spełnieni. Wybudowaliśmy dom. Byliśmy na wakacjach u moich rodziców. Pojednani. Tak jak pani mówiła, za co pragniemy podziękować.

KOBIETA Wzięłam urlop, nie ma dziury w niebie, zupełnie tak jak pani mówiła. Dziecko daje tyle szczęścia, że nie mamy czasu na inne zajęcia.

DZIECKO Mamo, mamo, idziemy. Obiecałaś, że nie trzeba będzie siedzieć.

KOBIETA Pobaw się chwilkę, zobacz. Jaka ładna lalka. Powinna zjeść jabłuszko. My tylko z ciocią porozmawiamy.

URZĘDNICZKA Rezolutne słoneczko.

Wyciszenie, po chwili z pokoju głosy Urzędniczek.

URZĘDNICZKA Widziałas? Moim zdaniem FAS. Nadpobudliwa.

URZĘDNICZKA II Zjrzyj w papiery. Kto tam pił? Matka, ojciec, oboje? A dziadkowie?

URZĘDNICZKA Potem zjrzę. Czeka klient. Ale na pewno, coś mi się kojarzy. Coś tam podejrzewaliśmy od początku, chociaż matka się trzymała, żeby pozbyć się kłopotu.

URZĘDNICZKA II Niech się cieszą, schody zaczną się w szkole.

URZĘDNICZKA Przynajmniej nie ma zaburzeń więzi. Chyba.

URZĘDNICZKA II Sama wiesz, to może wyjść potem. Ale niech się cieszą, jasne. Mili ludzie. Od początku robili dobre wrażenie. Drugi raz wybrałabym im lepiej.

URZĘDNICZKA No, ale przynajmniej są pozytywni. Dadzą radę, w końcu nie muszą mieć geniusza. Facet zarobi, wezmą korepetycje, może prywatną szkołę. Dadzą radę. A ty się tak zaraz nie obwiniaj, nie traumatyzuj. Poczytaj statystyki. Najpierw antykoncepcja, a potem chcą dziecka. Najpierw alkohol, potem seks. Nic z niczym nie pasuje. Sami są sobie winni. My tu robimy, co możemy. Przynajmniej przyszli podziękować. Mili ludzie.

URZĘDNICZKA II Przyjmij pana, zaraz będę głodna. A ty zaczynasz grupę. *Wyciszenie. Urzędniczka z Markiem.*

MAREK Jeśli chodzi o dzieciństwo, żadnych problemów. Naprawdę.

URZĘDNICZKA Oblali państwo ćwiczenie ze sznurkami. Wydaje się, że coś musi w pana przeszłości pętać sprawę więzi.

MAREK Kiedy było świetnie. Mieszkalem w małej miejscowości.

URZĘDNICZKA Rodzeństwo?

MAREK Starsze. Brat i siostra. Ufamy sobie. Możemy na sobie polegać.

URZĘDNICZKA Czyli był pan beniaminkiem? Najmłodsze, rozpieszczone dziecko?

MAREK Nie, nie. To znaczy tak. Ale w jednym domu mieszkała siostra matki i ona miała młodszego synka. Chodziłem na spacer z wózkiem. Bardzo lubiłem opiekować się bratem ciotecznym.

URZĘDNICZKA Bywał pan nadmiernie obciążany obowiązkami rodzinnymi?

MAREK Ależ skąd! Sam wybierałem, kiedy chcę się nim opiekować. Miałem czas na wszystko. Nie oglądaliśmy telewizji, tata zabierał mnie na wycieczki, mama czytała mi książki, a potem podsuwała lektury. Chodziłem na basen i grałem na skrzypcach.

URZĘDNICZKA Alkohol w rodzinie?

MAREK Nigdy. Nie pamiętam żadnego alkoholu.

URZĘDNICZKA Problemy psychiczne, kłótnie?

MAREK Problemy, jeśli takie się pojawiały, rozwiązywaliśmy rozmową.

I modlitwą, bo byliśmy bardzo wierzący.

URZĘDNICZKA Przemoc?

MAREK Kiedyś w szkole jeden chłopak...

URZĘDNICZKA Ale w rodzinie?

MAREK Nie, ojciec, tata, uczył mnie męskich zachowań. „Odpowiadaj postawą.” Radził. I brałem przykład z brata.

URZĘDNICZKA Kto u państwa podejmował decyzje?

MAREK Oboje rodzice, a my byliśmy wprowadzani w sprawy w zależności od potrzeb.

URZĘDNICZKA Pan wie, że chodzi o wyważenie ról. Żadne matkoojce, więc pytam o wzorce. Zwłaszcza że wykazuje pan duże przywiązanie do rodziny. I brak krytycyzmu.

MAREK Ależ żaden matkoojciec! Żadna. Do mamy się chodziło przytulić i z takimi sprawami, czy ja wiem? Szkolnymi. A do taty po pieniądze. Na przykład na wycieczkę edukacyjną.

URZĘDNICZKA Panie Marku, u pana widzę, że jest na czym się opierać. U żony... Powiedziała mi, że jej rodzice nie wezmą udziału w spotkaniu dla dziadków.

MAREK Marty ojciec nie żyje. Umarł niespodziewanie. Marta jeszcze nie wyszła z żałoby.

URZĘDNICZKA Właśnie. I jestem zaniepokojona stosunkiem pani Marty do spotkania dziadków. Pana rodzina przybędzie?

MAREK Nie chciałbym podejmować teraz decyzji. Siostra mieszka zagranicą.

URZĘDNICZKA Ale rodzice są na miejscu? W każdym razie pani Marta mogła mieć jakieś kłopoty w rodzinie, tak podejrzewam. I może roi sobie, że podział obowiązków itp. Owszem. Trzeba dzielić się, ale zgodnie z naturalnymi predyspozycjami. Państwo i tak wchodzić w inny rodzaj rodzicielstwa. Nienaturalny. Tu trzeba wiedzy, wiedzy i miłości, miłości. Przepracowania traum. Własnych i dziecka. Pani Marta nie współpracuje.

MAREK Żona bardzo współpracuje, naprawdę. Nie chciałbym rozmawiać o niej bez niej.

URZĘDNICZKA Prawidłowa postawa. My nie rozmawiamy o niej, ale o panu. O pana obowiązkach. Skoro miał pan, założmy, harmonijne dzieciństwo, na panu spoczywa ciężar odpowiedzialności za powodzenie sprawy. Nie udawanie matki, przejmowanie roli, lecz wdrażanie wzorców. I wspieranie żony, ponieważ jej odporność na traumę wydaje mi się niewielka.

MAREK Może Marta zrobiła takie wrażenie, ale proszę mi wierzyć. U niej w rodzinie także istniały wzorce i ona też jest silna. Czasem może za dużo chce wiedzieć

URZĘDNICZKA Jesteśmy po to, żeby służyć odpowiedziami. Wróćmy jeszcze do pana domu rodzinnego. Coś musieliśmy przeoczyć. Może coś się zdarzyło takiego, co pan wypiera?

Epizod 8

Sypialnia. Wszystko zawalone pudłami z namalowanymi postaciami bajkowych zwierząt. Pudła nawet w łóżku.

MAREK Śpisz, kotku? Przyniosłem małe co nieco z tych rzeczy, które lubisz. Zjesz troszkę?

MARTA Nie budź mnie, wstawałam dziś pięć razy. Miałaś wziąć ten dyżur, a znów zostałam sama.

MAREK Byłem cały czas tutaj, a i tak wstawałaś, zanim zdążyłem zareagować.

MARTA Widzisz w tym coś dziwnego? Nienormalnego?

MAREK Nic takiego w tym nie widzę. *(kładzie się, zaczyna masować Marcie stopy)* Też jestem niewyspany. Próbowalem tego mleka modyfikowanego. Wstrętne. Gdybym był dzieckiem, płakałbym przez całą noc, wiesz? Lubiłbym płakać, żebyś mnie tuliła i żebym siebie mógł ponosić na rękach. Byłoby bardzo fajnie być dzieckiem, nie chodzić do pracy, donikąd nie chodzić, czekać na wszystko, na to, że w przyszłości zostanie się ojcem i matką, odda te nieprzespane noce jakiemuś brzdącowi, który nawet tego nie zapamięta.

MARTA Mów ciszej, mamy teraz kwadrans dla siebie, nie spłosz.

MAREK Mówię tak cicho, że nikt mnie nie usłyszy, na pewno. Cichutko, ciiii. Zaśpiewam ci kołysankę. *(próbuje śpiewać, bezgłośnie, bezskutecznie)* Nie, nie umiem. Nadal mam coś z głosem, ta blokada działa. Jak mi to ta baba zrobiła, nie wiesz? Lubiłem śpiewać. Tak, kurwa, lubiłem. Ten pokój. Nasze poranki. Gadki o niczym. Jedzenie w łóżku.

MARTA Zaprowadzę cię do lekarza. Nie bój się. Znajdę czas. Mamy teraz full ubezpieczenie, nie zdążyłam wycofać i będzie działało. Laryngolog zaradzi.

MAREK Samo przejdzie. Nie lubię pokazywać niczego w środku, a laryngolog chce zaglądać. *(przytula się)* Może wstaniesz i spróbujemy oddać coś z tych rzeczy?

MARTA Próbowalam. Po dwa pudła przyjadą po południu. Nic więcej nie przyjmą, minął termin.

MAREK Wrzucimy na Allegro, spoko.

MARTA Nie potrzebujemy tych pieniędzy. Wezmę nowych pacjentów od przyszedłego tygodnia. *(zamyśla się)* Wiesz? Miałam sen. Dziwne. Wsiadłam z pociągu na jakiejś stacji, chyba z takim znajomym ze studiów. On pije. Wyszliśmy po wódkę. Kupić wódkę. Ja mu mówiłam, że się spóźnimy, a on ciągnął dalej, przez takie przejście podziemne i dalej. W końcu pociąg odjechał, biegliśmy. I nie wiem czy z wódką. Z reklamówką z Jaszczury. No i się okazało, że w tym pociągu były moje dzieci. Dwóch chłopaczków. I zabrali ich do domu dziecka. Czekali tam na mnie, z ogolonymi główkami, dwaj mali chłopcy. Słodziaki takie. Czułam, że jestem złą matką, serce po prostu mi pękało. Siedzieli tacy mali, łysi, smutni, moje małeńkie skarby. A ja nawet nie piłam tej wódki.

MAREK Sny. Nie wierz w sny, nie wierzysz przecież. Byli do mnie podobni? Ci chłopcy? Mnie się ciągle śni, że cheszę taką małą dziewczynkę, a ona odwraca się do mnie i to jesteś ty. *(coś sobie przypomina)* Gdybyś woląла zostać na urlopie, nie martw się. Mam zlecenie na grę edukacyjną. Nowy informatyk potrzebuje kasy, dziecko mu się rodzi, posiedziemy w soboty. Nie myśl o kredycie.

MARTA Wróć do pracy, naprawdę chcę tego. Zdecydowaliśmy wspólnie, ponieśmy oboje konsekwencje. Im prędzej, tym lepiej.

MAREK Dobrze. Chciałbym jeszcze coś ci powiedzieć. *(nasłuchuje)* Słyszysz?

MARTA Nie, wydaje ci się.

MAREK Słyszę. Ty leż, ja pójdę. Moja kolej.

MARTA Tylko wracaj, wróć zaraz.

MAREK Oczywiście, dam im jeść i wrócę.

K O N I E C

Utwór został napisany na Konkurs Dramaturgiczny STREFY KONTAKTU zorganizowany przez Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego.

ROZMOWA Z
INGĄ IWASIÓW

„Jak się ludzie kochają, to i dzieci mają”

TEMAT AKTUALNY, TRUDNY, RZECZYWISTOŚĆ SPOŁECZNO-POLITYCZNA W TLE CO NAJMNIEJ GORZKA, JEDNAK PODCZAS LEKTURY „DZIECKA” WIELE RAZY WYBUCHAŁAM ŚMIECHEM. CO CIĘ OŚMIELIŁO DO UJAWNIEŃ, CHYBA PO RAZ PIERWSZY, TAKIEGO POCZUCIA HUMORU?

Mam poczucie humoru, elementy humorystyczne są w moich tekstach, może nie w *Umarł mi*, ale we wszystkich pozostałych ironia i śmiech mieszają się z upartym serio. W *Dziecku* pozwoliłam sobie na więcej. Tekst pisałam rok temu, nie sądziłam, że temat rodzicielstwa, cała kuchnia rozmnażania i ideologii wokół niego stanie się znów tak gorąca. Gdybym wiedziała, może nie chciałoby mi się śmiać. Inaczej wykorzystałabym opowieści przyjaciół, którzy przeszli proces „weryfikacji” jako rodzice adopcyjni

i choć czuli nieznośną presję, złość na system, potrafili całą sytuację – wywiady, szkolenia, terapie, grupy wsparcia – zinterpretować jako zdarzenie absurdałne.

WYPISAŁAM SOBIE ZWROTY, KTÓRE W KAPITAŁNY SPOSÓB ZAPOŚREDNICZAJĄ JĘZYK PUBLICZNEJ DEBATY, NA PRZYKŁAD: „JAKI LOS CZEKAŁBY DZIECIĄTKO ROZDANE POCHOPNIE?”.

Takie frazy brzmią mi w uszach, jesteśmy atakowani dyskursem fałszywej troski, wyrażanym infantylnym językiem. Zarodek jako dzieciątko, troska jako eufemistyczna nazwa kontroli.

WPUSZCZASZ NAS DO MIEJSC PRYWATNYCH, JAK SYPIALNIA, ALE I DO URZĘDÓW, POCZEKALNI, BAWISZ SIĘ JĘZYKIEM PSYCHOTERAPEUTÓW, TYMCZASEM NAJBARDZIEJ PRAWDZIWĄ ROZMOWĄ WYDAJE SIĘ DIALOG Z PIJAKIEM...



Inga Iwasiów (ur. 1963) jest pisarką, krytyczką literacką, profesorką literaturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim, w latach 1999-2012 była redaktorką naczelną dwumiesięcznika „Pogranicza”. Jako znawczyni krytyki feministycznej wydała zbiór *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj* (2002) oraz *Gender dla średniozaawansowanych* (2004), ale badała też w perspektywie genderowej twórczość Odojewskiego i Tyrmanda. Autorka opowiadań *Miasto-ja-miasto* (1998) i *Smaki i dotyki* (2006), powieści *Bambino* (2008), *Ku słońcu* (2010), *Na krótko* (2012), *W powietrzu* (2014) i *Pięćdziesiątka* (2015), tomów poetyckich *Miłość* (2001) oraz *39/41* (2004), prozy autobiograficznej *Umarł mi. Notatnik żałoby* (2013) oraz szkiców *Blogotony* (2013). Z teatrem związana jest jako krytyczka pisma „Teatr” oraz współautorka genderowego projektu „Inna Scena” w Instytucie Teatralnym w Warszawie. W maju 2015 roku Stanisław Miedziewski wyreżyserował jej *Smaki i dotyki* jako monodram w koprodukcji Teatru Współczesnego w Szczecinie i Teatru Rondo w Słupsku.

Pijak pełni funkcję mędrca, jest kimś „wyplutym przez system”, byłem dziennikarzem, który dobrze wie, o czym mówi, a poza tym upadłym ojcem; upadłym pod sklep typu „Żabka”. Właściwie sytuacje w tej sztuce są wzięte z życia, lekko tylko podkreślone. Pod moim sklepem spotykam szafarzy świętości, nosicieli wartości, którzy tylko na chwilę przysiedli na murku i proszą o drobne. Pouczają chętnie przechodzące obok kobiety. Ostatnio w moim „Społem” urządzono „bibliotekę win”. Panowie mogą czerpać z jej zasobu, zatem stają się bibliotekarzami, a nie pijaczkami.

CZYTAJĄC SZTUKĘ, TROCHĘ NIE MOGLAM UWIERZYĆ, ŻE WERYFIKACJA RODZIN ADOPCYJNYCH ODBYWA SIĘ W TAKI SPOŚÓB: ZADAJE SIĘ AŻ TYLE PYTAŃ, MUSISZ BYĆ DOKŁADNIE PRZEŚWIETLONA, MIEĆ REGULARNY TRYB ŻYCIA...?

To nie jest sztuka realistyczna ani reportaż z ośrodka adopcyjnego, lecz analiza przeprowadzona z punktu widzenia kogoś, kto ma dużo dobrej woli, ale nie jest przygotowany na to, że będzie traktowany jak podejrzany w procesie. Para bohaterów zostaje poddana obróbce systemowej. Ważne są osoby działające w tymże systemie: niespełnione psycholożki, pedagożki dysponujące niemal bezgraniczną władzą. Są jak zastępcze macice: wydadzą dziecko światu lub nie. Ważny jest tu temat władzy, jaką jedni ludzie sprawują nad innymi dlatego, że reprezentują medycynę, urząd, organizację, mają za sobą prawo lub Kościół. Trzeba im się przypochlebić, przymilić. Czasem można ich przekupić, niekoniecznie pieniędzmi.

CHARAKTER TEJ WŁADZY POKAZUJESZ JUŻ NA POCZĄTKU, W DIDASKALIACH: „WSZYSTKO W ŻYCIU MARKA I MARTY MA POSMAK MEDYCZNY”. PAMIĘTAM, ŻE PODOBNY KONTEKST MIAŁY „SMAKI I DOTYKI”

– MONODRAM KRYSZTOF MĄKSYMOWICZ, KTÓRY POWSTAŁ NA BAZIE TWOJEGO TEKSTU. CZYM JEST TA SWOISTA „PRZEMOC MEDYCZNA” W TYM PRZYPADKU?

To jest najwrażliwsze miejsce dramatu: ludzie, którzy mają kłopoty z poczęciem, muszą w pewien sposób zmedykalizować swoją intymność. Coś, co opowiadane jest w kulturze jako romantyczne z jednej, hedonistyczne z drugiej strony, może stać się procedurą medyczną. Trudno pogodzić język szczęścia, losu, pośłannictwa rodzicielskiego z językiem owulacji. Zauważyłaś, że każdy materiał dziennikarski o in vitro, raku lub macierzyństwie ilustrowany jest najazdem kamery na fotel ginekologiczny? Święta matka na samolocie, co najmniej trudna pozycja. Akt miłości na czas, koniec romansowych wyobrażeń. Trzeba się śmiać, nic nas lepiej nie wspomůže.

„JAK SIĘ LUDZIE KOCHAJĄ, TO I DZIECI MAJĄ”, „NADPOBUDLIWOŚĆ NAJLEPIEJ SUPLEMENTOWAĆ POWIETRZEM”, „JESTEM ZUPEŁNIE ZDROWA, NIE LICZĄC NORMALNYCH CHOROÓB” – KOLEJNE CYTATY. ALE WIDZĘ, ŻE Z TEATRU TAKŻE SIĘ TROCHĘ ŚMIEJESZ, BO DLA JEDNEGO Z BOHATERÓW TEATR JEST ELEMENTEM TERAPII.

Cóż, w firmach występujemy jak w teatrach – nosimy absurdalne ciuchy, uśmiechamy się do publiczności, udajemy. Poza tym lubię wprowadzać do wszystkich swoich tekstów absurdalne wątki sukcesu osiąganego w zawodach związanych ze sztuką. Moi bohaterowie zarabiają, wydając pisma literackie, bądź relaksują się nie na wyjazdach integracyjnych, ale wystawiając dramy.

Z FORMALNEGO PUNKTU WIDZENIA BLIŻEJ CI DO NARRACJI, MONOLOGU, CO ZRESZTĄ WPISANE JEST W KONDYCJĘ WSPÓŁCZESNOŚCI – LUDZIE NIE ROZMAWIAJĄ, KAŻDY MUSI RACZEJ „WYPOWIEDZIEĆ SVOJĄ RACJĘ”, SVOJĄ OPOWIEŚĆ.

Myszę, że tak po prostu jest. Trudno by było rozpisnąć mój dramat na szybsze dialogi, ponieważ ta opowieść sama w sobie uклада się w monologi. Pozornie ma być tak, że ludzie dogadują się w sprawie swojego związku, swoich marzeń, udowadniają dobrą wolę i dojrzałość do rodzicielstwa. Jeden z bohaterów epizodycznych mówi wręcz: „Chodźmy na piwo, pogadać tak, jak się kiedyś rozmawiało”, ale do tego nie dojdzie. Każdy wie lepiej – politycy, księża, psycholodzy, media. Tylko para ludzi ledwie dopuszczana jest do głosu. A jak już mogą mówić, także monologują.

DOJDZIE ZA TO DO HANDLU – WYRAŹNIE POJAWIA SIĘ TU TEN WĄTEK.

Nie chciałabym, żeby to była mocna teza kończąca tekst, ale wiem, że można kupić dziecko. I w Polsce, i na świecie. Wiele osób, z którymi rozmawiałam, potwierdzało, że taka propozycja gdzieś, na jakimś etapie padła – niedopowiedziana, zakamuflowana. Nie mam na ten temat twardego poglądu, to, co nazywamy handlem dziećmi, nie zawsze jest podszyte złymi intencjami. Oczywiście – z punktu widzenia godności człowieka, integralności jednostki ludzkiej tę sprawę trzeba stawiać twardo – nigdy żadnego handlu, nigdy żadnych pieniędzy. Z drugiej strony ten „handel” czasem ratuje życie, wyswobadza dzieci z sytuacji, w których nie miałyby żadnych perspektyw. Nie wiem. Prawo musi być czytelne, ale moralności bym do tego nie mieszała. Gdybym miała uratować dziecko, zapłaciłabym handlarzom. Gdybym nie mogła mieć dziecka, być może zrobiłabym wszystko. Zbyt restrykcyjne prawo i opieszałość w praktyce stwarzają pole do nadużyć.

PORUSZMY JESZCZE KWESTIĘ TEATRALNEJ PRAKTYKI. CZY WIESZ, CO

WSPÓŁCZESNY REŻYSER ZROBI NA POCZĄTEK Z TWOIM TEKSTEM?

Nie wiem.

WYKREŚLI DIDASKALIA.

No tak. Kiedy zamierałam tę sztukę napisać, rozmawiałam z doświadczonym autorem, pracującym w teatrze. Powiedział: „Wiesz, przede wszystkim nie didaskalia. Zdajesz sobie sprawę, że są obciachowe?”. Powiedziałam: „Jasne, chodzę do teatru – Współczesnego w Szczecinie też – czytam, wiem, że didaskalia są zabronione”. Tak... i zaczęłam od nich.

W PIERWSZEJ SCENIE ONE RZECZYWISTOŚĆ SĄ NAJDOKŁADNIEJSZE. ZDAŁAM SOBIE SPRAWĘ, ŻE TA PIERWSZA SCENA JEST JAKĄŚ PROWOKACJĄ, BUDUJE NACHALNĄ TEATRALNOŚĆ.

Tak, to jest moja wypowiedź na temat współczesnego dramatu, bo nie mam złudzeń, że jakkolwiek reżyser wykonałby takie instrukcje. Bardzo mi jednak zależało, żeby ten gest wykonać. Zresztą dla osoby, która debiutuje jako dramatisarcka, myślenie segmentami tekstu jest podpórka.

DEBIUT? CHYBA NIE DO KOŃCA?

No tak, był pewien dramat, czytany na alternatywnych festiwalach. Wszedł do niepisanego kanonu polskiej sztuki lesbijskiej. Finalnie opublikowałam go w formie opowiadania, choć pierwsza wersja miała dialogi, a raczej oczywiście monologi. Do dziś ta pierwsza wersja tekstu gdzieś krąży.

JAKI NOSIŁ TYTUŁ?

„Pogadywanie w sprawie orgazmu wielokrotnego.” Kręcę się w pobliżu sypialni – łatwa scenografia, czyż nie? Ale każdy reżyser pewnie by ją zmienił.

Rozmawiała Kamila Paradowska

Ja jako widmo

• MAREK BEYLIN •

Gdy przeglądałem dopiero co niemłoda już książkę Edgara Morina *Kino i wyobraźnia*¹, zauważyłem uwagę, która niegdyś, podczas młodości lektury, najpewniej nic mnie nie obeszła, skoro teraz wydała mi się całkiem nowa. „Jeśli chodzi o mnie – z ostrą niechęcią słuchałem swego głosu w radiu lub oglądając się na ekranie, doznawałem krótkotrwałego uczucia zmieszania i zawstydenia, tak jakby nieoczekiwanie objawił mi się własny Mister Hyde” – pisał Morin. Ja też – pomyślałem, czytając to zdanie. Też zawstydzam mnie własny głos czy widok siebie w telewizji. A wstyd łączy się z niedowierzaniem: to gadające i gestykulujące „coś” to naprawdę ja? Niemożliwe.

W tych reakcjach nie chodzi o to, że uważam się za mądrzejszego, bardziej elokwentnego czy przystojniejszego od owego niby-mnie. Nie, nie w próżności – mam nadzieję – problem. Nie uderza mnie więc rozdźwięk między własnymi aspiracjami a rzeczywistością. Przeciwnie, bije we mnie doświadczenie nieprzekraczalnej obcości między mną a tą postacią z mediów. Morin tłumaczy to lękiem, jaki wzbudzają „pokrewne halucynacji” widma wytwarzane przez film – to główny wątek wyводу – ale też przekazy medialne. Obawiamy się, że świat widmowy pożre ten rzeczywisty, wszak „rozrastanie się widma może pociągnąć za sobą kurczenie się naszego życia realnego”.

Tak zresztą bywa, wystarczy spojrzeć na publiczno-prywatne życie niektórych celebrytów. Mnie jednak bardziej interesuje w tym wszystkim coś innego i mojego: perwersyjna strona indywidualnego doświadczenia. Doświadczenie zamiast narracji

– w domyśle: obiektywizującej – to przykaz naszych czasów, odnoszący się nie tylko do twórczości artystycznej, lecz także do humanistyki. Mamy więc nie tylko opowiadać o niepowtarzalnych wewnętrznych światach postaci z przeszłości i teraźniejszości, lecz także przydawać tym opowieściom własnych doświadczeń i afektów. Jasne, to postawa otwierająca, wyprowadza na publiczny widok jednostki wraz z ich bólami i pragnieniami, przystosowaniami i odrębnościami. Pozwala więc dojrzeć pokątne, czyli „mniejszościowe” problemy, które zwykle pozostają ukryte w wielkich narracjach. Jednak w takim ujmowaniu zewnętrznego świata kryje się też niebezpieczeństwo: intensywne wypychanie projekcji własnego „ja” w opowieść o innych ludziach i światach może sprawić, że owa projekcja zacznie zżerać i wchłaniać to, co odrębne – trochę na wzór widm Morina.

I nie chodzi tylko o oczywistość: o odbieranie autonomii temu, co chce się pochwycić. Bardziej zajmuje mnie sytuacja wyjściowa: przymus ustawicznego doświadczania siebie, wgłębianie się we własne przejścia i afekty oraz fabrykowanie z tego projekcji siebie, po to, by działać w kulturze czy humanistyce. W efekcie stajemy się przekazem medialnym, który wypuszcza w świat swoje widma. Niektórych to zapewne cieszy, bo czerpią nieliczną satysfakcję z takiego rozsadzania się w rzeczywistości. Ja jednak uważam tę sytuację za podszytą grozą, jaką tworzy takie produkowanie własnych widm, kolejnych „Mister Hydów”, by trzymać się Morina. Grozą bez wytchnienia, ponieważ, jak się obawiam, tej ekspansji widm nie da się powstrzymać.

¹ Przełożył Konrad Eberhardt, Biblioteka Myśli Współczesnej, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Taniec

- TOMASZ PLATA, AGNIESZKA SOSNOWSKA •
- SALLY BANES •
- CYNTHIA J. NOVACK •
- MADISON MOORE •
- TIM ETHELLS •

REDAKTORZY GOŚCINNI:

TOMASZ PLATA, AGNIESZKA SOSNOWSKA

Let's Dance

• TOMASZ PLATA, AGNIESZKA SOSNOWSKA •

Zacznijmy od teledysku do utworu *Countdown* w wykonaniu Beyoncé. Oto – na pozór – jeszcze jeden efektowny klip wielkiej gwiazdy światowego popu. Trzeba przyznać – perfekcyjnie wykonany, wizualnie bardzo wyrafinowany. Ale też warty uważniejszego spojrzenia. Co tu ciekawego? Niemal wszystkie sekwencje taneczne w teledysku to cytaty ze spektakli słynnej belgijskiej choreografki Anny Teresy De Keersmaeker: *Rosas danst Rosas* i *Achterland*. Po premierze klipu De Keersmaeker wytoczyła Beyoncé proces o naruszenie praw autorskich (ostatecznie sprawa zakończyła się ugodą). Mówiąc krótko – tak działa hiphopowa strategia remiksu przeniesiona na teren tańca. A przy okazji – tak mieszają się światy jeszcze niedawno mocno od siebie oddległe: tańca współczesnego oraz kultury popularnej.

Zainteresowanie jest obustronne, nie tylko gwiazdorzcy popu podkradają pomysły tanecznej awangardzie, również taneczna awangarda szuka inspiracji wśród wytworów kultury masowej. Alexandra Bachzetsis przygotowuje przedstawienia, w których przenosi na scenę schematy ruchowe wprost z dyskotekowego danceflooru, koncertu albo siłowni. Frédéric Gies łączy elementy disco z baletem klasycznym i tradycją Isadora Duncan. A Jérôme Bel pokazuje amatorów, którzy tańczą jak my wszyscy w sytuacjach potocznych. Taniec współczesny coraz częściej wydarza się w sferze „pomiędzy”, gdzie konwencje sztuki przenikają się z kodami kultury pop oraz zachowaniami codziennymi. Choreografowie coraz uważniej przyglądają się temu, co dostępne na wyciągnięcie ręki: temu, jak poruszamy się na ulicy, w klubie, podczas joggingu, nawet w trakcie uprawiania seksu. A także temu, jak nasz ruch zmienia się pod wpływem przekazów telewizyjnych, internetowych, filmowych, reklamowych.

Agnieszka Sosnowska jest kuratorką w Dziale Sztuk Performatywnych oraz A-I-R Laboratory w CSW Zamek Ujazdowski. Ukończyła studia doktoranckie w IKP UW. Zajmuje się praktykami artystycznymi na styku sztuk performatywnych oraz wizualnych. Publikowała na łamach „Dialogu”, „Didaskaliów”, „Obiegu”, „Kultury Popularnej”, „MOUSSE Magazine” i innych. Ostatnio kuratorowała wystawę *Vanishing Point* w Ausstellungsraum Klingental w Bazylei, współkuratorowała polsko-szwajcarski projekt *Learning from Warsaw* oraz wystawę i program performatywny *Let's Dance* w Art Stations Foundation w Poznaniu.

Zjawisko jest z jednej strony nowe, z drugiej – obrosło sporą tradycją. Już Niżyński na początku dwudziestego wieku tańczył w Paryżu z rakieta tenisową w dłoni (pomysł przewrotnie przywołany przez Jérôme'a Bela pod koniec wieku w *The Last Performance*). A związki tańca nowoczesnego z gimnastyką i sportem, szczególnie w okresie międzywojennym, były tak naturalne i widoczne (następnie zaś opisane i zanalizowane), że dziś wspomnianie ich brzmi jak banał. Za najważniejszy moment w długim procesie zacierania granicy między wyrafinowanymi stylistykami baletu i tańca nowoczesnego a praktykami ruchu codziennego należy bez wątpienia uznać pierwsze wystąpienia środowiska post-modern dance. Na początku lat sześćdziesiątych grupa nowojorskich choreografów (między innymi Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton) sformułowała bezkompromisowy program demokratyzacji pojęcia tańca. Odtąd za taniec miał uchodzić niemal każdy ruch, im mocniej odarty z elementu spektakularności, zewnętrznej atrakcyjności – tym lepiej. Do anegdoty przeszło stwierdzenie, że Yvonne Rainer za taniec uznała bieganie, a Paxton – chodzenie, a nawet stanie nieruchomo w miejscu.

Dzisiaj wciąż konfrontujemy się z konsekwencjami tamtych odkryć. Do doświadczeń post-modern dance nawiązuje Bel – pokazując taniec tych, którzy na pozór tańczyć nie potrafią. Jeszcze odważniej ze spadkiem Yvonne Rainer, Steve'a Paxtona i Simone Forti poczyna sobie Trajal Harrell, który od kilku lat pracuje nad rozbudowaną serią performansów pod tytułem *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*. Punktem wyjścia jest w nich próba zestawienia osiągnięć post-modern dance z praktyką voguingu. Voguing to mocno wystylizowany improwizowany taniec przywołujący ruchy i pozy znane z pokazów mody i kolorowych magazynów. Styl (zwany również „tańcem modelek”) narodził się na początku lat sześćdziesiątych w tanecznych lokalach Harlemu w środowisku Afroamerykanów i Latynosów – gejów, lesbijek i transseksualistów. Harrell zadaje mocne pytanie: co by się stało, gdyby tancerze z Harlemu pojawili się w Judson Memorial Church (kilkadziesiąt przecznic w dół Manhattanu), by zatańczyć u boku protagonistów tańca post-modern?

U Harrella refleksja na temat relacji między ruchem „usztuczonym”, wypracowanym, spektakularnym a ruchem codziennym, przypadkowym zostaje uzupełniona o namysł nad funkcją tańca jako manifestacji tożsamościowej (nierazko mniejszościowej) dumy lub elementu społecznego przystosowania. Właśnie te wątki najmocniej skupiały naszą uwagę, gdy pracowaliśmy (wraz z naszą współkuratorką Joanną Leśniewską) nad wystawą i projektem performatywnym *Let's Dance*. Wernisaż wystawy odbył się 19 czerwca 2015 roku w galerii Art Stations w Poznaniu. Zaprezentowaliśmy prace choreografów, ale również artystów wizualnych, którzy zainteresowali się sferą tańca lub na rozmaite sposoby nawiązali z nią dialog, między innymi Yvonne Rainer, Dana Flavin, Akademii Ruchu, Vanessy Beecroft, Józefa Robakowskiego, Wojciecha Bąkowskiego, Forced Entertainment, Jessego Arona Greena, Artura Żmijewskiego, Katarzyny Kozyry, Christiana Jankowskiego, Agnieszki Polskiej. Nasi główni bohaterowie – Alexandra Bachzetsis, Frédéric Gies, Jérôme Bel i Trajal Harrell – pokazali zarówno prace na wystawie, jak i spektakle na żywo.

Na następnych stronach znajdziecie Państwo wybór spośród tekstów, które towarzyszyły nam podczas pracy nad *Let's Dance*. We wszystkich powraca interesujący nas temat: czym jest demokratyzowanie tańca w rzeczywistości, w której nawet w naszych najbardziej prywatnych działaniach ruchowych musimy dostrzec ślady różnych społecznych dyspozycji, wzorów podsuwanych nam przez kulturę popularną? Sally Banes, jedna z najbardziej wytrwałych badaczek post-modern dance, przedstawia historię breakingu, tańca subkultury hiphopowej. Cynthia J. Novack śledzi relacje tańca disco oraz improwizacji kontaktowej, praktyki zainaugurowanej na początku lat siedemdziesiątych przez Ste-

Tomasz Plata jest dziekanem wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, redaktorem naczelnym magazynu „Art & Business”, kuratorem projektów performatywnych *RE//MIX* i *My, mieszczanie*, przygotowanych wspólnie z zespołem Komuny//Warszawa, wystaw Anny Baumgart, Nicolasa Grosperre'a, Adama Adacha, Tadeusza Rolke i innych. Współkuratorował między innymi wystawy *Nowy porządek* i *Let's Dance* w Art Stations Foundation w Poznaniu. W latach 2011-2015 współtworzył galerię BWA Warszawa. Opublikował książki: *Andy Warhol w drodze do teatru* oraz *Być i nie być*. Zredagował zbiory: *Akademia Ruchu, Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005, Öffentliche Strategien, Private Strategien. Das polnische Theater 1990-2005, Akademia Ruchu. Teatr*. Współredagował zbiory: *Komuna Otwock. Przewodnik Krytyki Politycznej* (z Agnieszką Berlińską) i *RE//MIX. Performans i dokumentacja* (z Dorotą Sajewską). Przygotował do druku autobiografię Wojciecha Krukowskiego *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku*.

ve'a Paxtona. Madison Moore prezentuje rozbudowany portret Trajala Harrella. A Tim Etchells, lider znakomitej brytyjskiej formacji Forced Entertainment, pisze o spektaklu *Show Must Go On* Jérôme'a Bela.

Po lekturze warto chyba wrócić do teledysku Beyoncé i jeszcze raz pomyśleć o tym dziwnym układzie, w którym gwiazda pop imituje sławę awangardy tanecznej, po czym sama jest imitowana przez tysiące fanek powtarzających jej gesty (na dyskotecę, przed lustrem w domu) bez świadomości, że naśladują kogoś innego. Czy miłośniczki Beyoncé wpadają w pułapkę manipulacji? Bez wątplenia. Ale może zdobywają także coś dla siebie? Może po prostu bawią się kulturą, a w rezultacie jakoś manifestują własną podmiotowość? Może biorą z tej sytuacji wszystko, co mogą? Przecież, o czym pisze Tim Etchells w zakończeniu swojego tekstu: „Jak nieskończony obieg znaków, który składa się na teatr (lub muzykę, lub kulturę), niekończące się procesy życia, tworzenia, czytania, przerabiania i zawłaszczania muszą trwać, lub raczej będą trwać – w sposób nieubłagany, machinalny, wyraźny, straszny i piękny”.



WYSTAWA *LET'S DANCE*, GALERIA ART STATIONS, POZNAŃ 2015, FOT. BARTEK BUŚKO/ART STATIONS FOUNDATION





LET'S DANCE

galeria Art Stations, Stary Browar, Poznań

19 czerwca – 18 października 2015

Wystawa: Akademia Ruchu, Atoms for Peace, Alexandra Bachzetsis, Wojciech Bąkowski, Vanessa Beecroft, Jérôme Bel, Beyoncé, Tim Etchells & Forced Entertainment, Dan Flavin, Massimo Furlan, Frédéric Gies, Jesse Aron Green, Trajal Harrell, Christian Jankowski, Spike Jonze, Jungle, Alicja Karska & Aleksandra Went, The Knife, Katarzyna Kozyra, Tony Orrico, Rick Owens, Agnieszka Polska, Yvonne Rainer, R.E.M., Józef Robakowski, Piotr Wysocki & Dominik Jałowiński, Artur Żmijewski

Spektakle: Alexandra Bachzetsis, Jérôme Bel, Willi Dorner, Frédéric Gies, Trajal Harrell

Kuratorzy: Joanna Leśniewska, Tomasz Plata, Agnieszka Sosnowska





FRÉDÉRIC GIES *GOOD GIRLS GO TO HEAVEN, BAD GIRLS GO EVERYWHERE* - SPEKTAKŁ TOWARZYSZĄCY WYSTAWIE *LET'S DANCE*, POZNAŃ 2015, FOT. JAKUB WITTCHEN/ART STATIONS FOUNDATION



WILLI DORNER *DANCE KARAOKE* - SPEKTAKŁ TOWARZYSZĄCY WYSTAWIE *LET'S DANCE*, POZNAŃ 2015, FOT. JAKUB WITTCHEN/ART STATIONS FOUNDATION



Breaking

• SALLY BANES •

PRZEŁOŻYŁ BARTOSZ WÓJCIK

Breakdance to styl taneczny oparty na rywalizacji, charakteryzujący się elementami akrobatyki oraz pantomimy. Początkowo był rodzajem gry,

Autorka jest historyczką tańca, pisarką i krytyczką. Jako pierwsza zaczęła dokumentować dokonania środowiska post-modern dance. W Polsce ukazała się jej książka *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern* (2014).

przyjacielskich szranków, w których brała udział czarna i latynoska młodzież, prześcigając się w wykonywaniu wymyślnych wygibasów, obrotów i przewrotów w tył, rytmicznie zespolonych z krokami tanecznymi w par-

terze. Dawniej breakdance oznaczał wyłącznie taniec na ziemi, ale obecnie jego definicja obejmuje style takie jak „electric boogie”, „up-rock”, gimnastykę powietrzną i wszelkiego rodzaju wymyślne warianty taneczne.

Mimo że breakdance to najmłodsza odnoga kultury hiphopowej, to właśnie ten taniec uczynił z hip-hopu zjawisko medialne. Pięć lat temu był znany jedynie młodzieży z gett Nowego Jorku, ale tylko tej, która się nim pasjonowała. Tancerze nie potrzebowali nawet nazwy – czasami mówili o nim „breaking” („tańczenie breaka”), czasami „rocking down” („tańczenie przy ziemi”); w obiegu było też określenie „b-boy” [odnoszące się do nastolatków praktykujących breakdance] lub mówiło się po prostu „o tańcu przy dźwiękach muzyki rap”. W 1980 roku, gdy ta forma taneczna obecna już była w kulturze od kilku dobrych lat, jej pionierzy stracili nią zainteresowanie. Ten

rodzaj tańca uznali za krótkotrwałą modę, za trend, który wkrótce odejdzie w niepamięć i który niebawem zastąpią tańce dyskotekowe na rolkach. Byli jednak w błędzie. Od czasu, gdy królował twist we wczesnych latach sześćdziesiątych, żaden inny taniec nie skupił na sobie takiego zainteresowania mediów.

W 1984 tylko ktoś wiodący żywot pustelnika mógł nie wiedzieć o breakdance. Taniec cieszył się popularnością nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale również w Kanadzie, Europie i Japonii. Breakdance stał się tematem hollywoodzkiej produkcji *Flashdance* (1983) i niezależnego hiphopowego filmu muzycznego *Wild Style*, zaś dokument *Style Wars* (wyemitowany w publicznej telewizji PBS) stał się inspiracją filmów *Breakin'* (1984) oraz *Beat Street* (1984); mówiło się też o powstających wówczas piętnastu hollywoodzkich filmach o tematyce breakdance. Rynek wydawniczy opływał w poradniki i kursy wideo objaśniające zasady breakdance. Taniec hiphopowy zagościł w ogólnokrajowych wiadomościach, był przedmiotem rozmów w programach telewizyjnych, stał się elementem kampanii reklamowych Burger Kinga, Levi'sa, Pepsi-Coli, Coca-Coli oraz Panasonic. Występ setki breakdancerów podgrzał atmosferę ceremonii zamknięcia letnich Igrzysk Olimpijskich w Los Angeles w 1984 roku. Sam Michael Jackson uczynił z „tańczenia breaka” niekwestionowane zjawisko ogólnokrajowe.

W 1984 breakdance trafił na okładkę „Newsweeka”. Lokalne gazety regularnie publikowały artykuły relacjonujące zmieniające się zainteresowanie tańcem i koleje losu samego zjawiska. Przeglądając „Washington Post” czy „Los Angeles Timesa”, można było przeczytać o następującym paradoksie: młodzi, wywodzący się z miejskich

gett tancerze uliczni byli przeganiani ze śródmieść i centrów handlowych, rzekomo z uwagi na prawdopodobieństwo rozrób i przyciąganie niepożądanego klienta, w tym samym czasie zaś panie domu z klasy średniej oraz przedstawiciele kadry menedżerskiej mieli szeroki dostęp do zajęć, na których – w swoim wolnym czasie – mogli uczyć się, jak „tańczyć breaka” w jednym z wielu centrów sportowych na przedmieściach oferujących im taką właśnie rozrywkę. Lekarze przyczynili się do społecznej akceptacji tańca, radząc, jak uniknąć obrażeń i siniaków. A na łamach „New York Timesa” zagłosili metafory wyprowadzone z tańca ulicznego – nawet w artykułach, które nie miały nic wspólnego z hip-hopem.

Doszło do tego, że breakdance odbywał się na bar micwach, w przedstawieniach dla dzieci, na licealnych studniówkach, balach absolwenta, w konkursach organizowanych w więzieniach, na galach baletowych i na Broadwayu, a także w klubach i dyskotekach, jak również – w formie życia po życiu – w miejskich parkach i znowu na ulicach. Nawet prezydent Ronald Reagan wyraził swój zachwyt, oglądając występ grupy tanecznej New York City Breakers podczas gali w waszyngtońskim Kennedy Center.

Zainteresowanie mediów przyniosło zmiany tak formy, jak i samego znaczenia tańca ulicznego. Analizując zjawisko breakdance, trzeba wyraźnie oddzielić czasy pionierskie (sprzed popularyzacji) od okresu jego wzmożonej medialności. Zanim za pośrednictwem mediów breakdance stał się olśniewającym spektaklem rozrywkowym, był on w istocie poważną grą, miejskim idiolektem tanecznym, fuzją sportów, tańców i walki, której praktykę cechowała doraźna społeczna istotność – taniec niósł w sobie znaczenie dla sa-

Pierwodruk artykułu Sally Banes *Breaking*, w: *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press 1994, s. 143-152.

mych tańczących. W wyniku ekspansji w mediach taniec uległ rozwarstwieniu: nastąpił podział na zawodowy i amatorski. Dla profesjonalistów breakdance stał się formą sztuki teatralnej, charakteryzującej się techniką i ekspresją, które – tak jak w przypadku baletu – można było dopracowywać i rozszerzać. Na tym poziomie rywalizacja nabrała nowego znaczenia. Taniec nie był już walką o pozycję na ulicy, o szacun na dzielnicy, czy o zdobycie „barw klubowych” przeciwnika (w postaci T-shirtu z emblematami ekipy, do której należeli rywale). Teraz stawką była żywa gotówka (nagrody w zawodach), role w filmach hollywoodzkich oraz trasy po Europie. Dla nieprofesjonalistów

zmiana ta oznaczała umniejszenie rangi rywalizacji. Atrakcją samą w sobie stało się podniesienie własnej sprawności fizycznej, sprostanie wyzwaniu stawianemu przez skomplikowane figury taneczne, czy też upodobnienie się do „miejskich dzieciaków”, które nagle – z uwagi na rosnącą w astronomicznym tempie popularność hip-hopu – stały się modne.

Breakdance przedarł się do świadomości mediów, gdy Martha Cooper – fotograficzka, która przez lata dokumentowała prace graffiti pojawiające się na ulicach Nowego Jorku – została wysłana przez redakcję „New York Post” z zadaniem sfotografowania „zamieszek” i natrafiła na młodzież, człon-



NOWY JORK C. 1970-80, FOT. MARTHA COOPER

NOWY JORK C. 1970-80, FOT. MARTHA COOPER



ków ekipy High Times Crew, przyjaciół i krewnych ze 175th Street, którzy twierdzili, że tańczyli, a nie walczyli na stacji metra. Jeden z nastolatków demonstrował właśnie policjantowi figurę taneczną – funkcjonariusz następnie wzywał do siebie kolejnych małoletnich. „Zrób bańkę [head spin – obrót na głowie]” – rozkazał, posiłkując się notatkami. „Zrób bejbisa [baby – dziecko].” Każdy członek ekipy stosował się do polecenia, wykonując ruchy bez namysłu, tak jak baletmistrz piruety wzdłuż sceny; policjant zmuszony był pogodzić się z klęską.

Tak przynajmniej głosi miejska legenda. Ale, zupełnie jak balet i wielkie bitwy (porównanie jest podwójnie traf-

ne), breakdance oparty jest na mitach niejako założycielskich. Skoro prahistoria tańca ulicznego nie została należycie udokumentowana („Post” nigdy nie zamieścił zdjęć Marthy Cooper), to żyje wyłącznie we wspomnieniach, które nabrały charakteru wierzeń.

Bohaterami tych opowieści są b-boye, pierwsi breakdancerzy, czarni i latynosc nastolatkowie, którzy wynaleźli zapierającą dech w piersiach mieszankę tańca, akrobatyki, taktyk wojennych i sztuk walki. Podobnie jak inne formy kultury mające swój początek w wielkomiejskich gettach i jak pozostałe fundamenty kultury hiphopowej, breakdance był u zarania sposobem publicznej i widowiskowej manifestacji tryumfu

sprawności, inteligencji i umiejętności fizycznych. W skrócie – stylu.

Intensywność fizyczności doświadczanej i eksponowanej przez tańczących przepełnia breakdance energią i siłą oddziaływania przewyższającą nawet żywotność graffiti czy rapowania. Jeśli graffiti to rodzaj „publikowania”, zaskarbienia sobie szacunku za pomocą tagów (wymyślnych podpisów) malowanych po całym mieście, to breakdance stanowi rodzaj ekspansji terytorialnej, zajmowania przestrzeni ulicznej własną fizycznością, używania ciała do publicznego naniesienia właskiej podmiotowości na miejskie powierzchnie, epatowania niepowtarzalnym, osobistym stylem w ramach skonwencjonalizowanej formy. Symbolika zawarta w ciele pozycjonuje taniec uliczny jako spotęgowaną wersję dwóch ulubionych form retoryki chodnikowej – zaczepki i przechwałki. Uliczna uszczypliwość przyjmuje formę deprymujących gestów, których adresatem jest rywal taneczny, samochwalstwo zaś wyrażone jest przez akrobatyczną wirtuozerię. Breakdance to pokaz fizycznej zręczności i potęgi wyobraźni oparty na idei oraz praktyce rywalizacji. To wysoce skodyfikowana forma taneczna, która u swojego zarania stanowiła zarówno arenę bitew, jak i platformę artystycznego wyrazu, a której udało się ewoluować w formę pozwalającą na celebrowanie własnej kreatywności.

Członkowie The High Times Crew wytłumaczyli oficerom policji, że pochłonięci byli tańcem, nie bójką. Jednakże, wraz ze zwiększeniem medialnej rozpoznawalności tańca ulicznego i z regularnym poświęcaniem mu czasu antenowego, radiowego eteru oraz szpalt gazetowych, breakdance został obwołany transfiguracją walk gangów. Breakdance może i jest stylizowaną, zrytmizowaną, estetycznie uporządko-

waną formą walki wręcz, ale nierzadko jednak urasta do rozmiarów prawdziwych, realnych aktów przemocy. Pokój jest kruchy, gdy w grę wchodzi honor, samo tarcie i ciepło zaś wytwarzane w trakcie tańca podnosi temperaturę i zaognia atmosferę, jak ilustrują to dobitnie sceny z *Breakin'* i *Beat Street*.

Zanim breakdance zyskał aprobatę społeczną zapośredniczoną przez media, ale i zanim stał się niewolnikiem swojego medialnego obrazu, był – jak większość oddolnych praktyk kulturowych typowych dla miejskiej młodzieży – samoistny i niemalże przezroczysty dla niewtajemniczonych, szczególnie dla dorosłych, którzy po prostu nie zaprzęтали sobie nim głowy, nie mówiąc już o śledzeniu jego rozwoju. Było to metaforycznie i dosłownie zjawisko podziemne, undergroundowe, mające miejsce na stacjach metra, jak również w parkach i na placach zabaw, ale dostępne wyłącznie dla wtajemniczonych. Jego niewidoczność i wymykanie się zasznufladowaniu wynikało z improwizacyjnej natury oryginalnej formy tanecznej, ale też z kontekstu społecznego. Ustawki taneczne („breaking jams”) nie podlegały żadnym harmonogramom – zdarzały się, gdy nadarzała się odpowiednia okazja. Nikt nie anonsował wydarzenia zawczasu – trzeba było być o odpowiedniej porze w odpowiednim miejscu. Innymi słowy, trzeba było być częścią załogi, która ustalała reguły społecznej gry wśród młodzieży zamieszkującej getta Bronksu, Manhattanu czy Brooklynu.

Od maja 1981, gdy Henry Chalfant zaprezentował Rock Steady Crew w Common Ground w SoHo w ramach wydarzenia łączącego graffiti z muzyką rockową, breakdance jest za pan brat z teatralnością. Pierwszemu artykulowi o tańcu ulicznym mojego

autorstwa, opublikowanemu w „Village Voice” jeszcze przed wspomnianym koncertem, towarzyszyły zdjęcia Marthy Cooper. Artykuł przyczynił się do natychmiastowej rozpoznawalności breakdance. Jeszcze w tym samym roku, pod koniec sezonu letniego tańczących breaka spotkać można było regularnie nieopodal Lincoln Center oraz na festiwalach; ruszyła też niekończąca się produkcja filmowa. Członkowie Rock Steady Crew podpisali kontrakt na występ w filmie *Flashdance*, a dzieci nie uczyły się już kroków i figur od starszych braci i kuzynów na ulicy, ale z ekranu telewizyjnego, na którym oglądali tancerzy z ekipy Rock Steady. Taniec uliczny wszedł do krwiobiegu kultury popularnej, opuścił podziemie i zamienił underground na mainstream, a nowy teatralny kontekst, któremu styl nadali w dużej mierze członkowie Rock Steady Crew, błyskawicznie nadał formie dostępnej dla widzów ostateczny kształt.

Przez breakdance, gdy jeszcze występował w swojej pierwotnej formie, wszystkie przyjemności, frustracje, nadzieje i strachy typowe dla młodości znajdowały swoje uteatralnione ujście w przestrzeni publicznej. Taniec uliczny był nieodłącznie powiązany z rapowaniem, zarówno w sferze stylu, jak i treści, a także z uwagi na fakt, że muzyka rap zapewniała nieustępliwy podkład perkusyjny napędzający tancerzy.

Początkowo format taneczny był mocno skodyfikowany. Tancerze i obserwatorzy tworzyli tak zwane „kółeczko”. Każdy z breakdancerów miał do dyspozycji niewiele czasu – od dziesięciu do trzydziestu sekund – ale czas ten przepełniony był figurami i znaczeniem. Występ poprzedzało wejście, w trakcie którego umyślnie niepewny krok umożliwiał tancerzowi w przeciągu kilku taktów zsynchronizowanie się

z muzyką i zajęcie właściwego miejsca na scenie. Następnie b-boy „schodził niżej” aż do poziomu parkietu, by wykonać figurę taneczną – rodzaj synkopowanego, wklęsłego piruetu, zwanego także helikopterem: nagły, przecinający powietrze ruch obutych w adidasy stóp, w trakcie którego ręce wspierają wagę całego ciała, a głowa i tors wirują z mniejszą prędkością. Akrobatyczne ewolucje, takie jak bańka, łapka (hand spin – obrót z użyciem dłoni), kręcenie się na ramieniu (shoulder spin), przewroty (flips) oraz tak zwany swipe, czyli przeniesienie wagi ciała z dłoni na stopy wraz z jednoczesną zmianą ustawienia kierunku ciała – miały stanowić most między wartką pracą nóg a pozą całkowitego zatrzymania. Ostatnim elementem pokazu było opuszczenie areny – sus do pozycji wertykalnej lub specjalna, charakterystyczna dla konkretnego tancerza, figura umożliwiająca powrót na zewnątrz okręgu.

Samo wejście, praca nóg i wyjście z areny były skonwencjonalizowane, nie zostawiały miejsca na prezentację własnego stylu, choć niektórzy tancerze stworzyli specjalne autorskie wersje tych trzech elementów – Frosty Freeze na przykład zwykł był opuszczać arenę na palcach (on point), schodząc z miejsca pojedynku na czubkach butów. Wejście, praca nóg oraz wyjście były w istocie utartymi wyrażeniami czy nonsensownymi sylabami, które umożliwiają przepływ wartkiego strumienia narracji w utworze rapowym. Zapewniały ramę rytmiczną dla stójki (freeze), zaimprovizowanej pozy, która była przeciwwagą dla bitu. Tworzyły przestrzenne, łatwo przewidywalne tło, które wizualnie podkreślało stójkę. Ponadto, poza funkcją estetyczną, te trzy stałe fragmenty gry pozwalały tancerzom „wypełnić przestrzeń” pomiędzy kolejnymi przemyślanymi ruchami,

uwolnić umysł od nadmiernego wysiłku strategicznego, podczas gdy ciało poddawało się automatyzmowi.

Najprostszą kombinacją sekwencji tańca ulicznego było wejście-praca nóg-obrót-stójka-wyjscie. Indywidualny pokaz umiejętności na arenie [chodzi o „cypher”, czyli tak zwane „kółeczko”] mógł być rozbudowany za pomocą większej liczby segmentów składających się z pracy nóg, obrotu i stójki. Inaczej mówiąc, można było zaprezentować następującą kombinację: wejście, praca nóg, obrót, stojka, praca nóg, obrót, stojka, wyjście. I tak dalej.

Wejście, praca nóg i wyjście stanowiły obramowanie dla stójki, błysk czystego osobistego stylu, który był w istocie kluczowym elementem tańca. Co najważniejsze, stojka powinna być jak najbardziej skomplikowana, pomysłowa, obraźliwa lub obsceniczna. „Próbujesz oprzeć głowę o ramię i czubkami palców stóp dotknąć płatków uszu” – tłumaczy Ken z ekipy Breakmasters. „W trakcie kręcenia się na głowie” – tłumaczy inny b-boy. „A jednocześnie, wychodząc z obrotu, przesuwasz nogi ku tyłowi głowy.” Tancerz może skrócić się jak precel lub beczelnie zasalutować. W ramach cytatu, może przybrać seksowną pozę pinup girl lub – w geście pogardy – przybliżyć swoje pośladki do ciała przeciwnika. Odwołując się do poetyki pantomimy, może rozszerzyć skatologiczną obelgę i odegrać scenę defekacji wprost na rywala. Lub też, trzymając się za nos, może wprost powiedzieć oponentowi, że cuchnie. Może położyć rękę na kręgosłupie, by zasygnalizować figurę taneczną tak dobrze, że aż niosącą ból. Czasami do tego teatru obelg dołączają pozostali członkowie ekipy, rażąc wroga wyzwiskami spoza areny.

W niektórych kształtach stójek dostrzec można potencjalną zapowiedź dalszych wyborów życiowych b-boyów. Wiele z nich odwoływało się do imaginarium sportowego – pływania, wiosłowania – a jeszcze więcej sugerowało armię. Stojka była celebrazją elastyczności i budzącej się seksualności szczupłego młodzieńczego ciała, antycypowała erotyczne podboje lub upamiętniała przeszłe. Figura broni przywoływana w pantomimach o zabarwieniu militarnym pełniła także funkcję atrybutu fallicznego. W trosce o niezapomniany wydźwięk finału, tancerz nieraz chwycił się za krocze lub symulował spółkowanie z podłożem.

Innym istotnym motywem przewijającym się przez prezentowane stójki była eksploracja stanów ciała w trybie przypuszczającym – nie takimi, jakie są, ale jakimi mogłyby być, porównywanie i kontrastowanie witalności młodych mężczyzn z ich przeciwieństwami: kobietami, zwierzętami (psami, końmi, mułami), niemowlętami, starościami, ułomnościami i chorobą (tak jak na przykład komik Richard Pryor zwykł był odgrywać na scenie atak serca) oraz ze śmiercią.

Tancerze rozwijali różne specjalności, szczególnie stójkę, ale często też pozostałe elementy tańca. Crazy Legs (dosłownie: szalone nogi) zawdzięcza swój pseudonim wychodzeniu na środek areny na nogach jak z gumy, krokiem zaczerpniętym z charlestona; jemu też przypisuje się autorstwo W [figury tańca ulicznego], zarówno w wersji z głową w dół, jak i do góry. Kip Dee uważa, że to on wymyślił tak zwane chodzenie na łokciu (elbow walk). Wraz z przenosinami breakdance z ulicy na scenę, tancerze zaczęli wykonywać grupowe stójki, która to forma rozkwitła w ostatnich dwóch lub trzech latach.

W jak najszerszym rozumieniu stójki były improwizowane. Tylko niektóre powstawały na oczach widzów; były wykoncypowane i wypracowane z dużym wyprzedzeniem. Oferowały największe możliwości zaspokojenia inwencji twórczej, decyzja wykonania

konkretnej stójki podejmowana była zaś często w mgnieniu oka i miała miejsce pod wpływem chwili. By stworzyć nowe stójki, b-boye posilkowali się arsenałem metod, w tym losowością i snami, co było także praktyką szamanów, malarzy oraz poetów dadaistycz-



NOWY JORK C. 1970-80, FOT. MARTHA COOPER

nych i surrealistycznych. Nie wszystkie stójki mają swoje nazwy, ale nadawanie nazw stójce, w której dany tancerz się specjalizował – i eksponowanie jej nazwy w formie graffiti – stanowiło sposób potwierdzenia praw własności do danej figury; było to formą zwyczajowego prawa autorskiego.

Jeśli spojrzymy na breakdance jak na uliczną rywalizację, to stojka była wyzwaniem, które motywowało uczestników do wirtuozerskich popisów będących jednocześnie symbolem ich tożsamości. Każdy z występujących po kolei tancerzy miał możliwość przez serię strategicznych wyborów zdobyć uznanie publiczności za sprawą crescendo skomplikowanych, bogatych znaczeniowo stójek i, w rezultacie, zdobyć szacunek „branży” dla siebie oraz ekipy, którą reprezentuje.

B-boy organizowali się w ekipy na podstawie uwarunkowań sąsiedzkich czy rodzinnych. Ekipy te tworzyły podstawy do wspólnej socjalizacji, tworzenia graffiti, rapowania i tańczenia; wszystkie te czynności wsparte były na kodeksie etycznym i wzajemnej lojalności. Ekipy występowały na zasadach przyjacielskiego pojedynku podczas jamów tanecznych – figury i kroki wykonywane przez członków każdego składu (crew) reżyserowane były przez liderów. B-boy rzucał wyzwanie reprezentantowi drużyny przeciwnej, który je przyjmował z nadzieją na pokonanie (burn – spalenie) oponenta. Rolą lidera było wyznaczanie następców, nowych tancerzy, którzy zastępowali tych zawodników, którym skończył się repertuar kroków. Widzowie – przyjaciele, kuzyni i sąsiedzi – byli sędziami i wybierali zwycięzców na drodze konsensusu. B-boy uczył się tańczyć w systemie mistrz-uczeń, zwracając się do siebie w tej relacji per „ojciec” i „syn”, mimo

że „ojciec” był tylko kilka lat starszy niż „syn”; mistrz i uczeń przyjmowali imiona, które odzwierciedlały tę zależność, na przykład Ty Fly i Kid Ty Fly [kid – dzieciak].

Choć wśród tańczących znaleźć można było dziewczyny, większość tancerzy stanowili chłopcy w wieku od ośmiu do szesnastu lat. Znikoma liczba dziewczyn ćwiczących taniec uliczny wynika z faktu, że breakdance to wyraz kultury macho. To po części pochodna ryzyka występowania urazów, które jest wpisane w taniec – nie chodzi tylko o siniaki, skaleczenia, zadrapania czy otarcia, ale także o prawdopodobieństwo realnej fizycznej przemocy (bijatyka między rywalizującymi załogami). Po części wynika to również z faktu, że taniec był z zamierzenia próbą robienia wrażenia na dziewczynach.

Breakdance był rodzajem tańca „rocking”, którego podtypem był także „up-rock” – narracyjny taniec zbliżony bardziej do pantomimy, wykonywany podskokami w górę i w dół aż do pozycji stojącej, składający się z markowanych kopnięć, ukłuc i uderzeń, które lądowały blisko twarzy rywala. Każdy krok taneczny „up-rock” podporządkowany jest nadrzędnemu celowi obrazu przeciwnika; poza gestami sugerującymi autentyczną walkę, tancerz zwykł był odgrywać scenę obłapienia krocząc oponenta, następnie wachał swoją dłoń, wykrzywił twarz z obrzydzenia i kierował ten odrażający smród z powrotem ku rywalowi. „Up-rock” jest zabawny, ale – podobnie jak rap – ma też drugie, bardziej złośliwe dno.

„Kostium” tancerzy ulicznych wzięty się na równi z potrzeby funkcjonalnej, jak i z potrzeby stylu. T-shirty oraz luźne, koszulki bez rękawów (overshirt – wykonane z tkaniny o strukturze siatki, najczęściej przyozdobione logo drużyn sportowych na przykład NBA) zapew-

nają przyczepność w trakcie obrotów, buty sportowe zaś są istotne przy wykonywaniu kroków tanecznych w parterze. Ich kluczowa rola jest podkreślona przez tworzenie wrażenia gigantyczności stóp oraz przez fetyszyzowanie obuwia za pomocą zdobień, na przykład szerokich, jaskrawych sznurówek związanych tak luźno, by język butów wystawał na zewnątrz. Emblematy ekip, jak również zsynchronizowane barwy „klubowe” i ubrania, wzmacniają poczucie grupowej solidarności, a ogólne wrażenie zmilitaryzowanego atletyzmu wzmacnia siłę i autorytet. Do akcesoriów typowych dla tańca ulicznego należy także mata zrobiona z kartonu lub linoleum, której pierwotną funkcją była ochrona b-boyów przed dotkliwymi otarciami skóry o beton.

Dla współczesnych b-boyów nie ma żadnego znaczenia fakt, że „break-down” to przestarzały termin zaczerpnięty z leksykonu tańca afro-amerykańskiego oznaczający zarówno szybkie, skomplikowane kroki taneczne, jak i formę rywalizacji. Ani to, że „break” w muzyce jazzowej to zaimprovizowane przez solistę „przejście” (bridge), łącznik pomiędzy tematami (melodiami). Ani też fakt, że „break” to również termin fachowy w haitańskim obrządku wudu odnoszący się zarówno do tańca, jak i do gry na bębnach, i określający moment wejścia w trans. Katherine Dunham w następujący sposób określa ten stan definiowany przez słowo „break”: „konwulsyjne ruchy i nagłe, tymczasowe zmiany zachodzące w ceremonialnym rytmie”. Ani wreszcie fakt, że w Gujanie Francuskiej zachował się dawny taniec zwany po kreolsku „casse ko” (łamiąc ciało). Breakdance łączy w sobie wszystkie te znaczenia. Jednak pamięć b-boyów jest krótka i tak też postrzegają historię: według nich, taniec uliczny pojawił się po raz

pierwszy w połowie lat siedemdziesiątych, może na Bronksie, a może w Harlemie. Rozpoczął go Afrika Bambaataa wraz z Zulusami. Lub Charlie Rock. Lub Joe z Bronksu, który przekazał tajniki Charliemu. „Tańczenie breaka to harce bez trzymanki na parkiecie” – tak jeden z b-boyów tłumaczył zawołności w 1980. „Oznacza stworzenie swojego własnego stylu.”

Fab Five Freddy (Fred Brathwaite), kierownik muzyczny odpowiedzialny za oprawę *Wild Style*, wspomina, że breakdance narodził się jako intuicyjna, fizyczna reakcja na rap. „Wszyscy spędzali lato na imprezach w parku, biorąc udział w jamach tanecznych. Chłopaki spotykały się, tańcząc i popisując się jeden przed drugim – były to takie zawody w byciu macho. Jednak naprawdę szaleli, dopiero gdy muzyka stała się bardziej funky – przy utworach grup pokroju SuperSperm i Apache. Gdy rytm perkusyjny wysuwał się naprzód, muzyka dawała cynk, że to czas na popisowy numer – na freestyle. Zrytmizowana, rymowana, szybka i narracyjna nawijka rapowa, niestroniąca od seksualnych przechwałek, stanowiła idealny fundament dla stylu tanecznego, który „zdanzał”, był chwytliwy i zniuansowany. Struktura rapu, charakteryzująca się współgraniem krótkich, różnorodnych sekwencji rytmicznych w ramach regularnego czterotaktowego podziału, jest jak naginający prawa fizyki, napakowany znaczeniami i wykonywany przy zawrotnej prędkości pokaz tańca ulicznego. Poczucie wspólnoty, współuczestniczenia w zabawie („Pojedynek trwa, wszystkie ręce uniesione!”), „Płynię muza przez miasto / bo to miasto jest nasze”, „Mam tak samo jak ty!”), występowania jeden po drugim łączy rap z tańcem. Zdarza się, że tekst utworu rap narzuca tańczącym figury, gdy w swoich zwrotkach MC wypowiada

imiona b-boyów i wymienia poszczególne kroki.

Dla obecnego pokolenia b-boyów historia tańca ulicznego sięga niewiele wstecz – a i tak zapamiętane wersje przeszłości się nawzajem wykluczają – ale, jeśli przyjmujemy szersze spojrzenie, breakdance wywodzi się z czasów niewolnictwa, wówczas właśnie narodził się taniec afro-amerykański. Breaking to coś nowego i oryginalnego, zrodzonego w tyglu kultury amerykańskich gett lat siedemdziesiątych oraz (w swojej najnowszej odsłonie) lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, ale jego podstawowe zręby tworzą kroki typowe dla tańców afro-amerykańskich, takich jak lindy i charleston, wśród których swoje miejsce mają także tańce z Karaibów i Ameryki Południowej. Capoeira, brazylijska sztuka walki, która zakazana była wśród niewolników i, w rezultacie, dla niepoznaki wyewoluowała w taniec, przypomina breakdance z uwagi na kroki w parterze, przykucanie, obroty i koziołki. A, jak zauważył amerykański Robert F. Thompson, capoeira ma swoje korzenie w kulturze tanecznej Angoli. I choć breakdance to nie capoeira, ale coś unikalnego, a sami b-boye najprawdopodobniej nie widzieli capoeiry, zanim powszechnie dostrzeżono podobieństwa pomiędzy nią a tańcem ulicznym, to oba tańce / sporty / sztuki walki mają te same korzenie. Tak jak rap oraz dźwiękowy collage, który towarzyszy najwięcej MC, są jednocześnie nowoczesne i głęboko zakorzenione w muzyce afrykańskiej, latynoskiej oraz w tradycji werbalnej.

Głównym źródłem ruchu w breaku jest taniec pochodzenia afrykańskiego, ale – tak jak i w przypadku innych filarów kultury hip-hopu – taniec uliczny to euforyczna synteza kultury popularnej, która korzysta ze wszystkiego,

co znajdzie na swojej drodze. Niektóre kroki wywodzą się z Karaibów, inne z obrządków Kościołów afro-amerykańskich, inne mają swoje źródło w salach tanecznych Harlemu lat dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku, czy też w tańcach takich jak lindy i charleston, jeszcze inne zaś w szeregu tak różnorodnych tekstów kultury jak filmy kung fu, które były szalenie popularne w latach siedemdziesiątych, magazyn „Playboy”, francuska pantomima, kreskówki, komiksy oraz telewizja.

Tak jak inne tańce, breakdance to więcej niż suma składowa kroków i figur; to także sposób, w jaki kroki są ułożone w sekwencje, a także kostiumy, muzyka, sceneria, publiczność i interakcja pomiędzy tańczącymi a widzami. To także kontekst. Jako integralny element hip-hopu, breakdance łączy wiele pod względem stylistycznym z graffiti, rapem i skreczowaniem. Tak jak graffiti spod znaku wild style, breakdance podkreśla spektakularność, a dekoracyjność samych tagów znajduje swój odpowiednik w stojce. Graffiti, mimo wkroczenia na salony i utowarowienia na płótnach dostępnych w galeriach na 57th Street, jest aktem wandalizmu, a breakdance, zanim stał się pupilkiem mediów, był obscenicznym gestem i groźbą. I w graffiti, i w tańcu ulicznym, każdy wrzut lub stojka jest wyzwaniem rzuconym rywalom, ale i przechwałką – wyczynem mistrza, który jest niepokonany. Graffiti, rapowanie i taniec uliczny celebrują męskich bohaterów mass mediów – Supermana i innych herosów z komiksów, Świętego z serii książek i serialu telewizyjnego, sportowców, mistrzów kung fu i sławnych kochanków. Celowo trudny do odszyfrowania kod tańca ulicznego jest bliski (świadomie) niemalże nieczytelnym alfabetem graffiti

w konwencji wild style, (świadomie) niemalże niezrozumiałemu gąszczowi słownemu tekstów rapowych i (świadomie) ledwo co rozpoznawalnej muzyce, która jest cięta i rekonstruowana w trakcie skreczowania.

Twórcy graffiti przybierają pseudonimy artystyczne, wybierając swoje tagi na podstawie walorów estetycznych – niektóre litery wyglądają dobrze razem; tancerze uliczni także wybierają sobie ksywki: albo tak, by odzwierciedlały ich specjalizację lub styl (Frosty Freeze, Kid Glide, Spinner, Little Flip), albo – wzorem raperów i DJów – tak, by imię, często oparte na aliteracji, brzmiało dobrze (Eddie Ed, Nelly Nell, Kip Dee). W podobny sposób nazywają swoje ekipy: Breakmasters, Rock Steady, Dynamic Breakers, Magnificent Force, Rockwell, Floormasters, Rockers' Revenge, Supreme Rockers, Furious Rockers. Tak jak artyści graffiti tworzą miejskie linie demarkacyjne za pomocą sprayu i tagami zaznaczają swoje prawa własności, tak b-boye biorą w posiadanie połacie ziemi, tworząc symbole na ulicy w trakcie tańca i przeszywają przestrzeń publiczną dźwiękami z boom boksów. Wrzuty na wagonach metra, obsceniczne pozy b-boyów, noszenie podartych ubrań, skreczowanie, rozmawianie tajnym kodem, śpiewanie o własnych podbojach seksualnych i wychwalanie innych własnych osiągnięć – wszystko to są akty transgresji. To znak czasów, że nawet tak kontrkulturowe aktywności – rzucające się w oczy, podszyte dumą i nacechowane agresją, przynoszące destrukcję na płaszczyznę sztuki, mogą być z powodzeniem spacyfikowane, gdy tylko główny nurt się nimi zainteresuje. Zamiast, jak to mogło mieć miejsce w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku, marzyć o przeistoczeniu się w rewolucjonistów, w latach osiemdziesiątych b-boye mieli aspiracje

zostać gwiazdami. I, przynajmniej dla niektórych z nich, ten sen stał się jawą, a marzenie rzeczywistością.

Po tym, jak media zainteresowały się tańcem ulicznym, zaczął się on błyskawicznie zmieniać – w ramach tego procesu w główny obieg włączono teatralność i inne aspekty breakdance, jak miało to miejsce podczas panelu na konferencji poświęconej folklorowi Bronksu. Jako wydarzenie towarzyszące konferencji zorganizowano jam taneczny we wrotkarni, a niedługo potem Henry Chalfant i Tony Silver, reżyserzy filmu *Style Wars*, nakręcili pojedynek między Rock Steady Crew i Dynamic Rockers (ekipą zwaną później Dynamic Breakers) we wrotkarni w dzielnicy Queens. Na potrzeby zdjęciowe urządzono tam wewnątrz klubu Roxy, wrotkarni położonej w Chelsea na Manhattanie, która niebawem przejęła rolę Negril jako miejsca hiphopowych imprez Wheels of Steels [dosłownie: koła ze stali – nawiązanie do slangowego określenia gramofonów DJskich]. Gdy kręcono *Style Wars*, w trosce o miejsce dla kamerzystów i ekipy realizatorskiej, właściciel dyskoteki w Queens nie ustawał w wysiłkach, by przerzedzić krąg tworzony przez publiczność. Następnym razem, gdy ekipa Rock Steady tańczyła breaka w parku, jej lider Crazy Legs chodził w tę i w tę, mówiąc: „zróbcie więcej miejsca i nie stojcie tak gęsto”.

Doszło do tego, że format tańca ulicznego oparty na okręgu rozluźnił się, przybierając formę linearną i przyczyniając się do zwiększenia scenicznej klarowności. Rola improwizacji uległa zmniejszeniu, gdy z czasem nadużywane i popularne kroki stały się standardami. Jak ma to często miejsce w rozwoju tańca jako formy, akrobatyka figur staje się coraz bardziej skomplikowana. Postępuje marginalizacja stojki, która

niegdyś koncentrowała w sobie osobistą ekspresję, dialogiczność rywalizacji na gesty oraz styl całej ekipy, a teraz jest w zaniku lub znika zupełnie. To, co kiedyś było tańcem młodzieżowym, jest teraz terytorium popisów dwudziesto- i trzydziestolatków, których ciała nie są już tak wiotkie, ale których umiejętności odpowiadają liczbie lat poświęconych na ćwiczenia. Choreografia grupowa i obroty w powietrzu, które przywodzą na myśl spektakularne pokazy akrobatyki cyrkowej, przyczyniły się do zwiększenia scenicznej atrakcyjności breakdance. Podobnie ożywczy skutek miało wprowadzenie do tańca ulicznego kroków, które nie były per se breakdance'owe, czyli między innymi: „electric boogie”, „popping”, „locking”, „ticking”, „King Tut”, czy „the float”.

„Locking” to komiczny taniec, który tworzy wrażenie, jakby stawy osoby tańczącej tkwiły w jednym miejscu, kończyny wykonywały zaś nieprawdopodobne, zawrotnie szybkie wymachy. Pierwszymi popularyzatorami lockingu we wczesnych latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku byli tancerze w programie telewizyjnym *Soul Train*. Program dał początek grupie tanecznej Lockers, której wyrazistość uczyniła z lockingu oraz ze spokrewnionego z nim poppingu (w którym jeden segment ciała jest w ruchu a pozostałe pozostają w miejscu) fenomen ogólnokrajowy. Fred Berry, gwiazda popularnego w latach siedemdziesiątych serialu komediowego *What's Happening!!*, Jeffrey Daniels, były członek popowo-funkowej grupy wokalne Shalamar oraz choreografka Toni Basil stanowili rdzeń tej trupy tanecznej. Podskakujące ciało Berry'ego i jego potężna twarz stały się symbolem komicznego potencjału lockingu. Daniels, gibki, chudy jak patyk człowieczek z olbrzymim afro, nie tylko tańczył locking i pop-

ping, ale wykonywał „złego robota” (mean robot) – gdzie kroki rzeczywiście świetnie ilustrują nazwę tego tańca. Daniels, do spółki z Michaeliem Jacksonem, przyczynił się do popularyzacji „moonwalku”, pantomimicznej iluzji chodzenia wstecz, która stała się stałym elementem koncertów i wideoklipów Shalamar. Basil, choreografka w branży od lat sześćdziesiątych, gdy pracowała na planie serialu telewizyjnego *Shindig!* oraz przy produkcji legendarnego filmu *The T.A.M.I. Show*, w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych skupiła się na włączaniu kroków i figur tanecznych stworzonych przez Lockers do przełomowych filmów i wideoklipów, takich jak *Once in a Lifetime* zespołu Talking Heads. Innym wartym odnotowania byłym członkiem Lockers jest Shabbadoo, który wziął udział w *Breakin'*, filmie o tańcu ulicznym.

„Electric boogie” to przypominająca pantomimę ruch całego ciała, pełen wicia się i robotycznych skrętów głową, udoskonalona, bardziej płynna, mniej poszarpana wersja figur wymyślonych przez grupę Lockers. Inspiracją dla elektrycznego boogie była para mimów – Shields i Yarnell – i ich wakacyjny program telewizyjny. Dzieci podpatrzyły ich ruchy, tak jak uprzednio locking, dodając nowe elementy, ale zostawiając białe rękawiczki mimów, które nieraz zobaczyć można na dłoniach ulicznych tancerzy. Także za sprawą telewizji objawił się światu taniec „King Tut” (Król Tutanchamon) i jego kuzyn „Egyptian” (Egipcjanin), po tym, jak komik Steve Martin wystąpił w programie *Saturday Night Live* przebrany za pseudoantycznego Egipcjanina i wykonał swój hit King Tut. Z rękoma tworzącymi względem korpusu kąt prosty, Martin przypominał gadającą kamienną płaskorzeźbę, a jego ruchy szybko zostały zasymilowane przez młodzież.

Wszystkie te kroki – locking, popping, electric boogie, King Tut, Egyptian – były podobne pod względem zaangażowania ramion i górnych partii ciała i, w przeciwieństwie do figur breakdance, wymuszania na tańczących pozycji praktycznie wyprostowanej.

Gdy dzieciaki uczyły się kroków tańca ulicznego, podglądając zawodowców w TV czy uczęszczając na zajęcia taneczne zamiast – jak to dawniej było – bezpośrednio do b-boyów na dzielnicach, styl wykonawczy uległ homogenizacji. Obecnie wyraźnie dostrzega się tendencję do bezpośredniego kopiowania, a nie do wyrażania przez taniec swojej własnej niepowtarzalnej osobowości. Co prawda, amatorski breakdance nadal się odbywa – tak naprawdę ma się lepiej niż dotychczas, szczególnie gdy dzieci i dorośli – niezależnie od klasy społecznej i pochodzenia etnicznego – tańczą breaka na szkolnych potańcówkach, w klubach sportowych, w centrach handlowych, w pokojach i nawet na chodnikach – jednak taniec przestał już być formą rywalizacji, a stał się sposobem zarabiania pieniędzy.

Elastyczność i żywotność tańca ulicznego widoczna jest w tym, jak wchłonął elementy electric boogie i innych kroków zamiast pozwolić dać się im zastąpić. B-boye są zdania, że breakdance

nigdy nie umrze, ale – jak balet – stanie się szanowaną tradycją. W wywiadzie dla dziennika „The New York Times” szesnastoletni Kid Smooth wyobraził sobie, jak w przyszłości jego syn rozmawiać będzie z rówieśnikami: „Jeden z nich powie: mój ojciec jest lekarzem. Inny doda: mój prawnikiem. Na co mój syn odpowie: a mój ojciec robi piruety na głowie”.

W czasach, gdy kultura młodzieżowa ponownie zdobywa szturmem Amerykę, kraj jest zafascynowany afro-latynoską kulturą uliczną właśnie z uwagi na jej widowiskowy, wyrazisty, energetyczny styl. Symbolizuje nadzieję na przyszłość – zrodzoną z umiejętności przekucia życia, które zdaje się oferować tak mało, w coś tak szczególnego, niepowtarzalnego, oryginalnego i całkowicie wciągającego. Oto jak ujął to Fab Five Freddy: „Tworzysz nowy styl. Właśnie na tym polega życie uliczne, na byciu sobą, byciu tym, kim jesteś wśród przyjaciół. Stawką jest honor i szacun na dzielni. To wszystko, co masz. Dlatego to jest tak ważne – dlatego sprawia taką frajdę – ta presja, by być najlepszym. Lub spróbować być najlepszym. Stworzyć nowy styl, z którym nikt sobie nie poradzi. Jeśli to prawda, że taniec uliczny odzwierciedla życie, to prowadzimy zawrotnie szybkie życie”.

Ruch jako element kultury

OD IMPROWIZACJI KONTAKTOWEJ DO DISCO

• CYNTHIA J. NOVACK •

PRZEŁOŻYŁA BEATA MARCZYŃSKA-FEDOROWICZ

W filmie telewizyjnym wyemitowanym jesienią 1986 roku umiera kobieta... lub raczej, według lekarzy, następuje u niej „śmierć ciała”. Jednak jakimś sposobem jej mózg nadal żyje i funkcjonuje normalnie. W tym samym czasie u drugiej kobiety stwierdzona

Autorka była antropolożką, tancerką i choreografką. Wykładała między innymi w Tisch School of the Arts. Umarła w 1996 roku.

zostaje „śmierć mózgu”, podczas gdy jej ciało nadal oddycha i funkcjonuje bez zastrzeżeń. W trakcie operacji lekarzom udaje się dokonać cudu i umieścić mózg pierwszej kobiety w żyjącym ciele drugiej. Dramat telewizyjny, który następuje później, skupia się na tożsamości tej nowo powstałej osoby.

Pierwodruk w: „The Drama Review”, vol. 32, nr 4/1988.

Lekarze nie mają problemu z określeniem tożsamości kobiety. Zadowoleni z sukcesu, zapewniają ją, że to, kim jest, determinuje jej mózg, natomiast ciało jest nieistotne i nie ma wpływu na jej osobowość. Jednak mąż, gdy zostaje skonfrontowany z nowym ciałem, czuje opór, niepokoi go fakt, że kobieta wygląda i porusza się zupełnie inaczej. Jak w takim razie może być jego żoną? Odrzucona przez męża kobieta zaczyna mieć wątpliwości co do swojej tożsamości. Komplikacji jest więcej: pojawia się mąż kobiety, której ciało przeżyło. Wygląda jak jego żona, więc musi być jego żoną, musiało się jej udać w jakiś sposób przeżyć. W końcu jednak niezwykła bohaterka i jej mąż (to jest mąż kobiety, której mózg przeżył) godzą się z jej nowym ciałem i z faktem, że to mózg determinuje jej prawdziwą tożsamość. Można przypuszczać, że żyją potem długo i szczęśliwie.

Powyższe rozważania na temat podziału umysł/ciało stanowią znakomitą ilustrację tego, jak często traktowany jest ruch. Tak jak lekarze w filmie, wielu obserwatorów i badaczy kultury ignoruje ciało i jego działania, postrzegając je jako nieistotne okowy dla umysłu. Rzadko zauważają ruch i nie dostrzegają jego roli czy znaczenia – przykłady tego podejścia można znaleźć w wielu opisach historii kultury i antropologii.

Jeśli badacze zwracają już uwagę na ruch i ciało, to często robią to tylko po to, żeby doszukiwać się w nich umysłu, który za nimi stoi. Na przykład gesty można tłumaczyć, przekładać na przekazy werbalne. Obserwatorzy kultury wywodzący się z tego obozu doszukują się kognitywnych elementów w systemach ruchów („co oznacza ruch?” jest często zadawanym pytaniem w popularnej teorii komunikacji niewerbalnej). Doszukują się też społecznych i strukturalnych implikacji ciała („w jaki sposób koncepcje ciała powielają układ społeczny?”, pytają teoretycy nauk społecznych tacy jak Mary Douglas). Przekładanie ruchu na systemy kognitywne może być niezwykle pouczające, jednak czasem doprowadza to do aktu zawłaszczania rzeczywistości ciała, tak jakby doświadczenie poruszania się w świecie nie było dla ludzi ważną częścią świadomości, postrzegania i kierowania swoim życiem.

Z drugiej jednak strony, badacze, którzy pragną zaradzić nierównościom między umysłem a ciałem, mogą fałszywie rozumieć rzeczywistość ciała i ruchu. Tak jak mąż ze wspomnianego wcześniejszego filmu, podtrzymują dyktandum pomiędzy umysłem a ciałem przez zwracanie uwagi tylko na to drugie. Niektórzy badacze ograniczają się do analizowania samego ruchu („opisuj tylko to, co widzisz”), tak jakby ciało, ruch i umysł były niezależnymi bytami,

które mają niewiele wspólnego z kulturowymi i społecznymi ideami i instytucjami. I rzeczywiście, duża część tekstów na temat historii tańca skłania się ku uproszczonemu, opisowemu podejściu do ruchu.

Problem polega tu na tym, że podział pomiędzy umysłem a ciałem (oraz przeróżne podejścia do ruchu, które wynikają z tego podziału) polaryzuje aspekty doświadczenia, które są nie tylko blisko ze sobą powiązane, ale także odzwierciedlają się nawzajem. Odseparowanie jednego aspektu od drugiego w celach analitycznych może nieść za sobą cenne spostrzeżenia co do natury ruchu, jednak jeśli jeden z aspektów zostanie potraktowany jako całość, obraz staje się wypaczony. Jak zauważa John O'Neill, „społeczeństwo nigdy nie będzie bezcielesnym spektaklem. Bierzymy udział w interakcjach społecznych, opierając się od samego początku na wrażeniach zmysłowych i estetycznych”¹. Ciało i ruch należą do rzeczywistości społecznych, wchodzi w interakcję z innymi aspektami kultury i interpretują je. Systemy ruchu o konkretnej strukturze², takie jak taniec towarzyski, teatr tańca, sport i rytuał, pomagają wyrażać i kreować obrazy tego, kim są ludzie i jak wygląda ich życie. Systemy te kodyfikują i przywołują idee i wartości, są one także częścią doświadczeń, spektakli i działań, dzięki którym ludzie poznają samych siebie.

¹ John O'Neill *Five Bodies: The Human Shape of Modern Society*, Cornell University Press, Ithaca 1985, s. 22.

² Termin „system ruchów o konkretnej strukturze” został zaczerpnięty z tekstów Adrienne Kaeppler, antropolożki, która postuluje stosowanie go przy porównaniach i studiach międzykulturowych, jako że jest to szerszy i bardziej owocny sposób określania ruchu. Zob. A. L. Kaeppler *Structured movement systems in Tonga*, w: P. Spencer (ed.), *Society and the Dance*, Cambridge University Press, New York 1985.



WARSZTAT KONTAKT IMPROWIZACJI, 2. URODZINY CENTRUM W RUCHU, WARSZAWA 2015,
FOT. MARTA ANKIERSTEJN



Jako że ruch i ciało są często stawiane w opozycji do słów i umysłu, ciekawym ćwiczeniem jest spojrzenie na podobieństwa pomiędzy systemami ruchów a językiem. Oba zjawiska stanowią czynności kulturowe, które mają swój aspekt biologiczny. Nawet czynności w sposób oczywisty proste i „naturalne”, takie jak chodzenie czy siedzenie, są po części konstruowane kulturowo. Ruch, tak samo jak język, jest wszechobecny, jest stałą częścią kultury, w której ludzie nieprzerwanie uczestniczą, tworząc ją, interpretując i reinterpretując na poziomie świadomym, jak i nieświadomym.

Ruch jest jednak wyjątkowy. Poprzez język w etapach rozwoju jednostki i tworzy podstawę tak tożsamości osobistej, jak i dla relacji społecznych. Jest kinestetyczny i wzrokowy, często mniej określony (i dlatego bardziej pojemny i niejednoznaczny) niż oparty na słuchu język. I choć ruch zwykle nie ma struktur analogicznych do gramatyki, którą ma każdy język³, widoczne są w nim wzorce i właściwości, które można skojarzyć z konkretnymi kulturami czy okresami historycznymi. Każdy podróżnik je zna: autochtoni mogą chodzić w konkretny sposób, mogą gestykulować mniej lub bardziej wymownie, mogą mieć inny rytm i wycucie momentu. Nieprzyjemne poczucie, że jest się nie na miejscu i jest się postrzegany jako obcokrajowiec, wpływa po części z różnic w systemach ruchu.

Aby obserwować i lepiej zrozumieć ruch, należy zadać pytania o to, co charakteryzuje ruch w danym otoczeniu, w jaki sposób cechy te składają się na ogólne wrażenie i jakie mogą istnieć ich akceptowalne wariacje. Wymaga to do-

głębnej analizy ruchu w trakcie jego trwania. Zrozumienie ruchu wymaga również zastanowienia się nad tym, jakie znaczenia i skojarzenia zawierają się w doświadczeniu ruchu i wynikają z niego. Analiza samego ruchu, tak jak studiowanie „tekstu”, może ujawnić szczegóły technik i struktur systemów ruchów, jednak nie wskaże nam, jak ruch przeplata się z innymi aspektami kultury, jakie mogą być jego implikacje lub jakie wywołuje skojarzenia w danej sytuacji. Jeśli mamy odczytać zarówno niejednoznaczność, jak i zasady ukryte w ruchu, musimy dociekać nie tylko tego, jaki jest ruch, ale też jakie ma znaczenie i jak mogą go rozumieć różni jego uczestnicy, widzowie i postronni obserwatorzy. Dlatego właśnie system ruchów powinien być postrzegany jako część rzeczywistości kultury. Rządzą nim pewne zasady, jest jednak zmienny – tak jak cała kultura.

Improwizacja kontaktowa, wywodząca się ze Stanów Zjednoczonych forma tańca, stanowi przykład ustrukturyzowanego systemu ruchów, którego cechy stanowią część zmieniającego się krajobrazu kulturowego.⁴ Tancerz Steve Paxton opracował improwizację kontaktową w 1972 roku wraz z grupą znajomych i studentów. Eksperymentowali oni z tańcem, w którym partnerzy improwizują i przenoszą na siebie ciężar ciała. Praktyka improwizacji kontaktowej wykształciła niezwykle bogaty, jednak konkretny i łatwy do rozpoznania styl ruchu. Stała się popularna wśród wielu grup w Stanach Zjednoczonych (a potem w Kanadzie i Europie), osiągnęła szczyt jako forma

⁴ Kompleksową analizę etnograficzną improwizacji kontaktowej można znaleźć w *Sharing the Dance* (Cynthia J. Novack, rozprawa doktorska, Columbia University 1986). Omówienie improwizacji kontaktowej w tym artykule skupia się na niektórych aspektach analizy zawartej we wspomnianym wyżej tekście.

³ Wyjątkiem jest tu na przykład Amerykański Język Migowy – system o kompleksowej gramatyce. Systemy ruchów, takie jak tańce z południowych Indii i Tonga, także zawierają struktury lingwistyczne.

społeczna i performatywna w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i po dziś dzień jest praktykowana przez setki tancerzy.

Uczestnicy improwizacji kontaktowej tworzą taniec przez wzajemną interakcję, improwizują, wykorzystując ciężar i pęd swoich ciał. Tancerze skupiają się na doświadczeniu ruchu i na percepcji (głównie dotykowej) doświadczenia swoich partnerów. Aby rozwinąć pęd, tancerze muszą ciągle podtrzymywać przepływ energii – w tym celu porzucają samokontrolę na rzecz wzajemnego zaufania i interakcji.⁵

W latach siedemdziesiątych improwizacji kontaktowej uczono zwykle na spotkaniach, które bardziej przypominały towarzyskie potańcówki niż zajęcia teatru tańca. Każdy mógł praktykować tę formę tańca i, przynajmniej w teorii, każdy mógł wykonywać ją publicznie. Samo doświadczenie stylu i procesu improwizacji miało uczyć ludzi, jak żyć (jak ufać, być spontanicznym i „wolnym”, koncentrować się na sobie i podążać z nurtem), tak samo jak zmienne warunki życiowe, które łączyły młodych i wywodzących się z klasy średniej uczestników, zapewniały kontekst i wartości, które napędzały tę formę tańca. Tancerze i widzowie postrzegali improwizację kontaktową jako, jak to określił Clifford Geertz, model egalitarnego, spontanicznego życia.⁶

Historia improwizacji kontaktowej jest dynamiczna i zróżnicowana, ma też swoje źródła zarówno w tańcu towarzyskim, jak i teatralnym. Jeśli chodzi o styl i strukturę, forma ta ma też cechy wspólne z tańcem rockandrolowym, który jest częścią kultury maso-

wej. Łączą je wspólne cechy, takie jak skupienie na wnętrzu, podtrzymywany przepływ energii, improwizacja oraz wartości i idee takie jak autoekspresja, wolność, równość i spontaniczność. Taniec widowiskowy, który praktykowany był przez względnie małe grupy, dzielił z improwizacją kontaktową pewne cechy, na przykład eksplorował rolę sił fizycznych w tańcu oraz „demokratyczne” modele spektakli. Ruch improwizacji kontaktowej pojawił się, rozwijał i funkcjonował równolegle z bardzo odmiennymi stylami, takimi jak taniec disco. Jego styl ewoluował wraz z postęпами technologicznymi i zmianami w warunkach praktykowania tej formy oraz wystawiania spektakli.

Zmiany i ich kierunki można prześledzić przez zagłębienie się w historii ruchu – przez dostrzeżenie pewnych cech i idei improwizacji kontaktowej we wcześniejszych amerykańskich formach tanecznych i teatralnych, oraz przez porównanie improwizacji z niektórymi praktykami ruchowymi, które istniały w tym samym czasie. Analiza taka stanowiłaby przykład postrzegania ruchu jako elementu kultury, ukazując przy okazji złożoność samego tematu. Niektóre cechy ruchu powtarzają się w różnych okresach, jednak znaczenia, do których się odwołują, podlegają subtelny zmianom. Kontrastujące ze sobą style ruchu mogą istnieć w tym samym czasie i wyrażać te same lub zupełnie przeciwne znaczenia. Jednak ruch, pozornie nieuchwytny, może być także bardzo konkretny. Przywołanie sposobu, w jaki porusza się grupa ludzi, potrafi natychmiast i w bardzo jasny sposób wywołać atmosferę konkretnego czasu i miejsca w kulturze. Rozwój rock and rolla w późnych latach pięćdziesiątych oznaczał wcielenie tańca i muzyki wywodzącej się ze spo-

⁵ Przy omawianiu cech ruchu posiłkuje się tu koncepcjami zaczerpniętymi z metody analizy ruchu Labana oraz z technik choreograficznych.

⁶ Clifford Geertz *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York 1973, s. 93-94.

leczności afroamerykańskiej do muzyki i tańca kultury popularnej. Wpływ, jaki wywarły czarna muzyka i taniec na kulturę amerykańską, jest ogromny i ma długą historię, a powstanie muzyki i tańca rockandrollowego jest jej kluczowym momentem.⁷ Centralną rolę w tych zmianach odgrywały transformacje społeczne, szczególnie ruch obrony praw obywatelskich, który działał na rzecz obalenia segregacji rasowej. Kluczową i bezprecedensową historycznie rolę odegrał tu także gwałtowny rozwój telewizji, który nastąpił po drugiej wojnie światowej. To właśnie medium telewizji potwierdziło status rock and rolla jako zjawiska masowego.

Cechy i struktury ruchowe, które zostały zapożyczone z afroamerykańskich tradycji tanecznych, to między innymi większe wykorzystanie ruchów ramion, głowy, bioder i kolan, które często ruszały się w sposób niezależny od siebie lub w innych kierunkach. Kładziono raczej nacisk na nieprzerwany przepływ energii i na rytmiczne impulsy, a nie na konkretne ułożenie części ciała; ważna była także improwizacja – zarówno indywidualna, jak i w parach.

W połowie lat sześćdziesiątych niektóre społeczności rozwinęły dowolność improwizacyjną w tańcu rockandrollowym do takiego stopnia, że zupełnie akceptowalne było, aby tancerze wychodzili na parkiet sami lub w grupach i poruszali się w bardzo indywidualny sposób. Jednak mimo że nie istniały żadne ustalone „kroki” i większość ludzi czuła się w tańcu „wolna”, styl ten nadal charakteryzowały konkretne cechy strukturalne i ruchowe. Tancerze improwizowali we-

wnątrz konkretnego zakresu ruchów. Poruszali się raczej z uwagą skupioną do wewnątrz, a nie na zewnątrz – na partnerze czy otoczeniu – zaabsorbowani muzyką i doświadczeniem ruchu. Często tańczyli, oddając energię we wszystkich kierunkach, jakby porzucali kontrolę nad swym ciałem.

Wspomniane cechy ruchu były ważnym komponentem kultury tamtych czasów. Praktykowanie tego stylu dawało poczucie „właściwego” sposobu poruszania się i tańczenia, ale także „właściwego” sposobu na życie. Wydawał się być naturalny, współczesny, wolny i swobodny. Taniec, podobnie jak muzyka rockowa w tym okresie, wspierał i krystalizował obraz jednostki: niezależnej, lecz zakorzenionej w społeczności, wolnej, zmysłowej, odważnej. Taki właśnie obraz jednostki leży w samym sercu improwizacji kontaktowej.

Pewne aspekty tańca rockowego były także powiązane z ruchami i praktykami społecznymi tamtych czasów, na przykład z ruchem obrony praw obywatelskich, z kulturą młodzieżową i narkotykami. Były też kojarzone z ideami takimi jak bunt, wyrażanie siebie i indywidualizm zachowywany wewnątrz grupy społecznej. Taniec zapisywał te koncepcje w elastycznym i wielowarstwowym tekście, którego cechy kinestetyczne i strukturalne wręcz ociekały implikacjami społecznymi. W zależności od pochodzenia i tła kulturowego osób uczestniczących w tańcu i obserwujących go, różne jego aspekty wyłaniały się jako wiodące.

Na przykład twist (około 1961 roku), ze względu na ruchy biodrami i jawne inspirowanie się kulturą afroamerykańską, postrzegany był przez część amerykańskiej opinii publicznej jako zbyt erotyczny, a jednocześnie aspołeczny – ze względu na to, że tancerze

byli od siebie odseparowani. W 1962 roku tak pisała pewna brytyjska dziennikarka, która odwiedzała właśnie Nowy Jork:

Nie jest łatwo mnie zszokować, ale twistowi się to udało [...] po części wywodzi się z Afryki, a po części z Manhattanu, i gdy zobaczy się go na jego własnym gruncie, jest absolutnie przerażający [...] kwintesencją twista i zarazem jego przedziwną, wypaczoną istotą jest to, że tańczy się go osobno.⁸

Dla przeciwników twista był to taniec autoerotyczny i nieprzyzwoity. Dla tych, którzy tańczyli twista lub lubili na niego patrzeć, jego ruchy miały podobne, ale pozytywne znaczenie – był to taniec seksowny, ekscytujący, dziki. Odmienne warunki społeczne powodowały, że różne jego znaczenia wysuwały się na pierwszy plan. Na przykład dla tych, którzy tańczyli twista w Peppermint Lounge w Nowym Jorku, był symbolem najnowszej mody w najmodniejszych kręgach. Z kolei dla nastolatków, którym zabraniano tańczyć twista w szkołach i centrach kultury, taniec stał się aktem rebelii przeciwko zastanym, represyjnym regułom.

Taniec rockowy zyskał w latach sześćdziesiątych nowe znaczenie ze względu na zaangażowanie tancerzy w działania społeczne. Dla wielu członków kontrkultury to właśnie ten taniec, który wymagał swobody i skupienia na samym sobie, stał się nieodłączną częścią procesu odrzucania kontroli i zatracania się w doświadczeniach narkotykowych. Dla ludzi bardziej zorientowanych politycznie, taniec rockowy stał się metaforą świadomości politycznej. Charakterystyczne dla niego poleganie na improwizacji zdawało się odzwier-

ciedlać odrzucenie jednoznacznych struktur przez Nową Lewicę i organizacje feministyczne. Możliwość tańczenia „po swojemu” oznaczała wierność ideom indywidualizmu i równości, które głoszone tak często w polityce lat sześćdziesiątych. Rozwijające się nowe formy muzyki i tańca pozwoliły czarnym artystom na identyfikowanie się z kulturą afroamerykańską, którą promowały ruch obywatelski i ruch obrony czarnych, i czerpanie z niej dumy. Natomiast brak podziału na taniec kobiecy i męski, który tak przerażał krytyków rocka, był dla niektórych pozytywną oznaką rebelii przeciwko amerykańskim stereotypom płciowym.

Ruch studencki, ruch obrony praw obywatelskich i wyzwolenia czarnych, ruch antywojenny i ruch obrony praw kobiet były oddzielnymi zjawiskami politycznymi, które zawierały ze sobą jedynie krótkie sojusze. Jednak taniec, jako wielogłosowa i elastyczna sfera aktywności społecznej, potrafił łagodzić, a nawet przełamywać różnice polityczne przez podkreślenie etosu społecznej zmiany, który wyznawały wszystkie te ruchy.⁹

Z kolei taniec eksperymentalny w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był zgoła odmienny od swojego towarzyskiego odpowiednika. Najbardziej oczywistą różnicą był fakt, że taniec i muzyka rockandrollowa stanowiły rozrywkę masową, natomiast teatr tańca ograniczał się do względnie małych grup skupionych w centrach akademickich i metropoliach takich jak Nowy Jork. Większość tancerzy teatralnych brała udział w tańcach towarzyskich,

⁷ Marshall i Jean Stearns (*Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, Schirmer Books, New York 1968) opisują rozwój tańca afroamerykańskiego w odniesieniu do jazzu.

⁸ Beverly Nichols, za: Nik Cohn *Rock from the Beginning*, Hill & Wang, New York 1969, s. 105.

⁹ Oczywiście taniec nie zawsze jednoczy. Może być też narzędziem służącym do odróżnienia jednej grupy od drugiej lub wyrażania kontroli, jaką jedna grupa ma nad drugą. Paul Spencer (*Society and the Dance*, Cambridge University Press, New York 1985) przeprowadza ciekawą analizę tego problemu.

jednak tylko garstka tancerzy, którzy praktykowali taniec towarzyski, zajmowała się też teatrem tańca.

Wyraźne były także różnice w ruchu. Taniec rockowy był żywiołowy, anarchiczny i skomplikowany, podczas gdy taniec sceniczny był często prosty i minimalistyczny. Sytuację tę podsumowuje dobrze znany dowcip: na początku lat sześćdziesiątych ludzie chodzili na spektakle tańca, żeby patrzeć, jak inni ludzie stoją, a potem wszyscy szli na imprezę, żeby wspólnie potać.

W tym samym czasie następowała też fuzja idei estetycznych i społecznych. Głoszona przez Merce'a Cunninghama teza, że każdy ruch może zostać uznany za taniec, okazała się niezwykle nośna dla młodszych tancerzy, którzy zaangażowani byli w pojawiające się na nowo ideały równości i więzi społecznych. Ideały te były obecne w tańcu towarzyskim, który nie wymagał żadnego przygotowania formalnego, przez co postrzegany był jako „demokratyczny”. Nie mniej jednak nadal był formą „tańca”. Według choreografów Douglasa Dunna i Trishy Brown taniec towarzyski odegrał kluczową rolę w przemianach koncepcji ruchu. Podczas rozmowy zarejestrowanej pod koniec lat siedemdziesiątych Dunn zauważył, że „przed dekadą lat sześćdziesiątych nie istniała świadomość, że niektóre rzeczy można uznać za taniec”. Trisha Brown dodała, że według niej twist pomógł zmienić tę sytuację w latach sześćdziesiątych. Na co Dunn powiedział, że „taniec rockowy był pomostem łączącym życie codzienne, w którym nie było nadal takiej świadomości, z życiem w szkole tańca, która jeszcze nie dopuszczała wszystkich rodzajów ruchu”¹⁰.

Na początku ten pomost pomiędzy życiem codziennym a tańcem budowany był przez choreografów eksperymentalnych wprowadzających do swoich układów ruchy „zwyčajne” i/lub sportowe. Choreografowie ci, podobnie jak Cunningham, działali po części w opozycji do symbolizmu i dramy nowoczesnych tradycji tańca. Doprowadziło to do większego nacisku na czysto fizyczny styl – na oszczędność i minimalizm w ruchu. Jednak wszędziebyś muzyka rockandrollowa i powiązany z nią taniec, który młodzi ludzie traktowali jako idealny wyraz tamtych czasów, wpływały również na tancerzy, a cechy tańca rockowego zaczęły coraz częściej pojawiać się w teatrze tańca.

Na początku lat siedemdziesiątych motywy takie jak swobodny ruch, skupienie na wewnętrznym doświadczeniu ruchu i przekazywanie energii we wszystkich kierunkach opanowały amerykański taniec sceniczny. Najwyraźniej widać to było w improwizacji kontaktowej oraz w choreografiach autorstwa Trishy Brown, Lucindy Childs, Laury Dean i Twyli Tharp.

Twyla Tharp, która inspirowała się tańcem afroamerykańskim oraz tradycjami tańca towarzyskiego, wykształciła styl, który Billie Frances Lepczyk określiła jako swobodny i skupiony na wnętrzu. Cechy te, jak stwierdziła, są „najmniej widoczne w balecie i w innych znaczących i wcześniejszych stylach tańca” oraz „tworzą swobodną i beztroską manierę, przez którą ruch wydaje się być bardzo prosty – tak jakby każdy mógł czegoś takiego dokonać”¹¹. Styl ruchu wykształcony przez taniec towarzyski w latach sześćdziesiątych – wraz z przekonaniem, że jest on swo-

¹¹ Billie Frances Lepczyk *A contrastive study of movement style in dance through the Laban perspective*, Teacher's College, Columbia University 1981, s. 129-31.

bodny, beztroski i prosty – przetrwał w latach siedemdziesiątych w teatrze tańca.

Improwizacja kontaktowa połączyła ze sobą zmysłowy, swobodny i skupiony na doświadczeniach wewnętrznych taniec rockowy lat sześćdziesiątych z „obiektywnym” podejściem do fizycznych możliwości ciała, typowym dla tańca eksperymentalnego z tego samego okresu. Tancerze zapożyczali ruchy z ćwiczeń aikido, japońskiej sztuki walki, aby stworzyć taniec, który nie opierałby się na wyborach estetycznych. W tym samym czasie wprowadzony został nowy, kluczowy element: dotyk. Podczas gdy w twiście tancerze nigdy się nie dotykali, w improwizacji kontaktowej starano się utrzymać ciągły „punkt kontaktu” pomiędzy ciałami tancerzy. Techniczne rozważania nad wzajemnym przenoszeniem na siebie ciężaru ciała zgrały się z zainteresowaniem, które budził dotyk w psychologii terapeutycznej na początku lat siedemdziesiątych. I choć tancerze praktykujący improwizację kontaktową przestrzegani byli przed czymś, co Paxton nazywał „grą gruczołów”, to dla uczestników i obserwatorów tej formy zmysłowość była jedną z jej najważniejszych cech. W tym sensie improwizacja kontaktowa może być postrzegana jako ukoronowanie sprzeciwu wobec powojennej represji.

Wczesne spektakle improwizacji kontaktowej prezentowane w połowie lat siedemdziesiątych były porównywane do „ekscytujących meczów koszykówki”, na których widownia wydawała stłumione okrzyki, śmiała się i klaskała. Jak wspomina Lisa Nelson, która zajmowała się improwizacją kontaktową w tym okresie, na widowni były tańce. Ludzie skakali po sobie. Trzymali się blisko i naprawdę chcieli turlać się po ziemi. Panowała taka atmosfera, jakby

autentycznie widzowie i występujący dzielili wspólne doświadczenie, panowało między nimi niezwykle poczucie fizycznej bliskości.¹²

Ruch i społeczna struktura obecna w praktyce i spektaklach improwizacji kontaktowej wzmacniały się nawzajem. W połowie lat siedemdziesiątych wielu uczestników tego ruchu nadal mieszkalo w dzielonych, często tymczasowych mieszkaniach, organizując swoje życie i taniec kolektywnie, podobnie jak to miało miejsce w latach sześćdziesiątych. Praktycy i fani improwizacji kontaktowej postrzegali w jej charakterze, w procesie improwizacyjnym, w stylu nauki i przedstawiania, ucieleśnienie głównych założeń kontrykultury lat sześćdziesiątych: idei egalitaryzmu, odrzucenia tradycyjnych ról płci, indywidualizmu wewnątrz grupy i sprzeciwu wobec władzy. Jednak struktura społeczna improwizacji kontaktowej nie mogła przetrwać. Do roku 1981 większość praktyków porzuciła swój kontrykulturowy styl życia, a instytucje wspierające taniec mniej przychylnie patrzyły na nieformalne spektakle. Niemniej sam taniec nadal popierał idee kontrykulturowe. Improwizacja kontaktowa przeszczepiała pewne aspekty tańca towarzyskiego z lat sześćdziesiątych na późne lata siedemdziesiąte, nawet gdy zmieniło się już środowisko, z którego wyrósł ten ruch. Jedną z najbardziej widocznych oznak zmian w tym otoczeniu był popularny taniec z tego okresu, czyli taniec disco. Podczas gdy tancerze kontaktowi dobierali się w pary w dowolnej kombinacji – mężczyzna z mężczyzną, mężczyzna z kobietą i kobieta z kobietą – i oboje mogli dowolnie przenosić lub podtrzymywać ciężar partnera, tancerze disco powrócili do tradycyjnej formy tańca

¹⁰ *The Vision of Modern Dance*, ed. Jean M. Brown, Princeton Book Company Publishers, Princeton 1979, s. 170.

¹² Z prywatnej korespondencji z Lisą Nelson, 1983.

towarzyskiego, gdzie mężczyzna prowadził kobietę. Taniec disco był o wiele bardziej kontrolowany niż improwizacja kontaktowa. Kładł nacisk na relację z partnerem – przez wzrok i jednokierunkową manipulację – podczas gdy improwizacja stawiała na dotyk i obustronną kontrolę.

Taniec rockandrollowy kazał tancerzom koncentrować uwagę na sobie jako na jednostce w grupie. Tancerze disco zamienili tę uwagę na okazję do pokazania siebie u boku partnera przeciwnej płci. Styl ich ruchów był skierowany bardziej na zewnątrz i skupiony na prezentacji, bardziej pozowany i kontrolowany. Tancerze skupiali swoją energię w jednym kierunku, często ku partnerowi. Ruch w tańcu disco zawierał w sobie o wiele więcej planowania, kontroli i heteroseksualności niż taniec rockowy czy improwizacja kontaktowa. Jako przykład wystarczy przytoczyć film *Gorączka sobotniej nocy*, w którym postać grana przez Johna Travoltę wykorzystuje ostentacyjny, agresywny taniec do konstruowania obrazu siebie jako silnego, skłonnego do rywalizacji i seksownego mężczyzny. W trakcie tańca manipuluje partnerkami w sposób fizyczny i emocjonalny. Dojrzeła, gdy zdaje sobie sprawę, że musi wykazać podobną kontrolę we własnym życiu i coś osiągnąć, dlatego decyduje się porzucić robotnicze środowisko Brooklynu i przeprowadzić się na Manhattan, gdzie czeka na niego więcej możliwości na awans społeczny. Taniec disco staje się metaforą życia bohatera, jest jednak też zajęciem dziecinnym, które najlepiej byłoby porzucić. Bohater musi też przytemperować swój taneczny image agresywnego „macho”, nie po to, by stać się człowiekiem wyzwolonym, ale żeby odnieść sukces w prawdziwym świecie pieniędzy i sławy.

W ciągu ostatnich dziesięciu lat¹³ trendy widoczne w tańcu disco zyskały w Ameryce większe znaczenie. Rozluźnienie, które ceniono w niektórych kręgach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ustąpiło miejsca „zarządzaniu stresem”, a swoboda została zastąpiona dążeniem do sprawności fizycznej. Tancerze często uczestniczyli w tych zmianach i je reprezentowali. Aerobik, który był być może najbardziej popularną „formą tańca” lat osiemdziesiątych, nie może być uznany ani za taniec towarzyski, ani sceniczny. Stanowi raczej formę treningu sportowego, który ma pomóc danej osobie (zwykle kobiecie) zyskać kontrolę nad własnym ciałem i poprawić jego wygląd. Taniec wykonywany podczas aerobiku skupia się raczej na samokontroli i na tym, jak ciało wygląda w trakcie ruchu, zamiast na doświadczaniu tego ruchu.¹⁴ Znacząca wydaje się tu także wciąż rosnąca popularność sportu, ponieważ cechy i struktury motoryczne używane w sporcie, choć różnią się między dyscyplinami, są nieodłącznie powiązane z kontrolą i rywalizacją.

Zadziwiający wzrost zainteresowania profesjonalnym wrestlingiem (który jest mieszanką sportu i spektaklu) w połowie lat osiemdziesiątych kontrastuje w sposób ironiczny z nadal utrzymującą się wówczas improwizacją kontaktową. Profesjonalni zapaśnicy, tak samo jak improwizatorzy, występujący i współpracujący ze sobą jako partnerzy przez dotyk, jednak ich celem jest symulowanie gwałtownej walki. Jak opisał to Roland Barthes w *Mitologiach*, tworzą spektakl, który reprezentuje

¹³ Tekst pochodzi z 1988 roku. (Red.)

¹⁴ Sally Banes (*Pointe of departure*, „Boston Review” 1, 5-1986) sugeruje, że dążenie do kontroli reprezentowało w latach osiemdziesiątych główne podejście do kwestii ciała.

w Ameryce pewien rodzaj mitologicznej walki pomiędzy Dobrem i Złem.

Według założeń improwizacji kontaktowej tancerze powinni przeprowadzić ze sobą coś na kształt szczerego i intymnego dialogu – przez interakcję ciał, która bazując na działaniu sił fizycznych, przywoływałaby obrazy bliskości, zabawy, wzajemnej troski, sportu, seksu i miłości. Zapaśnicy również polegają na prawach fizyki, jednak skupiają się przy tym na obrazach przemocy i widowisku. Biorąc przy tym udział w skomplikowanych układach choreograficznych. I oni sami, i ich widzowie zdają sobie sprawę z tego, że układy te są nieprawdziwe, ale wszyscy udają, że jest inaczej. Przyjemność, jaką czerpiemy z oglądania wrestlingu, bierze się po części z rozdźwięku między przedstawianą przemocą, przy której publiczność może wiwatować, a rzeczywistością, w której nie zostaje przelana ani jedna kropla krwi, a sami zapaśnicy rzadko ulegają poważniejszemu urazom. Ruch jest tutaj teatralną sztuczką, gestem na pokaz, spiskiem uknutym wspólnie przez zapaśników i publiczność. Jest to koncepcja, którą obeznany widz potrafi docenić na wielu poziomach.

Mylne byłoby jednak stwierdzenie, że improwizacja kontaktowa nie zmieniła się wraz z upływem czasu. W swoich początkowych latach improwizacja kontaktowa była wykonywana w różny sposób przez różnych ludzi. Niektórzy bardziej byli zainteresowani występowaniem na scenie, innym zależało na spotkaniu się i wspólnym tańczeniu, niektórzy podkreślali estetyczne i atletyczne aspekty tej formy, jeszcze inni jej terapeutyczne i interaktywne elementy. Z czasem zanikła jednak jedność impulsów teatralnych i społecznych, które znajdowały swój wyraz w improwizacji kontaktowej we wczesnych latach. Ten-

dencję tę przyniosły zmiany w technice tańczenia i, jak już zostało wspomniane, zmiany w stylu życia tancerzy i w warunkach wystawiania spektakli.

Gdy tancerze kontaktowi coraz bardziej doskonalili swoją technikę, a sama forma nabrała bardziej określonego kształtu, zaczęły pojawiać się wyraźniejsze podziały między wykwalifikowanymi i niewykwalifikowanymi tancerzami. Tancerze z większym przygotowaniem zwrócili się w stronę występów scenicznych, co z kolei pociągnęło za sobą pytanie o to, jak rozwijać niesceniczny taniec jako formę teatralną. Dylemat ten stanął zarówno problem techniczny (jak ustrukturyzować taniec, nie zacierając jednocześnie jego głównych idei i etosu), jak i problem praktyczny (jak współzawodniczyć w coraz trudniejszym biznesie, jakim jest produkcja tańca).

Gdy nadszedł rok 1983, wielu z tych, którzy stworzyli i kształtowali ruch improwizacji kontaktowej, znalazło się na takim etapie, w którym życie na marginesie nie było już ani możliwe, ani pożądane. Gdy decydowali się porzucić taniec lub zajmowali się budowaniem profesjonalnych karier, żadne nowe społeczności kontaktowe nie zajmowały ich miejsca, ponieważ warunki ekonomiczne, które doprowadziły kiedyś do ich powstania, zdążyły się już zmienić.¹⁵ Inni zawodowi tancerze mogli swobodnie dodawać elementy zaczerpnięte z improwizacji kontaktowej do swojego repertuaru, a sama forma została uznana za jedną z wielu dostępnych technik tańca.

Zmiany te spowodowały, że w ciągu ostatnich pięciu lat spektakle improwi-

¹⁵ Istnieją grupy, które nadal praktykują improwizację kontaktową, jednak skupiają się one prawie całkowicie na wywoływaniu społecznych interakcji pomiędzy swoimi członkami i na tańcu jako sposobie interakcji. Aspekt teatralny tej formy tańca zanikł.

zacji kontaktowej pojawiały się rzadko, choć sam wpływ improwizacji kontaktowej na style i techniki ruchu pozostaje w teatrze tańca wszechobecny. Te spektakle improwizacji kontaktowej, które udało mi się zobaczyć, były na wysokim poziomie technicznym, choć charakteryzowała je raczej przyjazna, swobodna i wypracowana technika niż pełna pasji nieprzewidywalność. Podstawowe cechy ruchu pozostały takie same, jednak tancerze poruszali się w nich z większą kontrolą i uwagą skierowaną na zewnątrz. Widownia, choć życzliwa, była spokojna i wycofana, co stanowiło wyraźny kontrast w stosunku do widzów sprzed dekady. Zmiany, jakie zaszły w ostatnich latach, są też widoczne w innych stylach tańca, które również skłaniają się w stronę większej kontroli i efektywności. Nie tylko młodzi choreografowie, tacy jak Michael Clark czy Molissa Fenley, tworzą takie obrazy. Nawet zespół Marthy Graham, ze swoimi kostiumami od Halstona i zainteresowaniami idącymi w stronę linii ciała i arabesk, wydaje się bardziej opanowany i efektowny wizualnie. Należy zaznaczyć jednak, że tancerze nie planują takich zmian w sposób świadomy – tak jak wszyscy uczestnicy kultury (parafrazując Marxa), tworzą swoje własne układy, ale robią to w obrębie zasad, których często sami nie stworzyli.

Na przykład w 1985 roku Bill T. Jones, choreograf, który zajmował się improwizacją kontaktową na początku swojej kariery (w latach 1974-1976), mówił o powrocie do duetu *Shared Distance*, który założył w 1978 roku wraz z Julie West. Ona także trenowała improwizację kontaktową i nie miała tak naprawdę innego doświadczenia w tańcu:

Kiedy tworzyłem ten taniec i ja, i Julie zajmowaliśmy się stylem, który był w pe-

wien sposób naturalny i surowy. Teraz współpracuję z inną tancerką, która nie ma doświadczenia w improwizacji, i staram się zrozumieć, jak zmienić lub zmodyfikować ten taniec. Gdy popycham ją, ciągle sobie mówimy [Jones i Arnie Zane], że powinniśmy trzymać bliżej nogi. Wcześniej, gdy tańczyłem z Julie, ona po prostu frunęła. Dlaczego nagle wydaje nam się, że to już jest niewłaściwe, że kiedy ją odpycham, powinna przyjąć zaplanowaną pozę? To są bardzo realne kwestie. To tutaj spotyka się moja przeszłość i przyszłość i to właśnie próbuję zrozumieć. „Niechlujny styl” i „zaprowadzanie porządku” – w kontakcie chodziło właśnie o tę niechlujność.¹⁶

Choreograf rozważa tutaj bardzo realne kwestie. To, jak się poruszamy, jest częścią naszej przeszłości i przyszłości. Określenia takie jak „naturalny i surowy” czy „niechlujny” nie stanowią ostatecznej definicji ruchu, który jest swobodny i przekierowuje energię w różne strony. Z całą pewnością Polinezyjczycy, których styl tańca również można określić jako swobodny i kierujący energię na zewnątrz, nie opisują swoich ruchów w ten sposób. Określenia takie jak „swobodny”, „surowy” i „niechlujny” wprowadzili Amerykanie, aby opisać konkretne cechy ruchu w konkretnym momencie w historii i kulturze. W 1978 roku Bill T. Jones postrzegał swobodny i niebezpieczny styl jako naturalny. W 1985 te same cechy wydały mu się niechlujne.

Systemy o konkretnej strukturze mogą łączyć ruchy i znaczenia w skojarzenia, które potrafią przetrwać wiele lat. Jednak systemy te nie są jednorodne i statyczne w żadnej kulturze, ich stosunek do kontekstów społecznych nie zawsze jest też bezpośredni. Z perspektywy czasu wydaje się, że tancerze

¹⁶ Z prywatnej korespondencji z Billem T. Jonesem, 1984.

rockandrollowi w latach pięćdziesiątych zapowiadali zmiany kulturowe przez zapożyczanie cech ruchowych z czarnych tradycji tanecznych. Tancerze rockowi z lat sześćdziesiątych byli uosobieniem kontrkultury i reprezentowali cały szereg znaczeń społecznych, podczas gdy tancerze eksperymentalni, którzy stanowili o wiele mniejszą grupę w tej subkulturze, realizowali te same motywy społeczne w innych strukturach i stylach ruchu.

Na początku lat siedemdziesiątych praktycy improwizacji kontaktowej łączyli w swoim tańcu cechy ruchu i idee społeczne pochodzące z tańca rockowego i sztuk walki, koncepcje estetyczne zaczerpnięte z tańca eksperymentalnego i fascynację dotykiem, którą przejawiali niektórzy dobrze wykształceni członkowie klasy średniej. Pod koniec lat siedemdziesiątych ci sami praktycy podtrzymywali cechy ruchu i idee społeczne w małych społecznościach po tym, jak zniknęły już społeczne podstawy dla tych idei. W tym

samym czasie inni tancerze sceniczni przejmowali ich techniki i używali ich w swojej choreografii.

Wydaje się, że taniec disco i aerobik lepiej wyrażały mainstreamową sytuację społeczną i kulturową w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ponieważ często przekraczały granice klasowe i dostarczały metafor, za pomocą których wielu Amerykanów mogło postrzegać samych siebie.

Tak jak się to dzieje w przypadku innych zjawisk kulturowych, ustalanie praw, przyczyn i skutków w ruchu nie jest ani prawdopodobne, ani pożądane. To, co jest naprawdę interesujące w analizie strukturalnej systemów ruchu, to opis i interpretacja kultur, na które wpływają. Gdy postrzegamy różne formy tańca, sportu, teatru czy codziennych wzorców motorycznych jako realia kulturowe, które niosą za sobą pewne znaczenia w swojej kinestetyce i strukturze, pojawiają się nowe możliwości wyrażania i wyjaśniania doświadczenia tego, kim jesteśmy.

Chodzisz dla mnie

TANIEC POSTMODERNISTYCZNY W HOUSE OF HARRELL

• MADISON MOORE •

PRZEŁOŻYŁA OLGA DRENDA

Najgorsza rzecz, jaka może się przytrafić uczestnikowi balu voguingowego, to zostać skasowanym (chopped),

Autor jest pisarzem, badaczem kultury popularnej, tańca, mody, miejskich subkultur i kultury queer.

zwłaszcza gdy w grę wchodzi nagrody, pieniądze i prestiż. „Musisz dawać z siebie wszystko, bo inaczej cię skasują” – powiedział mi choreograf tańca postmodernistycznego Trajal Harrell.¹ Dla nieprzystających do osobiwości slangu afroamerykańskich gejów, a dokładniej do slangu kultury balowej (ball culture), „skasowanie”

Pierwodruk: „Theater” nr 44, 2014.

¹ Trajal Harrell, wywiad telefoniczny przeprowadzony przez autora, 10 maja 2013. Cytaty z Harrella pochodzą z tej rozmowy, o ile nie zaznaczono inaczej.

brzmi strasznie. W kontekście pojedynku tańca vogue oznacza to eliminację z konkursu. Skasowanym można zostać z wielu powodów: inni mogli wypaść lepiej, mogłeś wyglądać niewystarczająco dobrze. Tak czy inaczej, mówiąc najprościej: „jeśli przychodzisz w niewłaściwych butach, bądź przygotowany na kasację, mogą cię w ogóle nie wpuścić”.

Dla Trajala Harrella sposobem na utrzymanie się w grze, dosłownie i w przenośni, jest serwowanie (serving) – przenoszenie i przedstawienie na scenie samej istoty własnego „ja” w całej pełni. „Musisz umieć je zaserwować” – powiada Harrell. „Serving”, termin specyficzny dla kultury balowej, wiąże się z siłą czarnego queerowego performansu, tradycją żywo obecną w choreografii i występach Harrella. Serving to walka z samym sobą,

radikalne wyzwanie, aby nieustannie przebijać dotychczasowy poziom występów i kwestionować wszystko, co zastane. To badanie, a może wręcz całkowite przekraczanie akceptowanych konwencji, zasad, praktyk kulturowych.

Na pierwszy rzut oka może się wydać dziwne rozpoczynanie eseju krytycznego o znaczeniu dzieł Harrella od anegdotek na temat „serwowania” i „kasowania”, ale chodzi właśnie o to, co w jego artystycznej palecie jest wyjątkowe. Pytanie, które spina klamrą większość najważniejszych dokonań Harrella, łączy dwa oddalone od siebie, a jednocześnie podobne światy: „co by się stało, gdyby w 1963 ktoś ze sceny balowej Harlemu dołączył do wczesnych postmodernistów z Judson Church?”. Data ma tu znaczenie – 1963 to rok po przełomowym *Concert of Dance #1* w Judson Memorial Church w dzielnicy Greenwich Village, kiedy to swoje postmodernistyczne układy choreograficzne zaprezentowali zdeperowani studenci eksperymentalnego kursu Roberta Dunna, którym odmówiono miejsca w bardziej mainstreamowym centrum 92nd Street Y. Pytanie Harrella – co by było, gdyby voguer wystąpił w Judson Church – jest pytaniem o niemożliwe. Nie chodzi jednak o to, że Harrell jest zainteresowany kreowaniem historycznej fikcji, ale o krytyczne podejście do tańca postmodernistycznego. „Nie wrócimy do 1963. Jeśli użyjemy wyobraźni, performans może być przestrzenią, do której zaprosimy niemożliwe. Ale ta niemożliwość jest zaproszeniem do przemyslenia możliwości, jakimi dysponujemy dzisiaj.” Sewowanie byłoby na pewno niemożliwe w Judson Church. „To nie w ich stylu. To nie pasuje do tańca postmodernistycznego – oni wierzą w pewną neutralność, w pewien ro-

dzaj wycofania. Voguing pozwolił mi zająć wobec tego pozycję krytyczną” – mówi Harrell. Jego prace pojawiały się w znaczących muzeach, galeriach i na festiwalach sztuki eksperymentalnej, od the Kitchen i MoMA po Institute of Contemporary Art w Bostonie.

Harrell urodził się w Douglas, miasteczku w południowo-wschodniej Georgii, jakieś sto mil od granicy z Florydą. Tańcem zainteresował się przez teatr i gimnastykę, które praktykował w szkole średniej. W 1990 uzyskał tytuł licencjata uniwersytetu Yale w zakresie American Studies, interdyscyplinarnego programu, w ramach którego studentów zachęcano do krytycznego myślenia na tematy związane z płcią kulturową, seksualnością, procesami socjokulturowymi. W Yale podczas zajęć teatralnych David Herskovits polecił Harrellowi książkę reżyserki Anne Bogart *The Viewpoints Book*. Lektura okazała się dla młodego choreografa objawieniem. „Ta książka przywróciła mi moje ciało, sprawiła, że wróciłem do ćwiczeń gimnastycznych z młodości. Zakochałem się w ruchu i nie chciałem już przemawiać ze sceny, chciałem się ruszać” – wspomina. Ruch stał się podstawą dla jego interdyscyplinarnych działań, które obejmowały również śpiew i słowo mówione.

Po studiach przeniósł się do Los Angeles z myślą o karierze aktorskiej; postarał się nawet o agenta. „Poszedłem na casting do *Chłopaków z sąsiedztwa* i *Bajeru w Bel-Air*. Chciałem grać tego drugiego dzieciaka, kuzyna Willa Smitha.”² Wkrótce zdał sobie jednak sprawę, że Los Angeles nie jest dla niego, uzyskał stypendium na Trinity Repertory Company w Pro-

² Gia Kourlas *Strike a Pose: A Show Pony Choreographs His Obsession*, „New York Times” z 25 stycznia 2007, www.nytimes.com/2007/01/25/arts/dance/25kour.html.

vidence w stanie Rhode Island, gdzie spędził jakiś czas. Tam zajął się pracą, która interesowała go wcześniej: połączeniem tańca, teatru, poezji i ruchu w klimacie teledysku. Koledzy z zespołu mówili mu często, że to, co robi, nie jest ani tańcem, ani teatrem: „Wielu ludzi mówiło: «to, co robisz, należy przecież do sztuki performansu». Poprosiłem o opinię moją nauczycielkę tańca, która spojrzała na mnie wyniosłe i stwierdziła arogancko: «Myślę, że to performans». Kiedy powiedziałem jej, że wolałbym, aby to był taniec, odparowała: «Powinieneś więc studiować taniec»».

Harrell posłuchał jej rady i zrezygnował z konserwatorium, żeby zająć się tańcem. Brown University w Providence zainteresował się jego działalnością i przyznał mu status wolnego słuchacza. Zapisał się na intensywny kurs w Martha Graham School of Contemporary Dance w Nowym Jorku, ale w mieście nie czuł się najlepiej. Spakował więc manatki – i jak to on, nawet dziś, ciągle w ruchu – po prostu przeniósł się do San Francisco do tamtejszego Art Institute. Nie znalazłszy tam jednak owego krytycznego podejścia do tańca, jakiego się spodziewał, ostatecznie wrócił do Nowego Jorku, gdzie uzyskał rezydencję artystyczną w Movement Research – prestiżowym laboratorium tańca i ruchu.

W 1999, pod koniec swojej rezydencji, Harrell zobaczył pierwszy bal vogue. To była dekada, kiedy film *Paris is Burning* Jenny Livingston podbił świat i kiedy ukazała się rewolucyjna książka Judith Butler *Uwikłani w płęć*; dekada supermodelek — Naomi, Cindy, Christy i Lindy, ale też pierwszej celebrytki-drag queen, RuPaul; epoka imprezowiczów i psychodelicznych klubów Limelight Petera Gatiena. Nie mógł trafić lepiej.

KATEGORIA: VOGUING W KONTEKŚCIE

Jako forma twórczości i ekspresji, voguing i kultura balowa były u szczytu popularności. Bale odbywają się nie tylko w Nowym Jorku, Detroit czy Atlancie, ale też w Paryżu, Berlinie, Londynie czy Waszyngtonie. Niszowi raperzy, tacy jak Azealia Banks czy Zebra Katz, inspirowani kulturą voguingu w muzyce i tekstach. Butik Slick It Up, oferujący ubrania w gejowsko-fetyszystycznym stylu, sprzedaje koszulkę z napisem „Butch Queen/First Time in Drags/At a Ball” (to nazwa jednej z konkurencji w filmie *Paris Is Burning*). W pewnym sensie hołdem dla tego filmu jest każdy odcinek programu *RuPaul's Drag Race*. W tę przestrzeń kulturową doskonale wpasowuje się Harrell i jego innowacyjne podejście do tańca.

Prawdopodobnie pierwszym badaczem, który potraktował voguing jako czystą formę taneczną, był Jonathan David Jackson. Jego zdaniem ta forma opiera się na czterech imperatywach estetycznych:

- 1) Pozostań wierny zasadom voguingu;
- 2) nawiąż silny kontakt rytmiczny z akompaniamentem muzyki lub śpiewu;
- 3) bądź jak opętany, zaangażowany emocjonalnie, ale bez faktycznej walki;
- 4) wypracuj indywidualny styl.³

Najprościej mówiąc, voguing to pozowanie w tańcu: płynne ruchy, długie ręce, kobiecość, płynność, gesty dłoni okalających twarz, ostre kąty, nietypowe pozycje ciała. We współczesnym voguingu ruchy są mniej kobiece, bo

³ Jonathan David Jackson *The Social World of Voguing*, „Journal for the Anthropological Study of Human Movement” 12, nr 2/2002.



TRAJAL HARRELL (M)IMOSA/TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (M) – POKAZY PODCZAS 11. FESTIWALU CIAŁO/UMYSŁ, WARSZAWA 2012, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN

najpopularniejsi producenci muzyki puszczający vogue bit, didżeje jak Vjuan Allure czy MikeQ, lubują się w bliższych hip-hopu mocnych bitach. Nowy sposób poruszania się jest bardziej agresywny, co widać w pozach takich jak „umierający łabędź” czy „upa-

dek samobójczy”, w których voguerzy rozpoczynają od baletowych piruetów, po czym gwałtownie padają plecami na ziemię.

Harrell nie jest członkiem sceny balowej ani voguerem, ale zasłynął nowatorskim cyklem *Twenty Looks or*

Paris Is Burning at the Judson Church. To siedmioczęściowe wybujałe estetycznie dzieło, które konfrontuje ze sobą taniec postmodernistyczny i kulturę balową – Downtown i Uptown⁴. Pod wspólnym tytułem kryje się siedem „rozmiarów”: (XS), (S), (M), (Jr.), (L), (Made-to-Measure), czyli (M2M) i (XL). Inspiracją dla tych tytułów była książka architekta Rema Koolhaasa *S M L XL* oraz *Blizzard Ball Sale* Davida Hammonsa – performans, podczas którego artysta sprzedawał na jednej z ulic Manhattanu kulki śniegowe różnych rozmiarów.

To gra z wieloma motywami: kto ma dostęp do środków produkcji i dystrybucji? Jak podejść do tego subwersywnie, mając świadomość, że można wnieść ze sobą coś wyjątkowego, ale można też to stracić. Na poziomie for-

my to gra skalą. To zestawianie ze sobą przeciwnych sposobów zjednywania sobie różnego rodzaju publiczności, aby jej przybywało, i narzędzi negocjacji, jakich można użyć w tym celu.

Najważniejszym pytaniem, jakie niosło ze sobą to dzieło, jest wspomniane już: „co by się stało, gdyby w 1963 ktoś ze sceny balowej Harlemu dołączył do pierwszych postmodernistów z Judson Church?”. W miarę pracy nad kolejnymi odsłonami, Harrell zaczął zadawać odwrotne pytanie – „co by się stało, gdyby ktoś z pionierów postmodernizmu z Judson Church dołączył do sceny balowej?”. To pytanie kluczowe dla najnowszego przedstawienia Harrella *Judson Church Is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/ Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church (M2M)* z 2013 roku.

Za tymi pytaniami kryje się długa historia balów drag, która sięga koń-



TRAJAL HARRELL (M)IMOSA/TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (M) – POKAZY PODCZAS 11. FESTIWALU CIAŁO/UMYSŁ, WARSZAWA 2012, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN

⁴ Uptown, czyli Harlem na północy Manhattanu, i Downtown, czyli Greenwich Village, na południu. (Red.)

ca dziewiętnastego wieku. Wówczas to w Harlemie i Greenwich Village artyści przedstawiający mężczyzn i kobiety organizowali bajeczne konkursy drag, z których najbardziej skandalicznym był początkowo Hamilton Lodge Ball, którego historia zaczęła się w 1869 i ciągnęła się aż do lat trzydziestych dwudziestego wieku. Jak pisał George Chauncey, Harlem pod koniec dziewiętnastego wieku był miejscem spotkań czarnoskórych gejów, którzy byli niemile widziani w zdominowanych przez białych nocnych rewirach południowego Manhattanu.⁵ W ten sposób przekształcili Harlem w gejowski mikroświat, co z kolei ekscytowało zamożnych białych z Downtownu. Hamilton Lodge Ball w znacznym stopniu nadał Harlemowi ten niezwykły charakter. W tym wydarzeniu brały udział co roku setki drag queens, odtwórców ról kobiecych i męskich, a wraz z nimi tysiące widzów przede wszystkim czarnych, ale także białych przybyłych specjalnie na to widowisko. W 1925 na balu stawiało się około ośmiuset osób; w 1930 już półtora tysiąca.

Jak często bywa ze słynnymi imprezami, również i Hamilton Lodge Ball rozpoczął swoje życie w podziemiu, jednak jego sława wkrótce wyniosła wydarzenie na pierwsze strony gazet i została upamiętniona w literaturze. Bale stały się tak popularne, że Langston Hughes w swojej autobiografii z 1963 roku, *Big Sea*, wspominał je jako „kolorowe widowiska”:

Najbardziej barwnym i osobliwym ze wszystkich spektakli Harlemu w latach dwudziestych jest wciąż zdumiewający Hamilton Club Lodge Ball, odbywający się co roku w Rockland Palace Casino. Na balu mężczyźni przebierają się za kobiety, a ko-

biety za mężczyzn. U szczytu epoki New Negro i inwazji turystów na Harlem, inteligencji i aktywiści społeczni zarówno z Harlemu, jak i z Downtown zajmowali wygodne miejsca w łóżach i przyglądali się wystrojonymu tłumowi na parkiecie – mężczyznom w powiewnych sukniach i przepaskach z piór, kobietom we frakach i garniturach.⁶

Bal drag, z którego wywodzi się tradycja voguingu, przez ponad sto czterdzieści lat stanowił przestrzeń, w której geje i lesbijki o kolorze skóry innym niż biali mogli uwolnić się od codziennej opresji genderowej i rasowej, stworzyć własny świat społeczny i własną estetykę. Historia ta stanowi ramę twórczości Harrella. Mimo że historia balów drag jest znana, niewiele wiadomo o źródłach voguingu jako formy tanecznej. Jedną z hipotez głosi, że Pepper LaBeija, znany z *Paris Is Burning*, przez długi czas interesował się modą, przeniósł więc pozy i gesty znane z modelingu do swojej kreacji scenicznej. LaBeija studiował sposoby chodzenia po wybiegu i odtwarzał je na parkiecie. Kiedy inni zaczęli je naśladować, maniera ta rozwinęła się w popularny styl.⁷ Co jednak dzieje się, gdy mamy do czynienia ze zbyt wieloma osobowościami, zbyt wieloma legendarnymi królowymi? Źródła zaczynają przeczyć samym sobie. Inna historia głosi, że Paris Dupree (stąd tytuł *Paris Is Burning*) tańczyła w klubie z magazynem „Vogue” w torebce. Tańcząc, wyjęła magazyn z torebki, otworzyła na przypadkowej stronie i odtworzyła w takt muzyki pozę modelki, po czym powtórzyła ten gest, przewracając kolejne strony magazynu. Jedną z drag queens zbliżyła się i odpowiedziała wła-

⁶ Langston Hughes *The Big Sea: An Autobiography*, Hill and Wang, New York 1963, s. 273.

⁷ Por. *Voguing and the House Ballroom Scene of New York 1989-92*, red. Stuart Baker, fot. Chantal Regnault, Soul Jazz Records, London 2011, s. 116.

⁵ George Chauncey *Gay New York*, Basic Books, New York 1994, s. 278; kolejne odwołania na stronach 246 i 258.

sną pozą. I tak to się stało – obie strony pojedynku starały się przelicytować, serwując w tańcu nową pozę.⁸

Jak zauważył krytyk sztuki Craig Owens, „pozować to znaczy zaprezentować siebie spojrzeniu innego w znieruchomieniu – niczym obraz”⁹. Pojedynek na pozy czy bitwa na gesty to ikonograficzna podstawa znakomitego dzieła Harrella, *Antigone Jr.*, z cyklu *Twenty Looks*. W jednym z kameralnych wykonań dzieła, Harrell i piękny Thibault Lac zajmują niewielką przestrzeń wyobrazonego wybiegu. Harrell ma czarny strój, Lac – szary. „Kiedy pierwszy raz szliśmy po wybiegu, traktowaliśmy to jak balet. Jak się chodzi po wybiegu, jak się stawia stopy? Oglądaliśmy taśmy, naśladowaliśmy dziewczyny, podchodziliśmy do tego jak do baletu” – wspomina Harrell.

Podczas występu Harrell początkowo siedzi na widowni (to typowy dla niego zabieg, destabilizujący doświadczenie widza), ale po kilku sekundach od rozpoczęcia *I Want Your Love Chromatics* wychodzi wprost na niewidzialny wybieg, plecami do publiczności. Przy mocnym bicie, Harrell gwałtownie odwraca się i zaczyna poruszać się skokami w rytm muzyki. Miejsca jest niewiele. Harrell jest kobiecy; jego ramiona są luźno opuszczone, poruszają się niczym machnięcia niewidzialnego pędzla. Ciało wydaje się plastyczne i falujące. Gdy wybrzmi pierwszy wers piosenki, z widowni wychodzi Lac, aby znaleźć swoje miejsce na wybiegu. Chodzi na czubkach palców, na niewidzialnych puentach czy obcasach, wydaje się mniej swobodny niż Harrell. Dłonie układa z przodu, tam gdzie zwykle są kieszenie, ramiona wysoko podnie-

sione, ruchy w zamierzeniu sztywne, mięśnie napięte, każdy gest jest dopasowany do rytmu cztery czwarte. Harrell porusza się swobodnie po całej przestrzeni, podczas gdy Lac przygotowuje się na swój solowy popis w tym duecie. Lac z wyglądu przypomina modela, ma poważną minę, gestem dłoni raz po raz podkreśla twarz. Wygina górną partię ciała, kładąc dłonie na biodrach kciukami w stronę widowni, i wygina łokcie, przyjmując ikoniczną dla haute couture pozę motyla – porusza się w te i we w te w rytm muzyki.

Efekt jest spektakularny – przedstawia w pigułce to, co dzieje się, gdy ruch znany ze świata mody zostaje przeniesiony w obręb tańca postmodernistycznego i ukazuje, co taniec może zaoferować modzie. W miarę trwania performansu, widzowie stają się świadkami pojedynku voguingowego, baletu, tańca postmodernistycznego i modowej sesji fotograficznej jednocześnie. Dla Harrella pozowanie to taniec.

Związek tańca i mody nie jest przypadkowy, zwłaszcza że już od lat sześćdziesiątych widuje się modelki tańczące na wybiegach. Coco Rocha, współczesna kanadyjska modelka słynąca z pozowania na sto różnych sposobów w ciągu niespełna minuty, była ceniona za znajomość tańca irlandzkiego jeszcze zanim trafiła na okładki magazynów i na pokazy słynnych projektantów. W 2007 roku zainaugurowała pokaz Jeana Paula Gaultiera w rytmie jig. Jak widać, te dwa światy nie są wcale tak bardzo od siebie oddalone.

A właśnie dostrzeżenie związku między tańcem postmodernistycznym i modą czyni dorobek Harrella tak ważnym. Voguing, forma tańca wywodząca się ze środowisk niezamożnych, które korzystały z ulicy jako przestrzeni publicznych występów, oraz pre-

zentacja mody, która oczywiście wiąże się z komercjalizmem i rynkiem dóbr luksusowych, to przecięcie niezmiernie ciekawe z teoretycznego punktu widzenia. Z jednej strony, taniec na sali balowej jest bardziej kreatywny i stanowi cel sam w sobie. Na balu stawką jest prestiż, ale subkultura balowa stanowi samodzielny queerowy mikroświat i w tym sensie ogranicza się do balu jako takiego. W świecie modelingu ryzyko sięga dalej. Celem pokazu jest sprzedanie wizerunku w taki sposób, aby inwestorzy, klienci, blogerzy, redakcje zainteresowały się towarem. Stawki idą w miliony dolarów. To znacznie potężniejsza maszyna.

Nawet Harrell jednak zauważa optykę komercji i odnosi się do niej w swoich występach. W opisanym tu dziele gwiazdą jest Lac – nie tylko ze względu na urodę, ale też na to, że historia opowiadana przez niego jest bardziej intrygująca. Ruchy ma zdecydowane, konkretne, potrafi być jednocześnie usztywniony i płynny. Podczas gdy kreacja Harrella wydaje się bardziej strumieniem świadomości, jest w niej mniej choreografii i wirtuozerii. Najprościej mówiąc, Lac „tańczy” nawet gdy pozuje, a Harrell uprawia „nie-taniec”. Być może to właśnie zdarzenie, nad którym chciałby się z nami zastanowić?

VOGUING I TANIEC POSTMODERNISTYCZNY

Harrell wziął udział w swoim pierwszym balu w roku 1999, ale nie zamierzał stać się aktywnym uczestnikiem tej społeczności ani nie chciał, aby jego osobiste zaangażowanie przełożyło się na jego twórczość. „Byłem obserwatorem, jasno zaznaczyłem, że nie chcę być uczestnikiem – mówił. – Wiedziałem, że muszę jasno zdefiniować swoją

pozycję. Nie chciałem ukrywać, że nie pochodzę z tej samej kultury. Wywodzię się ze świata uprzywilejowanego, wykształconego, i sądzę, że fakt braku oczywistych związków miał tu duże znaczenie. Nie chciałem, żeby moje zaangażowanie odwoływało się do polityki tożsamości.” Voguing interesował Harrella jako sposób na zakwestionowanie „estetyki Judson” i na dalszy rozwój tańca postmodernistycznego. „Estetyka Judson zaczęła być wszechobecna i nikt nie miał pomysłu na to, co robić dalej” – mówi Harrell.

Ale czym jest właściwie „estetyka Judson” i w jaki sposób voguing pomógł Harrellowi poradzić sobie z estetycznym dylematem? Szkoła Judson w postmodernizmie wywodzi się od grupy tancerzy i choreografów, którzy uczestniczyli w seminarium Roberta Dunna (1960-1962) – eksperymentalnym, bliskim estetyce Zen. Seminarzyści zaprezentowali finałowe rezultaty swoich eksperymentów (jeśli można je w istocie nazwać finałowymi) latem 1962 w Judson Memorial Church w Greenwich Village przed zachwyconą trzystuosobową publicznością. Judson Church, gdzie odbył się *Concert of Dance #1*, był ośrodkiem znanym z zaangażowania społeczności lokalnej i z programu artystycznego. Już wcześniej odbywały się tam happeningi, działała galeria popartu, prowadzona przez Howarda Moody’ego i prezentująca prace artystów takich jak Jim Dine, Tom Wesselmann czy Claes Oldenburg.

Wszystko zaczęło się więc od tego, że grupa młodych choreografów – Steve Paxton, Marni Mahaffay, Simone (Forti) Morris, Paulus Berenson i Yvonne Rainer – zapisała się na zajęcia choreograficzne do Roberta Dunna w Living Studio u Merce’a Cunnighama. Każde z nich chciało wyjść poza formułę tańca współczesnego. W seminarium,

⁸ Tim Lawrence *A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing*, w: tamże, s. 5.

⁹ Craig Owens *The Medusa Effect, Or, The Spectacular Ruse*, „Art in America” styczeń 1984.

które skupiało się na wspólnych eksperymentach, brali udział zarówno doświadczeni, jak i początkujący tancerze. Sam Dunn nie był nawet tancerzem ani choreografem. Wszystko to sprzyjało atmosferze zabawy, eksplorowania przestrzeni wolności i przypadkowości, kwestionowania tego, jak dotąd definiowało się taniec. Ponieważ zajęcia były otwarte, a uczestnicy pochodzili z różnych środowisk, technika i wirtuozeria nie miały dla nich takiego znaczenia jak sam akt ruchu.¹⁰

Zasadą zajęć było myślenie o procesie lub wymyślanie form. Jak wspomina Forti, jedno z pierwszych zadań polegało na stworzeniu tańca, który obejmowałby różne części ciała i przestrzenie podczas ruchu w lewo lub w prawo. „Na przykład: oko, ręka, szyja; w lewo, w prawo; tu, tam. Potem zapisywało się to na kartkach, każdą opcję oddzielnie. Jeśli wybrało się arbitralnie trzy kombinacje, mogło wyjść: ręka, w prawo, tam; oko, w prawo, tam; oko, w prawo, tam. Te wyniki mogły stać się instrukcją, partyturą tańca.” Ten styl nauczania kładł nacisk na oduczenie się przywiązania do profesjonalizmu, ćwiczeń, wirtuozerii, charakterystycznych dla tańca współczesnego. „Na początku wypróbowałem wszystkie opcje «dla czego nie» – wspomina Steve Paxton. – To był bardzo popularny zwrot w tamtych liberalnych czasach.” Ta otwartość na różne opcje sprawiała, że choreografia stawała się jakby niedoskonała czy wręcz „autentyczna”.

Punktem wyjścia dla Harrella stało się zaobserwowanie dialogu pomiędzy „autentyzmem” voguingu a „autentyzmem” tańca współczesnego. „Myślę, że kiedy zauważyłem historyczne paralele pomiędzy Judson a voguingiem,

ale też ironiczny związek pomiędzy «autentyzmem» w obu wydaniach, pomyślałem: to teoretycznie może mieć ciekawą dynamikę, a nikt dotąd nie patrzył na to w ten sposób” – wspomina. Choreograf umiejscawia swoją pracę jako bezpośrednią odpowiedź na *NO Manifesto* Yvonne Rainer z 1965 roku, kanoniczny tekst dla tańca postmodernistycznego i estetyki Judson. Dokument ten, jak zwykle w przypadku manifestów, jest prosty i bezpośredni:

NIE dla spektaklu nie dla wirtuozerii nie dla transformacji i magii i udawania nie dla glamouru i gwiazdorstwa nie dla bohaterów nie dla antybohaterów nie dla kiczu nie dla angażowania wykonawcy ani widza nie dla stylu nie dla kampu nie dla uwodzenia widza sztuczkami nie dla ekscentryzmu nie dla wzruszania ani bycia wzruszanym.¹¹

Celem tego manifestu było zrewolucjonizowanie tańca i powrót do jego pierwotnych elementów – kwestia, z którą mierzył się niemal każdy duży ruch w sztuce. *NO Manifesto* Yvonne Rainer ma wiele wspólnego z innymi wystąpieniami przeciwko spektaklowi, jakie pojawiły się w latach sześćdziesiątych. Jak na przykład *The Image* – krytyka mass mediów i kultury celebrytów autorstwa Daniela Boorstina, czy *Spółeczeństwo spektaklu* Guy Deborda, którego aforystyczna proza uwypukla, w jakim stopniu współczesne życie zostało zdegradowane przez „spektakl”, czyli społeczne relacje między ludźmi, zapośredniczone przez obrazy.

Chociaż taniec postmodernistyczny wzywał do zerwania z kultem jed-

¹¹ Yvonne Rainer *Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called 'Parts of Some Sextets,' Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965*, „Tulane Drama Review” Vol. 10, nr 2/1965.

¹⁰ Sally Barnes *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Duke University Press, Durham 1993; kolejne cytaty s. 42 i 26.

nostki i do powrotu do formy, Harrell zauważył, że w świecie tańca w latach dziewięćdziesiątych, gdy stawiał w nim pierwsze kroki, niewiele się od tamtego czasu zdarzyło. Jego polemiczny pomysł na połączenie voguingu i tańca postmodernistycznego był odpowiedzią na tę sytuację. „Chciałem wyjść poza Judson, a jednocześnie, co bardzo ważne, odnieść się do tej estetyki krytycznie – mówił. – Wywodzę się ze szkoły Judson, ale pamiętam, że Steve Paxton zawsze powtarzał: nigdy się przeciw nam nie zbuntowaliście. Dlatego na swój sposób, odwołując się do voguingu, postanowiłem wyrazić bunt. Postawiłem pytanie: jak dalej rozwijać taniec? Kiedy spojrzałem jednocześnie na Judson i voguing, wszystkie «nie» z manifestu zmieniły się w «może».”

Jeśli więc *NO Manifesto* mówił „nie” kampowi, ekscentryzmowi, widowisku, gwiazdorstwu, Harrell odpowiedział na to: „spróbujmy”. (*Mimosa/Twenty Looks or Paris Is Burning at the Judson Church* (M), rozmiar „medium” w jego cyklu, to chyba najbardziej kampowa, psychodeliczna część *Twenty Looks*. Opowiada historię Mimosy Ferrery – każdy z czworga wykonawców, Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas i Trajal Harrell twierdzi, że jest Mimosą. „Jestem prawdziwą Mimosą” – mówi każde z nich. To osobowość wielokrotnie złożona, przemawiająca jednocześnie: butch queen, baletnica, drag queen, Prince. Widz wie, że niemożliwe jest, aby wszyscy byli Mimosą – co stanowi podwójny komentarz do autentyzmu w voguingu i kulturze balowej, ale też w tańcu postmodernistycznym. Pytanie o autentyzm i prawdziwość pociągnięte zostaje dalej, ponieważ wykonawcy zmieniają wizerunek, wychodząc wprost z widowni, co jest zabiegiem typowym u Harrella. Widz obserwuje ich

przygotowania, zmianę stroju, makijaż – wszystko to podważa znaczenie „autentyczności” i przypomina, że mamy do czynienia z konstruowaniem wizerunku.

Pod koniec Harrell wygłasza dowcipny monolog, w którym powraca jeszcze raz do tego tematu. Siedząc na krześle, elegancko ubrany Harrell w czerwonym szalu i okularach przeciwsłonecznych wygłasza mowę o znaczeniu autentyzmu. Utrzymuje przy tym oczywiście, że jest prawdziwą Mimosą:

Powiem wam coś w sekrecie. Wiecie, są podróbki Vuittona, Prady, Gucciego, Diora, nawet Miu Miu, Fendi, Balenciagi, Chloe. Śliczne. I powiem wam, że mam w szafie parę podróbek. Naprawdę mam, naprawdę. Bo czasem, jak idę do klubu, albo na ploteczki, nie chce mi się brać mojej prawdziwej torebki. Ktoś mi ją może ukraść. Naprawdę. Wiecie – siedzę sobie w klubie, noga na nogę, sukienka Chloe, drineczki, ploteczki z psiapsiółkami. Kładę torebkę na ziemi, żeby każdy zobaczył, jakie mam buty. No i odwracam się na chwilę, i nie ma. Trzeba wiedzieć, kiedy wziąć autentyk, a kiedy podróbkę, i pamiętać, która jest która.

Monolog jest zabawny, ale ma też inną rolę – zajmuje się kwestią autentyczności w kontekście refleksji nad luksusową konsumpcją i luksusowymi dobrami. To temat czytelny nawet dla widza, dla którego genderowe i tożsamościowe niuanse są zbyt złożone. Sposób mówienia, sformułowania, słownictwo i intonacja zostały tu zaczerpnięte bezpośrednio z języka kultury balowej.

Subtelne elementy kultury czarnoskórych gejów wpisane w kontekst tańca postmodernistycznego stanowią siłę prac Harrella. W *Antigone Jr.* Thibault Lac demonstruje popis solowy, a Harrell kibicuje mu z widowni: „Dajesz, siostrzo! Dajesz, szmato! Obrót. Padnij.

I z powrotem!”. To samo w *Antigone Sr.*, gdzie Harrell gwałtownie przerywa tancerzom. „Stop! Przerwać ten pieprzony pokaz!” – krzyczy. Światła przygasają, a Harrell rapuje szybko, bez tchu: „Twarz, twarz, twarz, twarz. Pokaż legendarną twarz. Zatrzymać bit! Zatrzymać ten cholerny bit!”.

Bal voguingowy, podobnie jak prace Harrella, jest intensywny zarówno pod względem wizualnym, jak i dźwiękowym. Rap Harrella ma swoje korzenie w jednej z voguingowych tradycji, zgodnie z którą „mistrz ceremonii” relacjonuje, co voguer robi na parkiecie. DJ Vjuan Allure objaśniał mi to w ten sposób: „Kiedy wychodzisz na wybieg, ruszasz się do bitu, ale komentator dodaje coś ekstra. Przez większość czasu jest w pobliżu, więc dajesz z siebie jeszcze więcej. I to bardzo działa na publiczność”¹². Rolą komentatora jest zatem intensyfikacja przestrzeni, dopingowanie voguera podczas występu na wybiegu tak, by wypadł albo wypadła jak najlepiej. Na balu zazwyczaj mamy do czynienia z trzema warstwami dźwięku. Muzyka typowa dla voguingu charakteryzuje się własnymi rozwiązaniami rytmicznymi i aranżacyjnymi. Publiczność głośno kibicuje voguerowi podczas występu. Komentator podkreśla emocje. Ale jego rolą jest utrzymywanie pewnego porządku, choć nie tylko. Melodeklamacja ma charakter muzyczny, zbliżony do rapu – ciężty komentarz dostarczany szorstkim, ale monotonnym głosem.

Warstwa dźwiękowa w performansach Harrella potrafi robić wielkie wrażenie. „Ludzie pytają mnie zawsze o ścieżkę dźwiękową” – mówi artysta. W epoce Shazam nie trzeba właściwie o to pytać. Warstwę wizualną kreuje z kolei wybieg. Może być prawdziwy,

jak w *Antigone Sr.*, lub wyobrażony, jak w *Antigone Jr.* Czym jednak jest wybieg, jeśli nie po prostu długim pomostem zbudowanym dla pokazu, dla towaru?

Skoro taniec postmodernistyczny skupiał się na codziennych ruchach takich jak siadanie, stanie czy chód, to przestrzeń wybiegu wydaje się być stworzona dla krytycznej perspektywy. „Nawet słowo «wybieg» jest interesujące w tym kontekście, ponieważ taniec postmodernistyczny był zainteresowany ruchem «pieszego»: biegiem, chodem, siedzeniem, staniem. Voguing też zajmuje się chodzeniem i staniem, ale w sposób zaczerpnięty z pokazów mody” – mówi Harrell. Ikonografia voguingowa wywodzi się ze świata mody, którym inspirowały się Pepper LaBeija czy Paris Dupree. Zdaniem Harrella lekcja voguingu może być inspirująca dla tańca postmodernistycznego. Wybieg staje się jego znakiem rozpoznawczym, „suwakiem” w stylu Barnetta Newmana – jak to nazywa – czyli przestrzenią, w której spotykają się moda, voguing i taniec postmodernistyczny. „Interesował mnie wybieg jako architektoniczna przestrzeń, w której pieszy ruch staje się podstawą krytycznego podejścia do spektaklu. Judsonowska ekspresja na wybiegu natychmiast ulega przemianie. Jakby wyniesiono ją na piedestał.”

Projekt Harrella odniósł sukces, ponieważ udało mu się zadać pytania, które były oczywiste, a jednak nikt nie zadawał ich wcześniej. Nawet pomimo uwiecznienia tańca przez postmodernizm, pomimo usunięcia elementu wirtuozerii, rezygnacji z przywiązywania nadmiernej wagi do ćwiczeń i do struktury – inaczej mówiąc, pomimo demokratyzacji tańca współczesnego – wciąż pozostaje on elitarną formą sztuki. Ma swój kanon, ale tylko prawdziwi znawcy i entuzjaści potrafią wyłapać odniesie-

nia do niego i cytaty. Voguing z kolei ma swoje korzenie w kulturze masowej i na ulicy, a choć wymaga treningu, nie jest tu konieczna wiedza akademicka. Voguerzy prawdopodobnie nie śledzili sceny tańca postmodernistycznego i odwrotnie. Ale właściwie – dlaczego nie?

Główna różnica pomiędzy tymi formami wynika z faktu, że taniec postmodernistyczny kwestionował zasady tańca, podczas gdy voguing celebrował i przyglądał się wszystkiemu, co queerowe. Pomimo że w pracach Harrella przewijają się elementy queerowe, to kwestie tożsamości nie stanowią dominującego motywu estetycznego, a szkoda. Voguing jest bowiem zawsze ćwiczeniem w queerowym budowaniu światów. Bale odbywają się późną porą, trwają wiele godzin i raczej nie mają nic wspólnego z napięciami w życiu codziennym. Poza parkietem kategorie balowe nic nie znaczą. Voguing ponadto sprzyja budowaniu queerowej wspólnoty. Harrell z kolei zachęca do zastanowienia się nad intelektualnym wymiarem tańca, i choć jego dzieła nie są tak queerowe jakby być mogły, to autor i tak zadaje ciekawe zadanie wyobraźni: co by się stało, gdyby te dwa światy się spotkały?

LEGENDY BALU

Twórczość Trajala Harrella porusza szereg interesujących wątków teoretycznych: serving, taniec postmodernistyczny, muzyka, autentyzm, voguing, gender, kultura czarnych gejów – a także to, jak te kwestie wpływają na siebie nawzajem. Jego choreografia jest trudna: to długie, często pozbawione przerw występy, pełne akrobacji wymagającej od tancerzy, ale i od widzów, dużej wytrzymałości – tancerze tak się pocą, że między występami często muszą sięgać po ręcznik. Ale jest to również praca –

praca nad wyrazistością. „Werk!!!”, czyli „Do roboty! Dajesz!”. Karl Marx twierdził, jak wiadomo, że praca prowadzi do alienacji, ponieważ robotnik w fabryce nie czuje związku z produkowanymi dobrami. Taka praca jest alienująca – oddzielona od wytwórcy.

Jednak w przestrzeni czarnego queeru, hasło „Werk!” oznacza zarówno komplement pod adresem „dobrej roboty”, jak i pracę o charakterze kreacji i transgresji. Zachęta „Werk, bitch!”, padająca w *Antigone Jr.*, to sposób na odzyskanie ciała i jego twórczych możliwości. U Marxa robotnik jest wyalienowany ze swej pracy i jej wytworów. Jeśli jednak myślimy o pracy w kontekście uznania, to w przypadku queeru – jako sposobu pokazania i udowodnienia własnej wyobraźni estetycznej i zdolności wyrażania siebie przez występ – widzimy, że werk łączy pracę, czas i energię włożone w akt produkcji estetycznej.¹³ Jeśli więc u Marxa mamy dystans między robotnikiem a wytworem, to werk jest procesem odzyskiwania, niwelowania dystansu – robotnik jest tu bowiem jednocześnie wytworem własnej kreatywności. Nawet jeśli jest to proces żmudny, długi i bolesny, to i tak oznacza zainwestowanie czasu, pasji i umiejętności we własną twórczą pracę.

Dziś, wiele lat po premierze *Twenty Looks*, prace Harrella spotykają się z aprobatą krytyków. Deborah Jowitt z „Village Voice” zauważa piękno w subtelności i intelektualizmie jego utworów, nazywając go „mistrzem zmysłowego chodu i agresywnych kroków”¹⁴. Claudia La Rocco nazywa dzieła Harrella

¹² Vjuan Allure, wywiad przeprowadzony przez autora, 15 marca 2012.

¹³ Dziewiętnastowieczny brytyjski krytyk sztuki John Ruskin opracował teorię pracy twórczej, która w sposób inny niż u Marxa opisywała wartość pracy i ekspresji artystycznej.

¹⁴ Deborah Jowitt *Trajal Harrell, Pam Tanowitz and Other APAP Showcases Turn New York into One Big Runway*, „Village Voice” z 19 stycznia 2010.

„nieodparty” i „inteligentnymi”¹⁵. Jednak jak to zwykle bywa w przypadku nowych dzieł, które śmiało przesuwają granice i zadają pytania, jego projekty i propozycje były również krytykowane. Sam wspomina, że na początku „ludzie pluli na mnie i mówili: nie zapłaciłbym za to”. Alistair Macaulay z „The New York Timesa” napisał bardzo negatywną recenzję z występu Harrella na festiwalu American Realness w 2013 roku. Macaulay nazwał *Antigone Sr.* „pełnym dłużyzn, narcystycznym, często niejasnym i nudnym ćwiczeniem z pseudo-intelektualizmu i kampu”¹⁶. Dodatkowo zakwestionował umiejętności taneczne Harrella, sugerując, że inni tancerze wypadli lepiej niż sam autor.¹⁷

Harrell wspomina, że w roku 2001 społeczność tańca współczesnego nie była mu przychylna, prawdopodobnie czując podejrzliwość wobec kogoś, kto inspirował się modą. Inspiracje takie mają długą historię w sztuce, wystarczy wspomnieć Andy’ego Warhola, Cindy Sherman czy Sylvie Fleury, „ale w tańcu – twierdzi Harrell – moda kojarzyła się z luksusem i innymi rzeczami obcymi światu tańca”. Koniec końców jednak moda jest związana z ciałem, podobnie jak taniec. „Jak mówi RuPaul: rodzisz się nago, reszta to drag.”¹⁸

Choć projekty Harrella nawiązują do przyjemności twórczej pracy w obrębie queeru, wydaje się, że są zbyt teoretyczne i nieprzystępne jak na dzieła, które wiążą się z voguingiem i modą, biorąc po uwagę, że mowa tu o występach trwających nawet dwie i pół godziny bez przerwy. Voguing niesie ze sobą zabawę i ekscytację dla widza i uczestnika, z kolei moda daje ludziom coś, w co mogą uwierzyć. Tymczasem performanse Harrella mogą być długie, męczące, nawet nudne – co bywa celowe. Brak w nich jednak tego, co zamierzał zrobić: użyć języka voguingu i kultury balowej, nie angażując się w nie bezpośrednio, po to, aby zakwestionować elementy tańca. Co chciał osiągnąć, prezentując performanse w potężnych instytucjach sztuki, a nie na parkiecie czy w nocnych klubach? Dlaczego zaangażował zawodowych tancerzy, a nie voguerów? Czy relacja tancerzy i voguerów nie uczyniłaby jego pytania jeszcze bardziej ważkim? Wreszcie – dlaczego tancerze są zwykle biali, a voguerzy są niemal zawsze Afroamerykanami lub Latynosami? Wszystko to było wyborem estetycznym – Harrell jest uczniem voguerów i ma z tą sceną osobisty związek. Ale tego właśnie brakuje w jego wyjątkowych pracach: silniejszej relacji między jego własnymi pomysłami a prawdziwą sceną balową.

Pozwolę sobie zatem zadać własne pytanie: co by się stało, gdyby w 1999 roku Trajal Harrell zaczął współpracować z legendą voguingu, jaką jest Willi Ninja, by wspólną pracą rzucić wyzwanie obu światom – voguingu i tańca postmodernistycznego?

¹⁵ Claudia La Rocco *Where All the World's a Fashion Show*, „New York Times” z 2 października 2009.

¹⁶ Alistair Macaulay *Greek Tragedy, Economic Mayhem and Other Sources of Modern Movement*, „New York Times” z 14 stycznia 2013.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Harrell cytuje znane powiedzenie RuPaul, które pierwotnie pojawiło się w: RuPaul *Lettin It All Hang Out: An Autobiography*, Hyperion, New York 1995, s. iii.

The Show Must Go On

O SPEKTAKLU JÉRÔME'A BELA

• TIM ETHELLES •

PRZEŁOŻYŁA BEATA MARCZYŃSKA-FEDOROWICZ

1. PUSTKI

Tonight (West Side Story) – w trakcie piosenki widownia pogrążona jest w całkowitej ciemności.

Let the Sunshine In (Hair) – na scenie pojawia się światło. Im dłużej rozbrzmiewa piosenka, tym robi się jaśniej.

2. REGUŁA

Francuski choreograf Jérôme Bel jest sławny ze względu na prostą konstrukcję swoich dzieł – często się zdarza, że całe przedstawienie jest u niego podporządkowane cierpliwemu przyglądaniu się i manipulowaniu jedną regułą.

Reguła ta, choć pozornie ograniczająca i przewidywalna, daje tak naprawdę początek całemu spektrum nowych, dramaturgicznych możliwości, w któ-

rych widz dostrojony do gry, języka i ograniczeń, uwrażliwia się na jej najmniejsze wariacje. Gdy widz skupia uwagę na twardo ustalonych parametrach, jest w stanie odnaleźć znaczenie i radość w wydarzeniach i zmianach,

Autor jest brytyjskim artystą i pisarzem, twórcą i dyrektorem artystycznym teatru Forced Entertainment.

które w bardziej swobodnej aranżacji byłyby zbyt małe, głupie lub proste, aby je zauważyć.

W spektaklu *The Show Must Go On* wyjściowym elementem struktury są popowe piosenki. Ciąg osiemnastu utworów, które stanowią tu ścieżkę dźwiękową, odgrywa w odpowiedniej kolejności operator dźwięku (Gilles Gentner), który odwrócony tyłem do widowni, siedzi przy małym stoliku z przodu sceny. Cisza między pio-

senkami wydaje się trwać tyle czasu, ile go potrzebuje Gentner na zmianę płyty i wybranie kolejnego utworu. Jest w tym procesie pewna ostrożna funkcjonalność, która nadaje przedstawieniu coś na kształt konwencji – to założenie, że każda rzecz będzie trwała tyle, ile trzeba. W istocie stopniową zmianę wysokości stosów płyt CD, które przenoszone są sukcesywnie z lewej, nieodegranej kupki, na prawą, odegraną, można postrzegać jako prosty, choć odrobinę chwiejny zegar, który odmierza czas przedstawienia.

3. PO PROSTU

Znajoma prosi studentów, żeby opisali przedstawienia, które widzieli. Jedynym słowem, którego nie wolno im użyć, jest „po prostu”.

Nie ma więc już: On po prostu przedstawia krzesła. Nie ma: Po prostu rozmawiają o jedzeniu. Nie ma: Po prostu tam stoją.

Zamiast tego: On przestawia krzesła.

Rozmawiają o jedzeniu.

Stożą tam.

4. ZATAŃCZMY

Dla każdej z piosenek prezentowanych kolejno w *The Show Must Go On* Bel stworzył pozornie dosłowną i prostą choreografię, która skupia się raczej na bezpośrednim, dziwacznym zilustrowaniu tekstu piosenki niż na kreatywnym podejściu i głębi.

Na początku przedstawienia, podczas utworu *Tonight* i *Let The Sunshine In*, pusta scena przechodzi z ciemności w oślepiające światło, co sprawia, że na wejście aktorów czeka się z niecierpliwością podobną do tej odczuwanej na wielkich koncertach rockowych. Ob-

sada wchodzi na scenę dopiero podczas piosenki numer trzy, czyli *Come Together* Beatlesów. Kiedy tytułowe słowa rozbrzmiewają po raz pierwszy, dwudziestoosobowa grupa aktorów wykonuje zawarte w nich polecenie, wychodzi razem na scenę i siada w szerokim półokręgu przodem do widowni. Pozostają tak do końca piosenki, ostentacyjnie nieświadomi tego, że ktokolwiek mógłby od nich oczekiwać czegoś więcej.

Podczas czwartej piosenki – *Let's Dance* Davida Bowiego – aktorzy nadal czekają, siedząc w półokręgu, jednak słowa refrenu – „Let's dance” (za- tańczmy) – traktują jako bezpośredni rozkaz i wykonują go bez wahania. Każdy z artystów zaczyna tańczyć z natychmiastowym, absurdalnym zaangażowaniem, pilnując przy tym swojego miejsca na scenie. Gdy refren dobiega końca, a wraz z nim jego polecenie, taniec kończy się tak nagle, jakby ktoś wyłączył prąd.

Piosenka wzywa, żeby przyjść razem, więc przychodzą. Piosenka nakazuje tańczyć, więc tańczą. Interpretacja choreograficzna jest tutaj (jak i przez większą część przedstawienia) prosta i dosłowna, doprowadzona do poziomu komicznego odtwarzania. I rzeczywiście, wydaje się, że Bel wybrał utwory, ich kolejność i choreografię, prawie w całości opierając się na tekstach. Poza kilkoma wyjątkami aktorzy wykonują to, co sugerują im piosenki. Można stwierdzić, że taniec jedynie dubluje coś, co tam już jest.

5. DRAMATURGIA LIST

W pracach Bela jedno nie prowadzi do drugiego – a raczej jedno następuje po drugim. Dlatego można posunąć się do stwierdzenia, że każde z jego przedstawień tworzy listę.

Lista piosenek, idei, działań, nazw, krajów, czy może niezbędnych gestów, prowokuje nas do wyobrażenia sobie zestawu kryteriów, sposobu myślenia lub celu, jaki przyświecał jej konstrukcji. Każdy nowy dodatek do listy (który w przedstawieniu pojawia się jako część procesu temporalnego) modyfikuje lub potwierdza rozwijaną przez widza teorię na temat istoty listy. Manipulowanie tymi teoriami lub modyfikowanie ich jest kluczowym elementem dramaturgii list (lub zabawy listami).

Pozycje na liście są tymczasowo traktowane jako równowartościowe. Lista wyszczególnia, kataloguje i, przede wszystkim, gromadzi dane. Pozycje na prostej liście prezentowane są bez przyporządkowanej wartości, bez komentarza czy opinii. W odróżnieniu od kolażu, który stanowi inny przykład nowoczesnej kompozycji, układanie listy nie nawarstwia, nie zlewa, nie nakłada na siebie, nie remiksuje i nie miesza ze sobą jej zawartości. Listy narzucają kolejność, która może sugerować, jednak nigdy nie odkrywa przed nami opowieści. Mimo to listy pozwalają każdej ze swoich pozycji na samodzielne istnienie, podkreślając fakt, że dana rzecz jest dokładnie tym, czym jest. Listy są otwarte na interpretację i pojemne, ponieważ to na widzach spoczywa zadanie dotarcia do kategorii wyboru rzeczy wciągniętych na listę oraz do ich indywidualnego znaczenia. Czas potrzebny na ostatnie z tych zadań jest szczególnie podatny na manipulację podczas przedstawień na żywo, ponieważ twórca listy kontroluje szybkość, z jaką pojawiają się nowe pozycje i, w konsekwencji, czas na rozważania nad nimi. Lista utworów skompletowana przez Bela pozostawia nam mnóstwo czasu, ponieważ każdy odgrywany jest od początku do końca.

6. REFREN

Obsada składająca się z dwudziestu aktorów wybranych przez Bela często ustawia się w proste kompozycje takie jak półokrąg czy linia i być może stanowi listę ludzi – zaprezentowaną nam pod rozważę bez przyporządkowanej wartości, bez osądu czy komentarza.

Widziałem wystąpienie Roy'a Faudre (Wooster Group) podczas festiwalu LIFT w Londynie. Powiedział coś pięknego: „aktor występujący na żywo to ktoś, kto mówi nam: spójrz, jestem tym, który stoi przed tobą. Możesz mnie oglądać od stóp do głów”.

Wydaje się, że Bel, choć zdobył wykształcenie jako choreograf, stworzył coś, co lepiej byłoby określić jako konceptualną rzeźbę w czasie. Mówiąc prościej, rozumie on, że teatr jest ramą (grą) skonstruowaną tak, żeby ludzie mogli patrzeć na innych ludzi. Jest dobry w konstruowaniu takich ram – pozornie przezroczystych, oferujących punkty obserwacyjne dla twarzy, ciała i ruchów ludzkich. W *The Show Must Go On* patrzę na tych ludzi, mój wzrok wędruje dowolnie, od lewej do prawej i z powrotem. Widzę, jak ona poruszyła nadgarstkiem, jak on spuścił wzrok. Jak ta osoba jest w tym dobra, i jak inna nie jest w tym aż tak dobra. Zaczynam myśleć, że wszyscy wyglądają pięknie w przedstawieniach Jérôme'a i na początku nie potrafię tego zrozumieć. Są oczywiście młodzi i wyglądają jak z na póły modnej, a na póły dysfunkcyjnej reklamy ubrań, ale to nie wszystko. Być może piękno to wynika z faktu, że każdy jest tutaj obecny (bo mu na to pozwolono? bo tak został pokazany?) w sposób zupełnie nie-dramatyczny. Tak jak w przypadku bohaterów *Screen Tests* (1964-1966) Andy'ego Warhola, nieważne jest tutaj, czy tancerze się poca, wzruszają ramio-

nami, skupiają się, ziewają, uśmiechają się, mrugają czy drapią po tyłkach. Jonathon Jones pisał o *Screen Tests*, że „można oceniać bohaterów Warhola w sposób surowy lub przyjazny, można się z nich śmiać lub ich uwielbiać. W większości jednak przyglądamy się im i, w trakcie obserwacji, uspokajamy się. W końcu nie oceniamy, ale raczej uświadamiamy sobie, jakiej wytrzymałości wymaga patrzeć i jak delikatna jest pozycja, w której pozwalamy innym patrzeć na siebie” („The Guardian”, sierpień 2001). Tancerze Bela stoją przed nami w swojej doskonałości i ze swoimi wadami, ze swoimi sztuczkami, głupimi pomysłami, entuzjazmem i ukrywaniem błędów. Mimo wszystko wygląda na to, że czują się komfortowo, pogodzeni z tym, że są obserwowani.

W przeciwieństwie do przedstawień, które przenoszą uwagę z chwili na chwilę, *The Show...*, podobnie jak inne dzieła Bela, oferuje przestrzeń i czas na patrzeć, przestrzeń i czas na nudę, przestrzeń i czas na znalezienie sobie czegoś interesującego. Konsekwencja takiego podejścia, wolne tempo zmian sytuacji i prostota ruchu skrywają w sobie (lub raczej umożliwiają) bogactwo wyrazistych, niezwykłych szczegółów.

7. MUZYKA POP

Materiał muzyczny składający się na to dzieło to piosenki popowe. Wybierając utwory do *The Show...*, Bel nie powołuje się na kulturę wysoką ani nie podpira się jej autorytetem. Nie wykorzystuje też kultowych piosenek i statusu, jaki mogłyby ze sobą nieść. Nie prezentuje też swojej wersji „dobrego, eklektycznego gustu”. W *The Show Must Go On* znajdziemy utwory zarówno dobre, jak i naprawdę słabe,

piosenki modne, piosenki kiczowate i piosenki tandetne, jednak wydaje się, że nie tymi kryteriami kierował się Bel przy ich wyborze.

Tonight (West Side Story) – 5:43
Jim Bryant, Marni Nixon (Leonard Bernstein)

Let the Sunshine In (Hair) – 6:06
Galt Mac Dermott

Come Together – 4:10
The Beatles (John Lennon i Paul McCartney)

Let's Dance – 4:02
David Bowie (David Bowie)

I Like to Move It – 3:50
Reel 2 Real (E. Morillo i M. Quashie)

Ballerina Girl – 3:35
Lionel Richie (Lionel Richie)

Private Dancer – 4:00
Tina Turner (Mark Knopfler)

Macarena – 3:50
Los del Rio (Bayside Boys remix)
(A. Romero Monge – R. Ruiz)

Into My Arms – 4:09
Nick Cave (Nick Cave)

My Heart Will Go On – 4:40
Céline Dion (J. Horner, W. Jennings)

Yellow Submarine – 2:34
The Beatles (John Lennon i Paul McCartney)

La Vie en Rose – 3:03
Edith Piaf (Louiguy – Edith Piaf)

Imagine – 3:00
John Lennon (John Lennon)

The Sound of Silence – 3:04
Simon and Garfunkel (Paul Simon)

Every Breath You Take – 4:13
The Police (The Police i Hugh Padgham)

I Want Your Sex – 4:40
George Michael (George Michael)

Killing Me Softly with This Song – 4:13
Roberta Flack (Norman Gimbel i Charles Fox)

The Show Must Go On – 4:44
Queen (Queen)

Zasadniczo wszystkie te piosenki są dobrze znane. Słyszeliśmy je już wcześniej. Niektórych słuchaliśmy z własnej woli, inne musieliśmy ścierpieć, gdy grały w radiu lub gdy puszczał je tata. Są to wielokrotnie wykorzystywane obiekty, które poza ramą tego przedstawienia zdążyły już nazbierać kilka warstw znaczeń i interpretacji – kulturowych jak i (dla większości ludzi) osobistych.

Gdy rozbrzmiewa piosenka, myślę o wszystkich interpretacjach i wspomnieniach z nią związanych. Piosenka z mojego dzieciństwa. Kolejna piosenka, której przestałem słuchać dawno temu, bo wydawało mi się, że wyciągnąłem z niej już ostatnią kroplę emocjonalnego paliwa i wspomnień. I myślę o tym, co robiłem, słuchając tej piosenki tam, w realnym świecie, i myślę o ludziach, z którymi byłem, gdy jej słuchałem, i o rzeczach, o których przy niej myślałem, i o miejscach, w jakich byłem, słuchając jej, i o artyście-autorze tej piosenki, i o tym, jak jego lub jej kariera potoczyła się dalej, i jakie ma dla mnie znaczenie jako artysta, i czy jeszcze żyje, i o tekście piosenki, i o tym, jak się rozwija z czasem, i które

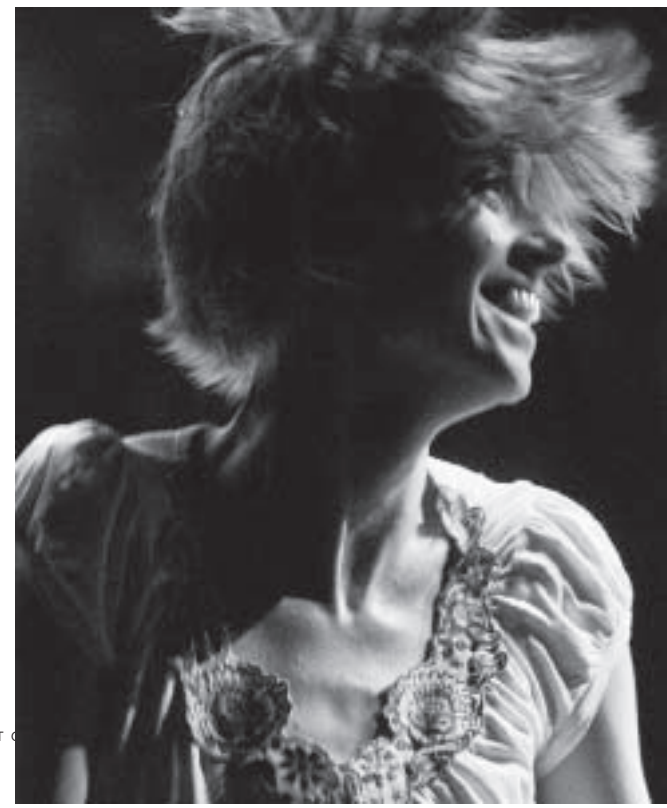
słowa wybrał z niej Bel, żeby aktorzy na nie reagowali, i o tych, które zignorował, myślę o reakcjach innych widzów, i o tym, co mi o nich mówią, i o tym, co myślą o tej piosence, i myślę o miejscu tej piosenki w historii muzyki pop, lub o jej szerszym znaczeniu w kulturze, i myślę o tym, jak po raz pierwszy ją usłyszałem, i o tym, czy ma jakieś przesłanie polityczne, i jakie jest dosłowne znaczenie jej tekstu, i jakie byłoby to znaczenie, gdyby usłyszeć ją teraz po raz pierwszy, i o wakacjach z dzieciństwa, kiedy ta piosenka była tak często puszczana na odtwarzaczu, że zapamiętałem jej każde słowo.

Albo, mówiąc krócej, Bel wykorzystuje czas, który już zainwestowaliśmy w piosenki, które prezentuje.

8. TANIEC I BANAŁ

Gdy w *The Show Must Go On* pojawia się już taniec, stanowi zwykle parafrazę lub cytaty, prezentujący jakąś formę ruchu i muzyki, która w kulturze codziennej stała się obiektem, jaki każdy z wykonawców może sobie przywłaszczyć na potrzeby własnego cielesnego języka.

Cytowany taniec przeskakuje w pierwszej części przedstawienia z absorbującego disco (*Let's Dance*) na pomyslową żywiołowość (*I Like To Move It*), amatorski klasycyzm niedoszłych tancerzy (*Ballerina Girl*) i solipsyzm facetów tańczących w sypialniach (*Private Dancer*), aż dociera do rytuału wspólnie tańczonej Macareny. Ostatni przykład stanowi pewne przełamanie reguł, które powoli wyłaniają się z przedstawienia, ponieważ jest to jedna z trzech sekcji, w których choreografia nie ilustruje bezpośrednio tekstu piosenki. Zamiast tego, podczas Macareny, tancerze po prostu wykonują razem taniec, który towarzyszy piosence – robią to, co się



PERFORMANS MUZYCZNY *THE SHOW MUST GO ON*, TEATR DRAMATYCZNY/
FUNDACJA CIAŁO/UMYŚŁ, WARSZAWA 2012, KONCEPCJA I REŻ.: JÉRÔME BEL,
FOT. MARTA ANKIERSZTEJN

ST C

przy niej robić powinno według powszechnie przyjętej wiedzy, powstrzymując się od inwencji czy komentarza. Jakiś czas później *My Heart Will Go On* Celine Dion zostaje potraktowane w podobny, dosłowny sposób – przez skojarzenia i odegranie obrazu z *Tytanika*, co przez swoje ogólnie znane połączenie z piosenką jest tak samo oczywiste, niepotrzebne i wtórne, jak odgrywanie słów.

W tych tanecznych cytatach i poza nimi estetyka ruchu w przedstawieniu jest wyprowadzona z codzienności – z całą przyziemnością i bogactwem, jakie to ze sobą niesie. Tancerze występują przed nami w sposób prosty i intymny, a ich bezbronność i brak „osłony” z pewnością dodają im piękna. Obecność jest tu konstruowana bez oczywistej retoryki czy wirtuozerii. Nawet gdy podczas *I Like To Move It* jeden z tancerzy wykonuje imponujący manewr penisem, wydaje się, że przynależy to do codziennej wirtuozerii – jest sztuczką czy cudem natury, które byłyby bardziej na miejscu gdzieś w kącie placu zabaw czy w szatni niż w repertuarze corps de ballet.

Tancerze (pozycje na liście) poruszają się według choreografii, dzięki której tworzą spójny obraz sceniczny, ale rzadko wdają się w interakcję ruchową – są w jakiś sposób osamotnieni. W trakcie przerw spoglądają na siebie tak, jak spogląda się na innych ćwiczących podczas zajęć z aerobiku – rzucają sobie spojrzenia, które są oszczędne, niespokojne, uważne lub ciekawskie, jednak w ruchu każde z nich istnieje najczęściej w swojej własnej bańce, która ma unikalną i niezłomną wewnętrzną logikę. Niektórzy z tancerzy są „dobrzy” w tym, co robią, inni są „nie aż tak dobrzy”. Wydaje się, że Bela cieszy ta różnorodność i że oczekuje, że my również będziemy się upajać listą prze-

różnych sposobów na zrobienie jednej rzeczy.

The Show... buduje świat prostej pracy, w którym ruchy przewidziane w choreografii stanowią zadanie, jakie należy wykonać i jakiego trzeba się podjąć publicznie. Bel nie prosi tancerzy o to, żeby stworzyli dramat lub fikcyjny kryzys przez łamanie lub rozwijanie reguły, według której pracują. Przełamanie lub zmiany reguły (wprowadzenie nowych czy „nietypowych” pomysłów) następują tu w sposób spokojny, raczej wewnątrz systemów i jako ich konsekwencja niż wbrew czy przeciwko nim. Wykonawcy wydają się z kolei zadowoleni z faktu, że poruszają się wewnątrz podstawowej reguły, która głosi „rób to, co mówi ci piosenka”. Ich pasja, entuzjazm, pomysły i inne trwają tak długo, jak trwa piosenka, lub tyle, ile konkretna linijka tekstu. Brak tu uporczywości czy niepotrzebnego dramatyzmu. Osobowość, obecność, „charakter” – wyłaniają się tylko wtedy, gdy zachowana zostaje główna reguła. Działają i istnieją wewnątrz tej reguły.

Można by też powiedzieć: robią tyle, ile trzeba. Nie więcej. I nie mniej. Robią to, co rozkazuje im piosenka. Piosenka mówi, żeby się zejść, więc się schodzą. Piosenka mówi „lubię ruszać”, więc poruszają czymkolwiek – językiem, plecakiem czy zamkiem błyskawicznym. Robią to, co mówi im piosenka. Piosenka mówi im, co mają robić. Nie ma w tym nic bardziej skomplikowanego. Nie ma potrzeby czegokolwiek więcej. Jest to dokładnie tym, czym jest.

9. ROMANSE

W materiale od *Come Together* do *My Heart Will Go On* Bel w tajemnicy wystawia ledwie wyraźny zarys eseju na temat ludzkich relacji. Zaczyna się od początkowej niepewności i przy-

glądania się sobie nawzajem (*Come Together*). Potem przechodzi przez wspólne ożywienie (*Let's Dance, Move It i Macarena*) i zostaje przerwane przez komiczne odosobnienie, gdy tancerka (*Ballerina Girl*) lub technik dźwięku (*Private Dancer*) tańczą w „tragicznym” osamotnieniu. Punkt kulminacyjny nadchodzi wraz z najbardziej oczywistą narracją *Into My Arms* Nicka Cave'a oraz *My Heart Will Go On* Celine Dione. Ten niewyraźny romantyczny wątek jest związany zarówno z tematami podejmowanymi przez muzykę pop, jak i z jej funkcją w świecie, oraz z zabawą kompozycją, której podejmuje się Bel: przez zapełnianie sceny i opuszczanie jej, przez tworzenie rzędów i innych zgrupowań, a potem rozbijanie ich. Piosenka *Into My Arms* staje się zabawą, w której aktorzy wędrują po scenie i po usłyszeniu refrenu – „zaprowadzą cię w moje ramiona” – obejmują najbliższą stojącą osobę, a potem ruszają dalej, gdy zmienia się tekst. Następnie piosenka *My Heart Will Go On* staje się okazją do dziesięciu niezdarnych, wykonywanych w zwolnionym tempie rekonstrukcji ikonicznej sceny, którą odegrali DiCaprio i Kate Winslett na dziobie „*Tytanika*” w śmiechu wartym filmie Jamesa Camerona.

Fundamentalna otwartość choreografii Bela, brak jednoznaczności, pozostawiają nam miejsce, aby się zdystansować, ale zarazem poczuć przedziwną więź z tymi fragmentarycznymi obrazami ludzkich romansów. Mechaniczna, systemowa wymiana partnerów podczas *Into My Arms* może być potraktowana jako komicznie dosłowne odczytanie słów piosenki, a jednocześnie jako chłodna i trafiona analiza świata – w zależności od naszego punktu widzenia. Brak namiętności w tym akcie może zostać odczytany jako karykatura i żart, lub jako idealne płótno, na które

można przelać swoje własne emocje. Odegrana scena z *Titanica* (podczas której tancerze obracają się, aby oddać dobrze znane, obrotowe ujęcie) stanowi krytykę filmu i ścieżki dźwiękowej (jego rozbuchanego melodramatyzmu, przesady retorycznej i wszechobecności), która jednocześnie czerpie z jego siły i emocji, a między wierszami sugeruje możliwość istnienia prawdziwego życia, które zostało przeżyte i które doświadczyło miłości w cieniu takich ikon, takich przegadanych duchów.

10. ETYKIETY

Znajoma powiedziała mi, że gdy była bardzo młoda, otrzymała w prezencie urodzinowym (od jakiegoś członka rodziny) paczkę majtek zawierającą siedem par, z której każda miała wydrukowany inny dzień tygodnia po niemiecku. Powiedziała mi, że nosiła je, trzymając się sztywno ustalonej rotacji, zakładając poniedziałkową parę w poniedziałek, wtorkową we wtorek i tak dalej, surowo trzymając się tej reguły, i że jeśli kiedykolwiek się pomyliła i założyła na przykład czwartkową parę w niedzielę, to przez cały dzień chodziła w stanie nerwowego niepokoju i zaabsorbowania. Tak jakby przez cały dzień nosiła niewłaściwą, złą etykietę i znajdowała się przez to gdzieś pomiędzy rzeczywistością a kłamstwem, fikcją. Tak jakby w jakiś sposób nie do końca była sobą.

11. ZNOWU PUSTKI

Po utworze *My Heart Will Go On*, gdy dobiegają końca jego „tańce” i romantyczny wątek, wykonawcy schodzą ze sceny, a Bel powraca w ekonomii przedstawienia do ekstremalnego minimalizmu zapoczątkowanego przez dwa utwory z prologu, *Tonight i Let The*

Sunshine In. Podczas następnych dwunastu minut to właśnie minimalizm staje się tu głównym językiem. Widzowie – wciąż „porzucani” przez przedstawienie (na scenie nie ma tancerzy, czasem nie ma też światła i muzyki) – nie mają innego wyboru niż obserwować siebie lub swoich sąsiadów, myśleć po cichu lub poszukać sobie innej rozrywki. Te znaczeniowe odpływy (trwające od *Yellow Submarine*, przez *La Vie En Rose*, *Imagine*, aż po *The Sound of Silence*) zmieniają się przez architektoniczną deklinację dzieła w serię coraz większych wyzwania i, w efekcie, darów – skupionych przede wszystkim na widzach, ich roli i oczekiwaniach.

Przy *Yellow Submarine* tancerze schodzą z zaciemnionej sceny przez zapadnię, śpiewając i pozostawiając za sobą jedynie jasny snop żółtego światła. To tu po raz pierwszy słyszymy, jak obsada śpiewa, jednak nie jest to ostatni taki moment, ponieważ oznacza on wprowadzenie nowego elementu do języka spektaklu.

Podczas następnego utworu, *La Vie En Rose*, zarówno scenę, jak i widownię zalewa światło w adekwatnym kolorze, a na scenie po raz kolejny nie dzieje się zupełnie nic. Gdy rozbrzmiewa piosenka, widzowie patrzą po sobie. Ludzie w przednich rzędach obracają się i obserwują siedzących za sobą, podczas gdy inni wychylają się i patrzą na rzędy przed nimi. Ktoś macha ręką, wzrusza ramionami, ktoś uśmiecha się z odrobiną skrepowania. Ktoś krzyczy do znajomego na balkonie, który mu odpowiada. Piosenka rozbrzmiewa aż do końca, tworząc dziwną mieszankę śmiechu, nudy i fascynacji, w której wydaje się specjalizować Bel, i która pozostawia nam czas na zastanowienie się, co my tu właściwie robimy.

W trakcie następnego numeru, *Imagine* Johna Lennona, jesteśmy pozo-

stawieni w zupełnej ciemności – ani na scenie, ani na widowni nie ma nic, na co można by patrzeć. Obcesowość tej „choreograficznej” reakcji na piosenkę, w której tekst jest potraktowany dosłownie – poprzez odebranie nam świata w momencie, gdy Lennon wzywa nas, żebyśmy wyobrazili sobie jego brak – prowokuje do salw śmiechu, gdy ludzie zdają sobie sprawę z zastosowanego fortelu. Ale od tego momentu jesteśmy zdani tylko na siebie. Jesteśmy pozbawieni nawet najmniejszej stymulacji oferowanej podczas *La Vie En Rose* (czyli widoku pustej sceny i innych widzów), pozostaje nam więc spędzić te minuty w osamotnieniu, podczas gdy tekst i melodia *Imagine* rozbrzmiewają w ciemności. Być może nie da się w tym momencie uciec od myśli o utopijnej wizji zawartej w piosence i o śmierci Lennona (sławnej dziś ze względu na to, że zapoczątkowała epokę śledzenia gwiazd i zabijania celebrytów). Wokół mnie różni widzowie wyciągają z kieszeni zapalniczki i machają nimi w powietrzu, idąc za przykładem amerykańskich koncertów rockowych oglądanych w filmach. Słucham słów piosenki i zdaję sobie sprawę, że choć „znam” je od lat, to rzadko ich słuchałem, i próbuję dokonać niemożliwego eksperymentu myślowego, który proponuje Lennon, i staram się zrozumieć, co mogą oznaczać te słowa. Pojedynczy głos z przodu widowni zaczyna śpiewać. Śpiew się rozprzestrzenia, gdy w ciemności znajdują się kolejne głosy, osiąga apogeum i zanika z lekkim fałszem. Gasną też zapalniczki i zostajemy w tym zaciemnieniu aż do końca piosenki.

Te interwencje, do których wydaje się zachęcać *The Show...* (wszystkie pomysły i spontaniczne krzyki, oklaski i tańce wykonywane przez widzów, wszystkie wyjścia, zakłócenia i śpiewy),

nie są w stanie przezwyciężyć zawziętego uporu, z jakim *The Show...* utrzymuje, że dana rzecz jest niczym więcej niż tylko tym, czym jest. CD Lennona gra. Przyglądam się moim myślom i pół-myślom. W końcu przypominam sobie moment sprzed laty, gdy usłyszałem jak *Imagine* bardzo źle śpiewa i gra dwudziestokilkuletni, pijany zapaśnik – była druga w nocy, a on wyglądał jak lewiatan zgarbiony nad minipianinem w lobby hotelu w Columbus w stanie Ohio, podczas wiosennej śnieżycy, gdy w hotelu buzowało od przemocy, uzbrojeni strażnicy sprawdzali dokumenty przy wejściu do wind – a inni pijani zapaśnicy (którzy przyjechali do miasta na duże zawody) zebrali się wokół niego z piwami w dłoniach i łzami w oczach.

Ten fragment przedstawienia, tak jak jego większa część, specjalnie zmusza widza do odwołania się do swoich własnych zasobów, zaburza anonimową wspólnotę widowni i zastępuje ją albo wymuszoną izolacją, albo powołaniem nowej, problematycznej społeczności, w której widzowie sprawdzają granice gry. Introspekcje, drobne interwencje, powrót do własnych wspomnień, chęć wyjścia lub nawet podjęcie takiej próby, uwaga, która przenosi się z obecnych detali na abstrakcje, momenty nudy i oczekiwania – stanowią podstawową ekonomię *The Show...*

To właśnie tutaj, być może bardziej niż w innych częściach przedstawienia, Bel bawi się w podwójną grę z widzem, który skonfrontowany z coraz większym brakiem – nicością, pustką, powielaniem, otwartością i zbędnością, banałem, oczywistościami, codziennością – zaczyna odnajdywać coraz więcej. Bresson twierdził, że im bardziej pusty jest obraz, tym bardziej śpiewa, gdy umieści się go obok innego obrazu. Czasem Bel prezentuje nam teatralny

i temporalny odpowiednik malarstwa barwnych płaszczyzn. Tykający zegar. Zaciemniona scena. Wszystko to płaszczyzny. Gdy karmię mnie dietą złożoną z dosłownych znaczeń, odczuwam coraz większy głód myślenia o ich głębi.

Lub, ujmując prościej, tak jak Jérôme powiedział do mojego kolegi w pewnym barze w Monachium: czasem myślę, że ludzie stają się coraz mądrzejsi, patrząc na to, jak my stajemy się coraz głupszy.



Wydaje się, że wraz z *Imagine* przedstawienie osiągnęło swój „nadir”, jednak Bel zachował sobie jeszcze jeden ruch w tej grze, w której odbiera nam rzeczy. W trakcie piosenki *The Sound of Silence* – która w warunkach ciągłego zaciemnienia wzbudza śmiech swoją pierwszą linijką, „witaj, ciemności, mój stary przyjacielu” – dźwiękowiec pozwala jej rozbrzmiewać tylko do momentu, gdy po raz pierwszy pada fraza „dźwięk ciszy”, a potem całkowicie wyłącza dźwięk i pozostawia nas w ciemności i ciszy, o której traktowała piosenka. Nawet dla publiczności przyzwyczajonej już do „metod” Bela, sytuacja, w której nie ma nic, na co można by patrzeć, i nic, czego można by słuchać, jest zdecydowanie wyzwaniem – po krótkim czasie na widowni zaczynają się rozmowy i gwizdy. Możemy jedynie przypuszczać, że dźwiękowiec pilnuje czasu na odtwarzacz CD, bo po pewnym czasie piosenka nagle powraca w samą porę, żebyśmy znów mogli usłyszeć frazę „dźwięk ciszy”, po czym znów ją wycisza. Takie rytmiczne zmiany ciągną się aż do końca piosenki – przez trzy minuty wyizolowana fraza „dźwięk ciszy” powraca co jakiś czas, by oznaczyć pustkę, która ją poprzedza i po niej następuje.

12. LUSTRA

Jay Stevens w swojej książce *Storming Heaven: LSD and the American Dream* wspomina, że w trakcie Lata Miłości do San Francisco zjeżdżały się autokary pełne turystów, którzy przybywali, żeby gapić się na dziwaków z długimi włosami. Hipisom nie spodobała się rola zwierząt w zoo, więc zaczęli nosić ze sobą lusterka, którymi odbijali ciekawskie spojrzenia nieproszonych gości z powrotem w stronę klimatyzowanych autobusów.

13. OBSERWACJE

Przedstawienie Bela skupia się głównie na idei (grze) tańca przed publicznością oraz na oczekiwaniach, potrzebach, pragnieniach, jak i na obecności oraz naturze widowni, która przysła go oglądać. Hojność, z jaką sztuka i tancerze oferują się pod naszą inspekcję w całej swojej bezbronności przez większość *The Show...* znajduje mocną przeciwwagę w dalszej części przedstawienia, gdy uwaga kieruje się w odwrotnym kierunku lub jest choć trochę odwzajemniona. *The Show...* prezentuje cytowane tańce, ruchy i momenty, przechodzi przez interludium minimalizmu i ciemności, aby w sposób bezpośredni odnieść się do publiczności. Ten szeroki zakres przedstawienia stanowi jego główną strukturę, która powoli, choć zdecydowanie, naprowadza oglądających na spotkanie – nie tylko ze sceną i ze swoimi oczekiwaniami wobec niej, ale też z samym sobą.

Podczas *Every Breath You Take* i *I Want Your Sex* tancerze powracają w blasku reflektorów i ustawiają się jednym rzędem na całej szerokości sceny. Ich oczy zwrócone są w stronę publiczności, która jest również oświetlona. Rząd ten jest bardziej bezpośredni niż półokrąg, który pojawił się

we wcześniejszej części przedstawienia, i zapowiada pewną zmianę dynamiki. Spojrzenia, które padają ze sceny w stronę widowni zdają się odwoływać do faktu, że oglądanie ciał obcych osób, na które teatr i taniec dają estetyczne przyzwolenie, ma swoje źródło gdzie indziej, w ekonomii ludzkich pragnień. Odwzajemnione spojrzenia stanowią porywającą zmianę (i podział) w równowadze sił, ponieważ aktorzy potwierdzają w tym momencie swoje prawo do patrzenia, gdzie tylko zaprowadzi ich wzrok, do własnych zainteresowań, fascynacji, nudy, rozkojarzenia. Dokonując naszych obserwacji musimy (teraz i na zawsze) zaakceptować fakt, że sami również jesteśmy obserwowani.

Every breath you take, every move
you make
Every bond you break, every step you
take
I'll be watching you

Każdy twój oddech, każdy twój ruch
Każdą złamaną obietnicę, każdy krok
Będę cię obserwował

Odwzajemnione spojrzenia potwierdzają fakt, że widownia, tak samo jak scena, stanowi pustkę, czyste płótno, na które można przelać swoje znaczenia; że nasze (i ich) ciała i twarze także stanowią takie płótno – z własną ścieżką dźwiękową, płaszczyznami znaczeń, wskazówkami dla fantazji, marzeń i opowieści innych ludzi.

W sposobie, w jaki Bel i obsada *The Show...* przeprowadzają tę zmianę układu sił w przedstawieniu, nie ma nic ordynarnego czy konfrontacyjnego. Jest to kolejne, alternatywne podejście do niedookreślonych części składowych romansu. Muzyka tutaj erotyzuje (ujmuje w ramy, przydziela etykiety, zmienia) wszystko, czego dotknie, przez co

zostajemy wciągnięci w strefę dwuznaczności. Spojrzenia, które padają ze sceny, nie padają na tłum – skierowane są na nas jako jednostki, oświetlone i siedzące na swoich miejscach. Tłum wydaje się tkwić w zawieszeniu, prezentuje się jako struktura nietrwała i tymczasowa, beznadziejne schronienie, które skazane jest na porażkę. Spojrzenia ze sceny są płynne, zmieniają, negocjują przestrzeń i odległości pomiędzy każdym z nas i każdym z nich. Spojrzenia, które napotykają nasz wzrok i odpowiadają zdeterminowane (i nazwane) muzyką, stanowią nieśmiały, flirtujący, kuszący i pełny niepokoju kroki ku zaakceptowaniu faktu, że wszyscy jesteśmy tutaj, w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Że to jest ten moment. Że dzieje się to, co się dzieje. I że wszystko jest możliwe.

Ta świadomość możliwości jest źródłem optymizmu Bela jako artysty oraz dowodem na to, że jego głównym tematem jest skomplikowana gra, która zachodzi pomiędzy świadomością a światem materialnym. Wydaje się, że jego głównym celem jest odkrywanie takich właśnie momentów potencjalności – gdy aktorzy patrzą na nas a my na nich. Paradoksalnie, to właśnie w takich momentach widzimy, że jesteśmy tu i teraz (utkwieni w rzeczywistości i materialności) i że „tu i teraz” jest otwarte na zmiany i transformacje, na możliwości płynące zarówno z naszych działań, jak i z fikcji. Dla Bela „tu i teraz” wydaje się być jednocześnie oczywiste i nieuchwytnie, banalne i niesamowite, konkretne i ulotne. Dar, który od niego otrzymujemy, to przestrzeń, w której można to zobaczyć.

14. ANEGDOTA

W barze w Wiedniu Jérôme Bel mówi mi, że w przypadku *The Show Must*

Go On chciał stworzyć dzieło, które nie byłoby silniejsze niż jego widownia. Przedstawienie, które siedziałoby z nimi, ale nie dominowałoby ich. Jest to piękna myśl, ale przyjęcie takiego daru może okazać się trudne dla tych, którzy zostali wychowani w innych czasach, w innych ramach relacji pomiędzy artystą i publiką.

Gdy *The Show Must Go On* zostaje wystawione w Paryżu, w Theatre de la Ville, dochodzi do wtargnięć na scenę, do interwencji, do wykłaskiwania. J. mówi, że zrozumiał ten komunikat: jeśli nie zdominujesz publiczności, będzie chciała cię zabić.

15. FORT DA

Manipulowanie regułą wymaga świadomości jej struktury i możliwych granic, która pozwala je zestawiać i przeciwstawiać sobie. Dlatego po bezpośrednim spotkaniu z publicznością podczas *Every Breath You Take* oraz *I Want Your Sex* następuje najbardziej zdeklarowany akt publicznej prywatności. Po *I Want Your Sex* tancerze wyciągają swoje własne odtwarzacze CD i na znak dźwiękowca włączają swoje własne piosenki, kiwając głowami w takt melodii, których nie słyszymy. Widownia, która wie już o rygorystycznym podejściu Bela do reguł, może oczekiwać tu trzech minut ciszy i patrzenia na aktorów. Ciszę jednak ciągle przerywa amatorska struktura, w której każdy aktor śpiewa refren swojej piosenki, prawdopodobnie zgodnie z muzyką, którą słyszy w słuchawkach. Część walkmanowa przedstawienia stanowi przedłużenie techniki, która została zastosowana podczas utworu *The Sound of Silence* i jest kolejnym etapem rozkładania piosenek popowych na części pierwsze. W tym przypadku pominięte zostają wszystkie części tekstu oprócz

głównych linijek, które zaczynają się od zaimka „I...”, czyli „ja”: „I am a woman in love” – „(ja) jestem zakochaną kobietą”, „I can't get no satisfaction” – „(ja) nie mam spełnienia”, „I'm too sexy...” – „(ja) jestem zbyt seksowny”. Dla kilku aktorów, którzy stoją w głębi sceny i słuchają muzyki z jednego walkmana, jest to „we are the world” – „(my) jesteśmy tym światem”. Ukazanie piosenek jako absurdalnych i uproszczonych etykiet tożsamości, oraz ta komiczna kakofonia nakładających się głosów jest, być może, najbardziej polemicznym momentem *The Show...* Jednak chociaż efekt ten jest w sposób oczywisty humorystyczny, to sam obraz sytuacji pozostaje i trwa w trakcie następnego utworu. Obraz ten prezentuje aktorów całkowicie pograżonych w skupieniu, z zamkniętymi oczami lub odwróconym wzrokiem, odgrodzonych w przesadzonej, osobistej relacji z czymś, co pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem. Upublicznienie, które było tak jasne i wyraźne podczas *Every Breath You Take* i *I Want Your Sex*, zniknęło, rozplynęło się w powietrzu. Tracimy ich – jak to zwykli mawiać lekarze w serialach i thrillerach.

Przedostatnia piosenka to *Killing Me Softly with This Song*, podczas której strata będzie odegrana po raz kolejny. W trakcie utworu aktorzy zbierają się blisko stolika dźwiękowca i stoją nieruchomo, skupieni na sobie, z odwróconym wzrokiem poruszają ustami i udają, że śpiewają. Ten udawany śpiew jest tu oczywiście prostym aktem powielania czegoś, co już jest, dzięki czemu aktorzy, tak jak wiele innych osób w swoich kuchniach, łazienkach czy samochodach, mogą zanurzyć się w klimacie piosenki. Gdy tak śpiewają (nie swoimi słowami i bezgłośnie), zaczynają powoli zniknąć, osuwać się na podłogę, upadać powolnymi ruchami, nadal śpiewając z zamkniętymi oczami,

aż wszyscy leżą na scenie w splątanej kupce nieruchomych ciał. Znow odešli. Piosenka dobiega końca, jednak na długo zanim wybrzmia jej ostatnie dźwięki, udawany śpiew zamiera – tekst, który „powoli ich zabił”, został po raz kolejny w choreografii Bela potraktowany dosłownie. Opowiada on o piosenkarzu, który tak dokładnie i wiernie odwzorowuje w swojej piosence życie i ból swojej słuchaczki, że piosenka staje się w pewien sposób jej drugą śmiercią, żywą śmiercią, morderczym zwierciadłem.

I felt he found my letters
And read each one out loud

Czułam, że znalazł moje listy
I przeczytał każdy z nich na głos

Być tak dobrze znanym. Być tak zaangażowanym w opowieść innej osoby. Pójść gdzieś (do baru lub klubu, tak jak w piosence, lub być może do teatru) i odnaleźć tam siebie, już opisanego, określonego, oczekiwanego i tak bardzo odgadnionego w ekonomii (grze) znaczeń i samego życia – jest to tyrania nie do zniesienia, a zarazem coś absolutnie wspaniałego.

Ci, którzy po cichu śpiewali, teraz leżą na scenie jako trupy, odeszli powoli zamordowani przez piosenkę.

Fort Da. To właśnie w to gramy w *The Show Must Go On*. W grę, która sprwadza ich tutaj a potem znow zabiera. W grę polegającą na zapewnianiu i wyłudnianiu sceny. Grę pomiędzy muzyką i ciszą. Pomiedzy obrazem i pustką. Grę pomiędzy ruchem i zastojem, pomiędzy światłem i ciemnością. W grę pomiędzy sceną i widownią. Grę pomiędzy mężczyznami i kobietami, razem, w parach i osobno. Grę kilku i wielu. Grę pomiędzy spojrzeniami i odwróconym wzrokiem. Fort Da.

Gdy na scenie leżą w bezruchu i ciszy „martwe ciała”, rozpoczyna się ostatnia piosenka przedstawienia, *The Show Must Go On*. Freddie Mercury śpiewa na tle pompacyjnego dźwięku gitary:

Empty spaces – what are we living for?

Abandoned places – I guess we know the score

On and on, does anybody know what we are looking for...

Another hero? another mindless crime?

Behind the curtain, in the pantomime
Hold the line, does anybody want to take it anymore?

Puste przestrzenie – po co żyjemy?

Opuszczone miejsce – chyba wiem, jaki będzie tego wynik

Wciąż to samo, czy ktokolwiek wie czego właściwie szukamy?

Kolejny bohater? kolejna bezmyślna zbrodnia?

Za kurtyną i w pantomimie

Chwila, czy ktokolwiek chce się jeszcze z tym męczyć?

Na scenie nadal panuje martwota. Niczym w pantomimie, bohaterowie i bezmyślne zbrodnie wspomniane w tekście zostały rzeczywiście odrzucone. Potem nadchodzi czas na refren – dobitny i natarczywy:

The show must go on,
The show must go on.

Przedstawienie musi trwać,
Przedstawienie musi trwać.

Tekst staje się dosłownym rozkazem. Martwe ciała powstają ze sceny, aktorzy kłaniają się i wychodzą. Fort Da. Po-

wracają, kłaniają się i schodzą znowu. Fort Da. Powracają, kłaniają się i znow schodzą. Widownia zaczyna klaskać. Piosenka rozbrzmiewa dalej. Aktorzy wracają, kłaniają się i znow schodzą ze sceny. Fort Da. Widownia nadal klaszcze, niektórzy wstają.

The show must go on,
The show must go on.

Ostatnie momenty przedstawienia zlewają się z oklaskami, jakby tylko w tej części rola publiczności była absolutnie jasna, pożądana, oczekiwana czy nawet zalecana. Piosenka rozbrzmiewa dalej.

The show must go on,
The show must go on.

Aktorzy powracają, kłaniają się i znow schodzą ze sceny.

The show must go on,
The show must go on.

Jakby śmierć, która była punktem kulminacyjnym wcześniejszej piosenki (tak jak w finale szekspirowskich tragedii), musiała być pokonana – muszą dalej żyć.

The show must go on,
The show must go on.

Jak nieskończony obieg znaków, który składa się na teatr (lub muzykę, lub kulturę), niekończące się procesy życia, tworzenia, czytania, przerabiania i zawłaszczania muszą trwać, lub raczej będą trwać – w sposób nieubłagany, machinalny, wyraźny, straszny i piękny.

2002

Patron do wielokrotnego użytku

• TADEUSZ BRADECKI •

O tym, że psychiczne zdrowie Antonina Artauda dalekie jest od zrównoważenia, wiedzieli w kręgach paryskich surrealistów praktycznie wszyscy. Przez całe życie uzależniony od narkotyków nie rozstawał się z sękatą laską, według niego należącą ongiś do świętego Patryka. Atakował nią, bywało, bogu ducha winnych turystów. Od powrotu z wyprawy do Meksyku (1936) jęczał i wył w nieoczekiwanych momentach, imitując rytualne pieśni Indian Tarahumara. Przesilenie nastąpiło rok później, w Irlandii, dokąd wyruszył się tropami druidów. Deportowano go do Francji w kaftanie bezpieczeństwa i następnych dziewięć lat spędził w rozmaitych zakładach psychiatrycznych. Bliski głodowej śmierci w wojennych warunkach, uratowany został dzięki protekcji przyjaciół. Przeniesiony do zakładu w Rodez w strefie Vichy, poddany został kuratelii doktora Gastona Ferdière, który zaaplikował mu blisko pięćdziesiąt wstrząsów elektrycznych. W 1947 roku odzyskał wolność i przez ostatnie dwa lata swego życia gorączkowo pisał, pograżając się jednocześnie bezpowrotnie w nałogu.

Legenda Artauda – genialnego wizjonera, zamęzonego przez opresyjne, burżuazyjne społeczeństwo, żyć zaczęła swoim życiem jeszcze przed jego pogrzebem. Sprostowania doktora Ferdière, który w tej legendzie obsadzony został w roli oprawcy („Artaud był wprawdzie niezwykłym artystą, lecz był również człowiekiem niebezpiecznym dla otoczenia, był szaleńcem!”) nie miały większego znaczenia. Legenda żyła, bowiem żywe pozostawało zapotrzebowanie na romantyczny mit samotnego, odrzuconego geniusza. Losy Van Gogha, o którym Artaud zdążył napisać w Rodez intrygujący traktat, były przykładem, żywot zaś samego Artauda – ich powtórzeniem.

Wkrótce Artauda odkryli – i zachwycili się nim – amerykańscy beatnicy. Używkami osiągnęte odmienne stany świadomości, surrealistyczna „twórczość automatyczna”,

podświadomość nareszcie uwolniona z kajdan mieszczańskiego racjonalizmu – to było to. W połowie lat sześćdziesiątych wizje i przeczucia Antonina Artauda wykorzystywać w końcu zaczął teatr. Sięgnęli do nich Julian Beck i Judith Malina w pracach The Living Theatre. Peter Brook intensywniej eksploracji założeń Artaudowskiego Teatru Okrucieństwa poświęcił cały sezon. Wszyscy ze sporym zaskoczeniem odkryli szokujące, ucieleśnione spełnienie teorii Artauda w spektaklach Jerzego Grotowskiego. W czasach tamtej teatralnej fali nazwiska Brooka, Grotowskiego, Artauda, Becka, Chaikina wymieniało się z ekscytacją jednym tchem. Przez Europę i Stany wiał wiatr teatralnej rewolucji. Teatr Pierwszej Reformy, teatr wielkich inscenizatorów, z dnia na dzień ogłoszony został starym, martwym teatrem. Druga Reforma sławiła spontaniczność, anarchię, kreację zbiorową, współuczestnictwo, pierwotność i nieskrępowaną nagość: *Paradise Now* z Artaudem na sztandarach. Hipisowskie uniesienia z czasem przeminęły, a mimo to Artaud nadal pozostał prekursorem. Słowem-kluczem zdążyła bowiem stać się antropologia. I tak, gdy Brook z zespołem wyprawiał się na afrykańskie bezdroża, a Grotowski studiował haitański taniec janwalu i afrokaraibskie pieśni wibracyjne, w tle promieniował Artaud, tym razem jako prorok *Powrotu do Źródeł*. Powrót do źródeł, czyli złudzenie niepokalanego początku. Tęsknota za ogrodem rajskiej szczęśliwości. Utopia szlachetnego, „dobrego dzikusa” Rousseau i Chateaubrianda, nieskażonego jadem kultury, owego źródła cierpienia. Mit dionizyjskiej pełni przedustawnej, w której teatr nie kulturowym konstruktem jest i sztuką udawania, lecz dotknięciem transcendencji, boską komunią niezapśredniczonego słowem sensu... W roku 1977 dramaturg i reżyser Charles Marowitz, współpracownik Brooka napisał sztukę *Artaud at Rodez*. Zafrapowało go przedziwne przemieszanie wzniosłości i komedianctwa, patosu i szarlatanerii, męczącego ekshibicjonizmu i przeblysków autentycznego geniuszu. W jednej z końcowych scen sztuki Artaudowi jawi się Poeta z Przyszłości, wyluzowany taki, w modnych ciuszkach którejś z minionych awangard. Mówi w nieprzetłumaczalnym w zasadzie, nowojorskim slangu: „Człowieku, odjazd, pełny odjazd, czad. Brałem już wszystko, oboje Becków, Grotowskiego, ale ten numer z Okrucieństwem, to dopiero zajebiste. W pięćdziesiątym ósmym w Big Sur piłem tequilę z LSD z Kerouakiem i Ginsbergiem, pisaliśmy automatycznie. Umówiony nawet byłem na wywiad z Davidem Frostem, ale chciałem jeszcze wejść w audio-wideo, w multimedia i acid-rock. I wtedy jedna laska znalazła w starym kościele w Paryżu tę twoją książkę, no, wiesz, wtedy gdy Brook ze swoimi prysnął do Afganistanu, i to mnie przekreśliło. I od razu wiedziałem, że muszę wykonać archetypiczną podróż do Meksyku via Dublin, aby móc także zażyć tych metafizycznych dobroci...”

tbradecki@hotmail.com

Palec na cynglu

- PIOTR DOBROWOLSKI •
 - TOM HOLLOWAY •
 - JANA PERKOVIĆ •
-

Tasmańskie serce — nienawiść w miłości

• PIOTR DOBROWOLSKI •

Jedna z najtragiczniejszych dat w dziejach współczesnej Australii to 28 kwietnia 1996 roku. Tej słonecznej niedzieli Martin Bryant zastrzelił trzydzieści pięć osób na terenie skansenu historycznego w dawnej kolonii karnej Port Arthur na Tasmanii. Wydarzenie wstrząsnęło mieszkańcami całego kraju. Miało także spory wpływ na siedemnastoletniego wówczas Toma Hollowaya. Do dzisiaj pamięta, jak wiele innych osób mieszkających wtedy w okolicy, co robił, kiedy pojawiły się pierwsze informacje o masakrze i jak na nie reagował. Dekadę później, kiedy – już nie jako uchylający się od szkoły dostawca pizzy, ale dobrze zapowiadający się autor krótkich tekstów dramatycznych – uczestniczył w warsztatach Young Writers Programme w londyńskim teatrze Royal Court, wspomnienia te zainspirowały go do napisania tekstu scenicznego. Bezpośrednim impulsem do jego powstania była sugestia pro-

wadzącego kurs Simona Stephensa, by starał się mówić o rzeczach, które osobście uważa za naprawdę ważne.

Pierwsza wersja *Beyond the Neck* (Ponad szyję), podobnie jak kilka wcze-

Autor pracuje na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydał między innymi książkę *Estetyka śladu. Dramat absurdu jako prototyp tekstu postteatralnego*. Regularnie współpracuje z „Dialogiem”.

śniejszych jednoaktówek tego autora, miała formę krótkiego, wielogłosowego utworu postdramatycznego. Jego dobre przyjęcie skłoniło Hollowaya do rozwinięcia pierwotnej idei, dzięki czemu w roku 2007 powstała pierwsza pełnowymiarowa sztuka teatralna młodego pisarza. Pracując nad nią, przeprowadził szereg spotkań z osobami, które ocalały z masakry w Port Arthur. Rozmawiał też z tymi, którzy

stracili w niej najbliższych, z funkcjonariuszami zaangażowanymi w akcję ratunkową i z pracownikami instytucji udzielających pomocy ofiarom – ze świadkami, ratownikami medycznymi, przedstawicielami władz, psychologami, a nawet pracownikiem zakładu pogrzebowego. Premiera *Beyond the Neck* na jednej ze scen w Hobart stała się jedną z przyczyn podjęcia próby przepracowania zbiorowej traumy, której na Tasmanii doświadczyło wiele osób, nie tylko tych, których opisywana tragedia dotknęła osobiście. Holloway uważał, że powrót do dyskusji na temat masakry i jej konsekwencji był konieczny, zwłaszcza wobec faktu, że dekadę wcześniej, już kilka dni po dramatycznych wydarzeniach, władze uznały

prezentowanie perspektywy ofiar za niewłaściwe, ponieważ mogło wpłynąć na przygotowywany proces – sąd i ławę przysięgłych. Ograniczono więc przekazy medialne na ten temat. Tekst i inscenizacja sztuki *Beyond the Neck* pozwalały ponownie przyrzeć się samej tragedii i ukazać jej konsekwencje.

Holloway zadbał o to, by jego utwór prezentował osobistą perspektywę realnych osób dotkniętych niespodziewaną tragedią. Rezygnował z informacji funkcjonujących w domenie publicznej, dążąc do prezentacji konkretnych, żywych wspomnień, a także – wciąż tętniących emocjami – przemyśleń na ich temat. Równocześnie dążył do zachowania mocy afektywnego oddziaływania wypowiedzi, z których korzystał,



TOM HOLLOWAY *BEYOND THE NECK*, RED STITCH ACTORS THEATRE, MELBOURNE 2012, REŻ. SUZANNE CHAUNDY

na odbiorców. Starał się także organizować prezentację zgodnie z zasadami kompozycji dramatycznej. Przełamywał tym samym poetykę typową dla – bardzo popularnych w ubiegłej dekadzie, tworzonych bardzo podobnymi metodami – utworów pisanych techniką verbatim. W pozbawionym fabularnej struktury tekście przeplatają się cztery, niemal niezależne, a jednak połączone niemi wspólnych znaczeń i emocji, monologi. Wypowiadają je osoby dotknięte tragedią, której pamięć wciąż wywiera olbrzymi wpływ na ich psychikę i – pośrednio – sposób bycia. Najważniejsze sensy rodzą się tu w przemilczeniach, urywających się zdaniach i przez zawieszenia głosu. Nie zawsze trzeba o wszystkim mówić wprost. Znaczenia pozostające w sferze niedopowiedzeń mają największą moc oddziaływania.

Holloway znalazł sposób na opisanie głębokich, traumatycznych ran, które – chociaż nie pozostawiają widocznych blizn – odczuwa się do końca życia. Wykorzystywane przez niego emocjonalne głosy świadczą o traumie, która jest wciąż żywa. Ale zawiera się w nich także sugestia potencjalnego pocieszenia, możliwego wówczas, gdy mówią na przykład o zbliżeniu się do siebie obcych ludzi. Starszy mężczyzna wspomina, jak wkrótce po masakrze podbiegła do niego nieznajoma kobieta, która padła mu w objęcia. Wzajemny uścisk był wszystkim, co byli w stanie zrobić w sytuacji, w której się znaleźli. Jego słowa, łączące się z wypowiedziami dwóch kobiet i osieroconego, kilkuletniego wówczas chłopca, relacjonują wydarzenia, przenosząc teatralną publiczność do dnia masakry, w którym początkowo nic nie zapowiadało nadciągającego koszmaru. Pośród złożonych emocji dominuje ból, ale po dziesięciu latach pojawia się także rodzaj refleksji, po-

ychającej to doświadczenie na wyższy poziom. Zauważyć można nawet specyficzny rodzaj humoru. Sztuka rzuca światło na długofalowe skutki zbrodni, doświadczane przez konkretne osoby. Po stracie najbliższych niektóre z nich wciąż mają poczucie bezcelowości wszelkich podejmowanych przez siebie działań. Mówią o poczuciu irracjonalności własnego życia. Ktoś wspomina, że słyszał wyimaginowane głosy wzywające go do aktów przemocy. Każdy zwraca uwagę na ciszę, która zapanała zaraz po masakrze.

Prapremierowa inscenizacja *Beyond the Neck* została bardzo dobrze przyjęta, również przez osoby ocalałe z tragedii. Ci, którzy ją pamiętali tylko z zapośredniczonych przekazów i relacji, zyskali ponowną możliwość połączenia się we wspólnotowym doświadczeniu żałoby. Holloway osiągnął w ten sposób cel, na który często wskazuje, mówiąc o własnej twórczości. Uważa, że najważniejszym zadaniem teatru jest realizacja jego pierwotnej funkcji katarskiej, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym. Choć nie mami nikogo mrzonkami o możliwości teatralnej iluzji – zdając sobie sprawę z tego, że publiczność ma pełną świadomość fikcyjności prezentowanych jej zdarzeń – twierdzi, że widzowie „skłonni są do współpracy” i chętnie pozwalają, by „zaangażowały się w nią ich serca”. Ukryci w ciemności pomiędzy innymi wrażliwymi ludźmi, gotowi są uwalniać własne emocje, śmiać się i płakać. Jest to możliwe, ponieważ sceniczna kreacja pozwala im odczuwać coś, co jest prawdziwe. Właśnie takie, motywowane afektywnie, przeniesienie widza w stan liminalny jest celem twórczości Toma Hollowaya. Zastanawiając się nad naturą tego doświadczenia, pyta, „dlaczego pozwalamy sobie, by się tam znaleźć?” i natychmiast sam sobie

odpowiada, używając słów, których nie powstydziliby się klasycy antropologii teatru: „Być może dlatego, że to bezpieczne środowisko, gdzie możemy doświadczyć rzeczy, z którymi kiedyś będziemy musieli radzić sobie we własnym życiu”.

W *Beyond the Neck* pojawiają się niemal wszystkie cechy charakteryzujące także późniejszą twórczość Hollowaya, zwłaszcza w zakresie poetyki tekstu. Najważniejsze z nich wiążą się z patchworkową strukturą prezentacji wypowiedzi opartej na kompozycji przeplatających się głosów. Mogą one, choć nie muszą, tworzyć obrazy konkretnych postaci. Częściej są jednak fragmentami zawieszonych w przestrzeni i czasie monologów, które nie budują spójnych wizji bytów scenicznych. Słowa wielokrotnie powracają, co jest domeną projekcji gwałtownych przeżyć, silnych emocji albo wewnętrznych napięć, które w żaden sposób nie mogą znaleźć ujścia. Stąd rwana fraza, przeplatanie się większych całości składniowych, repetycje. Tak, w osadzonych w bezczasie, mocno brzmiących frazach tekstów dla teatru autorstwa Toma Hollowaya, rodzi się poezja. A krok za nią pojawia się element duchowości. I choć rysowany w tych utworach świat przedstawiony pozbawiony jest przekonującej wizji jakiegokolwiek sacrum, na poziomie wymiaru egzystencjalnego znaleźć w nich można elementy transcendentne.

Bardzo ważna dla estetycznej organizacji tekstów Hollowaya, którym stara się on nadać strukturę dźwiękowej partytury, jest sfera brzmieniowa i rytmiczna. To wpływ zainteresowań muzycznych tego autora, ale też – chyba nawet w jeszcze większym stopniu – dziedzictwo twórczości Sarah Kane. Autor *Beyond the Neck* jako swoją ważną inspirację wskazuje często jej *4.48 Psychosis*. Wśród mistrzów wymie-

nia także innych autorów angielskich, takich jak Simon Stephens, Martin Crimp czy Harold Pinter. Jednak szczególne znaczenie ma dla niego Caryl Churchill, której tekst *Gdzieś daleko*¹ uważa za jeden z najgenialniejszych utworów dramatycznych wszech czasów. Zwraca uwagę przede wszystkim na jego pierwszą scenę, w której pozornie błahe wydarzenie, opisane bardzo prostym językiem, otwiera przestrzeń do prezentacji ważnego tematu o uniwersalnym znaczeniu, powracającego ostatnio ze szczególną mocą – uchodźców i przemocy aparatu władzy. Całość dramatu jest także okazją do wskazania źródeł i natury pierwotnych emocji doświadczanych przez ludzi – w tym wypadku strachu jako jednego z najważniejszych, fundamentalnych wręcz stanów emocjonalnych każdego człowieka. Wszystko to, łącznie ze zgłębianiem natury lęku, odnaleźć można także w większości utworów dramatycznych autora *Czerwonego nieba o poranku*.

Teatralny debiut pełnowymiarowego utworu Toma Hollowaya był impulsem dla błyskawicznego rozwoju jego kariery. Dzięki licznym zamówieniom i propozycjom współpracy w ciągu ostatniej dekady napisał blisko dwadzieścia tekstów teatralnych, które – choć najczęściej pojawiały się na scenach w Australii – wystawiane były także w Wielkiej Brytanii czy w Niemczech. Niezwykle ważna jest dla niego możliwość pracy z inscenizatorami, nie traktuje bowiem swoich sztuk jako autonomicznych utworów literackich. Uważa się jedynie za autora wizji mającej służyć reżyserowi, scenografowi, aktorom i całemu zespołowi realizatorów spektaklu. Teatr daje mu szansę na wywieranie bezpośredniego wpływu na widza we wspól-

¹ Druk. w „Dialogu” nr 9/2003.

notowym doświadczeniu. Uwielbia „nażywość” tego medium z aspektem jego performatywnego oddziaływania. Interesuje go wszystko to, co dzieje się z publicznością w trakcie spektaklu; nie tylko ze świadomością, ale też fizycznością każdego z widzów.

Zapewne dlatego właśnie stara się tworzyć tak, aby nie tylko opisywać silne emocje, ale także je wyzwalać. Najsilniejsze z nich wiążą się z odczuwaniem strachu i miłości. O ile jednak strach można stosunkowo łatwo definiować, o tyle miłość jest dla Hollowaya stanem wieloznacznym, na który składają się różnorodne, często sprzeczne doznania. Tym bardziej że w jego świecie dramatycznym miłość często nierozzerwalnie łączy się z przemocą, która zawsze pojawia się w jej tle, nawet jeśli jej akty nie zawsze zostają dokonane. Jego definicja miłości może zaskakiwać: „Zdrada, gniew, namiętność, nienawiść, zrozumienie, pożądanie, współczucie – wszystkie uczucia w tej samej chwili. Tym właśnie jest miłość. Wszystkim. Im silniejsza miłość, tym większa różnorodność odczuć, których doświadczamy dzięki niej”. Prowokacyjnie pyta, jak zareagujemy, kiedy osoby, które kochamy najmocniej, dotkliwie nas zranią.

W jakich obszarach Tom Holloway odnajduje takie emocje, jeśli nie opowiada o realnie dokonanej zbrodni? Najważniejszym tematem i przestrzenią, w której rozgrywają się jego teksty, jest rodzina. Bardzo często prezentuje on ludzi połączonych więzami krwi, którzy działają na siebie toksycznie. Nie unika przy tym trudnych tematów, takich jak wykorzystywanie seksualne dzieci, eutanazja, samobójstwo czy samotność, pytając o to, co to znaczy „kochać” w różnych sytuacjach. Czasem inspirują go sytuacje z życia wzięte. I choć w żadnym z później-

szych jego tekstów nie pojawiły się tak wyraźne nawiązania dokumentalne, jak w opisanym powyżej *Beyond the Neck*, faktograficzne nawiązania odnaleźć można także w utworach takich jak *Love Me Tender* (Kochaj mnie czule) czy *Forget Me Not* (Nie zapomnij o mnie). Temat tej ostatniej, napisanej w roku 2011 (premiera w 2013) sztuki teatralnej dotyczy problemu znanego jako „skradzione pokolenie”. Ta dramatyczna karta w historii Australii (choć podobne zjawiska na dużą skalę zachodziły także w Irlandii i Wielkiej Brytanii) związana jest z praktyką odbierania przez Kościół dzieci urodzonych i wychowywanych przez samotne matki. W latach 1951-1975 w Australii praktyka ta była powszechna, dotycząc około sześćdziesięciu procent dzieci ze wskazanej grupy i prowadząc do przymusowej adopcji ponad dwustu tysięcy chłopców i dziewczynek. Chociaż po latach instytucje państwowe i inicjujące tę akcję Kościół katolicki przeprosiły za popełnione wówczas winy, sprawa do dzisiaj budzi żywe emocje. A także obciąża najważniejsze instytucje religijne i państwowe oraz sumienia wielu osób.

Holloway pamięta, że podobnych historii było wiele. W nieoczywistej dla siebie – choć również niewyjątkowej – realistycznej konwencji uporządkowanego tekstu *Forget Me Not* zdecydował się jednak na ograniczenie prezentacji do jednego przypadku. Opowiada o losach Gerry’ego, urodzonego w angielskim Liverpoolu chłopca, który w wieku czterech lat został odebrany kochającej, ale samotnie wychowującej go matce w wyniku decyzji katolickiego proboszcza, o której Mary nie została nawet nieoficjalnie powiadomiona. Po powrocie z pracy dowiedziała się tylko, że ludzie działający z polecenia miejscowych duchownych zabrali dziecko z domu opiekunki. Chłopiec

– po zmianie imienia – wysłany został do Australii. Szok, który przeżył, zatarł większość jego wcześniejszych wspomnień. Mary, po latach opowiadająca o swojej rozpacz, wciąż pamiętała, że ksiądz, u którego szukała wówczas informacji, potraktował ją jak natręta, niepotrzebnie zwracającego mu głowę. Uwierzyła jednak, że jej dziecko zostało przekazane kochającej rodzinie, gdzie „będzie mu lepiej”. Ta myśl towarzyszyła jej przez kolejne pół wieku.

Gerry trafił do sierocińca mieszczącego się na rozległej australijskiej farmie, gdzie od najmłodszych lat zmuszany był do ciężkiej pracy. Poddawany fizycznej i psychicznej przemocy, tłumiącej wszelkie ludzkie emocje i odruchy, wierzył, że jest sierotą. Po latach – już w czasie podlegającym dramatycznej prezentacji – okaleczony i zagubiony, nie jest w stanie odnaleźć swojego miejsca w świecie. Pije, miewa nieuzasadnione napady złości, bywa agresywny i stosuje przemoc nawet wobec osób, które obdarzyły go miłością. Po śmierci żony godzi się na zaaranżowane przez córkę spotkanie z urzędnikiem pracującym w instytucji powołanej w celu zadośćuczynienia pokrzywdzonym ze „straconego pokolenia”. Spodziewa się, że dowie się czegoś o rodzinie, z której pochodzi, a może spotka swoją daleką ciotkę. Kiedy dociera do niego, że jego matka nadal żyje w odległej Anglii, nie może w to uwierzyć i – w typowy dla siebie sposób – reaguje wybuchem agresji. Kolejne sceny, które prowadzą go do decyzji o podróży do Anglii, przeplatane są realistycznymi wizjami ze spotkania, które odbywa z Mary. Tragedia sprzed lat, która dzięki takim prezentacjom początkowo zdaje się zmierzać do pozytywnego rozwiązania, w finale pogłębia się jeszcze bardziej. Bo chociaż już pierwsza scena dramatu ukazuje dialog Gerry'ego

i Mary w jej domu, okazuje się ona jedynie projekcją oczekiwań któregoś – a może obojga? – z nich. Do spotkania nigdy nie dojdzie. Gerry dowie się o śmierci matki zanim po przylocie do Londynu wsiądzie do pociągu jadącego do Liverpoolu. Wspólny posiłek, urodzinowy tort, a nawet rozmowa z kobietą, która go urodziła – podczas której miałby szansę dowiedzieć się, że nigdy o nim nie zapomniła, zawsze go kochała i starała się wierzyć, że tam, gdzie trafił, był naprawdę szczęśliwy – pozostaną jedynie nigdy niezrealizowanymi, dziecięcymi marzeniami dojrzałego mężczyzny. *Forget Me Not* to prawdziwy wyciskacz łez – sztuka dająca okazję do łatwych wzruszeń. Nie pozostawia żadnych nadziei na szczęśliwe zakończenie, gdy dramat dawnej straty zostaje powtórzony pół wieku później.

Realistyczny charakter ma także tekst *And No More Shall We Part* (Nie ma już nic do podziału, 2011) będący intymnym dramatem doświadczanym przez parę małżonków z długoletnim stażem. Pam dowiaduje się, że terapia jej choroby nie przynosi spodziewanych efektów i zostanie przerwana. Obawiając się długiego i upokarzającego konania, zdobywa informacje, w jaki sposób popełnić samobójstwo z użyciem dostępnych legalnie środków farmakologicznych. Utwór ten – w którym podobnie jak i w innych tekstach Hollowaya sceny nie następują w porządku chronologicznym – jest dramatyzowaną prezentacją pożegnania dwojga kochających się osób, które łączyło wiele lat wspólnego życia. Pam, działając w sposób przemyślany, wykorzystuje swoją pozorną słabość, aby decydować o wszystkim, co dotyczy jej odchodzenia. Prawo głosu Dona zostaje w ten sposób znacznie ograniczone. Błahe wspomnienia codziennego życia

w rodzinie, wyznania win obciążających sumienia małżonków i pragnienie wzajemnej bliskości do samego końca pozwalają na stworzenie wrażenia bezbrzeżnego żalu w obliczu nieuniknionej straty. Tekst dotyczy tematu eutanazji, który od wielu lat wraca w Australii jako temat publicznej debaty, a w niektórych stanach jest nawet od czasu do czasu poddawany pod głosowanie przez lokalne parlamenty.

Szczególnie charakterystycznym tematem kilku utworów Toma Hollowaya są relacje pomiędzy ojcem i nastoletnią córką. Jeden z nich to *Fatherland* (Ziemia przodków, 2011), którego początkowe sceny zdają się sugerować, że to historia jakich wiele, opowiadająca o problemach ze znalezieniem wspól-

nego języka pomiędzy rodzicami i ich dorastającymi dziećmi. Od samego początku wyczuć można jednak wyraźnie rodzaj dziwnego napięcia, które wylania się spoza portretowanych sytuacji. Z czasem uświadamiamy sobie, że dialogi bohaterów coraz bardziej przypominają rozmowy pary nastolatków miotanych sprzecznymi uczuciami, kiedy wzajemna niechęć jest w nich równie silna, jak potrzeba zbliżenia. Czy możliwe, aby ojciec – powodowany niejasnymi intencjami – grał taką właśnie rolę, próbując zbliżyć się do dziecka? Ten dramat odbierać można początkowo jak opowieść o próbie naprawy czegoś, co wcześniej zostało zepsute. Ale widzieć go można także jako relację z procesu zastawiania sidła



TOM HOLLOWAY *FORGET ME NOT*, BUSH THEATRE, LONDYN 2015, REŻ. STEVEN ATKINSON, FOT. HELEN MURRAY

na niewinną ofiarę: dziewczynę, którą „ojciec kochał zbyt mocno” i niezdrowo, próbując zastąpić jej cały świat i ograniczając spotkania z rówieśnikami. Kolejne obrazy wyobrażać mają cztery etapy wychodzenia z samotności – albo raczej, wręcz przeciwnie: coraz głębszego wchodzenia w nią – przez zacieśnianie relacji z rodzicem. Pomiędzy scenami zatytułowanymi „Zaprzeczenie”, „Gniew”, „Negocjacje”, „Depresja/Akceptacja” znalazły się intermedia, podczas których dochodzi do coraz dalej posuniętej destrukcji świata przedstawionego.

O podobnych relacjach, ale w sposób, który zdecydowanie odbiega od dosłowności, opowiada tekst *Love Me Tender* (2010). Przejmująca wizja współczesnej Australii w czasie katastrofalnych pożarów buszu, podobnych do tych z roku 2009, kiedy w stanie Wiktoria na południu kraju zginęły sto siedemdziesiąt trzy osoby, łączy się tu z nawiązaniem do mitu o ofiarowaniu Ifigenii. W przestrzeni, która w tekście pozostaje niedookreślona, kilka głosów prowadzi specyficzny dialog polegający na zadawaniu pytań i wzajemnym dopowiadaniu kolejnych odsłon z życia ojca i córki. To pełna metaforycznych, emocjonalnych obrazów gonitwa myśli i słów, przypominająca negocjacje na temat zapamiętanej wersji wydarzeń. Inicjują je wspomnienia dotyczące narodzin dziewczynki. Jej pojawienie się na świecie napawa ojca radością i dumą, ale też lękiem o przyszłość dziecka. W kolejnych wypowiedziach rysowana jest wizja domowych relacji pomiędzy tą parą, które zaskakiwać mogą tłumaczeniami ojca z czułości, jaką otacza dziecko. Jakby podejrzewał – a może wiedział? – że jest w tym coś niewłaściwego. Urywane strumienie słów mówią o rodzącej się seksualności dziewczynki i wsty-

dzie mężczyzny. Opowieść kończy się wizją śmierci dziewczyny w płomieniach, czemu jej ojciec – choć jest dowódcą drużyny pożarniczej – nie umie zapobiec.

Tematyka utworów Toma Hollowaya, zgodnie z koncepcją, jaką stworzył on w podziwieniu dla twórczości Caryl Churchill, prowadzi go od prezentacji intymnych, pozornie błahych sytuacji, do tematów o globalnym zasięgu, w których dotyka możliwych źródeł ludzkiej emocjonalności. Większość jego utworów, jak prezentowany w tym numerze „Dialogu” dramat *Czerwone niebo o poranku*, osadzona jest w przestrzeni kreślonej pomiędzy najbliższymi sobie ludźmi. W ich codziennych zachowaniach, gestach, słowach, a zwłaszcza półsłówkach, Holloway odkrywa sygnały dramatycznych napięć, sprzecznych namiętności i tragicznych konfliktów. Poetycki język, którym prezentuje relacje rodzinne, pozwala mu na stworzenie intymnych projekcji świadomości i podświadomości. Uda mu się w ten sposób stworzyć atmosferę, która emanuje emocjonalnym napięciem, odczuwanym przez widzów spektakli, ale równie wyraźnie pojawiającym się podczas lektury. Przywoływane w tych tekstach głosy nie zawsze mówią wprost o doświadczeniach, niepokojach czy lękach konkretnych osób. Główny ładunek dramatyczny zawiera się tu pomiędzy słowami, w przestrzeniach niedopowiedzeń. Najważniejsze dla Hollowaya nie są bowiem znaczenia słów, lecz specyficzny rodzaj wrażeń, które prowokują. Poetyka strumienia świadomości funkcjonuje tu jako źródło projekcji podświadomości. W jej emocjonalnych, pierwotnych, niejednokrotnie wręcz instynktowych obrazach otwiera się przestrzeń dla interpretacji psychoanalitycznych.

Skupienie na relacjach pomiędzy ludźmi, mi połączonymi więzami krwi pozwala Hollowayowi na prezentację złożonego świata zależności, którymi rządzą niejednoznaczne, często sprzeczne uczucia. Znajdują się wśród nich nadzieja i bezbrzeżny smutek, zależność i potrzeba wolności, emocjonalny terror i pragnienie bliskości, miłość i nienawiść. Właśnie połączenie tych dwóch uczuć pozwala mu opisywać stan jego bohaterów jako pozornie paradoksalną jedność sprzeczności, słowami „hate in love” – nienawiść w miłości. W relacjach

międzyludzkich odnajduje najważniejsze źródła lęków, które towarzyszą nam przez całe życie: „Jesteśmy zwierzętami stadnymi. Niektórzy mogliby powiedzieć, że największe obawy łączy z naszą własną śmiercią, ale zastanawiam się, czy nie jest to raczej śmierć osób nam najbliższych. Z naszą własną śmiercią, kiedy już nastąpi, nie mamy w zasadzie do czynienia. Najmocniej dotyka nas strata osób, które najbardziej kochamy. Do tego nie można się przygotować”. A może rzeczywiście teatr daje nam namiastkę takiej szansy?



TOM HOLLOWAY

PRZEŁOŻYŁA MAŁGORZATA SEMIL

Czerwone niebo o poranku

OSOBY:

- M Mężczyzna, czterdzieści kilka lat
- K Kobieta, czterdzieści kilka lat
- D Nastolatka, piętnaście-dziewiętnaście lat.

Miejsce akcji: miasteczko prowincjonalne

Uwagi:

Didaskalia są kursywą i w nawiasach.

Teksty piosenek – wypowiedzianych albo śpiewanych – też są kursywą.

Kwestie wypowiedziane jednocześnie są wytłuszczone.

*Widzimy M. M
jest zwyczajnym
prowincjuszem.*

M patrzy na swoją rękę.

Zaciska i rozwiera pięść.

*Ponownie zaciska
i rozwiera pięść.*

M: Jestem...

Taaaa.

Jestem na dworze.

Jest ciemno, a ja stoję na
zewnątrz, w ogrodzie za
domem, na podwórzu. Na
swoim podwórzu. Niebo
jest... Niebo jest...

Niebo jest czyste, widzę
wszystkie gwiazdy,
a to dobrze, bo... bo...
bo kocham? Bo cholernie
lubię, wprost uwielbiam
patrzeć na gwiazdy.

Księżyc...

Zaraz.

Księżyc świeci naprawdę
bardzo jasno i dzięki
temu widzę wszystko.
Trawnik. Grill. Sznur na
bieliznę. Drzewa. Moją
szopę.

Gwizdzę...

Gwizdzę sobie? Nie.
Nucę. Mamrocę. Tak,
mamrocę i podśpiewuję.
Ale nie umiem śpiewać.
Choćby nie wiem co,
bym nie umiał zaśpiewać.
Więc tylko mamrocę
sobie i podśpiewuję tę
piosenkę, którą lubię,
bo patrzę na swoje
podwórko, a w ogóle
to cholernie fajna
piosenka.

*Give me a home among
the tra la lala. With lots
of trala lala. A dog or two
and a barbie...*

Taaa.

Stoję i patrzę na to swoje
podwórko i...

Ale...

Zaraz...

Nagle. Nagle. Nagle
zobaczyłem...

Coś w ciemnościach...
W ciemnościach coś
zobaczyłem. Nagle
zobaczyłem coś dużego...
Zobaczyłem, że coś tam
jest...

Coś...

Pies.

Pies?

Na pewno?

Taak, to pies. Widzę psa.
Gdy oczy przywykły mi
do światła, zobaczyłem,
że pies siedzi sobie
i się na mnie gapi. Jest
duży. Naprawdę wielki.
Klękam. Klękam, bo lubię
psy. Cholernie lubię psy.
Więc klękam, wyciągam
do niego rękę i mówię...

Cześć, psisko.

Cześć, brytanie.

(cmoka zachęcająco)

No?

(cmoka zachęcająco)

No? Chodź, brytanie,
chodź.

Chcesz... chcesz...

mam cię poczochnąć po
brzuchu?

Poczochnąć psa po
brzuchu? Co? Poczochnąć
psa?

Taak, mówię tak. Mówię
do niego tak, bo jestem.
Psiarzem jestem. Taki już
jestem, no nie?

Taaak. Patrzę na to swoje
podwórko i nucę pod
nosem, chcę poczochnąć
psa po brzuchu i w ogóle.
Już taki jestem. I myślę...
i myślę, jaki piękny...
aaa... Jaki to cholernie
piękny koniec dnia. Co
za wspaniały, cholernie
fantastyczny moment,
no nie? Ty, aaa, tak sobie
pomyślałem i ukląknę,
zawołałem psa, żeby go
poczochnąć po brzuchu
i –

Ale...

Ale nagle...

Boże.

Nie.

Nagle pies...

Boże. Zaczyna warczeć.

Siedzi i warczy na mnie.
Warczy cicho i cholernie
groźnie, a ja, spokojnie,
stary, luz, nie denerwuj
się, a pies nadal warczy

i widzę jego kły. Jego
ślinę. Jego pazury.
A potem nagle, bez
powodu. Boże! Rzucił się
na mnie, a ja się nie mogę
ruszyć. Nie mogę nawet
ruszyć nogą, i jedyne,
co mogę, to kucnąć
i rękami zasłonić głowę,
a pies wyskoczył prosto
na mnie, ja zacisnąłem
powieki i poczułem...
krew. Poczułem, że mi
krew, kiedy pies... ten
pies... ten gigantyczny
pies...

Ten gigantyczny pies...

Ale...

(długo nic nie mówi)

Nie.

Ale nagle...

Nie.

Spojrzałem w górę i nie
zobaczyłem żadnego...

Gdzie się...

(rozwiera i zaciska pięść)

*Give me a home among
the...*

Cholernie dziwne psisko.

(długo nic nie mówi)

Wchodzę do domu.

*Widzimy K. K jest miłą
prowincjuską.*

*K gwałtownie wdycha
powietrze.*

Chce zasłonić sobie usta.

Zamykam tylne drzwi
i ruszam do środka.

Wołam do żony.

Wołam, żeby sprawdzić,
czy się nie położyła, ale –

Ale mi nie odpowiada,
czyli że już jest w łóżku i –

Taaa i myślę... myślę,
myślę sobie, że nie mogę
się **doczekać**, żeby się
przy niej znaleźć.

Gaszę światło w kuchni –
I gaszę światła w salonie –

Jestem zmęczony, myślę
o żonie, która leży
w łóżku, i nie mogę się
doczekać, żeby się znaleźć
przy niej, bo...

Bo...

Bo ją cholernie kocham.

Rygluję drzwi frontowe.

*(sprawia wrażenie, jakby
coś usłyszał)*

Już...

Odpręża się.

K: Jestem...

Czekam.

Czekam...

Leżę na wznak.

Czekam.

Taaak. Leżę na wznak,
w łóżku... w takim
półśnie, trochę
rozmarzona i...

I...

Taaak.

I...

I...

I puszczam bąka.

*(wydaje potężny odgłos
puszczania bąka)*

Już od dłuższej chwili
leżałam w łóżku
i czułam, jak ten bąk
we mnie wzbiera, jak
mnie wzdyma, jak mi
brzuch rośnie i strasznie

Ale ja ...

Wciąż.

W domu jest ciemno
i cicho, rozglądam się po
salonie...

I po kuchni, gdzie przez
żaluzje wpada trochę
światła księżycy i lekko
się uśmiecham, bo to...

Bo to jest mój dom.

Bo to jest dom, w którym
mieszka **cała** moja
rodzina.

I to dobrze.

Dobrze?

Taaak. To cholernie
dobrze.

No bo... Moja rodzina
jest... cholernie mi się
poszczęściło, no nie?

Taaaa.

Moja żona.

chciałam, żeby te wiatry
wreszcie się zebrały.
Leżałam, bąk był tuż tuż,
ale **wciąż** nie mogłam
się doczekać, żeby był
gotowy wyrwać się na
zewnątrz i wreszcie się
wyrwał. Bo kiedy tak
wzbierze, kiedy zejdzie
najniżej, jak tylko
może, zatrzymuję go
i trzymam, i trzymam,
a gdy nie mogę dłużej, po
prostu go wypuszczam.
Wypuszczam wielkiego,
głośnego śmierdziela –

Mmmmm.

Tak.

Leżę sobie.

Sama. Leżę sama
i napawam się.

A wtedy...

Taaak...

Zaraz...

Tak.

Unoszę do góry kołdrę.

Nie chcę jej obudzić,
bo może już zasnęła,
więc staram się cichutko
przemknąć przez hol do
naszej sypialni, skradam
się na palcach.

Docieram do drzwi
i ostrożnie, cicho...
Naprawdę cichuteńko
przyciskam klamkę,
żeby przypadkiem nie
zaskrzypiało

Już mam uchylić drzwi
i...

Tak mi dobrze.

Uchylam drzwi i...

Uwielbiam, cholera,
po prostu uwielbiam
kłaść się przy niej, więc
otwieram drzwi, gotowy
wślizgnąć się obok niej,
otwieram drzwi i –

I

Jakiś dziwny zapach,
Chyba...
Ojej.

O, Boże! Nie! Ale smród!
Cholera, co to za...

Moja...

Unoszę do góry kołdrę
i wypuszczam go i –

Wącham.

Śmierdzi. Naprawdę –

I jest mi cudownie.

Wdycham go.

Unoszę lekko kołdrę
i wypuszczam bąka
w świat, robię głęboki
wdech – śmierdzi...
śmierdzi tak...

No nie.

O kurde.

Chyba mój...

No nie, mój mąż. Wszedł
i... i pewnie go...

Mój...

Mój bąk śmierdzi
potwornie, nie

Nie, nie mogę...	przypuszczałam, że on akurat wtedy przyjdzie, bo bym... Bo w życiu bym nie... i on na pewno... nie ma siły, żeby go nie czuł.
Poruszyła się pod kołdrą i smród, ten ruch powoduje kolejną falę i –	Przewracam się na bok. Przewracam się na bok, że to niby śpię i wiem, że on na pewno –
Jajo. Obrzydliwe, zgniłe –	Słyszę, że bierze głęboki oddech i jakby lekko się krztusi.
Co to jest?	Taak.
No cóż, chyba żona... Trudno. Pewnie już... powinienem być przyzwyczajony. Bo przecież... no bo... no bo przecież słyszałem... i sam też, też mi się zdarzało przy niej tysiące...	Mój bąk.
Dostaję wypieków. Czuję, że robię się czerwony na twarzy.	Czuję, że mi policzki... On się nie rusza. A ja dostaję wypieków. Czuję, że robię się czerwona na twarzy. Bez sensu, bo przecież on... bo widział i słyszał znacznie gorsze rzeczy, ale dlatego on wciąż stoi?
Dlaczego?	
Nie wiadomo, dlaczego czuję się zażenowany. To bez sensu, bo... bo... bo chcę –	Chcę, żeby –
Chcę się położyć. Chcę być z nią i...	Chcę, żeby się położył. Chcę, żeby był ze mną i...

Muszę to jakoś. Muszę to jakoś na moment odgarnąć, wślizgnąć się do łóżka i...	Wydymał mnie.
leżeć przy niej.	Żeby mnie wydymał – tak naprawdę.
Wtulić się w nią i spać.	Strasznie bym chciała, żeby wskoczył do łóżka, złapał mnie i –
Uwielbiam wtulać się w nią. Wtulać się w to ciepło i... Po prostu uwielbiam!	Strasznie bym chciała, żeby mnie złapał, przyciągnął do siebie, przewrócił na plecy i –
Tak mi wtedy dobrze. Wtedy czuję się naprawdę. Jak gdyby nic innego nie istniało...	Pocałował mnie z całych sił i złapał za...
Skórę ma taką miękką i jest zawsze taka ciepła. Prawie aż za ciepła i...	Żeby mnie złapał za cycki, wziął je w te swoje wielkie łapy i pocałował mnie ze wszystkich sił i powiedział...
Jak ona to robi, że ma skórę tak...	Zaraz cię wydymam.
Stoję i myślę, żeby się w nią wtulić, położyć rękę na jej cudnej piersi –	Leżę i myślę, że mnie chwytą, że wielkimi łapami ściska mi cycki. Trzyma za ...
Śpi, a ja czuję się błogo. Czuję się cholernie dobrze i błogo.	Leżę, a on mówi, że mnie odwróci, że mnie od tyłu wydyma szybko i mocno, i tego mi trzeba, strasznie

Zagrzebałbym nos. Wtuliłbym się i przyłożył nos do jej skóry i...	mi tego trzeba, no bo... bo...
Skórę ma mięciutką i taką ciepłą, i chciałbym przyłożyć nos do jej ramienia i zanurzyć go w jej włosach.	Czuję się taka...
I – No bo. Ona jest taka. Taka niesamowita.	Bo... No bo... On... On jest taki... Taki...
Bo ona, bo ona w takiej chwili jest najpiękniejsza, piękna jak nigdy. Jest cudowna i... Taak. Taak.	Nie. Bo on w taki sposób...
Leżę i wdycham jej zapach i kładę. Kładę rękę na jej piersi. Na jej miękkiej... I przyciskam ciało. Całe swoje ciało do jej ciała. I jest całość. Wtedy jest całość. No nie? No nie? To jest...	Chcę, żeby już był w łóżku i położył rękę na... Niech mnie przewróci na plecy i położy mi swoje wielkie łapska na cyckach i niech się pochyli i pocałuje mnie w usta, mocno, a potem niech mnie odwróci i wydyma. Niech mnie wydyma tak...
No nie?	Mocno...
Ale.	Ale ja...
I ja... Ale ja...	Ale ja...
Nie.	Nie.

Nie. Tylko stoję.	Ale on tylko stoi, a mój bąk wciąż wisi w powietrzu i czuję się...
O, Boże...	Głupio.
Ona.	Więc on.
To tylko bąk, więc podchodzę bliżej. W końcu podchodzę i unoszę kołdrę, i...	A dlaczego by miał, skoro ja tak śmierdzę? Dlaczego by miał mi coś w ogóle, jeśli ja tak...
Uderza mnie... Ten smród, ale muszę. Chcę się położyć przy niej i objąć ją, przytulić się, i... więc unoszę kołdrę, wdycham smród i wchodzę do łóżka i –	Bąk wisi w powietrzu. I śmierdzi.
Wchodzę do łóżka i...	Czy nie może zniknąć i zostawić mnie z moimi... z moimi głupimi wypiekami na twarzy?
Jest zwrócona do mnie tyłem. Taak. Myślę, że chętnie wyciągnąłbym rękę. Chciałbym wyciągnąć rękę i dotknąć jej miękkiej...	Kto by chciał mnie dymać, kiedy ten smród...
Leżałem nieruchomo, gdy tak leżałem obok niej. Tuż przy jej skórze. Nie do... Gdy tak leżałem... ostrożnie wyciągnąłem	

rękę, żeby dotknąć jej pleców...	
Choćby przez sekundę i...	Co to...
Ale...	Dotknął mnie?
Ona jednak...	On mnie...
Się wzdrygnęła.	Dotknął mnie!
	Wzdrygnęłam się. Nawet nie poczułam, że się położył, a on się przebił przez bąka i dotknął mnie, ale ja się wzdrygnęłam, bo... bo...
Taaak.	Bo się nie spodziewałam –
Wzdrygnęła się, jak gdyby nie chciała. Śpi i nie chce, żebym jej dotykał. Ona...	
Więc się cofam.	Tak! Tak! Dotykaj mnie!
Cofam się.	Nie!
Ale...	Nie!
	Cofa się, jakby się rozmyślił. Jak gdyby właściwie nie chciał i... i...
Bo...	Ale.
Nie.	Ale.
Nie.	Ja.
Nie chcę jej obudzić.	
A wtedy...	A wtedy...
Moment prysł.	Moment... prysł.
Bąk wisi w powietrzu.	Bąk wisi w powietrzu.

(patrzy na swoją rękę. Zaciska i rozwiera pięść)	(gwałtownie wdycha powietrze. Chce zasłonić ręką usta)	
	Śpię.	
Przez całą noc.	Nie ruszam się.	
Leżę.	I...	
Jest dobrze. Dobrze, bo po prostu ją mam, nie? Bo ją tu mam, obok. I...	I nie...	
Mam cholerne szczęście, że ją mam, że spędzam z nią każdą noc i to... i to jest...		
	Śpię.	
Że mogę spędzić całe życie z kimś...	Marnie.	
Więc myślę o niej.	Ale śpię.	
Leżę i myślę o niej i ...	Śpię i się budzę.	
i...		
Myślę o naszym wspólnym życiu...	I myślę. I myślę, że śnię o...	
Myślę o niej i...		
I myślę o niej i o sobie, i o naszej córce.	Śnię o nim i o sobie, i o naszej córce.	<i>Widzimy D. D wygląda jak przeciętna dziewczynka z prowincji. Zamyka oczy i na moment zwiesza głowę.</i>
Moja córka jest... moja córka jest cholernie piękna.		
	Myślę.	D: Ja...
	Jestem...	
Cholernie...		Mmmm.
Chcę...	Chcę...	Leżę w łóżku.

Czas płynie.	Czy to w porządku?	Taaa.
Powoli.	I...	I jest, zaraz...
Nie ruszam się.	Tak.	Taaak.
	Śpię...	Spałam i całą noc śniłam, no nie... jakoś... i chyba śniło mi się coś fajnego, naprawdę fajnego, bo się obudziłam i... i... tuliłam do siebie... poduszkę do siebie tuliłam... jak bym się całowała... i nie miałam najmniejszej ochoty się obudzić. Bo ten mój sen był naprawdę... był naprawdę bardzo, bardzo fajny i...
(powoli zamyka oczy)	(powoli zamyka oczy)	
Jeden albo dwa psy...	<i>K otwiera oczy.</i>	
<i>M otwiera oczy.</i>		
Co...	Śpię.	Jest bardzo wcześnie.
Zaraz. Która to godzina?	Ja...	
Zaraz, chwileczkę.	Ja nawet...	
Boże, to już...	Nie.	
Nie.		Widzę... Mmmm... Patrzę przez okno i widzę kawałek różowego nieba.
To już rano? Naprawdę już...		
Spałam całą noc?		Skrawek różowego nieba. Nie widzę jeszcze słońca, czy w ogóle, ale ten skrawek różowego nieba mi się naprawdę podoba,

	bo myślę, mmmm, bo myślę sobie, że słońce gdzieś tam wstaje, i to akurat teraz, więc jest megafajnie, bo to znaczy, że niedługo tu też będzie i to dobrze. No bo ktoś inny już ma u siebie słońce, więc ma fajnie, a ja niedługo też będę miała słońce, więc też będę miała fajnie.
	Taaa.
Wstaję. Wstaję i idę wziąć prysznic.	Jest... moment. Leżę w łóżku, podnoszę wzrok i za drzwiami do sypialni widzę... zaraz, co to było? Słoń?
Co?	Co?
	Wstaję, wyglądam na korytarz. I rzeczywiście. Jest słoń, ale się chowa do jakiegoś pokoju. Więc ja. Więc ja za nim i wchodzę do tego pokoju. A tam? Co widzę? Na talerzu leży befsztyk i. A w ogóle, co to za pokój? Nigdy nie... Aha, to sen.
Oo.	Oo , ale teraz wiem, że to sen, czyli że pewnie zaraz się obudzę.
Taaak.	Taaak.
	Przesuwam palcami po czole i natrafiam, tak... Ja nie mogę!
Patrzę w lustro i widzę, że po jednej stronie głowy mam włosy na sztorc i że coś z nich ściekło. Ściekło i zaschło mi na policzku. Skórę mam rozpulchnioną,	Słoń zaczyna jeść befsztyk i śpiewa...
	Taaak, na francę. Mam wielką francę tuż przy samych włosach i... i...
	<i>It's a lovely day today</i>

a te sterczące włosy
i ten zakrzepły ślad na
policzku – Wyglądam
z tym jak jakiś bunyip.

Chwileczkę...

Biorę prysznic.

Zmywam tę zaschniętą
strużkę.

*And whatever you want
to do
It would be lovely to be-
Doing it with you.*

Zaraz.

Tak. Wiem. Wiem, panie
Słoni. To sen. Ale. Ale
niech pan sobie nie –

Proszę. Niech pan je.
Wszystko w porządku.
Wie pan, wygląda
pan zdumiewająco
znajomo. Tak. Wygląda
pan zupełnie jak –

Nie.

No nie.

Idzie pan sobie.

Widzę słonia. Wydaje mi
się bardzo znajomy, ale
nagle chwyta trąbą talerz
i wybiega, i kiedy biegnie,
jego wielka słoniowa dupa
robi się... bo ja wiem?
Biała? Tak, widzę, że robi
się biała i mam ją przy
samej twarzy! Tę wielką
białą dupę mam przed
samym –

Oo. To poduszka.
Otworzyłam oczy,
a to poduszka, nie
żadna –

Do jasnej...

No nie.

Taaak.

Mam wielką francę i –

Nie powinnam jej
dotykać –

Wiem, że nie powinnam
jej dotykać, ale jak
już wiem, że ją mam,
to muszę. Nie mogę jej
zostawić –

Wiedziałam.

Ubieram się.

Żona przewraca się na
łóżku.

Nie.

Nie.

Biorę swoje kluczyki i –

Nie, proszę, nie...

Nie.

Nie chcę się obudzić.

**Zamykam oczy
i wciskam głowę
w poduszkę, bo wcale się
nie obudziłam. Nie chcę
się obudzić... jeszcze
trochę... jeszcze tylko
trochę... proszę, daj mi
jeszcze trochę...**

Śpię. Mówię sobie, że
wciąż –

Zaraz.

Tak.

Nic nie czuję, tylko tę
wielką pulsującą francę
na czole –

Łup, łup, łup, a ręka mi
sama wędruje do niej
i myślę: nie, nie rób tego.
Zostaw!

Zostaw!

Ale ręka wciąż sama tam
wędruje i nawet nie wiem,
kiedy zaczynam myśleć:
„Tak, zrób to, zrób to, no
już”!

Więc macam, trafiam na
nią palcem i, i, i...

Wyciskam ją. Kciukiem
i... Jak się ten drugi
nazywa?

**Wskazujący? Tak.
I wyciskam ją tymi
dwoma palcami
i czuję, czuję, czuję,
jak eksploduje, a jest
taka wielka, że czuję,
jak ropa z niej i co tam
jeszcze, jak to mi strzela
we włosy. Patrzę, jest
ciemno, ale patrzę na
palce i widzę na nich
krew i myślę, myślę...**

Oo.

Teraz jeszcze bardziej
pulsuje.

Wychodzę.	Tak, a śpię...	Różowe niebo.
Naprawdę?	Nie.	Uwielbiam budzić się tak wcześnie rano i patrzeć na nie, bo dzięki temu czuję się naprawdę... bo ja wiem.
Nie.	Nie da się. W ogóle... Otwieram oczy, odwracam się, a mojego męża nie ma, więc...	To jak telewizja, no nie? Się widzi, jak to niebo robi się różowe, to jakby się patrzyło na telewizję, a ja uwielbiam telewizję, bo, no bo telewizja jest taka, jest jakaś, no...
Nie.		<i>You know we belong together</i>
Nie.		<i>You and I for ever and ever</i>
Tak.		<i>No matter where you are</i>
		<i>You're my guiding star</i>
	Nie ma go, a moja ręka jest na jego poduszce.	Myślę o nauczycielu.
	Mam sucho w ustach, a kołdra jest mokra. Próbowalam ją jeść, czy co? Może to było to spaghetti...	
	O, mój Boże...	Taaak.
Wychodzę frontowymi drzwiami i idę do swojego pick-upa i. I wsiadam do swojego pick-upa i jadę podjazdem.	Coś słyszę. Nie jestem pewna, co. Czy to drzwi? Czy słyszę...	Myślę, że leżę tu z nauczycielem z mojej szkoły.

	Podnoszę głowę i rozglądam się po pokoju.	
Ale.		Z panem Youngiem.
Ale.		Gapię się na niego na lekcjach. Jest taki muskularny i inteligentny, a oczy ma takie że...
A niech to!	Słyszę...	Takie jakieś rozmarzone. Naprawdę super, i rozmarzone. Nadawałby się do telewizji. Na pewno.
Ale, gdy odjeżdżam.		Wyobrażam sobie, że on i ja leżymy tu razem.
	Wydaje mi się, że – to...	Ale odjazd!
Gdy się włączam do ruchu.		Tu , w moim pokoju. Myślę o nim, myślę, że wchodzi przez okno, a ja nawet nie mogę powiedzieć –
Gdy się włączam do ruchu i odjeżdżam, widzę –		Myślę, że stuka w szybę, potem wchodzi, a ja mówię –
Jasna cholera!	Mój...	Mój tato...
Nie jest dobrze. W lusterku wstecznym widzę psa.		Co będzie, jeśli mój tato...
To ten sam. Siedzi... siedzi sobie i patrzy na mnie.		Ale on się nie przejmuję moim tatą i –

Widzę go teraz w pełnym świetle i jest naprawdę...

Jest olbrzymi. Cholernie wielki. Czyj to pies? Rozglądam się. Nie widać właściciela. W ogóle nikogo. Myślę, może by wysiąść i sprawdzić, czy nic mu nie jest. Całą noc tu siedział? Boże. On ani drgnie. Siedzi tak, biedaczek. Dlaczego on tak siedzi? Cholera, czyj to pies?

Ale nie wysiadam i mu nie pomagam. Chcę, ale tego nie robię.

Z jakiegoś powodu jadę dalej.

Widzę go we wstecznym lusterku i...

Widzę, jak wychodzi na jezdnię. Idzie wprost na środek jezdni, siada i patrzy, jak odjeżdżam. **Gamoń jeden, ktoś go potrąci**, jak będzie tam siedział.

Nie mogę oderwać od niego oczu, a wtedy...

Słyszę, jak jego pick-up rusza z podjazdu. Zawsze się budzę, gdy to słyszę. Tego ranka ten dźwięk każe mi myśleć o poprzedniej nocy i...

Boże!

Pewnie powinienam wstać.

Jest dzień.

Podchodzi do łóżka, a ja mówię –

A co ze szkołą? Co ze szkołą, bo on jest moim nauczycielem i co na to powiedzą? Ale on mówi, że nic go to nie obchodzi, bo mnie kocha całym sercem i że przyszedł, żeby mnie zabrać i musimy ruszać natychmiast, bo policja depcze mu po piętach za jakąś straszną zbrodnię, której nie popełnił i, i, i...

From the very first moment I saw you

I never felt such emotion.

Taaak.

Zaraz.

Tak. Zaczyna biec. Biegnie szybko. Potem cholernie szybko biegnie po jezdni i wygląda na to, że chyba mnie dogania. Cholera, dogania mnie, patrzę przed siebie, cholera, zaraz się wpięprzę na jakiś słup, odbijam kierownicą, jestem znów na jezdni, skręcam za róg, gwałtownie hamuję, błyskawicznie się oglądam, patrzę przez ramię.

Nie ma go.

Nie ma...

Idiota ze mnie!

Rozglądam się. Słońce zaraz wstanie.

Ty cholerny idioto.

Nie.

Niebo jest całkiem różowe.

Sklep. Jadę do sklepu.

Taaak.

Powinnam wstać.

Nie.

Powinnam wstać. Mam różne rzeczy do zrobienia...

Ale.

Ja...

Taaak.

Wstawaj.

Seriale. Preferuję je. Są takie... zarąbiste, są po prostu **taaakie...**

Bo generalnie takie życie jak w serialach to takie powinno naprawdę być prawdziwe życie, no nie. Ja tak uważam. To na pewno.

Taaak. Są po prostu normalnie prawdziwe, no nie?

Ale.

Ja...

Taaak.

Taaak.

Patrzę na zegar. Dochodzi szósta. Tata pewnie już pojechał do pracy –

Jak co rano, zanim ja i mama wstaniemy.

Może mój sen o panu...

To mega ciacho.

Taaak. Jadę główną ulicą i parkuję.

Wchodzę do piekarni
kilka domów dalej, biorę kawę i bułkę na śniadanie.

Tak często to robię, że kawa i bułka już na mnie czekają. **Kładę na ladzie pieniądze, zabieram swoje śniadanie i wołam... wołam...**

Cześć, Dave.

Taaak.

Słyszę, że ktoś chodzi po domu.

To moja córka –

Córka zbiera się do szkoły i ja...

Słyszę, jak idzie korytarzem.

Chyba już powinnam wstać i muszę być naprawdę bardzo cicho, bo mama jeszcze jest w łóżku.

Mamo?

Wstaję, wkładam szkolny mundurek.
Sweterek i spodnie, i...

Nie.

Sweterek i spódnice.
Taaak.

Biorę swoją torbę, ubieram się i skradam się korytarzem, żeby nie budzić mamy.

Zjadam miseczkę dmuchanego ryżu, chociaż wiem, że nie powinnam, bo to jedzenie dla małych dzieci –

Ale tak go lubię, że jem i zostawiam na wierzchu dla mamy. Razem z miseczką i łyżką, i mlekiem. Więc zostawiam jej to wszystko na wierzchu, żeby miała pod ręką, jak wstanie, i wychodzę.

Wołam, cześć, Dave, bo to fajny gość. Cholernie fajny gość. Idę i otwieram sklep.

Taaak.

Idę i otwieram sklep.

Zamki. Alarm. Światła. Kasa.

Staję przy ladzie.

Patrzę na sklep.

Kocham ten sklep.

Stoję i patrzę na sklep, piję kawę i jem bułkę.

Słyszę, że drzwi się zamykają.

Słyszę, jej kroki na podjeździe.

Jestem w domu sama, zupełnie...

Jestem sama, więc wstaję i obchodzę dom.

Podciągam żaluzje, żeby wpuścić trochę światła. Tylko trochę. Ta dwójka nigdy nie podciąga żaluzji, a ja stoję goła i podciągam je tylko trochę.

Idę do...

Do spiżarni.

Biorę puszkę piwa.

Wkładam ją do zamrażarki.

Siadam przy zamrażarce i czekam.

Na palcach wychodzę z domu i idę do szkoły.

Słońce już jest wysoko i w ogóle.

W ogóle wszystko naprawdę tak jakby promieniało, nie?

Idę sama. Idę ulicą i –

Oo.

Ale nie jestem jakimś tam odludkiem. W ogóle nie jestem odludkiem. Dla większości dzieciaków jest jeszcze za wcześnie, więc po prostu idę sama.

Sama idę...

Taaak..

Idąc ćwiczę chód modelki i ściskam pośladki.

Patrzę na ladę i widzę
na powierzchni **drewna**
wytarcia zrobione
moimi rękami.

Gładka.

Przyjemna.

Patrzę na swój sklep.

Patrzę na dział
spożywczy.

Patrzę na dział metalowy.

Jestem goła. Światło
wpada przez szpary
w żaluzjach, a ja siedzę
i czekam, żeby mi się
piwo schłodziło, i jestem
naga i –

**Zamrażarka lekko
dygocze, przywieram do
niej policzkiem, trochę
mnie to łaskocze, więc
muszę go potrzebować.**

Patrzę na swoje ciało.

Cycki mam takie
strasznie, strasznie
obwisłe. Fajt, fajt.

A tyłek.

**Stopę trzeba zawsze
stawiać pośrodku,**
żeby się biodra
ruszały.

One tak robią, i to
bardzo ładnie
wygląda. Tak uważam.
Naprawdę...

**Kobieco, bo mam na
sobie spódnice i idę,
i wyobrażam sobie,
że jestem na jakimś
wybiegu, że dookoła
błyszczą flesze, są tłumy,
setki, tysiące ludzi,
wszyscy na mnie patrzą
i mówią, że wyglądam
ekstra! Naprawdę ładnie
i seksy i... że jestem naj...
naj...**

Ale potem patrzę na
swoje głupie krótkie
nóżki i głupie krótkie
ręce, i głupią tłustą dupę
i marzę, no naprawdę
marzę, żeby wyglądać
choćby trochę...

Taaak.

Patrzę na dział radio-
-wideo na samym końcu

mojego sklepu.

Taaak.

Przychodzą ludzie.

Dzwoneczek przy
drzwiach dzwoni.

Mój wielki lodowaty,
okrągły rozlaży jak
rzadki twaróg...

Talię mam... nie mam
talii. Bikini wykluczone.
Zresztą kiedy ja w ogóle
noszę bikini? Tu, gdzie
by się kończyło, mam
ogromną kępę futra,
które rozłazi się na nogi
i w górę. Aż do pępka. Od
kiedy to włosy łonowe
rosną mi na brzuchu?
Pewnie, gdybym im
pozwoliła, a jeśli tak
dalej pójdzie, pewnie
im pozwolę. Już widzę
nagłówki. Kobieta
uduszona własnymi
włosami łonowymi...

I myślę...

Patrzę na swoje ciało,
które wygląda tak...

Śmiesznie.

Naprawdę powinienam...
powinam coś zrobić ze...

Idę.

Franca na czole wciąż boli
i pewnie trochę później
znowu się do niej zabiorę.

Docieram do szkoły.
Wchodzę na podwórko.
Przyszłam wcześniej i...

Jest zimno, ale tak
naprawdę jasno. Siadam
na...

Siadam na ławce przy
ceglanym murze...

Mokro. Mur jest mokry.
I ławka też.

Zawsze ci sami ludzie.		Torbę stawiam między nogami.
Taaak.	Tak.	Nauczycieli też jeszcze nie ma. Jest tylko kilku woźnych.
	Zaraz.	Myślę, żeby pójść i poczekać na pana... wiadomo, na kogo –
Stali klienci.		Na pana Younga.
Ludzie, których znam. Ludzie, których znam od zawsze.		Taaak. Myślę, żeby pójść i poczekać na jego miejscu parkingowym. Jeździ taką, taką naprawdę wypasioną bryką. Nie wiem, co to za marka, ale...
Stoję i patrzę na nich wszystkich. Na tych wspaniałych ludzi. I...	Tak.	Ale jest naprawdę mega super i jak pomyślę, że zajeżdża, i zobaczę go, jak wysiada, zamyka drzwiczki i jest... stary jest, faktycznie i w ogóle, ale i tak ma w sobie coś... sama nie wiem. Taki power czy co. Ręce ma takie silne, a włosy –
Zaraz.		Co tam, że włosów mu za dużo nie zostało, ale czasem wyobrażam sobie, że zajeżdża pod szkołę, widzi mnie, podchodzi i bierze mnie w ramiona i mówi, że... że będzie się o mnie troszczył i... i...
Taaaa. Chwilę z nimi gadam, bo może to dziwne, ale...	Tak, przysypiam na chwilę. Moja pomarszczona stara twarz dziwnie drętwieje od tej zamrażarki. Kafelki ziębią mi nogi i wielki tyłek.	

Taaak.	Tak.	
Cholernie lubię –	Rękę mam... rękę mam zanurzoną w kędziorach... że niby tam jest cieplej. Że kiedy przysnęłam, ręka szukając ciepła, sama zawędrowała w te długie kudły. Jezus Maryja...!	Siedzę na ławce.
Pogadać chwilę, więc...		Jest naprawdę cicho i...
Dzień dobry, kochanie.		Siedzę, jest cicho, przysypkam oczy.
Rześko dzisiaj, nie? Taaak. Ale się ociepli.	Więc...	Więc...
N'dobry, skarbie.	<i>It's a lovely day to-</i>	<i>(zamyka oczy na chwilę)</i>
	Przestań.	
	Budzę się. Trochę się otrząsam ze snu. Otwieram –	
	Czy na pewno?	Co... co to było?
	Tak, tak, oczywiście, że tak...	Może akurat przysnęłam?
	Otwieram zamrażarkę, piwo nie za bardzo się schłodziło, ale i tak je wypijam.	Słyszę coś i...
Póki co jest chłodno, nie! Ale w ciągu dnia ma się ocieplić.		
	Siedzę w kuchni nago.	Nauczyciele przyjeżdżają.
		Pan...?

Cześć, stary. Strasznie trudno było dzisiaj wstać, no nie?

Give me a home among the...

With lots a plum...

Gadam z ludźmi.

To strasznie fajnie mówić ludziom dzień dobry, no nie?

Siedzę nago na podłodze w kuchni, twarz mi trochę cierpnie, całkiem drętwieje.

Zaraz.

Tak.

A moje ciało wygląda tak... tak. Kiedy ja do tego dopuściłam?

Zastanawiam się nad tym i piję ciepłe piwo.

Spływa mi przez gardło do żołądka. W smaku jest ostre, ale jestem do niego przyzwyczajona.

Powinnam...

Powinnam coś zrobić.

Kończę piwo.

Wstaję i wrzucam puszkę do śmieci.

Schodzą się dzieciaki. Bawią się.

Chłopaki grają w nogę. Dziewczyny siedzą sobie.

Schodzą się moje koleżanki, siadają koło mnie.

Julie, chyba moja najlepsza –

Siedzimy z koleżankami i opowiadamy sobie różne super historie...

Siedzę tam, ale co chwila zerkam na pokój nauczycielski, żeby sprawdzić, czy –

Widzę, że Julie patrzy na mnie, kiedy tak zerkam na pokój nauczycielski i –

To cholernie fajnie, więc chwilę pogadam, a potem –

Przestań!

I...

Nie.

Potem –

O, Jezu.

Potem –

Nagle wszystko. To znaczy nagle wydaje mi się, że wszystko...

Poszłam do sypialni i ubrałam się. Prysznic nie wzięłam. Nie umalowałam się.

Normalnie się maluję.

Normalnie lubię dodać sobie urody, ale dzisiaj... dzisiaj nie chcę...

Patrzę na łóżko i myślę o ostatniej nocy i... ściele łóżko i dopiero **potem** się ubieram. Jego ciuchy leżą na podłodze, więc je zbieram, zanoszę do pralni, pakuję do pralki i...

Zaraz, na pewno?

Więc kiedy znowu na mnie patrzy, a ja nie chcę, żeby patrzyła, mówię:

Wiesz, włosy masz dziś naprawdę super. Podziękowała mi, powiedziała, jaki ma szampon i tak w ogóle, i już przestała się tak na mnie patrzeć. Siedzimy sobie, chichramy i tak w ogóle, aż do dzwonka.

Idziemy wszyscy do klasy i siadamy...

Taaak.

Na lekcjach siedzimy tak jak na dworze. Coś tam mówimy, podajemy sobie ściagi i takie tam.

Wychodzę z za lady.	Nie. Mam gdzieś. Nie zbieram ich z podłogi.	Jestem...
Nie jestem pewien, ale chyba wychodzę z za lady i...	Zostawiam jego ciuchy na podłodze.	
Przechodzę przez sklep.	Powinnam coś zrobić. Zrobię coś dla siebie. Tak. Pobiegam! Pójdę pobiegać!	Jesteśmy.
Przechodzę przez dział spożywczy i uśmiecham się do Ang.	Ubieram się. Nie biorę prysznic. Nie maluję się. Zostawiam jego ciuchy na podłodze.	Chcę...
Znam Ang od dziecka. Jest spokojna, pocziwa, jak mi się zdaje. A jej córka chodzi do szkoły razem z moją i...	Nie zbieram ciuchów mojej córki.	Ja.
	Ani mi się śni. Mam gdzieś. Za to wkładam adidas, bo idę pobiegać!	Siedzimy, ja niby robię notatki, bo to lekcja pana Younga, a on jest... taki... taki... ale koleżanki tylko normalnie siedzą, więc też za dużo to ja ich nie robię.
Pytam ją, jak tam Julie, pytam, a ona mi odpowiada, że okej, więc idę dalej. Przechodzę przez dział metalowy i sprawdzam, co tam u Jamesa –	Biorę puszkę piwa.	Ale wtedy...

Zaraz...	Tylko jedną zanim...	Czy na pewno?
Zaraz...		Taaak.
Taaak, to James. To James. James, mąż Ang. Taaak.	Idę z nią do kuchni i przy stole wypijam. Żeby mi się lepiej biegło.	I kiedy czytamy jakąś książkę...
Pytam Jamesa, czy czegoś nie potrzebuje, a Jamesa lubiłem od dziecka, ale teraz właściwie rzadko go widuję i chyba to nie jest dobrze... Powinienem coś z tym zrobić.	Puszczam bąka.	
Stanowczo powinienem coś zrobić...	Całkiem nieoczekiwanie – tym razem.	Mamy przeczytać rozdział jakiejs głupiej książki, a pan Young –
Powinienem ich zaprosić na jakiegoś grilla czy coś i jest mi trochę głupio , że do tej pory tego nie zrobiłem. No bo w końcu nasze córki się... się kolegują i...	Bum!	Podchodzi do mnie od tyłu, pochyla się nade mną, a ja cała...
Więc wychodzę z za...	Siedzę przy stole kuchennym i nagle...	Czuję, że cała...
Mijam Ang, mijam Jamesa i idę w głąb sklepu. Na samym końcu mojego sklepu, w kącie rekreacyjnym jest	Bum!	Sama nie wiem...
	Puszczam bąka. Głośnego. Szybkiego. Jest jak strzał z karabinu. Czuję, jak przeciska się między moimi pośladkami a krzesłem.	Nachyla się nade mną i pyta, czy mi się książka

William. To miejscowy doktor, który. No zaraz. Taaak. To on przyjął na świat moją córkę.

William jest zapalonym wędkarzem i często wpada, żeby zobaczyć, jakie mam przynęty. Mijam go i –

Czy to –

Pytam go. Czy to tak było?

Taaa...

Pytam go...

Taaak.

Wychodzę. Naprawdę idę po... Biorę kilka piw i wychodzę z domu, żeby pobiegać.

Wychodzę z domu i idę. Gdzieś z daleka słychać szczekanie psa. Wychodzę z domu i idę się przejść – dla rozgrzewki. A potem pobiegnę.

Słońce jest...

Takie jasne.

Mrużę oczy.

podoba. Ja na niego patrzę, tylko patrzę, uśmiecham się i kiwam głową, a on patrzy na mnie i w ogóle...

Wiem, że patrzy na mnie, jak gdyby mówił mi, czego chce, no nie? Widzę to w jego oczach i w jego uśmiechu, więc...

Serce mi strasznie... jestem cała... i myślę, że może on jednak. No bo tak się nade mną nachylił, bo chce mi podrzucić liścik, albo też coś mi powiedzieć...
Jasne, chce powiedzieć...

No więc opiera się na mojej ławce i klęka, myślę, że pewnie w ręku ma liścik, który upuści, odchodząc i...

Czy biorą.

Idę na sam koniec sklepu do działu radio-wideo i...

Taaak, pytam go, czy biorą, a on ...

On mi na to, że nie tak, jak by chciał i chichocze. Pyta, jak tam moja córka. Mówię mu, że jest piękna i że tej urody na pewno nie odziedziczyła po mojej rodzinie, i że zrobiła się teraz potworną

Otwieram go, nie... a tam jest napisane, że on mnie kocha, i wie, że ja jego też i że chce, że chce...

Że chce mnie stąd zabrać. Na dużej przerwie mamy się spotkać przy jego samochodzie i wyjedziemy. Mam tylko wsiąść i pojedziemy, i już nigdy nie wrócę, bo on ma mieszkanie w jakimś mieście, gdzie będziemy mogli... gdzie będziemy razem, więc siedzę z nim w samochodzie, on prowadzi, ja się do niego przysuwam, kładę mu głowę na ramieniu, a rękę na udzie i zamykam oczy, i wiem, że... Że to, co robimy, jest... jest naprawdę... że to miłość. Że to prawdziwa miłość, przed nami otwarta droga i zachód słońca, i jesteśmy tylko my, dwoje, dla siebie i, i...

*No matter where you are
You're my guiding star
And from the very first moment I saw you
I never felt such emotion
I'm walking on air
Just to know
Just to know
You are there*

Idę ulicą, ale nie tam, gdzie są sklepy. Nie żeby wpaść i zobaczyć się z moim... powiedzieć szybko „cześć” swojemu mężowi, żeby mnie pocałował i... Zamiast tego skręcam na prawo i idę przed siebie. Tam jest park, a ja mam ochotę pobiegać w parku. Widzę Williama, doktora, jak idzie do pracy. Nie. Jak wraca z pracy i idzie w stronę sklepów. Macha do mnie, a ja macham do niego. Piwa schowałam do swojej dużej torby. Duża torba się przydaje, kiedy się chce mieć piwo pod ręką i...

Więc.

Nie.

Wcale nie.

A dlaczego nie?

Tak.

No więc tak...
Macham.

nastolatka, co pewnie ma po mojej parszywej rodzinie, na co on chichocze. Na co on... Nie... Zaraz. Taaak. Chichocze, a ja wpadam na moment na zaplecze, gdzie trzymam kilka strzelb i takie tam różne rzeczy, które czasem kupują u mnie farmerzy. Trzymam je tam pod kluczem. No więc idę na zaplecze i...

Biorę strzelbę.

Swoim kluczem, otwieram specjalny sejf i zdejmuję z półki strzelbę myśliwską, a przez drzwi wciąż gadam z Williamem. Chichotem kwituje mój żart, a ja ładuję strzelbę, on chichocze, ja wychodzę z zaplecza i strzelam do niego, strzelam mu prosto w serce. Taaak. Strzelam mu w serce. A krew... Krew bryzga. Przechodzę przez tę krew. Przechodzę przez kałuże krwi i idę do Jamesa, i jemu też strzelam w serce. A on nic. Po prostu stoi, ja mu strzelam w serce i jest więcej... na... jest na moim ubraniu. Na mojej skórze. Strzelam mu

Tak.

Macham do niego.

Tak.

Dlaczego mam do niego nie pomachać?

To miły starszy... a ja tylko wysłałam pobiegać, a to przecież dobrze. To naprawdę bardzo dobrze, więc macham. Macham, a on się nie zatrzymuje. Ja zresztą też. Idę do parku.

Jest tam kilka dużych eukaliptusów i kilka banksji. Trochę sprzętu do ćwiczeń. Jest kościół, w którym wzięliśmy ślub. To park, w którym było nasze wesele. Tam pobiegam. Teraz. Zaraz... Już jestem... Już... Siadam. Idę i siadam. Idę i siadam na ławce.

*Hold me in your arms
Don't let me go
I want to stay forever*

Tak bym chciała, żeby... Strasznie bym chciała... Gdyby tylko to... gdyby tylko to mogło... Ale jak pomyśle o swoich nogach i o tyłku, to wiem, że mój Young by nigdy... Ale... Idę na lekcje. Robię notatki. Nie gadam z dziewczynami. Nie za bardzo uważam.

Tylko śnię na jawie o... Następna lekcja. Następna lekcja, to samo... No bo... Ale... I czuję... Jedna lekcja, druga lekcja, a ja czuję... Czy to tak? Czuję się trochę...

w serce, jego krew tryska na mnie, a potem...

Potem...

Potem idę do Ang.

Idę do Ang.

Idę do Ang i, i.

Idę do Angeli i –

Mówię jej. Proszę ją. Proszę ją, by powiedziała mojej żonie. Żeby powiedziała mojej córce. Proszę ją, żeby powiedziała mojej żonie i żeby powiedziała mojej córce, że przepraszam i proszę, żeby powiedziała im, że przepraszam, a potem wkładam łufę do ust i pociągam za spust. Proszę ją, by powiedziała mojej żonie i żeby powiedziała mojej córce, że przepraszam; wkładam łufę do ust i sięgam do spustu i pociągam za spust.

I –

I –

Jezu!

Nie! Nie! Nie! Ja!

To głupota!
To nienormalne!
Nienormalne! To...
To cholernie... Nie wiem!
Nigdy bym... Ja bym

nigdy... Nigdy, nigdy bym tego nie zrobił!

I...

Czy to? Czy? Czy to? Czy ja...

Taaak.

Otwieram piwo.
Wypijam łyk
i odstawiam puszkę do torby.

Nie.

Słońce.

I...

Tak.

It's a lovely day today

Nie.

*And whatever you've
Got to...
It would be lovely to be...
And if there's
something that must
be done
And it can only be...*

Nie.

Tyle że...

Stoję za ladą.

Potem na przerwie.

Potem na przerwie. Na tej dużej.

Na tej dużej przerwie
Julie, moja przyjaciółka,
no więc Julie
powiedziała...

Siedzę z koleżankami
i nie słucham, co gadają,
bo jest mi...

Sama nie wiem...

Jakoś dziwnie.

Wtedy Julie spojrzała
na mnie i właściwie nie
wiem, o czym akurat
gadałyśmy, ale w każdym
razie nagle mnie
zapytała –

Jak tam twoja mama?
A potem, czy musiałam
rano odsuwać jej włosy
z twarzy?

(złośliwie przedrzeźnia)

Czy musiałaś dzisiaj
trzymać mamie włosy,
żeby jej nie leciały na
twarz?

Tak powiedziała, no
i już. Właściwie wszyscy
wiedzą. Bo podwędzam

Nie. Stoję tam przy
ladzie.

W eukaliptusach słyszę
kilka srok, a ja siedzę
z zamkniętymi oczami
i słucham srok, ich
krzyków...

mamie browar dla
kolegów.

Wiedzą, że ona. Zawsze
przy nich robię z tego
jaja, ale jest mi jakoś
nie halo, a Julie to moja
najlepsza koleżanka,
a teraz mówi takie coś
i... I sama nie wiem.
No sama nie wiem,
dlaczego...

Uderzyłam ją.

Powiedziała...

I.
Uderzyłam ją.

W twarz ją walnęłam.
Dostała w ryj naprawdę
mocno, upadła na ziemię,
skoczyłam na nią i jeszcze
raz jej przywaliłam
i wrzasnęłam, żeby
pilnowała własnego...
Pilnuj, kurde, swojego
własnego zasranego
interesu i dalej ją tłukłam,
złapałam za kłaki, ohydne
długie kłaki i omal
ich jej nie wyrwałam
i wrzeszczałam, żeby
pilnowała własnego
zasranego interesu,
i charknęłam jej w twarz.
Jak możesz! Jak możesz
tak mówić o mojej
mamie! Ty dziwko!
Ty głupia dziwko! Suka!
Dziewczyny próbowały
mnie od niej odciągnąć
i aż cztery musiały,
a ja znowu na nią
i znowu splunęłam i tak
mnie...

Stoję przy ladzie
i patrzę na swój sklep,
rozmawiam z klientami
i przez moment. Tylko
przez moment myślę, że
mógłbym...

Że mógłbym wyjść z za...

Raczej nie... Nie. Wcale.

Drzewa i słońce, i sroki,
i dzień jest taki piękny
i widzę czerwień
i słucham i piję swoje...

Nie.

Tak.

Tak.

Piję to ciepłe piwo
i patrzę na nie, i...

Czuję. Czuję, że tak dłużej
być nie może.

Tak. Siedzę i przez
zamknięte powieki widzę
czerwień, siedzę z piwem
w rękę i myślę, co
ja robię? Jak ja wyglądam!
No jak ja wyglądam? Na
miłość boską, co ja robię?

Ja...

No bo ja pierdolę!
Pierdolę wszystko!
Wszystko jest
popierdalone! Totalnie
popierdalone i chcę, po
prostu chcę... Bo kurwa
ja tylko chcę...

Zaraz.

To moje koleżanki. Po
prostu stoją. Normalnie
stoją. Normalnie w szoku.
Patrzą na mnie, a... a...

A moje koleżanki...

Normalnie są w szoku,
bo...

Stoją normalnie
w kompletnym szoku,
patrzą na mnie, a Julie jest
na ziemi i mówi...

Spierdalaj do tego
swojego pana Younga.
No już!

Patrzę na nią.

Zaraz...

Płaczę.

Siedzę tam.

I płaczę –

Mam w sobie taką
złość i frustrację i jest
mi smutno, a wszystko
dlatego, że prawie
mnie dotknął, ale nie
dotknął, bo... bo...
przez baka... przez
cholernego baka...
po tym wszystkim, co
dla niego zrobiłam,
on mnie nawet nie
dotknie?! Kurwa,
nawet mnie dotknąć
nie może. Kurwa!

Wstaję i idę w stronę.
Podchodzę do niego, stoję
i patrzę.

Piaskowiec. Stary.
Pamiętam, jak
wychodziłam głównym
wejściem, w białej sukni,
a on był taki... taki
przystojny w tym swoim
garniturze.

Ale...

Czuję to kurestwo,
które nad nami wisi

Patrzę na nich wszystkich,
a oni się gapią na mnie
i czuję, że wszystko...

Że dzisiaj wszystko
w moim życiu
naprawdę...

No bo...

Bo naprawdę, kurwa, jest
do dupy.

Ja pierdolę, wszystko
naprawdę jest, kurwa, do
dupy.

Idę.

Idę sobie.

Idę sobie.

James mnie pyta, co
to za melodię gwizdzą.
Mówię mu, że to Give
me a Home Among
the Gumtrees. A on,
że jasne i że zawsze się
zastanawiał, co to za
melodię ja tak sobie
pogwizduję, kiedy on
tu jest.

*Give me a home
among the gum trees
With lots of plum trees
A dog or two and a
barbecue
Some da down the back
Some da di dum da da
And a old rocking chair
Give me a dum di...
With lots of la...
A dog or...
And a Barbie*

*Some something
Down the side
Some dum did a da –*

*(znowu patrzy na swoją
rękę. Zaciska pięść
i rozwiera ją)*

*(przez dłuższą chwilę
milczy)*

**i po prostu nie mogę
go znieść. Kurwa, nie
mogę... Sięgam po
puszkę piwa.
Pełną. Biorę to piwo
i krzyczę**
JUŻ NIE MOGĘ TEGO
ZNIEŚĆ i rzucam puszką
w kościół. Rzucam nią
z całej siły w witraż
nad drzwiami i widzę,
jak szkło się tłucze.
Widzę to wyraźnie. Ale
co mi tam. Mam w dupie.
Biorę następne puszkę.
I rzucam. Widzę, że
szkło się tłucze i krzyczę,
pierdol się, Boże! Gdzie
ty jesteś, do kurwy nędzy?
Jesteś jedną wielką kpina!
Jesteś, cholera, wielką,
śmierdzącą, bezużyteczną
kpiną i nienawidzę tego
kościółka, i nienawidzę
mojego męża,
i nienawidzę całego
tego gówna! I zaraz
zrobiło mi się lepiej.
Jest mi cholernie... no,
i wreszcie mogę, mogę,
mogę...

*(przez dłuższą chwilę
milczy)*

Nie.

Nie.

Nie tłukę witrażu.
Nie krzyczę.

**Wycinam z torby puszkę
i opróżniam ją. Stoję
przed tym kościołem,
wypijam całą puszkę**

*(przez dłuższą chwilę
milczy)*

Wychodzę ze szkoły.
Nikt mnie nie zatrzymuje.

**Stoję przy bramie.
Kręci mi się w głowie.
Wszystko wraca...
Dostaję wypieków**

**piwa i jestem wściekła,
tak, i rzucam nią, ale
nie rozbijam witraż.
Nawet nie trafiłam w ten
wielki witraż, bo nie
dorzuciłam. W ogóle nie
umiem rzucać, staram
się, ale mi się nie udaje.
Bardzo się staram, ale
puszka tylko odbija
się od muru i wraca
do mnie, podnoszę ją
z ziemi, biorę pozostałe
puste puszkę, które
mam w torbie, i znowu
próbuję. Rzucam jedną
po drugiej w kościół
i zaraz mi lepiej, ale
też... To, że się tylko
odbijają i wracają...
Puszkę tylko się odbijają
i leżą na ziemi przede
mną...**

Boże.

A wtedy... co to?

Co to...

Pies.

Wielki czarny –

Kurwa.

Więc...

**i... przez chwilę... bo
ja wiem... nie mogę
zrobić kroku i... chyba
się przewrócę albo...**

**Trzęsę się jak galareta,
ręka mnie boli od tego,
jak ją tłukłam, i nie
mogę uwierzyć... Jestem
psychiczna! Jestem
totalnie popierdolona.
Wszyscy wiedzą. Jak
mogłam być taka głupia?
Że niby oni co? Że niby
oni nie wiedzą o moich
starych i o panu... że
podoba mi się stary,
głupi, oblesny pan
Young, bo jestem głupia
idiotka...**

Biegnę do domu.

Stoję na dworze.

Kłuje mnie w boku.

Stoję na dworze. Ale nie.
Nie chcę wejść do środka,
bo jeśli mama jest i...

Pierdolona Julie.

Kurczę, jeśli mama jest
w domu i –

Najciszej jak się da
otwieram furtkę. Idę
ścieżką bardzo...
Podchodzę do okna.
Żaluzje są podniesione
tylko trochę, ale próbuję

Po drugiej stronie parku nagle widzę psa i –	zajrzeć do środka i sprawdzić, czy ona tam jest.
Szczeka na mnie. Głośno i wściekle szczeka na coś i...	Nie widzę jej. Wyjmuję klucz i bardzo cicho otwieram drzwi.
Jest daleko, ale widzę, jak szczeka. Nie wiem na co? Rozglądam się. Staram jakoś schować to moje piwo i rozglądam się, ale oprócz mnie nie ma nikogo, żadnego właściciela, żadnych innych ludzi. Czyj to pies? Kto wypuścił tego psa akurat... a wtedy...	Żeby tylko mama nie... Wchodzę do środka i zamykam drzwi. Strasznie mi trudno być cicho, bo od samej szkoły biegłam i ciężko dyszę i w ogóle, ale robię, co mogę, i zamykam drzwi naprawdę cicho. Nie ma jej w salonie. Ryż dmuchany i miseczka, i wszystko inne stoi jak stało. Mleko skisło. Wypieprzam je. Idę na palcach korytarzem i powoli, ostrożnie zaglądam do sypialni, ale –
Wtedy...	Tam też jej nie ma.
Wtedy ucieka.	Rozglądam się po domu, ale nigdzie jej nie ma, co jest dziwne, ale się normalnie cieszę. Że jej nie ma. Siadam przed telewizorem, podwijam nogi i siedzę tak godzinami. Normalnie siedzę i oglądam telewizję.
Rozglądam się.	
Jakoś cały dzień mi tu zszedł, nagle światło się zmieniło, patrzę. Widzę...	

Dzień płynie. Ludzie przychodzą. Ludzie wychodzą.

Ang?		
O, Boże.		
Stoi nade mną i widzi, że siedzę na ziemi. Mówi –		
Mówi mi „cześć”. Ja też mówię „cześć”. Pyta mnie, jak moja córka, więc ja jej –	Gadki szmatki.	
Dziękuję, dobrze, no to pyta, jak mój mąż, a ja jej...	Żałosne.	Kurwa!
Fantastycznie. Więc mnie pyta, co ja robię, a ja –	Co ja robię?	Co ja robię?
Biegam. Ona, że to cudowny dzień na bieganie. A ja –	Nie.	Nie.
Że faktycznie, a ona dalej stoi, więc... Więc ja wstaję i. I zostawiam puszki, jakby nie były moje. Jakby nie miały ze mną nic wspólnego... i zaczynam biec. Ledwie stoję. Bo głowę mam... to całe piwo, które... a ona patrzy na mnie i się uśmiecha niewyraźnie, więc po prostu ruszam biegiem. Do domu. Staram się...		
Wracam do domu. Dzisiaj wieczorem wszystko się... Dzisiaj na pewno... muszę... muszę.	Nie da rady myśleć.	Po paru godzinach. Słyszę mamę. Słyszę jej kroki na podjeździe i że wchodzi do domu i idzie...

Zamykam sklep.	Idę do domu. Córka już jest.	Zapach ją zdradza, a ja nawet na nią nie rzucam okiem. Olewam ją.
	Mówię do niej.	Taaa.
	Czy ja do niej mówię?	Taaa.
	Tak. Widzę, że jest, i mówię jej: na kolację jest befsztyk.	
	Ogląda telewizję, a ja mówię tylko, że na kolację jest befsztyk, a ona się nie odzywa.	Oglądam telewizję, ona coś tam mówi o kolacji, ale widzę, że jest... naprawdę od niej jedzie... więc ją normalnie... Olewam ją.
	Tak.	Po prostu.
	Nic nie mówi.	Potem. Potem pomyślałam, że chcę...
	Nie mówię jej, co zrobiłam.	Pomyślałam, że chcę jej powiedzieć.
	Nie mówię jej o adidasach, ani o parku, ani w ogóle o niczym. Powiedziałam tylko...	Chcę jej powiedzieć o Julie, bo jakoś, może to jakoś... Sama nie wiem, ale...
	Zaparkowałam go przed sklepem, teraz wsiadam i jadę do domu.	
	Zabieram się do gotowania, a ona nic nie mówi.	
Jadę, a cykady... Wszędzie ich pełno. Zagłuszają silnik. Jak jakieś cholerne radio i w ogóle nie przestają.		

Przez całą drogę i od tego czuję w głowie taki tępy ból, który narasta i narasta, aż...		W domu jest tylko ona i ja, więc... więc może gdybym jej powiedziała o Julie i o tym, co ona mi powiedziała, to może jakoś by coś się... Tak jakby. No, bo może... Bo chcę, żeby się zmieniło. Naprawdę musi się zmienić i może jeśli teraz coś jej powiem, bo tylko ona i ja, tylko my, nawet jeśli ona jest... więc się odzywam. Patrzę na nią i ściszam telewizor, i patrzę na nią, i mówię... mówię...
Chryste!		Mamo?
	Co?	Ale...
Potem – w głowie te cykady – cała ta cholerna sprawa, po takim cholernym dniu, podjeżdżam pod dom, patrzę, a tu znowu ten cholerny pies!	Potem – córka coś tam gada, więc pytam, co za sprawa, ale...	Ale kiedy patrzy na mnie, widzę ten dmuchany ryż, który wciąż tam stoi i czeka, jak gdyby nawet go nie zauważyła, i znowu patrzę w telewizor.
Siedzi przed domem i patrzy, jak wsiadam z samochodu. Czego on chce?	Wyjmuję befsztyki i jakieś jarzyny. Marchewki i kartofle i –	I się nie odzywam.
Szlag by go!		I...
Biegnę do niego!		
Chcę go kopnąć!	I...	

Chcę, **tylko** żeby się
odpierdoli! Won!
Wynocha! Spadaj, głupi
kundlu!

SPIERDALAJ!
WYNOCHA, TY GŁUPI
PIERDOLONY...

Rozwścieczony, kopię
i wrzeszczę na psa. **Ale**
z tego wszystkiego
potykam się na
podjeździe i zaliczam
glebę.

Ręce mnie pieką, **moja**
noga boli, a pies siedzi
i się na mnie gapi.

Jakby chciał pokazać...
Jakby demonstrował,
że nie ustąpi, dopóki ja
się...

Nie. Ja się nie... Nie
mogę. Nie mogę mu
pozwolić... Nie!
Nie dam mu... Nie! To się
nie może...

Podnoszę się. Kolacja
z daleka pachnie,
podnoszę się.

Pachną befsztyki, więc
się podnoszę, otrzępuję
się z brudu i wchodzę do
domu –

Staram się nie zważać na
psa, na to, że ręce mnie
pieką, że noga mnie boli
i na to, co było dzisiaj
w pracy, a w domu jest
moja żona i moja córka,
i patrzę na obie.

Moja żona...

Ale...

Moja...

Jakby...

Nie.

No i.

Zaczynam
przygotowywać kolację,
niedługo potem wraca
do domu mój mąż,
a mnie ogarnia... czuję
gwałtowną potrzebę, by
podejść i...

Mój mąż.

Tylko że...

Moja mama...

Ale...

Ale...
Ja...

Jakby...

Nie.

No i.

No i.

Wtedy tato wraca
do domu i jesteśmy
w komplecie i...

Moja córka...

Dzięki nim czuję się
taki...

Podchodzę do żony.

Podchodzę i całuję ją.

Podchodzę i całuję ją
w czoło i wdycham jej
zapach... wdycham
zapach jej włosów, które
pachną miłością. Nie.
Nie, to –

Taaaak. Taaak. Pachną...

I podchodzę do mojej
córki.

Podchodzę i całuję ją
w czoło, czuję zapach jej
włosów, i...

Taa. Też pachną miłością.
Ale nie taką samą, ale...

Chcę podejść i objąć...

Podejść i objąć...

Przytulić go. I nie wiem.
Błagać. I błagać i...

Sama w to nie wierzę,
ale chcę mu się rzucić do
nóg i błagać go, i chcę,
żeby mnie podniósł
i przytulił, i powiedział
mi... powiedział mi, że
wszystko jest...

Chcę, żebyśmy coś zrobili,
żeby było lepiej. Chcę...
więc, kiedy podchodzi
i mnie **całuje w głowę,**
a potem całuje w głowę
moją córkę, to mówię do
niego... Mówię...

Mówię...

Mój tato.

Teraz już nie ma sensu
niczego próbować.

To wszystko...

Podkręcam dźwięk
w telewizorze.

Nie patrzę na tatę i nie
patrzę na mamę, i się
nie odzywam i patrzę
w telewizor.

Się nie odzywam.

Się nie ruszam, kiedy
podchodzi do mnie
i całuje mnie w głowę.

Tylko oglądam telewizję.

Ale miłością.	Kochanie.
Jak to dobrze wrócić do domu, do tego wszystkiego – i nagle ogarnia mnie fala, czuję ogromny przypływ... czuję, że to jest właśnie to, o co...	Kochanie, proszę...
Co było...	Ale.
Żona coś do mnie mówi i...	Kochanie, proszę...
	Chcę się rzucić do niego i powiedzieć mu wszystko, i żeby on mi powiedział, że wszystko będzie lepiej. Kiedy wchodzi, mówię do niego, mówię, Kochanie? Mówię. Kochanie, proszę...
<i>(M patrzy na swoją rękę. Patrzy na nią długo)</i>	Nie. Patrzy na mnie skonsternowany, jakbym mu przerwała tok myślenia i ...
Jedną i drugą całuję w czoło, ale obie, po prostu prawie... jak gdyby starały się to zignorować. Jakby z tego powodu było im cholernie niezręcznie i...	
Chryste. Zachowują się zupełnie tak, jakbym, prawie jakbym je denerwował, czy coś, i to mnie zbija z tropu, bo wtedy akurat wydało mi się, że moja żona coś do mnie powiedziała –	Chryste.
	Mój.

Mama i tato i Julie i pan Young i słońce i siedzenie na ławce i lekcje i myślenie o panu Youngu i w ogóle wszystko...

Więc.

Staram się.

Jakby...

Mój...

Ale ona tylko się uśmiechnęła, tyle że niewyraźnie, uśmiechnęła się niewyraźnie, a ja czuję, że mnie pieką ręce i że mnie boli noga, a żadna z nich – ani jedna, ani druga nie podniosła nawet wzroku. Nawet nie...	Uśmiecham się i nic nie mówię. Piwo. Chcę. Nie. Chcę – Ale...
Siadam. Siadam i nie mogę się oprzeć wrażeniu. Temu straszному... Że, że, że jestem tu zbędny. Bo chyba nic nie wnoszę do tego, co się tu dzieje. Nic nie daję. Dokładnie... Ale to jest mój dom i moja rodzina, i myślę, zastanawiam się. Zastanawiam się, jak. Jak to się stało? Jak się to stało? Jak się to stało mnie?	Chce mi się piwa. Okropnie.
Patrzę na swoją żonę.	Przyszedł i tylko siedzi.
Patrzę na swoją córkę.	Gotuję marchewki.
One na mnie nie patrzą.	Chce mi się.
Nie patrzą.	Okropnie chce mi się...
Nie odzywają się do mnie.	Zbliża się kolacja, więc uważam, że właściwie czemu nie? Więc biorę

Mama pyta tatę, czy chce piwa, i mówi to tak, jak gdyby to było jej pierwsze, i jak gdyby to było okej – więc mówię...

Moja żona.	sobie piwo i proponuję puszkę... mojemu mężowi , ale on gestem odmawia, za to córka prosi –	
Jej skóra.	Ignoruję to, ale sobie biorę.	Mi daj.
	Ignoruję ją.	Powiedziałam to. No bo może, bo może się zastanowi... może pomyśli... Ale ona mnie normalnie zignorowała.
Pies.	Otwieram puszkę i przelewam piwo do szklanki, leję za szybko i...	Tato nic do mamy nie powiedział. Ona nic nie mówi do niego. Nie rozmawiamy. Tylko...
Moja córka. Siedzi. Ogląda telewizję. Moja żona robi kolację i pije piwo. Jest w swoim świecie. Moja córka w swoim świecie. Ja w –	Tak. Leję za szybko, robi się wielka czapa piany, upijam trochę, a potem z puszkę wypijam to, co się nie zmieściło do szklanki i gdy spływa mi do gardła, czuję, jak chłód rozchodzi mi się po ciele. Wkładam puszkę do kubła, biorę patelnię i mocno ją rozgrzewam, żeby usmażyć befsztyki. Do befsztyków musi być mocno rozgrzana patelnia. Piję swoje piwo. Piana osiada. Jarzy się złością. Nakładam masło na patelnię –	Taaak. Naprawdę. Nie rozmawiamy. W ogóle. Czy to... Czy to jest w porządku? Czy takie są rodziny? Nie wiem. Czuję, że coś jest nie tak i chyba wszystko jest nie tak.
Wstaję. Stoję.	Piwo.	Wtedy tato.
	Masło skwierczy.	Wtedy tato. Wiem, co zrobi.

Muszę.	Chłód, który rozchodzi mi się po –	Siedzę.
Muszę.	Zapach masła.	Siedzę.
Wstaję, a serce mi się tłucze jak szalone, ale czuję, czuję, że muszę...	Dreszcz przebiegający po krzyżu.	Ma taką swoją minę, która mu się czasem robi i wiem, że zaraz...
	Żar patelni.	Czy powinnam?
	Szum w głowie.	Czy powinnam? Chyba tak.
	Rzucam befsztyk na patelnię. Wrzask befsztyka.	Myślę, że tak, myślę, że powinnam wstać i zatrzymać go, żeby nie wychodził teraz z domu, i że to jest ten moment, kiedy...
Wychodzę.	Mój mąż.	Nieeee.
Wstaję i wychodzę frontowymi drzwiami, a pies. Pies wciąż tam jest. Teraz nie szczeka. Właściwie nic nie robi i na dobrą sprawę... Na dobrą sprawę wygląda na zadowolonego. Wygląda na cholernie zadowolonego, a we mnie serce tłucze się jak szalone, ale wychodzę, idę do swojego pick-upa, biorę z niego torbę	Patrzę, jak wstaje, tak jakby miał zamiar pójść do swojej szopy, i myślę, żeby mu coś powiedzieć. Tylko tak mi przeleciało przez głowę. Tak...	Tata wstaje i przez minutę stoi, jak zawsze, zanim wyjdzie tylnymi drzwiami i pójdzie do tej swojej...

z rzeczami i idę do swojej szopy.

Potykać się, obchodzić dom, idę ze swoją torbą do szopy. Do swojej szopy. Stawiam torbę na blacie i patrzę na nią, podchodzę do okna, podnoszę wzrok i widzę światło telewizora, więc wracam do torby, otwieram ją. Wyjmuję z niej strzelbę. Patrzę na strzelbę. Wyjmuję naboje i patrzę na strzelbę oraz naboje, i zastanawiam się, ile razy... Ile razy muszę tu stać i zadawać sobie to pytanie? Dlaczego, cholera, nie mogę się od tego uwolnić? Dlaczego mnie to cholerstwo dopada? Moje całe cholerne... Dlaczego nie mogę?

Łamię strzelbę.

Łamię strzelbę i umieszczam w niej jedną kulę.

Łamię strzelbę i umieszczam w niej jedną kulę.

Patrzę na strzelbę.

Nie.

Piję piwo. Potem rzucam befsztyk na patelnię. Potem prawie nie zauważam, że on wstaje i idzie do samochodu. Przez minutę smaży befsztyk, obracam go i znów jest wrzask mięsa. Widzę, że w szpie zapala się światło. Nie ruszam befsztyka. Wolno go obrócić tylko raz i nie wolno przesuwac. Trzeba go przyżarzyć. Piję swoje piwo. Zdejmuję befsztyk z patelni i kładę drugi. Wyjmuję jarzyny, obracam drugi befsztyk, który też wrzeszczy. Dzisiaj to się musi skończyć, ale...

Ale najpierw usmażę befsztyki...

Wołam męża.

Wołam.

Tak, wołam męża, ale on nie przychodzi, więc posyłam po niego córkę.

Mama pije piwo.

Siedzę.

Mama smaży befsztyk. Podkręcam dźwięk w telewizorze. Ona pije piwo, tato wychodzi, a mnie – wisi. Lubię telewizję. Lubię seriale. „Sąsiadów” lubię, i „Home and Away” też, bo dzięki nim czuję się naprawdę... To znaczy naprawdę... I bym okropnie chciała po prostu... właściwie gównu mnie to obchodzi, co się dzieje. Mam to w dupie.

Ja –

Dlaczego w tej ręce wciąż czuję mrowienie? Dlaczego ona mnie ciągle... Dlaczego ona –

(drugą ręką uderza tę, w której czuje mrowienie. Mocno i głośno, raz po raz)

Moja ręka. Pies. Strzelba. To uczucie. To uczucie.

Nie chcę, ale... Ale – Ja.

Cholera!

Kurwa.

Kurwa.

Nie chcę, ale biorę do ręki strzelbę.

(robi gwałtowny wdech, chce zasłonić sobie usta)

Park. Sroki. Kościół. To uczucie. To pierdolone uczucie.

Dzisiaj wieczorem powiem! Dzisiaj wieczorem zrobię pierwszy krok! Dzisiaj wieczorem –

Cholera.

Cholera.

Kurwa.

Biorę następne piwo.

Mama. No więc – mama mówi do mnie. Coś tam brzęczy. Oglądam akurat „Home and Away”, ale mama mówi, że bym poszła po tatę. Że kolacja jest gotowa i że mam pójść po tatę. **A ja chcę jej powiedzieć, żeby poszła i wsadziła sobie kolację i tatę, i wszystko w... tam, gdzie słońce nie dochodzi... ale...**

(zamyka oczy.

Głowa jej opada.

Budzi się)

Ale to robię.

Wychodzę na zewnątrz. Drzwiami wychodzę.

Idę.

Idę ścieżką wzdłuż domu.

Idę ścieżką z boku domu i nagle –

Wkładam do strzelby
jedną kulę.

Kłękam na ziemi.

Odwracam strzelbę i –

Cholera. I... Cholera.
Cholera.

**Odwracam ją
i zamierzam...
Naprawdę mam zamiar
i myślę: taaak. Taaak.
Taaak. Taaak.**

Kłęczę tam, wkładam lufę
do ust, zamykam oczy,
a wtedy. Wtedy. Wtedy...

Słyszę coś. Jakiś ledwie
słyszalny dźwięk...

Otwieram oczy.

Moja.

Moja córka.

Stoi.

Stoi w drzwiach i –

Patrzy.

Ona.

Chcę.

Chcę powiedzieć.

**Chcę, żeby podeszła,
zabrała mi strzelbę
i chcę zasłabnąć w jej
ramionach, i opaść na jej**

**Nie powinnam, ale biorę
z lodówki kolejne piwo,
i obalam je. Od razu
je obalam. Od razu...**

Nagle słyszę głośnie
szczekanie psa,
zupełnie...

Jakby coś atakował –

**I jakby to dochodziło
z szopy, więc... więc...**

Biegnę do szopy.

Tato? Tato, nic ci nie jest?

Otwieram drzwi.

Otwieram drzwi i...

Widzę tatę.

Ma strzelbę.

Wymierzoną...

Lufę ma w...

Patrzy na mnie.

Ja.

Chcę. Chcę podejść i...

**Patrzę mu w oczy i się
boję, i widzę w jego
oczach. W oczach
mojego taty. Widzę**

**kolana, i płakać. I wyć.
Chcę być w ramionach
mojej córki. I chcę, żeby
mnie tuliła. Chcę, żeby
mi zabrała strzelbę
i dała mi płakać, i wyć,
i żeby mnie tuliła. I chcę,
żeby mi powiedziała, że
wszystko będzie...**

Chcę do niej krzyknąć:
pies.

Czy ten pies wciąż tam
jest?

Czy koło mojego
pick-upa na ulicy wciąż
jest pies?

Czy możesz mi pomóc?
Czy możesz się go
pozbyć? Czy możesz?

A ona stoi.

Patrzy.

Widzi strzelbę.

Widzi mnie.

I.

I.

I.

Wychodzi.

Wychodzi.

Wychodzi z.

Wychodzi z szopy.

**coś. Widzę to. To. To.
Nie wiem, co to jest.
Nigdy przedtem tego
nie widziałam. Nigdy.
To spojrzenie jak
gdyby... Jak gdyby on.
Jak gdyby chciał. Jak
gdyby naprawdę...**

Ja.

Nie.

Nie.

Cholera.

Ja...

Chcę.

Nie chcę.

On.

Mama.

To całe.

Nie mogę.

Nie mogę...

Wychodzę z szopy.

Widzę. Chyba widzę, że
pies ucieka. Ucieka i...

Wraca do domu.	A wtedy...	Wchodzę tylnymi drzwiami.
Ona.	Wtedy...	
	Moja córka.	Stoję w kuchni przy samych drzwiach.
	Wygląda...	Zamykam drzwi. Moja mama...
Smak metalu.	Nie wiem, ale...	Patrzy...
	Moja córka stoi tak przy tylnych drzwiach.	Nie wiem, ale widzę ją i nagle...
Resztki smaru na wargach.	Zaczyna płakać...	
Ręka wyciągnięta.		Płaczę. Boję się. Tak strasznie się boję.
	A ja nie...	
Kciuk na...		Mamo.
Na języku spustowym...	Ja nie rozumiem.	Powinnam.
Ona...	Ona stoi w drzwiach, a ja widzę łzę. Maleńką łezkę i...	Muszę...
	I jest...	O Boże. Tak się boję, a muszę jej powiedzieć, zanim on... zanim on... ale nie mogę. Nie mogę słowa z siebie wydusić i...
	Jest ła.	Nie!
	A ona stoi.	Nie!
	Płaczę.	

Mówię jej.	(oczy same jej się zamykają. Głowa jej opada i wygląda tak, jak gdyby miała zemdleć)
Chcę jej powiedzieć.	
Chcę jej powiedzieć, że to się skończy, ale...	
Płacze i kręci głowę, a potem...	
(robi gwałtowny wdech i chce zasłonić usta)	
Strzelba. Wysuwa mi się z rąk i pada na podłogę.	
Siadam.	
Nie ma. Nie ma nic, co bym...	
Ona wie. Widziała.	
(długo milczy. Nie wie, co by miał odpowiedzieć)	
Wstaję.	
Idę do...	
Wchodzę do...	
Jest tam moja córka i ...	
Moja żona wygląda...	
One...	
Siadam. Siadam do kolacji.	
Patrzę na mnie.	

Siedzę...

Moja żona. Bierze do ręki
talerz i stawia go. Stawia
go przede mną.
Obie siadają.

Siedzimy tak z naszymi...
Z naszymi...

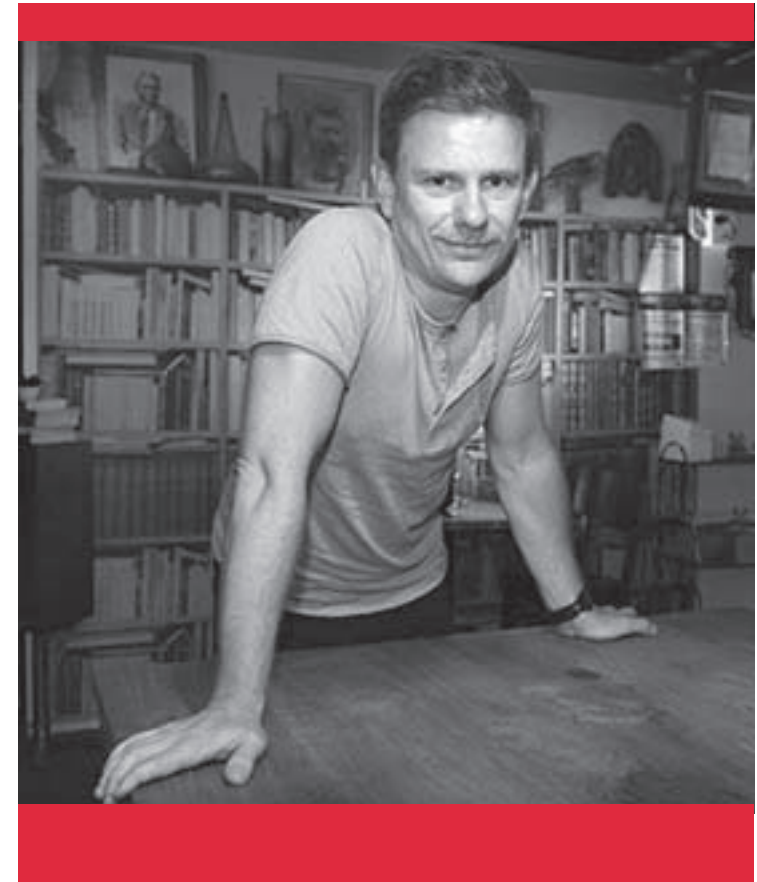
Befsztyki pachną.

A my...

Zaczynamy...

Zaczynamy...

Zaczynamy...



Tom Holloway (ur. 1979) jest australijskim dramaturgiem mieszkającym w Melbourne. Studiował w rodzinnej Tasmanii, a później w Narodowym Instytucie Sztuki Dramatycznej w Sydney. Był także stypendystą londyńskiego Royal Court. Jest autorem bez mała trzydziestu sztuk wystawianych w Australii, Wielkiej Brytanii i Europie. Za dramat *Beyond the Neck* (Ponad szyję) otrzymał w 2008 roku prestiżową nagrodę australijskiej Gildii Pisarzy AWGIE Award w kategorii Najlepsza Wystawiona Sztuka. Drukowane w tym numerze „Dialogu” *Czerwone niebo o poranku* zostało nagrodzone w programie stypendialnym funduszu R. E. Ross Trust oraz otrzymało główne wyróżnienie Green Room Awards dla najlepszej sztuki wystawionej w Melbourne w sezonie 2008/2009. Najnowszy utwór Toma Hollowaya *Double Indemnity* (na podstawie książki Jamesa M. Caina *Podwójne odszkodowanie*) będzie miał premierę pod koniec maja w Arts Centre w Melbourne.

Australijskie złe sztuki

• JANA PERKOVIĆ •

PRZEŁOŻYŁA ANNA DZIERZGOWSKA

1.

Apokaliptyczne historie, których akcja obejmuje trójkąty miłosne i narkomanię w podmiejskich dzielnicach. Dramaty rozpisane na cztery głosy,

Autorka jest krytyczką teatru i tańca, o których pisze w szerokim kontekście studiów miejskich i sztuk wizualnych. Wykłada w Victorian College of the Arts oraz w Melbourne School of Design na University of Melbourne.

tak że żadna z postaci nie rozmawia z pozostałymi. Sztuki „problemowe”, w których bieżące problemy polityczne pojawiają się w lekko sfabularyzowanej formie, tak jakby sam fakt ich istnienia był już tematem sztuki. Albo: świeżo upieczony absolwent kursu twórczego pisania wyjeżdża, by przez rok podróżować z plecakiem po świecie i po-

znawać rzeczywistość; sztuka oscyluje między dramatem na temat „utrąty australijskiej niewinności” a reportażem, nie będąc ostatecznie żadnym z nich. Kobiety i mężczyźni z klasy robotniczej umierają czy to z powodu aborcji, czy narkotyków, czy rozpadu rodziny lub warunków życia na przedmieściach. Animator kultury wraca do domu i przez cały czas akcji tkwi przy rodzinnym stole w milczeniu pełnym ukrytych znaczeń. Cztery osoby rozmawiają o sztuce w otoczeniu przypominającym australijskie pejzaże. Czwórka mieszcuchów rozmawia o polityce. Troje lub czworo nastolatków gada sobie, jak to nastolatki; fabuły brak.

Zamierzam przedstawić wam australijskie złe sztuki. Jakkolwiek by się od siebie różniły, każda z nich jest nieudana w podobny sposób i jest to sposób specyficznie australijski. Sztuki tego rodzaju pojawiają się na dziesiątkach australijskich scen co tydzień, od śro-

dowego wieczoru do sobotniego popołudnia. Po każdej z nich, kiedy widzowie wychodzą z teatru, mówią do siebie uprzejmie, acz bez przekonania: „No tak, to było interesujące, prawda?”. Stojąc przed hipotetycznymi teatrami, publiczność nieśmiało wyraża brak zaangażowania, zamiast namiętne go gniewu – po raz kolejny mamy do czynienia z przedstawieniem miłym zamiast przedstawienia prawdziwego. Porażka sztuk australijskich podobna jest do porażki australijskich rozmów przy stole, dyskusji telewizyjnych i debat publicznych. Nie wszystkie sztuki australijskie, rozmowy przy kolacji i debaty publiczne pozbawione są sensu: jednak jeśli się nie udają, nie udają się w podobny sposób.

Australijskie złe sztuki są niewidzialne, a zarazem – wszechobecne. Nie wystawia się ich, nie poddaje się ich krytycznej interpretacji, nie bada, nie archiwizuje ani nie publikuje, nie stawia się lekturą obowiązkową. Australijski teatr stara się szybko zapomnieć o swoich złych sztukach, podobnie jak australijskie społeczeństwo stara się zapomnieć o mniej chwalebnych epizodach swojej historii. A jednak wciąż powstają nowe złe sztuki, co wiadomo każdej i każdemu, kto jest czytany we współczesnej australijskiej produkcji dramatycznej. Co do mnie, czytuję ich średnio trzydzieści rocznie: subtelne podmiejskie apokalipsy, rozpisane na cztery głosy dramaty o sztuce, nastolatki, przedstawiciele klasy robotniczej, których wewnętrzny świat zbudowany jest w całości z opisujących ich wskaźników społeczno-ekonomicznych.

Złe sztuki powstają między innymi dlatego, że większość z tych, którzy i które je piszą, nie ma pojęcia, jak wiele takich sztuk co roku pojawia się i natychmiast przepada. Zła sztuka nie ponosi publicznie klęski dostatecznie

spektakularnej, by inni autorzy mogli zorientować się, że nie dokonują właśnie jedynej w swoim rodzaju eksperymentu z beztreściowym brakiem formy, ale przeciwnie – dołączają do głośno brząmiącego chóru. Podstawowym celem niniejszego artykułu jest przekazanie im tej właśnie informacji.

Drugim celem jest jednak przyjrzenie się złym sztukom na serio, potraktowanie ich jako ważnych wytworów kulturowych. Być może istnieje gdzieś ponadnarodowy Panteon, w którym zbierają się wszystkie wielkie dramaty świata, jednak złe sztuki, będące wytworem różnych kultur, ponoszą klęskę każda we własnym zaścianku. Australijskie złe sztuki (w skrócie: AZS) mają pewne sobie tylko właściwe cechy, które pozwalają bezbłędnie je rozpoznać i choćby z tego powodu zasługują na analizę. Mówią nam coś o tym, kim jesteśmy. Jeśli chcemy rozmawiać o australijskim dramacie, możemy zacząć od zbadania jego porażek.

2.

Każdy, kto ma do czynienia z powstającymi współcześnie w Australii tekstami dramatów, szybko zacznie wychwytywać pewien wzorzec. Jak Habsburgowie, ze swoją charakterystyczną dolną wargą, AZS dają się na pierwszy rzut oka rozpoznać z uwagi na ich wyraziste cechy anatomiczne, które można streścić w następujący sposób:

Cztery Osoby, Pozbawione Emocji, Idei i Pragnień, Kręcą się Bezsensownie, Aż Czasem Bez Określonego Powodu Wydarzy się Coś Straszniejszego (w skrócie: COPEliPKBACBOPWCS).

Nie dajmy się zwieść próbom, jakie te sztuki podejmują, starając się udawać, że są czymś innym, że mają jakąś podniecającą treść. Ich akcja może

rozgrywać się na froncie, w przeszłości, w odległym kraju; tłem wydarzeń mogą być zarówno przeciętne australijskie przedmieścia, jak i abstrakcyjny poetycki pejzaż. Na pozór mogą przekraczać granice gatunków, pojawiać się w przebraniu apokalipsy, polityki, dramatu o dojrzewaniu lub w kostiumie historycznym. Tym, co sprawia, że pozornie różnorodna masa tekstów okazuje się należeć do jednej rodziny, nie jest ich rzekomy temat, miejsce akcji ani nawet ich wspólne wady, czy też brak wszystkich tych radości, jakie można czerpać z dramatu – chodzi raczej o rodzaj wad, jakimi się cechują. Każda z tych sztuk stanowi mieszaninę niemądrej fabuły, niejasnych celów, nienadającej się do wystawienia akcji scenicznej, słabej charakterystyki osób, nieciekawych dialogów; mieszaninę o niedającym się z niczym pomylić posmaku australijskiej porażki dramaturgicznej.

Żaden z tych błędów sam w sobie nie byłby zabójczy. Wiele dobrych sztuk obciążonych jest jednym lub dwoma. Każdy z nich z osobna może zwiększać podatność na krytykę, każdy także osłabia nieco efekt dramatyczny; razem wzięte, okazują się zabójcze.

3.

Przyjrzyjmy się czterem głównym cechom AZS:

Po pierwsze, nie ma w nich wyraźnej centralnej opowieści. Często mnożą kolejne nakładające się na siebie fabuły (zazwyczaj dwie, ale czasem trzy lub nawet cztery). Artysta we współczesnej Australii przeżywa kryzys twórczy, a tymczasem podczas drugiej wojny światowej pielęgniarka zakochuje się w nazistowskim żołnierzu. Żołnierz australijsko-nowozelandzkiego korpusu walczy w Europie, w Australii zaś

pewna kobieta umiera na gruźlicę. Kobieta, która padła ofiarą przemocy, australijski dżihadysta, drag queen i pielęgniarka prowadzą każde osobny żywot. Cztery osoby krążą wśród półek w supermarkecie, nie spotykając się. Ich historie się nie dopełniają, ale przebiegają równolegle. Postacie przegrupowują się między scenami, wpadają na siebie nawzajem i na innych, nie pojawia się jednak główny bohater ani bohaterka. Kolejne sceny nie są w żaden wyraźny sposób powiązane z poprzednimi, także dlatego, że uwaga widza musi przemieszczać się między różnymi wątkami opowieści. Nie do końca wiadomo, co trzyma wszystkie te (bardzo, bardzo liczne) postacie razem, podobnie jak nie jest jasne, dlaczego właściwie miałyby nas to obchodzić. Zważywszy na nieproporcjonalnie duży wpływ seriali telewizyjnych na naszych dramaturgów i dramaturgów, a także na sposób kształtowania australijskich opowieści, możemy niezbyt uprzejmie określić ten typ sztuki jako dramaturgiczny odpowiednik opery mydlanej.

Problemem jest tu nie tyle liczba wątków, ile brak centralnego punktu opowieści. W innej wersji tego samego zjawiska sztuka opowiada tylko jedną historię, ale jej przebieg nieustannie przerywają dygresje, jej emocjonalną siłę rozmywa mnogość detali, a napięcie dramaturgiczne co chwila się załamuje, ponieważ całość porozbijana jest na zbyt wiele krótkich scen. To także stanowi dramaturgiczny odpowiednik opery mydlanej i wydaje się być nieodłączną częścią australijskiego dramatycznego kanonu. Na przykład w *Hotel Sorrento* Hanny Rayson dwa akty składają się odpowiednio z dwudziestu dwóch i dziewiętnastu scen. W *Golden Age* (Złoty wiek) Louisa Nowry jest ich trzynastie i osiemnaście. Zważywszy, że te sztuki nie dorównują długością

dramatom Shakespeare'a, sama liczba sytuacji dramatycznych sprawia, że nie mamy czasu zaczerpnąć tchu. (Dla porównania: całe *Lato siedemnastej lalki* Raya Lawlera¹ składa się z pięciu scen w trzech aktach.)

To jeszcze nie wszystko: na ogół gdy tylko konflikt zostaje wreszcie wyartykułowany, scena, zamiast się rozwijać, gwałtownie się kończy – jak gdyby samo zaistnienie konfliktu było już dostatecznie dramatyczne. Połowa scen w drugim akcie *Hotel Sorrento* (dziesięć na dziewiętnaście) kończy się w ten sposób – ktoś mówi coś w rodzaju: „Och, przestań...”, „wszyscy wiemy, że...”, albo „naprawdę nie sądzę, żeby o to chodziło” (można niemal pomyśleć, że ktoś, kto to pisał, podświadomie konstruował tekst z zachowaniem miejsca na przerwy na reklamy). Nie jest to jednak tylko dramaturgiczny

odpowiednik opery mydlanej. Jest to także dramaturgia unikania konfliktu. Niechęć dostrzegania tego, co mogłoby stanowić istotę sporu. Jest to dokładnie ten sam gest retoryczny, jakiego dokonuje Tomy Jones prowadzący *Q and A*, gdy mówi: „Okej, tutaj przerwiemy. Czas iść dalej. Następne pytanie!”. Celem wielu meandrujących narracji w AZS jest odwrócenie naszej uwagi od tego, że dramaturg nie ma ochoty dążyć żadnej z nich.

Po drugie, unika się bezpośredniej akcji dramatycznej. Teatr, inaczej niż film, nie może łatwo pokazywać zdarzeń. Trudno realistycznie przedstawić na scenie pejzaże, zjawiska pogodowe, starzenie się, zmiany zachodzące w czasie, przemieszczanie się w przestrzeni, bitwy, bójki. Właśnie dlatego nieodłącznym elementem realistycznego dramatu, w którym konflikt wydarza się przede wszystkim w dialogu, są wypowiedzi performatywne: zda-

¹ Druk. w „Dialogu” nr 12/1958.



LOUIS NOWRA *THE GOLDEN AGE*, SYDNEY THEATRE COMPANY, SYDNEY 2016, REŻ. KIP WILLIAMS, FOT. JAMES GREEN

nia, które nie opisują rzeczywistości, lecz ją tworzą. Zdania i zwroty takie, jak „przysięgam”, „obiecuję”, „kocham cię”, „niewinny”, „biorę sobie ciebie za męża”, „możesz usiąść” są wypowiedziami performatywnymi, ponieważ nie opisują rzeczywistości (nie są prawdziwe lub fałszywe), ale ją wytwarzają (stają się prawdziwe w chwili, gdy zostają wypowiedziane). Nieprzypadkowo w realistycznych dramatach często przedstawia się sytuacje, w których język pełni funkcję performatywną: społeczne rytuały, sale sądowe, publiczne wystąpienia, romanse. W taki właśnie sposób teatr na scenie pokazuje działanie, bez konieczności uciekania się do rzesz statystów, wybuchów czy pościgów samochodowych.

AZS jednakże, nawet AZS realistyczne, starają się unikać tego typu wypowiedzi. Postacie zajmują się raczej wygłaszaniem poetyckich monologów, opisywaniem działań i scen, prowadzeniem nakładających się na siebie lub równoległych monologów. Zdarzenia są najczęściej opowiadane, nie zaś wykonywane i przedstawiane za pomocą języka. I znów mamy z tym problemem do czynienia niezależnie od gatunków. Jeśli w poetyckim dramacie dwie postacie spędzają czas, patrząc na publiczność i wygłaszając dwa nakładające się na siebie monologi, w dramacie realistycznym mogą lawirować między niuansami bez znaczenia a dziwnymi monologami. Tak czy owak, unika się konfrontowania ze sobą na scenie dwóch głosów.

Odpowiedzią na nieobecność na scenie akcji dramatycznej jest często masa podniecających rzeczy, które dzieją się w przedstawionym świecie: zamiast intrygi – dużo zdarzeń. Mogą to być morderstwa, molestowanie dzieci, wojna, koniec świata etc. Wszystko jednak wydarza się za sceną, stanowi zaledwie

ozdobę, pozbawioną istotnego wpływu na akcję. Dlatego właśnie złe sztuki, nawet jeśli rozgrywają się w egzotycznej scenerii i obfitują w wydarzenia, pozostają śmiertelnie nudne. Przykładów jest zbyt wiele, by je tu wliczać. Czasem można odnieść wrażenie, że każdy australijski dramaturg stworzył przynajmniej jedną sztukę, w której dwie osoby, uwięzione w schronie w wyniku katastrofy nuklearnej, do której doszło podczas wojny światowej, nawiązują bez zbytniego zaangażowania nieokreślony romans.

Tym, na co patrzymy w teatrze, jest energia, napięcie między dwiema postaciami na scenie. Rzadko możemy zobaczyć relacje między większą liczbą postaci, nawet w sztukach z wielką obsadą. Widzimy, jak chcą czegoś od siebie, dają, biorą, atakują, bronią, omawiają, dyskutują, zbliżają się do siebie lub oddalają. W tych wzajemnych relacjach tworzony jest cały świat dramatu. Wszystko, co jest wobec nich zewnętrzne, w pewnym sensie nie należy do sztuki. Świat dramatu (zwłaszcza dramatu realistycznego) istnieje tylko o tyle, o ile jest przywoływany i wpleciony w konflikt między postaciami. Nie ma znaczenia, czy romans rozgrywa się na statku kosmicznym, czy w Glenn Iris: oglądamy romans.

Trzecia cecha AZS: punkt kulminacyjny pojawia się mniej więcej w tym miejscu, w którym zgodnie z trójkątem dramatycznym Freitaga pojawić się powinien, ale nie wyrasta w sposób naturalny z przebiegu dramatu – a to z uwagi na wymienione wyżej strategie, które udaremniają możliwość zaistnienia jakichkolwiek złożonych sytuacji dramatycznych. Mówiąc najprościej, punkt kulminacyjny musi się pojawić, nawet jeśli opowieści nie było. Tak więc punkt kulminacyjny się pojawia, ale jest przyfastrygowany, mechaniczny, przewi-

dywalny albo totalnie niewiarygodny. W najgorszych przypadkach świat się kończy, wybucha wojna, dochodzi do wypadku samochodowego, aborcji, gwałtu, ataku terrorystycznego, Hiroszimy, nadchodzi 9/11, seria wybuchów bombowych, wszyscy zamieniają się w zombie lub ktoś umiera bez określonego powodu. Być może najgłośniejsze z tego typu przestępstw popełnia Andrew Bovell, który w zakończeniu *Kiedy przestaje padać deszcz*² wprowadza na scenę pedofilię. Taka struktura, farsowa z samej swojej istoty, jest zapewne powodem, dla którego australijscy dramaturgowie i dramaturgiki generalnie lepiej radzą sobie w farsach niż w jakimkolwiek innym gatunku. Kiedy *Delectable Shelter* Benedicta Hardiego kończy się nagłym ustanowieniem nowej religii opartej na muzyce pop z lat osiemdziesiątych lub kiedy Joanna Murray-Smith zabija bohaterkę *The Female of the Species* (Rodzaju żeńskiego), nie obraża to naszej inteligencji, ponieważ forma, której używają, zakłada, że całość ma być nieprzekonująca a historia niespójna.

Jeśli, z drugiej strony, dramaturg uznaje, że wobec spłaszczenia dramatycznego trójkąta konieczny jest miękki, delikatny punkt kulminacyjny, sztuka może zakończyć się czymś tak letnim, jak to, że ktoś pogrywa się na kogoś innego. Przy czym nawet ten gniew nie zawsze jest wyraźnie związany z dramaturgią opowieści nawet na podstawowym poziomie. Inne możliwe łagodne kulminacje to: ujawnienie wydarzenia sprzed wielu lat, które w żaden sposób nie wpływa na pokazane na scenie relacje (na przykład okazuje się, że dwie główne postacie były kiedyś ze sobą związane); czysto symboliczne działanie, bez dramaturgicznych

konsekwencji (jak złożenie kwiatów na grobie) lub ześlizgnięcie się w metaforę. Są to dramaty, w których zakończeniu postacie starają się wyrównywać krzywdy, zaczynać od nowa, wyjeżdżać, przebaczać. Sprawiają wrażenie spójnych, ale tak lekkich i pozbawionych treści, jak posiłek o niskiej zawartości tłuszczu.

Przy rozwiązaniu hybrydowym mocna kulminacja i łagodny punkt szczytowy mogą iść w parze: w tle punkt kulminacyjny osiągają wielkie wydarzenia historyczne, podczas gdy na pierwszym planie relacje międzyludzkie znajdują rozwiązanie w postaci niepokojącego zawodu miłosnego / wyznania, w ostatniej chwili, dość oczywistej miłości / wulgaryzmów.

Po czwarte, wyżej wymienione gniew i/lub czyjaś śmierć stosowane są mechanicznie, dla wywołania efektu dramatycznego, ponieważ nie wyrosły organicznie z charakterów i działań postaci. W filmie, kiedy mowa o tym problemie, używa się zwykle sformułowania: „postacie nie uległy zmianie”.

Narrację dramatyczną napędza zmieniające się napięcie między dwójgim ludzi: co za tym idzie, narracyjną ścieżkę, którą sztuka podąża, można łatwo zmierzyć, badając przestrzeń psychologiczną, jaką postać przemierza między początkiem a końcem spektaklu. Jeśli postacie nie znajdują się w wyraźnie innym miejscu, oznacza to, że fabuła się nie rozwinęła.

Taki właśnie sens ma słynne stwierdzenie, że nie istnieje nic takiego, jak osobowość. Postać w dramacie nie istnieje poza sytuacją dramatyczną – podobnie jak żyjąca osoba nie ma „osobowości” jako takiej, ale konkretny zespół cech i doświadczeń (pewien psycholog, specjalista w dziedzinie kryminalistyki, powiedział mi kiedyś: „jedyna różnica między mordercą a tobą czy mną po-

² Druk. w „Dialogu” nr 1/2016.

lega na tym, że morderca już kogoś zabił”). Istota ludzka staje się sobą dzięki decyzjom, które podejmuje, dzięki środkom, po które sięga w określonych okolicznościach. W dramacie, aby postać mogła się wykształcić, zmusza się ją do podejmowania takich decyzji. Im poważniejsze decyzje, tym bardziej ludzka się staje. Potocznie określa się to jako „przezołgiwanie postaci” i jest to akt koniecznej przemocy. Jeśli dramatopisarz pozwala postaciom istnieć w świecie, w którym nic im się nie przydarza, ich charakter pozostaje w zarodku. AZS nigdy nie przezołguje swoich bohaterów i bohaterów – odmawia im wyzwań, które mają moc przekształcania i budowania postaci. Wywiera zaledwie delikatny nacisk. Związki mogą się rozpaść, rzadko jednak zmuszane są do radykalnego przekształcania. Skutek jest taki, że bardzo niewiele osobistych podróży zostaje ukończonych; większość nawet się nie rozpoczyna.

Jednym z istotnych powodów, dla których postacie się nie rozwijają, jest to, że związki między nimi rzadko rzeczywistnieją się w dialogu, który cięży raczej w stronę subtelności bez znaczenia, mętnej błahej pogawędki – całe napięcie między postaciami ogranicza się do tego, że mamy nadzieję, że jest tam gdzieś jeszcze jakiś podtekst – czy innych wskazanych już winowajców. W tego typu dialogu granice między postaciami nie ulegają przesunięciom. I na odwrót, nawet w dramatach realistycznych postacie w australijskich złych sztukach mają dziwny zwyczaj poświęcania większości czasu na nieustającą introspekcję, na opowiadanie o swoich stanach psychicznych, jak gdyby istniały one jako twarde fakty, niezależnie od sytuacji (jak gdybyśmy wszystkie i wszyscy już wiedzieli, czy jesteśmy mordercami, czy nie). W ta-

kim świecie postacie pojawiają się na scenie jako w pełni uformowane, niezmienne, które nigdy nie podlegają przekształceniom ani się nie samorealizują przez konflikt dramatyczny. W efekcie nie wiemy, kim są ci ludzie, gdy się pojawiają, ani kim się stają, gdy odchodzą. Pozostają, jak pisałam wcześniej, pozbawieni idei, emocji i pragnień.

Bohaterkami i bohaterami dramatów kierują emocje: miłość (Fedra), pragnienia (Ryszard III), idee (Antyfony koncepcja sprawiedliwości, Hamlet i jego pogląd na morderstwo). Jeśli brak w nich tego wewnętrznego urządzenia, własnych umysłów, jawią się na scenie jak marionetki podporządkowane fabule i okolicznościom. Zmiany mogą pojawiać się jedynie na powierzchni: ktoś umiera, zmienia pracę, odchodzi. Jeśli jednak, ponadto, nie ma fabuły, nie będzie także sztuki.

4.

AZS istnieją jako zjawisko zbiorowe, jako rozległa, milcząca, ukryta, rzadko wystawiana, stłumiona nieświadomość australijskich dobrych sztuk. Jak przystało na to, co nieświadome, pula australijskich sztuk złych jest o wiele większa niż dobrych. Dziesiątki i setki z nich krążą, wędrując od jednego rozczarowanego czytelnika do drugiego. Wszyscy wiedzą, że nie są zbyt dobre. Jednak, tak samo jak przeciętny australijski dom na przedmieściach, są tak nieuchwytnie złe, że nie da się po prostu wybrać jednej z nich jako materiału do przeprowadzenia krytycznej analizy. Trzeba je rozpatrywać łącznie, jako jedno zjawisko.

Tym, co odróżnia AZS od złych sztuk z innych krajów, jest to, że ponoszą klęskę na całej linii: równocześnie w zakresie postaci, fabuły, tematu i stylu.

AZS jest zarazem banalna pod względem formy i nieprzekonująca strukturalnie. Jak nieznośny natręt, AZS gada, gada i gada, nie mówiąc niczego ciekawego.

Co gorsze, jest to w znacznym stopniu zamierzone. Robin Boyd ogłosił w 1960 roku zdecydowany werdykt w sprawie estetyki właściwej Australii: „Podstawą australijskiej brzydoty jest niechęć do angażowania się w planie ideowym”. Słowem-kluczem jest tu „zaangażowanie”. Kiepskie dzieło sztuki często odznacza się nadmiernie gorliwym poświęcaniem solidnej formy na rzecz osobistej obsesji (w przypadku niedojrzałego, niesforne go autora) albo przeciwnie – zamiłowaniem do przestrzegania przepisu (jak na przykład w Hollywood). Znakiem szczególnym AZS jest natomiast niemal całkowity brak zaangażowania: nadrzędnej zasady, szalonego pomysłu, poszukiwania ciekawej sytuacji, intelektualnej rozterki. Niekiedy nie sposób odkryć, jaki bodziec mógł doprowadzić do powstania konkretnej sztuki – jak gdyby autor czy autorka pragnęli ukryć jakiegokolwiek ślady osobistego wkładu w dzieło, jak gdyby była to jakaś zawstydzająca słabość.

5.

W tym miejscu pojawia się ogromna pokusa, by spróbować zmierzyć się z siłami, które kształtują zjawisko estetyczne, jakim są AZS: z całkowitą porażką, jaką ponoszą, próbując opowiedzieć spójną historię, od początku do końca, przez odwołanie się do konfliktu między postaciami i z widocznym brakiem zainteresowania, z jakim to robią.

Pierwsza rzecz jest, jak sądzę, oczywista: całkowita nieznamość reguł formy dramatycznej i jej społeczno-politycznych korzeni.

Teatr australijski należy do tradycji teatru zachodniego, a tekst dramatyczny, który stanowi jego serce, jest bardzo konkretną formą, produktem sił społeczno-historycznych. Zachodni/europejski dramat, taki, jaki znamy, definiowany przede wszystkim przez mimetyczne naśladowanie rzeczywistości (w skrajnej formie znane jako naturalizm), powstawał w elzbie-tańskiej Anglii, udoskonalony został w siedemnastowiecznej Francji, dzięki wnikliwej lekturze *Poetyki* Arystotelesa i uzyskał ostateczny kształt w okresie klasycznym, w dziewiętnastym wieku. W centrum swego wszechświata – burżuazyjnego, humanistycznego, ateistycznego – umieszcza zwyczajną jednostkę, poddaną siłom społecznym. Przefiltrowując siły tego wszechświata przez jednostkowy los, stara się stworzyć artystyczne odzwierciedlenie nas samych. Jest to teatr jednostki, która jest podmiotem społecznym i politycznym, która działa, podejmuje decyzje, odwołując się do własnej jednostkowej etyki, która dąży do realizacji swoich pragnień i idei, kieruje się emocjami – ponieważ określa ją właśnie to, nie zaś pochodzenie, przynależność do określonej grupy społecznej czy kultu jakiegoś boga. W samym sercu tego teatru znajduje się konflikt dramatyczny między postaciami, który odsłania się w dialogu i komunikacji. Wszystko, co jest zewnętrzne wobec świata dramatu, zostaje generalnie wykluczone (w tym także autor sztuki i widzowie). Czas, miejsce i akcja są spójne i ciągłe.

W zachodnim teatrze każde odstępstwo od zasad właściwego tworzenia sztuk jest interwencją nie tylko w formę, ale także w społeczno-polityczną filozofię, jaką ta forma reprezentuje. Nie są to przypadkowe eksperymenty. Fale buntu przetaczające się od dziewiętna-

stego wieku, niezależnie od tego, czy dotyczyły formy dramatu (teatr epicki, teatr absurdu), poetyki przedstawienia (teatr tańca, teatr plastyczny), czy filozofii wystawiania (teatr reżyserski) – zawsze były buntem przeciwko, ale zarazem także dialogiem z dramatem burżuazyjnym. Teatr postdramatyczny nie jest pre- ani nie-dramatyczny. Każdą zasadę, którą złamano, złamano świadomie, w określonym celu.

Porażka AZS wywodzi się przede wszystkim z nierespektowania form klasycznego teatru mieszczańskiego. AZS nie są świadomym eksperymentem z formą. Eksperyment może mieć miejsce jedynie wtedy, gdy ktoś wie, z czym eksperymentuje. Australijski dramaturg czy pisarka nie zna zasad rządzących dramatem, a co za tym idzie, nie łamie ich świadomie. Inaczej niż na kontynencie europejskim, gdzie dramaturgowie na ogół kończą trzy- i czteroletnie kursy, ucząc się historii, kanonu i zasad strukturalnych dramatu zachodniego, australijski dramaturg jest na ogół samoukiem. Podobnie australijski dramaturg, reżyser, kierownik literacki i każdy inny, kto ma do czynienia z rozpadającą się sztuką, która potrzebuje naprawy. Nasi autorzy i autorki sztuk dramatycznych, także ci sławni, osiągają szalenie nierówne rezultaty, ponieważ brak im twardej wiedzy na temat zasad strukturalnych i poetyckiego kanonu ich własnego medium. Nasza krytyka i nasze analizy nie potrafią zapłacić tej luki. Każdą udaną pracę przyjmuje się jak zagadkę: zamiast badać jej cechy, zazwyczaj chwali się ją za to, że jest zarazem dobra i australijska, tak jak gdyby zwyciężyła w jakimś nienazwanym sporze. Nie prowadzi się także analiz tego, co już istnieje: w przypadku tych kilku australijskich sztuk, które wchodzi do kanonu, nie omawia się formy czy stylu, a jedynie

problem i „australijskość”. Nie wyróżnia się sztuk z uwagi na ich wartość artystyczną, ale z uwagi na historyczne znaczenie. Eksperymenty potępia się lub chwali a priori. Analizy ograniczają się często do walk osobistych gustów.

W rezultacie australijski dramaturg nie uczy się, że za dramaturgicznymi i stylistycznymi wyborami stoi dziedzictwo, historia i polityka: że australijski dramat z lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych prowadzi dialog z amerykańskim i brytyjskim naturalizmem klasy robotniczej tego samego okresu. Nie uczą się o wspólnej podstawie teatru absurdu Becketta, Ionesco, Camusa i Sartre’a. Bezpośredniej brutalności sztuk Ravenhilla i Sarah Kane nie traktuje się jako społeczno-politycznej metafory; w wybrykach Caryl Churchill i Howarda Barkera z czasem i przestrzenią nie dostrzega się prób przedstawienia coraz bardziej złożonego świata w jego politycznym uwikłaniu. Australijski dramaturg czyta te sztuki i ogląda je na scenie, ale do australijskiej dramaturgii, jak się wydaje, przedostaje się z nich jedynie katalog niepowiązanych ze sobą sztuczek i efektów, których można dowolnie używać. Nie ma treści, która wiąże je w jedną całość. Stosuje się je jako symbole współczesności, popularności. Jeszcze częściej australijscy dramaturgowie, nieszkoleni, informacje na temat stosowanej przez siebie formy pozyskują przypadkowo i niesystematycznie, często zdani na własną pomysłowość (geograficzne odosobnienie kontynentu też tu nie pomaga).

Nie znając kontekstu, australijscy dramaturgowie uznają zasady struktury za banały, a ubóstwo techniki dramaturgicznej myślą z eksperymentem. Odrzucają zasady dramaturgii jako nazbyt schematyczne, wyzbyte serca, zbyt hol-

lywoodzkie. Eksperymentują, nie mając opanowanego warsztatu. Zbyt często przy tym ścinają zakręty, usprawiedliwiając błędy artystyczną swobodą. Jadą na serii tandetnych zastępników, co jedynie zwiększa problem. W najgorszych AZS autorzy, odebrawszy postaciom możliwość rozwijania się w dialogu, próbują zamaskować brak postaci za pomocą fabuły. Nie znając zaś zasad struktury dramatycznej, próbują zbudować intrygę za pomocą nadmiaru tej fabuły. Ponieważ sytuacja sama z siebie nie tworzy żadnej emocjonującej narracji dramatycznej, aby sztuka zyskała znaczenie, przydaje jej się problem jako temat. A jeśli i to nie działa, wszystko można przyprawić symbolizmem. W ten sposób otrzymujemy dziesiątki dramatów, które rzekomo mówią „o czymś”: o miejskim wyobcowaniu, australijskiej tożsamości, o roli sztuki, o nastolatkach. Tego typu dramat zasadniczo jest nienaprawialny. Staje się rozwlekły i mętny, a jego strukturalny kościec pokryty jest cienką warstewką forniru z nazbyt błyszczącym wykończeniem i obudowany zbyt wieloma sterczącymi elementami, tak że ostatecznie, podobnie jak w przypadku dobrego australijskiego domu na przedmieściu, zbyt trudno już zobaczyć, z czego jest zrobiony – a pytać byłoby raczej niegrzecznie.

Jest to porażka naszych instytucji edukacyjnych, naszych wydziałów sztuki dramatycznej, którym nie udaje się wnieść porządku do sztuki dramaturgicznej. Uczenie zasad nie wyzwoliłoby automatycznie geniuszu, ale mogłoby podnieść średnią jakość i uruchomić konkurencję. Nie położyłoby kresu eksperymentom, ale je ułatwiło. Bez zrozumienia zasad, eksperymenty formalne zamieniają się w niepokojące, przerażające przedsięwzięcie. Właśnie dlatego naturalizm pozostaje dominu-

jącą siłą w australijskiej dramaturgii – wydaje się bardziej zrozumiałą, bardziej przypomina życie – albo telewizję.

6.

Samouctwo wyjaśnia większość wszechogarniających problemów strukturalnych australijskich złych sztuk, oprócz ostatniego, a zarazem podstawowego: nieumiejętności przedstawienia rozwoju postaci.

Ta wada jest tym bardziej interesująca, że występuje powszechnie we wszystkich australijskich sztukach narracyjnych. W generalnej analizie australijskich scenariuszy filmowych najczęściej powtarzającym się problemem spośród tych, o których mówią rozmówcy Lyndona Barbera, są nieprzekonujące postaci: brak opisu postaci, brak motywacji, brak problemów dla postaci, postaci, które się nie rozwijają i nie zmieniają, nie mają głębi, nie zostają przezołgane. Ludzie w AZS, podobnie jak w australijskich złych filmach i w australijskiej złej powieści, nie są w wystarczającym stopniu ludzcy, żeby utrzymać opowieść w całości.

Czasem, niekiedy nie wprost, obwinia się australijską nudę („nie dzieje się tutaj nic podniecającego, o czym można by pisać”) i młodość australijskiej kultury („jesteśmy tak młodym krajem”). No cóż, niewiele więcej dzieje się w Wielkiej Brytanii, Niemczech czy Japonii, tymczasem kraje te produkują generalnie o wiele lepsze złe sztuki. I choć są to nieco starsze kultury, nie zajmują się raczej rzeczami mającymi więcej niż sto lat, a więc takimi, które byłyby poza zasięgiem australijskiej pamięci kulturowej.

W centrum problemu, jak sądzę, znajduje się coś zbliżonego, choć różnego: charakterystyczny dla naszej kultury

lęk przed wyrażaniem siebie. Wynika to, a zarazem przyczynia się do podtrzymywania dominującego sposobu komunikowania się, jaki istnieje w australijskim społeczeństwie.

Dramat rozwija się dzięki komunikacji i naśladuje sposób, w jaki ludzie go używają. Nie musi być naturalistyczny, musi jednak być realistyczny – odpowiadać językowym i mentalnym wzorcom, jakie publiczność zna, rozumie i powtarza.

Jeśli słucha się uważnie, można dostrzec, że Australijczycy używają języka nie po to, żeby się komunikować, ale by uniknąć konieczności komunikowania się. Australijski angielski, mówiony i pisany, opiera się w znacznej mierze na formułkach i językowych gotowcach („Co u ciebie?” „Nieźle, a ty jak?”) i korzysta z nich dłużej w czasie dowolnej rozmowy czy dowolnego związku niż jakiegokolwiek inny język, jaki znam. Podobnie jak w przypadku wzorców w języku japońskim, celem wydaje się unikanie ujawniania jakichkolwiek osobistych poglądów, uczuć lub pragnień. Zamiast tego język ceni nieścisłość, nieszczerłość i sztuczność. Wiele rozmów między obcymi osobami jest tak mało konkretnych, że można by je było zawczasu przygotowywać i nagrywać. Ludzie nierzadko okazują wyraźny niepokój, gdy próbuje się ich zmusić do jakiegokolwiek nieschematycznej interakcji, bez długich wstępów, bezpośrednio, prostolinijnie osoby za są społecznymi piętnowane jako trudne i nieprzewidywalne. Zauważcie, w jaki sposób w różnych sytuacjach pojawia się zwrot „przykro mi”, który ma stłumić w zarodku każdy możliwy konflikt (na przykład kiedy ktoś nastąpi ci na nogę), bardzo rzadko jednak używany jest zgodnie ze swoim słownikowym znaczeniem (aby rozpocząć rozmowę o błędach i winie).

Spółeczeństwo australijskie jest społeczeństwem nastawionym na unikanie konfliktów; nasz sposób komunikowania się nie uwzględnia możliwości otwartego konfliktu, nawet takiego, który rozgrywa się w słowach. Emocje, które mogłyby prowadzić do konfliktu, przede wszystkim gniew i smutek, w gruncie rzeczy stanowią tabu. Wyrażanie tego typu emocji postrzegane jest jako problem, nie zaś jako odbicie innego problemu, i jest zdecydowanie karane. W rezultacie zwykły Australijczyk szybko się uczy, że dopuszczalna część emocjonalnego spectrum to ta pomiędzy „mam szczęście” a „nie mogę narzekać”. Nawet w przypadku przyjaciół wyrażaniu gniewu lub smutku towarzyszyć musi szybki unik („ale wszystko będzie w porządku”) lub wstyd tak głęboki, żeby wszyscy litościwie woleli udawać, że nic nie zaszło.

W rzeczywistości społecznej, w której nie można o smutku czy gniewie rozmawiać ani z innymi, ani nawet z samym sobą (ponieważ zawsze są nie na miejscu), większość Australijczyków i Australijek, moim zdaniem, będzie spędzać znaczną część życia ukrywając je, nie tylko przed innymi, ale nawet przed samymi sobą. Nie istnieje społecznie akceptowalny sposób odczuwania gniewu czy smutku. Są stabuizowane do tego stopnia, że większość osób dosłownie nie jest w stanie zaobserwować własnej złości i smutku i pozwala im się ujawnić na ogół tylko po dużej ilości alkoholu albo w przypływie prawdziwej wściekłości. Emocje wyrażane w ten sposób są tak pokręcone i wymęczone, tak złączone z poczuciem winy i wstydem, a także z wyzwalaczami tego pierwszego (alkohol i ślepa furia), że sposoby, w jakie się wyrażają, nigdy nie są dla nich wiarygodnym odzwierciedleniem. Przechodzi się, że tak powiem, od łagodnego prawico-

wego szemrania do czegoś takiego jak zamieszki na plaży Cornulla w Sydney. A następnie na przyjęcie, na którym nie rozmawia się o takich rzeczach. O co chodziło w zamieszkach na Cornulla? Jako społeczeństwo tak naprawdę nigdy nie chcieliśmy się tego dowiedzieć.

Ponieważ Australijczycy nie prowadzą ze sobą prawdziwych rozmów we własnych domach, nie rozmawiają też jako społeczeństwo. Więcej wiem o stosunku Niemców do polityki, przyszłości czy, powiedzmy, heteroseksualności, niż o tym, jak do tych samych kwestii odnoszą się Australijczycy – nie dlatego, że Niemcy, których znam, lubią o tych sprawach dyskutować, ale dlatego, że ich media, od czasopism młodzieżowych po telewizję publiczną, omawiają je bez końca. Media australijskie tego nie robią – nie wychodzą poza sondaże wyborcze i informacje o szokujących wypadkach. Moja teza – śmiała i niepoparta żadnymi badaniami – brzmi: skutek naszego wielkiego ogólnokrajowego milczenia niemal w żadnym wypadku nie wiemy, co nasi ziomkowie naprawdę myślą. W milczącym społeczeństwie trudno przeciętniej osobie, o ile nie jest badaczką, dowiedzieć się, jakie problemy zajmują ludzi, co ich uszczęśliwia, czy ich życie poprawia się, czy pogarsza i tak dalej. Oprócz znajomości statystyk i wiedzy dotyczącej własnej grupy rówieśniczej, w społeczeństwie, które nie narzeka, trudno jest rozwinąć w sobie świadomość społecznych chorób. Moja kolejna teza – śmiała i niepoparta badaniami – brzmi: ponieważ tak wiele czasu poświęca się nadzorowaniu emocji, ponieważ ludzie nie mają doświadczenia w obserwowaniu emocji, australijski autor czy autorka sztuk tak naprawdę nie wie, co inne osoby mogłyby odczuwać w jakiegokolwiek dowolnie wybranej sytuacji. Co za tym idzie, autorzy sztuk nie mają zbyt

wiele materiału, z którego można czerpać, poza tematami ogólnie uznanymi za ważne (Holokaust / samobójstwo / koniec świata / represja w świecie białej podmiejskiej klasy średniej) albo bardzo konkretnymi (ja i moi przyjaciele).

Nadrzędną zasadą stylistyczną australijskiej angielszczyzny jest zastępowanie prawdy uprzejmością. Australijska zła sztuka zawsze jest miła i zarazem niezaangażowana w prawdę. Publiczność nie będzie jej atakować, ale będzie odnosić się do niej uprzejmie, aż do punktu, w którym sami widzowie nie będą już pewni, czy sztuka im się podobała, czy nie. W takiej wymianie myśli ginie możliwość zakomunikowania czegośkolwiek – uczucia, pragnienia czy myśli – przez jedną osobę inną. Często sugeruje się, że ta beznamietność jest dobra, że jest wartościowa, jest bowiem czymś specyficznie australijskim – ale na każdą osobę, która tak uważa, pięć innych wyzna, że nie czyta australijskich powieści, nie ogląda australijskich filmów, nie wierzy w australijską dramaturgię. Uprzejmość pozostaje zawsze powierzchowna.

A więc skorygujmy błędną diagnozę: nie chodzi o to, że Australia to „młody” kraj, ani o to, że na co dzień niewiele się tu dzieje, tylko o to, że australijskie społeczeństwo zachowuje się z wyjątkową rezerwą, że jego życie publiczne jest nieteatralne i że nie jest to społeczeństwo zainteresowane szczerymi opowieściami. Prowadzi nas to do samego sedna tego, co to znaczy być społeczeństwem, które nigdy nie przeżyło rewolucji, ruchu niepodległościowego – które nigdy nie miało wizji siebie, ponieważ nigdy nie musiało wyzwalać się od cudzych opowieści. Kolonializm jest przede wszystkim kwestią opowiadania: suwerenność w dziedzinie kultury to bycie bohaterem własnej historii, własnej narodowej opowieści.

Nieobecność takiej wszechogarniającej opowieści oznacza, że każda australijska sztuka, dobra czy nie, dryfuje sobie sama, nie mając oparcia w żadnej rzeczywistości współdzielonej z innymi.

7.

Jeśli nieznanomość historii niszczy twórczość eksperymentalną, Wielkie Australijskie Milczenie powoduje erozję realizmu.

Realistyczna forma, jak wiemy od Ibsena i Czechowa – konflikt między postaciami, wyrastający z codziennych sytuacji, w którym psychologiczne, polityczne, społeczne i filozoficzne problemy epoki kumulują się, a następnie znajdują gwałtowne rozwiązanie – może funkcjonować tylko jeśli jest w stanie przedstawiać codzienne międzyludzkie konflikty, które są czytelne, złożone i rozpoznawalne jako rzeczywiste. W australijskim życiu społecznym tego typu konflikty stanowią tabu. Na-

wet jeśli australijski dramatopisarz jest wystarczająco obeznany z konfliktami, by wymyślić jeden sceniczny. Nawet jeśli konflikty te mają złożoną wewnętrzną logikę, pozostają bez związku z codziennością Australii.

Realistyczny konflikt w australijskim dramacie jest sporem, który trudno toczyć. Dialog będzie się rozplątywał, unikając konfrontacji, jak żywe srebro. Jeśli udaje się dobrze zrobić sztukę, to zawsze podstępem, chytryością lub za cenę ogromnego wysiłku. Autor musi zapędzić bohaterów w niemożliwe położenie, z którego nie mogą uciec, i utrzymać ich tak przez dłuższy czas (tak jak robi to David Williamson w *Przeprowadzce*³, jednej z rzadkich australijskich realistycznych sztuk, która naprawdę przeczołguje swoich bohaterów). Postacie wciąż będą próbowały uciec, chronić swój wewnętrzny świat za zasłoną milczenia, poezji, sztucznej

³ Druk. w „Dialogu” nr 9/1976.



STEPHEN SEWELL *THE BLIND GIANT IS DANCING*, BELVOIR ST. THEATRE, SURRY HILLS NSW 2016, REŻ. EAMON FLACK, FOT. BRETT BOARDMAN

introspekcji czy też, w rzadkich przypadkach, teoretycznych rozważań. Nacisk musi być ogromny, autor zaś – bezlitosny. Jeśli postaciom się uda, wszystko pójdzie na marne. W sztuce *Honor* Joanna Murray-Smith stosuje nieubłagany nacisk: sztuka po prostu nie przestaje nawet na moment przepływać czterech postaci o zdradę, która stanowi jej centrum. *The Blind Giant is Dancing* (Ślepy wielkolud tańczy) Stephena Sewella osiąga pożądany efekt, zatrudniając ekstrawertyczne, uczuciowe postacie i patrząc, jak atakują się nawzajem niczym dzikie bestie. Są to wyjątki od zasady: bardzo niewiele australijskich naturalistycznych dramatów jest cokolwiek wartych.

Te dramaty, które jakoś dają radę, uruchamiają bardzo wyrafinowane strategie, aby obejść niezdolność australijskich postaci do prowadzenia naturalnych dialogów, w których rozwija się konflikt. Dwie spośród tych strategii są szczególnie warte wzmianki. Pierwsza polega na podkreślaniu niezdolności do komunikacji; powstaje w ten sposób bardzo ciężki teatr, bez nadziei, bez katharsis. Znakomitymi współczesnymi tego przykładami są *Poranne niebo* Toma Hollowaya (troje pogrążonych w depresji członków rodziny nie może się porozumieć) oraz tegoż *And No More Shall We Part* (I już nigdy więcej się nie rozstaniemy) – mąż pomaga żonie dokonać eutanazji, przy czym żadne z nich nie pozwala drugiemu mówić o tym, jak bardzo oboje ta sytuacja rani. Jest to dramaturgia niepokoju i unikania konfliktu i daje się ją odbierać jako oczyszczającą lub wyczerpującą.

Druga strategia polega na radykalnej realistycznej adaptacji: klasyczne realistyczne dramaty są przepisywane w potocznej australijskiej angielszczyźnie jako współczesne realistyczne sztuki –

czy też raczej napisane potocznym językiem dziełko napełnione zostaje logiką i znaczeniem przez to, że zostaje połączone ze znanym tekstem klasycznym. Takie podejście stosują Hayloft Project, Simon Stone i Anne-Louise Sarkis. Łączy się radykalną, daną uprzednio fabułę z potocznym dialogiem. Metoda ta zazwyczaj działa, ponieważ taka fabuła, jakkolwiekby była absurdalna, zyskała już sobie szacunek i ma swoją wagę, więc na scenie nie musi wydarzać się nic psychologicznie odkrywczego. Potrzebę rozwijania konfliktu dramatycznego w dialogu unieważnia to, że wszyscy i tak już wiedzą, jaki to jest konflikt. Wykorzystuje się cudzą historię, która może nie mieć żadnego związku z życiem współczesnym, aby pozwolić postaciom zachowywać się na scenie „australijsko”, unikając zarazem straszliwej nudy. Słabe szczegóły ratuje solidna, odziedziczona w spadku struktura.

Istnieje również coś takiego, jak teatr verbatim (czy też teatr dokumentalny), który warunkowo uznać można za realistyczny. Verbatim wymawia się od wymogów struktury, fabuły i postaci, roszcując sobie w zamian pretensje do Istotnego Tematu i Wierności Materii. Rezultat często przypomina AZS, ale jego krytyka może nie mieć tu zastosowania.

Jednakże najskuteczniejsze strategie, jakimi dysponuje australijska dramaturgia, aby wyrazić się za pomocą wzorców komunikowania przyjętych w społeczeństwie bez wyrazu, polegają na lekceważeniu wymagań dobrze zrobionego naturalistycznego dramatu.

Należy do nich taktyka tworzenia sztuk poetyckich, opartych na obrazach i dźwiękach, alegorycznych. Dorothy Hewett w *The Chapel Perilous* (Niebezpieczna kaplica) wprowadza (nieco abstrakcyjny) konflikt między bohaterem a społeczeństwem, wyko-

rzystując chór, pieśni i wysublimowany język. Lally Katz, zwłaszcza we wcześniejszych pracach (*The Eisteddfod*, *Lally Katz and the Mysteries of the Volcano* – Lally Katz i tajemnice wulkanu, *The Black Swan of Trespass* – Czarny łabędź występu) rozwija delikatny, cukierkowy, podmiejski absurdyzm, w ramach którego seksualne i emocjonalne stłumienie jej bohaterów transmutuje w słodkie, ale niepokojąco oderwane symbole. W *Triangle* (Trójkąt) Glynn Roberts radzi sobie ze stłumieniem swoich dwóch postaci za pomocą halucynacyjnej równoległej opowieści, w której pojawiają się wampirzy. Poetyckie dramaty są tak stare, jak sam teatr, a na ich dwudziestowieczny kanon składają się sztuki Gertrude Stein, Antonina Artauda, Roberta Wilsona, a także teatr absurdu Ionesco czy Becketta, czy rosyjski Oberiutów – nic z tego nie jest dobrze znane w Australii. Za to jej własna tradycja teatralna – od wodewilu po cyrk – została wycięta z szacownej historii teatru. Po oczyszczeniu z wpływów sztuki bulwarowej jednak i tam, gdzie wstydy się własnej nieokrzesej podświadomości, dramat poetycki błyskawicznie staje się drugim najczęściej spotykanym rodzajem Australijskiej Złej Sztuki – to Poetycki Monolog w Nastrojowym Oświeceniu, Pozbawiony Dramatycznego Konfliktu (PMNOPDK).

Innym, rzadziej stosowanym sposobem na ominięcie problemu są cytaty i mieszanie gatunków: dramat postmodernistyczny. Używając niewłaściwych konwencji rodzajowych i tropów, grzebie nudną australijską codzienną komunikację pod skrajnym manieryzmem rodem z telewizji i popkultury. Mamy tu do czynienia z COPELiPKBACBOPWCS na sterydach: narracja szaleje, postacie całkowicie zanikają w konwencji, stając się czystymi nośnikami głosu

popkultury. Na scenie mamy nie tyle ludzi, ile ludzi takich jak z reality TV lub tabloidów, przemawiających jak ikony lub diwy, które istnieją jedynie w wyśnionym świecie własnej muzyki czy filmów, albo podczas wywiadów pod klinikami odwykowymi. Przemawiają w języku spektaklu – należą do czcigodnej tradycji teatralnej, obejmującej Piscatora, cały dramat postmodernistyczny, Elfriede Jelinek, René Pollescha. Takie podejście stosują Declan Greene, Sisters Grimm, I'm Trying to Kiss You lub Black Lung. W swoim najlepszym wydaniu jest to dramat ujawniający podświadomość codziennej rzeczywistości, inteligentny i politycznie wywrotowy. W najgorszym – jeśli dramatopisarz nie rozumie związków między popkulturową fantazją a tym, co tu i teraz – szybko staje się płaski, martwy, pochlebny, uwięziony w świecie sztuczek, które nikogo nie obchodzą.

Te dwa sposoby to jedyne w miarę częste nie-realistyczne sposoby uprawiania we współczesnej Australii dramatopisarstwa. Istnieje jak się wydaje silne kulturowe uprzedzenie, które przeszkadza uznać je za „właściwy”, prawowity dramat australijski. Tymczasem ogólnie rzecz biorąc w ramach tych strategii powstaje więcej dobrych sztuk, niż produkuje ich australijski realizm – może dlatego, że krajowy teatr popularny ma za sobą raczej tradycję cyrku, wodewilu i teatru komercyjnego niż dramatu mieszczańskiego. Realizm byłby zatem, być może, nieudany kulturowym przeszczepem, którego źródłem są nie tyle żądania publiczności, ile marzenie, by mieć „właściwy” teatr. Brakuje nam wiedzy o burżuazyjnym teatrze. Historia teatru burżuazyjnego nie tu się rozgrywała. Nie było tu nawet burżuazji. Podmiot kolonialny nie jest tym samym, co niezależny ludzki aktor burżuazyjnego dramatu. Jeśli realizm

nie pasuje zbyt dobrze do australijskiego dramatu, to być może dlatego, że właściwe mu społeczno-polityczne okoliczności nigdy tu nie zachodziły.

8.

To chyba oczywiste, że zbyt dużo czasu tracę, rozważając australijskie złe sztuki, ich dziwactwa, tiki, ich marne obyczaje. Po latach czytania jednej złej sztuki po drugiej uderzyło mnie, że w debacie publicznej nigdy nie wskazuje się tego właśnie punktu, który by wskazać należało. Spieramy się o adaptacje w kontrze do rodzimego pisarstwa, o niedostateczne finansowanie i planowanie, o to, że złym dramatopisarzom powierza się większość zadań. Tymczasem teatr australijski nie szkoli dobrych dramatopisarzy i dramatopisarek. Odkrywa ich, kiedy są już dobrzy, a co za tym idzie, nie wie, jak stawiać im wyzwania i pozwolić się rozwijać. Nasza skłonność do unikania konfliktu, nasza potrzeba uprzejmości, utrudniają nam omówienie wad i zalet naszego dramatycznego kanonu. I tak oto uczymy naszych młodych dramatopisarzy, że mają czytać *Hotel Sorrento* w poszukiwaniu tematu, ale nie z uwagi na jego strukturę; czytać *Blind Giant is Dancing* dla dialogów, ale nie dla fabuły. Nasza produkcja dramatyczna jest skrajnie nierówna, ponieważ, jak wszyscy samoucy, lubimy myśleć, że w szkole niczego nauczyć się nie można. A nasza debata publiczna jest głupia. Powinniśmy dyskutować o adaptacjach, ale tylko jako o ćwiczeniu, które uczy młodych dramatopisarzy struktury i tematu. Powinniśmy omawiać kwestię pokoleń, ale tylko jeśli jesteśmy gotowi analizować formalny i stylistyczny postęp.

I wreszcie, musimy być szczerzy w kwestii wzajemnej zależności debaty krajowej od teatru i teatru od debaty krajowej. Australijscy autorzy i autorki mogą zasadnie czuć się pozbawieni wsparcia w swoich wysiłkach zmierzających do opowiadania historii: potrzeba opowiedzenia narodowego mitu pojawia się jedynie wraz z niepodległością, wraz z emancypacją, Australia tymczasem wciąż ma królową. Jednak to działa w obie strony. Historie opowiadane przez artystów pozwalają narodowi zyskać samoświadomość. Louis Nowra powiedział: „Realizm to tworzenie klasy średniej”. Antyrealizm może być tworzeniem narodowej wyobraźni. Jedno i drugie jest ważne.

Wad australijskich złych sztuk nie da się sprowadzić do kwestii pisarskich umiejętności: nasi autorzy nie są złymi pisarzami. Ich problem nie leży w akcie pisania, lecz w akcie strukturyzacji pytania w formie dramatycznej, a następnie budowania świata dla tego pytania, w sposób, który ma sens, uwodzi i przekonuje. Widz uwiedziony nigdy nie wyjdzie z teatru mówiąc: „No tak, to było interesujące, prawda?”

Czasami zastanawiam się, co by się stało, gdyby australijscy dramatopisarze zmusili swoje AZS, aby mówiły o czymś innym niż milczenie. Podejrzewam, że mogłyby z tego wyjść przerażające rzeczy: przemoc, nienawiść, egoizm i brzydota pod powierzchnią uprzejmości. Trzeba by było uznać istnienie ludobójstwa, wielopokoleniowa trauma już by nie mogła się skryć za „... ale wszystko będzie dobrze”. Byłoby to przerażające, tak jak przerażający jest każdy głęboki uraz, który zostaje zapamiętany i upamiętniony. Bez tego jednak społeczeństwo nie może się rozwijać.

Rekordzista

• TADEUSZ NYCZEK •

Podobno krąży w teatralnym środowisku przeświadczenie, że najdłużej panującym dyrektorem jednego teatru jest Maciej Englert. Rzeczywiście? Dyrektorem warszawskiego Współczesnego został w 1981, czyli licząc do 2016 wychodzi trzydzieści pięć lat. Chyba są w tej konkurencji lepsi.

Warmiński? Sprawdzam. Dyrektorem Ateneum był dwukrotnie, między 1952 a 1958 i między 1960 a 1996. Pewnie byłby dłużej, ale po prostu umarł. Nie licząc tej dziwnej dwuletniej przerwy, wychodzi lat czterdzieści dwa, czyli przebija Englerta. Tyle że Englert wciąż ma szansę przebić Warmińskiego.

Sięgnijmy w inne rejony. Teatr Żydowski, Szymon Szurmiej. To wygląda najlepiej, bo Szurmiej został szefem Żydowskiego w 1969 i był nim do śmierci w 2014, co daje równo czterdzieści lat. Nieźle.

Problem w tym, że ja wiem, że jest ktoś od nich wszystkich lepszy. I chyba już nie do pobicia. Nawet Englert raczej nie ma szans. Gdyby chciał wyprzedzić tego, o kim zaraz będzie mowa, powinien wytrwać jeszcze... policzmy... co najmniej piętnaście lat, a jak dobrze pójdzie, siedemnaście. Czyli musiałby być dyrektorem Współczesnego co najmniej do roku 2033. Hm. 87 lat, a tyle miałby wtedy, to dzisiaj niby nie wiek, ale... To spytajmy inaczej: chciałoby mu się jeszcze? Inne okoliczności pomijam.

Pora odkryć tego tajemniczego nieznanego, który spokojnie obchodzi w tym roku ni mniej, ni więcej, tylko półwiecze swojego dyktorowania jednemu teatrowi. W dodatku przez siebie założonemu. Mowa oczywiście o Krzysztofie Jasińskim i Teatrze STU, istniejącym od 1966.

Myślałem, że ten fakt jest dla wszystkich oczywisty. A tu się okazuje, że niekoniecznie. STU niby istnieje, ale jakby mgliście i niepewnie. To znaczy wszyscy poniekąd



LESZEK ALEKSANDER MOCZULSKI *EXODUS*, TEATR STU, KRAKÓW 1974,
REŻ. KRZYSZTOF JASIŃSKI, FOT. BOGUMIŁ J. OPIOŁA

wiedzą, że takie coś mieszka i działa w Krakowie, a spora część środowiska pamięta nawet, że było kiedyś legendą teatru alternatywnego. Tymczasem STU wciąż daje premiery, występują w nim świetni aktorzy (nie ma swojego zespołu, angażuje każdego, którego potrzebuje), wiele spektakli to bardzo porządne i bardzo poważne przedsięwzięcia artystyczne.

Jubileusz STU i Jasińskiego odbył się 20 lutego tego roku, dokładnie w dniu pięćdziesiątych urodzin teatru. Byli goście, stosowna uroczysta premiera, był koncert Stańki, była wreszcie gala z wręczaniem medali i honorów u prezydenta Krakowa. Przy okazji Jasiński wyznał, że za dwa lata definitywnie kończy z dyktorowaniem, a te dwa lata przeznacza na przysposobienie następcy, którego sam wymyślił. – Nikt mnie na dyktora nie mianował, więc nikt mnie nie będzie odwoływał ani decydował, kto będzie STU dalej prowadził – oznajmił na prezydenckim spotkaniu ku zaskoczeniu wszystkich, prezentując równie zaskoczonych następcę.

Gdyby wszystko było normalnie, artykuły, wywiady i inne rutynowe ruchy medialne przetoczyłyby się przez Polskę i kolejna okrągła data zostałaby oficjalnie wpisana w teatralne annały. Jak wiadomo, Polacy kochają się w rocznicach, miesięcznicach i innych podobnych okolicznościach, więc jubileusz najdłużej panującego dyktora

Felieton

jednego teatru w Polsce, a może i w Europie, a kto wie, czy nie na świecie, to byłaby jakaś sprawa.

Ale co tam. Spory kamień wpadł do stawu, a staw jeno leciutko bulgotnął i znów zamarł. Jedna mała falka dotarła parę tygodni później do telewizji, która w kanale Kultura zrobiła Niedzielę z Jasińskim. Pojawiło się parę wzmianek w lokalnej prasie krakowskiej z okazji jubileuszowej premiery *Rewizora*.

Może STU to już tylko fantom, który nikogo specjalnie nie obchodzi, pomyślałem trochę tym wszystkim zasmucony, bo to by znaczyło, że spory kawał życia wcale sporej gromadki ludzi zamieszkującej polski padół poszedł się bujać. Więc że i my, dla których i STU, i Ósmego Dnia, i parę jeszcze albo paręnaście teatrów tego nurtu znaczyło coś więcej niż tylko miejsca do odwiedzania w którąś wolną sobotę czy niedzielę, też już właściwie słabo istniejemy.

Napisałem w desperacji do przyjaciela mojego, który w medium ważnym pracuje, żeby może sprawą się zainteresował, bo przecież, bo jednak. Przyjaciel mój, człowiek życzliwy wszystkiemu, co teatralne, odpisał mi w te słowa:

Fakt faktem, że nie lubię jubileuszy. Gorzej, po prostu o nich nie pamiętam. A z Teatrem STU jest kłopot specyficzny: otóż on sobie dzielnie istnieje, robi przedstawienia, ale z jakichś może metafizycznych a może przyziemnie towarzyskich przyczyn – nie jest odwiedzany. Jasiński wystawia tam kanon Wyspiańskiego, Dostojewskiego, Gogola – nikt na to nie jedzie, nikt tego nie opisuje. Także o sobie mówię. Owszem, nie ułatwia mi zadania: nie zgłasza się do konkursów, choćby do Klasyki Żywej. Chyba nie przysyła zaproszeń – ale to nie są żadne żale, bo na zaproszenia także bym tam nie jechał. W związku z czym Teatr STU w teatralnej wymianie zdań – na piśmie, ale i na gębę – istnieje pozornie, jak coś, co stoi w kącie, do którego się nie zagląda.

No właśnie. Do kąta, krótko mówiąc. Ale tak jest rzeczywiście i trudno coś z tym zrobić. Słynny kwadrans sławy wedle Andy'ego Warhola dawno dla STU minął. Dziś na wokandzie są ci, którzy mają teraz swoje piętnaście minut. Poza tym STU nie należy do Lepszego Towarzystwa. Lepsze Towarzystwo to są po prostu wszystkie prawdziwe teatry od Narodowego po te w Kaliszu, Koszalinie i Tarnowie, mające swoją świętą rację bytu niezależnie od geografii. STU w tej konkurencji zawsze był dzieckiem gorszego Boga albo gorszego sortu. Choć nie pamiętam, żeby kiedykolwiek nad tym ubolewał.

Czy „pięćdziesięciolecie teatru studenckiego” to nie jest dobry temat na felieton? – spytał jeszcze mój przyjaciel.

Pewnie jest.

Nawozy sztuczne



PAUL BARZ KOLACJA NA CZTERY RĘCE, SCENA TEATR STU, KRAKÓW/TEATR KAMIENICA, WARSZAWA 2015, REŻ. KRZYSZTOF JASIŃSKI, FOT. RAFAŁ LATOSZEK

MARTA GUŚNIEWSKA

Lis

Dusza w koł- nierzu

• MARTA GUŚNIEWSKA •

dla Krzysztofa Bitdorfa ☺

Na środku sceny stoi Lalkarz – byleby dobry... ☺ przed nim zaś, na stole, ladzie lub gdzie tam jeszcze by sobie chciał – leży Lis. A raczej kołnierz z lisa. No, takie tam futro o lisim kształcie: puste, płaskie, z krótkimi łapkami i wysuszonym nosem... Nic więcej.

Dalej co prawda pojawiać się będą postaci, z którymi Lis rozmawia – bądź też wspomina, że rozmawiał – jak Kruk, Sarna, Jeleń, Niedźwiedź, Kuna czy wreszcie Kurczak. Jednakże decyzja, „czy” je pokazać i „w jaki” sposób, należy wyłącznie do rzeczonoego Lalkarza. Skoro jest dobry – wymyśli coś genialnego... ☺ Lub weźmie pomocnika. Jakkolwiek...

Lis budzi się, rozgląda wokół... Nagle jakby zauważył coś na swoim brzuchu. Przypatruje mu się z przerażeniem.

Lis Hej! Kto wyżałł środek?! No, co to ma znaczyć?! Co to ma, do cholery, znaczyć?! Jak ja wyglądam?! Gdzie moje wnętrze? Gdzie moje... flaki?! Nie... No nie wierzę! Nie wierzę! No coś podobnego! Położy się człowiek na chwilę pod drzewem, zdrzemnie się, a jak się obudzi, to się okaże, że ktoś mu... flaki zapieprzył! No ja nie mogę, no... I po cholere były komuś te flaki?! No po cholere?! Żeby ja jeszcze zjadł coś przed tą drzemką albo coś połknął cennego... ale nie. Nic. Na głodniaka się kładłem. I proszę! Niczego nie można być pewnym! Niczego! (*patrzy na siebie*) I jak ja wyglądam... No, co ja mam teraz... taki pusty być? No, przecież tak nie można... No ej... (*mięknie, gapi się na brzuch, albo dotyka go, przekonując się, że rzeczywiście jest pusty*) Jak ja mam teraz żyć? Jak ja mam trawić? Jak mam oddychać? Jak ja mam... srać?! No przecież bez środka to... A! Chyba że ja już... ja już... nie żyję! (*znów*

patrzy na siebie i krzyczy z przerażenia) A! Trup na scenie! Zdechłak! Nieboszczyk! Co zrobić z tym świństwem?! Co zrobić z tym... mną? *(lustruje się)* Umarłem. Zdechłem, prawda? Tak przeczuwałem... Tak przeczuwałem, że mi się to kiedyś przytrafi. Tylko że nie aż tak prędko. No przecież ja jeszcze młody jestem. To znaczy byłem... byłem młody... Zupełnie młody. I w pełni sprawny... fizycznie. I w ogóle... I ciało miałem... niczego sobie. Ogon puszysty. I... tylek zgrabny! A teraz to co? Trup zimny. I tylko patrzeć, jak się... rozkładać zacznę. I cuchnąć będę... A ja mam strasznie nadwrażliwy nos! No strasznie! I mogę tego nie wytrzymać. Ja nie chcę umierać! Nie chcę być umarły! Ja nie chcę tak! Nie chcę tu być! *(płacze)* A właśnie... gdzie ja właściwie jestem? Bo dobra – zdechłem. To już ustalone. Ale gdzie lisy idą po śmierci? Co to za miejsce? Jakaś... poczekalnia? *(rozgląda się)* A na co mam czekać? Na przydział? Grzeczni na lewo, niegrzeczni na prawo? Schodami na dół lub windą w górę! No, ale dobra: posiedzę tu sobie. I tak nie mam co robić. Wypić – nie wypiję. Zjeść – nie zjem. Na laski... A właśnie! *(spogląda... coś... pod brzuch)* Tak też myślałem. Na laski – nie pójdę. Nic tylko umierać. No, ale umrzeć też nie umrę, bo już umarłem. A tak w ogóle, to jak ja umarłem? Jak to się stało? Bo nie pamiętam... Pamiętam, że się zdrzemnąłem. Chyba... A później to nie wiem... Że niby tak... tak zwyczajnie, przez sen umarłem? A może z głodu? Dawno nic w pysku nie miałem. To mogło być z głodu! Aha! Z głodu... To prawie jak śmierć męczeńska. A może mnie ktoś... udusił?! Może mnie ktoś zamordował? Pewnie Zająca! Na pewno one! Wredne, przebiegłe, śmierdzącouche... Chciały się zemścić... I niby to ja czyham na te ich żałosne zajęcze żywociki. Tak nagadały Sowie. A ona, głupia, im uwierzyła. Durne ptaszysko. Zrobiła rozprawę i osądziła, że mam się trzymać od nich z daleka. Przynajmniej na cztery metry. Też wymyśliła... A te cholerne przebiegłe Zająca zaczęły wtedy do mnie podlażyć. Idę po lesie, a one hyc! Na metr ode mnie. „No, co jest?”, pytam, a one do Sow, że niby to ja nie przestrzegam zakazu. Za trzecim razem ptasior się wkurzył, huknął coś na mnie i poszedł do dziupli wymyślać mi wyrok. Więc może wymyślił wyrok śmierci? Może zostałem... stracony? Ale nie, bo jeszcze pamiętam, że potem mnie jakiś durnowaty kundel gonił... Ten taki ze wsi, co mu łapy cuchną. I całę szczęście! Bo biega, sukinsyn, niezgorzej. Gdyby nie smród, toby mnie zaszedł i do widzenia... A tak? Jak tylko poczułem, to w nogi! Ledwo tam wtedy z życiem uszedłem! Bo się na drzewo wdrapałem. Nie przypominam sobie nawet, jak to zrobiłem. Adrenalina? Cholera wie... No więc siedziałem tak na tym drzewie i jedną łapą trzymałem się gałęzi, a drugą zaślaniałem sobie nos... A właśnie... *(próbuje wąchać, po czym zauważa – jakkolwiek – jaki ma nos)* Co ja mam w ogóle za nos?! Co to, do cholery, jest?! Rodzynka?! Przecież to... obrzydliwe! I wstrętne w dotyku! No, nic dziwnego, że ja nic nie czuję! Przez takie... gówno?! *(do Lalkarza)* Ty! To żeś pojechał! Mogłeś się chociaż troszeczkę postarać, co? Że środek wyżarty, to już chamówka, ale że nos taki gówniany... no tak się nie robi! Tego to już za wiele! *(do Lalkarza)* Masz mi

natychmiast wymienić ten nos! Na coś innego. Na coś... na cokolwiek! Choćby na guzik... może być i guzik... ale ja nie gram z taką tandetą... no nie gram i koniec! Zmieniać mi go! Ale już! Liczę do trzech. Raz... dwa...

Lalkarz odrywa guzik z ubrania i – w jakiś sposób – przyprawia go Lisowi.

LIS No... To rozumiem... *(maca nos)* Tylko że teraz mam cztery dziurki w nosie. To będę więcej czuł. No, ale dobra – najwyżej będę bardziej uczuciowy... taki wrażliwy. Laski na to lecą... No, ale o czym to ja mówiłem? A, o tym nosie! No właśnie, o nosie. *(spogląda na Lalkarza)* Jak sobie przypomnę, żeś takie mi gówno zainstalował...

Lalkarz pokazuje, że przecież zmienił nos.

LIS No dobra, już dobra, niech będzie. Wracając do fabuły... Siedziałem więc na tym cholernym drzewie, bo chciałem upewnić się, że kundel sobie poszedł, kiedy przylazły te wredne dzieciary... Przylazły, cholera wie po co, i zaczęły się ze mnie nabijać! Normalnie się naigrywać! Już chciałem zejść i się z nimi rozprawić, jak to na Lisa przystało, gdy jeden nagle: Ej no, ale siara! Taka wielgachna wiewiórka, a taki tchórz! I jak się zaczął nabijać! Jak się zaczął... napieprzać! Już miałem zejść! Jak słowo daję! Tyle że mi się kita o gałąź zahaczyła... a przecież bez kity nie zejść, no nie? Bez kitu... to znaczy bez „kity”. Co to by ze mnie była za wiewiórka... to znaczy lis! Co byłby ze mnie za lis! No to zostałem już na tym drzewie, ale nie dałem za wygraną – o nie! Wziąłem orzecha, wsadziłem go sobie w... *(do widowni)* No, no, no! W usta! W usta go sobie wsadziłem... I jak nie plunę! Jak nie wystrzelę! A masz! Niemalże trafiłem. A masz! Plunąłem znowu! I jeszcze! I jeszcze! I plułbym tak dalej, gdyby nie fakt, że się na nazbyt wielkiego orzecha połamowałem. I on mi się... mi się po prostu ten... zablokował w pysku. No, ale śmieszne, jasne! Po prostu pęknąć ze śmiechu. Próbuje plunąć i nic. Chcę pysk otworzyć i też nic. Dzieciary poszły, a ja tak zostałem. I nawet nie mogłem zakrzyknąć: Pomocy!, no bo mi... no... ta... duma nie pozwalała. No tak: nie pozwalała mi na to moja wielka, sławetna, odziedziczona po przodkach lisia duma. I ten cholerny orzech w pysku! No, a łapami nie mogłem go sobie wydobyć, bo się trzymałem gałęzi. Poza tym nie umyłem rąk po sikaniu. No, i siedziałem tak na tym drzewie z durnym orzechem w pysku i jeszcze durniejszą miną... Postanowiłem poczekać, aż orzech skurczy się ze starości. Tylko nie wzięłem pod uwagę, że ja się też ze starości skurczę, więc orzech nadal będzie pasował i będę tak siedział z orzechem w pysku aż do usranej śmierci. To może wtedy umarłem? A nie, bo pamiętam jeszcze, że potem...

Pojawia się Kruk – a w jaki sposób, to już nie moja sprawa.

KRUK O, kogóż to ja widzę...

LIS Zaskrzeczał ten pajac, Kruk.

KRUK Czyżby rewanżyk? A jakichże to komplementów musiałbym użyć, żebyś otworzył ten swój cuchnący, pełen niedomytych zębów pysk i wypuścił orzech wprost do mojego dzioba?

LIS No to już przesadził... Ble-ble-ble ble-ble-ble ble-ble!, wrzasnałem z orzechem w pysku, ale ten tuman niczego nie rozumiał.

KRUK Czy byłbyś łaskaw powtórzyć?

LIS Zapytał, sadzając swoje czarne dupsko na pieńku pod drzewem. A ja na tym pieńku śniadania sobie przygotowywałem! No to się wtedy wkurzyłem. To ty masz niedomyte zęby!, krzyknąłem nagle, a orzech wypadł mi z pyska, spikował w dół i rąbnął tego pierzastego idiotę prosto w łeb. Kruk zachwiał się, zdziwił i przewrócił. Padł dziobem prosto w ściółkę, by nigdy już z niej nie powstać. Nieszczęsny dureń. Zginął od ciosu orzechem. Ale przynajmniej był przeświadczony, że rzeczywiście się odgryzł – bo wypuściłem mu w końcu ten orzech... tak jak on kiedyś ser... No i odegrał się sukin-ptak, bo mnie o napad z orzechem w pysku oskarżyli! Na szubienicę z nim!, krzyczały dobrodusze Zajączki, a Sowa udała się do dziupli obmyślić wyrok dla mnie. Złapałbym te Zajączki za ich puszyste gardziołka i jakbym ścisnął, to... (*patrzy na swoje łapy, którymi czyni duszący Zajączki gest*) Ej... Albo mi się wydaje, albo mam jedną łapę krótszą. (*do Lalkarza*) Ty, wiesz coś o tym? *Lalkarz zdziwiony, kręci głowę.*

LIS No pewnie, że nie. Kto by się tam przyznał... (*przygląda się*) Ale jest krótsza! (*do widowni*) No nie? No ewidentnie! (*do Lalkarza*) Zobacz... *Lalkarz przygląda się.*

LIS No, chyba nie powiesz mi, że nie jest...

Lalkarz wzrusza ramionami, po czym chwyta jedną z łap i rozciąga na długość pozostałych. A co!

LIS Ała! Co ty robisz?! To boli! (*wrywa się*) Pogięło cię?! Chociaż właściwie to... wcale nie bolało. Mnie nic już nie boli. Nic już nie czuję. Mógłbym sobie teraz tatuaż wałnąć! Aha! Taki z czaszkami! Albo z rewolwerem! Nie – z dubeltówką! I z rogiem myśliwskim! No! Panienki na to lecą. A jak! Tobym dopiero miał wzięcie... Nie żeby bez tego nie miał! Nie, nie! Miało się to branie, miało. Z takimi kształtami... (*spogląda na siebie*) Nie to, co teraz. Za życia to byłem... boski! Aha! No po prostu boski! Panienki piszczwały jak... jak coś piszczącego. Ale ja byłem nieosiągalny. Przynajmniej dla niektórych – no sorry, ale z Jezową to już przesada! Aż wreszcie, pewnego przepięknego dnia... ujrzałem ją. Była zjawiskowa. Piękna, wysmukła, zgrabna i płocha... jak sarna... Bo to właściwie była sarna. Tak czy inaczej – zakochałem się. Pierwszy raz w życiu. Przepadłem. Nie było już dla mnie innego zajęcia, jak tylko patrzeć w jej oczy przejryste. Mimo że cała sżyja napięprzała mnie od tego ciągłego zadzierania głowy! No, ale cóż – miłość potrafi sprawić ból... A to i tak było jeszcze nic. Schody zaczęły się, kiedy musiałem dosięgnąć, żeby ją... pocałować! Aha! To sobie spróbujcie! Wiecie, jaka to jest różnica wzrostu? A to i tak jeszcze nic w porównaniu z tym, jak ją chciałem... (*odchrząkuje*) No właśnie... Tak więc chadzaliśmy na długie wieczorne spacerunki i na kolację przy blasku księżyca do tego nowego uroczego państwa, a po kolacji... Ech, to były noce... Spotykaliśmy się tak przez dobre dwa tygodnie, aż wreszcie... Właśnie. Jak to w życiu bywa. Wiedziałem, że Mała ma kogoś... to rozumiało

się samo przez się – taka laska... Tylko że miałem nadzieję, że będzie to ktoś... cóż... no chociaż trochę mniejszy ode mnie. No, góra mojego wzrostu! Ale nadzieja... Anyway: facet był duży. No więc jest duży – pomyślałem sobie. Ale co z tego? Byliśmy z Małą ostrożni: wcale nie musi o nas wiedzieć. No jasne, że nie musi... Co więcej: na pewno nie wie! Bo skąd miałby wiedzieć?! Nikt poza nami nawet nie przypuszczał, a przecież Mała tym bardziej nie pisała. Więc niby skąd! Znikąd! No znikąd! Ta myśl uspokoiła mnie. Na jakiś czas...

Tu może pojawić się Sarna – ale nie musi. Jakkolwiek...

LIS „Poznaj mojego narzeczonego...” Spotkałem ich, idąc do kur na kolację. Podnoszę głowę, a tam... rogacz!!! O kurwa! Czy on się widział, że mu poprawiłem?! Czy jeszcze nie widział?! Co robić?! Co robić?! Postanowiłem nie wpadać w panikę. Miło mi poznać, zagailem.

Pojawia się – bądź też nie – Jeleń.

JELEŃ Mnie również...

LIS Odpowiedział. Nie patrzeć na Małą, nie patrzeć na Małą – myślałem sobie i z dumnym uśmiechem wgapiałem się w te jego olbrzymiaste rogi. Tylko że źle..., pomyślałem po chwili. Bo jeśli nie będę patrzył na Małą, to rogacz zacznie coś podejrzewać. No, przecież to będzie oczywiste: każdy normalny, zdrowy samiec nie może oderwać od niej oczu, więc jak zobaczy, że ja w ogóle nie patrzę, to zaraz się kapnie, że... no... że to ja mu te rogi... Piękna narzeczonka!, zmieniłem taktykę...

JELEŃ Owszem...

LIS Powiedział.

JELEŃ Dziękuję.

LIS Musi być ciężko ją upilnować..., palnąłem po chwili i wkrótce już pożałowałem.

JELEŃ Słucham?

LIS Tak sobie pomyślałem, że taka zgrabna i piękna kobieta to pewnie ma wielu adoratorów... i wielbicieli... no i niektórzy to taktu nie mają i ciśną te swoje rude spiczaste nochale tam gdzie nie trzeba i potem... No, wtedy to pojechałem... Mała zrobiła się purpurowa. Rogacz przypatrzył mi się zmrużonymi oczami. Po krótkiej chwili skojarzył, że to mój nos jest rudy i spiczasty i jak nie wrzaśnie! Jak mnie nie kopnie! Jak mnie na rogi nie weźmie! Jak nie poturbuje! Z lewa i z prawa, i z przodu, i z tyłu! Z tyłu przeżyłem najmocniej... Bo to i boli, i głupio wygląda... Co gorsza, jak mnie tak kopał... to mu się ten... no... nieprzyjemna sprawa... Bo on miał takie... cieniutkie kopytka... Nie to, co łapa, co ma powierzchnię i jest czym się zaprzeć... No więc to całe jego kopytko to... jak mnie tak kopał... to ono mu się... ten... no... wśliznęło... No właśnie... Dość delikatna sprawa. Wstyd dla nas obu. Bośmy tak stali i... Borsuk nas widział. A Małej nie było, bo z płaczem uciekła, więc to tak trochę... tak wyglądało... No, w każdym razie Borsuk do dzisiaj się do mnie uśmiecha. I oczko puszcza. A właśnie: a z czego ja mam oczy? Pewnie z plastiku. I pewnie powieki się nie zamykają. Ani się zdrzemnąć, ani kichnąć. Dupa... Dupa z tą śmiercią, mówię wam. Nie warto. (*nudzi się*) I do tego nudno. Porobiłbym coś. Książkę poczytał.

Pobiegał. Postrzelał. O tak! Tak! Postrzelałbym! Zawsze mi się to podobało! Zawsze. Od kiedy pamiętam. Chciałem się nawet do kółka łowieckiego zapisać. Aha! Poszedłem tam w pewną niedzielę, ale okazało się, że nie do końca chwyciłem ideę. Jak się tam pojawiłem, to się co drugi bigosem zakrztusił. No, a co pierwsi musieli tych co drugich po plecach klepać, żeby im przeszło i żeby mogli się rzucić w pogoń za mną. Postałem tak sobie chwilę, bo śmiesznie to wyglądało, ale jak sobie uświadomiłem, o co tam chodzi, no to mi nos z przerażenia zeszytywniał. Chodu!, krzyknąłem i łapy za pas! Jak uciekałem, to zauważyłem jeszcze jednego z tych dobroduszných Zajęcy, co mi tak zawsze dobrze życzą, jak wisiał na haku i się nie ruszał. Dziwne... No, zwykle to takie ruchliwe... a teraz nic. Widziałem waszego kolegę, przyznałem po powrocie dwóm pozostałym. Ale nie byli zainteresowani. Dopiero jak się po kilku dniach okazało, że Sowa sporządza spis ludności celem wprowadzenia obowiązkowych składek socjalnych, no i nie może się wszystkich doliczyć, to padło pytanie: Kto widział go jako ostatni? On, zakrzyknęły dobrodusze Zajęce, po czym wskazały mnie swoimi milutkimi łapkami, które im kiedyś niechybnie poutrącam. Sowa spojrzała na mnie spode łba i zamyśliła się nad kolejnym wyrokiem. Tak jakby wyroki na ziemi miały w ogóle jakieś znaczenie... Śmiać mi się chce z tych ich praw i zasad! Tutaj to co innego... (*rozgląda się*) Tutaj to nawet mam pietra. Co będzie? Jak będzie? Trochę mnie ta niepewność przeraża... Troszeczkę. Tylko troszeczkę. No dobra! Gdybym był żywy, tobym się zesrał w gacie ze strachu! Ale nie dosyć, że pozbawiono mnie przewodu wydalniczego, to jeszcze nie noszę gaci. I dupa! No właśnie... A propos dup... (*uśmiecha się*) Zauważyliście, że wszystko na tym świecie kręci się wokół samic? Bo jak tak sobie ten mój króciutki lisi żywocik przypomnę, to... prawie wszystko miało związek z laskami. Bo oprócz Małej, którą kochałem miłością wielką, niezwykłą i niepowtarzalną, to jeszcze tak samo kochałem Rudą... i Żabcię... i Dziką... Ptaszynkę... i Miśkę. Miśka... (*uśmiecha się*) To była kobieta! Spotkałem ją pod amboną – ją też fascynowały polowania. Czego?, ryknęła, a ja już wiedziałem, że mógłbym z nią spędzić całe życie. Tylko że nie zdążyłem jej tego powiedzieć, bo mi się to całe życie skończyło... A właśnie! Czy to nie Niedźwiedź mnie stuknął? Bo strasznie był bestia zazdrosny. Do granic przyzwoitości! Raz to się nawet do tego posunął, że zniszczył wioskowe mienie publiczne... Wracalem sobie właśnie z kurnika, z kolacyjki, gdy zobaczyłem pogryzmołoną skrzynkę pocztową. No bo w napisie LisTY pomiędzy „s” i „t” wcisnął przecinek, a dalej dopisał... no cóż: „się odpierdol od mojej dziewczyny, bo jak cię dorwę, to ci wszyściutkie końcówki pouryvam!” To jak ja się wtedy chwyciłem za nos... i za ogon... za łapki i za... (*głupia mina*) zacząłem rozumieć, że z tym Niedźwiedziem to nie ma żartów. Przed śmiercią pojawia się nagle taki moment, kiedy się wszystko zaczyna rozumieć. Tylko że chyba to nie przez niego zginąłem... Nie, no bo potem zdążyłem jeszcze pójść nabierać trochę kurek na kolację, przytrzasnąć sobie nos lodówką turystyczną i... spotkać ją... (*uśmiecha się*) Inną

niż wszystkie... Najcudowniejszą... (*chwilowe rozmarzenie*) Z początku wcale mi się nie podobała. Spojrzałem na nią – robiła siku.

Pojawia się Kuna.

KUNA E, ty się nie masz gdzie gapić?

LIS Wcale się nie gapiłem... Nie gapię się!, powiedziałem.

KUNA Gapisz!

LIS Nie gapię!

KUNA No gapisz!

LIS Spojrzałem na ciebie, bo mnie zaczepiłaś.

KUNA Spojrzałeś na mnie, bo jesteś zboczony!

LIS Nie jestem zboczony!

KUNA Jesteś, bo się gapisz!

LIS A ty?! Ty... ty masz anoreksję!

KUNA Że co takiego?!

LIS Że masz anoreksję! Spójrz tylko na siebie – chuda jak zaskroniec!

W życiu nie widziałem tak chudej lisicy...! Ale jej powiedziałem!

KUNA W życiu nie widziałeś tak chudej lisicy? To może dlatego, że jestem kuną, ty tępy nieuku!

LIS Ja? Tępy? Z takim spiczastym nosem ja miałbym być tępy?! Tego już było za wiele! Nie mogłem pozwolić, ażeby ostatnie słowo należało do tej złośliwej, wrednej, chuderlawej, zarozumiałej... (*rozmarzony uśmiech*) inteligentnej... cudownej... wspaniałej... Ech... Jak ja się w niej zakochałem! (*znów rozmarzenie*) I to właśnie ją widziałem jako ostatnią... Więc pewnie umarłem z miłości! No pewnie! Pewnie, że z miłości! Ależ romantyk ze mnie! No, kto by pomyślał... Tak, teraz sobie przypominam! Szedłem się jej oświadczyć, z pudełkiem pralinek pod pachą, gdy nagle... bum! Usłyszałem strzał. A potem – padłem. Padłem nieżywy. Aha, no to jednak nie z miłości. Tylko od zdradzieckiego śrutu. Choć nie pamiętam bólu rozrywanej skóry... To może zawał? Bo dziury po śrucie też nie mam. (*ogląda się*) Tylko że z drugiej strony... od kiedy ktoś mi ten środek wyżarł, to cały wyglądam jak jedna wielka dziura! Jak słowo daję... I pomyśleć, że kiedyś miałem takie bogate wnętrze... A teraz? Siedzę tu i nic nie mam. Nie mam kobiety, nie mam przyjaciół... nie mam flaków... I tylko czasu mam od groma i trochę! I po cholerę mi ten cały czas? Mogliby przyjść już i mnie stąd zabrać. Nieważne gdzie. Byle nie siedzieć beczynnienie... No, na co czekają? Aż cuchnąć zaczną? Nudzi mi się... I nawet nie mogę umrzeć z nudów... No kurczę, no... (*podrywa się*) Właśnie... No właśnie! Kurczę! Że też ją prędeż na to nie wpadłem! Że też ją prędeż... no przecież ja po to ciągle tutaj jestem, żeby naprawić swoje błędy! Dali mi jeszcze jedną szansę, żebym nie musiał się w piekle grillować! No przecież to jasne! Mam szansę przeprosić tych, których skrzywdziłem! Czyli Kurczaki! Bo w końcu je coś... no, zżerałem. To mogły być na mnie trochę wkurzone. Tak jakby miały prawo... Ale ja też miałem prawo! Prawo natury! I prawo silniejszego. I jeszcze wiele innych praw... Praw-da? No pewnie, że prawda! Chociaż... No dobra. Jedyne, czego nie powinienem był robić, to... kpić sobie z nich. Jawnie się z nich

nalewać! Że ze skorupki jak durne wylażą... Że dzioby mają głupawe – no bo mają! Że niby skrzydlate, a jednak nieloty – no to już trzeba być tępym, żeby mieć sprzęt i nie nauczyć się latać. I jeszcze z tych ichnich irokezików też się lałem... I z tych ich stóp... I z kuprów... I z tego, że takie tanie... Bo ile kurczak z różną stoi? Grosze! I nikt już tego nawet jeść nie chce, bo każdy woli na kebab wyskoczyć. A te ich jajka to tylko się na wydmuszki nadają. No i w ogóle, że są głupie... I że ich matki to kwoki... Z tymi matkami to trochę pojechałem... No, ale teraz wystarczy przeprosić i sprawa załatwiona! Muszę tylko znaleźć takiego jednego ohydnodziobego... Hej! (*do widowni*) Jest na sali jakiś Kurczak?! Niech się ujawni. No, dalej... Co? Nie ma? Nie gadaj... Nie przylazł nikt do teatru z Kurczakiem? No wiecie co...

Pojawia się zblazowany Kurczak.

KURCZAK I czego się drzesz...

LIS Kurczę!

KURCZAK A kogo się spodziewałeś. Gadaj, co masz gadać, bo nie mam czasu... No?

LIS Ale...

KURCZAK No gadaj... Bo chcę sobie jeszcze zakurzyć przed brawami.

LIS No ale... Dobrze. Niech będzie... No więc, chciałem cię tylko... przeprosić...

KURCZAK Acha... No to jedziesz...

LIS Bo ja tu siedzę tak zupełnie sam i zastanawiam się, dlaczego tak siedzę i przypominałem sobie, jak w ogóle umarłem, i...

KURCZAK Co? Nie pamiętasz? Pękłeś, robiąc kupę.

LIS Głupi jesteś...

KURCZAK To by się nawet zgadzało, bo jesteś pęknięty i pusty w środku.

LIS Wcale nie pękłem!

KURCZAK Pękłeś...

LIS Nie pękłem! I nie jestem pusty. Mam bardzo bogate wnętrze. I jestem wrażliwy. Zobacz, ile mam dziurek w nosie...

KURCZAK W nosie mam to, ile ty masz dziurek w nosie: pękłeś i już...

LIS Nie pękłem, ty głupi, obrzydłodzioby... Nie. Stój. Poczekaj. Miałem cię przeprosić...

KURCZAK Aha... No, to ci dobrze idzie...

LIS No dobrze... właśnie... Przepraszam... że byłem niemiły... porywczy... i że cię zapierniczyłem z kurnika...

KURCZAK Że co mi zrobiłeś?!

LIS No, że cię wyniosłem...

KURCZAK Bez jaj! Ty, nie pochlebiaj sobie, co?! Sam stamtąd wyszedłem! Z chaty pryskałem! A że ty obok spieprzałeś przed kundlem, to czysty przypadek...

LIS No, no, tylko się nie wyrażaj. Za mały jesteś na to.

KURCZAK Za mały?! Odezwał się... długonogi Apollo. Ty popatrz lepiej, jak ty sam wyglądasz! Na nos sobie popatrz!

LIS Odczep się od mojego nosa! Jakbyś miał lepszy!

KURCZAK Bo mam.

LIS No, akurat...

KURCZAK Mam!

LIS Aha, jasne... Jakbym miał nosić takie coś na twarzy, to już bym wołał mieć tam puste miejsce...

Kurczak mniej już pewny siebie, patrzy na swój dziób, albo go maca... Jakkolwiek...

KURCZAK Ej, nie mów tak.

LIS Brzydkie to jakieś, paskudne...

KURCZAK Przestań...

LIS Jeść bym się brzydził takim dziobem.

KURCZAK Ale...

LIS Ohyda.

KURCZAK Ej...

LIS Fuj... Okropności.

KURCZAK No weź, no... (*z płaczem odchodzi*)

LIS Ale poczekaj! Ja przecież... nie tak... Ja ciebie przepraszałem!

Kurczak nie wraca.

LIS No to spieprzyłem swoją ostatnią szansę. I co teraz będzie? Jacuzzi ze smołą? Super... No po prostu...

Rozbrzmiewa głos z offu.

GŁOS Szanowni państwo, zamykamy już dzisiaj Muzeum Łowiectwa. Zapraszamy jutro, w godzinach od jedenastej do osiemnastej. Dobranoc państwu.

LIS Że co? Że Muzeum Łowiectwa? A więc trafiłem do muzeum... No, ale numer! Muzeum Łowiectwa! Wzięli mnie do muzeum! Jako niezwykle okaz! Rzekłbym: wzorcowy! Bo byle mydłka do muzeum nie wezmą. Musi mieć ciało... he, he... To gdzie ja stoję? (*rozgląda się*) W jakiej alei? Obok Niedźwiedzia? Przy Wilku? Co ta za scenografia? Szatnia?! A niby z jakiej racji?

GŁOSY (*z offu*) Pani Halinko, czyjś kołnierz został w szatni!

– Kołnierz?

– No tak: taki z lisa...

– Niech leży... Ktoś po niego wróci...

LIS (*patrzy na siebie*) Że niby co?! Że niby kołnierz?! (*do Lalkarza*) No to żeś, kurwa, pojechał! Ja się nie zgadzam! Nie zgadzam się, słyszysz?! Ja protestuję! Ja cię do sądu podam, ja cię... Ja nie chcę być kołnierzem! Ja przecież umarłem – mnie się coś należy! Szacunek się zmarłym należy! Ja przecież nie żyję! Ja... jestem kołnierzem? (*ogląda samego siebie*) No, ale to i tak o niebo lepsze niż bycie... mufką! Aha! Wyobrażacie sobie być mufką po śmierci? Makabra! No bo to tak, jakby wam jedną rękę do gardła, a drugą do... dupy włożyli! Jak sobie pomyśle! A to i tak jeszcze nie najgorzej, bo przecież dopiero po śmierci... No nie? Bo jakby głupi ludzie wpadli niechcący na pomysł, że żywe zwierzątko grzeje o wiele bardziej niż zimny zdechłak, to wtedy... Ja nawet nie chcę sobie tego wyobrażać! To ja już wolę być tym kołnierzem. (*znowu lustracja*) Kołnierz... No wiecie co... Kto by się tego spodziewał? Kto by przypuszczał, że ja po śmierci... (*nagle coś go zaczyna zastanawiać. Do*

Lalkarza) Ty, a mógłbyś mi tak może uprzejmie wytłumaczyć, z jakiej to racji ja mam jeszcze ciało? Bo jeśli umarłem, to chyba powinienem być... niematerialny, co?

Lalkarz wyciąga z Lisa jego niematerialną wersję – półprzezroczystą, może z szyfonu, podobną kształtem, lecz zwiewną i lekką... i dalej animuje szyfonowego Lisa.

LIS I to mam być ja?! W tych babskich ciuszkach?! Że niby co? Że to ma być dusza? (*przygląda się nowemu sobie*) To bądź jeszcze łaskaw powiedzieć mi, proszę... po jaką cholere siedziałem w tych zwłokach?! Dla przyjemności?! Po jaką cholere przez te pół godziny... nie, no nie wierzę! Kto w ogóle wymyślił coś tak durnego?!!! I teraz co? Jestem przezroczysty?! I będę tak latał, jak jakaś pieprzona przerośnięta ćma?! W kierunku światła, tak?! Tunelem?! Tyle że ja tu żadnego tunelu nie widzę! Jedyne, co widzę, to tego obleśnodziobego, wyduszkorodnego zdechłaka! (*zauważwszy leżące obok – nie pytać, jak się tam znalazło – ciało Kurczaka, mówi niepewnym głosem*) Ej... Po co ten zdechłak? Nie powiesz mi chyba... O nie... O nie... Na pewno nie... Nie będziesz się bawił w pieprzoną reinkarnację! Nie zrobisz mi tego. Nie zrobisz mi, słyszysz?! Nie zrobisz! Nie zrobisz!

Lalkarz pakuje szyfonowego Lisa do ciała Kurczaka – odtąd animuje Kurczaka.

LIS Zrobił... Zrobił mi, kurwa... (*patrzy na siebie*) I jak ja wyglądam? No? Jak jakiś idiota! I jeszcze ten durny, kretyński dziób! Nie, no, tylko nie dziób! Tylko nie dziób! Ja nie chcę takiego dzioba! Zabierzcie ten dziób! Zabierz go natychmiast! Zabierz mi go, słyszysz?! Ja nie chcę mieć takiego ohydneho...

Lalkarz odręca dziób. Lis zaczyna mówić niewyraźnie, jak bez aparatu mowy, czyli dzioba.

LIS Ej! No, dzięki... Teraz to pojechałeś. Aha: ale śmieszne! Ale to śmieszne! No nie mogę... Bo pękne ze śmiechu! Umrę ze śmiechu... I niby w co wtedy się inkarnuję? W glistę? Czy może w Lalkarza?

Lalkarz kłania się. Dziękuje widzom, współtwórcom, a przede wszystkim Dramaturgowi.

K O N I E C

ROZMOWA Z
MARTĄ GUŚNIEWSKĄ

Chodzę ze sobą na wino

SZTUKA, KTÓRĄ DRUKUJEMY, TO CHYBA NIE JEST „LIS”, KTÓREGO W BIAŁOSTOCKIM TEATRZE LALEK WYSTAWIŁ PIOTR TOMASZUK?

Prawda jest taka, że *Lisy* są dwa. Jeden – tekst pierwotny – jest mój, drugi zaś – spektakl – jest nasz: trochę mój, bardziej Piotra Tomaszuka i chyba najbardziej Rysia Dolińskiego. Pierwszy powstał jako prezent dla mojego partnera Krzyska Bitdorfa, aktora BTLu. Krzysiek ma urodziny w grudniu, a zima na Podlasiu bywa baaardzo mroźna – pomyślałam sobie, że jak mam wychodzić z ciepłego domu i łażyć po śniegu w poszukiwaniu odpowiedniego prezentu, to lepiej zostać sobie pod kocem, gapić się na śnieg padający za oknem, popijać dobre wino i pisać – czyli robić wszystko to, co lubię najbardziej. I stąd wziął się *Lis*. Marek Waszkiel, ówczesny

dyrektor BTLu, postanowił wystawić tekst, Krzysiek zagrał rolę drugoplanową, „główniaka” dostał Rysio, a na reżysera wybrałam sobie – bo mogłam! – Piotra Tomaszuka.

I JAK WAM WYPADŁO TO SPOTKANIE?

Próby były bardzo inspirujące – sposób pracy Piotra był dla mnie czymś nowym i wiele się od niego nauczyłam. Zaufałam mu całkowicie. Sceny powstawały na bieżąco – czasem Rysio wpadał w taki wir improwizacji, że ledwie udawało mi się to wszystko zapisywać. W nocy zazwyczaj przepisywałam te wariactwa własnymi słowami i naza-jutrz scena była gotowa. Wyszedł jeden z moich ulubionych spektakli – choć nie jest to do końca „mój” *Lis*, to mam do niego wielki sentyment.

DLA DOROSŁYCH PISZESZ TROCHĘ INACZEJ, BYŁAM ZDZIWIIONA, ŻE ZNASZ TAK

Marta Guśniowska (ur. 1979) jest najczęściej obecnie inscenizowaną i chyba najobficiej nagradzaną autorką dramatyczną dla dzieci, ostatnio piszącą także dla dorosłych. Baza internetowa e-teatru podaje czterdzieści osiem jej utworów, ale to z pewnością nie wszystkie, część z nich miała po kilka premier. Już przy okazji druku *Onego* („Dialog” nr 7-8/2013) naliczyliśmy ponad pół setki realizacji jej sztuk. Od 2007 roku pracuje jako dramaturżka w Białostockim Teatrze Lalek, a pod koniec 2014 roku zadebiutowała reżysersko, wystawiając swój tekst *A niech to Gęś kopnie!* w poznańskim Teatrze Animacji – przedstawienie zdobyło między innymi główną nagrodę na 27. Ogólnopolskim Festiwalu Teatru Lalek w Opolu. W tym numerze drukujemy *Lisa*, tekst różniący się od wersji scenicznej, którą w 2010 roku wyreżyserował w BTL Piotr Tomaszuk.



BRZYDKIE SŁOWA! W PEWNYM MOMENCIE MUSIELIŚMY CIĘ NAWET OCENZUOWAĆ...

Ależ pisarz powinien znać wszystkie słowa! I choćby niektóre znał tylko z widzenia, to znać musi. Poza tym ja bardzo lubię przekleństwa – dlaczego nie? O ile oczywiście nie robią nikomu krzywdy. Siła słów jest olbrzymia, trzeba bardzo uważać, ale jeżeli sprawa kończy się na podbijaniu emocji czy różnicowaniu języka – nie mam nic przeciwko. Poza tym uwielbiam wszelkie przełamania, wszelkie „na opaki”. Jeżeli się przez tyle lat pisze bajki dla dzieci i jest się drobną, wielkooką brunetką, to jak się potem siarczyście przeklnie, efekt jest lepszy, niż gdyby zrobił to cały

stadion. (śmiej) A ja takie rzeczy lubię.

CO JESZCZE CIĘ ŚMIESZY? PYTAM, BO SŁYŃEŁAŚ Z ŻARTÓW SŁOWNYCH, A OSTATNIO SIĘGASZ PO GAGI SYTUACYJNE, NAWET PO SLAPSTICK.

To prawda, rozkoszuję się ostatnio wymyślaniem sytuacji – a przy tym mam manię wykreślenia tekstu, skreślam więcej, niż piszę! Możliwe, że to przez mój reżyserski debiut...

DOPOWIEDZMY: CHODZI O PRZEDSTAWIENIE „A NIECH TO GĘŚ KOPNIE!” Z POZNAŃSKIEGO TEATRU ANIMACJI.

Właśnie. Tam też sporo powykreślałam, choć potem też sporo przywróciłam, na prośbę aktorów. Spytano mnie

po premierze, czy Guśniowska reżyser kłóciła się czasem z Guśniowską autorką – odpowiedziałam, że tak, ale potem szły na wino i wszystko było dobrze. (śmiej) Ostatnio mam wrażenie, że kłócą się coraz częściej – ale są to też coraz bardziej inspirujące i konstruktywne kłótnie, obie się czegoś od siebie uczą. Finał jednakże wciąż jest ten sam. (śmiej). A co mnie śmieszy? Najbardziej, od lat, niezmiennie i na zawsze – Monty Python, Zielona Gęś, Kabaret Starszych Panów. Humor nie może być płaski, musi być podbity ironią, absurdem, przewrotnością, mądrością, czasami liryzmem – musi mieć drugie dno. Jak wszystko.

PODOBNO TWOI „MUSZKIETEROWIE”, PARODIA DUMASA, MAJĄ KOMPLETY W OPOLU. WZIĘŁAŚ SIĘ DO PRZERABIANIA KLASYKI?

Traktuję to jak opowiadanie znajomym zasłyszanej historii, kiedy każdy dodaje coś od siebie i opowieść brzmi różnie w ustach poszczególnych ludzi. Tak samo jest z literaturą – lubię opowiadać znane historie po swojemu. Na naszych czytaniach w BTLu prezentujemy znane bajki w najnowszej odsłonie, na przykład w *Czerwonym Kapturku* akcja idzie dwutorowo: z jednej strony

z domku wychodzi Kapturek (żegna się z mamą, trochę kłóci, bo wkracza we wcześniejszy okres dojrzewania), a z drugiej wychodzi Wilk, który żegna się z własną nadopiekuńczą mamą. Problem ma jeden i drugi bohater – jak w życiu. Wilk wcale nie musi być zły z zasady, może po prostu ma zły dzień lub ciężką sytuację w domu? A wracając do pytania, przerabianiem klasyki zajmuję się odkąd pamiętam.

I PAMIĘTASZ, ILE MIAŁAŚ PREMIER?

Nie mam pojęcia. Ale duuuużo... Można by spytać Halinkę Waszkiel, moją przyjaciółkę i specjalistkę od dramaturgii teatru lalek. Pewnie z pięćdziesiąt – nie liczę, nie o wszystkich też pewnie wiem. (śmiej) Na niektóre udaje mi się pojechać, na większość niestety nie. Zawsze się jednak ekscytuję – kiedyś myślałam, że po tych dwudziestu, trzydziestu premierach człowiekowi przejdzie, że jest się już wtedy zblazowanym, pykającym fajkę starym wyjadaczem, ale nic z tego. Myślę, że z tymi moimi premierami jest jak ze śniegiem – niby co roku pada, a i tak co roku cieszę się jak dzieciak i biegnę lepić bałwana.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Varia

- KONTEKSTY •
- NOWE SZTUKI •
- Z AFISZA •

• Konteksty •

Wolność

• PIOTR MORAWSKI •

„Osoby niepełnosprawne chcą być wypuszczone na wolność” – słyszymy w zwiastunie promującym najnowszy spektakl Teatru 21 w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN. To zdanie staje się też punktem wyjścia dla właściwej części przedstawienia, którą rozpoczyna nagranie niedawnej debaty z udziałem Janusza Korwin-Mikkego na temat osób z niepełnosprawnościami. Zmieniła się koncepcja *Pesach to święto wolności* – wystąpienie niszowego europarlamentarzysty, cytowane w mediach głównego obiegu, gdzie padały stwierdzenia mówiące o tym, że osoby z niepełnosprawnościami to debile i że nie powinny uczestniczyć w debacie publicznej, wywołują sprzeciw. Wywołały również sprzeciw realizatorów, którzy zamiast spektaklu wprost nawiązującego do żydowskiego święta Paschy, zrobili performans interwencyjny – o mowie nienawiści i manipulacji wolnością. Z siedmiu liter wniesionych wcześniej przez aktorów, układających się w słowo „wolność”, w tej sekwencji powstają dwa wyrazy: „ość” i „won”. Bo głoszący takie poglądy też domagają się wolności – wolności wypowiedzi, czyli głoszenia poglądów w demokratycznych społeczeństwach uważanych za szowinistyczne i nienawistne.

Jeszcze w marcu Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin zrealizowali w warszawskim Powszechnym spektakl *Każdy dostanie to, w co wierzy* na motywach *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa. Przedstawienie o mechanizmach demokracji, o pozorach możliwości wyboru i o pozorach wolności, w którym się głosuje – widzowie odpowiadają na pytania o wolność jednostki, czy zależy ona od stanu posiadania, o własne dochody i o wizję demokracji, i wreszcie o to, jak ma wyglądać dalszy ciąg spektaklu – widzowie wybierają scenę o miłości i iluzję zamiast demaskacji.

Tak jest lepiej, pewnie wygodniej. Skoro mamy wolność wyboru, możemy w końcu wybrać przyjemny wieczór zamiast ciągłego drażenia i zadawania niewygodnych pytań, które ostatecznie nie wiadomo dokąd miałyby nas zaprowadzić.

Dwa spektakle, które – choć na różne sposoby – dotyczą problemu wolności. Tematu gorącego w ostatnim czasie w debacie publicznej, obecnego zwłaszcza w retoryce opozycji, na antyrządowych demonstracjach. Bardziej zresztą – co symptomatyczne – KODu niż Razem.

1 Tym razem za punkt wyjścia służą spektakle, nie zaś artykuły z zagranicznych, branżowych pism o teatrze czy dramaturgii. Spektakle – a zwłaszcza pierwszy z nich – o wyraźnie in-

terwencyjnym charakterze wydają się w obecnej sytuacji dużo ważniejsze niż jakiegokolwiek omówienia. Ważniejsze niż tłumaczenie czy dopowiadanie kontekstów dla nieraz czysto abstrakcyjnych

wywodów. Bo wiele się zmienia w otaczającej nas rzeczywistości, a teatr – jako pole refleksji – buduje do tego najlepsze konteksty.

Pisze o tym w tym numerze Jacek Sieradzki, opisując białostocki spektakl *Biała siła, czarna pamięć*. Przedstawienie Piotra Ratajczaka – powiada Sieradzki – świadomie zaciera w pierwszej scenie granice między pozateatralną rzeczywistością a teatralną fikcją – przynajmniej przez chwilę nie jesteśmy pewni, czy interwencja grupy narodowców na scenie to tylko gra, czy rzeczywiście – jak zapowiadali – wdarli się do teatru i naprawdę zrywają spektakl.

A dosłownie w dniu premiery *Pesach to święto wolności* Rada Miejska Białegostoku zdecydowała o likwidacji funkcjonującego Centrum im. Ludwika Zamenhofa, motywując to tym, że „Zamenhof był utopistą, który nie znalazł poklasku nawet wśród syjonistów, społeczności żydowskiej”, esperanto to język niszowy, a w miejsce tak formułowanej międzykulturowości należy promować rdzenne polskie tradycje. I tak zlikwidowany został jeden z ważnych ośrodków niezależnej myśli i refleksji nad wielokulturowością – prawdziwą, nie tą, którą w folderach promocyjnych szczyci się Białystok.

Smutne to święto wolności – *Pesach*.

2 Znikają niezależne ośrodki myśli, likwidowane przez organy administracyjne, coraz mniej jest drapieżnych spektakli brutalnie diagnozujących rzeczywistość, choć tych na razie jeszcze – mimo podejmowanych prób – nikt nie zdjął z afisza. Ale strategię paracenzury (i autocenzury) są jeszcze bardziej przewrotne niż cenzura instytucjonalna. Pisaliśmy o tym sporo w styczniowym numerze „Dialogu”. Nasza wolność, wolność instytucji i niezależnych ośrodków myśli

jest zagrożona. I każdego dnia czuć to coraz bardziej. W pierwszym odruchu chciałoby się więc wyjść nawet na ulicę w obronie wolności. Tylko jakoś tak głupio. Może właśnie dlatego, że na sztandary bierze je KOD i Nowoczesna. Ale bardziej chyba dlatego, że słowo „wolność” dziś jakoś szlachetnie pokryło się patyną. I nie bardzo przystaje do dzisiejszej rzeczywistości.

Nie, w żadnym razie nie chodzi mi o to, że tak może mówić pokolenie nie pamiętające Peerelu, nieznające zniewolenia, ludzie, którzy po demonstracji idą na latte i tak naprawdę niewiele obchodzi ich wolność, dopóki mogą swobodnie korzystać z internetu. Choć tak – to jest sprawa pokoleniowa. Język protestu wzywający na polskich ulicach do obrony wolności jest w gruncie rzeczy językiem przywołującym wspólnotę protestu lat osiemdziesiątych.

Ciągle wracamy do historii – pokazała to Barbara Wysocka w swoim *Juliuszu Cezarze* z warszawskiego Teatru Powszechnego – wciąż mentalnie tkwimy w latach osiemdziesiątych, z tego czasu mamy protestsongi, stąd się biorą wszystkie linie politycznych sporów. A to jest pamięć dzisiejszych pięćdziesięcio- i sześćdziesięcioletków, którzy – bywało – z satysfakcją i wiarą witali polski turbokapitalizm, który miał być remedium na wszystko. Później niektórzy tylko nieśmiało przebąkiwali: „Byliśmy głupi” albo „Byliśmy głusi”. Nastała wolność, również wolność gospodarcza, więc kto żyw, stawiał się kowalem własnego losu; a kto się nie stawiał, sam sobie był winien.

Dziś to już banał, że polska transformacja wyprodukowała całe rzesze wykluczonych, które w ostatnich wyborach wzięły odwet na rządzących. Dla tych, którym się udało, wolność kojarzy się dobrze. „Wolność to możliwość wyboru własnej drogi” – mawiał Jan Kulczyk.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły inne konotacje związane z wolnością. Nie był to już protest wobec opresyjnego państwa, lecz obowiązujące prawo silniejszego, eliminujące na społeczny margines słabszych i tych, którym się nie udało. To też jest wolność, a nie? I kto powie, że jest przeciwko wolności?

3 „Pies na powrozie wyje / każdy pragnie wolności” – śpiewała Basia w *Krakowiakach i Góralach*. Bogusławski w piosence dziewczyny wydawanej wbrew swojej woli za mąż przemycił wezwanie do rewolucji. Taka była reakcja na samo słowo – słyszę „wolność”, idę na barykady.

Bo wolność jest jednym z tych słów, które ma nie tyle znaczyć, ile działać. Wejście w gąszcz definicji zawsze skończy się fiaskiem; zawsze okaże się, że nie da się znaleźć wspólnej, która by wszystkich satysfakcjonowała, a co więcej – większość będzie się wykluczać. To słowo o wybitnym potencjale performatywnym, które, wypisywane po wielokroć na sztandarach, ma wyprowadzać ludzi na ulice. Zjednoczonych – jak u Bogusławskiego – we wspólnym celu, zawieszających partykularne interesy w imię rzeczy najważniejszej, jaką jest wolność. Bo kto nie pójdzie bić się o wolność? Szli i powstańcy, i rewolucjoniści, prawa strona i lewica; nikt nie zadawał zbędnych pytań, bo jedno było wiadomo – „wolność”: „wolność, równość i braterstwo”, „za wolność waszą i naszą”, „za chleb i wolność, i nową Polskę”... To słowo jest jak zaklęcie, które uwalnia emocje i usypia rozum.

4 Nawoływanie do wyjścia na ulice w imię wolności jest performansem władzy. Nie tej, sprawującej rządy parlamentarne, lecz władzy symbolicznej, a może nawet – bardziej konkretnie: ekonomicznej. Bo hasło wolność – nie

wiedzieć czemu z rewolucyjnej triady 1789 najważniejsze – unieważnia pozostałe. Nie chodzi już nawet o banał, że równość wymaga ograniczenia wolności, lecz o dziwną relację podporządkowania: kiedy już będziemy mieli wolność, to zajmujemy się równością. Ale oczywiście się nie zajmujemy, bo hasło „wolność” buduje doraźny sojusz sił. Gdy więc uznamy, że wolność już jest – każdy i tak pójdzie w swoją stronę. Realizować się w wywalczonej wolności. Budować fortuny, robić kariery, nic nie robić – wszystkie opcje są poprawne.

Nie dziwi więc szafowanie słowem „wolność” tak przez zakorzeniony w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych KOD, jak i przez Nowoczesną Ryszarda Petru, który o wolności myśli przede wszystkim w kategoriach rynkowych (choć i wolności obywatelskiej, i obywatelskiej na tej fali da się trochę ugrać). Ale co z równością? Nikt nie pyta. To słowo nie ma takiej siły performatywnej; nie gromadzi setek tysięcy osób, które zawierają swoje partykularne interesy. Choć to hasło równie pojemne, a dla demokracji chyba nawet bardziej istotne. Z bogatymi, choć raczej zapomnianymi, tradycjami. Zawsze w cieniu wolności, za którą tyle krwi się wylało.



W rubryce „Konteksty” przez pięć lat omawiałem teksty o teatrze pojawiające się w zagranicznych czasopiśmie. Nieraz zresztą traktując je jako pretekst do własnych roztrząsań. Powstało kilkadziesiąt kontekstowych tekstów. Coraz ciekawsze niż konteksty dla akademickich rozważań stają się performanse – działania i gesty, spektakle i akcje realnie wpływające na rzeczywistość. Komentując ją, lecz także przekształcając. Może więc zamiast „Kontekstami” lepiej się teraz zająć „Ustanowieniami”.

• Nowe sztuki •

JONAS HASSEN KHEMIRI
 ≈ [UNGEFÄHR GLEICH]
 ≈ [W PRZYBLIŻENIU
 RÓWNA SIĘ]

Pięć osób poszukujących swojego miejsca w rządzonej twardymi prawami ekonomii świecie: Andriej, szukający pierwszej pracy imigrant w drugim pokoleniu, marząca o porzuceniu znienawidzonej posady kioskarki i wyjeździe na wieś Martina, niespełniony i chyba nikomu niepotrzebny bezrobotny wykładowca, chcący ekonomicznej rewolucji Mani, wyrzucona z pracy Freja, która swoją następczynię wepchnęła pod koła samochodu i wreszcie Peter – przedstawia się jako bezdomny.

Andriej kończy szkołę wieczorową z bardzo dobrym wynikiem i rodzina wiąże z nim niemałe nadzieje: bo przecież „w zasadzie” może dostać każdą pracę. A jednak podpisanie intransigentnej umowy nie jest takie proste: czy to przez dziwaczne, niedające się wymówić zagraniczne nazwisko, czy z jakichkolwiek innych powodów. Nie dorobi się więc mieszkania w apartamentowcu z piękną windą, a nawet nie wyniesie się od matki. Praca fizyczna, której się ostatecznie podejmuje,

jest – chce wierzyć – „w zasadzie” tak samo dobra, jak zgodna z otrzymanym wykształceniem.

Martina to – z jednej strony – osoba pogodzona z losem, gratulująca siostrze otrzymania większej części spadku i gotowa do rozmów z bezdomnym Peterem, a z drugiej – ktoś nadmiernie interesowny, przeliczający wszystko na pieniądze zgodnie z zasadą, że dobry zysk to ten, który można wycenić. Spoglądając na otrzymane w spadku srebrne sztucce, jakby chodziło o odziedziczoną posiadłość na wsi, zdaje się coraz lepiej rozumieć, że pogubiła się we własnym życiu, nie wiedząc, czego chce ani do czego dąży. Jej chłopak, Mani, od dawna czeka na uniwersytecką posadę – marzenie, któremu podporządkował całe swoje życie. W młodości pilny uczeń starał się zrobić wszystko, by nie pójść w ślady ojca – pracującego na nocną zmianę i powtarzającego jak mantrę: „zobaczysz, jeszcze skończysz jak ja”. Czy mu się udało? O tyle, że nie pracuje po nocach, ale codzienna wegetacja ze skrupulatnie wyliczanymi pieniędzmi daleka jest od wymarzonego życia. Wiedzą z Martiną, do którego dnia każdego miesiąca mogą kupować soki i droższe warzywa, a kiedy muszą zacząć oszczędzać.

Sześćdziesięcioletnia Freja przestała być potrzebna i wyrzucono ją z pracy. Wzięta za najbliższą osobę potrąconej przez samochód młodszej koleżanki z firmy, trafia z nią do szpitala. „Wszystko ma swoje dobre strony” – pomyśli, gdy będzie chować do kieszeni torebki darmowej herbaty, ciastka i opijać się sokiem w poczekalni obok sali operacyjnej. Zamiera tylko, gdy słyzy od wybudzonej z narkozy kobiety, że ta pamięta, że ktoś ją popchnął pod koła. Freja wróci do biura, oferując zastępstwo za niefrasobliwie nieobecną koleżankę. Prawie jakby jej nie wyrzucano i nie zastąpiono osobą młodszą, bardziej zadbaną i z bielszymi zębami...

Peter to może – i w co sam chce wierzyć – jedyny wolny duch w tym świecie: żebrak, nieuwikłany w sidła ekonomii. Prawie nieuwikłany, bo do perfekcji opanował swoje przemowy, których celem jest otrzymanie jakiejś pomocy od przechodniów. Jego tyrady są zgodne z zasadami marketingu, zmieniają się zależnie od warunków i miejsca ich wygłaszania. I kto wie, może są dowodem, że to Peter najlepiej dostosował się do zmieniającego się rynku pracy: może zresztą nie jest żebrakiem, a aktorem, który uznał, że to właśnie ta rola zapewni mu godziwy byt....

Jonas Hassen Khemiri stawia widzów pod ścianą – bezpośrednie zwroty do publiczności są niemal zgrzytem w komediowym tonie tekstu. Bo niby mamy do czynienia z obyczajówką o „jakichś ludziach”, a tu nagle mówi się nam: „Wszyscy z nas choć raz w życiu całkiem splajtowali. I nie chodzi o plajtę typu «Kochanie, musimy ograniczyć nasze wyjścia do restauracji» czy «Kochanie, czy naprawdę potrzebujemy trzech samochodów?», tylko o prawdziwą plajtę. [...] Wszyscy staliśmy w długiej kolejce do kasy marketu,

zawstydzeni wykładaliśmy na taśmę serię produktów «najtańsza marka» z myślą «oni wszyscy widzą, wszyscy się pokapowali» i potem jeszcze płatność kartą, i odmowa, próbujesz jeszcze raz, i znowu odmowa, i mówisz: «Dziwne, to chyba coś nie tak po stronie banku». Znają to państwo, nie?».

Maria Janus

LUCIE DEPAUW
LILLI / HEINER
INTRA-MUROS
(LILLI / HEINER
MIEDZY MURAMI)

To historia o ernerdowskim sporcie. Lilli, już jako dziewczynka, trafia w ręce trenerów i lekarzy: jest silna, może być sztangistką. Może być bardzo silną sztangistką – silniejszą od innych kobiet. Hormonalne kuracje zmieniają jej ciało. Po latach, już po zburzeniu muru, będzie mogła świadczyć o nieludzkich praktykach ernerdowskiej maszyny olimpijskiej.

Inaczej niż w typowych dramatach dokumentalnych francuska autorka Lucie Depauw (ur. 1978) rezygnuje z klasycznej formy dramatycznej ze streszczalną fabułą, dialogami, charakterami. Jej tekst, bez wyraźnego podziału na postaci, a różnicowany głównie typograficznie (wielkie i małe litery, kursywy, pogrubienia), pisany jest z różnych perspektyw, z nieustannie gubioną chronologią. Intymność miesza się tu z historycznym dokumentem, słowa matki przeplatają się ze zwierzeniami córki.

Jeszcze przed rozpoczęciem sportowych kuracji hormonalnych Lilli ma trudności z definiowaniem swojej płciowości. Fascynacja kobietami jest silna, relacje z matką – skrajne (raz miłość bez reszty, raz wyrzuty, że Lilli nie urodziła się chłopcem), a brak ojca w domu – doskwierający. Lilli wcześniej zalicza pierwsze zakochania, ale jej prawdziwą pierwszą miłością staje się Eilb, koleżanka z pokoju, już w ośrodku sportowym szkolącym narodową kadrę. Zanim jednak dojdzie do pierwszych wyznań Eilb ląduje na stole operacyjnym – chirurgiczna ingerencja przedłużenia określonych kości w nogach ma pomóc dziewczynie w osiąganiu lepszych wyników. Zabieg się nie udaje, rozpoczyna się stopniowa agonía Eilb, od amputacji kończyn, po obejmującą stopniowo kolejne organy gangrenę. Proces rozpadu ciała młodej dziewczyny Lilli rejestruje z częstotliwością rytmu regularnych wizyt w szpitalu, ale także z rosnącą świadomością zmian własnego organizmu – do codziennych czynności higienicznych Lilli musi włączyć golenie ciała, szyja staje się coraz grubsza, mięśnie coraz większe, modyfikacji ulega głos. Sztangistka stara się zakryć pod ubraniem coraz mniej kobiece ciało, a agresywny makijaż – wykonywany nieregularnie, wówczas gdy niezadowolenie z własnego wyglądu Lilli sięga zenitu – nadaje jej groteskowości.

Trudno powiedzieć, w którym momencie Lilli decyduje się na operację korekcji płci. Albo inaczej: trudno powiedzieć, kiedy proces przemiany ciała się rozpoczął: bo czy decyzji nie podjęli za nią lekarze z ośrodka sportowego? Może Lilli postanawia jedynie zakończyć proces rozpoczęty latami. Wspiera ją w tym nowa dziewczyna – Lilli, już jako Heiner, założy z nią rodzinę. Zmieniający się organizm stanie się terenem

odkryć i poszukiwać. Zburzenie muru berlińskiego i zjednoczenie Niemiec może stać się cezurą, od której rozpocznie się nowe życie bohaterki – nie przyniesie jednak amnezji, na którą Lilli może by liczyła.

Sztuka Lucie Depauw łączy perspektywę osobistą i dokumentalną. Regularnie dochodzą do głosu pisane beznamytnie zdania o procederze wspierania enerdowskich sportowców niedozwolonym i nieprzebadanym dopingiem – o procederze dobrze dziś znanym: fakt, przed którym Depauw nie ucieka. Ale ciekawa jest właśnie ta próba opowiedzenia historii nie z perspektywy systemu czy historii. Autorka stara się dać pierwszeństwo opowieściom intymnym – należącym do osób, które żyły w tamtej rzeczywistości, które zostały przez nią zmienione nie tylko wbrew woli, ale i, na dobrą sprawę, bezpowrotnie.

Urodzona w 1978 Lucie Depauw pracuje jednocześnie dla teatru i kina, przygotowuje scenariusze dokumentalne dla telewizji. Jej sztuki tłumaczone były na niemiecki, angielski, włoski, serbski. Jej sztuka *Lilli / Heiner* dostała się w 2015 roku do finału konkursu Grand prix de Littérature dramatique organizowanego przez Narodowe Centrum Teatralne w Paryżu.

Piotr Olkusz

Teatr Polski w Poznaniu zaprasza do udziału w konkursie dramatycznym

IX METAFORY RZECZYWISTOŚCI 2016 Wojna. Be war/or not to be

Metafory Rzeczywistości – konkurs dramatyczny organizowany od 2008 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu zmienia swoją formułę i staje się konkursem tematycznym. Nowością jest również fakt, że w tym roku jury wyłoni pięciu finalistów, a wszystkie zwycięskie dramaty zostaną pokazane w ciągu jednego dnia, w różnych miejscach Teatru Polskiego w Poznaniu.

Tematem IX edycji konkursu jest hasło z plakatu Mieczysława Wasilewskiego: „Be war/or not to be”. Wydarzenia ostatnich lat, miesięcy czy dni każą powracać do tematu wojny na wielu obszarach. Wojna to nie tylko wybuchy armat, bomb czy odpalanie wyrzutni rakietowych. Wojna rozgrywa się przecież w każdym z nas – walczymy z bliskimi, z demonami w swoich głowach, na różne sposoby odmieniamy słowa takie jak: terroryzm, tolerancja, inność.

Naszą ideą jest sprowokowanie osób piszących do odnalezienia własnego rozumienia słowa wojna oraz nieszablonych sposobów jej przedstawienia.

Konkurs podzielony jest na trzy etapy. Podczas pierwszego etapu autorzy zgłaszają własne, wcześniej niepublikowane i niewystawiane dramaty. Termin nadsyłania dramatów upływa **15 czerwca 2016**. Jury, spośród nadesłanych utworów, wybierze pięć dramatów.

Drugim etapem projektu jest przystosowanie wybranych tekstów do wymogów sceny. Dla autorów jest to pierwsza okazja do obserwacji, w jaki sposób ich dramaty funkcjonują na scenie i jakimi środkami posługują się reżyserzy i aktorzy, przekładając teksty na język teatru.

Ten etap zrealizowany zostanie w dniach **12-16 września 2016**. Do udziału w nim zaproszeni zostaną aktorzy Teatru Polskiego w Poznaniu oraz wybrani przez Dyрекcję Teatru reżyserzy.

Etap trzeci polega na zaprezentowaniu dramatów w formie czytań scenicznych w Teatrze Polskim w Poznaniu **17 i 18 września 2016**. Finał konkursu będzie miał miejsce **18 września 2016**. Tego dnia odbędzie się głosowanie i przyznanie trzech nagród pieniężnych: Nagrody Prezydenta Miasta Poznania (25 000 zł), Nagrody Dziennikarzy (5 000 zł) oraz Nagrody Jury Społecznego (5 000 zł).

Regulamin konkursu dostępny jest na stronie teatru: http://www.teatr-polski.pl/files/articles/b8ee7_IX%20Metafory%20Rzeczywisto%C5%9Bci%20REGULAMIN.pdf

• Z afisza •

Marzec 2016

Tekst Julii Holewińskiej *Krzywicką/Krew* •druk. w „Dialogu” nr 6/2013• miał prapremierę w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy. Jej bohaterki to sześć kobiet, z różnych pokoleń dwudziestego wieku. Najstarsza urodzona jeszcze przed drugą wojną światową, najmłodsza u schyłku ubiegłego stulecia. Wszystkie zmagają się ze swoją kobiecością poddaną rozmaitym wpływom i zmuszone są walczyć o swoją tożsamość i podmiotowość. Reżyseria: Alina Moś-Kerger, scenografia: Małgorzata Bulanda, kostiumy: Magdalena Jasilkowska, muzyka: Marta Kleszcz, choreografia: Katarzyna Kostrzewa.

Bohaterki nie chcą poddać się wyznaczonym przez społeczeństwo stereotypom, które czynią ich życie nieznośnym. Mimo upływu lat i zmian, jakie zachodziły w ich społecznym otoczeniu, każda zetknie się z tymi samymi problemami, jakie były udziałem Ireny Krzywickiej. W tym sensie jej duch będzie się unosił nad wszystkimi bohaterkami sztuki.

Alina Moś-Kerger
www.e-teatr.pl, 1 marca 2016

Na afiszu także tekst Holewińskiej dla najmłodszych – druga realizacja sztuki *Skarpety i papiloty*, czyli o tym, co zaszło w rodzinie lisów. Po sztukę sięgnęli

Robert Drobnuch (reżyseria), Katarzyna Proniewska-Mazurek (scenografia) i Maja Pietraszewska-Koper (muzyka). Premiera w rzeszowskim Teatrze „Maska”.

Dramat o zasadach prowadzenia polityki, mechanizmach władzy i manipulacji społeczeństwem *Garnitur Prezydenta* Maliny Prześlugi, tekst, który zdobył II nagrodę w ogólnopolskim konkursie dramatycznym w tw.// strefy kontaktu 2016 – dramat, miał prapremierę na scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego w reżyserii i z choreografią Cezarego Ibera. Scenografia: Michał Araszewicz, muzyka: Maciej Zakrzewski, wideoprojekcje: Michał Jankowski.

W Teatrze im. Solskiego w Tarnowie prapremiera sztuki Marcina Cecki zatytułowanej *Z ziemi włoskiej do Polski*, którego bohaterem jest Napoleon Bonaparte. Scenografia i kostiumy: Łukasz Błażejowski, multimedia: Michał Poniedziałki, Remigiusz Wojacek, muzyka: Sławomir Kupczak, przygotowanie wokalne: Anna Podkościelna-Cyz.

Kluczem do spektaklu jest muzeum. To w nim dzieje się akcja przedstawienia. Spacerują po nim współcześni zwiedzający, aż nagle postacie historyczne ożywają i wychodzą z muzealnych gablot. Dostępnych jest tak wiele wersji wydarzeń z czasów Napoleona, że tak naprawdę nie wiemy jaka jest prawda. Stworzyliśmy więc swoją, trzymając się przede wszystkim Memoriału ze św. Heleny, który Napoleon dyktował Emmanuelowi de Las Cases.

Jakub Porcari
www.e-teatr.pl, 17 marca 2016

Każdy dostanie to, w co wierzy to tekst Jolanty Janiczak inspirowany powieścią Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*. Siedemdziesiąt lat po wizycie w Moskwie, Woland i jego świta w Warszawie, dzięki nowoczesnym sprzętom (kamerom i dronom), obserwują mieszkańców w trakcie ich codziennych zajęć, a potem przy dużym okrągłym stole w teatrze spotykają się z nimi osobiście, wszystko po to, by dowiedzieć się, kim jest wolny człowiek, produkt młodej demokracji. Prapremiera w warszawskim Teatrze Powszechnym. Reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia: Jolanta Janiczak, scenografia: Mirek Kaczmarek, kostiumy: Jolanta Janiczak, Hanna Maciąg, muzyka: Bartosz Dziadosz (Pleq), światło: Marek Kozakiewicz.

Stilon – najlepszy ze światów to sztuka napisana przez Katarzynę Knychalską na zamówienie gorzowskiego Teatru im. Osterwy, w którym prapremierę wyreżyserował Jacek Głomb. Dzieje miasta i jego mieszkańców pokazane przez pryzmat działającego od 1951 roku Zakładu Włókien Chemicznych, zatrudniającego w czasach największego prosperity do dziesięciu tysięcy pracowników. Scenografia: Małgorzata Bulanda, muzyka: Bartosz Straburzyński, ruch sceniczny: Witold Jurewicz, Marlena Beldzikowska.

Największa postać popkultury dwudziestego wieku Elvis Presley jest bohaterem sztuki Michała Siegoczyńskiego i Magdaleny Zaniewskiej. Prapremiera *Elvisa* w poznańskim Teatrze Nowym im. Łomnickiego w reżyserii autora. Scenografia: Maja Skrzypek, kostiumy: Justyna Kuchta, Maja Skrzypek, muzyka i aranżacje: Dominik Strycharski, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, projekcje wideo: Krzysztof Blok, współpraca choreograficzna: Alisa Makarenko.

Czułem, że to Mount Everest kiczu, na który naprawdę warto wejść. Ten spektakl to pewna matryoszka, wielopoziomowa opowieść o człowieku, którego barwne życie z pewnością otworzyło świat na pewne tematy.

Michał Siegoczyński
www.poznan.wyborcza.pl, 2 marca 2016

Przypadek Krzysztofa Kieślowskiego to spektakl inspirowany twórczością zmarłego dwadzieścia lat temu reżysera, w tym filmem *Przypadek* opowiadającym historię młodego człowieka, którego życie diametralnie się zmienia w zależności od tego, czy zdąży na odjeżdżający pociąg. Premiera w Teatrze Łąźnia Nowa w Krakowie. Dramaturgia: Małgorzata Szydłowska, reżyseria: Bartosz Szydłowski, współpraca dramaturgiczna: Bartek Harat, scenografia i reżyseria światła: Małgorzata Szydłowska, muzyka: Andrzej Bonarek, multimedia: Dawid Kozłowski.

Zawsze fascynowała mnie pokora Krzysztofa Kieślowskiego. Opowiadał o świecie i ludziach go zamieszkujących, jakby zbliżał się do nieodgadnionej, pełnej sprzeczności Tajemnicy. Nie ulegał łatwym polaryzacji, nie poddawał się etykietowaniu, zawsze stał po stronie Nieokreślonego. O jego mistrzostwie świadczy umiejętność opowiedzenia

o tym, co niezdefiniowane poprzez konkrety i zdarzenia. Słuchaliśmy uważnie wywiadów reżysera, czytaliśmy jego scenariusze. Pojawił się trop. Najbardziej widoczny w strukturze „Przypadku”, ale przewijający się jak motto całej twórczości Kieślowskiego. To zachłanność wobec życia, apetyt na wielorakie jego formy. Chciałem, aby nasz spektakl nie stał się fatalistycznym obrazem o mialkości i przypadkowości naszych wyborów. Mówimy raczej, że mimo wszystkich losowych przeciwieństw, wygrywa człowiek ze swoją pasją życia i pragnieniem nowych wyzwań.

Bartosz Szydłowski
www.laznianowa.pl

Monodram *Supermenka* autorstwa Doroty Maciei w reżyserii Jerzego Gudejki w warszawskim Teatrze Kamienica. Scenografia: Krzysztof Kelm, kostiumy: Grażyna Gudejko. Wykonanie: Jowita Budnik.

Wiarą/Nadzieją/Miłość to autorski spektakl Andrzeja Marii Marczewskiego, który miał premierę w tuskim Teatrze Małym.

Lustrzana chmura, inspirowana japońskimi bajkami i legendami historia małego chłopca, autorstwa i w reżyserii Roberta Jarosza miała prapremierę w poznańskim Teatrze Animacji. Scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Adam Światała, pedagog teatru: Justyna Czarnota.

Balbaryk Artura D. Liskowackiego – spektakl dla młodej widowni – miał prapremierę w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie. Tytułowy bohater jest mieszkańcem gwarnej krainy Tutaj, której szczęście zakłada Wielka Czysta i uratować ją może wyłącznie odnalezienie Złotej Piosenki. Reżyseria: Zbigniew Niekickowski, scenografia: Joanna Braun,

choreografia: Zbigniew Szymczyk, muzyka: Jacek Wierchowski.

Prapremiera sztuki Michaiła Durnienkova *Jezioro* • druk. w „Dialogu” nr 3/2016 • w warszawskim TR. Sztuka, napisana na zamówienie Gogol Center w Moskwie, rozgrywa się w podmiejskiej dacz nad jeziorem, gdzie spotyka się grupa przyjaciół. To utrzymana w klimacie sztuk Czechowa opowieść o współczesnych społeczeństwach europejskich, żyjących w poczuciu narastającego zagrożenia i lęku przed nadchodzącą katastrofą. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, reżyseria: Yana Ross, współpraca dramaturgiczna: Wojciech Sobolewski, scenografia: Justyna Elminowska, kostiumy: Anna Nykowska, światła: Karolina Gębska, wideo: Algirdas Gradauskas, opracowanie muzyczne: Piotr Domiński.

Sztuka pokazuje zwykłą, codzienną apokalipsę wschodnioeuropejskiej klasy średniej. Dzieło skłania do namysłu nad odpowiedzialnością w naszym pasywno-agresywnym, pełnym obojętności społeczeństwie. Durnienkowowi udało się uchwycić powszechną rozpacz, eskalację przemocy, panikę, którym towarzyszy kryzys europejskiego ducha. Podczas weekendu nad jeziorem bohaterowie jedzą, piją i prowadzą rozmowy. Na pozór nie dzieje się nic, a jednak czujemy, że świat z ponaddźwiękową prędkością spada prosto w przepaść.

Yana Ross
www.e-teatr.pl, 2 marca 2016

Wszyscy chcą żyć to kolejny dramat Hanocha Levina, który polską prapremierę ma na scenie kieleckiego Teatru im. Żeromskiego. Komedia o bogatym mężczyźnie, który w ciągu trzech dni ma znaleźć zastępcę, gotowego za niego umrzeć. Przekład: Agnieszka Olek, reżyseria: Dawid Żłobiński, scenografia:

Hanna Szymczak, oprawa muzyczna: Zespół TEMPERO, reżyseria światła: Damian Pawella.

Prapremierę sztuki Rainera Werner Fassbindera z 1971 roku *Krew na kocim gardle*, czyli *Marilyn Monroe kontra wampiry* wyreżyserowała na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy Anja Suša, reżyserka urodzona w Belgradzie, dyrektor Belgrade International Theatre Festival (BITEF). Przekład: Iwona Nowacka, dramaturgia: Agnieszka Jakimiak, kostiumy: Maja Mirković, scenografia: Zorana Petrov, muzyka: Krzysztof Kaliski, choreografia: Damjan Kecojević, światła: Robert Łosicki, wideo: Mikołaj Walencykowski.

Główną bohaterką spektaklu jest postać, przybywająca na Ziemię z kosmosu. Jej zadaniem jest dowiedzieć się jak najwięcej o ludzkim świecie i zbadać, czym jest stworzona przez ludzi demokracja. Jednak mimo doskonałego opanowania słów i gramatyki nie potrafi dobrze porozumieć się z ludźmi. Ja wykorzystuję tę historię, by wyrazić opinię dotyczącą samego teatru i jego społecznej roli. Być może relacja teatru z rzeczywistością jest o wiele bardziej złożona, niż nam się wydaje? Być może jest sztuczna, arbitralna i deklaratywna? Być może za mocno chcieliśmy związać spektakl teatralny z diagnozą społeczną i zbyt szybko wysnuliśmy wniosek, że sztuka teatralna dysponuje tymi samymi narzędziami co publicystyka? Czy kontakt między sceną a widownią rzeczywiście jest udany? Jaki realny wpływ na widza ma to, co ogląda w spektaklu?

Anja Suša
„Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz. Co Jest Grane” nr 65, 18 marca 2016

Zanikam Arne Lygre • druk. w „Dialogu” nr 9/2012 • to pierwsza sztuka norweskiego pisarza, która trafia na polską

scenę. Prapremiera w łódzkim Teatrze Zamiast. Przekład: Elżbieta Frątczak-Nowotny, reżyseria: Katarzyna Dąbkowska-Kułacz, scenografia: Krzysztof Wierzbowski, Szymon Ciechelski, muzyka: Hubert Kułacz, ruch sceniczny: Jacek Owczarek, światła: Krzysztof Gutkowski.

Brazylijczyk Leonardo Moreira jest autorem tekstu i reżyserem spektaklu przygotowanego w warszawskim Teatrze Studio im. Witkiewicza, zatytułowanego *Wiosna*, inspirowanego *Wujaszkiem Wanią* Antona Czechowa. Muzyka: Marcelo Pellegrini.

Tekst powstał jako rezultat improwizowania z aktorami wokół tych tematów – przemijania, straconych szans, faktu, że dane nam jest tylko jedno życie, jedna rzeczywistość. Musimy wybierać – nie możemy mieć wszystkiego. Nigdy nie żyjemy tak naprawdę „teraz”; nieustannie myślimy o tym, co nas ominęło, co mogłoby być, a nie jest. Może było lepsze, inne, bardziej ekscytujące? Może powinienem być wybrać tamto, być kimś innym, inną wersją siebie. Borges pisał, że jeśli podejmiesz decyzję, by coś się stało – coś innego się nie dzieje. Moim zamiarem było przeniesienie tej koncepcji na scenę. Nieustannie mam poczucie, że moje życie mogłoby być inne. W życiu każdego przychodzi moment – wierzę, że jest to związane z wiekiem – w którym zadajemy sobie kłopotliwe pytania: dlaczego robię to, co robię? Czy dobrze wybrałem? Czy to w ogóle był mój wybór?

Leonardo Moreira
www.e-teatr.pl, 29 lutego 2016

Dylogia *Kobiety Bergmana* miała premierę w chorzowskim Teatrze Rozrywki. Część pierwsza – *Persony* powstała na podstawie sztuki białoruskiego dramaturga Nikołaja Rudkowskiego,

nawiązującej do kultowego filmu szwedzkiego reżysera (przekład i reżyseria: Dariusz Jezierski), druga – *Po próbie* to inscenizacja autobiograficznego tekstu samego Bergmana (przekład: Zygmunt Łanowski, reżyseria: Dariusz Jezierski, multimedia: Łukasz Gawin).

Prapremiera farsy *Pozory mylą* autorstwa kanadyjskiego dramaturga i scenarzysty Seymoura Blinkera w reżyserii i opracowaniu muzycznym Gabriela Gietzkiego w Filharmonii Częstochowskiej. Scenografia: Maciej Chojnacki, kostiumy: Sylwester Krupiński. Producent spektaklu: Agencja Certus z Częstochowy.

Starszy mężczyzna, młoda żona i sąsiad to bohaterowie komedii Freda Apke *Via-gra*, której prapremiera w przekładzie Marty Klubowicz, reżyserii Tomasza Obary i ze scenografią Andrzeja Witkowskiego odbyła się w krakowskim Teatrze Ludowym.

Prapremiera komedii *Interes życia* Marcii Kash i Douga Hughesa w przekładzie Elżbiety Woźniak, w reżyserii Tomasza Dutkiewicza w warszawskim Teatrze Komedia. Scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Wanda Kowalska.

Frankenstein na podstawie powieści Mary Shelley to trzeci tekst brytyjskiego dramaturga Nicka Deara, który trafił na polską scenę. Przekład: Katarzyna Wieprow, reżyseria: Bogusław Linda, scenografia: Jagna Janicka, kostiumy: Hanna Szymczak, choreografia i reżyseria ruchu scenicznego: Jarosław Staniek, muzyka: Michał Lorenc, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczak. Premiera w warszawskim Teatrze Syrena. A w Teatrze Powszechnym im. Kochanowskiego w Radomiu *Władza*.

Ta rozgrywająca się w czasach Ludwika XIV, w momencie śmierci kardynała Marzina sztuka trafia na polski afisz po raz drugi. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Andrzej Bubień, scenografia i kostiumy: Anita Bojarska, muzyka: Piotr Salaber, choreografia: Olga Wąchała, projekcje: Maria Porzyc.

Adaptacja powieści filozoficznej *Upadek*, ostatniego ukończonego dzieła Alberta Camusa, opublikowanego po raz pierwszy w 1956 roku, zainaugurowała działalność Teatru Scena w Warszawie, mieszczącego się w Domu Literatury, powołanego z inicjatywy Pen Clubu, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i Związku Literatów Polskich. Przekład: Joanna Guze, reżyseria: Janusz Kukuła, Andrzej Ferenc, scenografia: Marta Kozera, muzyka: Piotr Moss.

Kamień Mariusa von Mayenbarga po raz trzeci na afiszu, po raz drugi w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego. Premiera w warszawskim Teatrze Współczesnym. Przekład: Jacek Kaduczak, scenografia: Barbara Hanicka, opracowanie muzyczne: Rafał Kowalczyk.

Napis Géralda Sibleyry • druk. w „Dialogu” nr 3/2005 • po raz jedenasty na afiszu. Premiera w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria, opracowanie muzyczne, scenografia i kostiumy: Julia Mark.

Dramat *Boże mój!* Anat Gov po raz czwarty na scenie. Premiera w Teatrze Mazowieckim w Warszawie. Przekład: Agnieszka Olek, adaptacja, reżyseria i opracowanie muzyczne: Marek Pasieczny, scenografia: Joanna Macha, Marcelina Poczatek-Kunikowska, kostiumy: Agnieszka Werner.

Opowieści o zwyczajnym szaleństwie Petra Zelenki jako spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej w Warszawie. Przekład: Krystyna Krauze, reżyseria: Marcin Hycnar, scenografia i kostiumy: Martyna Kander, muzyka: Mateusz Dębski, reżyseria światła: Karolina Gębska, projekcje multimedialne: Ewa Krasucka, konsultacja choreograficzna: Weronika Pelczyńska.

Spektakl *Latający Cyrk Monty Pythona*, na który złożyły się skecze i piosenki legendarnej brytyjskiej grupy, miał premierę w Teatrze im. Sewruka w Elblągu. Scenariusz i reżyseria: Andrzej Ozga, scenografia i kostiumy: Jerzy Rudzki, choreografia: Tomasz Tworkowski, przygotowanie muzyczne: Wojciech Karpiński.

Antygona w Nowym Jorku Janusza Głowackiego • druk. w „Dialogu” nr 10/1992 • po dwudziestu jeden latach od pierwszej premiery wraca na scenę Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach (wersja z 1995 roku grana była przez lat jedenaście, to jest do roku 2006). Reżyseria i opracowanie muzyczne: Filip Gielon, scenografia i kostiumy: Adrianna Gołębiowska, kompozycja światła: Maria Machowska.

Tekst Krystyny Miłobędzkiej *Ojczyzna* wystawiony dotychczas pięciokrotnie, ale wyłącznie na scenach lalkowych, trafił do Teatru Polskiego w Poznaniu. Reżyseria: Justyna Sobczyk, dramaturgia: Justyna Lipko-Konieczna, scenografia i kostiumy: Jakub Drzastwa, muzyka: Robert Piernikowski, ruch sceniczny: Janusz Orlik, reżyseria światła: Justyna Łagowska.

Pierwsze dźwięki, jakie pojawiają się w „tekście dla teatru”, jak nazywa „Ojczyznę” sama autorka, to głoski i sylaby. Potem

dopiero pojawiają się słowa, a te łączą się w zdania. Okazuje się więc, że ojczyzna jest pewnym tworem językowym. Mierzenie się z tym tematem oznacza mierzenie się z językiem i pewnym sposobem myślenia, poznawania świata. Trzeba sięgnąć do swojej pierwszej obecności w języku. Wejść w język, który jest wspólny. I wtedy okazuje się, że ta pierwsza wspólnota, jaka się pojawia, jest właśnie językowa: najpierw rodzi się pomysł, a potem rodzicami, a potem również dziećmi, nauczycielami. Język jest czymś, co pozwala nam się skomunikować. Język nie jest abstrakcyjny, czego dowodem jest ten tekst. Krystyna Miłobędzka dowodzi, że jest on również działaniem.

Justyna Lipko-Konieczna
www.kultura.poznan.pl, 10 marca 2016

Contents

Plays

INGA IWASIÓW *THE CHILD. DRAMA IN EPISODES* 44

A play about a couple trying to get pregnant. They go through subsequent stages of humiliation: medicalised sex, in-vitro procedure, and finally stringent tests in the adoption centre. They face the absurd of bureaucracy and ill will of civil servants. Inga Iwasíów, a renowned prose writer, this time resorts to the theatrical form, to show how ideology is seizing private life.

TOM HOLLOWAY *RED SKY MORNING* 158

Three heroes, three internal monologues from a day in the life of a provincial family. In the Chekhovian atmosphere of tranquility family secrets lie. When the husband and daughter leave the house – for work or school – the wife gives to indulging her addiction. Do family members not know about each other's secrets, or perhaps they organize their lives in such a way as not to take responsibility for each other?

MARTA GUŚNIEWSKA *THE FOX* 239

A monodrama by currently the most popular Polish author writing for children. It is designed for the puppeteer who animates the fox fur collar- the hero is already dead and gutted, but still talks about himself with verve. The text addressed this time for adults is full of black humour and verbal jokes, constituting a great material for a show of acting.

Essays, Studies

WHAT COMMUNITIES? 10

Kinga Dunin, Anna Karasińska, Waldemar Kuligowski, and Wiesław Władyka talk about mechanisms and principles of formation of national, social and environmental communities. Do we need a community? Around what it may be formed? And how do the mechanisms of exclusion from the community function?

JUSTYNA JAWORSKA *'TEATROTEKA' IN TODAY'S WORLD* 35

On „Teatroteka” – a successful series of contemporary Polish drama adaptations carried out in the Documentary Films Studio, presented in the Theatre Institute in Warsaw and issued in a box – unfortunately not in the wide distribution.

TOMASZ PLATA, AGNIESZKA SOSNOWSKA *LET'S DANCE* 81

Guest editors of a block of texts devoted to contemporary dance, drawing inspiration from the tradition of postmodern dance, wonder what the democratizing of dance is in the reality where even in our most private movements we see traces of different social features or patterns known from popular culture.

SALLY BANES *BREAKING* 90

Break dancing is style of competitive, acrobatic, and pantomimic dancing. It began as a kind of game, a friendly contest in which black in which black and Hispanic teenagers outdid one another with outrageous physical contortions, spins, and back flips, wedded to a fluid, syncopated, circling body rock done close to the ground. Breaking once meant only dancing on the floor, but

now its definition has widened to include electric boogie, up-rock, aerial gymnastics, and all sorts of other fancy variations.

CYNTHIA L. NOVACK *LOOKING AT MOVEMENT AS CULTURE.*

CONTACT IMPROVISATION TO DISCO 104

Like other cultural phenomena, establishing laws of cause and effect for movement is neither probable nor advisable. What is of interest in the study of structured movement systems is the description and interpretation of the cultures which they stimulate. By looking at different dance forms, sport, theatre or everyday movement patterns as cultural realities whose kinaesthetic and structural properties have meaning, possibilities emerge for articulating and clarifying our experiences of who we, and others, are.

MADISON MOORE *WALK FOR ME. POSTMODERN DANCE*

AT THE HOUSE OF HARRELL 118

The central question that has framed the majority of Trajal Harrell's practice highlights a fascinating merge of two geographically disparate yet similar universes: "What would have happened in 1963 if someone from the ball scene in Harlem had gone downtown to perform alongside the early postmoderns at Judson Church?"

TIM ETCHELLS *THE SHOW MUST GO ON* 131

French choreographer Jérôme Bel is more or less legend for the simple structures employed for his work in which the events of an entire performance can often be governed by the patient observance and manipulation of a single rule. In *The Show Must Go On* the basic building block of the structure is pop songs; a sequence of 18, which provide the musical score, are cued and played by the sound operator.

PIOTR DOBROWOLSKI *THE TASMAN HEART – HATE IN LOVE* 149

About dramas by Tom Holloway, in which the relationships between people make it possible for the author to present a complex world of dependencies where ambiguous, and often contradictory, feelings, such as love and hate, take over. Holloway shows the minds of his characters as seemingly paradoxical unities of contradictions – "hate in love."

JANA PERKOVIĆ *THE AUSTRALIAN BAD PLAY* 218

The failure of the Australian play is the same as the failure of the Australian dinner conversation, television discussions, and public debates. Not all Australian plays, dinner conversations, and public debates fail in their purpose; but when they do, they fail similarly.

Columns

SKETCHES: Tadeusz Bradecki, Tadeusz Nyczek, Marek Beylin

Varia

CONTEXTS: Piotr Morawski on freedom and its changing meanings.

NOTES ON PLAYS: Jonas Hassen Khemiri ≈[ungefähr gleich]; Lucie Depauw Lilli / HEINER intra-muros.

PLAYBILL

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / MAJ 2016 / NR 5 (714)

Copyright by „Dialog” 2016

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwali oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirlić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Pańków (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Piotr Szymanowski, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych
81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:
GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione
egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenu-
meraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać
pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 18,25. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w maju 2016. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Katja Brunner
OD KOLAN ZA KRÓTKA

Antoni Ferency
OŚRODEK

Bogusław Kierc
ŁZAWĘ ZJAWY

Iwona Korszańska
PAWITREN

Lukas Linder
CZŁOWIEK Z OKLAHOMY

Olga Maciupa
SOBOWTÓRY

Artur Pałyga
W PROMIENIACH

