

# KAWAŁEK PALCA I BRUDNY BANKNOT.

## MÓJ PRYWATNY FESTIWAL TEATRALNY

Agata Araszkiwicz

Trzymam na biurku kawałek uciętego palca i banknot dwudziestu euro wytarzany w śniegu i krwi. Wiem, że zabrzmi to paradoksalnie, ale to pamiątka po wakacjach spędzonych w Polsce. Letnie miesiące wykorzystywałam na promocję mojej wydanej przez „Czas Kultury” książki, złożonej z pisanych tu, w tej rubryce felietonów. Kilka publicznych debat, trzy spotkania autorskie. Niektóre teksty o charakterze już – jak by nie było – historycznym wzbudzały ciągle pewne emocje, na przykład mój liczący sobie już prawie 10 lat przewrotny opis clubbingu jako wersji miejskiej cywilnej partyzantki walczącej z martyrologiczną polską spuścizną narodową. Na głównej promocji *Nawiedzanych przez dym*, która odbyła się pod koniec czerwca w warszawskiej Królikarni, jedna z panelistek, Agata Szcześniak z „Krytyki Politycznej”, zadała mi pytanie, czy nie uważam, że dzisiaj społeczno-polityczna debata przeniosła się w sensie symbolicznym z klubów nocnych do teatru. Jako że nie śledzę z przyczyn oczywistych (mieszkam poza Polską) tak silnie sceny teatralnej, postanowiłam odrobić zadaną lekcję. I tak rozpoczął się mój prywatny letni festiwal teatralny, i w taki oto sposób kawałek palca i brudnawy banknot zawędrowały na me brukselskie biurko.

Na wstępie najprawdopodobniej powinnam jeszcze chwilę się zatrzymać przy mej histo-

rycznej już koncepcji clubbingu. Tekst *Pasje egocentryczne* z 2004 roku ufundowany jest na opisaną w nieopublikowanym tekście Ewy Toniak *Nie łatwiejszego nad bohaterów miłości. O „śmierci pułkownika” Adama Mickiewicza* figurze znanej warszawskiej rysowniczką Endo (będącej zarazem bohaterką swego komiksowego bloga, który wtedy prowadziła). „Kiedy wracaliśmy nocą do domu ulicą Emilii Plater” – notuje Endo – „myślałam o powstaniu warszawskim, o filmie *Kanał* i o tym, że idę sobie w japonkach i z torebką, i że moim problemem jest chwilowy brak pieniędzy”. W tej krótkiej opowieści, jak analizuje Toniak, to, co kulturowo definiowane jako kobiece, ukazuje rodzaj „błahości i nieważkości egzystencji” w zderzeniu z polskim patriotycznym kodem heroicznym. „Przypadkowe znalezienie się w polu męskiego – i nieadekwatność tych dwóch obszarów [...] prowadzi autorkę tej króciutkiej narracji do swoistej autorepresji”. Endo spaceruje po ulicy noszącej imię dziewicy-bohatera Emilii Plater w noc przed rocznicą wybuchu powstania warszawskiego. Ów „nieprzekraczalny rozdźwięk” jest „wzmocniony nieusuwalnym historycznym” znaczeniem. „Endo z torebką w dłoni i w japonkach nie może po prostu sobie odejść – konkluduje Toniak. – Endo wystawiona na ciosy męskiej Historii, wspartej ofiarą Emilii Plater, nagle staje przed samosądem [...] +

Na widok wieńców i płonących tuż po wybiciu północy zniczy (gdy Endo beztrzesko spędzała czas, ktoś już je zapalił) poddaje się, musi zadać sobie rozstrzygające pytanie [...]: jak czułaby się wtedy, czy walczyłaby w powstaniu, czy byłaby tchórzem? [...] Ta krótka opowieść pokazuje jakąś historyczną bezalternatywność jednostkowego polskiego losu nawet wobec retorycznych – jak data kolejnego powstania i nazwa patronki ulicy – «wyzwał Historii», męskocentrycznej, heroicznej i krwawej. [...] Endo to Anty-Emilia Plater, ale też mimowolny denuncjator”.

Błyskotliwa analiza Toniak, wychwytyjąca to – każdemu z nas znane – pytanie Endo („czy walczyłaby w powstaniu, czy byłaby tchórzem?”), pytanie, które 10 lat temu brzmiało dużo bardziej absurdalnie niż dzisiaj, przeciwstawia dwa porządki: cywilnej indywidualności i zbiorowej martyrologicznej traumy. Porządki, które w agresywny sposób w polskiej wyobraźni ze sobą kolidują – prywatność musi zawsze ustąpić zbiorowemu poczuciu męczeństwa. To zestawienie posłużyło mi do stworzenia prowokacyjnej próby odwrócenia znaczeń: a co by było, gdybyśmy zaczęli w ramach patriotycznych obowiązków uprzywilejowywać przyjemność, nie-zorientowane-na-kultywowanie-poczucia-krzywdy wartości wspólnotowe, afirmację wzajemnego spełnienia? Był to czas, gdy warszawska scena klubowa miała jeszcze charakter pionierski i wyzwolicielski. Tuż przed nadejściem braci Kaczyńskich, źle kamuflowanej podskórnej homofobii i oficjalnej represji kluby gejowskie pękały w szwach. Na ulicach zaraz miały zacząć lać kamienie wymierzone w parady gejowskie. Tymczasem po pokonaniu selekcji na bramce można było poczuć się jak w innym świecie, jakimś antyświecie, i pamiętam, że ja osobiście afirmowałam jakąś polityczność tego doświadczenia.

Co więcej, ówczesna scena miejska utożsamiana była właśnie z artystyczną obecnością

kobiet – reprezentantek sztuk wizualnych i pisarek (Bogacka, Masłowska, Drotkiewicz, Endo). Ich „egzystencjalna nieważkość”, ich, czasem określana jako „salonowa”, kobiecość znakomicie się nadawały właśnie jako domagające się przedefiniowania punkty otwarcia innego wzorca mówienia o prywatności, ciele czy egzystencjalnej przyjemności jako formie spełnienia. Właśnie „kobiecość”, gatunkowo bliższa temu, co intymne, mogłaby zostać wehikułem tej antymartyrologicznej rewolucji. Opisując scenę klubową, cały czas zresztą, mówię o jej „ambivalentnym fenomenie” komercji na usługach wyzwolenia, próbuję wymapować w niej subwersywne aspekty polityki seksualnej. Ale mój projekt „rewolucji clubbingowej” ma charakter prowokacji bardziej niż spójnego programu, jest quasi-ironicznym komentarzem do rzeczywistości a nie postulatem społecznym. Jest rodzajem rozwinięcia zdania Pawła Leszkowicza i Tomka Kitlińskiego, że „rynek usług w Polsce wyzwała nas lepiej niż demokracja parlamentarna”. Trzeba przyznać, że recepcja tych haseł dzisiaj stała się bardzo opaczna – zdarzyło mi się wystąpić w okołopromocyjnych komentarzach jako naiwna apologetka klubów gejowskich (a przecież ich bywalcy i tak nie głosują), wielbicielka wolnego rynku i neoliberalizmu, a nawet „kochanica Tuska”...

Otóż nic bardziej mylnego. I muszę przyznać, że dziś, po latach jeszcze bardziej jestem gotowa bronić owych tez (a już zwłaszcza po moim małym przeglądzie teatralnym!). Wtedy nie do końca było wiadomo, w którą owa miejska rewolucja pójdzie stroną. To, że ulegnie komercjalizacji, było pewne (nie da się uniknąć swej natury), ale kiedy, w jaki sposób, jeszcze nie było jasne. Ja w klubowej zabawie, w „miejskim egocentryzmie” widziałam możliwy załazek indywidualnego oporu wobec tradycyjnie ofiarniczo skupionego na poświęceniu własnego „ja”

wzorca polskości. „To może być bardzo ożywczy moment dla kultury narodowej” – pisałam. Materialne wyrzeczenie, kult bólu w etosie narodowym rozpuszczały się we frenetycznych klubowych nocach. Zwłaszcza że ja i moi koledzy w postaci wyżej wymienionych Leszkowicza i Kitlińskiego marzyliśmy wtedy o miejscach (może to być i nocny klub), które zamieniają się w punkty, „w których ludzi połączą różnego rodzaju wspólnoty idei, aktywizmu, intelektu”. Do czasu swego nazbyt śpiesznego zamknięcia (które miało charakter polityczny) na przykład legendarny już dzisiaj klub Le Madame spełniał po trochu tę nadzieję. Przez następne lata spuścizna ta wyewoluowała w fenomen „Krytyki Politycznej” – periodyku, świetlicy, akademii, intelektualnej korporacji – który do dzisiaj trwa. Choć oczywiście w momencie, gdy stał się establishmentem promującym swoją konkretną wersję działalności publicznej, nie nastawionej na bezpośrednie polityczne cele, ze swoją konkretną redakcyjną linią oraz nie mniej konkretną wizją sztuki, teatru, literatury – to już zaczęła być nieco inna historia, ale nie miejsce tutaj, by to dalej analizować.

Ważniejsze pozostaje pytanie: dlaczego 10 lat później nadal nie tylko nie wyszliśmy poza obszar wyznaczony pytaniem Endo („czy walczyłaby w powstaniu, czy byłaby tchórzem?”), ale także sam ten obszar jeszcze się zawężił? I jako dowód na potwierdzenie tej tezy podam pierwszy z brzegu przykład: na mapie mojego teatralnego przeglądu nie mogło się nie znaleźć najbardziej kultowe wydarzenie tego warszawskiego lata, czyli przedstawienie stworzone dla uczczenia 69. rocznicy powstania warszawskiego: *Kamienne niebo zamiast gwiazd* duetu Krzysztof Garbaczewski / Marcin Cecko. Lewicowi twórcy przyjęli zaproszenie ze strony Muzeum Powstania Warszawskiego, najważniejszego symbolu polityki historycznej braci Kaczyńskich, by, podobnie zresztą jak ich

poprzednicy w ubiegłych latach (Jan Klata czy Michał Zadara), wykonać spektakl upamiętniający owo, jedno z najbardziej istotnych dla polskiej martyrologicznej pamięci, wydarzenie. Teatr Garbaczewski/Cecko słynie ze swej postdramaturgicznej wizyjności – wszystko rozgrywa się tu w wizualnej oprawie, łamaniu kodów scenicznych (teatralnej akcji towarzyszą równoległe projekcje multimedialne, tworzące rodzaj „drugiego centrum”), piętreniu kostiumowych metafor. I przyznam szczerze, że jest to bardzo udane, a forma artystyczna bardzo atrakcyjna. Gorzej jednak z zawartością. Małe całości narracyjne nachodzą na siebie jak fale tsunami w tekście sztuki, przetworzonym przez Marcina Ceckę z utworów Jana Krzysztonia, pamiętników Batalionu Zośka czy ze stylizowanej na romantyczny epos poezji. Spektakl miał doskonałe recenzje – podkreślano fakt, że autorzy „zawirusowali” martyrologiczną przestrzeń.

A dokonali tego przez zastosowanie fortelu pod hasłem „zombie”. Otóż przez cały długi czas trwania sztuki (prawie trzy godziny) wszyscy jej bohaterowie – a są nimi w dużym skrócie dawni panice z dwudziestolecia zamieniający się w powstańców, przekształcających się we współczesną młodzież z nocnego klubu – ulegają „uzombieniu”. Nosicielką zarazy jest nastoletnia dziewczynka, którą widzimy na początku sztuki zaszczutą i ściganą przez ubrane w higieniczne stroje komando (kapiszony strzelają mocno – widzowie są zresztą uprzedzeni na początku sztuki, że będzie głośne strzelanie). Dziwnym trafem ta właśnie zaraza, rozpowszechniana przez dziecko płci żeńskiej, zdominuje populację sceniczną. Aluzji do wirusa martyrologicznego jakoś trudno mi się w tym dopatrzeć – mundur i militarność pozostają w spektaklu wywyższone (choćby przez afirmację strzelania). Pośród postaci, których tożsamości mutują podobnie jak ich stan „uzombienia” +

(symulacja gnijących ran, części ciała, ilość zużytych bandaży i czerwonej farby – zdumiewające!), można się dopatrzeć jednak jakichś definicji. Znaczna część zespołu aktorskiego oscyluje w odtwarzanych postaciach między dwudziestolecie a powstaniem z aluzją do współczesności – ale troje bohaterów zdaje się mieć tożsamości bardziej stałe. Oprócz dziewczynki-zarazicielki należy do nich postać kobiety w średnim wieku, odzianej w filcowe, powłóczyste szaty (jest to matka dziewczynki, jakieś wcielenie Matki Polki), oraz wyłaniający się z kolorowej trumny baletowy tancerz w kasku lorda Vadera, w charakterystycznych legginsach w motyw banknotów 500 euro... Jego powłóczyste ruchy i namiętne całowanie się ze zdjętym z głowy kaskiem (autoteliczność) każą się w nim dopatrywać jakiegoś wcielenia „zepsucia” – może na kształt wziętej tu w nawias i znanej z prawicowej demagogii figury „europedała”?... Dość powiedzieć, że na końcu spektaklu tylko Matka Polka i „europedał” pozostają nie tknięci wirusem – czyżby dlatego, że wyznaczają ramy konserwatywnej publicznej debaty, której w tym spektaklu niestety nie udaje się przewartościować?

Pytanie, kto tu kogo zawirusowuje, jest jednak nie do uniknięcia. Czy to autorzy mówią językiem, czy raczej język nimi mówi? Czy nie jest tak, że miast zawirusowywać martyrologię, sami pozwalają zawirusować nią swój teatr? Garbaczewski i Cecko chętnie się posługują pojęciem postpamięci, która nie tylko odsyła do tragicznej przeszłości, ale także rytmizuje głębokie struktury zbiorowej wyobraźni wyznaczone przez traumę. Oznacza to, że pamięć traumy, której nie sposób przepracować, niejako z nieświadomości nadaje porządek życiu wewnętrznemu. Obawiam się jednak, że obaj twórcy nie tyle dekonstruują ów fenomen, ile sami pozostają więźniami postpamięci.

Jest w tym spektaklu – jak dla mnie – jeden moment spontanicznego uniesienia: scena śpiewania przez cztery aktorki feministycznego hip-hopu. *Yo Bitch!* (prawdopodobnie zainspirowane prawdziwym młodym feministycznym zespołem hiphopowym Cipedrapskuad, w którym nie sposób nie dopatrzeć się hipsterskiej kontynuacji kultowego Duldungu), świetnie zaaranżowane i odegrane, brzmi w murach muzeum paradoksalnie, stanowiąc załączek prawdziwej odtrutki na martyrologiczne brzemię. Energia kobiet odgrywających muzyczne diwy, melanz energii seksualnej i subwersywnej wybuchowości jej formy rzeczywiście odwraca na chwilę porządek znaczenia. Jednak ma się wrażenie, że Garbaczewski i Cecko nie pracują na strukturach głębokich, nie zdekonstruowali nigdy znaczenia martyrologii dla kultury polskiej i nie przewartościowali męczeńskiej spuścizny romantycznej. Zainwestowanie męskiej tradycji heroicznej w męczeństwo zamienili po prostu w obnażenie masochizmu. Odseksualnienie kobiety, zalegoryzowanej w pozbawioną zmysłów i prywatności Matkę Polkę, zamienili w element decorum, którym się powierzchownie żongluje. W ostateczności, jeśli można doszukać się jakiejś wymowy spektaklu, jest ona konserwatywna i nie wychodzi poza obnoszenie polskiej rany. Prawicowa polityka kulturalna jest w Polsce bardzo silna – pytanie więc, czy dilując z nią, naprawdę można coś ugrać? Czy raczej grozi to zamknięciem własnego obszaru wolności?

„Zombie”, mimo że modne i nadmiernie pop, nie są złym chwytem, ale może jako kabaretowy skecz lub sceniczna miniatura sprawdziłyby się lepiej. Ich groteskowa charakterystyka, celowe przeskalowanie i nadmierna dosłowność nasuwają skojarzenia ze studenckim wygłupem albo młodzieżową zabawą. Spektakl Garbaczewskiego i Cecki właściwie nie pozostaje niczym więcej – jest młodzieżową przebiegan-

ką. Podobnie nadmiernie młodzieżowy duchem w zaskakujący sposób ukazuje się drugi z mojego festiwalowego przeglądu spektakl Michała Zadary według opowiadania Marka Hłaski *Wszyscy byli odwrócenii*. Powstał on na zamówienie Muzeum Historii Żydów Polskich i sam wybór niegdyś kultowego, a dziś trochę zapomnianego pisarza jest intrygujący. Hłasko był rodzajem „pisarza przekłętę”, z jednej strony, niepisanego polskiego bohatera w stylu przeczuwającym rewolucję ‘68, z drugiej, tragicznie uwikłanego w szpony historii. A więc napięcie między straceńczym polskim losem a walką o nową obyczajowość, swobodę, osobistą wolność było tu całkowicie do wyzyskania. Tym bardziej że wybrany przez Zadarek tekst należy do okresu izraelskiego – pisarz pojechał tam trochę na zasadzie awanturника, a trochę na zasadzie kogoś spragnionego obserwować powstawanie nowego ładu. Pomysł tekstu więc dla Muzeum Historii Żydów Polskich, które próbuje kultywować tradycje wychodzące poza klezmerską piosenkę jidysz, trafiony w sedno. „Postacie Marka Hłaski żyją w cieniu Zagłady, ale książka, którą zaadaptowałem na scenę, nie jest martyrologiczna – mówi Michał Zadura. – To historia o Izraelu z przełomu lat 50. i 60., gdy nowe państwo żydowskie zasiedlały tysiące nowych imigrantów, a wśród nich z Polski” – kontynuuje reżyser. I wedle niego „bezpośrednią przyczyną dramatu jest migracja, brak pieniędzy, brak pracy [...], wyrwanie z poprzedniego kontekstu [...], życie w świecie, którego zasady dopiero się tworzą”.

Mimo tak wdzięcznego materiału Hłasko okazuje się autorem trudno dziś przyswajalnym, wymagającym re-lektury. Eskalacja przemocy, maczyzm relacji społecznych, patriarchalny stosunek do kobiet, ogólna bieda i dosłowne wykorzenienie to dzisiaj sceneria patetyczna, którą trudno brać dosłownie. I adaptacja reżyserska próbuje temu podołać, czyniąc ze sceny

teatralne laboratorium, w którym wszystkie bechwy sceniczne są widoczne, aktorzy nigdy nie schodzą ze sceny, sami obsługują kwestie techniczne, w tym amatorskie oświetlenie, ciągle po omacku szukając odpowiedniego przycyzka. To techniczne „rozdrobienie” kładzie jednak ogólną wymowę sztuki. Hłasko jest w pewnym sensie autorem intrygującym, jako że w sedno swego dzieła wpisał konflikt między płciami, stając się przez to jednym z mimowolnych fundatorów polskiej nowoczesności. Podobnie moment „nowej zmiany” odsyła tu jakoś do naszej kondycji w transformacji. I, o dziwo, postacie kobiet w inscenizowanym opowiadaniu zestarzały się dużo mniej i są zaskakująco podmiotowe w stosunku do karykaturalnie skreślonych mężczyzn, beznadziejnie zarażonych przemocą. I na tym polega problem z reżyserią Zadary – nie udało mu się wyłuskać egzystencjalnych treści z ambicji i porażek postaci, gdyż nad wszystkim triumfuje zmanierowana wręcz do niemożliwości przemoc. Obrazuje ją rekwizyt manekina – czegoś w rodzaju lalki do bicia, która zastępuje w przedstawieniu każdą pobitą lub zabita osobę... A jako że trup się tam ściele gęsto, rodzi to pewne konfuzje.

To skupienie się na nadmiarze przemocy, jakiś rodzaj emfazy z tym związanej odsyłają jednak do pewnego uwieżnienia – wbrew temu, co twierdzi reżyser – w martyrologicznym cieniu. Nie wiem, czy jest to dziedzictwo po teatrze brutalizmu, który w ubiegłej dekadzie kwitł na warszawskiej scenie TR Teatru Rozmaitości, czy raczej rodzaj nieradzenia sobie z wielowątkowością symboliczną i wyobraźniową transformacji – okresem triumfów i porażek, konfrontacji i resentymentów. Jakoś najtrudniej sobie poradzić właśnie z namierzeniem i wyartykułowaniem aktualnych problemów, o czym przekonuje najdobitniej przedostatnia pozycja mojego przeglądu, jeden z najbar dziej docenionych spektakli ostatniego czasu, +

*Wimie Jakuba* S. duetu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego.

Zaczyna się świetnie: na scenie z komputerowym, wyprojektowanym podpisem „Rabacja Galicyjska 1848”, o scenerii śmieciowo-trashowej rodem z Becketta, przykrytej śniegiem i niezliczoną ilością zakrwawionych banknotów 20 euro, pojawia się Jakub Szela, śpiewający piosenkę Kayah *Nie ma, nie ma ciebie*. Jednak im dalej rozgrywa się akcja, tym bardziej staje się jasne, że z zapowiadanych rozważań o „kwestii chłopskiej”, o przypomnieniu schłopiałych korzeni współczesnej polskiej klasy średniej, nie wspominając już w ogóle o historycznym aspekcie chłopskiego powstania Szeli – nic nie będzie. Postdramaturgiczny spektakl zamienia się w solipsystyczną opowieść o polskiej inteligencji, próbującej zostać klasą średnią. Polskiej inteligencji po raz kolejny wysadzonej z siodła tym razem przez transformację, zubożającą i zmarginalizowaną. I jest na co się słusznie oburzać – kolejne elity polityczne, na czele zresztą z Donaldem Tuskiem (do którego miłość niesłusznie jest mi przypisywana), podkreślają swą czasem wrogą (pamiętacie „wyszałciuchów”?...), obojętność wobec ludzi kultury i twórców, marginalizowanych przez liberalny rynek. Ale spektakl Strzępki i Demirskiego nie tyle się z tym mierzy i to dekonstruuje, ile skupia się na kumulacji frustracji, żonglując resentymentalnie kwestią chłopskiego powstania jako figurą własnej wendety. Nie będzie ona skuteczna właśnie dlatego, że jest nieświadomiona.

Bardzo długi spektakl mnoży obrazy z teatru absurdu, miejscami futurologiczne. Znacząca wydaje się scena brania kredytu w banku przez dwoje młodych, asertywnych ludzi (w których recenzenci dopatrują się alter ego twórców), gardzących instytucją, do której przyszli. Postać udzielająca im kredytu to nie kto inny,

jak zabita w poprzedniej scenie historycznej rabacji, ubrana w starodawną, bogatą suknię szlachcianka, która ciągle ma wbite w plecy zakrwawione widły... Kulminacyjna scena sztuki, która w zamyśle ma się skupiać na kwestii społecznej opresji, skupia się na... mizerii wakacji w Egipcie (tych ogłoszonych i obiecanych przez braci Kaczyńskich, jak mamy rozumieć), dokąd polska klasa średnia „tłumnie i bezmyślnie” wali... Nie jest tak, że teatr Strzępki i Demirskiego jest całkiem pozbawiony wrażliwości społecznej, jednak daleko mu do jakiegokolwiek dyskursu społecznej solidarności i wymapowywania problemów ekonomicznie wykluczonych spoza warstwy inteligencji. Jest to typowy inteligencki teatr, który ugrzązł trochę w resentymentecie ekstrapolowanym na ogólną wymowę wszystkiego. A szkoda, że tak szybko czuje się znużenie. Mimo krzyków, mocnych gestów i chwytów dostrzegłam ze znużeniem, jak kawałek odciętego palca (scena karaniania Szeli) upada u moich stóp. Ze znużeniem go podniosłam i tak ze znużeniem właśnie (że napiszę to w taki postskładniowy sposób) wraz z zabrudzonym krwią i śniegiem banknotem 20 euro leży on ma moim biurku.

Warszawska „egocentryczna” kultura miejska uległa profesjonalizacji, zamieniła się po prostu w scenę komercyjnych usług, nad którymi dominuje styl hipstera. Nie wydaje mi się to nie na miejscu. Jednak rozgrywanie aspektów polskiej modernizacji nie przeniosło się do teatru, jako że uzmysławiając sobie konieczność debaty, pozostaje on wewnętrznie nieświadomy i skrępowany. Debata właściwie nigdzie już nie ma miejsca. Ten zaś postteatr zamienia się w rodzaj teatru solipsystycznego, który zastępczo zaspokaja potrzebę zbiorowej psychoanalizy polskiej duszy, egzorcyzmuje nas z nas samych, z martyrologicznej traumy i nieumiejętności życia teraźniejszością i przyszłością. Pytanie tylko, kto ciągle funduje nam tę trau-

mę? I jest to oczywiście pytanie polityczne, ale, co dziwne, ten „polityczny teatr” jakby nie umie się z tym zmierzyć.

Jeśli chodzi o spektakl Garbaczewskiego i Ceciki, to jeden z recenzentów „Gazety Wyborczej”, Roman Pawłowski, wyraził się o nim bardziej wstrzemięźliwie: „*Kamienne niebo zamiast gwiazd* nie ma [...] siły rażenia, pozostaje w kręgu obsesji śmierci. [...] Na szczęście mamy kabaret”. W tym miejscu Pawłowski przywołuje *Gorącą powstańczej nocy* z serii *Pożar w burdelu* z Teatru WARSawy na Nowym Mieście – spektakl pisany na bieżąco, w zgodzie z aktualnościami, przez Macieja Łubieńskiego i reżysera Michała Walczaka. Nie miałam okazji tego zobaczyć. Widziałam za to – i to już moja ostatnia pozycja – inny spektakl Łubieńskiego, stworzony w formie *one man show* przez aktora Rafała Rutkowskiego w Studiu Buffo, pod tytułem *Seks polski*. I teatr, i konwencja tradycyjna, kabaretowa. Ale właśnie stąd przyszła nadzieja. Sztuka napisana w sposób subwersywny, z pazurem, rozwala kody polskiej fałszywej pruderyjności. Dowcipnie, ale skutecznie atakuje kościelną hipokryzję. I pomimo nadmiernej eksploatacji kliszy drag queen i stosunkowo niskiego uwzględnienia kobiecej podmiotowości w przemianach seksualnych obyczajów pozostaje sceniczną kreacją dużo bardziej wywrotową niż przysłonięte martyrologią dzieła tak zwanych ambitnych reżyserów. Może coś takiego jest z naszym, inteligenckim zagubieniem w transformacji, że kabaret jest lepszą konwencją jego opisu niż stylizujący się na ambitną doniosłość, nazbyt nieodróżniający dramat?

## BOOKAREST

Przyjdź i odpocznij

