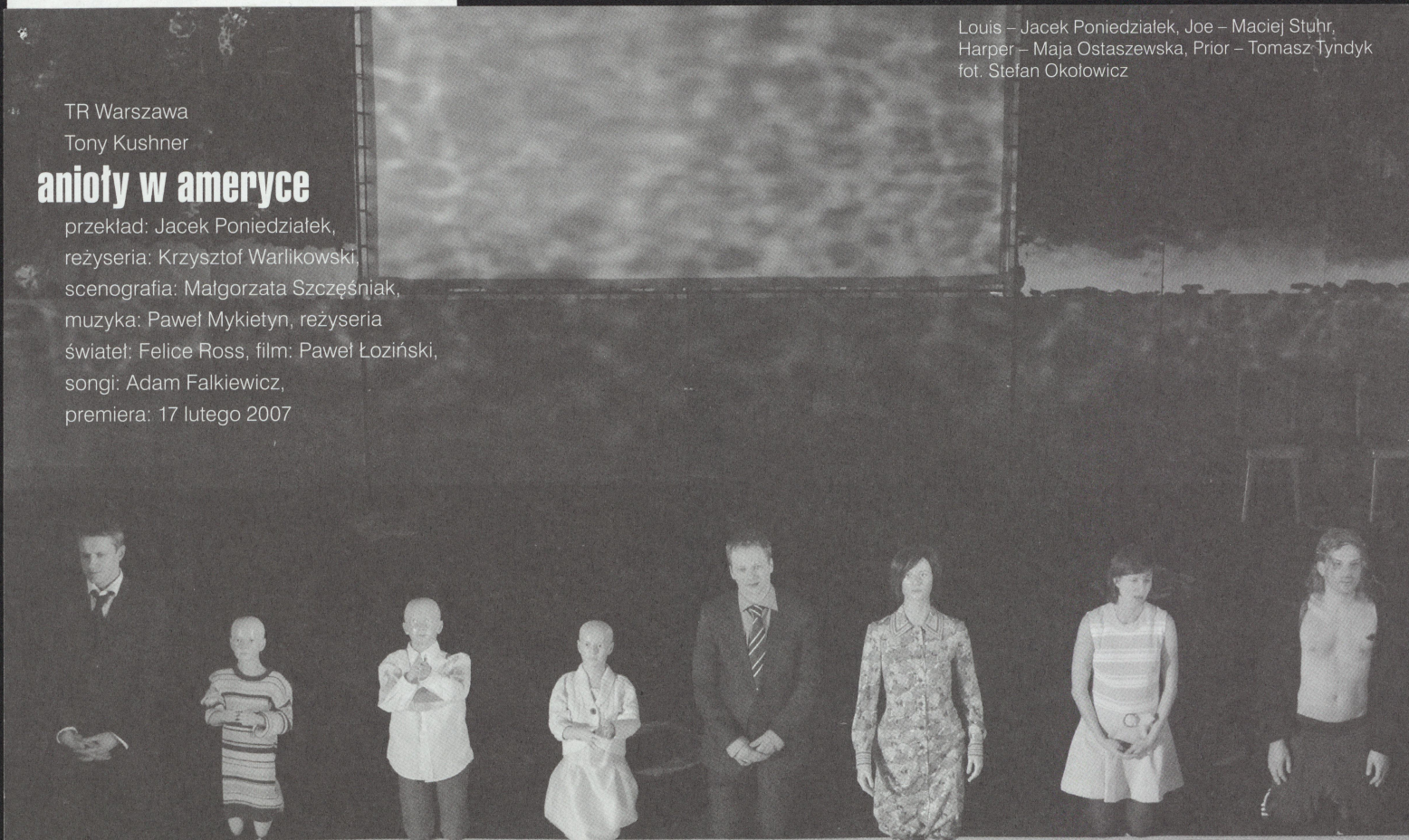


TR Warszawa
Tony Kushner

anioły w ameryce

przekład: Jacek Poniedziałek,
reżyseria: Krzysztof Warlikowski,
scenografia: Małgorzata Szczęśniak,
muzyka: Paweł Mykietyn, reżyseria
światła: Felice Ross, film: Paweł Łoziński,
songi: Adam Falkiewicz,
premiera: 17 lutego 2007

Louis – Jacek Poniedziałek, Joe – Maciej Stuhr,
Harper – Maja Ostaszewska, Prior – Tomasz Tyndyk
fot. Stefan Okołowicz



Marcin Kościelniak

wszyscy jesteśmy chrystusami

Spektakl Krzysztofa Warlikowskiego chce być dziełem totalnym, ogarniającym wiele perspektyw. Polityka miesza się tutaj z egzystencją, obyczajowością z fantastyką. Mówi się o społeczeństwie, pojedynczym człowieku i ludzkości. O tym, co wyjątkowe, specyficzne, i o tym, co ogólne, uniwersalne. O Bogu, objawieniu, iluminacji, chociaż sfera ducha jest ściśle zespolona z ciałem. O tym, co dzisiaj, i o tym, co zawsze. Jesteśmy w Nowym Jorku, w Warszawie i na Ziemi, skąd zerkamy w niebo. Jesteśmy – wreszcie – w teatrze.

Jest więc inscenizacja Warlikowskiego strukturą wielowarstwową. Jej specyfika polega na tym, że – można powiedzieć – odległości między poszczególnymi piętrami zostały maksymalnie ograniczone, chociaż nie zniwelowane do końca: wszystkie perspektywy uruchomione są jednocześnie, nakładają się, ale nie zlewają w jedno. Otrzymujemy kłębowisko przeplatających się wątków, tematów, poetyk. W pięciogodzinnym spektaklu są sceny, które pełnią rolę kulminant – nie wyznaczają jednak punktów zwrotnych: po chwili rzecz znowu się rozwarstwia, płacze. Warlikowski chce ogarnąć wszystko, zasadą spektaklu jest dążenie ku wielkiej syntezie. Jednak w jej obrębie decyzje jeszcze nie zapadły, odsuwane nieustannie na potem.

Pojedyncze sekwencje zestawiane są najczęściej parami i grane jednocześnie. W ten sposób dyskretnie, bez wyraźnie manifestowanych intencji „przymierza się” je do siebie, organizuje w wielogłos – rzadziej kojarzy, wskazuje miejsca wspólne. Symultaniczność pełni jeszcze jedną ważną funkcję: podważając realistyczno-obyczajowy wymiar opowieści, przygotowuje grunt pod sceny „wizyjne” w ten sposób, że granica pomiędzy „realnością” a „fikcją” przestaje być wyraźna, a w końcu także – istotna. Jeśli dodamy do tego subtelnie sugerowaną tu i ówdzie, biorącą całość w lekko ironiczny cudzystów metateatralność, otrzymamy rzeczywistość pozbawioną wyrazistych

konturów, zawieszoną w przestrzeni, w której możliwe staje się spotkanie człowieka i aniołów, snów z rzeczywistością.

To spotkanie uprawomocnia dyskursywny charakter spektaklu: decydujący jest tu żywioł rozmowy, która odwołuje się do różnych, najbardziej odległych i fantastycznych argumentów. W tej dyskusji głos oddaje się ludziom i zjawom, żywym i umarłym. Przy tym odnosi się wrażenie, że wszyscy – nawet jeśli pomiędzy bohaterami toczy się najbardziej zwyczajny dialog – zabierają głos „w sprawie”: nie tylko swojej, ale bardziej ogólnej. W tym sensie przedstawienie przypomina traktat. Ale stoi za tym jeszcze coś zupełnie innego: bliżej nieokreślona wiara w duchowy, pogłębiony, w pewien sposób „boski” wymiar ludzkiego życia. Zatem traktat – i „poemat” jednocześnie.

Scenografię Małgorzaty Szczęśniak tworzy rozległa przestrzeń, zamknięta trzema ścianami, z których boczne, wsparte na filarach, „zaczynają się” od połowy. Spod nich aktorzy wysuwają z jednej strony łóżko szpitalne, z drugiej – trumnę. Fotele ustawione wzdłuż pierwszego rzędu widowni, stolik z krzesłami po lewej, kilka krzeseł z prawej, do tego – w pewnych scenach – mównica i jeszcze kilka foteli wnoszonych i wynoszonych wedle potrzeby. Nie ma uprzywilejowanych sprzętów, wszystko podlega wymianie, wydaje się prowizoryczne i czysto użytkowe. Drzwi z obydwu stron, podnoszona kłapa w tylnej ścianie. Rura do tańczenia, automat do kawy. W sumie – przestrzeń w jakiś sposób otwarta, bo gotowa się podporządkować, przyjmując, a niczego nie narzuca. Ta architektura dobrze oddaje charakter inscenizacji, pozbawionej wyraźnej dramaturgii, „rozlewającej” się na boki, prowadzonej w niespiesznym, jakby kąpiącym rytmie. Nieokreślona przestrzeń może co najwyżej coś „przypominać” – najbardziej dom pogrzebowy (czarny dywan w czerwone róże, drewniana boazeria na tylnej ścianie, chłód).

Spektakl ujęty jest w symboliczną ramę: zaczyna się i kończy śmiercią. Najpierw jest to śmierć babki Louisa, wschodnioeuropejskiej emigrantki, Żydówki. Rabin mówi o niej jako protoplastce rodu, przybyłej z odległych, niemal baśniowych czy mitycznych zakątków globu (o których zapewne tylko my, środkowo-wschodni Europejczycy wiemy, że istnieją naprawdę). Przypomina tym samym pionierski, pełen marzeń i ideałów, wsparty na fundamencie solidnych wartości rodowód Ameryki. Na koniec umiera Roy M. Cohn, nowojorski prawnik. On z kolei mówi o tym, że prawnicy stanowią sól amerykańskiej ziemi, co w kontekście jego pokrętniej moralności nabiera jednoznacznej wymowy. Obydwie śmierci wyznaczają zatem kres pewnych idei, a wraz z nimi także epoki. Więzy rodzinne, religijne, społeczne uległy rozpadowi, a przegniły filar, na którym wspiera się amerykańska państwowość i amerykański sen, chociaż z pewnością przetrwa śmierć Roya, z całą siłą będzie domagał się już nie naprawy – ale po prostu wymiany. Jesteśmy w okresie przejściowym, kiedy – by posłużyć się słowami z dramatu – wąż zrzucił starą skórę, ale jeszcze nie zyskał nowej. Obrazowo ujmuje to Louis, nazywając Joe'go „żonatym, pewnie biseksualnym, republikańskim, mormońskim kryptogejem”. Zaburzona, nieokreślona, wewnętrznie sprzeczna tożsamość bohaterów dobrane oddaje charakter tych czasów.

Spektakl Warlikowskiego rozpięty jest pomiędzy tym dosyć wyraźnie określonym „po”, a niejasnym, mglistym „przed”: przejście z jednego do drugiego punktu wyznacza kierunek inscenizacji. Będzie to poszukiwanie ładu w chaosie, prowadzone jednocześnie na kilku poziomach: rozwikłanie sytuacji rodzinnych będzie równocześnie kryształizowaniem wartości i próbą odpowiedzi na pytanie o przyszłość ludzkości i świata. Właśnie tak: rozmach przedsięwzięcia jest ogromny, a gra toczy się o wysoką stawkę...

Z gąszczu fabuły da się wydzielić dwa podstawowe wątki: Harper i Joe'go oraz Priora i Louisa. Warlikowski, za Kushnerem, spleta je i rozwija w sposób równoległy. Louis (Jacek Poniedziałek) opuszcza Priora (Tomasz Tyndyk), Joe (Maciej Stuhr) odchodzi od Harper (Maja Ostaszewska). Tych dwóch uciekinierów spotyka się i spędza ze sobą najpierw upojny, z czasem coraz bardziej skomplikowany miesiąc. Wcześniej – na planie „nadrealnym” – spotykają się Harper i Prior. Obydwa plany są sprzężone chociażby dlatego, że razem pracują nad rozwojem fabuły: we wspólnej halucynacji Prior informuje Harper o tym, że jej mąż jest homoseksualistą, a później nabiera przekonania, że ów mąż sypia z jego chłopakiem. „Przebłysk iluminacji” prowadzi do tego, do czego zawiodłaby nas zapewne dosyć zawiła intryga, gdyby Kushner pomyślał swoją sztukę jako mieszczański melodramat. Co nie zmienia faktu, że w dramacie i w spektaklu ta nuta wcale mocno pobrzmiwa.

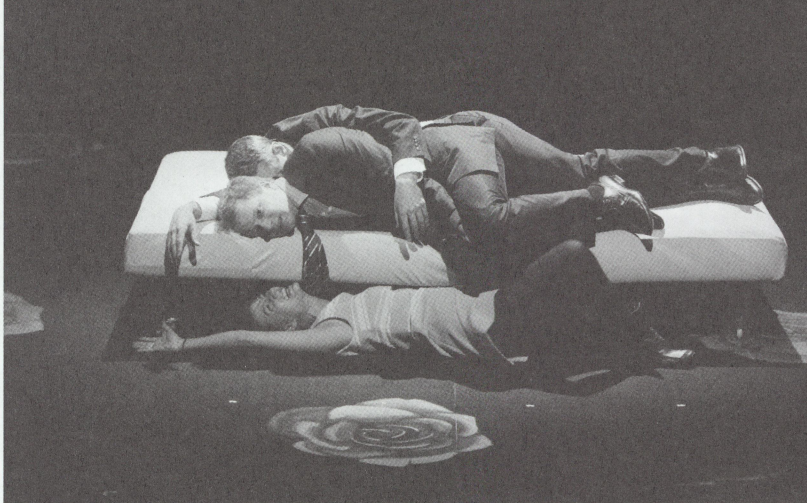
Na pewnym poziomie spektakl Warlikowskiego sprowadza się do prezentacji różnych ludzkich postaw. Louis odchodzi od Priora, gdy stan tamtego zaczyna się pogarszać, bo, jak tłumaczy, nie może pogodzić choroby ze swoją idealistyczną wizją świata. Można go nazwać tchórzem, kanalią, można go bronić i usprawiedliwiać – za taką czy inną decyzją stoi wyraźne pytanie: czy można winić kogoś dlatego, że nie umie wkalkulować śmierci w życie? Bardziej skomplikowana jest sytuacja pomiędzy Harper i Joe'em. Mężczyzna odchodzi od żony, idąc za głosem tłumionych od lat skłonności homoseksualnych. Ocena takiej decyzji może być bardzo różna, tym bardziej że Harper – uzależniona od valium, pogubiona i z problemami – nie jest łatwą partnerką. W sumie: historie jak najbardziej z życia wzięte, a nawet nie z życia, tylko z kolorowych magazynów.

Warlikowski wprost wskazuje na tę proveniencję, pewne sceny prezentując w konwencji telewizyjnego talk-show: mikrofony, odtwo-

rzony z taśmy oklaski. Tym samym kompromituje – nie bohaterów, ale to, z czym się spotykają, także podczas spektaklu: publiczną ciekawość, pozorną empatię i społeczny osąd. To zresztą także nie do końca prawda. Chodzi o coś mniej jednoznacznego: lekki cudzysłów, znak dystansu, za którym nie stoi wyraźnie demaskatorska intencja reżysera. Równocześnie Warlikowski pokazuje bohaterów i ich małe dylematy z delikatnością i powagą, na jaką pozornie nie zasługują. Jest to dosyć ryzykowne, chociaż właśnie te sceny wydały mi się szczególnie piękne. Harper, która kładzie się w nogach łóżka, gdzie leży jej mąż wtulony w kochanka, i łaśi się do jego dłoni. Prior, który w tańcu przytula się do Louisa. Wszystko – we śnie, który w pewnym momencie urywa się i pozostawia bohaterów samych.

Piękne, ale i przekonujące. W muzeum mormonów rzędem kładzą manekiny, a między nimi Harper i Joe, Prior i Louis. Odtwarzany z taśmy głos osadnika przywołuje biblijny obraz Boga, dobrego, łagodnego ojca, który troszczy się o swoje dzieci. Głos z taśmy jest głosem Joe'go, manekin-matka przypomina Harper. Tak też tę scenę interpretuje Harper: w tej mityczno-biblijnej konstelacji dostrzega jedynie to, co składa się na jej świat i jej rozczarowanie: ziemia obiecana to ni mniej ni więcej, tylko dwuosobowe szczęście w brooklyńskim mieszkaniu. Harper miała „trudne dzieciństwo”, a teraz została opuszczona przez Joe'go, „jedyne element światła, na który nie miała alergii”. Jej życie obróciło się w gruzy; w konsekwencji wszystko inne ma się ku końcowi: Harper wieszczy nadchodzącą apokalipsę. Pojedynczy człowiek dla samego siebie stanowi cały świat, jego początek i koniec: w osobie Harper dwie skale, ta mała i ta ogromna, przenikają się.

Louis – Jacek Poniedziałek, Joe – Maciej Stuhr, Harper – Maja Ostaszewska
fot. Stefan Okołowicz



W spektaklu pytanie o przyszłość świata zadawane jest otwarcie i wprost do publiczności ustami najstarszego bolszewika świata (Zygmunt Malanowicz), który dopomina się od naszych czasów Wizji, Filozofii, Praktyki. Pytanie brzmi, co prawda, bardziej jak upomnienie niż wezwanie do rzeczowej odpowiedzi. Niemniej jednak w tym kontekście decyzja, by świat pokazać z punktu widzenia homoseksualistów, w mniejszym stopniu – kobiet, nabiera zabarwienia politycznego. Bo pobrzmiwa w tym przekonanie, że alternatywny ładu może być stworzony tylko przez siły, które do tej pory były spychane na margines. A przynajmniej chęć, by oddać im głos (Harper w muzeum zauważa z ponurą satysfakcją, że głosu użycono wszystkim manekinom-członkom rodziny, z wyjątkiem matki i córki).

Roy (Andrzej Chyra) upierając się, że nie jest homoseksualistą, a jedynie sypia z chłopcami, a zatem oficjalnie nie może być chory na AIDS, tylko na raka wątroby – dobitnie pokazuje, że w tym kraju bycie

homoseksualistą oznacza automatycznie pewnie już nie potępienie, ale wciąż jeszcze społeczną degradację. Przy tym to nie czyni, ale słowa są tutaj decydujące, bo „gej” jest jak etykieta, która broni wstępu tam, gdzie inni wchodzą frontowymi drzwiami. Joe ukrywa swój homoseksualizm przed żoną, matką, przed światem i przed sobą, sądząc, że jest to „coś śliskiego i obrzydliwego”, z czym trzeba walczyć. Joe jest mormonem, co poniekąd tłumaczy jego postawę, skoro mormoni „nie wierzą w homoseksualistów” – ale można w niej zobaczyć nie tylko refleks przekonania niszowej społeczności religijnej, bo przecież na przykład katolicy także nie wierzą w homoseksualistów, a przynajmniej uważają, że powinni się leczyć. „Ten kraj” u Warlikowskiego to Ameryka, ale i Polska.

W tej dyskusji nie da się uniknąć pewnych mielizn. Z jednej strony mamy sytuację, kiedy najnowszy lek AZT pomagający w walce z AIDS udostępniony jest jedynie trzydziestu wybranym osobom, podczas gdy potrzeby są, oczywiście, znacznie większe. Roy, wykorzystując swoje szerokie wpływy, staje się trzydziestym pierwszym pacjentem: życie ma swoją cenę, którą zapłacić może jedynie ktoś taki jak on. Przegląda Ameryka dba jedynie o swoje gnidy – może nie tak dosadnie, ale jednak tym pobrzmiwa dramat Kushnera. Zarazem jednak w tej samej Ameryce prowadzi się badania nad medykamentem, który dzisiaj – już po publikacji dramatu – pomaga przetrwać tysiącom chorym na AIDS. Jest to żenujący kontrargument, niemniej jednak na taki właśnie poziom polemiki sprowadza nas w tym miejscu Kushner. Podobnie rzecz się ma z Ethel Rosenberg – postacią, tak jak Roy M. Cohn, wzorowaną na autentycznej. Skazana na śmierć (w dramacie za silnym wstawiennictwem Roya) za działalność agenturalną na rzecz Związku Radzieckiego, była jeszcze do połowy lat dziewięćdziesiątych sztandarową ofiarą maccartyzmu. Dzisiaj twarde dowody na jej „winę” ujrzały światło dzienne – co nie usprawiedliwia wyroku, ale całej sprawie nadaje nieco inny, już nie tak lewicowo wygodny charakter.

Te i podobne wątpliwości pojawiają się jednak raczej na marginesie dramatu niż spektaklu. „Gejowską fantazję na motywach narodowych” Kushnera można doskonale rozwinąć w manifest – ale Warlikowski tego nie robi. W spektaklu aluzje do polskiej rzeczywistości tylko wyjątkowo padają wprost, a jeśli reżyser upomina się o prawa homoseksualistów, to w tym zakresie, w którym jasne staje się, że stanowią oni odrębną społeczność, a zatem w pewnym stopniu także egzystencjalnie, mniejszość. Na tym przede wszystkim polega polityczny charakter spektaklu – w dorobku Warlikowskiego najmocniej i najbardziej otwarcie publicystycznego. Jednocześnie Warlikowski silniej niż Kushner przesuwając akcenty w stronę, gdzie homoseksualizm traci wymiar zagadnienia tylko społeczno-obyczajowego. Bo choć twierdzenie, że każdy jest w mniejszości, bo każdy jest sam, może się wydać w tym kontekście niebezpiecznie wygodne i relatywizujące, z drugiej strony – jest jak najbardziej uprawnione. Jeśli Warlikowski pokazuje świat z punktu widzenia mniejszości, to przede wszystkim tej, którą jest pojedynczy człowiek: jego samotność, pragnienie miłości, brak kontaktu z drugim człowiekiem. Wracamy do Harper tulącej się do dłoni męża, do Piora tańczącego z Louisem...

W spektaklu wizje i „objawienia” wyzwalane są na styku stanu duchowego i cielesnego bohaterów. Anioł (Magdalena Cielecka) objawia się Priorowi w chorobowej gorączce, a jego przyjście zapowiada erekcja. Do Roya przychodzi jego dawna ofiara, Ethel (Danuta Stenka), gdy ten jest pod wpływem morfiny. Harper odbywa wycieczkę na Antarktydę pod przewodnictwem Pana Ściemniacza (Rafał Maćkowiak) – po zażyciu valium. Sceny te nie są w spektaklu wyraźnie wyodrębnione, chociaż towarzyszy im specyficzna aura. Wyjątek stanowi zachwycają-

cy epizod podbiegunowy: padający śnieg, kosmiczne skafandry, głosy aktorów spotęgowane pogłosem, szkocko-chińsko-księżycowa muzyka. W innych miejscach inscenizacja jest raczej skromna, a szeroki w gruncie rzeczy zasób scenicznych środków (światła, muzyka, mikrofony, mikrofony...), choć nieustannie pracuje, zepchnięty jest niejako za aktorów, w tło, i przez to mało widoczny. Spektakl Warlikowskiego to w gruncie rzeczy seria rozmów, tworzących rozległą przestrzeń, w której pozwala się wybrzmieć słowu, nabrzmieć sytuacjom, a na pierwszy plan wysuwają się bohaterowie i ich dociekania. To ogromne wyzwanie dla aktorów, którzy muszą sprawić, by czasem niezgrabne i miałkie, łatwo mogące osunąć się w banał dialogi stały się głosami w niejako szerszej, płynącej ponad ich głowami rozmowie.

Zachodzi tutaj, można powiedzieć, wymiennosc. Jak w scenie w muzeum mały świat Harper podniesiony został do poziomu tego, co powszechne – tak i sprawy „wielkie” są niejako zakotwiczone w trywialnej codzienności bohaterów. Boga nie ma – a jeśli zadać pytanie, dlaczego, odpowiedzi będą różne, choć za każdym razem mało skomplikowane, „zwyczajne”. Bóg nas opuścił – bo choroba (Prior), bo samotność (Harper), bo zbyt wielkie wymagania (Louis), bo brak akceptacji (Joe). Rozmiar tych odpowiedzi nie dorasta do skali pytań, które, wydaje się, domaga się głębszego namysłu i szerszej perspektywy. Z całą pewnością bohaterowie Kushnera ulepiani są z innej gliny niż, na przykład, bohaterowie Dostojewskiego, chociaż wrzuceni zostali w tę samą pustkę.

Prior, mianowany przez Anioła prorokiem, z przerażeniem odrzuca tę zbyt obszerną skórę. Przecież jedyne, czego się domaga, to powrót chłopaka, przy którym mógłby umrzeć. Tak jak Harper, która chce tylko, by wszystko było jak dawniej, gotowa poprzestać na – jak sama to ujmuję – udawanym szczęściu. Anioł, jak tłumaczy Hannah (Stanisława Celińska), to wiara, która może unieść lub zawieść oczekiwania. Piora zawodzi, tak jak zawodzi innych, więc ją odrzuca. Dla niego Bóg mormonów, który nieposłusznymi prorokami karmi wieloryby, jest zbyt straszny i nie do zaakceptowania. Bóg Żydów nie zna przebaczenia, tylko winę: Żyd Louis, porzucając Piora, szuka takiej teorii, która pozwoliłaby mu usprawiedliwić swoją decyzję. Na przeciwnych biegunach stoją Hannah, która wierzy z determinacją odrzucającą wątpliwości, i Roy wierzący w Boga, którego da się wykiwać (tak jak tuż przed własną śmiercią nabrał Ethel).

Trudno powiedzieć, czy w spektaklu Warlikowskiego to Bóg nie dorasta do ludzi, czy ludzie do Boga. Prior, już po „objawieniu”, wystylizowany jest na Chrystusa: długie włosy, przepaska przypominająca koronę cierniową. Współczesny Chrystus to człowiek chory i umierający. Po przeciwnej stronie – Anioł, który w skórze pielęgniarki maszeruje o kulach. Na koniec odchodzi, niosąc na rękach kukłę człowieka-proroka-Boga. Ułomna ludzkość otrzymuje takiego Boga, na jakiego zasłużyła? A może to ułomny Bóg stworzył ludzkość na swoje podobieństwo? W każdym razie te w *Aniołach* – podobnie jak w *Dybuku* i jeszcze bardziej w *Krumie* – te „wielkie” pytania rzadko są abstrakcyjne, najczęściej sprowadzane do poziomu życiowej praktyki. Rozważania bohaterów wypływają – i mają sprostac – konkretnym sytuacjom, osobistym rozczarowaniom. Jest to metafizyka w jakiś sposób pomniejszona, bo unosząca się niejako tuż ponad ziemią, w rogardiaszu codziennych dylematów, wątpliwości, przeżyć. Warlikowski tego nie waloryzuje, nie rozstrzyga, czy jest to metafizyka uszyta na miarę naszych czasów. Z całą pewnością uszyta jest na miarę bohaterów – ludzi zwyczajnych, o zwyczajnych wymaganiach, które i tak okazują się wygórowane.

W jednej z równolegle prowadzonych scen na ustawionych pod kątem prostym kanapach siedzą Harper i Joe oraz półnaczy Prior

i Louis. Scena jak wiele innych w spektaklu, a jednak w jakiś sposób wyjątkowa: z racji temperatury, ale przede wszystkim uderzającej symetrii. Bohaterowie rozmawiają parami – raz jedni, raz drudzy – w chwilach milczenia dyskretnie i bez wyraźnej manifestacji spoglądając po sobie. Wcześniej już się widzieli – Louis i Joe w biurze, Prior i Harper we śnie – i wydaje się, że teraz przysłuchują się sobie, bez wielkich emocji i jakby bez zdziwienia. Prior Ignie do Louisa – Harper tuli się do Joe’go. Louis nieśmiało, ale coraz wyraźniej odrzuca Priora – Joe odsuwa Harper. Jeszcze – jedni i drudzy – złączeni są w uścisku, ale już zaczynają się oddalać. Jak połówki doskonałej jedni – ze słów Anioła-hermafrodyty – które muszą zostać rozłączone. To także jest raj utracony: dla bohaterów Warlikowskiego Bóg nie jest bardziej niezbędny niż drugi człowiek.

We śnie Joe’go człowiek, walcząc z ogromnym i silnym aniołem, jest z góry skazany na porażkę. Roy tuż przed śmiercią podnosi w górę palec i woła: „chwileczkę”, po czym umiera – można powiedzieć, że do samego końca pozostaje apodyktyczny, ale na pewno nie bardziej, niż apodyktyczny jest sam Bóg zsyłający śmierć. Bóg, widziany przez pryzmat chorób i nieszczęść, na koniec spektaklu otwarcie oskarżony jest o zaniechanie – chociaż, na szczęście, jest to oskarżenie z lekkim przymrużeniem oka. Zresztą, bohaterowie odrzucają Go o tyle, o ile On sam ich odrzuca. W scenie w muzeum ludek wybrany na klęczkach i w pokorze słucha opowieści o dobrym Ojcu, które brzmią jak słowa wypowiedziane przez biblijnego Proroka – tyle że puszczane z taśmy. Bóg, jeśli istnieje, nie wysłucha i nie odpowie.

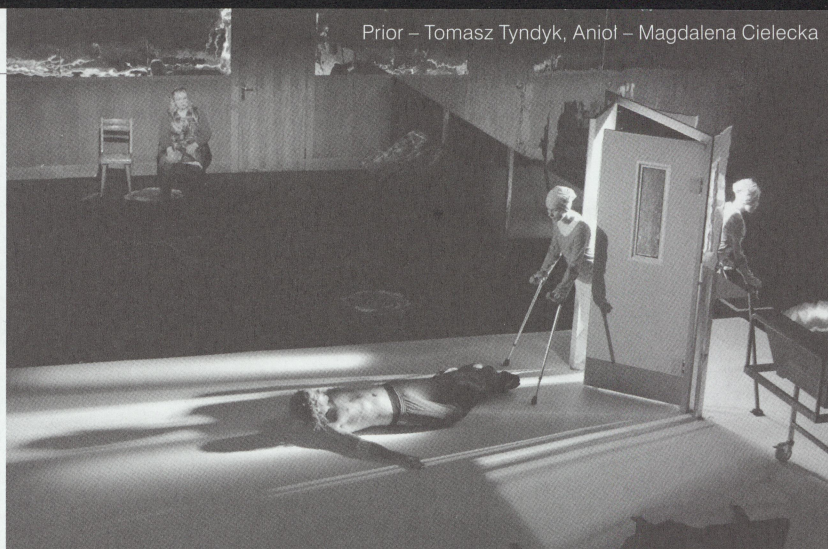
Roy umiera, Prior żyje – częściowo żywiąc się ścierwem tamtego w postaci „odziedziczonego” po nim leku AZT. Jest w tym rozdaniu otwarta deklaracja: umiera reprezentant starego ładu, niedoszły prorok przyszłości żyje. To cichy i ostatni akord polityki w spektaklu. Finał, choć przynosi zdecydowaną puentę, niewiele rozstrzyga – bo i niewiele da się tutaj rozstrzygnąć. Na planie fabularnym to powroty lub rozstania: Harper definitywnie odchodzi od Joe’go, Prior przyjmuje – choć połowicznie – Louisa. Joe, w przeciwieństwie do Louisa, niewiele się nauczył: w ten sposób każdy dostaje to, na co zasłużył.

Natomiast wielkie pytania zostają bez odpowiedzi, przyszłość ludzkości i świata pozostaje niejasna. Te pytania zostają w pewnym momencie zawieszone, jednym ruchem odsunięte na bok. Bardzo dosłownie: spektakl jakby urywa się, aktorzy gromadzą się na scenie i siadają w fotelach wzdłuż pierwszego rzędu widowni. Zwrócenie w naszym kierunku, mówią wprost do nas. Przytaczają historię o mitycznym źródle, które uzdrowia – co prawda, dawno temu wyschło, ale podanie głosi, że znowu wytryśnie, a wtedy wszyscy się w nim wykapiemy. Tymczasem zostają nam półśrodki, na które wcześniej wskazał Louis wespół z Ethel, odmawiając kadysz nad ciałem Roya. Przebaczenie, miłość, wzajemna troska.

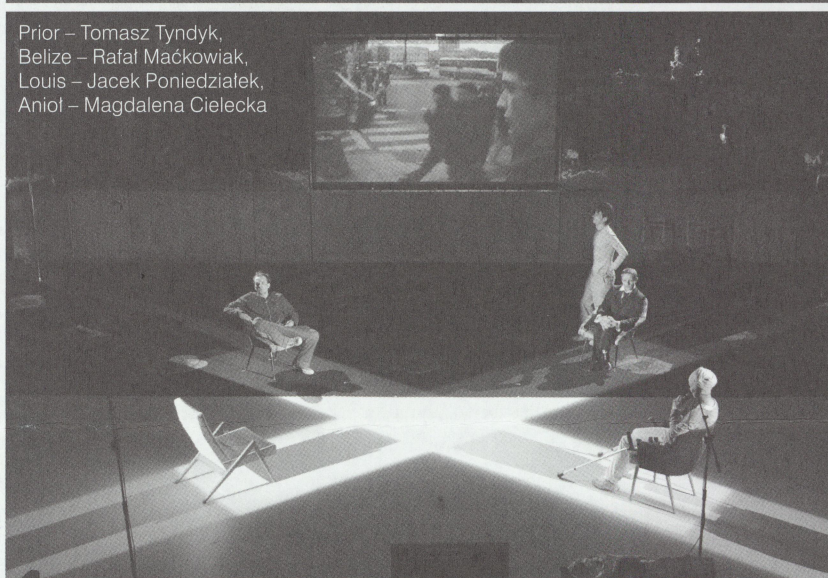
Dla tragicznych historycznych wydarzeń szuka się kojącego wytłumaczenia. Mówi się o Wielkiej Pracy, która nas wszystkich czeka, o tym, że jesteśmy cudowni... Jest, oczywiście, w tych pozbawionych cienia sceptycyzmu deklaracjach coś bardzo naiwnego, a – poprzez bezpośredni zwrot do widzów – także niesłychanie ryzykownego. A jednak nie sposób się zżymać. Nie jest to bowiem program, apel skierowany do widzów, ani nawet przesłanie – ale wyznanie wiary reżysera. Wiary w człowieka. Tak nieuzasadnionej, że niemal religijnej.

fot. Stefan Okołowicz

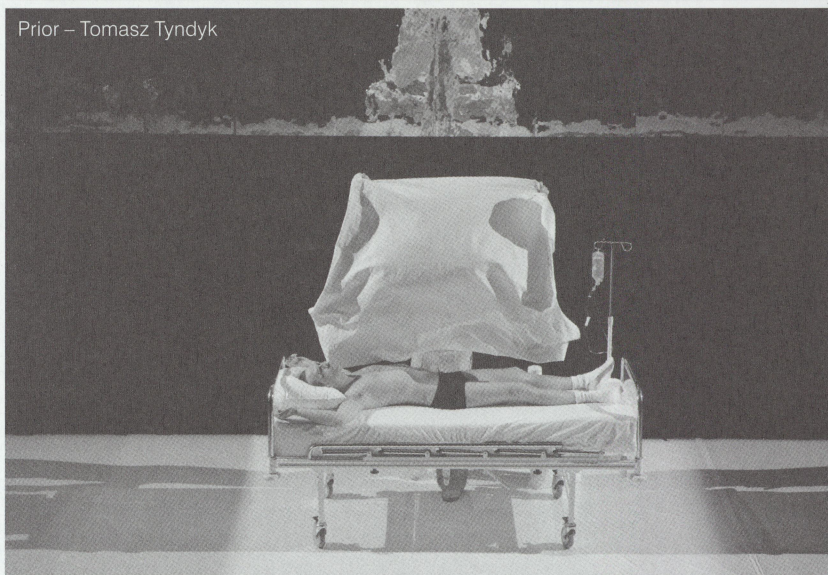
Prior – Tomasz Tyndyk, Anioł – Magdalena Cielecka



Prior – Tomasz Tyndyk,
Belize – Rafał Maćkowiak,
Louis – Jacek Poniedziałek,
Anioł – Magdalena Cielecka



Prior – Tomasz Tyndyk



Hannah Pitt – Stanisława Celińska,
Harper – Maja Ostaszewska

