

Ból fantomowy

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

W dramatach Anny Wakulik postacie nieźbornie usiłują się ze sobą porozumieć, lecz ich przepełniony ironią język bywa częściej narzędziem alienującym niż budującym pomosty. Powikłane relacje bohaterów zapadają się pod własnym ciężarem.

■ W świecie kreowanym przez autorkę siłą sprawczą wszystkich wydarzeń jest brak – miłości, zrozumienia, sensu, stabilizacji. Mowa nie zawsze służy komunikacji. Jest często aktem obrony lub ataku. Ujawniają się w niej rozmaite wyładowania. Poranieni życiowo bohaterowie dysponują jedną bronią – jest nią ironia. Autorka osiąga ten efekt w różny sposób: miesza rejestry, stosuje rozmaite językowe przetworzenia, gry, wykorzystuje kryptocyfry. Nierzadko nasycza wypowiedzi przewrotnym poczuciem humoru. Jej twórczość trudno jednak zidentyfikować z poetyką językowego recyklingu. Język nie mówi ludźmi, nie wysuwa się na pierwszy plan, nie zawłaszcza podmiotu. Kluczowa dla pisarstwa Wakulik jest jednak psychologia postaci, których relacje z innymi ludźmi, a w szczególności te z członkami rodziny, znajdują się z reguły w stanie uwięźdzenia. Konfrontacja z bliskimi daleka jest od uzdrawiającej rozmowy. Przybiera ona formę zaimprovizowanego procesu sądowego (*Dziki Zachód*) czy czuwania po śmierci bliskiej osoby (*Krzywy domek*). Rozliczenie z dotychczasowym życiem odbywa się poza czasem i przestrzenią (*Elżbieta H.*), w sytuacji ekstremalnej (*Wasza wysokość*), towarzyszy mu fascynacja śmiercią (*Błąd wewnętrzny*). Wspomniany „brak” może być również rozumiany w sposób dosłowny, jako fizyczna nieobecność najważniejszych osób: ojca, matki, partnerów. Wielokrotnie w utworach pojawia się motyw emigracji, zarówno tej przestrzennej, jak i wewnętrznej. Drogi płaczą się, urywają, zmieniają w koleiny, a najczęściej – prowadzą do punktu wyjścia.

W sztuce *Krzywy domek* istnieją dwie osie sporu. Skrajnie różne siostry spotykają się po latach w przygnębiających okolicznościach – niedługo ma odbyć się pogrzeb i stypa po zmarłej matce. Marta pielęgnuje kompleks na punkcie Klary, której pozornie udało się wyrwać z rodzinnego piekielka. Relacje sióstr z partnerami są zbudowane na lichych podstawach: Klara bezpardonowo flirtuje z mężem Marty, Marta z łatwością zacieśnia relację z chłopakiem Klary. Niezależnie od dróg, które wybrały bohaterki, łączy je pragnienie skomunikowania się z drugim człowiekiem bez dystansującej ironii. Marta zwierza się siostrze: „Ja cały czas żartuję, wiesz? Nie potrafię powiedzieć już nic na poważnie. [...] Wszystko w nawiasach i cudzysłowach, ale przecież o to chodziło. To bardzo ważne znaleźć człowieka, który rozumie twoje nawiasy i któremu nie trzeba wyjaśniać cudzysłowów”. Konstytutywna dla utworu wydaje się jednak relacja Klary ze zmarłą matką (równorzędną, działającą bohaterką sztuki). Kobieta bezskutecznie wypiera pamięć o rodzicielce. Określa ją przez negację („Trzeba bez niej. Pa-

miętaj: matka nie jest ciepłem. Matka nie jest pokarmem. Matka nie jest pełnym błogości stanem zadowolenia i bezpieczeństwa. Ssanie to nie sutek, pierś to nie matka”). Okazuje się, że nie może wyrugować matki ze swojej świadomości. Jest ona stałym, niezbywalnym punktem odniesienia: „Brak matki też jest matką. Pustym miejscem po wyrwanej matce”. Podobną formę ma finałowy monolog Matki, która zwierza się z samobójstwa dokonanego w obliczu osobistego „braku”: „Zostało mi puste miejsce w macicy po tobie. Stara, zasuszona pępowina, której nie potrafię wyrzucić. Gdzie są moje dzieci? Pojechały? Gdzie pojechały? Dlaczego ciągle jestem? [...]”. Wyznanie miłości okazuje się największym wyzwaniem dla bohaterek. Doświadczona poronieniem Matka przyznaje, że troskę w stosunku do córek zastąpiła szorstkością („Muszę być w stosunku do ciebie brutalna, dziecko, ponieważ cię kocham”). Szczere słowa nie mogą przejść również przez usta Klary. W finałowym wyznaniu skierowanym do Matki strawestowany język biblijny miesza się z parafrazą Mickiewiczowskiej inwokacji. Słowa „kocham cię” nie zostają wypowiedziane w pełni. Przypominają żalosną dziecięcą echołalię, co odzwierciedla ich graficzny zapis: rozbite, jakby pokruszone sylaby i litery.

Jak wskazuje tytuł, dom jest równorzędnym bohaterem dramatu. Dwie lodówki, o których autorka wspomina w didaskaliach otwierających sztukę, stają się szafą, grobem zmarłej matki, windą – potencjalną drogą ucieczki. Będąca w wiecznej podróży (czy na auto-wygnaniu?) Klara próbuje „udomowić kolejne nie-domy”, ale wszystkie drogi kuliście zwracają do miejsca, w którym niepodzielnie władzę sprawuje dybuk Matki. Pozostaje pytanie, czy krzywy, potworny domek, niczym z dziecięcego bazgrołu, jest pułapką, czy wręcz przeciwnie – miejscem wyzwolenia.

Dramat *Elżbieta H.* został nagrodzony w ogólnopolskim konkursie na dramat poświęcony Janowi Heweliuszowi, ale autorka koncentruje się w nim na postaci kobiecej, drugiej żonie gdańskiego astronoma. Wakulik osadza swoją bohaterkę poza realiami historycznymi i konkretną przestrzenią. Postać Elżbiety została rozpisana na trzy kobiety reprezentujące różne okresy życia. Trudno w tym przypadku mówić o pieczołowicie konstruowanym kostiumie historycznym. Dramatopisarka już na samym początku włącza w strukturę tekstu elementy odnoszące się do współczesności. Problemy bohaterki mają wymiar uniwersalny. Elżbieta zostaje zredukowana do roli reprodukcyjnej, sprowadzona do niemej i wiecznie dyspozycyjnej asystentki męż-

czynny-eksperta. Po raz kolejny ironia staje się mechanizmem obronnym, sposobem na przetrwanie („Urodziłam się tak naprawdę mając dwadzieścia osiem lat. Pojawiła się Bogusia. Rok później Ania. A rok później – Julka. Wcześniej mnie nie było. Najwidoczniej byłam szczęśliwa”). Emancypacja kobiety dokonuje się dopiero w obliczu fizycznej i intelektualnej niedyspozycji mężczyzny. U schyłku życia zniedołężniały Jan jest zdany na łaskę opiekującej się nim małżonki. Elżbieta z mściwą satysfakcją stwierdza, że wegetacja męża napawa ją siłą; to odwrotność sytuacji, w którą była uwikłana przez większość swojego dorosłego życia. Wreszcie ma szansę rozwinąć swoją karierę akademicką. Trudno jednak określić wagę emancypacyjnego gestu. Z jednej prostej przyczyny – Jan, jako realnie istniejąca postać, nie pojawia się w tekście sztuki ani razu. Wakulik z namysłem wykorzystuje zabieg teatru w teatrze (ów metateatralny aspekt objawi się również w późniejszym *Dzikim Zachodzie*). Wszystkie postaci z otoczenia Elżbiety Hewelke są odgrywane przez jej trzy wcielenia, zatem niemożliwe staje się stwierdzenie, czy radykalne gesty kobiety wykraczają poza sferę fantazmatu.

Uwikłanie kobiety w związki z dominującymi partnerami stało się także głównym tematem *Zażynek*. Trudno nie dostrzec stereotypizacji w budowie postaci Marysi – prostej, głęboko wierzącej dziewczyny z zapadłej prowincji, która wdaje się w romans ze swoim szefem Janem, przedstawicielem lokalnego podziemia aborcyjnego, a następnie z jego synem Piotrem. Infantylnizm Marysi jest wręcz przejawiony: kobieta żałuje ręce nad martwym lisem, któremu „wszystko wyleciało z brzuszka”, a dowiedziawszy się o nieplanowanej ciąży, udaje się do spowiedzi z patetycznym wyznaniem „jestem brzemienna”. Z wrodzoną prostolinijnością formułuje swoje oczekiwania względem partnera: „Chciałabym brzuchatego oblecha w piżamie, i żeby wracał z pracy o szesnastej i nie chciał nigdzie wieczorem wychodzić, nie interesował się ludźmi i był używany tylko przeze mnie, a nie że jest taki piękny i jeździ na jakieś medyczne zjazdy”. Może się wydawać, że autorka zbyt gładko wpasowuje tę postać w schemat naiwnego, uduchowionego dziewczęcia z grajdołka. W strukturze tekstu pojawiają się jednak niuanse przełamujące pozorną charakterologiczną sztancę. Na nice zostaje wywrócona przede wszystkim wiara Marysi. „Powiedzmy w końcu



rys. Bogna Podbielska

na głos to pytanie, które zadawała sobie każda kobieta w kościele 15 sierpnia: gdzie był ten cholerny Duch Święty? Czy był przystojny? Wykształcony? Inteligentny chociaż? [...]” – pyta retorycznie, rozgoryczona relacjami z mężczyznami, którzy ulatniają się jak kamfora w dogodnym dla nich momencie. O samej Maryi, swojej imienniczce (!), mówi: „[...] czemu, do cholery, nawet do nieba nie mogła pójść sama, tylko zaciągnęli ją tam, jakby była niepełnosprawna?”. Marysia, podobnie jak Elżbieta H., przewartościowuje swoje dotychczasowe życie. Swoją finałowy monolog kieruje do Jana, ale odpowiada jej milczenie. Po raz kolejny gorzka kobieca konstatacja pada w próżnię.

Nie mniej istotna jest podszyta resentymentem relacja ojca i syna. Jan jawi się jako despota. Wywiera na synu ogromną presję, porównuje nieustannie swoje życiowe osiągnięcia do dokonań Piotra, nie ukrywa rozczarowania decyzjami podjętymi przez potomka. Konflikt bohaterów eskaluje w momencie, gdy Piotr prosi ojca o aborcję dla Marysi. Chęć dokonania zabiegu motywowany jest nie tylko ucieczką od odpowiedzialności, ale i pragnieniem uniknięcia destrukcyjnego schematu. Niekochane dzieci powołają na świat kolejne niekochane dzieci, a te, podobnie jak rodzice, będą nieudolnie zagłuszać poczucie braku.

W *Dzikim Zachodzie* wzajemne rozliczenie z wyrządzonych krzywd odbywa się w formie szczególnej gry, której reguły są znane obu stronom. Sędzia przesłuchuje Ewę, ale „proces” jest jedynie mistyfikacją. Prze-

Postacie nie umieją wyjść poza quasi-teatralną konwencję. Bez ustanku odtwarzają kolejne, coraz bardziej kompromitujące sytuacje z ich życia, domykając je nawiasem ironii. Zasypanie emocjonalnej przepaści jest już niemożliwe.

słuchanie dokonywane przez Sędziego okazuje się konfrontacją syna z nieobecnością w jego życiu matką. Wakulik w udany sposób wykorzystuje precyzyjne dramaturgiczne narzędzie – matka i syn wcielają się w kolejne postaci ze swojego życia. Sala sądowa jest przecież miejscem społecznego performansu, w którym słowa mają sprawczą moc egzekwowania władzy. W tym przypadku sąd staje się przestrzenią nieo innego agonu. Zderzenie racji matki i syna przybiera pozór zaangażowanej debaty światopoglądowej. Konserwatywny Sędzia gorliwie krytykuje ruch migracyjny („Rainbow Nation, wieczna miłość? Nigdy tak nie było i nigdy tak nie będzie. To jest naturalna sprawa – łączysz się ze swoimi, by bronić się przed obcymi”), zaś skryta za hidżabem kosmopolitka Ewa gloryfikuje skrajnie odmienne wartości. Ów spór wyrasta jednak ze szczególnego podglebia; nie o przekonanie do swoich racji tu chodzi, a o rozliczenie rodzicielki z win. Precyzując: z nieobecności w życiu dorastającego syna. Wierzący w siłę homogenicznego, zamkniętego społeczeństwa Sędzia w istocie pragnie w swoim życiu jakiegoś punktu oparcia. Konwersja Ewy na islam jest być może kolejnym aktem buntu. Jej hidżab to jedynie rekwizyt, atrapa, symboliczna zasłona („Pod hidżabem możesz schować wszystko. Pod hidżabem możesz być sobą”). Postacie nie umieją wyjść poza quasi-teatralną konwencję. Bez ustanku odtwarzają kolejne, coraz bardziej

kompromitujące sytuacje z ich życia, domykając je nawiasem ironii. Zasypanie emocjonalnej przepaści jest już niemożliwe. Owładnięty żądzą zemsty syn coraz odważniej ujawnia swoje oblicze zamordysty. Na próżno czeka na słowa skruchy. Ostatecznie wymusza na matce wyznanie winy, co zresztą uruchamia machinę przewrotnego fatum. Triumf Sędziego jest ułudą. Kobieta wkrótce ujawnia prawdę o jego prawdziwym ojcu, mężczyźnie pochodzenia tureckiego. Rozmywają się fundamenty, na których syn przez lata budował swoją tożsamość. Po raz kolejny jedyną stałą okazuje się brak.

Przedstawienie relacji międzyludzkich zyskuje szczególny kształt w *Waszej wysokości*, inspirowanej życiorysem Wandy Rutkiewicz. W trakcie przygotowań do wyprawy na ośmiotysięcznik emocje bohaterów sięgają ekstremum. Anna, partnerka niedawno zmarłego himalaisty i córka byłego wspinacza, zaciekle atakuje Wandę – obwinia ją o śmierć swojego ukochanego. Ale w akcie bezsilności podobne słowa kieruje również do portretu nieżyjącego partnera: „Dziadu, cholero, świński pomiole, ohydo, egoisto, mój największy wypadek, moje ty złamanie kręgosłupa, moje roztrzaskanie się o skalną półkę, moje rozwalenie się o twoje spojrzenie, którego już nie ma. [...] Kanczendzonga? Głupia kurwa, zimna suka. Co ma Kanczendzonga, czego ja nie mam?”. Doświadczanie sytuacji ekstremalnych, życie naznaczone nieustannym ryzykiem śmierci, wpływa na sposób wyrażania uczuć. Bohaterowie nie bawią się w subtelności. Swoją troskę maskują dosadnością. Ich wypowiedzi często naruszają granice tabu. Anna dziękuje swojej zmarłej matce za jej przedwczesną śmierć. Jerzy, były himalaista, z pozoru zarzuca Wandzie poszukiwanie uwagi: „[...] chcesz, żeby ktoś się o ciebie martwił. Tak mocno, w taki przegięty sposób. Chcesz, żeby ktoś miał o ciebie dreszcze i strach [...]. Takie jak ty powiniś podcinać sobie żyły, jak mają czternaście lat i słuchają Anji Orthodox, a nie czekać, aż zrujnują życie wszystkim dokoła”. W rzeczywistości w zawołany sposób wyraża swoją obawę o życie przyjaciółki. W podobny sposób Jerzy zwraca się do córki. W poruszających słowach ojca tkwi paradoks: „Chciałbym, żebyś już nie żyła, wtedy przestałbym bać się twojej śmierci”. Lęku nie da się oswoić, można jedynie spróbować go zagłuszyć. Być może trudniejsza niż podróż w wymiarze wertykalnym – na szczyt ośmiotysięcznika – staje się zatem podróż wewnętrzna, do źródeł lęku. Z pewnego miejsca można przecież zobaczyć niektóre rzeczy ostrzej. Ta szczególna wędrówka, warto dodać, została przedstawiona z charakterystycznym dla Wakulik dystansem. Prawda o człowieku wзира spomiędzy utarczek członków grupy, przepychanek słownych, dyskusji o wypróżnianiu na zboczu góry, zapasach żywności, cytrynowce, kredytach, budżecie na produkcję filmu dokumentalnego pod tytułem „Wasza wysokość”. Na szczycie wszystkie pomniejsze problemy tracą znaczenie. Powietrze jest rozrzedzone. Huczy w uszach, rośnie ciśnienie, przestrzeń wypełniają halucynowane postaci, przed oczami malują się nieziemskie kolory. Tu wspinacz spotyka się wyłącznie z sobą samym.

Najnowszy dramat Wakulik, *Błąd wewnętrzny*, po raz kolejny oscyluje wokół tematu śmierci. Postaci nie mają szczególnych właściwości. Zostają pozbawione imion, są reprezentowane przez liczby oznaczające ich wiek. Autorka coraz wyraźniej skłania się ku językowej oszczędności. Ze strzępów rozmów wyłaniają się kolejne szczegóły definiujące relacje piątki bohaterów: psychiatry w podeszłym wieku, jego siostry, szwagra oraz pielęgniarki i jej nastoletniej córki. Postacie gromadzą się w mieszkaniu jednego z bohaterów. Starają się prowadzić konwencjonalną rozmowę, jednak natrętnie powraca w niej wspomnienie kraksy, której świadkami byli małżonkowie, 51 i 52. „Mózg, ten mózg, co

wymyślał jakieś dowcipy, krwawa breja na drzewie, kleksy dowcipów na dębie” – referuje kobieta. Ekspresyjne opisy ciał denatów przewijają się w utworze kilkakrotnie. Początkowo bohaterowie kołują wokół tematu śmierci, nieśmiało sondują reakcje rozmówców. Podkpiwają z „mody” chodzenia do psychiatry, z nałogowego łykania leków niczym dropsów obtoczonych w cukrze pudrze. Ktoś nieśmiało przebąkuje o odstresowujących kolorowankach dla dorosłych, o miksie pigułek z whisky. Postacie stopniowo nabierają śmiałości. Analizują swoje skomplikowane relacje z innymi. Dotykają uśpionych traum (65, gospodarz spotkania, opowiada o samobójczej śmierci syna: „Umarłem dwadzieścia pięć lat temu, w sierpniu, ponieważ umarł dla mnie, więc upiłem się i leżałem martwy na chodnikach, a potem wróciłem i zrobił się jeszcze bardziej martwy, naprawdę martwy, dyndał z sufitu jak fiut, czternastoletni martwy fiut”). A przede wszystkim – postacie coraz śmielej ujawniają swoją perwersyjną fascynację. Fantazjują o śmierci – tej w pięknych wnętrzach, niczym w dyskutowanej przez bohaterów *Miłości* Hanekego, i o tej makabrycznej, pełnej krwi i wyprutych trzewi. S w o j e j.

„Co to jest ten smutek? Skąd się bierze? Wiem, że to jest, wiem, co to jest. To jest jak wirus komputerowy, to jest błąd wewnętrzny na twardym dysku i nie usuniesz go nijak” – mówi 19. Brak jest w tym przypadku wewnętrznej pustki, nieusuwalną skazą. Podskórne pragnienie śmierci

Doświadczenie sytuacji ekstremalnych, życie naznaczone nieustannym ryzykiem śmierci, wpływa na sposób wyrażania uczuć. Bohaterowie nie bawią się w subtelności. Swoją troskę maskują dosadnością. Ich wypowiedzi często naruszają granice tabu.

wiedzie na skraj przepaści. Kolejne postacie włączają się w obłąkańczy korowód samobójców. Finałowa wizyta emisariuszy innego wymiaru, Dziewczyny i Chłopaka, przypieczętowanie los 35. Kobieta wylewa benzynę z kanistra, wyjmując zapalnik, pociera o draskę. Jest gotowa, zresztą chyba zawsze była.

„Niedługo cały kraj wyjedzie. A emigracja to słabość. Emigracja znaczy, że czegoś nie potrafisz” – mówi Sędzia w *Dzikim Zachodzie*. Nacjonalistyczne zapędy Sędziego nie wzięły się z powietrza. Jego słowa korespondują ze społecznym Zeitgeist, ale źródła takiej postawy należy dociekać w braku poczucia bezpieczeństwa odczuwanego od wczesnego dzieciństwa. Kwestia emigracji – czy tej dosłownej, czy wewnętrznej, rozumianej jako odcięcie się od bliskich i niemożność podtrzymania relacji – pojawia się w każdym utworze Wakulik. Bohaterowie cierpią na wrodzone poczucie niedopasowania czy wręcz wykorzenienia, alienują się, wyrzekają kontaktu, pielęgnują zadawnione urazy. Ola, bohaterka sztuki *Sans Souci*, nie może odnaleźć się na obczyźnie. Obsesyjnie narzeka na obcy język, w którym zmuszona jest się komunikować („Siedzę [...] zbombardowana tym językiem. [...] po polsku nawet jak milczę, to to ma głębię”). Nie może się jednak zdecydować na powrót do ojczyzny ze względu na partnera, z którym łączy ją toksyczna relacja. Jan Heweliusz z *Elżbiety H.* kursuje między kolejnymi miastami, co

wynika ze specyfiki jego zawodu, spisuje jednak na straty relację z żoną i córkami. Sama Elżbieta ucieka w marzenia o zemście.

Marta z *Krzywego domku* zazdrosnym okiem patrzy na styl życia siostry. Nomadyzm Klary wynika jednak z poczucia braku. Kobieta rozpaczliwie próbuje nasycić głód wrażeń, sypiając z kolejnymi mężczyznami różnych narodowości, zmieniając kolejne miejsca zamieszkania. „Obce kraje dają ci takie rzeczy, których swój nigdy nie da – mówi Klara. – I zabierają takie, jakich swój nigdy nie zabierze. Bardzo prawdopodobne jest, że wyjechałam wyłącznie po to, żeby polecieć sobie samolotem i nie być w Polsce”. Niechęć do Polski i polskości wraz z całym martyrologicznym balastem manifestuje również jej narzeczony, Franciszek: „Tu kąciki ust opadają ludziom do chodnika. Jest tu wyjątkowa grawitacja. I wyjątkowa zachorowalność na martwicę twarzy. Norwegia jest czysta, nie ma w niej ani grama jakichś historycznych brudów”.

Bohaterka *Zażynek*, przywiązana do rodzinnego miasteczka Marysia, konfrontuje się z pozującym na zblazowanego kosmopolitę Piotrem: „MARYSIA Zazdroszczę ci, że Londyn może być dla ciebie syfem, kiłą i mogiłą. / PIOTR Zazdroszczę ci, że może być dla ciebie obiektem fantazji”. Stolica Wielkiej Brytanii zachwyca dziewczynę. Wizyta w metropolii równocześnie jednak wzmacnia poczucie niedopasowania, jeszcze mocniej ugruntowuje wiarę w społeczny determinizm („Dzieci robotników zostają robotnikami, dzieci lekarzy – lekarzami. To pewnie będę listonoszką albo panią od kwiatków w kościele” – stwierdza w odpowiedzi na kabotyńskie popisy Piotra).

Najbardziej symboliczny wymiar podróży można odnaleźć w *Waszej wysokości*. Wyprawa na szczyt pozwala skonfrontować się z ludzką śmiertelnością. Sytuacja ekstremalna ułatwia wyartykułowanie słów, które na co dzień wydają się zbyt wstydlive. Interesujący jest wątek Operatora, który początkowo został przedstawiony jako dziennikarska hiena, a następnie jako nastawiony na zysk niegroźny fantasta, dyrektor artystyczny bliżej nieokreślonej korporacji. Operator irytuje swoją bufonadą. Drażni grupę motywacyjnymi tekstami rodem z warsztatów coachingu, a przede wszystkim próbą sterowania przebiegiem wyprawy. W tej niewątpliwie karykaturalnej postaci uwidacznia się jednak zupełnie inny rodzaj lęku, dobrze znany przedstawicielom prekariatu. „Czego można się bać w mieście?” – pyta Anna. „Że ci nie starczy na czynsz. Ja się tego boję [...]. Jak umrę, to przynajmniej nie będę musiał spłacać kredytów” – odpowiada Operator. Życie od projektu do projektu, brak stabilnego zatrudnienia i świadczeń socjalnych, obciążenie kredytami przy równoczesnym braku gwarancji ich spłaty to ośmiotysięczniki pokolenia Y. Operator zwierza się Annie: „Powiedziano mi: zesrasz się ze strachu. Nie będziesz wiedział, jak oddychać. A jednak, patrzcie, oddycham. (oddycha) A jednak nie sram ze strachu, więcej: nie czuję strachu, nie czuję tego kłębka z drutu kolczastego w brzuchu, który mnie budzi o szóstej trzydzieści, który wypycha mnie z łóżka, wypycha do metra, podłącza pod ekspres do kawy”. Wyprawa na Kanczendzongę staje się więc nie tyle kaprysem dyletanta, co rozpaczliwym aktem eskapizmu, próbą nadania życiu sensu. Milcząca góra staje się miejscem rzeczywistej i metaforycznej ucieczki.

Postacie mierzą się z osobistą utratą. Cierpią ból fantomowy po osobach, którym pozwoliły odejść lub przez które zostały opuszczone. Ich dotychczasowy świat imploduje. Zawieszone między różnymi miejscami, na wiecznych bezdrożach, poszukują stałego punktu odniesienia. Świat wykreowany przez Wakulik nie jest jednak na wskroś przesiąknięty fatalizmem, autorka wyposaża bowiem swoich bohaterów w pierwiastek zanegowany niegdyś przez zwrot postdramatyczny – człowieczeństwo. ■