

Cząstki aktorki

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Rozedrgana, charyzmatyczna, hipnotyzująca. „Chaos perfekcjonistki” – to pierwsze skojarzenie, które przychodzi na myśl w związku z tą aktorką. W tym roku to Justynie Wasilewskiej przypadła w udziale główna nagroda miesięcznika „Teatr” za najlepszą kreację kobiecą.

■ *Cząstki kobiety* Kornéla Mundruczó to spektakl zbudowany na sprzecznościach. Pierwsza część jest unaocznieniem porodu z niesamowitą dbałością o szczegóły. Materiał wideo, z kadrowaniem i skupieniem na detalu, pokazuje to, czego nie byłoby w stanie przybliżyć tworzywo teatralne. Skupione, napięte oblicze Wasilewskiej jako Mai, drgające mięśnie twarzy. Momentami chaotyczna jazda kamery, która przywodzi na myśl ruch gałek ocznych obserwatora. Widz czuje się jak podglądacz, który, zawieszając czasowo niewiarę w fikcyjność świata przedstawionego, obserwuje sytuację skrajnie intymną. Przekomarzanki małżonków sąsiadują z chwilami, w których wyczerpana kobieta próbuje odzyskać kontrolę nad swoim ciałem. Oczywiście, w tym perfekcyjnie zrealizowanym mastershocie jest pewna doza estetycznego porządku, ale całość trzyma w napięciu. Wycie karetki, krzyki, rodząca się świadomość powagi sytuacji; dziecko nie oddycha. Po krótkiej przerwie reżyser zaprasza do innego świata. Moment rodzinnego spotkania to scena rodzajowa, ocierająca się niekiedy o sitcom. Członkowie rodziny rozmawiają czy raczej rozsypują od niechcenia okruchy zdań. Wobec sytuacji komunikacyjnego rozproszenia (tytuł *Cząstki kobiety* jest nieprzypadkowy!) Maja próbuje posklejać swój świat. Nieustannie gra, brnie, zachowuje się tak, jakby w jej życiu nie dokonała się prywatna apokalipsa. Tym samym realizuje scenariusz niezgodny z oczekiwaniami rodziny (a szerzej – społeczeństwa), według którego kobieta powinna nieustannie manifestować swój ból po stracie dziecka. Stopniowo odbiorca rozpoznaje rysy, jakie powstały w psychice Mai. Nieprzepracowana trauma rośnie, uwiera.

Można rzec, że to rola skrojona pod wrażliwość Wasilewskiej. W aktorce tkwi jakiś rodzaj uwodzącego dysonansu, rodzący się już na poziomie fizyczności. Twarz, która w jednej chwili może jawić się jako gładkie, nieprzeniknione oblicze madonny rodem z renesansowych malowideł, a w drugiej – jako fizjonomia wulgarnej nimfетки czy wręcz modliszki. Głos – ciemny, niski, matowy; głos, który czasem cichnie, łamie się. Wasilewska ma predyspozycje do tego, by uplastyczniać najważniejsze kobiece archetypy. Pulsuje w niej spory ładunek neurotycznego erotyzmu. Wewnętrznie rozedrgana, emanuje podskórną energią, ale nawet najbardziej emocjonalne kreacje trzyma w ryzach chłodnego intelektualizmu. Rozproszone cząstki współczesnej kobiety składa w jeden spójny – choć złożony – obraz.

Oswajanie świata

W 2009 roku ukończyła Wydział Aktorski Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, a następnie stosunkowo szybko dostała angaż w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi. Tam zdążyła zagrać w kilku spektaklach, między innymi w *Posprzatanem* w reżyserii Mariusza Grzegorzka oraz w *Barbelo, o psach i dzieciach* w interpretacji Anny Augustynowicz. Kilka lat później trafiła do zespołu Narodowego Starego Teatru, gdzie odnotowała swoje pierwsze sukcesy na festiwalach teatralnych. Została między innymi uhonorowana wyróżnieniem na LII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych za rolę Myrtle Webb w *Naszym mieście* Szymona Kaczmarka. Zagrała też w spektaklu, który odcisnął swoje piętno w historii polskiego teatru ostatniej dekady. Mowa o *Do Damaszku* Jana Klaty, przedsta-

wieniu szeroko omawianym głównie z racji samorodnego protestu grupy przeciwników nowego kierownika narodowej sceny. O tych doświadczeniach aktorka opowiadała szerzej w wywiadzie udzielonym Jackowi Cieślakowi (*Może polecimy z tajfunem nad chmury*, „Teatr” nr 4/2016).

W czasie, kiedy jeszcze była członkinią łódzkiego zespołu, objawiła się warszawskiej publiczności w *Życiu seksualnym dzikich* Krzysztofa Garbaczewskiego. To w tym spektaklu zobaczyłam ją po raz pierwszy. Wasilewska miała przed sobą dość wymagające zadanie. Na dramaturgiczny zrąb spektaklu Nowego Teatru złożyły się relacje z antropologicznych wypraw Bronisława Malinowskiego, przetransponowane w realia dystopijnej wspólnoty informacyjnej. „Dzicy” Garbaczewskiego to quasi-wspólnota oparta na wymianie energetycznej, ale pozbawiona podstawowych struktur społecznych. W ten świat nieudolnie próbuje się wdrzeć Malinowski Jacka Poniedziałka. Antropolog pokazuje swój zachodnio-centryczny paternalizm, ale ostatecznie poddaje się rytom przejścia. Brakuje mu jednak empatii. Równolegle rozwija się wątek dziewczyny, w którą wciela się Wasilewska, oraz przedstawiciela „dzikich” w ujęciu Macieja Stuhra. Postać Wasilewskiej, mimo całej symboliki, w którą zostaje wyposażona – śnieżnobiała powłóczysta suknia, jajko jako symbol życia, rozsypujące się stopy książek, czyli bodaj najbardziej wyeksploatowany symbol kryzysu rozumu – nie popada w kliszę naiwnej zbawicielki. Z otwartością pomaga humanoidowi w nauce ludzkich odruchów, a jednocześnie snuje racjonalne rozważania nad historią i pamięcią. Dziewczyna wskazuje na istnienie



fot. Paweł Królikiewicz

Męczennicy, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa (2015)

nieredukowalnych napięć między aspektem zwierzęcym/biologicznym i ludzkim/kulturowym. „Oswajanie dzikiego” wiąże się z przełamaniem bariery komunikacyjnej. Postać Wasilewskiej zachęca tubylca do rozpoznania dziedzictwa ewolucji poprzez badanie pozostałości po kości ogonowej. Scena ta przywołuje na myśl akt seksualny, ale aktorzy rozegrali ją w taki sposób, by nadać jej walor nie-dookreślenia. Spektakl kończy się odejściem pary w niesprecyzowaną stronę, w niejasne, pozbawione różnic „dalej”. „Chodź, przejdziemy się do niczego” – mówi Wasilewska tonem ni to zrezygnowanym, ni przepełnionym ulgą, przez co aktorka przełamuje nieco zbyt sentymentalne zakończenie przedstawienia.

Dziewczyna z nembutalem

Na początku mijającej dekady Wasilewska zasiłała zespół TR Warszawa, z którym zostaje związana po dziś dzień. Jako nowicjuszka dostała rolę epizodyczną, choć i w niej ukazała wrażliwość – szczególnie w finale, w którym w intrygujący sposób zinterpretowała rzewliwe *Ti amo* Umberta Tozziego. Mowa o spektaklu *Nietoperz*, wyreżyserowanym zresztą przez Mundruczów. Aktorka zabiera głos dopiero pod koniec przedstawienia; wciela się w Magdę, siostrę sparaliżowanego Łukasza, kreowanego przez Dawida Ogrodnika. Przycupnięta na łóżku brata oczekującego na eutanazję, przygarbiona, przypomina dziewczynę z sąsiedztwa. Beładnie klepie pacierz, sufluje wspomnienia z dzieciństwa z dziewczęcym urokiem, droczy się, starając się odciągnąć myśli bliskiej osoby od zbliżającej się ostateczności. Pozorna beztroska wydaje się pozą. Odbiorca

nie ma jednak możliwości wniknięcia w psychikę siostry. Postać Wasilewskiej zostaje zredukowana do wymiaru światopoglądowego. Zarówno Magda, jak i Marta Małgorzaty Buczkowskiej, dawna sympatia Łukasza, stają się wyrazicielkami odmiennych stanowisk dotyczących dalszych losów chorego. Magda opowiada się za realizacją powziętego przez brata planu. Jest gotowa sama podać mu barbiturany. Przez dość pobieżnie zarysowaną relację między rodzeństwem trudno jednak orzec, czy taka decyzja wynika z wyrachowania, czy z autentycznego współczucia. Zdaje się, że Mundruczów celowo nie pogłębił psychologii tych kobiecych postaci, zrzucając odpowiedzialność za los Łukasza na publiczność.

Po drugiej stronie lustra

Rola siostry została uhonorowana Grand Prix na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, jednak to nie ta kreacja zwróciła uwagę warszawskiego środowiska na talent Wasilewskiej. W kolejnej roli zagrała głównie ciałem, wcielając się w emanujące młodzieńczą witalnością *alter ego* starzejącej się artystki. 2014 to rok premiery *Drugiej kobiety* Grzegorza Jarzyny na motywach filmu *Premiera* Johna Cassavetesa. Jarzyna współz Anna Nykowską dokonali sporych operacji na scenariuszu, tworząc w zasadzie krzyżówkę *Premiery z Inną kobietą* (znów warto zwrócić uwagę na tytuł) Woody’ego Allena. Oto grana przez Danutę Stenkę aktorka Wiktoria zmaga się z kryzysem – zarówno twórczym, jak i tym związanym z wiekiem. Dla Jarzyny oraz scenografa Chaspera Bertschingera ważny był motyw luster – wszak zwierciadlane fantomy wyłaniające się z podświadomości są klu-

zowe w interpretacji tego spektaklu. To właśnie przy garderobianym lustrze przesiaduje Wiktoria, kiedy po raz pierwszy odczuwa obecność ducha zmarłej fanki, czyli Talii kreowanej przez Wasilewską. Talia staje się mirażem, na który diwa projektuje utracone cechy i postawy, w tym rozkoszną beztroskę. Talia jest esencją młodości. Wasilewska sytuuje swoją postać na granicy karykatury. Snuje się po scenie w bladuróżowej pensjonarskiej sukience, markuje baletowy krok, drwi z Wiktorii, a nawet dziecinnie ją przedrzeźnia. Każdy jej gest, będący kopią gestów swojego starszego wcielenia, jest radykalnie wzmocniony. Jej zachowania wyrażają typową młodzieńczą butę. Duch Talii, młodej kobiety, którą była niegdyś Wiktoria, nie umie zaakceptować porządku rzeczy, nie potrafi usunąć się w niebyt. Dlatego z uporem wykorzystuje zgrany arsenał środków, by upokorzyć starzejącą się kobietę. Impertynencja jest asem w rękawie Talii, ale nawet ona może przegrać z opanowaniem i doświadczeniem. Młoda kobieta ma jednak atut, który trudno podważyć. Piękne, nieskazitelne ciało, które narcystycznie, z pełną świadomością bycia oglądaną, prezentuje, zanurzając się w kąpieli.

W skórze baranka

W *Drugiej kobiecie* Wasilewska została obsadzona zgodnie z jej pierwotnym skojarzeniem – emanującej erotyzmem młodej kobiety. Ale za jakiś czas aktorka olśni publikę w kolejnym spektaklu Jarzyny, tym razem w roli znajdującej się na przeciwnej stronie skali – jako zagubiona, nieco autystyczna nastolatka, stopniowo uzewnętrzniająca wewnętrzny bunt. To bodaj najbardziej wyraźna wolta w jej teatralnej karierze. *Męczennicy* według dramatu Mariusa von Mayenburga bywali rozmaicie interpretowani. Prawdopodobnie dzisiaj recepcja spektaklu z 2015 roku zmieniłaby się o sto osiemdziesiąt stopni. Mamy wszak za sobą zmianę na scenie politycznej, a w teatralnym mikroświatku – kamień milowy w postaci premiery *Kłątwy* Olivera Frljicia. Trudno dziś patrzeć na *Męczenników* jak na wyraz tęsknoty za spójnym ideowym fundamentem. Osią dramatu i przedstawienia pozostaje niezmiennie psychologiczne splątanie głównej postaci. W wyniku dramaturgicznej przewrotki tytułową „męczennicą” zostaje osoba płci żeńskiej, uczennica liceum o imieniu Lidka. Zastanawia pewna sztuczność gry aktorskiej odtwórców niektórych postaci (nawiedzony kapłan Sebastiana Pawlaka, jednowymiarowy dyrektor



fot. Magda Hueckel

Życie seksualne dzikich, reż. Krzysztof Garbaczewski, Nowy Teatr w Warszawie [2011]

Tomasza Tyndyka). Nie jest to bynajmniej wynik reżyserskiej nieudolności. Rzeczywistość jest przefiltrowana przez zainfekowany fanatyzmem umysł Lidki. Ci, którzy wspierają nastolatkę w jej działaniach, jawią się jako proste – a zatem oswojone, przewidywalne – osobowości. Im dalej dana postać sytuuje się od horyzontu myślowego bohaterki, tym bardziej niejednoznaczny jest jej sposób działania. Wasilewska kreuje rozmiłowaną w czytaniu Biblii dziewczynę, skrajnie wyobcowaną, jękającą się, zgarbioną, z zakresem kompulsywnych gestów. Początkowo Lidka wydaje się akceptować swoje wykluczenie. Recytowane przez nią biblijne pasáže są na granicy karykatury. Potencjalnego adoratora (a w efekcie gwałciciela) przegania magicznymi gestami. Do pewnego momentu jest zwyczajnie śmieszna (choćby w scenie obiadu u swojej nowo zdobytej przyjaciółki Zosi). Niepostrzeżenie owa niezgrabność zmienia się w czystą charyzmę. Paradoksalnie trauma związana z gwałtem uwalnia w Lidce siłę – czy raczej siłę pozorną, negatywną emocję wypchniętą na zewnątrz. Skrajnie introwertyczne zachowania bohaterki zmieniają się w emocjonalny tajfun.

Mała, smutna Esther

Kolejna rola to powrót do emploi dyktowanego przez jej fizyczne warunki, czyli emanującego mroczną zmysłowością wampa, choć w tym przypadku jej potencjał nie został dostatecznie wykorzystany; Wasilewska momentami osuwa się w kliszę. Aktorka zagrała w *Możliwości wyspy* w reżyserii debiutującej Magdy Szpecht. W centrum spektaklu opar-

tego na prozie Michela Houellebecqa stoi opozycja między klonami zwanymi „neoludźmi” a ich protoplastami. W drugiej części spektaklu wprowadzono butną i wyuzdaną Esther, kochankę głównej postaci, czyli Daniela. Relacja Esther i Daniela zostaje zarysowana głównie w projekcji wideo na wielkim ekranie. Widz obserwuje kobietę w rozciągniętej w czasie scenie, w której lubieżnie liże liście rośliny doniczkowej (detale są widoczne na projektorze). W kolejnych scenach Esther, debutantka z dalekosiężnymi ambicjami, a obecnie gwiazda filmów porno, żuje gumę, z emfazą akcentuje amerykańskie wtrącone słowa i, jakby znudzona, kusi swojego partnera, prowokując niezobowiązujący flirt. Czasem z jej wynurzeń przebija egzystencjalny lęk, choć emocjonalnemu tonowaniu niekiedy brakuje subtelności. Rozdrżanie bohaterki Wasilewskiej wyraźnie kontrastuje z powściągliwością Sandry Korzeniak jako kobiety-klona. Na styku tych osobowości rodzi się pewne napięcie, niemniej w spektaklu, w którym nie brak interesujących rozwiązań, brakuje wyraźnego aktorskiego *esprit*.

Pęknięta soczewka

Aktorka powróciła do zwichrowanego świata Garbaczewskiego i Cecki w poznańskiej *Balladynie*, gdzie stworzyła swoistą antyrolę, która finalnie zmieniła się w feministyczny, wykonany jakby od niechcenia stand-up. Parę miesięcy później zagrała u tego reżysera w *Pocztach Królów Polskich* w Narodowym Starym Teatrze. W 2016 roku podjęła współpracę z Garbaczewskim po raz kolejny, tym razem w warszawskim *Robercie Roburze*, gdzie wcieliła się

w rolę tytułową. Rolę, warto dodać, różniącą się diametralnie od *Balladyny* – wicherzyelskiej intelektualistki – czy pozbawionej historii dziewczyny ze świata „dzikich”. Wasilewska-Robur to beznamiętny, zblazowany komentator przestymulowanej rzeczywistości kontrolowanej przez telewizyjne imperium. Nie wiem, jaki kształt miał przybrać spektakl oparty na nieukończonych powieści Mirosława Nahacza; grunt, że rozbitcie tytułowej postaci na dwie osobne – ciało Pawła Smagały i dobiegający z offu głos wewnętrzny należący do Wasilewskiej – doskonale wpisuje się w koncepcję widowiska. Spektakl jest oparty na antynomii „zewnętrznego” i „wewnętrznego”. Odnosi się do zachodniego okulocentryzmu, faworyzowania zmysłu wzroku jako najważniejszej instancji poznawczej. Nie bez przyczyny większość przedstawienia tworzy materiał wideo wyświetlony w obrębie konstrukcji wyobrażającej oko. Sam obraz z jego usterkami (pęknięcia, brudy podkreślające wypukłość soczewki) przywodzi na myśl jednocześnie oko anatomiczne i oko kamery. To, co rozgrywa się w planie wizualnym, to czysty chaos rodzący się na styku gry komputerowej, estetyki programów telewizyjnych z lat dwudziestych i narkotycznej halucynacji. Chłodna narracja Wasilewskiej, przerywana co jakiś czas potokiem przekleństw, wyraźnie kontrastuje z nieskoordynowanymi, prawie błazeńskimi ruchami Smagały. Głos wewnętrzny nie daje jednak wglądu do psychiki bohatera, bo ta zwyczajnie nie została w powieści ukazana. Wasilewska ślizga się po powierzchni, co wyjątkowo stanowi atut roli.

Wszak w tym świecie wszystko rozbija się o pozory i dyktat image'u.

Ucieczka z domu lalki

Co zaskakujące, rola w spektaklu debiutantka dała aktorce o wiele większe szanse zaprezentowania warsztatu i wrażliwości niż wielkość dotychczasowych kreacji. Utrzymana w kampie estetyce opowieść o rewizji historii pozwoliła jej błyszczeć wyjątkowo jasno. W obrębie jednego spektaklu Wasilewska ukażała szeroki diapazon swoich możliwości. Mowa o *Puppenhaus. Kuracji* Jędrzeja Piaskowskiego – w tym przedstawieniu Wasilewska wypływa na szerokie wody aktorskiej ekspresji. Artystka gra Wilnę Reiner, bohaterkę dramatu *Lalka z łóżka nr 21* Djordiego Lebovicia, więźniarkę Auschwitz i obozową prostytutkę, choć momentami wciela się też w pomniejsze rótki. W kostiumie przypominającym pasiaka w wersji glamour, z lśnięcymi, jakby posypanymi złotym pyłem policzkami i chłopcą fryzurą, przypomina tytułową lalkę. Wstrząsają ją czasem niekontrolowane spazmy, niekiedy przypominające ruchy frykcyjne, jakby ciało próbowało opowiedzieć swoją historię wbrew słowom – czy mimo słów. Snuje swoją opowieść arkadyjskiego domu lalek pozbawiona dystansu, jakby w każdej sekundzie, z dziecięcą słodyczą, ewokowała dawne rozkosze. W dalszej części spektaklu dziecięcość ustępuje miejsca leniwemu erotyzmowi. „Puff, puff...” – nieśpiesznie szepcze aktorka, naśladując wyobrażony dźwięk pyłków wydobywających się z rozchylonego kwiatostanu (choć ta onomatopeja odnosi się też do nazwy domu publicznego w Auschwitz). Na antypodach takiej ekspresji sytuuje się epizod reżyserowany przez Marię Malicką, postać zagrana przez równie ciekawą w swojej roli Agnieszkę Żulewską. W tej scenie postać Wasilewskiej prezentuje, jak „przykładnie” przeżywać traumę. Cedzi słowa, które nie chcą się uformować w zdania. Niezborne zbitki słów przechodzą w krzyk. Aktorka doskonale pracuje ciałem, co jest w tym epizodzie kluczowe. W końcu to przez nie przemawia trauma.

Szaleństwo z ufrizowanym lokiem

W końcu Wasilewska daje się poznać warszawskiej publiczności od nieco innej strony. Gra komediowo, zamasyście, temperamentnie, z ekspresją na granicy neurozy. Szkoda, że sam spektakl popada w pułapkę wtórności i pustosłowia. Metateatralne zabiegi René Pollescha w *Kalifornii/Grace Slick* zwyczajnie

męczą; niegdysiejszy ożywczy paradygmat murszeje, staje się zbyt przewidywalny, by mógł odpowiednio rezonować. Skądinąd intrygujący pomysł zbadania momentu, w którym można zaobserwować rozwój kultury narcyzmu, rozrasta się na pożywcze z naciąganych dywagacji o smart house'ach, choć przecież jest to technologia jeszcze niedostępna maluczkim. Brak reżyserskiej idei rekompensuje jednak frenetyczna gra aktorska, przez co całość ogląda się raczej jak kabaret, mimo stępnego potencjału krytycznego. Ucharakteryzowana Wasilewska przywodzi na myśl gospodynię domową, ale jej gra przeczy wizerunkowi. Jest gwałtowna, ekspresyjna, chyba najbliższa emocjonalnemu barometrowi schyłku lat sześćdziesiątych, któremu tyle uwagi poświęca się w pseudoteoretycznej podbudowie spektaklu. Trudno w tym przypadku jednak mówić o oryginalności roli. Pollesch zderza skrajne charakter – na efekt końcowy pracują opanowana Agnieszka Podsiadlik, przegięty Tomasz Tynnyk, no i dość nieprzewidywalna, rozkrzyczana, lawirująca między skrajnościami Wasilewska. Aktorka, owszem, czaruje i bawi, ale przez scenariuszową pokraczność (w tym przypadku niezamierzoną) nie jest w stanie objawić prawdziwej charyzmy i bezczelności, co udaje się niektórym wykonawcom pracującym z niemieckim reżyserem.

Pierwsza kobieta

W pamięci pozostaje jeszcze wiele ról Wasilewskiej. Choćby wspomniana już *Balladyna*, dla której podwójne morderstwo staje się przyczynkiem do oskarżenia wymierzonego w rodzimą kulturę patriarchalną. A także *Linda* w niedawnej *Mojej walce* Michała Borczucha, gdzie aktorka miała przed sobą szczególnie trudne zadanie – zagranie wielkiej miłości głównego bohatera, przy jednoczesnej obecności na scenie jej starszych o kilkanaście i kilkadziesiąt lat wcieleń (przy tym na moment przejęła tożsamość swojego partnera, by ironicznie opowiedzieć o nieco żenującym akcie inicjacji seksualnej). Warto pamiętać o stosunkowo szerokim spektrum kreacji filmowych – wśród nich jest rozgorączkowana, androginiczna performerka Zuzanna Bartoszek z *Serca miłości*, zahukana stażystka z *Kebabu i horoskopu*, nieco przypominająca Lidkę z *Męceników*. I wreszcie rola z prawdziwego kinowego blockbustera – swojska, acz z biegiem czasu wyraźnie akcentująca swoje racje siostra Michaliny Wisłockiej w *Sztuce kochania*. Wiele osób wiąże spore nadzieje z jej kreacją w uhono-

rowanym Srebrnym Lwem na Festiwalu Filmowym w Gdyni *Ikarze. Legendzie* Mietka Kosza Macieja Pieprzycy. To okres wyzwań dla aktorki – młodej, mającej przed sobą wiele możliwości. I wiele niebezpieczeństw, również wypalenia czy blokady, co często spotyka uhonorowanych, stawiających pierwsze kroki artystów. Na razie możemy ją nazwać, parafrazując tytuł jednego z jej spektakli, pierwszą kobietą pokolenia młodych aktorek.

Rozbity kryształ

Powróćmy do Mai. Od jakiegoś czasu zastanawiałam się nad tajemnicą tej roli. O ile w pierwszej części łatwo można utożsamić się ze zmagającą się z trudami położu kobietą, o tyle w drugim akcie Maja jawi się jako osoba zwyczajnie antypatyczna. Przychylność wzbudza przecież siostra i kuzynka bohaterki. To one przerzucają się anegdotami, wypytują o powszednie zgryzoty, konserwują tytułowe części codziennego kieratu. Maja również uczestniczy w tych rytuałach. Tylko raz przebywa w odosobnieniu – kiedy doświadcza wizji z nakręcanym niemowlęciem rodem z filmu grozy. Poza tym kobieta wchodzi w interakcje z bliskimi – powierzchownie, rzucając wyświechtane frazy lub niezbyt zabawne dykteryjki. Ku niezrozumieniu krewnych posługuje się szmacianą pacynką z dzieciństwa. Jest przy tym chłodna. Antypatyczna. Czyli: nie taka, jaką pragnie się widzieć osoby naznaczone traumą.

Odczuwanie antypatii jest kluczem do odczytania tej postaci. Zachowanie Mai klóci się z zakorzenionym w świadomości kryształowym „wzorcem” ofiary. W zasadzie trudno wejść w położenie Mai – i to jest *clou*. Teatr Mundruczo nie jest wehikułem łatwych wzruszeń. Kobieta nie manifestuje żałoby, choć próbuje być częścią niewielkiej komórki zwanej rodziną. Przysiada na blatach i krzesłach, czasem rzuci znienacka jakiś wyświechtany bon mot lub historyjkę. Z rzadka próbuje przywołać dobre wspomnienia. W duecie z siostrą niezgrabnie odtwarza układ akrobatyczny. Wyśpiewuje *Felicità* Ala Bano i Rominy Power, nasączając hit italo disco emocją mroczną, a jednak podszytą nadzieją. Można powiedzieć, trawestując starożytnych, że w przypadku Mai całość nie znaczy więcej niż suma składowych. Te rozproszone atomy – półśmieszki, półgesty, nieudolne dowcipy, kurtuazja przeplatana wybuchami złości – układają się w pełni dopiero po czasie. Może już we foyer po opuszczeniu sali, może dopiero w zaciszu (bezpiecznego?) domostwa. ■