

Stanisław Godlewski

Teatr z ducha Paulo Coelho

Mam jakieś mgliste wspomnienie – lata dwutysięczne, a może końcówka dziewięćdziesiątych idę do kinoteatru Olimpia z tatą, pewnie na jakąś bajkę. Budynek jest szary, brzydki, dosyć przerażający, pora roku to chyba wczesna jesień albo późna wiosna. Potem wielokrotnie mijałem ten budynek, nie przywiązując do niego zbyt wielkiej wagi – grały tam jakieś kabarety, w gazetach pisano, że wymaga remontu. Jeszcze opowieści starszych Poznaniaków – że się tam widziało jakiś ważny film, że się na coś chodziło. Olimpia trwała raczej mitem dawnej świetności, trochę fascynowała zaniedbanie i dziwną aurą (od pustostanów w centrum miasta często „promieniuje” coś niezwykłego - wymieszanie tajemnicy, historii, kurzu, pleśni, ekscytacji i żenady). Niegdyś dom kultury milicji obywatelskiej, później przykry, szary kloc, świecący pustkami. Miejsce zaczęło odżywać dopiero od niedawna, a właściwie od 2 lat, kiedy zainstalował się tam Adam Ziajski i jego ekipa, by wspólnie stworzyć Scenę Roboczą – centrum projektów artystycznych i kulturalnych. To miejsce interdyscyplinarne: można tam zobaczyć gościnne spektakle, uczestniczyć w debatach, performansach, wystawach, działaniach edukacyjnych. Jednocześnie Ziajski nie zapomina o swoich korzeniach i nie stara się na siłę tworzyć ze Sceny Roboczej teatru repertuarowego, raczej bliżej mu do domu kultury w najszlachetniejszym znaczeniu czy teatru alternatywnego. To przestrzeń, która ma być oddana mieszkańcom, ma reagować na ich potrzeby i problemy, ma oferować coś dla nich, działać nie tylko na poziomie miasta, ale także dzielnicy (położenie Olimpii to styk Łazarza i Grunwaldu, czyli w przeciwieństwie do najbardziej rozpoznawalnych instytucji kultury w Poznaniu nie znajduje się w ścisłym centrum). Oczywiście, jak zawsze, brakuje pieniędzy – budynek jest w fatalnym stanie, wymaga pilnego remontu, potrzebna jest choćby wymiana całej instalacji grzewczej. Produkcjom Sceny Roboczej także daleko od przepychu – to raczej skromne, choć bardzo interesujące projekty młodych artystów, niekoniecznie obecnych w teatralnym „mainstreamie” repertuarowym. Scena Robocza uruchomiła programy rezydencyjne dla artystów (także takich, którzy nie ukończyli szkoły teatralnej), która nie tylko pozwala na produkcję wydarzeń, lecz również na późniejszą ich eksploatację. Ostatnimi rezydentami byli Monica Duncan, Romuald Krężel i Emmilou Rößling, którzy, chyba jako pierwsi, zdecydowali się przyjrzeć przestrzeni, w której pracowali. Nic dziwnego, bo Olimpia, za fasadą szarej elewacji, skrywa fascynujące tajemnice – zazwyczaj dla widzów Sceny Roboczej niedostępne. Tutaj krótkie wyjaśnienie – Scena Robocza pokazuje swoje

projekty głównie na czwartym piętrze, ponieważ jedynie tam udało się przeprowadzić jakotaki remont. Widzowie zawsze przechodzili przez szklane drzwi frontowe i kierowali się albo schodami, albo dosyć upiorną windą, na górę. Nie za bardzo wiadomo co się dzieje (lub działo) w pozostałych miejscach tego sporego budynku.

„Każdy koniec daje szansę na nowy początek” (Paulo Coelho). Tak brzmiało główne hasło reklamowe projektu tercetu Duncan & Krężel & Rößling. Tytuł był także tyleż patetyczny, co żartobliwy - *Żegnaj Olimpio (Ostatnia inwentaryzacja)*. Pomiędzy ironią i zgrywą a melancholią i żalobą rozgrywał się performatywny spacer przygotowany przez artystów. Publiczność zbierała się przed budynkiem (aura jesienna, wieczór, ciemno, zimno). Tuż przed rozpoczęciem spaceru szklana witryna z drzwiami wejściowymi wypełniała się białym dymem. Wchodziliśmy w tę mgłę pojedynczo, według instrukcji – najpierw jedno drzwi, potem drugie i na skos do marmurowego hallu. Przy trzech filarach poruszali się artyści, publiczność zajęła miejsca pod ścianą, dokładnie naprzeciw ich działań (to zresztą charakterystyczne – choćby nie wiem jak „otwarty” był projekt performatywny, publiczność na początku zajmuje pozycje jak w tradycyjnym teatrze: my – oni, naprzeciw siebie, przy czym „my” się nie ruszamy).

W kącie paliły się świece na dwóch dużych połączonych świecznikach, pomiędzy nimi na keyboardzie sentymentalną melodię przygrywała Monica Duncan. Emmilou Rößling i Romuald Krężel poruszali się powoli przy filarach – spokojnie przechodzili między nimi, dotykali ich, zastygali, przywierając ciałem do zimnych ścian. Wszyscy performerzy ubrani byli w melanzowe, szaro-błękitne kombinezony przypominające kolor marmuru w hallu – wyglądali trochę jak pracownicy, którzy tak długo przebywali w budynku, że zaczęli powoli stawać się jego częścią. Atmosfera nabożnej powagi balansowała na granicy parodii, ale wszyscy jakoś podchwyciliśmy nastrój tej dziwnej stypy. Duncan później dołączyła do pozostałych wykonawców, także sytuując się wobec ścian i podłogi, nawiązując relacje z przestrzenią, czule gładząc powierzchnie Olimpii. Zapętlona melodia wciąż sączyła się w tle. Wreszcie Rößling zaczęła delikatnie dzwonić obfitym pękiem kluczy i w ten sposób dała sygnał do przejścia dalej. Kierowani przez performerów wkroczyliśmy w rozświetloną czerwonym światłem (zapewne pozostałość po rewii Viva, która w latach dwutysięcznych działała w Olimpii) klatkę schodową. Weszliśmy po wąskich schodach do wyłożonego bordowym pluszem przedsionka, gdzie każdy z nas dostał po białej lilii. Potem kondukt, w milczeniu, ruszył dalej za dzwonieniem kluczy. Przeszliśmy przez podwójne drzwi z ciemnego drewna na salę teatralną, dziś już nieużywaną. Widownia podzielona jest tam na dwie części na parterze i balkon. Na parterze nie było foteli – jedynie wąski czerwony pomost

ciągnący się na skos od jednych drzwi do drugich przez całą przestrzeń widowni. To właśnie tą wąską, delikatnie oświetloną ścieżką przechodziliśmy gęsiego, trzymając lilie w dłoniach i rozglądając się na boki po zielonkawej sali, przypominającej trochę scenografię do obrazów Edwarda Hoppera.

Skierowano nas na kolejne piętro do pustego pokoju, gdzie na środku stała stara maszyna do popcornu – o dziwo, działająca. Prażona kukurydza „strzelała” coraz intensywniej, a w powietrzu unosił się ten charakterystyczny, maślano-słony zapach. Niektórzy nieśmiało sięgnęli i poczęstowali się garstką popcornu, potem za ich przykładem poszła cała reszta. Po tej kukurydzianej komunii, stanęliśmy w okręgu dookoła maszynki oświetlonej punktowym światłem, wpatrzeni jak w jakiś dziwny, poetycki symbol. W miejscu, które dawniej tętniło życiem, w którym grało kino – gdzie chodziło się na pierwsze randki, gdzie w ciemności stykały się dłonie, gdzie głośno się śmiano i płakano, teraz została jedynie smutna maszyna i dźwięki pykającego popcornu. Kiczowate? Oczywiście. Ale bardzo stymulujące wyobraźnię, właśnie poprzez swój zmysłowy charakter (dźwięk, światło, zapach) i atmosferę (milcząca, zadumana wspólnota). Nie chodziło nawet o to co widzieliśmy, ale do jakich myśli cała sytuacja prowokowała.

Ezoteryczno – magiczny nastrój szybko prysnął na następnym przystanku, czyli w holu czwartego piętra, który jest całkowicie wyłożony drewnem. Performerzy zniknęli, a my staliśmy pod ścianami i słuchaliśmy nagranego głosu Romualda Krężela, który monotonicznie dokonywał inwentaryzacji drzew dookoła Olimpii: nazwa zwyczajowa, systematyczna (po łacinie) i krótka charakterystyka (wysokość, rozpiętość korony, posusz, wiek i tak dalej). Dalszy ciąg inwentaryzacji odbywał się już w następnym pomieszczeniu, czyli czarnej sali teatralnej, gdzie z reguły odbywają się spektakle Sceny Roboczej. Tam złożyliśmy lilie pod dużym, czerwonym sercem (niczym na grobie albo miejscu pamięci), sięgnęliśmy po szklanki z czerwonym winem i słuchaliśmy jak Krężel czyta spis inwentaryzacyjny budynku, uzupełniając go elementami z historii Olimpii. Na przeciwległej do czytającego aktora ścianie wyświetlały się zdjęcia przedstawiające fragmenty dawnego kina w dużych zbliżeniach – płytki ceramiczne, sklejka przy podłodze, metalowe fryzy, poręcz na schodach. Zbliżenie powodowało, że codzienne, „zwyczajne” elementy budynku wyglądały jak jakieś niesamowite wzory, fraktale i dziwne, graficznie wygenerowane powierzchnie.

Inwentaryzacja była naprawdę „ostatnia”, czy raczej – „ostateczna”, bo objęła nie tylko rzeczy wewnątrz budynku, lecz także to, co znajdowało się w jego otoczeniu (jak choćby drzewa) i to co zapisało się w jego pamięci. Research wykonany przez artystów ukonkretnił się w performowaniu szczątków zebranych narracji, ukazywaniu zmysłowej strony archiwum,

pobudzaniu wspomnień. Projektując doświadczenie dla widzów artystyczne trio skonstruowało spacer o bardzo precyzyjnej dramaturgii, w której subtelnie zmieniano napięcia, nadmierny sentymentalizm przełamywano dowcipem lub przesadzoną konwencją, a dydaktyzm zastąpiono afektywnym pobudzaniem wrażliwości odbiorców (jestem przekonany, że prawie wszyscy po powrocie do domów zaczęli szperać w internecie informacji o Olimpi i jej historii, ponieważ w gruncie rzeczy podczas *Ostatniej Inwentaryzacji* niewiele zostało powiedziane wprost).

Finałowa stacja konduktu to powrót do seledynowej sali teatralnej. Tym razem siadamy na proscenium, tyłem do kurtyny, przodem do widowni. Widzimy czerwony pomost, po którym jeszcze niedawno szliśmy, zdobienia na ścianach. Nagle zapalają się światła na balkonie, które wydobywają z mroku rzędy pustych błękitnych foteli. Zimne światło spada z góry na widownię, nikogo tam nie ma. Światło gaśnie. Za naszymi plecami podnosi się kurtyna, wszyscy się obracamy. Pusta scena teatralna, kilka krzeseł upchniętych pod ścianą. Monica Duncan wchodzi po schodach z boku sceny, zapalając światło na kolejnych piętrach – oświetlają one całą resztę teatralnej „kuchni”. Miarowy krok wybrzmiewa w ciszy, pstryknięcie świateł, spokojny rytm wchodzenia po schodach (trochę to trwa bo można wejść naprawdę wysoko). Gdy już wszystkie światła w pustym teatrze zostaną zapalone to właśnie wtedy zjeżdża z góry biała płachta z napisem „Fin”. Koniec, oklaski.

W tym ostatnim obrazie pustego teatru, w którym zapalane są światła, jedynie po to by jeszcze bardziej podkreślić pustkę jest coś nieznośnie sentymentalnego – ale w obliczu obecnych zmian politycznych i przerażającej polityki kulturalnej jest w nim także element naprawdę złowrogi. Ale może nadużywam subiektywnej perspektywy. Ostatecznie, *Ostatnia inwentaryzacja* nie jest pożegnaniem z Olimpią – nikt jej nie ma planu burzyć, ani niszczyć (na razie), Scena Robocza nadal działa. Coelho jednak miał rację – każdy koniec daje szansę na nowy początek. Ja bym jeszcze dodał: i odwrotnie.

Stanisław Godlewski

Widzialne i czytelne

„Nie boi się pani, że nikt tego nie zrozumie?” – takie pytanie zadał jeden z widzów Katarzynie Szyngierze na spotkaniu po spektaklu *Feinweinblein. W starym radiu diabeł pali*¹. Reżyserka zrećźnie odpowiedziała, że wierzy w inteligencję widza i jego zdolność do rozkodowania poszczególnych znaków i sytuacji scenicznych, choć faktycznie – spektakl może wydawać się trudny.

Pytanie widza nie było bezzasadne, bo już na poziomie tekstu pojawiają się pierwsze problemy. Debiutancki dramat Weroniki Murek, nagrodzony w ubiegłym roku Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną, to skomplikowana sztuka, składająca się z krótkich, urwanych, eliptycznych, nie zawsze „sensownych” dialogów. Didaskalia niewiele wyjaśniają – wiadomo, że jest jakaś świetlica, coś ktoś mówi o jakimś radiu, które się zepsuło (choć wszystkie sceny przeplatane są fragmentami audycji i radiowych piosenek, więc może radio jednak działa? Albo są dwa radia? Albo to wszystko to tak naprawdę jedno wielkie słuchowisko?), ktoś narzeka na „niesympatyczną gębę” Konrada Adenauera i jego rozczarowującą politykę. Ktoś gdzieś się nie może dodzwonić, ktoś się zabija, ale wszystko dzieje się bez wielkich emocji, psychologicznej głębi, czy emocjonalnych monologów wyrazistych postaci. Raczej rządzi tutaj brak komunikacji i czarny humor. Akcja toczy się „po wojnie” – choć trudno określić, ile dokładnie lat po wojnie, gdzieś na Ziemiach Odzyskanych.

Dopiero po powtórnej, uważnej lekturze można dopatrzeć się bardzo wyrazistej konstrukcji w *Feinweinblein* i dosyć logicznej historii bohaterów, którą Szyngiera w swojej realizacji znacząco uwypukliła. W biednej wsi władzę dźwierzają Świetlicowi (Arkadiusz Buszko i Magdalena Wrani-Stachowska) – w świetlicy jest telefon, zaś Świetlicowy jako jedyny umie czytać i pisać. Przychodzą więc do niego różni ludzie, prosząc by pomógł im coś załatwić (jednym z nich jest Petent, wysyłający wciąż zażalenia na Adenauera – gra go Maciej Litkowski). Świetlicowy, w pełni świadomy władzy, jaką daje mu znajomość liter, jedynie udaje, że wszystkie listy wysyła. W pewnym momencie przychodzą do świetlicy Knauerowie (Robert Gondek i Magdalena Myszkievicz). Zepsuło im się radio, które w czasie wojny wymienili za niepełnosprawne dziecko w ramach nazistowskiej „Akcji T4”. Teraz skoro radio

¹ Spotkanie odbyło się 19 kwietnia 2017 roku w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, prowadziła je Kamila Paradowska.

nie działa i wojny już nie ma, może udałoby się odzyskać dziecko – myślą małżonkowie, choć raczej nie przywiązują się do tego pomysłu. W finale nauczycielka ze szkoły (u Szyngiery to Knauerowa) popełnia samobójstwo. Całość przetykana jest fragmentami radiowych audycji, telefonami radiosłuchaczy (na przykład o „pierwszym w życiu z ogniem obcowaniu”) i różnymi głupawymi melodyjkami. Jak upiorny refren przewija się głos dziecka podśpiewujący zagadkowe słowa: „Jest tylko jedno lekarstwo na śmierć: liście polnej babki”, któremu głos kobiecy odpowiada: „Zwilżyć lekko, a potem nacierać, nacierać”.

Scenografia Agaty Baumgart to proste i płaskie konstrukcje z jasnej sklejki. Na pierwszym planie jest świetlica – wydzielona ścianą z dużym oknem i z ustawionymi krzesłami. Za świetlicą, na podeście znajduje się miejsce dla Telefonującej (Joanna Matuszak), która kompulsywnie dzwoni do radia. Na trzecim planie, a jednocześnie na najwyższym podeście znajduje się okno dużego radioodbiornika, w którym siedzą trzej sadownicy (Adam Kuzycz-Berezowski, Wojciech Sandach, Michał Lewandowski). Chociaż odgrywają głosy z audycji radiowych, ich obecność przypomina działanie greckiego chóru lub nawet trzech Parek, które ironicznie puentują zdarzenia dziejące się niżej, na ziemi.

Najbliżej widowni, z boku, przy wejściu na scenę leży, odwrócona na bok, płaska synagoga, jakby rzucona w kąt – świadectwo przedwojennej kultury żydowskiej i Zagłady. Co znaczące, nikt do niej nie podchodzi, nie zostaje ona w żaden sposób ograna, widz dosyć szybko o niej zapomina, staje się niemal „przezroczysta”. Nieprzypadkowo, bo jak wynika z programu, twórcy inspirowali się książką Grzegorza Niziołka *Polski teatr Zagłady*, która właśnie o tym opowiada – o figurze bystandera, gapia, patrzącego, który nie widzi. Tych tropów w spektaklu jest więcej – jak choćby na samym początku przedstawienia, gdy na scenę wbiega dziecko (Tomasz Piątkowski), radośnie tańcząc i nucąc *Hava Nagila*. Trudno powiedzieć, czy to dziecko Świetlicowych, czy może Knauerów lub może dybuk, który powraca do wsi, ponieważ nikt go należycie nie oplakał. Podobnym znakiem jest sznur zrobiony z pojedynczych butów (od razu przypominający wystawę w muzeum w Auschwitz), którym bawi się chłopiec, a którym później, w rozpaczy, tłucze o ściany świetlicy Knauer, jednocześnie próbując dostać się do Świetlicowych i zagłuszyć pamięć o sprzedaniu dziecka.

Szyngiera i zespół bardzo umiejętnie wydobywają z tekstu Murek to, co ukryte jest między wierszami i zmieniają początkowo nieczytelne sensy w wyjątkowo konkretne, niemal symboliczne sceny, często dokładając do tego nowe konteksty. W tekście zapisane jest tylko, że radio gra „głupawą melodyjkę, niby to w cyrku albo w lunaparku”, jednak odpowiedzialny za muzykę Jacek Sotomski zdecydował się na polskie pieśni patriotyczne, tylko w aranżacji

jarmarcznej, discopolowej. To szczególnie działa w jednej z najmocniejszych scen spektaklu, czyli w retrospektywie wspomnień Świetlicowej. Ta wioskowa piękność, która marzy o wielkim świecie i chciałaby „żeby znów była wojna, żeby znów coś się działo”, wchodzi na scenę zjadając jabłka. Bierze wielkie kęsy, wspomina jak to w czasie wojny żołnierz przynosił jej jabłka w hełmie, dławi się kolejnymi kawałkami owoców, zaś ogryzki rzuca sobie pod nogi. Ta dosyć sentymentalna, choć wzruszająca scena zostaje skonstrastowana z niemą, choreograficzną sekwencją, gdy trzech radzieccy żołnierze gwałcą Świetlicową do taktu wygrywanej na Casio melodii „Rozkwitały pęki białych róż”.

Pamięć w spektaklu Szyngiery przybiera formę krótkich, bardzo konkretnych i sugestywnych flashbacków. Wyraźnie widać, jak mała społeczność wiejska wciąż żyje w cieniu wojny, własnych krzywd i własnych zbrodni i ta zbiorowa trauma powoli wpływa na dezintegrację bohaterów, doprowadzając niektórych – jak Knauerową – do samobójstwa. Knauerowie, najprawdopodobniej Niemcy, którzy zdecydowali się zostać, zaniedbani, tkwiący wiecznie w barłogu z kotłujących się pierzyni dni spędzają na słuchaniu radia. W momencie, w którym aparat się psuje i powracają bolesne wspomnienia o sprzedaży własnego dziecka, Knauerowa staje przed radioodbiornikiem, zaś trzech sadowników z góry recytuje instrukcje ćwiczeń fizycznych: „ramiona w górze, postawa wyprostowana, kolana podkurczyć” – Knauerowa z twarzą pozbawioną wyrazu wykonuje te polecenia, po czym skacze, światło gaśnie. Jak łatwo się domyślić, był to skok samobójczy.

Chociaż Szyngiera nadaje dramatowi konkretności, to w swojej realizacji jest wierna zamysłowi autorki, aby nie dookreślać dokładnie realiów historycznych. W pamięci wszystko się płącze, komplikuje i miesza, dlatego nie tylko nie wiadomo, jaki dokładnie jest rok i sytuacja polityczna, ale również wprowadzone zostają nieoczywiste rekwizyty – na przykład Knauer nosi hełm żołnierza z czasów Wielkiej Wojny (podejrzewam, że to jakieś dalekie nawiązanie do „słynnego” hełmu z *Powrotu Odysa* Tadeusza Kantora).

„Czy nie uważa pani, że ludzie tego nie zrozumieją?”, „O, dopiero teraz rozumiem, bo nie wyłapałem tego motywu z oddawaniem dziecka za radio” – w czasie dyskusji z widzami pojawiało się kilka takich głosów. Publiczność, która nie знаła dramatu, dopiero po ujawnieniu wybranych sensów zrozumiała, o czym tak naprawdę jest ten godzinny spektakl. Zatem udało się Szyngierze dokonać dwóch rzeczy: zrobić spektakl o polskiej „złej pamięci”, o niedostrzeganiu skutków wojny, o „zamiataniu spraw pod dywan” (tak jak to w finale robi Świetlicowa, nucąc melodię *Mazurka Dąbrowskiego*), a jednocześnie, poprzez użycie takiego tekstu i przedstawienie go za pomocą takich znaków – zaszyfrować sens, choć to ostatnie

wyszło reżyserce raczej nieświadomie. Ale, co należy podkreślić, widzowie (gdy już problemy spektaklu zostały wyraźnie nazwane) nie byli jakoś oburzeni czy zniesmaczeni tym, że spektakl opowiada (także) o Zagładzie – raczej wszystko zaczęło im się układać w głowie (co nie oznacza, że wszystkie koncepcje przyjęto bez zastrzeżeń, bo i sam spektakl nie upraszcza tematu). A wystarczyła tylko mocniejsza sugestia lub szybkie objaśnienie sensów.

Ta sytuacja wydaje się równie ciekawa jak sam spektakl, bo w jakiś sposób dotyka podobnych tematów: niedostrzegania, nierozpoznania, niezrozumienia. A przede wszystkim – komunikacji. Oczywiście, tego typu spotkania czy warsztaty nie są zapewne przewidziane po każdym pokazie, ale są skuteczne – nie tylko dlatego, że pozwalają rozjaśnić wątpliwości odbiorcze, polemizować z koncepcją reżyserką, lecz także dać sygnał twórcom, co na scenie się sprawdza lub nie. Bo to przecież zawsze działa w dwie strony.

Stanisław Godlewski

Obcasy

Musicali lepiej nie lekceważyć. Są nie tylko maszynką do zarabiania pieniędzy, ale mogą także w przystępny sposób opowiadać o historii i polityce lub wykorzystywać (świadomie lub nie) dominującą ideologię polityczną. Najlepszym przykładem jest choćby amerykański „Hamilton”, za którego jego twórca, Lin-Manuel Miranda, został nagrodzony Pulitzerem. Rapowana opowieść o jednym z Ojców Założycieli zdobyła też mnóstwo innych nagród, osiągnęła świetne wyniki sprzedaży, zyskała fanów na całym świecie, a jednocześnie stała się ważnym wydarzeniem politycznym – nie tylko ze względu na poruszane z pomocą chwytliwych zwrotek tematy (demokracja, siła mediów, wytwarzanie historii), lecz także z powodu wystąpienia twórców przeciwko Trumpowi (podczas pokazu, na którym obecny był wiceprezydent Mike Pence, obsada przeczytała oświadczenie w obronie „amerykańskiej różnorodności”, odebrane jako atak na nową administrację).

Tymczasem w Teatrze Dramatycznym w Warszawie z wielką pompą przygotowano musical, który w założeniu miał być hołdem dla równości i tolerancji, a równocześnie oferować dobre przesłanie, dobrą zabawę i dobrą muzykę. „Kinky boots” Harveya Fiersteina (libretto) i Cyndi Lauper (muzyka i teksty piosenek) w reżyserii Eweliny Pietrowiak promowane było nawet na tegorocznej Paradzie Równości w Warszawie – skądinąd taktyka real-time marketing w połączeniu z flash mobami to nad Wisłą nic nowego. Dość przypomnieć akcje promocyjne Teatru Roma, podczas których zza pleców ludzi robiących zakupy w Złoty Tarasach wyskakiwał Łukasz Zagrobelny w cywilu, śpiewający pieśń z „Nędzników”. W „Kinky boots” stawka jest jednak dużo większa. Bo oto w Teatrze Dramatycznym, gdzie niegdyś u Warlikowskiego transwestyci uczyli Danutę Stenkę, jak być kobietą („Poskromienie złoŃnicy”), a w którym dzisiaj króluje Tadeusz Słobodzianek, pojawia się istic królewski, sprowadzony z Broadwayu musical o drag queens. Nie są już one traktowane jako synonim dziwactwa i kontrowersji, tylko – wprowadzając urokliwe przegięcie – dobrej zabawy. Jednocześnie dają praktyczną lekcję empatii i poszanowania inności, podlaną ckliwym sosem opowieści o spełnianiu marzeń.

To wszystko nie byłoby wcale złe, gdyby nie fakt, że głównym tematem „Kinky boots” są reguły kapitalizmu i gospodarki neoliberalnej. Historia (oparta na faktach) jest dosyć prosta: oto dziedzic fabryki butów, Charlie Price (Mateusz Weber), chce odciąć się od rodzinnej tradycji i razem z narzeczoną Nicolą (Kinga Suchan), która jest wcieleniem chciwości i

drobnomieszczańskich aspiracji, wyjeżdża do Londynu. Po krótkim czasie jego ojciec umiera. Bohater musi wracać na prowincję, do upadającej fabryki (pazerna Nicola zostaje w Londynie). Buty, choć solidne, nie sprzedają się, zalegając w magazynach. Sąsiednie fabryki już dawno splajtowały. Charlie początkowo próbuje pozbyć się nadmiaru niesprzedanego obuwia, potem zaczyna zwalniać pracowników. W międzyczasie poznaje Lolę, piękną drag, której niestety damskie obuwie nie do końca odpowiada (jaki obcas zniesie ciężar męskiego ciała?). Pojawia się pomysł, genialny w swej prostocie: wykorzystać niszę rynkową i produkować profesjonalne buty dla drag queens. Dalszy ciąg jest łatwy do przewidzenia: Lola przebojem zjawia się w fabryce i zaczyna projektować nową linię obuwia. Mimo początkowej niechęci – wdziękiem, dobrocią i humorem – zdobywa serca wszystkich pracowników. Charlie zaś porzuca Nicolę, która nie dość, że go nie rozumiała, to w dodatku, w pogoni za dobrami materialnymi, chciała przeprowadzić gentryfikację fabryki i zamienić ją na kompleks eleganckich loftów. Szczęśliwie na horyzoncie pojawiła się skromna i dobra, choć trochę zadziorna Lauren (Anna Szymańczuk), podrzędna pracownica, którą bohater awansuje na księgową i z którą wkrótce połączy go miłość. Po kilku komplikacjach, frywolnych numerach muzycznych, uczuciowych zawirowaniach i wyznaniach drżącym głosem („Tyle po tobie zostaje, ile dasz z siebie ludziom”, „Wybacz, byłem głupi, bardzo mi cię brakuje”) udaje się sprzedać buty, uratować fabrykę, a bohaterowie łączą się w pieśni efektownego grande finale.

W rzeczywistości nie było tak różowo – pierwowzór Charlie’ego Price’a, czyli Steve Paterman, nie osiągnął sukcesu i fabrykę obuwia musiał zamknąć. Wiadomo, że tak kończąca się historia w musicalu by nie przeszła. Tutaj marzenia spełniają się zawsze, trzeba je tylko dobrze sprzedać. I właśnie o tym, jak sprzedawać i jak pracować, opowiada „Kinky boots”.

Jak sugeruje Lola w swoim porywającym wykładzie dla pracowników fabryki: trzeba skończyć ze sprzedażą butów, trzeba zacząć sprzedawać seks (a ten, jak wiadomo, mieści się w obcasie). Lola tłumaczy, że produkt musi budzić w konsumencie pożądanie, dopiero wtedy przyniesie zysk. Charlie w pewnym momencie wyzyskuje swoich pracowników, zmuszając ich do wykonywania roboty po godzinach – ci jednak jednoczą się, pracują po nocach i oddają swoje ostatnie wypłaty, by udać się pokaz w Mediolanie, od którego zależy sprzedaż produkowanych przez nich butów. Finałowa piosenka to już srogi coaching: bohaterowie tłumaczą widzom, że szczęście osobiste i zawodowe można osiągnąć już nie w dwunastu, a raptem w sześciu krokach (oczywiście należy je przejść w butach na obcasach z seksu). Padają hasła: „bądź sobą”, „realizuj marzenia”, „kochaj”. A obok nich – i inne, mniej lub

bardziej przekonujące recepty, które, po wyjściu pewnym krokiem z własnej strefy komfortu, pomogą zdobyć pieniądze, szczęście i sławę.

Może zatem „Kinky boots” to jednak opowieść o tolerancji? Tutaj także widać rażące uproszczenia. Gdy Lola pojawia się w fabryce, od razu zderza się z agresją ze strony Dona (Łukasz Wójcik), lokalnego ultramacho. Drag queen ubiera spodnie i zdejmuje perukę, by nie wyróżniać się z tłumu. Don nie przestaje jej jednak dokuczać. Wreszcie, przyparta do muru, wyznaje Charliemu swoją przeszłość. Jest synem boksera. Ojciec, prawdziwy twardziel, nigdy go nie zaakceptował i na wszelkie sposoby próbował uleczyć syna z miłości do cekinów i jedwabiu. Wzruszająca przemowa kończy się efektownym uściskiem dłoni, który przypieczętowanie esencjalną tożsamość: „Jestem Simon” – mówi Lola i już niemal do końca spektaklu chodzi w spodniach.

To jeszcze nie koniec tożsamościowej rozgrywki – oto bowiem Don i Lola/Simon zakładają się, wypisując na karteczkach, co ma zrobić drugi. Don wyzywa Lolę na pojedynek na ringu, nieświadom przeszłości konkurenta. Lola początkowo wygrywa (przecież syn boksera to nie byle kto), jednak w finale daje się pobić, by podnieść morale całej fabrycznej załogi. Po skończonej walce faceci godzą się, bo skoro Lola potrafi przywalić, to równy z niego chłop, z którym można napić się wódki (wiadomo, czystej). Zadanie dla Dona jest tylko pozornie prostsze – ma zaakceptować ludzi takimi, jakimi są. Oto właśnie chłopcy udzielili nam lekcji, że tolerancja – owszem, ale dopiero po walce na pięści i z jasnym podziałem płciowym. Kobiety takiej lekcji nie potrzebują, bo są albo wyrachowanymi pięknościami, albo dobrymi dziewczynami z sąsiedztwa, więc daleko im do egzystencjalnych rozważań („czy podołam?”) i przepracowywania traum po wymagających ojcach („nie jestem taki jak on, w tym lustrze dawno pękło szkło”).

Zespół Teatru Dramatycznego gra płasko i nijako, rzadko kiedy czysto śpiewa – wyjątkiem jest Krzysztof Szczepaniak, który jako Lola ma dużo wdzięku i coś, czego brakuje całemu spektaklowi – energię i humor. Układy choreograficzne Pauliny Andrzejewskiej są bardzo proste, dlatego tym wyraźniej odstaje od nich Mirosław Woźniak (jeden z „Aniołków Loli”), na którego barki spadają wszystkie akrobacje i bardziej zaawansowane ruchy. W efekcie pozostaje żal – największy wcale nie z powodu wykonania, a zmarnowanego potencjału. Historia taka jak ta mogłaby mieścić i krytykę systemu, i subwersję, i ładunek edukacyjny, a wszystko to może zostać podane w popularnej, masowej (w najlepszym sensie) formie. Tymczasem Ewelina Piotrowiak wyreżyserowała spektakl, który nie tylko opisuje reguły współczesnej sprzedaży, ale także sam się w nie wpisuje. Jestem przekonany, że na „Kinky

boots” przyjdą tłumy. Bo kapitalizm swoje obcasy robi nie tylko z seksu, ale także z wywrotowych, alternatywnych, kontrkulturowych elementów, które zostają przechwycone tylko po to, żeby pięknie się prezentować i jeszcze lepiej sprzedawać produkt. Subwersywne taktyki muszą być wytwarzane wciąż na nowo, bo rynek sprawia, że dezawuują się bardzo szybko.