

**Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie
Filia we Wrocławiu
Wydział Aktorski**

mgr Piotr Łukaszczyk

**"Wszyscy na scenę" – analiza pracy nad reżyserią spektaklu
"Jutro przyplynie królowa" we Wrocławskim Teatrze Współczesnym**

**Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Elżbiety Czaplińskiej-Mrozek**

Wrocław 2022

SPIS TREŚCI:

WSTĘP

Dlaczego zbiorowy bohater?str.3

ROZDZIAŁ I

Zbiorowy bohater na scenie - od antyku do współczesności.....str.6

ROZDZIAŁ II

Historia wspólnoty Pitcairn.....str.21

ROZDZIAŁ III

Psychologia społeczna – wybrane zagadnienia.....str.33

ROZDZIAŁ IV

Jutro przyplynie królowa – opis elementów spektaklu.....str.45

ROZDZIAŁ V

Okres prób i analiza spektaklu.....str.69

ROZDZIAŁ VI

Recenzje spektaklu „Jutro przyplynie królowa”.....str.108

ROZDZIAŁ VII

Wywiad z wybranymi twórcami spektaklu.....str.128

BIBLIOGRAFIAstr.143

Wstęp
Dlaczego zbiorowy bohater?

Zadaniem poniższej pracy doktorskiej jest analiza mojej reżyserii w spektaklu pod tytułem „Jutro przybędzie królowa”. Głównym tematem będzie rola i funkcja zbiorowego bohatera w przedstawieniu.

Bohater zbiorowy jest to zespół postaci, które występują w utworze i reprezentują określone środowisko lub grupę społeczną. Członkowie zbiorowości a priori nie są traktowani indywidualnie, jako osobne byty. Ich osobowości zacierają się na potrzeby reprezentowania danej grupy. Początki takiej zbiorowości możemy znaleźć w Antyku w figurze chóru greckiego.

Od czasów teatru greckiego zbiorowa persona stanowiła wyzwanie dla poetów i reżyserów teatralnych. Z końcem XIX wieku, gdy przeżywał swój renesans na scenie, teoretycy teatru zgodnie stwierdzili, że to nie chór powinien zmieniać się dla teatru, tylko teatr dla niego. Ten wymóg do dziś inspirowa inscenizatorów do ciągłych poszukiwań. A sztuka według mnie powinna kontestować, a nie być tylko doznaniem estetycznym. Obecność chóru od zawsze odgrywała ważną rolę zarówno w teatrze, jak i poza nim. Chór stanowił pomost pomiędzy widownią a światem scenicznym, pomiędzy realnością a iluzją. Reprezentując zwyczajnych ludzi wzbudzał zaufanie widzów i otwierał ich percepcję na nowe teatralne doznania.

Odkąd pamiętam, w teatrze ważne dla mnie było coś więcej niż tylko aktorstwo. Bardzo silnie wpłynęło na mnie bycie częścią grupy teatralnej. Wtedy zrozumiałem, że oprócz pracy indywidualnej ważna jest zespołowość i wspólny cel. Takich doznań szukałem nie tylko jako widz, ale też jako twórca. Dlatego reżyserując swój debiut teatralny zdecydowałem się spróbować czegoś nowego dla mnie. Postanowiłem zbudować silną zbiorową personę, która miała być głównym bohaterem historii o wyspie Pitcairn. Opowiadając o wspólnocie, a nie o pojedynczych bohaterach, mogłem skupić się na szerszym temacie – na obecności zła w naszym życiu i ludzkiej relacji z nim. Osobista stała się dla mnie konfrontacja z pytaniem – czy ja będąc w sytuacji mieszkańców Pitcairn postąpiłbym inaczej?

W pierwszym rozdziale mojej pracy zacznę od opisu funkcji i roli zbiorowej persony w dramacie attyckim. W tych poszukiwaniach będę korzystał z pomocy nieocenionego autorytetu w temacie Antyku – Mirosława Kocura. Następnie z pomocą książki Ewy Fizgał zarysuję dalsze losy zbiorowej persony w teatrze i w literaturze XIX i XX wieku. Na koniec przyjrę się spektaklom takich reżyserów, jak Max Reinhardt, Peter Stein, Bertold Brecht, Tadeusz Kantor, Christoph Marthaler, Krzysztof Warlikowski, Jan Klata, Marta Górnicka, czy Ośrodek Praktyk Teatralnych

"Gardzienice". Chcę przybliżyć czytelnikowi, w jaki sposób inni inscenizatorzy radzili sobie z wyzwaniem wprowadzenia chóru na scenę.

Drugi rozdział wykorzystam do zarysowania obrazu wspólnoty wyspy Pitcairn, o której opowiada spektakl będący przedmiotem tej pracy. Prześlę historię powstania społeczności, a następnie przedstawię wydarzenia, które poruszyły nie tylko wyspiarzami, ale też całym światem. Będę korzystał z reportażu Macieja Wasielewskiego *Jutro przyplynie królowa*, na podstawie którego powstał spektakl.

To, co się działo na Pitcairn jest trudne do wyobrażenia. Ciężko jest postawić się w sytuacji ofiar. Równie trudne jest zrozumienie motywacji oprawców, lub postawy reszty społeczności na wyspie. Dlatego w trzecim rozdziale skupię się na zagadnieniach psychologii społecznej zajmujących się agresją, potrzebą przynależenia oraz konformizmem. Przyjrzenie się tym zagadnieniom zbliży nas do przewodniej myśli spektaklu. Głównym źródłem, z którego będę korzystał jest książka Eliota i Joshua'y Aaronsonów *Człowiek istota społeczna*.

Czwarty rozdział poświęcę zaprezentowaniu kolejno wszystkich elementów spektaklu – od streszczenia reportażu *Jutro przyplynie królowa*, przez scenografię i kostiumy aż po wstępną analizę każdej postaci.

W kolejnym rozdziale – piątym, zajmę się dokładnym opisem prób oraz szczegółową analizą każdej sceny w spektaklu. Jest to niezbędne, żeby zrozumieć proces powstawania wspólnoty na scenie, oraz przyjrzeć się realizacji założeń spektaklu.

Ważne jest dla mnie, żeby przedstawić opinię innych odbiorców i dojść do wspólnych wniosków dotyczących przekazu przedstawienia, dlatego szósty rozdział będzie przeglądem ważniejszych recenzji napisanych po premierze spektaklu.

Ostatni rozdział "oddam" wybranym uczestnikom projektu. Ich perspektywę zaprezentuję w formie wywiadu przeprowadzonego na potrzeby poniższej pracy.

Pieć to inni

J. P. Sartre

Pieć jest we mnie

J. Milton

Rozdział I
Zbiorowy bohater na scenie - od antyku do
współczesności

Idea zbiorowej persony narodziła się w antyku. W dramacie attyckim chór stanowił centralny punkt przedstawienia. Ówczesni poeci nadawali mu różne znaczenie. Pełnił funkcję nie tylko narzędzia teatralnego, brał również udział w tworzeniu silnej i stabilnej demokracji greckiego miasta.

Na przestrzeni historii całego dramatu attyckiego zbiorowa persona przechodziła wyraźną przemianę. Ajschylos widział w nim podstawę inscenizacji, podczas gdy Sofokles rozpoczął proces wyraźnej marginalizacji chóru. Ta tendencja kontynuowana była przez Eurypidesa aż do momentu, gdy zbiorowy bohater zniknął ze sceny na wiele stuleci.

Chór rekrutowano spośród młodych obywateli *polis*, zwanych *efebami*. Rekrutacją zajmował się *chorega*, reprezentant bogatej i uprzywilejowanej części społeczeństwa. Funkcja ta była bardzo wpływowa i prestiżowa ze względu na znaczenie widowisk teatralnych w starożytnej Grecji.

Chorega zapewniał finanse i miejsce do prób chórowi. Reżyserią zajmował się zazwyczaj poeta, czyli autor dramatu. Czasem zatrudniano do pomocy *chorodidaskalosa* – odpowiednik współczesnego choreografa. Jego obecność bywała niezbędna, ponieważ praca z chórem była bardzo wymagająca. Na przestrzeni jednego widowiska chór kilkakrotnie zmieniał postać, za każdą przemianą szedł inny ruch, gestykulacja, kostiumy, a przede wszystkim sposób wyrażania emocji. Na przykład w *Orestei* Ajschylosa chór przyjmuje po kolei rolę starców, młodych niewolnic, bogiń zemsty – Erynii, a na koniec żywiołowych satyrów. Taka paleta ról wymagała tygodni precyzyjnej pracy i wojskowej dyscypliny.

Werbowanie chóru spośród młodych obywateli nie było przypadkowe. Ich udział w przedstawieniu pełnił rolę edukacyjną, przygotowywał do świadomego bycia członkiem demokratycznej wspólnoty. Gdy dramat attycki pokazywano poza granicami Aten, członków chóru rekrutowano spośród lokalnej społeczności, odmienne konteksty ideologiczne i społeczne były wtedy bardziej przyswajalne.

Chór pełnił ważne funkcje w attyckim dramacie. Mógł wplatać wątki, na które nie pozwalała główna narracja. Stawał się narratorem, a czasem nawet komentował sceniczne wydarzenia. Pozostając w ścisłej relacji z protagonistami zawsze reagował na ich zachowania i działania sceniczne. Często to właśnie chóralne partie nadawały kontekst treści sztuki. Bez nich widz nie wiedziałby, gdzie zlokalizowana jest akcja dramatu. Zachowania chóru manipulowały uwagą odbiorcy, a nawet zmieniały interpretację sztuki.

Widz mógł się zidentyfikować z sytuacją chóru na scenie, ponieważ jego członkami byli zwyczajni ludzie. Reakcje chóru były bliskie emocjom widza. Definiowały świat przedstawiony na scenie. Z kolei problemy głównych bohaterów zdawały się odległe, pochodziły ze sfery bogów - świata niedostępnego dla przeciętnego mieszkańca greckiego *polis*.

Zbiorowa persona była pomostem pomiędzy widzem a sceną. Przez swój stosunek do bohaterów mogła ich wzmacniać, kanalizować ich emocje i przenosić na odbiorcę, jednocześnie zachowując dystans w odbiorze. Chór zmieniał swoją osobowość po to, żeby widz dowiedział się czegoś, co nie wynikało bezpośrednio z treści sztuki. Bywał naiwny, głupi, dopytywał, korzystał z przeróżnych masek, żeby odpowiednio sterować atmosferą i napięciem na scenie. Utrzymując formę wszechobecną wspólnoty filtrował emocje i wydarzenia mające miejsce na scenie.¹

Chór nie miał pełnić funkcji metateatralnej w dramacie, ale nawet Mirosław Kocur w swojej książce podaje przykłady takiego zachowania.

W *Bachantkach* Eurypidesa Dionizos wywołuje trzęsienie ziemi, którego Penteus nie odczuwa. Tylko widz i chór ulegają tej zbiorowej sugestii stworzonej przez boga. Innym razem, w *Królu Edypie* Sofoklesa apollońskie przepowiednie nie spełniają się. Wprowadza to uczucie niepewności, zachwianie podstaw ówczesnej ludzkiej egzystencji. W tym chaosie chór zadaje pytanie: "*Dlaczego mam tańczyć?*" Czy pyta tylko o świat sceniczny? Czy może poddaje pod wątpliwość sens jego funkcji w przedstawieniu? A nawet istnienie samego teatru?²

Skoro wszystko wydarza się na zasadzie przypadku, tracą sens związki człowieka z miastem czy bogami, puste okazuje się takie pojęcie, jak kosmos (po grecku "porządek"), a przecież – jak pisze Rehm - <tragiczne chóry zbierały się podczas festiwalu Dionizosa tylko po to, by takie właśnie tematy zgłębiać i celebrować.>³

Nawet jeśli takie zabiegi były przypadkowe, wyraźnie widać, jak ważną rolę pełnił chór w starożytnym dramacie.

Zbiorowa persona znika z teatru na wiele stuleci. Dramat skupia się na jednostce, wspólnota i demokracja odchodzą na dalszy plan. Co prawda chór odnajduje swoje miejsce w kościelnej liturgii lub w operze, ale nie odgrywa tam już tak ważnej roli. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku teoretycy teatru, poeci i filozofowie dostrzegają

¹ Por. M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 60 – 141.

² Por. tamże, s. 139.

³ Tamże, s. 140.

jego potencjał na nowo.

Ten nowy nurt w teatrze został nazwany Wielką Reformą Teatralną. Leon Schiller upowszechnił to pojęcie w artykule *Nowy kierunek badań teatrologicznych* z 1913 roku, wydanym w piśmie *Krytyka*.

Reformatorzy domagali się zerwania z realizmem i z konwencją teatru mieszczańskiego. Chcieli skupić się na samej inscenizacji z wykorzystaniem nowych technik teatralnych, odwołujących się do koncepcji awangardowych. Postulowano powrót do korzeni teatru, a zbiorowa persona miała odzyskać w dramacie swoje szczególne miejsce.

*Ostatnie dziesięciolecie zdaje się osobliwiej ideom reformatorskim służyć. Zaskrzypiały, długo nie używane, zapadnie scen europejskich; z teatrowych podziemi antycznego piękna duch wypłynął, zawsze czerstwy, jak ongi czarowny - niebezpieczny rywal dzisiejszej szarzyzny. Zblazowany amfiteatr wita go oklaskami; doznaje ulgi.*⁴

W 1803 roku niemiecki poeta, dramaturg oraz teoretyk teatru Friedrich Schiller w przedmowie do swojego dramatu *Oblubienica z Messyny* poświęcił zbiorowej personie obszerny tekst, w którym zaznacza, jak wiele trudności sprawia nowożytnemu poecie wprowadzenie tego „zakurzonego elementu tragedii”. Według niego chór bez sztuki, samotnie nie funkcjonuje. Jednak w dramacie kierowanym akcją chór nie odnajdzie się, ponieważ komentowanie wydarzeń jest jedną z podstawowych zasad jego funkcjonowania na scenie. W Antyku taka zależność była organiczna, ponieważ jego obecność wynikała z jasnej i przejrzystej więzi łączącej chór z odbiorcą, czyli wspólnotą *polis*. Dlatego współcześni inscenizatorzy stają przed poważnym wyzwaniem - to nie chór powinien się zmieniać, tylko reżyser powinien zmienić swoją wizję dla niego.⁵

Na ratunek językowi i kształtowi pieśni chóru przyszedł nowy rodzaj formy literackiej – dramat poetycki. Metafora w tekstach przestawała być tylko środkiem stylistycznym, przyjmowała rolę strategii odbioru sztuki. Odbiorca miał zrezygnować z interpretacji linearnej, nadawania znaczeń, zachęcano go do percepcji pozawerbalnej. Takie podejście do sztuki pozwalało na znacznie silniejsze doznania i intensywniejsze przeżywanie dzieła. Widz mógł doświadczać przez muzykę, przestrzeń, słowo, światło, cień – uruchomiona została cała machina teatralna. Doznania odbiorcy wyszły poza

⁴ L. Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, w: *Teatrologia w Polsce w latach 1918-1939. Antologia*, wyb. E. Udalska, Warszawa 1979, s. 19.

⁵ Por. F. Schiller, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1959, s. 206-212.

naturalizm w sztuce.

*Teatralny wymiar metafor sprzyja odbudowaniu tożsamości doświadczenia i to w taki sposób, żeby nie dało się już go rozdzielić na <części składowe>, na poszczególne warstwy: zmysłową, emocjonalną, intelektualną i duchową.*⁶

Chór dzięki formie literackiej swoich pieśni pozwalał na uwolnienie tej metafory. Widz mógł uczestniczyć w spektaklu holistycznie, nie zamykać się w percepcji wyłącznie intelektualnej. To właśnie wzniosłość partii chóralnych pozwalała na zrzucenie ciężaru zmysłowości, która ciąży nam na co dzień.⁷

Doznań takiego rodzaju można było doświadczyć według ówczesnych teoretyków tylko zbiorowo, dlatego chór odgrywał tu bardzo ważną rolę. Coraz częściej zwracano się społecznie i socjologicznie w stronę zbiorowości, odwracając się od jednostki, a rytualność teatralnych widowisk pomagała tej tendencji. Związek pomiędzy jednostką a zbiorowością miał znaczenie dla obu stron, tożsamość indywidualna umacniała się przez przynależenie do jakiejś wspólnoty. Zarówno bohater jak i chór korzystali z tej relacji.

*Chór porzuca ciasny krąg akcji, aby wypowiadać się na temat spraw miłosnych i przyszłych, odległych czasów i ludów, na temat spraw ludzkich w ogóle, aby wyciągnąć z życia wnioski i głosić nauki mądrości.*⁸

Równoległe z poszukiwaniami nowej formy literackiej dla zbiorowej osoby prowadzono dyskusje na temat jej roli w przedstawieniu.

August Schlegel w 1809 roku wprowadza teorię "widza idealnego". Zbiorowy bohater często porównywany jest do widza siedzącego na widowni. Tak jak on stoi z boku, reaguje na wydarzenia na scenie, ale bezpośrednio nie angażuje się w akcję, nie interweniuje.⁹

*Chór jest idealnym widzem, o ile jest jedynym widzącym, widzącym wizyjny świat sceny.*¹⁰

Fryderyk Nietzsche kontynuując teorię "widza idealnego" lokalizował chór u podstaw powstania dramatu, widział w nim jeden z fundamentów teatru. Totalny odbiór sztuki i doświadczenie jej były możliwe dzięki obecności chóru, który stawał się dla odbiorcy przewodnikiem, nadawał mu właściwy kierunek.

⁶ E. Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004, s. 13.

⁷ Por. tamże, s. 9-19.

⁸ F. Schiller, *op. cit.*, s. 210.

⁹ Por. E. Partyga, *op. cit.*, s. 29-34.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 59-60.

Chór według Nietzsche miał silny kontakt z tym, co pierwotne, a jego pozycja w dramacie pozwalała mu zacierać granicę pomiędzy odbiorcą a sceną, między twórcą a twórczym. Widz odbierający zachowanie chóru, który jako „widz idealny” patrzy i przeżywa jednocześnie, przestaje być tylko i wyłącznie odbiorcą, przyjmuje rolę twórcy. Dochodzi do spotkania w teatrze, w którym holistyczny odbiór sztuki uwzględnia widza, jako współtwórcę tego, co wydarza się na scenie.¹¹

*Z natury swej, ze względów kompozycyjnych oraz z powodu uwarunkowań przestrzennych chór należy do świata przedstawionego, jak i do świata widzów. Dlatego właśnie chór służy jako coś w rodzaju przewodnika: uniwersalizuje opowieść oraz związek pomiędzy tragiczną akcją a sytuacją publiczności.*¹²

Claude Calame, szwajcarski pisarz, w swoich rozważaniach rozwijał koncepcję widza idealnego. Bazując na tym, że *choreuci* byli werbowani ze wspólnoty ateńskiej, zakładał, że treści przekazywane przez chór były kierowane do tej właśnie grupy. Dzięki temu, że uczestniczenie w przedstawieniach było częścią tradycji *polis*, między chórem a widzem powstawała szczególna więź. Był to rodzaj współuczestnictwa w stawaniu się spektaklu na oczach widza.¹³ Widz nie był już biernym odbiorcą, dzięki tej więzi współtworzył widowisko. Ta bliskość widza sytuowała chór między światem scenicznym a realnym, nadawała mu rolę pomostu pomiędzy teraz, a kiedyś. Pozwalało mu to łamać granice czasu i przestrzeni, zbliżało do metateatralności, którą wykorzystuje współczesny teatr.

Miejsce i funkcja przedstawień w życiu codziennym ateńczyków stanowi istotną różnicę pomiędzy teatrem w Antyku a teatrem naszej epoki. Nie były widowiskami tylko i wyłącznie teatralnymi, ale wydarzeniami zapisanymi w kalendarzu *polis* – świętem, politycznym przeżyciem demokratycznej wspólnoty. Ateńczycy przez tragedię poszukiwali własnej tożsamości, a chór znając ich obawy, wiarę w przyszłość i postawy wyrażał emocje odbiorców będących wspólnotą greckiego *polis*. Chór, który znajduje się w podobnej sytuacji, co widz, to *kluczowy środek dramatyczny do ustanawiania komentarza, refleksji i głosu autorytatywnego w sztuce, jako części konfliktu tragicznego. To mobilizowanie i kwestionowanie autorytetu mądrości kolektywnej jest jednym z ważniejszych sposobów, w jaki angażuje się demokrację.*¹⁴ Od momentu przywrócenia

¹¹ Por. E. Partyga, *op. cit.*, s. 34-44.

¹² P. Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London/New York 1983, str. 34. [cytuję za: E. Partyga, *op. cit.*, s. 56.]

¹³ Por. E. Partyga, *op. cit.*, s. 57-60.

¹⁴ S. Goldhill, *Collective and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus*, [w:] *Tragedy and the*

chóru na scenę do współczesnych czasów literaci i teatralni inscenizatorzy próbują wyciągnąć nauki z tej różnicy.

Analizując prace i rozprawy na temat obecności zbiorowej osoby w teatrze XX wieku na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie formy i kształtu chóru w dramacie. Nie mógł zajmować takiej pozycji jaką miał w Antyku. Teatr w tamtych czasach nadal nieufnie podchodził do zbiorowości jako osobnego bytu na scenie. Akcja skupiała się na jednostce, wspólnotowość dopiero dojrzywała do bycia na pierwszym planie.

Wśród ówczesnych poetów i tłumaczy greckiej tragedii wybijają się dwa nazwiska skupiające się na tych zagadnieniach – Paul Claudel i William Butler Yeats. Obaj przykładali dużą wagę do roli chóru w dramacie, ale mieli odmienne poglądy.

Claudel chciał odrzec chór z roli liturgicznej, która została mu narzucona po Antyku przez Kościół. Żeby tak się stało, trzeba było stworzyć szczeliny w jego tożsamości teatralnej. Postanowił nadać mu cech bardziej codziennych, zobaczyć w nim ludzi z krwi i kości, a nie tylko pośrednika pomiędzy księdzem a tłumem. Dla Claudela ważna była sytuacja spotkania wydarzającego się dzięki sztuce. W teatrze spotykali się aktorzy i widzowie, żeby wspólnie doświadczyć opowiadanej historii. Żeby do takiego spotkania mogło dojść aktor według Claudela musiał być widziany jako człowiek, a nie tylko jako odtwórca roli. Zaś chór powinien być wiecznie otwarty, nieskończony, plastyczny podczas zmieniania swoich ról. Dlatego wpisywał w jego partie elementy improwizowane, a czasem nawet pozwalał mu na obnażanie iluzji teatru, co później będzie kontynuowane w sztukach Stanisława Wyspiańskiego. Przed przystąpieniem do zadań scenicznych aktorzy i członkowie chóru mieli zawsze wracać do "punktu zerowego", tak nazywał bycie człowiekiem na scenie. Doświadczali tego stanu przebywając w chóralnej wspólnoty. Poeta na nowo dostrzegł potencjał chóru. W jego rękach mógł być bohaterem, echem, tłem, komentatorem lub narratorem.¹⁵

Yeats dążył w swojej twórczości do wytrącenia widza z mieszczańskiego komfortu. Prowokował, zmieniał fragmenty, do których odbiorca już się przyzwyczajał. Według niego tylko w taki sposób widz może skonfrontować się z czymś wyższym, ważniejszym od niego i jego codziennych problemów. Chór ponownie przyjmuje rolę przewodnika, ale nie w takiej formie jak w dramacie greckim. Yeats widział potencjał w zbiorowości, nie w jednostce, a zagrożenie dla sztuki dostrzegł w nadmiernej psychologizacji. Teatr był dla niego miejscem, w którym można było doświadczyć

Tragic. Greek Theatre and Beyond, Cambridge 1996, str. 255. [cytuje za: M. Kocur, *op. cit.*, s.134]

¹⁵ Por. Ewa Partyga, *op. cit.*, s. 187.

uczucia bycia częścią wspólnoty. Spotkanie, do którego dochodziło pomiędzy odbiorcą a twórcą, mogło odmienić ich obu. Nie interesował go wewnętrzny świat bohatera, jego rozterki, ani naśladowanie rzeczywistości, teatr dawał szansę na pojawienie się czegoś, co w codziennym życiu jest niedostępne, a co ma ogromne znaczenie w sferze moralnej i duchowej.¹⁶ Dlatego Chór u Yeatsa nie daje widzom jasnych odpowiedzi i wskazówek, płacze, żongluje symbolami, metaforami i obrazami, wiecznie poszukuje.

Według Ewy Partygi to, co Claudel i Yeats zapoczątkowali, Stanisław Wyspiański kontynuuje w swojej twórczości. Początki tej drogi możemy zauważyć w jednym z jego pierwszych dramatów – *Meleagra*. Autor utrzymuje chór w luźnym połączeniu z jego tradycyjną formą. Pozwala mu na przedstawienie ekspozycji, dokładanie nowych elementów do historii, analizę postaci oraz ich wewnętrznych stanów, autorefleksję. Zachowania chóru pogłębiają w ten sposób świat sceniczny i dodają do sztuki kolejnych warstw. Chór sięga do przeszłości i wybiega w przyszłość, mówi o miejscach, których widz nie może zobaczyć.

W *Kłątwie* Wyspiański nadał chórowi formę społeczności, która jest żywo zaangażowana w akcję na scenie. Sceniczne wydarzenia dotyczą chóru bezpośrednio. Zbiorowa persona ma formę grupy wieśniaków. Ich relacja z bohaterami w trakcie sztuki zmienia się. Na przykład w pierwszej scenie agresja wobec Młodej, jednej z bohaterek dramatu, zbliża grupę do siebie. Jednoczą się w złości. Ich zbiorowa tożsamość krystalizuje się przez konieczność ustosunkowania się wobec jej zachowań.

W kolejnej scenie, podczas rozmowy Pustelnika i Księdza, chór trzyma się z dala od rozmowy. Ale jak tylko Ksiądz zostaje sam, podchwytuje ostatnie słowa Pustelnika i przemienia je w pieśń, która w kapłanie wywołuje skruczę. Poczucie zbiorowości chóru rodzi się z obrzędu. Chór staje się łącznikiem dwóch światów pojawiających się w pieśni – ludowego i chrześcijańskiego. Spór pomiędzy Pustelnikiem a Księdzem zostaje rozwiązany i dochodzi do spotkania w tradycji, przez pryzmat której wspólnota patrzy w przeszłość w celu odnalezienia swojej przynależności.

Chór u Wyspiańskiego łatwo zmienia nastroje. Gdy ponosi go złość, staje się mroczny, rozbity, a gdy pojawiają się symbole, jednoczy się w pogodnej i ciepłej atmosferze, pełen nadziei. Przy każdym rozpadzie chór nie staje się bardziej indywidualny – to ta sama masa, która powtarza słowa innych. Ewolucja chóru zatacza pętlę - na koniec znowu jednoczy się we wspólnej złości wobec Młodej.

¹⁶ Por. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001, s. 772.

Chór w *Kłątwie* ma dwa oblicza – motłochu i wspólnoty. Sprzeczności pomiędzy nimi rodzą napięcie, które jest motorem sztuki. Zbiorowość, która skupia się wokół cennych wartości, w mgnieniu oka może się rozpaść pod wpływem uczucia zagrożenia i przybrać na powrót kształt motłochu.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden utwór Wyspiańskiego, w którym zbiorowa persona stała się częścią spotkania nowego i starego teatru na scenie.

W *Wyzwoleniu* mamy kilka chórów. Najbardziej dynamiczny jest chór robotników, czyli pracowników technicznych teatru. Na początku zachowują się prawie jak widzowie. Są zwyczajni, obserwują Konrada z boku, ale czuć, że ich relacja ze sceną jest bardzo silna. Protagonista wyciąga ich z cienia kulis. Pod wpływem ich rozmowy chór nabiera kształtu. Sposób jego bycia na scenie symbolizuje nowoczesny teatr – jest zmienny i plastyczny, wydaje się być nieskończony. Słowa w ustach pracowników budzą sztukę do działania. W starym teatrze przedstawianym przez Wyspiańskiego słowo jest skończone, zamknięte, a sztuka opiera się na elementach gotowych, takich jak scenografia, tekst, czy przepróbowane gesty. Nowy teatr działa w pustej przestrzeni, ciągle próbuje. Ale to właśnie dzięki rozmowie z Konradem chór – czyli nowy teatr odnajduje swoją tożsamość i ustala nowe zasady. A przede wszystkim odnajduje siłę we wspólnocie.

Wyspiański pozostawia duże pole do interpretacji dla reżyserów. Dobrym przykładem są tu inscenizacje Konrada Swinarskiego.

*Wyspiański wprowadził chór, ale już od czasów romantyzmu chór, stylizowany na zbiorowisko działających jednolicie postaci, jest nie do przyjęcia. [...] Najistotniejszym zadaniem teatru współczesnego jest udowodnienie, że występujący w obrzędzie lud to nie powielanie jednego człowieka w dziesięciu egzemplarzach, lecz społeczność zawierająca w sobie sprzeczności, które ściśle i szczegółowo zostały utrwalone w innych postaciach tego utworu.*¹⁷

Zgodność z zasadami Antyku wprowadzona przez Wyspiańskiego została wywrócona do góry nogami w premierze *Kłatwy* i *Sędziów* 1 grudnia 1968 roku. Wyspiański pozbawił zbiorowego bohatera cech indywidualnych, zaś Swinarski trzymał się wiernie teorii stworzonej w czasie Wielkiej Reformy Teatru. Stworzył formę zbiorowego bohatera odpowiednią dla czasów współczesnych. Podkreślił indywidualne cechy *choreutów* i na tych różnicach zbudował zbiorowość.

¹⁷ K. Swinarski, *Wierność wobec zmienności*, Warszawa 1988, s. 196.

Swinarski nie był jedynym reżyserem poszukującym nowej formy chóru na scenie. Jednym z ważniejszych artystów, który już wcześniej przetał szlaki w tej eksploracji i tym samym nadał nowy kierunek w teatrze, był Max Reinhardt (1873 – 1943), austriacki reżyser teatralny i aktor.

Jego monumentalny spektakl na podstawie *Króla Edypa* Sofoklesa miał premierę w 1910 roku w sali koncertowej w Monachium. Reinhardt szukał tożsamości współczesnego chóru na scenie przez zbudowanie gigantycznej masy ludzkiej. Między *choreutami* poruszali się statyści, którzy wzmacniali klaustrofobiczne napięcie. Celem ujednoczenia tłumu i odebrania mu indywidualności było stworzenie szansy na identyfikację widza z działaniami scenicznymi. Każdy gest zbiorowej osoby był precyzyjnie ustawiony, co pozwoliło na zbudowanie potężnej maszyny, której członkiem mógł być każdy aktor niezależnie od pochodzenia. Tę możliwość wykorzystywał Reinhardt przenosząc swój spektakl do innych krajów. Zadbął o uniwersalność przekazu, jednocześnie pozbawiając *choreutów* osobowości, która na potrzeby inscenizacji nie miała dla niego znaczenia. Stworzenie jednolitej masy odpowiadało duchowi czasów, widz mógł emocjonalnie utożsamić się z napięciem wytwarzanym pomiędzy jednostką a tłumem.

Wśród współczesnych reżyserów idących tropem Reinherdta warto wymienić Petera Steina, który w 1980 roku wyreżyserował *Orestę* Ajschylosa w Schaubühne am Halleschen Ufer. Scena i widownia została całkowicie ogołociona z dekoracji oraz z foteli. Chór poruszał się między widzami. Ten rodzaj obnażenia chóru dodawał znaczenia jego obecności w spektaklu. Chociaż choreografia i gesty sprawiały wrażenie subtelnych, były ustawione w bardzo precyzyjny sposób. Stein chciał odebrać chórowi jego autorytatywny charakter obecny u Ajschylosa, dlatego nadawał jego wypowiedziom tonu zagubienia, czasem przypominającego prywatne rozmowy. Z kolei reakcje chóru na wydarzenia na scenie sprawiały wrażenie wyolbrzymionych, jakby zbiorowa persona psychicznie nie radziła sobie z tym, co się wokół niej dzieje. Stein wyraźnie podkreśla zbiorową tożsamość chóru, zbija ich w grupę, ujednocza, nadając im bardzo wyraziste intencje, czasem sugerujące władzę masy nad głównymi bohaterami, którzy cały czas czują jej obecność.¹⁸

Stein kontynuował założenie Reinhardta, który uważał, że zunifikowane emocje w zbiorowej postaci najlepiej oddaje tłum. Zwyczajny człowiek nie radzący sobie z

¹⁸ Por. E. Partyga, *op. cit.*, s. 127-136.

codziennością ma szansę ukryć się przed swoimi lękami i namiętnościami w grupie. Obaj bardzo trafnie oddawali nastroje człowieka tamtych czasów. W społeczeństwie wszechobecny był strach. Na początku XX wieku obawiano się zachodzących przemian w Europie, zaś w czasach Steina nadal wyczuwalna była trauma powojenna, potęgowana napięciem Zimnej Wojny.

Zbiorowa persona świetnie odnajdywała się w sytuacji, gdy reżyser odwoływał się do konkretnych wydarzeń historycznych. Taką sytuację możemy zaobserwować u Bertolda Brechta w *Antygonie* Sofoklesa wystawionej w 1948 roku w Chur w Szwajcarii. Kreonowi, który do bólu przypomina Hitlera, towarzyszy na scenie czteroosobowy chór przedstawiający milczące niemieckie społeczeństwo.

Podobnych narzędzi używali w swoich przedstawieniach Andrzej Wajda, czy Zbigniew Brzoza. U Wajdy w *Antygonie* chór zmienia niebezpiecznie twarz, raz jest to grupa ZOMO, a raz gdańscy stoczniowcy. Brzoza z kolei wpisał swoją interpretację w kontekst wojny domowej na Bałkanach, umieszczając w przedstawieniu grupę partyzantów obok grupy ocalonych.

*Aktor musi w każdym momencie znajdować się w kontakcie z pozostałymi osobami znajdującymi się na scenie. Relacja ta tworzy się poprzez ciało, obecność, ruch.*¹⁹

Zbigniew Raszewski nazwał spektakl *Wielopole* Tadeusza Kantora najbardziej reprezentatywnym zjawiskiem teatralnym współczesnych czasów.²⁰ Reżyser stworzył na scenie dwa chóry – Rodzinę i Wojsko. Obie osoby "wyłaniają się" z rodzinnych fotografii, na których widać ojca Kantora. Zdjęcia były tak silnie powiązane z reżyserem i jego pochodzeniem, że cały spektakl nabierał bardzo osobistego tonu. Szczególnie widać to w podejściu do pracy nad działaniami scenicznymi. Były bardzo precyzyjnie ustawione, aktorom zabrano wolność twórczą. Kantor narzucał swoją wizję do tego stopnia, że można mieć wrażenie, że aktorzy byli używani jako narzędzia do zrealizowania jego scenicznej koncepcji. Dla reżysera postać zaczynała się w zbiorowości, wyłaniała się z tłumu. Kreowanie postaci charakterystyczne dla psychologicznego teatru było zabronione. Ze zbiorowej osoby wykluwała się forma i ruch. Aktor w chórze miał być „obecny”.²¹

Oba chóry w spektaklu miały swoje charakterystyczne cechy, które definiowały

¹⁹ A. Skiba-Lickel, *Aktor u Kantora*, Warszawa 1995, s. 128-129.

²⁰ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991, s. 177.

²¹ Por. T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Kraków 2000, s. 81-82.

ich zachowania na scenie. Wszechobecność Wojska można było wyczuć na scenie nawet, gdy go nie było widać, jakby czekało pod drzwiami, nasłuchiwało. Wojskowa zbiorowość była jednolita, bezosobowa. Zarówno w formie, jak i w kostiumie widoczny był wojskowy sznyt. Chór maszerował i wykrzykiwał. Żeby podkreślić jego bezwładność i odrętwienie, Kantor między aktorów wstawił manekiny. Jednak wojskowy chór nie radził sobie z narzuconą strukturą, potykał się, był niezdamny, rytm zapisany w utworze "Szarej piechoty" unoszącej się władczo nad sceną był dla Wojska nieosiągalną doskonałością:

*Wojsko jest (...) uprzedmiotowioną masą ludzką. Człowiek włączony w tę „chóralną masę” nie ma możliwości zachowania swej indywidualnej, osobowej tożsamości.*²²

Chór Rodziny był diametralnie różny. Bycie w tym chórze nie pozbawiał indywidualności, a przyłączanie się do niego wydawało się być dobrowolne. Był komiczny w formie, pełen zabawnych stereotypów. Na samym początku nikt nie traktował tej osoby na poważnie. Każdemu pojawieniu się Rodziny na scenie towarzyszył komentarz autora zostawiający na chórze „znamię”. Mimo tego walczył o prawo do bycia częścią historii. A jego najważniejszym narzędziem, żeby utrzymać swoją tożsamość była tradycja. Każde przeciwieństwo napotkane na scenie wzmacniało Rodzinę jako grupę. Jej reakcje były bardzo silne, wyolbrzymione. Wspólnie przeżywała i angażowała się w akcję na scenie.

Oba chóry walczyły w sztuce o władzę nad przeszłością bohatera. Wojsko wprowadzało chaos i spontaniczność, Rodzina nadawała cel i sens, *fakt przynależności do jakiejś zbiorowości jest jednym z aspektów kształtującej się tożsamości indywidualnych bohaterów, a rytm zmagania między indywiduum a zbiorowością współtworzy jeden z najważniejszych rytmów przedstawienia.*²³

Na antypodach Kantorowskiego podejścia do zbiorowej osoby znajdziemy działania teatralne Ośrodka Praktyk Teatralnych "Gardzienice". Włodzimierz Staniewski, reżyser, założyciel i dyrektor tego teatru budował zbiorowość przez zestawienie dwóch początkowo skrajnych postaw – gospodarzy i przybyszy. To spotkanie było silnikiem pracy twórczej każdego spektaklu. Prowokując obie strony do dialogu wierzył, że powstanie unikalny rodzaj wspólnoty, za każdym razem inny, wymieniający się między sobą doświadczeniami. Wszyscy członkowie projektu

²² Ewa Partyga, *op. cit.*, s. 321-322.

²³ Tamże, s. 328.

funkcjonowali ze sobą bardzo blisko podczas całego okresu prób. Ich codzienność stawała się częścią grupy, początkowo nazywanej "ciżbą", która na późniejszym etapie pracy przemieniała się w chór. Stawało się tak za sprawą pieśni, która rodziła się ze współlistnienia, wzajemności, dialogu. Relacje międzyludzkie oraz impulsy płynące zarówno od partnera jak i widza, stawały się kluczowe dla procesu twórczego, który nie kończył się na premierze, ale był kontynuowany na każdym spektaklu. Chór stawał się tu siłą sprawczą całego spektaklu.

Zanim przejdę w kolejnych rozdziałach pracy do analizy mojego podejścia do zbiorowej persony, chcę przedstawić perspektywę innych współczesnych reżyserów. Zwrócę uwagę na ich świadome poszukiwania odpowiedniej formy dla chóru we współczesnych adaptacjach antycznych dramatów.

25 lutego 2007 roku Jan Klata wystawia w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie *Orestę* Ajschylosa. Postanawia urozmaicić tekst greckiego poety o fragmenty *Materiałów do Medei* Heinerja Mullera. Przenosi akcję dramatu do czasów współczesnych. Scena zostaje wypełniona symbolami pochodzącymi z kultury popularnej, a całą inscenizację podkreślają znane przeboje muzyczne. Orestea to komiksowy bohater, zaś Apollo i Atena przyjmą formę celebrytów. Chór pojawiał się w dwóch odsłonach – Starcy, będący narratorem oraz Erynie – boginie zemsty ścigające Orestea.

Chór Starców na początku sprawiał wrażenie nieśmiałego, jakby potrzebował czasu, żeby się odważyć na prowadzenie historii, jednak przez cały czas czuć, że byli świadomi swojej siły, która wynika ze zbiorowości. Z czasem Starcy zaczęli wchodzić w interakcje z bohaterami, prowokować do działania. Ulokowanie chóru nie pozwala na udział w akcji, persona może radzić, wątpić, a nawet straszyć, ale jego siła wynika ze słowa, a nie czynu. Klata na tej zależności oparł bycie Starców na scenie. Wyciągnął plan pierwszy muzykalność tekstu, czasem ocierając się o sztuczność. Choreografia Starców, ułożona przez Maćko Prusaka, zamykała ich w bańce powtarzalnych ruchów i gestów. Z kolei Erynie były bardziej żywiołowe, rodem z teledysków. Czasem ich zachowanie osiągało efekt groteskowy. Taką sytuację widzimy w scenie opowieści Orestea o zabiciu własnej matki.

Chór był w spektaklu Klata wszechobecny. Ta cecha ma dodatkowe zastosowanie, gdy na koniec schodził ze sceny i zostawiał głównego bohatera sam na sam z ostatnim monologiem. Ten zabieg podkreślał samotność Orestea.

Krzysztof Warlikowski w swojej adaptacji scenicznej *Bachantek* Eurypidesa

(2001, TR) również uwspółcześnił dramat, ale zachował niektóre detale łączące go z pierwotnym miejscem i czasem akcji. Osią spektaklu był podział na dwa obszary – *sacrum* i *profanum*. Bachantki pochodziły od boga, Penteusz miał kontakt ze światem ludzkim. Dionizos łączył oba światy. Ten podział trwał do chwili, gdy król Teb zostaje rozerwany na części przez Bachantki. Siła znaczenia tego podziału tkwiła w tym, że Bachantki doznając ekstazy podczas obrzędu doświadczały kontaktu z bogiem. Warlikowski używał Bachantek do podkreślenia przyzwolenia na łamanie norm i zakazów społecznych, Penteusz był od tego odcięty. Chór z dala od akcji obserwował i komentował. Jednak był blisko widza. Ubrany został we współczesne kostiumy, w rękach trzymał modlitewniki. Prawie stąpił się z widzem. W kostiumie chóru reżyser zostawił element rytualny – pomalowane twarze. Ten makijaż zwiastował obrzęd, który pozwoli zbliżyć się do boga.

Tekst chóru został podzielony pomiędzy jego członków. Ten zabieg nie przeszkadzał w utrzymaniu jedności grupy. Pokazywana rozkosz i obłądny ton pieśni sprawiał wrażenie, jakby obrzęd trwał wiecznie. Wewnętrzny rytm pulsował w ciałach choreutów do ostatniej sceny. A gdy nagle obnażały piersi, nie czuć było w tym kokieterii, tylko konieczny gest pojednania się z bogiem. Wszystko wynikało z jego obecności i związanej z tym ekstazy, oraz upojenia transem. Nagość jest przecież naturalna, to cywilizacja narzuca nam zasady i wstyd.²⁴

Współczesne poszukiwania tożsamości zbiorowej persony na scenie nie ograniczały się do adaptacji antycznych dramatów. Frank Castorf obejmując stanowisko dyrektora artystycznego Volksbühne w Berlinie zaprosił do współpracy Christopha Marthalara, który w 1992 roku wystawił na deskach niemieckiego teatru spektakl pod tytułem - *Zabij Europejczyka! Zabij go! Zabij go! Zabij go! Zabij go! Wieczorek patriotyczny Christopha Marthalara*. Inspiracją dla przedstawienia była sytuacja w Niemczech po zburzeniu muru berlińskiego i narastające podziały pomiędzy wschodnimi a zachodnimi Niemcami. Marthaler buduje na scenie stan stagnacji i uśpienia, rozrzucając aktorów z dala od siebie, apatycznych, nieobecnych, a to, co ich na chwilę jednoczy w chór, to wspomnienie w formie pieśni. Mamroczą znane widowni piosenki, duchy przeszłości. Pozostawieni w tyle obywatele wschodnich Niemiec, którzy

²⁴ Por. M. Figzał, *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*, [w:] G. Golik-Szarawarska (red.), *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego : konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego, materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniu 17 października 2012 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach*, Katowice 2012, s. 213-224.

nie zdążyli wsiąść do pociągu postępu, czekają nie wiadomo na co i na kogo w przestrzeni opuszczonych dworców, w pozamykanych fabrykach. Nic tu się nie dzieje. Arystoteles złapałby się za głowę widząc co Marthaler robi z jego świętą trójcą dramatyczną. Akcja ogranicza się do pętli prostych działań i gestów, które są niczym więzienie dla bohaterów. Wyznacznikiem dla członków chóru staje się rytm. Całe przedstawienie kieruje się logiką kompozycji, struktury muzycznej. A ogromne znaczenie dla budowania napięcia ma sposób wypowiedzania tekstu, a nie jego treść.²⁵ Spektakle Marthalera są sztandarowymi przykładami teatru postdramatycznego, a chór w jego rękach stanowi silne narzędzie polityczne.²⁶

Zajmując się tematem zbiorowej osoby na scenie, nie można zapomnieć o *Chórze kobiet* w reżyserii Marty Górnickiej. W jej nowatorskim podejściu do teatru pojawia się nie tylko wątek bycia aktorem na scenie w relacji zbiorowej, ale oczyszczająca siła, którą daje przynależność do wspólnoty. Zbiorowość stanowią tu kobiety i ich walka o równouprawnienie.

Na scenie nie widzimy zawodowych aktorek. Publiczne zabranie głosu dla niektórych jest kompromitujące, wstydlive. Chór pomaga się odezwać, a nawet krzyżeć. Można się w nim schować, tak jak u Kantora, tylko nie przed autorem. Gdy jesteś w grupie, czujesz wsparcie innych, mówicie we wspólnej sprawie.

Sceniczna wspólnota kobiet składa się ze zwerbalizowanych lęków, cierpień, emocji. Mimo, że czasem słyhać pojedyncze głosy, to widzimy silną w swej różnorodności grupę. Tak, jak u Marthalera chór jest tutaj narzędziem politycznym, tubą, przez którą wyrażany jest sprzeciw. Chór odzyskuje na scenie ciało zabrane przez mężczyzn w codziennym życiu. A przed byciem pretensjonalnym chroni swoją siłą przekazu zbiorowość. Wspólne doświadczenia kobiet uświadamiają widza, edukują, budują demokratyczną wspólnotę. Coś, czego w chórze od początku szukał Platon.

²⁵ A. R. Burzyńska, *Czas, który się zatrzymał. Teatr Christopha Marthalera*. Litteraria Copernicana, dostępne przez <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2018.018/14825>; 22.05.2018 r.

²⁶ Por. M. Figzał, *op. cit.*, s. 213-224.

Rozdział II
Pitcairn – historia wspólnoty

Porucznik William Bligh zyskał reputację wybitnego nawigatora na pokładzie trzeciej i czwartej ekspedycji kapitana James'a Cooka. W zamian za swoje zasługi 16 sierpnia 1787 roku oddano pod jego dowództwo żaglowiec brytyjskiej marynarki HMS „Bounty”. Pierwszym jego rozkazem było odbycie rejsu na Południowy Pacyfik w rejon Tahiti, w celu zebrania sadzonek chlebowca, a następnie przetransportowanie ich do Zachodnich Indii. Chlebowiec wzbudzał ogromne zainteresowanie angielskich botaników ze względu na jego odżywczość i łatwość w uprawianiu. Widziano w nim ratunek dla angielskich pionierów, rolników oraz plantatorów. Mógł znacznie obniżyć koszty utrzymania kolonii w trudnych tropikalnych warunkach.

Statek został wyposażony w specjalnie skonstruowaną sieć rur, które miały pomóc w nawadnianiu roślin podczas ich transportu. Opiekę nad sadzonkami sprawowali ogrodnik oraz botanik, specjalizujący się w tropikalnych odmianach roślin. Reszta załogi została precyzyjnie dobrana. Wśród nich znalazł się przyjaciel rodziny kapitana - dwudziestotrzyletni Fletcher Christian.

Wyprawa rozpoczęła się 9 października 1787 roku. Na swojej drodze od razu napotkała przeciwności w postaci złej pogody, co opóźniało termin dotarcia do celu podróży. Przez kilka tygodni próbowali pokonać wzburzone morze i dopiero w grudniu dotarli do Teneryfy, gdzie naprawiono uszkodzone żagle. Kapitan wiedział, że każdy dzień w takiej wyprawie się liczy i jeśli będą opóźniać próbę pokonania Przylądka Horn, mogą nie pokonać go wcale. Postanowił ograniczać racje żywnościowe załogi, żeby mogli dotrzeć na Tahiti bez potrzeby zawijania do innych portów po drodze. Oczekiwaniom kapitana ciężko było sprostać, szczególnie, że morze nie dawało za wygraną i kolejne sztormy nękały statek. W kwietniu 1787 roku Bligh uznał wyższość sił natury i wycofał się z próby przepłynięcia przez pechowy przylądek. Skierował statek w kierunku Afryki. W porcie miasta Kapsztad zdał sobie sprawę, jak wielu napraw wymagał żaglowiec i jak wyczerpana była jego załoga. Zrozumiał, że musi obrać drogę znacznie dłuższą, ale za to bezpieczniejszą, czyli przez Przylądek Dobrej Nadziei. Z początkiem lipca 1788 roku ruszyli w dalszą podróż i dotarli do Tahiti bez większych przeszkód.

Bligh dość szybko zdał sobie sprawę z pokus czyhających na marynarzy w osobach młodych kobiet mieszkających na wyspie, dlatego zakazał schodzenia na ląd pod karą chłosty. Kontaktować się z tubylcami mogli tylko oficerowie i to na wyraźne polecenie kapitana. Ta męcząca sytuacja trwała 160 dni, aż tyle trzeba było poczekać na odpowiednią porę roku, żeby móc zebrać sadzonki chlebowca.

W dzienniku kapitańskim możemy przeczytać wpisy Bligh'a sprawiające wrażenie, że miał pełną kontrolę nad statkiem i załogą. Jednak metody jakimi utrzymywał porządek na pokładzie były kontrowersyjne. Kapitan według niektórych nosił w sobie wrodzoną pogardę w stosunku do marynarzy z niższych klas. Być może wiązało się to z jego pochodzeniem, a być może w ten sposób próbował utrzymać autorytet dowódcy okrętu Jej Królewskiej Mości. Był surowym kapitanem, a w zaprowadzeniu dyscypliny pomagał mu drewniany kij zakończony skórzanymi rzemieniami. *Żeglarze mówili na to „kot o dziewięciu ogonach”. Jedno uderzenie raniło do mięsa. Sześć – całkowicie zdierało skórę z pleców. Po trzydziestu uderzeniach chłostany tracił przytomność. Bligh nierzadko karał pięćdziesięcioma.*²⁷

Okrucieństwo oraz publiczne upokarzanie miały odwrotny skutek niż zamierzony, coraz częściej wśród załogi pojawiały się rozmowy o buncie. Ta forma dezercji w brytyjskiej marynarce była karana niezwykle surowo. Żeglarzy często rekrutowano z przestępczych środowisk, biedoty lub pechowców, którzy szukali szansy na nowe życie. Prócz obietnic przygody i kilku groszy nie dostawali nic więcej w zamian za nieludzkie warunki, w których musieli pokonywać setki mil morskich. Dlatego wizja szubienicy trzymała ich w ryzach i dusiła w zarodku jakiegokolwiek próby sprzeciwu.

Christian Fletcher, który na początku podróży szanował kapitana i widział w nim osobę wartą naśladowania, z każdym miesiącem rejsu pozbywał się tych złudzeń. Odkrywał powoli prawdziwe oblicze Bligh'a. Gdy kapitan publicznie oskarżył go o kradzież kilku kokosów z magazynu statku, coś w nim pękło.

28 kwietnia 1789 roku Fletcher w towarzystwie trzech członków załogi wdarli się do kajuty kapitańskiej i związali dowódcę. Trzy tygodnie po opuszczeniu rajskiego Tahiti załoga zbuntowała się i przejęła statek. Kapitana razem z jego zwolennikami umieszczono w szalupie zaopatrując ich w racje żywnościowe starczące na 5 dni. Nowym kapitanem „Bounty” został przywódca buntu – Christian Fletcher. Pierwszym jego rozkazem było obranie kursu na wyspę Tubuai, gdzie planowali się skryć przed ewentualnym pościgiem.

Tubylcy nie przyjęli buntowników zbyt ciepło, więc postanowiono wrócić na Tahiti, skąd porwali dwanaście kobiet i sześciu mężczyzn. Załadowali statek żywym inwentarzem, owocami i innymi produktami niezbędnymi do założenia własnej kolonii. Następnie wyruszyli w poszukiwaniu nowego domu.

²⁷ M. Wasielewski, *Jutro przyplynie królowa*, Wołowiec 2013, s. 83.

Fletcher wiedział, co czeka buntowników, jeśli zostaną złapani, dlatego jego priorytetem było znalezienie kryjówki. Ratunek odnalazł w starych mapach, gdzie jego uwagę przyciągnął archipelag niewielkich wysp, a wśród nich wyspa Pitcairn. Wydawała się być idealnym schronieniem. Na szczęście dla żeglarzy ktoś pomylił się o sto mil morskich umieszczając wyspę na mapie. Skaliste wybrzeże, żyzna gleba, źródło wody pitnej – wszystko to zwiastowało Ziemię Obiecaną buntowników.

Tymczasem porucznik Bligh wykazując się niezwykłymi umiejętnościami nawigacyjnymi pokonał ponad trzy i pół tysiąca mil morskich docierając do Timoru, holenderskiej osady. Stamtąd znacznie łatwiej było dotrzeć do Anglii, czego dokonał 14 marca 1790 roku. Zależało mu na zgłoszeniu buntu jak najszybciej i wymierzeniu sprawiedliwości.

Na początku porucznik został przyjęty jako bohater. Dopiero w kolejnych latach, gdy odkrywano nowe szczegóły dotyczące jego surowego i nieludzkiego traktowania załogi, powoli tracił w oczach publiki. Jedynymi buntownikami, których złapano byli ci, którzy odłączyli się od Fletchera i zostali na Tahiti. Nietrudno było ich wytropić i osądzić w Anglii. To dzięki nim pojawiło się nowe świadectwo tego, co wydarzyło się na „Bounty”. Część z nich uniewinniono. Reszta zbuntowanej załogi mogła się czuć bezpiecznie. Na horyzoncie historii pojawiały się sprawy znacznie wyższej wagi – kolonie brytyjskie w Ameryce żądały niepodległości, a we Francji czaił się silny przeciwnik – Napoleon Bonaparte. Słuch o marynarzach na jakiś czas zaginął. Ich losy w 1831 roku opisał John Barrow, ale nie spotkało się to z większym zainteresowaniem czytelników. Dopiero gdy Juliusz Verne odkupił prawa do opowiadania i sam opisał całą historię, temat wyspy i jej mieszkańców wrócił. Złożyło się to z przypadkowym odkryciem Pitcairn przez statek łowców fok „Topaz”. Kapitan zauważył łunę nad wyspą. Zaskoczony tym widokiem, ponieważ wyspa powinna być niezamieszkała, postanowił zejść na ląd, gdzie spotkał Aleksandra Smitha, który podzielił się z kapitanem swoją przeszłością.

Według relacji Smitha zanim Fletcher rozpoczął kolonizację wyspy symbolicznie spalił statek „Bounty” w zatoce. Pozbył się ostatniego elementu łączącego marynarzy z angielskim Imperium. Do dziś stanowi to część tradycji mieszkańców Pitcairn. Co roku palą tekturową makietę statku w jednej z zatok wyspy.

Pierwszym zarządzeniem Fletchera było zbudowanie namiotów z żagli, potem wykorzystano sadzonki chlebowca i zatrudniono do pracy porwanych Tahitańczyków. Można było ulec wrażeniu, że czeka ich dostatnie i spokojne życie na rajskiej wyspie.

Jednak zmuszani siłą do pracy tubylcy nie podzielali entuzjazmu marynarzy. Zrzucono na nich najcięższe prace, a ich kobiety traktowano jak własność. Coraz częściej dochodziło do agresywnych starć. Leniący się i wiecznie pijani marynarze doprowadzili do identycznej sytuacji, co kapitan Bligh na „Bounty”. Niewolnicy zbuntowali się, ukradli marynarzom broń. Ich celem było wymordowanie wszystkich Anglików na wyspie. Kilkundniowa walka między mężczyznami doprowadziła do tego, że na Pitcairn został tylko jeden marynarz - Aleksander Smith, jednaście kobiet i dziewiętnaścioro dzieci. Anglik zmienił nazwisko na John Adams i z pomocą pokładowej biblii podjął się misji nawrócenia pozostałych mieszkańców. Od jego nazwiska pochodzi nazwa jedynego miasteczka na wyspie – Adamstown.

Jego relacja rzuciła nowe światło na całą historię. Rozpoczęła się legenda romantycznej idylli, Raju na Ziemi oddalonego o setki mil morskich od smutków, nieszczęść i codziennych problemów ówczesnej Europy. Na starym kontynencie wojny pustoszyły kolejne kraje, a tam potomkowie dzielnych buntowników, którzy mieli odwagę sprzeciwić się imperium, stworzyli idealną komunę w egzotycznej scenerii.

Wizerunek sławnych bohaterów wzmocniły w XX wieku wielokrotnie powielane hollywoodzkie produkcje filmowe, a rolę Bligh’a i Fletchera grali tacy aktorzy, jak Marlon Brando, Anthony Hopkins, Mel Gibson, Clark Gable czy Laurence Olivier. Kulturowano w ten sposób bunt jednostki przeciwko systemowi. Który z widzów nie chciałby mieć w sobie takiej odwagi, jak oni i sprzeciwić się, rzucić wszystko, a potem uciec na bezludną wyspę.

Znamienna w tym wszystkim była patriarchalna nuta całej historii. To mężczyzna miał prawo do buntu. Tylko on miał w sobie tyle siły, żeby stanąć naprzeciw tak silnego wroga i zwyciężyć. Ta wersja pasowała wszystkim przez lata. Dawid zwycięża Goliata. System jest zły, jednostka ma prawo do wolności. Niewielu zwracało uwagę na ofiary w postaci tubylców czy przemocowe traktowanie kobiet. Przecież ich miejsce zawsze było przy boku bohaterskiego Fletchera, który „drzemie” w każdym z nas.

Nikt tak naprawdę nie wiedział, co dzieje się na tym kawałku skały na środku oceanu. Pojawiali się pojedynczy turyści, którym udało się na Pitcairn dotrzeć, ale osiedlenie się na stałe graniczyło z cudem. Mieszkańcy wyspy stali na straży „czystości” ich wspólnoty i bardzo ostrożnie dobierali nowych sąsiadów. Ich wybór uzasadniali współzależnością komuny oraz ciężkimi warunkami, w których trzeba żyć. Żeby stać się częścią komuny kandydat powinien posiadać odpowiednie umiejętności. Nie każdy miał predyspozycje do zostania Pitcairneńczykiem.

Sami wyspiarze bardzo podkreślali swoją niezależność, mimo że tereny Pitcairn prawnie należały do Wielkiej Brytanii. Z jednej strony pojawiały się pretensje o brak zainteresowania i protekcyjnalne traktowanie wyspy, a z drugiej wyspiarze nie mieli problemu z korzystania z funduszy Unii Europejskiej.

Ktokolwiek odwiedził Pitcairn ulegał atmosferze gościnności gospodarzy i ich bezinteresownemu podejściu do życia. Mieszkańcy charakteryzowali się prostolinijną naturą, nie interesowała ich technologia, polityka czy kariera. To, czego potrzebowali, to kawałek ziemi, domek z widokiem na ocean i dostęp do naturalnych dóbr wyspy. Wszyscy na Pitcairn się znali i mogli liczyć na siebie nawzajem. Przynajmniej takie sprawiali pozory.

W szarawym świecie ledwo dostrzegalna, złudna, tak, że nie sposób ocenić, jakie ma kształty. Tylko krzyk, który odbija się od ścian i wraca echem, nakazuje myśleć, że nie będzie łatwego podejścia. Żadnej plaży, doku, piaszczystej ławicy. Tylko para, wszędzie para, której nie zdążyło jeszcze wessać słońce. Sól drażni oczy, wilgotne powietrze wgryza się w płuca. Silnik zgasł, statek zakotwiczył w bezpiecznej odległości. Tam dalej są głazy, szpiczaste, wyskakują spod fali. Głazy jak miny.²⁸

Wyspa otoczona jest skalistymi urwiskami, żaden większy statek nie ma szans dobić do brzegu. Muszą kotwiczyć w zatoce i czekać na „longboaty”, w których wyspiarze zwinnie pokonują wzburzony ocean. Nie ma na wyspie lotniska, jest jeden sklep, jedno miasteczko, jedna główna droga, jedna szkoła. Nie ma szpitala. Jeśli złamiesz nogę, musisz czekać na statek, który przy pływa raz na dwa tygodnie. Wyspa jest poza zasięgiem jakiegokolwiek helikoptera.

Pitcairn ma burmistrza, porządku pilnuje jeden policjant. Reszta zawodów jest rozdzielona pomiędzy najważniejszych mieszkańców - głównie mężczyzn. W przypadku jakiegokolwiek nierozwiązanego konfliktu jesteś zdany na siebie. A bez pomocy wspólnoty umrzesz. Nie każdy ma dostęp do łodzi i sieci, więc nie każdy ma możliwość łowienia ryb. Gdy najsilniejsi z mężczyzn, zwani Chłopcami, wracają z połowu, każdy mieszkaniec dostaje sprawiedliwą część pożywienia. Jednak co w momencie, gdy jesteś poza wspólnotą? Gdy jesteś Judaszem? Albo Obcym? Tak nazywają tych, którzy zdradzili, albo tych, którzy jeszcze nie zaskarbili sobie zaufania wspólnoty. Co się stanie, gdy nie dostaniesz swojej części? Albo gdy nie dasz któremuś z Chłopców tego, czego żąda? Możesz zniknąć z dnia na dzień i przez miesiące nikt się o tym nie dowie. Nie

²⁸ Tamże, s. 13

będzie żadnego śledztwa. Nikt tu na nikogo nie donosi. Przez całą historię Pitcairn na wyspie zgłoszono tylko jedno morderstwo – mąż udusił żonę i córkę, podobno z zazdrości.²⁹

*Pitcairn jest miejscem naturalnej selekcji. Żyją tam ludzie niezłomni, gotowi poświęcić życie dla wspólnoty.*³⁰

Czytając fragmenty wywiadów w reportażu „Jutro przypłynie królowa” Macieja Wasielewskiego z wyspiarzami, którzy odważyli się z nim porozmawiać, wyraźnie czuć, jak ważne jest przynależenie do wspólnoty Pitcairn. Bez niej czują się niepełni, puści. Tak, jakby to był cały sens ich życia. Jest to im wpajane od dziecka. A ci, którzy w to nie wierzą prędzej czy później opuszczają wyspę.

*Z rozmysłem dobieramy mężów i żony z zewnątrz. Nie każdy może żyć w naszej komunie. Kierujemy się klarownymi zasadami: ducha hartujemy przez pracę, ciała oddajemy szacunek. Nie używamy alkoholu ani mocnej kawy. Wyzbyliśmy się namiętności. Wierni naszego Kościoła chętnie poddają się próbom moralnego doskonalenia. (...) Sami regularnie organizujemy spotkania dyskusyjne pod hasłem „Jak ulepszyć Pitcairn”.*³¹

Prawa wyspy są regularnie zmieniane i odczytywane na placu głównym. Przeważnie dotyczą zarządzania dobrami wyspy, lub jakiego odszkodowania możesz oczekiwać, gdy czyjś pies zagryzie twoją kozę. Tożsamość Pitcairn zbudowana jest na zbiorowości, która została zapoczątkowana jeszcze przez buntowników. Jeśli uda Ci się zdobyć zaufanie wyspiarzy, dostajesz kawałek ziemi i wszyscy pomagają ci zbudować twój nowy dom. Wydaje się, że ta pomoc wynika z gościnności i bezinteresowności, ale to złudne. Nigdy nie będziesz jednym z nich. Oto słowa jednego z mieszkańców wyspy:

*Na Pitcairn każda relacja międzyludzka opiera się na długu wdzięczności. Wyspiarze pilnują wprawdzie, by nie stawać się dłużnikami, ale prędzej czy później każdy każdemu jest coś winien. Przysługa jest walutą cenniejszą od dolara, dlatego nienawidzący ciebie kuzyn skoczy do oceanu, żeby cię ratować. Wie, że kiedyś odbierze swój dług. Kto oddał więcej przysług, ten stoi wyżej we wspólnotowej hierarchii. Kto zaciągnął długi u wszystkich, ten nikomu nie może odmówić.*³²

Na tak małej przestrzeni ciężko jest uchować coś w tajemnicy przed innymi.

²⁹ Por. M. Wasielewski, *op. cit.*, s. 51.

³⁰ Tamże, s. 14.

³¹ Tamże, s. 19.

³² Tamże, s. 50.

Każda informacja obiega wyspę z prędkością światła. Ale gdy już jesteś w posiadaniu cennego sekretu, to wiesz, że kiedyś może ci uratować życie.³³

Wyspą rządzi nie burmistrz, który jest wybierany w demokratycznych wyborach, ale hierarchia. Na dole drabiny są ci, którzy zdradzili kiedyś wspólnotę, czyli wspomniani wcześniej Judasze. Są niżej niż Obcy, którzy nie zyskali jeszcze zaufania mieszkańców, ale mają na to szansę. Na podobnej pozycji są Przechrzyty, którzy wżenili się w rodzinę Pitcairneńczyków. Blisko szczytu są urodzeni na Pitcairn - Wyspiarze. A na samej górze drabiny są Chłopcy. To gang najsilniejszych i najbardziej wpływowych mężczyzn, którzy praktycznie utrzymują wyspę przy życiu.

Gang dość długo pracował na swoją pozycję na wyspie. Trzeba było czasu na zdobycie zaufania, ale w końcu *komuna obdarzała ich większą odpowiedzialnością: budowali łodzie i wypływali na połowy. Starsi wyspiarze mieli co jeść. Chłopcy stawiali domy, budowali drogi, odstraszaali amerykańskich wielorybników, którzy zawijali na wyspę i dręczyli pitcairneńskie kobiety. Z czasem żadna decyzja, ważna czy błaha, nie mogła zapaść bez udziału Chłopców. A najważniejszy był Buck.*³⁴

Maciej Wasielewski w swoim reportażu „Jutro przyplynie królowa” nazwał szefa Chłopców Buckiem. Można dotrzeć do jego prawdziwej tożsamości uważnie czytając inne relacje z Pitcairn.

Od dziecka ojciec Bucka widział w nim swojego następcę. Zawsze sprawdzał się w trudnych sytuacjach. Kiedy na przykład pojawiły się problemy z zaopatrywaniem wyspy w żywność w latach 60-tych, Buck miał szesnaście lat:

*Przyszłość wyspy była niepewna. Baliśmy się głodu, izolacji. Buck się nie bał. Może wtedy po raz pierwszy poczuł odpowiedzialność? Był przyszłością wyspy, nadzieją Gangu. Do Gangu należeli tylko urodzeni na Pitcairn.*³⁵

Wśród tej grupy był najbardziej charyzmatyczny, stanowczy, błyskawiczny w podejmowaniu decyzji. Od marynarzy odwiedzających wyspę wyciągał technologiczne ciekawostki. Kupił samochód i przywiózł go na wyspę. Nikt nie wiedział po co. Na wyspie nie ma warunków do jazdy samochodem. Zrobił to zapewne, żeby podkreślić swój status.

Gdy jedna z wyspiarek zaczęła przedwcześnie rodzić, w porę usunął dziecko,

³³ Por. tamże, s. 127.

³⁴ Tamże, s. 51.

³⁵ Tamże, s. 47.

miał tylko sześciotygodniowy kurs protetyka dentystycznego³⁶, a jedynym pomocnikiem Bucka podczas zabiegu był położnik rozmawiający z nim przez telefon satelitarny. Kobieta przeżyła tylko dzięki Buckowi.

Miał posłuch i wszyscy się go bali, chociaż od dziecka kulał na jedną nogę. *Każdy mógł przed nim uciec, a jak przychodziło co do czego, stali sparaliżowani i czekali na jego ruch.*³⁷

W 2003 roku w lokalnej świetlicy, zamienionej w salę sądową na potrzeby prowadzonej rozprawy, na ławie oskarżonych zasiadło siedmiu mężczyzn, mieszkańców Pitcairn. Wszyscy należeli do gangu Chłopców. Zarzucono im wielokrotne dopuszczanie się gwałtów na nieletnich dziewczynkach żyjących na wyspie. Przedział wieku ofiar podawano między piątym a piętnastym rokiem życia. Córki sąsiadów, kuzynów, przyjaciół żyły w strachu przed mężczyznami, którzy wykorzystywali je w bestialski sposób powołując się na tradycję i lokalne zwyczaje.

Pierwsza.

Oganiała się od pszczoł. Podjechał na motorze. (...) Tylko nie mów nikomu. Bo powtórzę.

Potem stała, nie pamięta jak długo. Dłonie zdrętwiały, ciało obrzękło. Napisał jej liścik miłosny. Zostawił obok poduszki. Udawała, że śpi. Miał dwadzieścia siedem lat. Ona – trzynaście.

Druga.

Kroiła pomarańcze w soczyste talary – przychodził. Spała – przychodził. Siedziała z ojcem i matką – też przyszedł. Ojciec poradził matce: „Zatkaj uszy watą”.

Następnego dnia ojciec poszedł na ryby z napastnikiem. Minął rok i ojciec zaczepił jego córkę, swoją bratanicę.

Trzecia.

Milczała albo krzyczała. Nie ufala mowie. Powtarzała, tyle razy: „Zostaw!” więc zaczęła milczeć, kiedy brali, kiedy i krzyk jej nie ochronił.(...)

Czwarta.

Mówili o niej: gościnna., bezwolna, ale jej wola gasła stopniowo. Oni ją gasili. (...)

Piąta.

Bała się dziadka. Dziadek lubił zjeść i zapić. (...) Miała dwanaście lat, kiedy pierwszy

³⁶ Tamże, s. 52.

³⁷ Tamże, s. 52.

*raz jej dotknął. Potem już nie znał opamiętania.*³⁸

Przypadków przemocy i gwałtów było znacznie więcej. Precedens miał miejsce na przestrzeni wielu lat. Wielokrotnie ignorowano zgłoszenia albo po prostu ofiary nie miały jak o tym donieść. Nikt bez potrzeby nie opuszczał wyspy. Nie było praktycznie żadnego kontaktu z zewnętrznym światem. Wniesione oskarżenia dotyczyły incydentów sprzed lat i były to kobiety, które dawno wyspę opuściły. Nie mogły żyć z tą traumą i bały się o kolejne pokolenia dziewczynek.

Część ofiar zastraszanych przez własne rodziny wycofała zarzuty w trakcie procesu. *Jeśli zeznasz przeciwko mnie, społeczność i ojciec nigdy ci tego nie wybaczą.*³⁹ Matki wyzywały córki od prostytutek i zdrajczyń chcących zniszczyć wspólnotę Pitcairn. Presja była ogromna ze wszystkich stron. Oto relacja jednej z ofiar:

*Kiedy czułam się zagrożona, nie docierały do mnie informacje z zewnątrz. Żyłam w przekonaniu, że od niego zależę. Mówił, że nikt mi nie pomoże. Z czasem zaczęłam widzieć jego dobre cechy: mógł być bardziej brutalny, a nie był, mógł pobić, a tylko wykorzystał, zapomniałam, że to wszystko przez niego. Zwłaszcza, kiedy był miły, kiedy pomagał dźwigać drewno albo naprawił rower. Byłam zachwycona, kiedy okazywał ludzkie oblicze. Można powiedzieć, że zrodziła się między nami więź. W pierwszej chwili, gdy sprawą zajęli się Brytyjczycy, chciałam go bronić. Policjanci i prokuratorzy byli agresorami, okupantami. Tak to wtedy widziałam chcieli coś zmienić, a ja zdążyłam się oswoić. Czułam się rozbita. Przez lata nie potrafiłam odpowiedzieć sobie na pytanie, kim ja tak naprawdę jestem.*⁴⁰

Czemu wspólnota nie wstawiła się za najsłabszymi? Czemu matki i ojcowie nie mieli odruchu, żeby bronić swoje dzieci? Gdzie był instynkt macierzyński, gdy dojrzały mężczyzna gwałcił niewinną dziewczynę za ścianą w pokoju, podczas gdy reszta rodziny spożywała posiłek. Wszyscy powoływali się na tradycję. Że od lat tak było, że dziewczynka wchodzi w wiek dojrzały przekraczając dwunasty rok życia. I to daje mężczyźnie prawo do brania jej jak mięso? Dlatego, że czuł głód? Czy to może wpływ wspólnoty? Wszyscy tak robią, więc ja też muszę. Nikt nie miał odwagi przerwać cyklu. Wśród mieszkańców Pitcairn według zeznań kobiet tylko jeden mężczyzna nie był zagrożeniem. Wszyscy inni w jakiś sposób brali udział w *polowaniu na gekony*.⁴¹

³⁸ Tamże, s. 55.

³⁹ Tamże, s. 63.

⁴⁰ Tamże, s. 64-65.

⁴¹ Tamże, s. 42.

Być może słowa jednego z Obcych, którzy mieszkali przez jakiś czas na wyspie, przybliżą panującą tam atmosferę:

Granica między dobrem a złem, wcześniej nieprzekraczalna, zostaje przekroczona. Przeobraża się ludzka natura. Człowiek odkrywa w sobie ciemną stronę. Zmiany zachodzą szybko, niespodziewanie szybko. Zapominasz, że na innej ziemi kłaniałeś się kobietom. Obserwujesz nową rzeczywistość w zadziwieniu, w bierności. Przechodzisz w stan porównywalny z depresją. Wydaje ci się, że jesteś bezradny, że możesz to jedynie zaakceptować. Jest wspólnota, są Chłopcy, ich zasady. Okazuje się, że to jedyne zasady, jakie dają poczucie bezpieczeństwa. Nie uchwycisz momentu, kiedy bierzesz je za swoje. Tracisz poprzednią tożsamość. Nie oceniał mnie. Człowiek chce się przede wszystkim przystosować. Ochronić. Nie myśli o kosztach. To pokazuje, jak względne jest to, co nazywamy ucywilizowaniem, i jak łatwo możemy stracić człowieczeństwo.⁴²

Zgodnie z psychologią społeczną każdy ma potrzebę przynależenia i utożsamiania się ze społecznością, w której się wychował. Jeśli od dzieciństwa wpajany nam jest stosunek do otoczenia, jeśli nie mamy możliwości skonfrontowania, omówienia z nikim zachowań, które budzą nasze wątpliwości, stajemy się częścią tej przestrzeni. Tak postrzegamy nasz dom. Można to nazwać relatywizmem kulturowym. Wyspiarze bronili się tradycją, polinezyjskimi zwyczajami, gdzie swoboda seksualna jest znacznie szersza. Według nich nikt o Pitcairn się nie upominał, dopóki nie wyszły na jaw gwałty. Wtedy nagle Anglicy zaczęli sądzić wszystkich według swojego prawa. Ale nawet jeśli to była prawda, to przecież do gwałtów dochodziło na pięcioletnich dziewczynkach. A może zawiniły tu geny? Brutalne usposobienie buntowników z Bounty pulsujące w żyłach Pitcairneńczyków?

Ta praca nie ma na celu analizy zachowań oprawców, wątek przemocy i gwałtów jest tłem dla szerszego tematu. Historia Pitcairn i jej mieszkańców jest soczewką, przez którą możemy przyjrzeć się obecności zła na całym świecie, a nie tylko na kawałku ziemi oddalonym od nas o tysiące kilometrów. Ważne dla mnie, jako twórcy spektaklu jest w jaki sposób my, ludzie reagujemy na wydarzające się zło, indywidualnie i jako wspólnota. Zbieranie wiedzy na temat przyczyn okrucieństw na wyspie jest przygotowaniem się na znacznie trudniejsze pytanie, które jak refren wraca w tej pracy – co ja bym zrobił w tej sytuacji? Albo zadam pytanie szerzej – skoro wiem, że zło

⁴² Tamże, s. 151.

istnieje, to co z tym robię? Akorzy wychodząc na scenę w spektaklu również zadają sobie te pytania. Dzięki temu spektakl staje się platformą do szukania odpowiedzi. A aktor tak, jak pisał Yeats, przebywa w „punkcie zerowym” - staje się człowiekiem na scenie, a nie wyłącznie odtwórcą roli. Teatr staje się miejscem spotkania, gdzie do wspólnych poszukiwań zapraszany jest widz.

Rozdział III

Psychologia społeczna – wybrane zagadnienia dotyczące zbiorowości oraz agresji

*Człowiek jest z natury istotą społeczną; jednostka, która z natury, a nie przez przypadek, żyje poza społecznością, jest albo kimś niegodnym naszej uwagi, albo istotą nadludzką. Społeczność jest w naturze czymś, co ma pierwszeństwo przed jednostką. Każdy, kto albo nie potrafi żyć we wspólnocie, albo jest tak samowystarczalny, że jej nie potrzebuje, i dlatego nie uczestniczy w życiu społeczności, jest albo zwierzęciem, albo bogiem.*⁴³

Psychologia społeczna bada naukowo jak inni wpływają swoją obecnością na nas, nasze myśli, uczucia, opinie i postępowanie, lub jak my oddziałujemy w podobny sposób na innych.⁴⁴ Ta dziedzina nauki może nam pomóc zrozumieć, dlaczego na Pitcairn działy się rzeczy, które wykraczają poza nasze wyobrażenia. Pomoże nam znaleźć odpowiedź, dlaczego mieszkańcy dokonywali wyborów, które wydają się irracjonalne, niemoralne, a wręcz okrutne wobec niewinnych ofiar. Przeanalizowanie tych zachowań od strony psychologii społecznej posłuży nam jako wprowadzenie do tematu spektaklu, zbliży nas do zrozumienia jego założeń oraz przesłania.

Tak, jak pisał Arystoteles w zacytowanym wyżej fragmencie, człowiek jest zwierzęciem społecznym. Życie w grupie pozwala nam przetrwać. W naszym DNA zapisane jest nawiązywanie więzi i współpraca z innymi. Jako gatunek potrafimy się dostosować, współistnieć w zgodzie z innymi, ale często też walczymy między sobą o środki potrzebne do życia lub rywalizujemy o miejsce w hierarchii. Naszymi narzędziami w przetrwaniu ewolucyjnie stały się uprzedzenia i agresja, nasze mózgi są plemienne. Od początków naszej cywilizacji kategoryzujemy innych, umieszczamy ich w grupie „my”, albo w grupie „oni”. „Tamci” mogą stanowić dla nas zagrożenie, lub po prostu nie podobać nam się fizycznie. Finalnie pada zawsze pytanie – do której grupy należysz? Do nas czy do nich?⁴⁵

Teoria tożsamości społecznej tłumaczy, jak istotne dla nas jest przynależenie do grupy. Członków zbiorowości może łączyć wyznanie, poglądy polityczne, region, patriotyzm, a czasem nawet wykonywany zawód. Ta potrzeba buduje nas wewnętrznie oraz wpływa na sposób postrzegania innych – tych spoza grupy. Często przerysowujemy różnice pomiędzy grupami. „My” jesteśmy wyjątkowi, a „tamci” są tacy sami, podobni do siebie nawzajem. Członków naszej grupy traktujemy łagodniej, bywa, że ich

⁴³ Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, [cytuję za: E. i J. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, przeł. M. Guzowska, Warszawa 2020, s. 13.]

⁴⁴ Por. E. i J. Aronson, *Człowiek istota społeczna*, przeł. M. Guzowska, Warszawa 2020, s. 19.

⁴⁵ Por. tamże, s. 30-39.

faworyzujemy.

Prowadzi to zwykle do dyskryminacji, którą też mamy zapisaną w genach. Narzucanie tych samych cech całej grupie pomagało nam w przetrwaniu. Czyniło nas ostrożnymi wobec obcych. Jednak uprzedzenia i dyskryminacja prowadząca do stereotypizacji zwykle osadzona jest w błędnych czynnikach poznawczych.⁴⁶ Nie można zakładać, że samo należenie do jakiejś grupy, rasy czy płci powoduje, że wszyscy w niej są tacy sami. Stereotypy nie pozwalają nam dostrzec indywidualnych cech jej członków. Blokują możliwości poznawcze. Pomagają nam zbudować siłę grupy, ale zbyt często zastępują własne myślenie. Taki proces miał miejsce na Pitcairn. Wspólnota mówiła jednym głosem, mieszkańcy wyspy uważali się za wyjątkowych, zaś każdy, kto nie urodził się na Pitcairn był dla nich Obcym. Do dziś tak nazywają każdego obcokrajowca bez względu na pochodzenie. I nie doszukują się w nich indywidualności.

Żeby czuć się spełnionym, ludzkim oraz szczęśliwym dążymy do zaspokojenia naszych potrzeb, a te z kolei mają bezpośredni związek ze społecznymi motywacjami. To one formują sposób w jaki myślimy, jak odczuwamy i jak nawiązujemy relacje z innymi.

Najważniejszą z nich jest potrzeba przynależności - silny przymus wpasowania się do jakiejś grupy. Bycie odrzuconym może działać bardzo destrukcyjnie, doprowadzać do depresji, a nawet samobójstw. Z przynależności powstają zwyczaje i tradycja. Bycie poza wspólnotą jest straszną karą. Zwróćmy uwagę, jak ciężko byłoby żyć poza wspólnotą Pitcairn. Nie tylko od strony przetrwania, ale od strony zdrowia psychicznego. Całkowita izolacja mieszkańca doprowadzała do wielu tragedii. Nazwy niektórych miejsc na wyspie upamiętniają wydarzenia osobistych dramatów – „Skała z której rzucił się Tom”.

Potrzeba kontroli, potrzeba znaczenia i zaufanie są silnymi czynnikami koniecznymi do przetrwania. Jeśli wiemy, gdzie jest nasze miejsce i co znaczymy we wspólnocie, czujemy się spełnieni. A ufając innym możemy czuć się bezpiecznie. Możemy się rozwijać, znamy swój status. Bez zaufania będąc zwierzętami społecznymi nie przetrwalibyśmy. Dlatego zdarza się nam wypaczać świat zewnętrzny, żeby zachować wizerunek naszej społeczności. W książce *Człowiek istota społeczna* Elliota i Joshua Aronsona autorzy podają przykłady, kiedy dochodziło do obwiniania ofiar przemocy tylko dlatego, że ich krzywda naruszała poczucie bezpieczeństwa danej

⁴⁶ Por. tamże, s. 234-240.

wspólnoty. W wyniku przestępstwa zostało naruszone zaufanie do ustalonego porządku. W innych mieszkańcach pojawiał się wtedy lęk, że ich może spotkać podobna sytuacja. Dlatego zarzucano ofiarom, że prowokowały napastników i tym samym były współwinne przestępstwa.⁴⁷ Czy takie zachowanie mogło mieć miejsce na wyspie? Podczas rozpraw wielokrotnie padały oskarżenia pod kierunkiem kobiet, że „same się o to prosiły”. Odrzucanie wizerunku mężczyzn jako oprawców utrzymywało bezpieczny status quo. Dopóki kolejna kobieta nie została zaatakowana.

Ludzie często wierzą w rzeczy, które mijają się z prawdą. Potrafią robić coś, co wydaje się być szalone, a w naszych głowach pojawia się mechanizm obronny – „ja bym tak nie postąpił.” Ale kiedy czujemy przynależność, działamy najskuteczniej, znając efekt łatwiej dokonujemy wyborów, chcemy otaczać się ludźmi, którym ufamy. Przyjrzyjmy się organizacjom terrorystycznym. Nikt o zdrowych zmysłach nie wysadziłby się w imię wiary czy obietnicy życia w dostatku po śmierci. A jednak badania ludzi angażujących się w takie działania nie wskazywały na jakiegokolwiek zaburzenia psychiczne. Ich pobudkami kierowała potrzeba bycia częścią silnej grupy, która nadawała im tożsamość, budowała ich poczucie wartości i sens życia, a nawet uzasadniała celowość ich śmierci. Do takich grup nie tylko przyłączali się fanatycy religijni, mieszkańcy Bliskiego Wschodu, robili to również nastolatki ze Stanów. Ich życie przestawało być banalne, nabierało znaczenia. Organizacje dawały im to, czego nie byli w stanie odnaleźć w swoim zwyczajnym życiu na przedmieściach.⁴⁸ Biorąc pod uwagę takie czynniki obrona Chłopców przed sądem przez członków wspólnoty Pitcairn już nie jest tak trudna do wyobrażenia. Szczególnie, że potrzeba przynależności jest silniejsza wśród jednostek wyalienowanych. A przecież o Pitcairn nikt nie pamiętał. Zawsze czuli się jak gorsi dalecy krewni angielskiego Imperium.

Gdy przyglądamy się wydarzeniom na Pitcairn, łatwo możemy wpaść w pułapkę jednoznacznej oceny – oni byli po prostu źli, to banda psychopatów, normalny człowiek by tak nie postąpił. Takie podejście do niczego nie prowadzi poza marginalizacją problemu. W psychologii społecznej nazywa się to błędem atrybucji. Czyjeś zachowanie możemy próbować wyjaśnić nawiązując do jego osobowości, czyli zastosować atrybucję dyspozycyjną, lub staramy się zrozumieć sytuację, w której jednostka się znalazła, wtedy mamy do czynienia z atrybucją sytuacyjną. To drugie podejście pozwala zrozumieć genezę zachowania obiektu.

⁴⁷ Por. tamże, s. 45.

⁴⁸ Por. tamże, s. 45.

Ludzie chcą widzieć siebie jako dobre i racjonalne osoby. Nikt oprócz psychopatów nie ma o sobie zdania, że manipulacja, czy sprawianie bólu innym jest przyjemne i właściwe. Dlatego wszystko co robimy racjonalizujemy wymyślając historie podtrzymujące nasz wizerunek porządnego człowieka. Robimy to, żeby zachować twarz przed samym sobą. Gdy czujemy niejasne emocje i lęk z nimi związany, uciekamy w iluzję, w której czujemy się bezpiecznie. Napięcie powstające w wyniku sprzeczności naszego wizerunku z tym, jak postępujemy nazywa się dysonansem poznawczym. Żeby tę emocję zniwelować i uspokoić się, potrafimy sięgnąć po naprawdę absurdalne uzasadnienia. Spójrzmy na palenie papierosów. Ile idiotycznych opowieści wymyślamy, żeby przekonać samego siebie, że mimo że palenie zabija, to daje nam w zamian coś innego. Zmieniamy papierosy na lepsze, twierdzimy, że palenie nas rozluźnia lub pomaga nam się skupić. Zmyślamy te historie na potrzeby utrzymania wizerunku rozsądnego człowieka. *Oszukujemy siebie do tego stopnia, że zaczynamy wierzyć w nasze kłamstwa.*⁴⁹ Człowiek nie jest istotą racjonalną, tylko racjonalizującą.

Aronson w swojej książce podaje hipotetyczny przykład dwóch osób stojących przed egzaminem. Obie są nieprzygotowane. Pojawia się okazja oszukania podczas testu. Stoją przed wyborem bycia uczciwym człowiekiem i nie skorzystania z pokusy lub pójścia na łatwiznę, ale zdania egzaminu. Jakiegokolwiek decyzji by nie podjęli, będą zmniejszać dysonans powstały w wyniku jej podjęcia. Czyli albo usprawiedliwiać oszukiwanie, albo wyolbrzymiać taką formę zachowania. Na koniec procesu mamy dwie osoby o skrajnie różnych poglądach na temat jednej czynności. Przed podjęciem decyzji ich postawy były takie same.

Warto w tym momencie zacytować metodę piramidy przytaczaną przez Aronsona. Wyobraźmy sobie, że jednostka stoi na szczycie piramidy, jest to ten moment w życiu, gdy zaczyna podejmować ważne świadome decyzje. Czy iść na studia? Jaki kierunek studiów obrać? Co zrobić ze swoim życiem po skończeniu edukacji? W jakim mieście zamieszkać? Z kim związać się na stałe? Czy stać nas na kupno mieszkania? Czy chcemy mieć dzieci? Przyjmijmy, że każda podjęta decyzja nadaje kierunek schodzenia jednostki w dół piramidy, a każdy krok wywołuje dysonans, który trzeba będzie zredukować przez racjonalizację wybranej ścieżki. Konsekwencją wyborów są konkretne poglądy, idee, działania. Gdy jednostka będzie już na dole piramidy, odległość od jednostek na przeciwnym końcu, które podejmowały inne decyzje, będzie ogromna.

⁴⁹ Tamże, s. 70.

Będzie ich dzielił dystans poglądowy. W takiej sytuacji nie da się już cofnąć niektórych decyzji. Nie da się zmienić przeszłości. Można tylko racjonalizować swoje wybory lub dyskredytować innych. Wyobrażenie sobie takiej piramidy pozwala zrozumieć proces, który ma miejsce przez całe życie. I jak blisko siebie byliśmy, gdy rozpoczynaliśmy tę podróż. Niektóre decyzje podejmowane są za nas. Żeby utrzymać wizerunek rozsądnej osoby i dobrego człowieka, racjonalizujemy.

Podejmując decyzję nie musimy w nią wierzyć, możemy ją uzasadniać zewnętrznie. Wydarza się tak, gdy nie chcemy kogoś urazić, boimy się, że zrobimy komuś krzywdę. Uzasadnienie może być też wewnętrzne. Gdy nie znajdujemy przesłanek uzasadnienia na zewnątrz, szukamy ich w sobie. Zdarza się tak, że je wymyślamy. W efekcie możemy wierzyć w coś, co nie jest prawdą.

Filip Zimbardo przeprowadził eksperyment, w którym dwie grupy ochotników poddawane były wstrząsom elektrycznym. Jedna grupa zgłosiła się sama, druga została wybrana. Ochotnicy, czyli ci, którzy czuli większy dysonans, ponieważ nie mieli jak uzasadnić zewnętrznie swojej decyzji, zgłaszali mniejszy ból, ich reakcja mierzona przez maszyny była mniejsza niż tych, którzy zostali „zmuszeni” do wzięcia udziału w eksperymencie.

W odczuwaniu dysonansu ma znaczenie poczucie własnej wartości. Jeśli jesteś osobą, która nie myśli o sobie dobrze, dysonans będzie mniejszy, gdy dokonasz czegoś niemoralnego. Podli ludzie, dopuszczają się podłych czynów. Dysonans jest najsilniejszy, gdy osoba czuje odpowiedzialność za swoje czyny. Obraz naszego „Ja” jest sprzeczny z naszymi działaniami. Im większy dysonans, tym mocniej zmienia się nasza postawa. A to prowadzi do poważnych konsekwencji.

Jedną z nich może być obwinianie ofiary – sytuacja regularnie powtarzająca się na Pitcairn. W książce Aronsona pojawia się ciekawy przykład historii mającej miejsce w jednym ze stanów w USA w 1970 roku. Doszło tam do tragedii podczas pokojowych manifestacji przeciwko wojnie w Wietnamie. Padły strzały, kilku studentów zginęło, kilka osób zostało rannych i okaleczonych do końca życia. Po Stanach zaczęły wędrować absurdalne plotki uzasadniające okrutne zachowania Gwardii Narodowej. Między innymi oskarżano studentów o śmiertelne choroby weneryczne, z powodu których prędzej czy później i tak by umarli. Jeszcze ciężiej jest uwierzyć w to, że porządni obywatele publicznie przyznawali się do poglądów, że ofiary zasługiwały na śmierć. Dysonans był tak ogromny, że nauczycielki przed kamerą rzucały oskarżenia i deklarowały, że gdyby to ich dzieci szły w proteście, Gwardia również powinna strzelać.

Wygląda na to, że obwinianie ofiary jest zakorzenione w ludzkiej potrzebie usprawiedliwiania siebie i naszych postaw wobec tych, którym się gorzej powodzi, którzy padli ofiarą przestępstw, biedy, czy tragicznych wydarzeń. I co ważne, można czasem go uniknąć, przyznając się do własnego stresu i ludzkich emocji i wyrażając je, zanim przekształcą się w coś nieprzyjemnego.⁵⁰

Przyjrzyjmy się teraz historii rodem z Pitcairn. 18 listopada 1978 roku Jim Jones, założyciel sekty, namówił setki swoich wyznawców do popełnienia masowego samobójstwa. Rodzice zabijali własne dzieci, mężowie otruwali żony, a na koniec siebie. Jak Jonesowi udało się doprowadzić do takiego finału? Przez stopniowe budowanie zaufania i redukcję dysonansu. Zaczęło się od datków na kościół, potem oddawania majątków. Ważnym krokiem było namówienie członków kultu do zrezygnowania z wszystkiego, co posiadali i wyprowadzenia się w odludne miejsce. Tam w otoczeniu innych wyznawców można było zacząć nowe życie. Kolejnym krokiem przywódcy było danie sobie prawa do sypania z żonami członków wspólnoty, nikt się nie sprzeciwił. Tuż przed krwawym finałem zrobił próbę generalną zbiorowego samobójstwa. Po udanej symulacji ostatni krok był już łatwy. Mamy ciarki czytając tę historię, a przecież nie wydarzyła się daleko od nas. Członkowie kultu byli zwyczajnymi obywatelami, którym brakowało sensu w codziennym życiu. Nie wiedzieli na początku, jak zakończy się ich uczestnictwo w kulcie. Krok po kroku uzasadniali swoje decyzje. Będąc już na dole piramidy, nie byli w stanie się wycofać.⁵¹ Brak celu, alienacja i stopniowa racjonalizacja doprowadziły do tragedii, która niewiele różni się od historii na Pitcairn. Ale czy podczas tego procesu nie pojawiał się ani jeden głos rozsądku? Nikt nie postawił się przywódcy? Przejdę w tym momencie pracy do tematu samego sprzeciwu.

Ameryka i jej kultura bazuje na zbuntowanych jednostkach. Pierwszymi pionierami byli dzielni poszukiwacze opuszczający europejski kontynent w poszukiwaniu szczęścia na nieznanach lądach. Nadanie komuś etykiety konformisty może być często odebrane jako obraza. Amerykańska popkultura obfituje w historie samotnych bohaterów, którzy potrafili się poświęcić dla ogółu i wystąpić z szeregu, stanąć naprzeciwko oprawcy i powiedzieć - „Nie!”.

Wspólnota Pitcairn bardzo dobrze wpisuje się w ten kanon. Fletcher sprzeciwiający się Bleigh'owi, buntujący się przeciwko Imperium staje się prawdziwym bohaterem nonkonformistów. Ale czy sama wyspa dziś jest równie zbuntowana? Czy

⁵⁰ Tamże, s. 98.

⁵¹ Por. tamże, s. 66-103.

społeczeństwo może istnieć bez konformizmu? A co jeśli pejoratywny wydźwięk tego słowa zastąpimy hasłem – gracze zespołowi? Przecież nikt na wyspie nie przeżyłby trwając w wiecznym sprzeciwie. Tak postępowali ich przodkowie i tylko jeden buntownik przetrwał. Reszta została wymordowana w starciach z tubylcami.

Wspólnota prosperuje dzięki przekazywaniu informacji, zwyczajów, dzięki pracy zespołowej. Na konformizm jesteśmy podatni od dziecka. Naśladowanie otoczenia spaja nas ze społecznością, w której żyjemy. Wyalienowana wyspa Pitcairn jest świetnym przykładem tego, jak silne wpływy mieszkańcy mieli na siebie nawzajem. Sami stworzyli swoją kulturę będącą „miksem” chrześcijaństwa z tahitańskimi zwyczajami. Napisałi własną konstytucję, która broniła ich tradycji i praw. Kto miał temu zaprzeczyć? Podobne zagrożenie nazywane syndromem grupowego myślenia miało miejsce w Trzeciej Rzeszy. Bez alternatywnego wpływu z zewnątrz racjonalne myślenie zastępuje potrzeba zgody. Konieczność dopasowania się jest tak silna w człowieku, że często zastępuje nasze własne potrzeby. Obserwując innych uczymy się, stajemy się częścią grupy. Chcemy się dostosować, ponieważ inni są źródłem informacji, chcemy być akceptowani i lubiani. Zachowanie innych pozwala nam zorientować się w otoczeniu i warunkach, w których mamy funkcjonować. A w wyniku lęku przed byciem odrzuconym podążamy za grupą. Naśladujemy otoczenie.

Na Pitcairn wszyscy gwałcili. Normy tworzą się przez obserwowanie innych, gdy nie wiemy co robić, robimy to co wspólnota. Bez konsekwencji czynów, które mogą nas powstrzymać przed robieniem rzeczy niemoralnych, ulegamy grupie. Nikt się nie sprzeciwia. Brakuje Fletcherów na wyspie. Dodatkowo, tak jak wspomniałem już na początku rozdziału, konformistyczne postawy rozwijają się łatwiej, gdy grupa czuje się jednolita etnicznie, religijnie, kulturowo lub zawodowo. Na Pitcairn doszło do najsilniejszej formy konformizmu – internalizacji. Mieszkańcy przyjęli wymyślone poglądy, które stały się częścią ich tożsamości, ponieważ w nie uwierzyli. W to, że mają rację. A taki konformizm jest najmniej podatny na zmiany. Nie potrzebuje kar ani nagród, żeby się utrzymać, nie jest potrzebny lider, który będzie go pilnował. Chociaż lidera tam nie zabrakło. Buck, jak na prawdziwego tyrana przystało, pozbywał się konkurencji i potencjalnych nonkonformistów. Tak samo postępował Hitler, Stalin lub którykolwiek historyczny despota. A społeczeństwo czuło przed nimi lęk i poddawało się ich autorytetom.

Jak silnie zakorzeniona jest w nas potrzeba ulegania udowodnił Stanley Milgram swoim eksperymentem przeprowadzanym w latach 60-tych. Zaprosił grupę ochotników,

którzy mieli przyjąć rolę nauczycieli. Zadaniem ich uczniów było zapamiętywanie prostych zwrotów. W momencie pomyłki, nauczyciele mieli razić ich prądem o mocy między 15 a 450 woltów. Ochotnicy nie wiedzieli, że uczniowie są podstawieni i że prowadzący jest naukowcem, a wstrząsy są udawane. Uczniowie wtajemniczeni w eksperyment mieli podawać cały czas błędne odpowiedzi. Reakcje na wstrząsy były przez nich odgrywane. Im silniejszy impuls tym mocniejsza reakcja. W połowie eksperymentu błagali, żeby przestać razić ich prądem, a pod koniec udawali, że tracą przytomność. Prowadzący poinformował ochotników na początku badania, że żaden z impulsów nie jest niebezpieczny dla zdrowia ucznia. Jednak ich reakcje zaprzeczały zapewnieniom. Mimo wątpliwości 65 procent członków eksperymentu doszło do końca potencjometru, do najwyższej mocy elektryczności. Ochotnikami byli porządni ludzie – urzędnicy, bankierzy, cały przekrój społeczeństwa. Zgłaszali w trakcie eksperymentu sprzeciw. Ale 65 procent było posłuszne do samego końca. Ciekawe było to, że gdy zrezygnowano z elementu autorytetu w postaci naukowca, procent uległości znacząco spadał.

Chcę poruszyć w tym rozdziale ostatni temat, który ma dla mnie znaczenie w kontekście analizy społeczności na Pitcairn. Jest nim ludzka agresja. Wielu komentatorów wydarzeń zrzucało odpowiedzialność za czyny na geny wyspiarzy. Mieszkańcy Pitcairn pochodzili od brutalnych marynarzy, którzy z kolei wywodzili się z niższych klas społecznych, gdzie przemoc była na porządku dziennym. Czy jednak człowiek jest definiowany przez agresję? Czy mamy ją w genach? To prawda, że żadne zwierzę nie jest tak okrutne, jak człowiek. W 1651 roku Thomas Hobbes podkreślał w swoich pracach, że agresja jest naszą naturalną skłonnością, a przed całkowitym zdżirzeniem chroni nas prawo i społeczny ład. Sto lat później J.J. Rousseau widział w człowieku „szlachetnego dzikusa”. Cywilizację oskarżał za próby odebrania nam tego stanu, który był z natury dobry. Freud z kolei widział człowieka w kajdanach Erosa i Tanatosa, wewnętrznego instynktu życia i instynktownego popędu śmierci. A działania agresywne były przez nie stymulowane. A więc jak to jest z agresją? Jest ona wrodzona? Można nią sterować? Czy mężczyzna jest bardziej agresywny od kobiety?

Wśród zwierząt najbliższe nam genetycznie są szympany. Nie znajdziemy jednak w tym porównaniu jednoznacznej odpowiedzi. Szympany zwyczajne są równie agresywne i okrutne, jak my. Potrafią ścigać inne samce, torturować, a nawet rozrywać rywali na strzępy. Z kolei drugi rodzaj szympana – Bonobo, jest uosobieniem łagodności, a na potencjalne zagrożenie reaguje kopulowaniem.

Duża większość psychologów społecznych uważa, że agresja jest strategią opcjonalną. Mimo, że od dziecka jesteśmy na nią wystawieni, to, czy się uaktywni zależy od otoczenia, wychowania, czy kultury, w której wyrastamy. Przeprowadzono badania w USA na dwóch grupach młodych Amerykanów. Jedni pochodzili z południa, a drudzy z północy. Dawniej rolnicy z północy zajmujący się uprawą roli i sadownictwem, nie musieli przejmować się kradzieżą w takim stopniu, jak ci z południa, którzy zajmowali się hodowlą bydła. Jeśli nawet ukradziono kilka worków jabłek czy pszenicy, nie zagrażało to całej uprawie. Jeśli jednak skradziono kilka sztuk bydła, sytuacja dla farmera robiła się niebezpieczna. Dlatego południowi hodowcy wykształcili w sobie bardziej agresywne usposobienie wzbudzające respekt wśród przestępców. Kary za kradzież były znacznie surowsze. Ale najciekawsze w tym jest to, że te cechy zostały odziedziczone przez współczesnych młodych ludzi będących ich potomkami. Badania pokazały, że młodzi mężczyźni z południa odznaczali się większą agresją, niż ci z północy, chociaż ich rodziny nie zajmowały się hodowlą już od pokoleń. Co w takim razie podnosiło ich poziom agresji? Wychowanie i otoczenie w jakim wzrastali. W domach nadal utrzymywał się kult honoru. Nie wolno było okazywać słabości, a konflikty rozwiązywało się głównie przemocą.

Badania pokazują, że mężczyźni rzeczywiście są bardziej agresywni od kobiet. Odpowiedzialne jest za to stężenie testosteronu we krwi, które jest wyższe u agresywnych mężczyzn. Ale działa to w drugą stronę – bycie agresywnym zwiększa testosteron we krwi. Zagadką w takim razie jest, dlaczego po usunięciu testosteronu osobniki, które były przed zabiegiem agresywne, nadal wykazują takie tendencje.

Agresja u kobiet pojawia się w innych sytuacjach niż u mężczyzn. Są bardziej podatne na agresję relacyjną, gdy przyjmuje formę społeczną taką, jak odtrącanie, wykluczanie, krytykowanie czy szkalowanie. Odsetek przemocy w związkach okazuje się podobny. Nie musi to być przemoc fizyczna. Powody pojawiają się te same – zazdrość, gniew, mściwość lub działanie w obronie własnej.

Powodem pojawiania się agresji mogą być takie czynniki, jak ból, brak komfortu, głód, upał, a nawet zmiany klimatu. Analizując dzieje naszej cywilizacji można dostrzec eskalacje przemocy w miejscach cierpiących z powodu gwałtownych wzrostów temperatury. Innym istotnym bodźcem może być frustracja. Dobrym przykładem są tu rewolucje przeprowadzane przez niezadowolonych obywateli, którzy w tłumie odnajdywali siłę i odwagę do obalenia systemu.

Na Pitcairn każdy z tych czynników miał miejsce w większym lub mniejszym

stopniu. Przemoc i agresja przybierała potworne formy, które nie miały konsekwencji. Stopniowo stawały się codziennymi zwyczajami. Skoro wszyscy to robili, nikt nie chciał się wyróżniać. Napaście seksualne i gwałty stały się wszechobecne.

Zdefiniujmy, czym jest gwałt. Jeśli dopuszczasz się penetracji jakiegokolwiek otworu cielesnego, jakkolwiek częścią ciała lub przedmiotem bez zgody ofiary, dokonujesz gwałtu. Na wyspie miały miejsce również napaści seksualne. Jest to szersze pojęcie, w którym brak zgody ofiary jest zasadniczy.⁵² Płeć nie ma tu znaczenia. Jednak to mężczyźni częściej dopuszczają się tego czynu. Przyczyną może być chęć dominacji, lub poniżenia ofiary. Tak dzieje się na wojnie, gdy żołnierze gwałcą kobiety i dzieci lub w więzieniach jako pokaz siły.

Zazwyczaj gwałciciel nie empatyzuje z ofiarą, czuje wobec niej złość lub odrazę. Twierdzi, że ma prawo do jej ciała i może uprawiać seks z każdą kobietą, lub mężczyzną. Możliwe, że właśnie dlatego gwałt jest tak częsty wśród mężczyzn o wysokim statusie. Identyfikują go z posiadaniem władzy. Często kobietom zarzuca się prowokowanie sprawców podtrzymując mit, że kobiety chcą być gwałcone. Właśnie w taki sposób napastnicy z Pitcairn bronili się przed oskarżeniami. Jednocześnie usprawiedliwiano ich, że w takich ciężkich warunkach w jakich mieszkają muszą czasem „rozpiąć rozporek”⁵³. Czy taka obrona nie brzmi znajomo? Nie trzeba daleko szukać – po fali oskarżeń w wyniku akcji #metoo prawie każdy oprawca używał tych samych argumentów. Okazuje się, że wyspa Pitcairn nie leży mentalnie tak daleko od Europy czy USA.

Postawmy się w sytuacji statystycznego mieszkańca Pitcairn. Rodzisz się we wspólnocie, która działa według określonych zasad. Dojrzewając widzisz, jak traktuje się kobiety. Otaczają cię ludzie, którzy nie podważają istniejącego porządku. Konformistyczne nastawienie mieszkańców nie powstrzymuje fali przemocy i gwałtów. Im bardziej angażujesz się we wspólnotę, stajesz się bardziej uzależniony od innych. Nie masz na co dzień dostępu do zewnętrznego świata. Nie masz porównania. Położenie wyspy, alienacja społeczności, megalomańskie zapędy, wszystko to odcina cię skutecznie od wszelkiej alternatywy. Twoje czyny nie mają konsekwencji. Jesteś mężczyzną i możesz wszystko. Sytuacja kojarzy się jednoznacznie z należeniem do kultu. Tylko, że w tym przypadku bycie w nim nie było twoją decyzją. Kult cię wychował. Czy rzeczywiście każdy z nas odnalazłby w sobie siłę, żeby się temu wszystkiemu sprzeciwić? Bardzo łatwo jest składać deklaracje. Szczególnie gdy

⁵² Por. tamże, s. 220.

⁵³ Tamże, s. 129.

wszyscy żyjemy w komfortowych warunkach.

Obraz Pitcairn narysowany z pomocą psychologii społecznej pomógł aktorom zbliżyć się do wyobrażeń na temat mieszkającej tam wspólnoty. Dał nam doskonały punkt wyjścia do zbudowania zbiorowego bohatera, ale nie dał nam odpowiedzi na wszystkie pytania. Tak jak wspominałem, nie było to moim celem. Postanowiłem scenę i okres prób uczynić miejscem do dalszych poszukiwań. Opisem tych elementów zajmę się w kolejnych rozdziałach, a także dogłębną analizą całego spektaklu.

Rozdział IV
„Jutro przybędzie królowa” – opis elementów
spektaklu

*Jedną z najistotniejszych, a najmniej uznawanych przyczyn zła, poza głównymi sprawcami, protagonistami krzywdy, jest milczący chór, który patrzy, lecz nie widzi, który słucha, lecz nie słyszy. Jego milcząca obecność na scenie zła sprawia, że mglista linia między dobrem a złem staje się jeszcze bardziej rozmyta. Następnie pytamy: dlaczego ludzie nie przychodzą z pomocą? Dlaczego ludzie nie działają, kiedy ich pomoc jest potrzebna?*⁵⁴

REPORTAŻ

W kwietniu 2013 roku Wydawnictwo Czarne wydało reportaż Macieja Wasielewskiego pod tytułem „Jutro przyplynie królowa”. Bohaterem książki jest wspólnota mieszkańców na wyspie Pitcairn, niewielkim kawałku lądu na środku Oceanu Spokojnego - Raj na Ziemi, prawdziwa idylla, miejsce, które od lat przyciągało uwagę dziennikarzy, antropologów lub po prostu zwyczajnych turystów. Lecz w 2004 roku coś zaburzyło jej spokój. Przed sądem stanęła grupa mężczyzn, a ich proces wyciągnął na światło dzienne skrzętnie skrywane mroczne sekrety wspólnoty. Tych siedmiu mieszkańców, członków lokalnego gangu, zostało oskarżonych o wielokrotne przestępstwa seksualne wobec kobiet i nieletnich dziewczynek.

Informacja o procesie dotarła do autora podczas jego pobytu w Nowej Zelandii, gdzie rozpoczynał pracę nad reportażem o Pitcairn. *Miałem do wyboru: albo zrezygnować na tamtym etapie z pisania, albo pójść dalej.*⁵⁵ Poszedł dalej.

Autor reportażu nie śledzi procesu, pojawia się na wyspie po ogłoszeniu wyroków. Podaje się za antropologa, wiedząc, że dziennikarz nie może czuć się tam bezpiecznie. Rozmawia z członkami wspólnoty. Próbuje poczuć się Pitcairneńczykiem. Chce ich zrozumieć, żeby nie oceniać ich czynów pochopnie. Ale jak każdy obcy, spotyka opór. Jego „kamuflaż” zostaje dość szybko zdemaskowany. Bojąc się o swoje życie postanawia jak najszybciej opuścić wyspę, w efekcie spędzając na niej niecałe dwa tygodnie. Resztę informacji zbiera poza nią, prowadząc wywiady z ofiarami i mieszkańcami, którzy uciekli z Pitcairn.

Dwa tygodnie pobytu wystarczają Wasielewskiemu, żeby oddać duszną atmosferę wyspy oraz wszechobecną nieufność, która po procesach rozlała się na całą wspólnotę. Uważnie opisuje proces rozkładu, pełne napięcia relacje i zależności między

⁵⁴ P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera*, przekład zbiorowy, Warszawa 2008, s. 522.

⁵⁵ A. Berlińska, „Jutro przyplynie królowa” - mroczna wersja romantycznej legendy o rajskiej wyspie Pitcairn, dostępne przez: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,13838749,jutro-przyplynie-krolowa-mroczna-wersja-romantycznej-legendy.html?disableRedirects=true>, 16.05.2013r.

członkami społeczności.

W tym społeczeństwie jest jakaś dojmująca tęsknota za ładem. A może po prostu za spokojem, za czasami, kiedy mężczyźni czuli się jeszcze bezkarni? Bo trzeba też powiedzieć, że ci, którzy zostali skazani za gwałty, teraz także czują się ofiarami. Nie tłumaczę ich, ale próbowałem zrozumieć.⁵⁶

Autor wprowadza do reportażu postać młodej kobiety, Weronikę. Wychowała się na wyspie i tak, jak każda dziewczyna stamtąd, doświadczyła gwałtów i przemocy, które naznaczyły ją na całe życie. Weronika nie wydaje się prawdziwa, jest zbiorem wszystkich ofiar skrzywdzonych przez pitcairneńską wspólnotę. Samotne w swym bólu i rozpacz nie dość, że były traktowane jak mięso przez lokalnych mężczyzn, to w ich obronie nie stanęły nawet ich matki, ojcowie, krewni, czy chociażby przyjaciele. Oprawcy zostali skazani, ale one przegrały z tradycją i zwyczajami Pitcairn. Z tym, co stanowiło tożsamość ich rodzinnego domu.

Brytyjski rząd osądził oprawców, ale nie rozwiązał problemu. Przestępcy więzienie zbudowali sobie sami. Nadzór przez pierwsze miesiące sprawowało kilku policjantów, którzy dość szybko zostali „przekabaceni” przez społeczność. Resztę wyroku Chłopcy spędzili w wygodnych warunkach z odwiedzającymi ich rodzinami.

Rząd w Londynie wydaje na wyspę zamieszkaną przez 50 osób około półtora miliona funtów rocznie. W przeliczeniu na jednego mieszkańca Pitcairn jest najbardziej dofinansowanym społeczeństwem świata. To paradoks, bo Pitcairneńczycy nie są majętni.⁵⁷ Ten prosty fakt przytoczony przez autora obnaża hipokryzję Brytyjczyków, którzy boją się podjęcia trudnej decyzji, żeby przesiedlić mieszkańców Pitcairn. Tym samym co roku pompują w nią kolejny milion funtów, czekając aż sprawa sama się rozwiąże.

Książka nie daje czytelnikowi nadziei. Na wyspie nie będzie lepiej. Z każdym rokiem liczba wyspiarzy maleje. Młodzi mieszkańcy, którzy wyjeżdżają na studia, nie chcą wracać. Trudno się dziwić. Nie mają do czego. Pitcairn powoli umiera.

DRAMATURGIA

W wywiadzie w „Wysokich obcasach” Maciej Wasielewski powiedział - *wyspa jest dla mnie alegorią świata zamkniętego, względnie uporządkowanego, który daje się zmierzyć i zbadać. Jest też metaforą wspólnoty, a ja tęsknię za życiem wspólnotowym.⁵⁸*

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

Ta wypowiedź stała się dla mnie i dla dramaturga spektaklu – Krzysztofa Szekalskiego świętym punktem wyjścia do stworzenia adaptacji.

Postanowiliśmy napisać historię o złowroziej ciszy, której wszyscy doświadczamy, gdy milczymy w obliczu wydarzającego się zła. Temat ten był dla nas silny, aktualny, a przede wszystkim uniwersalny.

W swojej pozycji o psychologii społecznej Aronson przytacza anegdotę o niewielkiej książce, w której zapisane są najważniejsze daty dotyczące ludzkiej cywilizacji. Osiemdziesiąt procent stanowią wojny lub inne przykłady przemocy. Ciężko jest pozbyć się wrażenia, że człowiek jest z natury zły. Gdy patrzymy na Pitcairn, zgadzamy się z tezą Thomasa Hobbesa, że ludzie skazani na siebie w zamkniętej przestrzeni zawsze będą się niszczyć. Ale mimo, że nasza adaptacja przygląda się złu na wyspie, to nie szuka odpowiedzi na pytanie, skąd ono się bierze? Skupiając się na milczącej wspólnotcie odwołujemy się do współczesnego świata i ludzi, i pytamy o co innego – skoro widzimy zło, to czemu tak mało z tym robimy?

Żeby oddać uczucie wspomnianej ciasnoty i zarysować zachodzące w niej procesy, oraz dać możliwość zidentyfikowania się widzowi z opowieścią na szerszym poziomie, postanowiliśmy głównym bohaterem uczynić wspólnotę - społeczność złożoną z bardzo różnych indywidualności. Każda w mniejszym lub większym stopniu oparta na prawdziwych mieszkańcach Pitcairn. W tworzeniu wiarygodnego świata pomogły nam dodatkowo dwie książki – *Serpent in Paradise* Dei Bircket i *Lost paradise* Kathy Marks. Obie autorki zajmują się opisem rozpraw przeprowadzonych na wyspie oraz ich skutków w społeczności.

Pomysł zbudowania zbiorowego bohatera na scenie inspirowany był społeczną funkcją przedstawień i teatru w antyku, gdzie chór odcinał się od historii głównych bohaterów, zajmował się budowaniem relacji z widzem, komentował, odwoływał się do codzienności. Pochodził z „tłumu” i dzięki temu mógł do zwyczajnego odbiorcy łatwiej dotrzeć. Szukaliśmy takiej możliwości w naszej adaptacji. Widz może zidentyfikować się z różnymi bohaterami, oglądać spektakl z ich perspektywy. Każda z tych postaci stanowi część całości, którą jest wspólnota. Naszym celem było postawienie widza przed lustrem. Przeglądając się w nim staje przed pytaniem - czy ja też bym milczał? W uzyskaniu tego efektu pomagała nam scenografia, muzyka i choreografia. O czym napiszę bardziej szczegółowo w kolejnych akapitach rozdziału.

Gdy minie zachwyt widowiskiem, zapytaj samych siebie, kiedy daleko są od

*tamtego miejsca, a kiedy blisko.*⁵⁹

POSTACI

Weronika:

Nastoletnia dziewczynka, córka Dony i Lu. Inspirowana główną bohaterką z reportażu Wasielewskiego. Poznajemy ją przed dwunastymi urodzinami - momentem gdy wchodzi w wiek, w którym na wyspie można już uprawiać seks. Jest pełna życia i ciekawa wszystkiego, jednak czuć w niej jakiś strach, lęk przed dojrzałością i utratą niewinności. Czuje, że coś się kończy, a to co jest przed nią, jest obce. Coraz więcej mężczyzn ogląda się za nią, a jej matka jest coraz bardziej nieobecna. W rozmowach pojawia się tajemnicze hasło - „polowanie na gekony”. Intryguje ją to.



1. Na zdjęciu Marysia Kania, fot. Natalia Kabanow.

Lisa:

Siostra Weroniki, starsza córka Dony i Lu. Choć nie ma jeszcze osiemnastu lat, zachowuje się jak dojrzała kobieta. Na Pitcairn dziewczynki szybko dojrzewają. „Polowanie na gekony” Lisa ma już za sobą. Weszła w wiek, w którym Chłopcy tracą nią zainteresowanie. Można dostrzec w jej zachowaniu pewien rodzaj tęsknoty za tym okresem. Lisa jest rozdarta pomiędzy miłością do siostry a zazdrością. Być w centrum uwagi Chłopców nadawał sens życia na wyspie, mimo tego, że wiąże się bólem i uprzedmiotowieniem. Ale tutaj nie ma innej miłości.



2. Na zdjęciu Jolanta Solarz-Szwed, fot. Natalia Kabanow.

⁵⁹ J. Klebaniuk, *Biorą cię jak chleb ze stołu*, dostępny przez: https://teatrdlawszystkich.eu/biora-cie-jak-chleb-ze-stolu/?fbclid=IwAR0XBB1jnFhZkmJc4U-1vJoMegB6bTkC050HJfyX_InIU-WdVQlZAmDnw9U, 10.12.2019 r.



Abigail:

Trzecia młoda dziewczyna na Pitcairn. Jest w podobnym wieku co Weronika, ale nie pochodzi z tak dobrze usytuowanej rodziny jak ona. Jest sierotą. Jej matka popełniła samobójstwo. Ojciec zmarł z rozpacz. Ma brata Williama. William jest wyrzutkiem, co stawia Abigail bardzo nisko w hierarchii wspólnoty.

Abigail wierzy w prawdziwą miłość. Jest zakochana w Albercie. Coś ją ciągnie do

niego i to z nim chciałaby przeżyć wszystkie uniesienia, te seksualne też.

3. Na zdjęciu Diana Kozłowska, fot. Natalia Kabanow.

Albert:

Syn Bucka, zwany „Kretynem”. Młody, naiwny chłopak będący pod wpływem swojego ojca – Bucka, Króla Wyspy. Oszołomiony uczuciem do Abigail najchętniej uciekłby z nią i zamieszkał gdzieś daleko. Ale czuje na sobie odpowiedzialność i kontrolę ojca. Wszelkie próby buntu są tłumione w zarodku. Ambiwalencja pomiędzy czystym uczuciem a chęcią zadowolenia ojca popycha go do pochopnych decyzji.



4. Na zdjęciu Jakub Mikulak, fot. Natalia Kabanow.

**Donna:**

Inspirowana prawdziwą postacią burmistrzynie Pitcairn. Żona Lu, matka Weroniki i Lisy. Odpowiedzialna, solidna, silna kobieta, która trzyma całą wyspę razem. Zna swoje miejsce, wie, że to Buck jest królem, ale wie też, że bez niej wszystko by się rozpadło. Potrafi podjąć trudną decyzję, bo wspólnota jest dla niej na pierwszym miejscu. Reprezentuje te matki, które odrzuciły swoje córki i

broniły Chłopców podczas rozpraw. Z Buckiem łączy ją nie tylko zarządzanie wspólnotą, ale też romans. Może to nie Lu jest ojcem jej córek? Kocha męża na swój sposób, ale przed innymi gardzi nim i jego słabym charakterem. Nie urodził się na wyspie, nigdy nie będzie Pitcairneńczykiem.

5. Na zdjęciu Anna Blaut, fot. Natalia Kabanow.

**Lu:**

Pastor-pszczelarz, mąż Dony, ojciec Weroniki i Lisy. Posiada w swoim życiu dwie pasje. Pierwszą jest Kościół oraz misja zrzeczenia wspólnoty w imię wiary. Wyznanie, które szerzy jest mieszanka wszystkich religii, które zna. Jest w tym trochę chrześcijaństwa, trochę buddyzmu, a trochę protestanckich pieśni. Używa wiary do budowania własnej tożsamości, wizerunku światłego człowieka. Drugą pasją są pszczoły. One nigdy go nie opuszczają, jest nimi zafascynowany, to jego ucieczka przed

problemami w domu. Ciągłe stara się udowodnić, że pełni ważną rolę we wspólnocie. Swoją miarę mierzy ilością wiernych w świątyni, a ich jest coraz mniej z każdą mszą. Kocha Donnę. Jego postać również oparta jest na prawdziwym mieszkańcu Pitcairn

6. Na zdjęciu Krzysztof Boczkowski, fot. Natalia Kabanow.

William:

Starszy brat Abigail, celnik, zwany Judaszem. Oprócz Bucka jedyny, który opuszcza wyspę. Ostatni sprawiedliwy - nie chce brać udziału w chorych tradycjach wspólnoty. Jako urzędnik państwowy ma dostęp do informacji z zewnątrz. To cenny wkład w społeczność i chyba tylko dlatego nie wyrzucono go jeszcze z Pitcairn. Otwarcie przeciwstawia się Buckowi, ale nie ma odwagi, żeby coś zmienić. Wie, że Abigail dojrzeje i wkrótce stanie się ofiarą Chłopców. Jest zrozpaczony. Czuje się bezradny, ponieważ wie, że tego nie powstrzyma. Urodził się na wyspie i pochodzi z rodziny z tradycjami. Tak, jak Abigail jest sierotą.



7. Na zdjęciu Maciej Kowalczyk, fot. Natalia Kabanow.

Rusty:

Miejscowy błazen i poczmistrz, zwany „Ciasteczką”. Przebywa zawsze blisko Bucka, czyli władzy. Wie o wszystkim, co się dzieje na wyspie. Porusza się na swoim dziecięcym rowerku i dociera w każdy zakamarek Pitcairn. Nic się przed nim ukryje. Chociaż czuje respekt przed Buckiem, to knuje za jego plecami. Dla własnego interesu mógłby sprzedać rodzoną matkę. Nie ma dzieci, nie ma żony. Oficjalnie.



8. Na zdjęciu Miłosz Pietruski, fot. Natalia Kabanow.



Dennis:

Były policjant, prawa ręka Bucka, mówią na niego „Czarodziej”. Okrutny człowiek, którego kiedyś Buck używał do tak wykonywania „czarnej roboty”.

Dennis był kiedyś zakochany. Obiektem jego uczuć była żona Bucka. Podobno wołała Dennisa, nie kochała Króla. Pewnego dnia, z nieznanых powodów zabiła się skacząc ze skały. Dennis podejrzewa, że to Buck popchnął ją z zadróżci. Nie mając na to dowodów

usunął się z życia społeczności w dżunglę, gdzie mieszka z dzikimi kozami.

9. Na zdjęciu Krzysztof Zych, fot. Natalia Kabanow.

Buck:

Nieformalny Król wyspy. Jest człowiekiem o ogromnej charyzmie, darzony szacunkiem przez wszystkich mieszkańców Pitcairn. Bywa bezwzględny i okrutny, ale zawsze sprawiedliwy. Dla niektórych wydaje się być nawet opiekuńczy. Budzi strach, nikt nie śmie mu się sprzeciwić. Nosi na sobie ciężar całej wspólnoty Pitcairn. Bez niego i Chłopców ta wyspa by umarła. On najlepiej rozumie, co jest wyspie potrzebne i potrafi to jej zapewnić.

W swoim synu, Albercie ciężko mu jest dostrzec swojego następcę.

Dla niego jest kretynem i tak go nazywa. Buck boi się o przyszłość wyspy. Zależy mu na rozwoju społeczności, ale do tego potrzebuje młodych ludzi. A dzieci nie rodzą się już tak często jak kiedyś. Szuka sposobu na odbudowanie wspólnoty.



10. Na zdjęciu Bartosz Woźny, fot. Natalia Kabanow

Do Donny Buck czuje bardziej wdzięczność niż miłość. Nie wierzy w romantyczne uczucia odkąd umarła jego żona. Najważniejsze jest płodzić dzieci,

zapewniać wyspie świeżą krew w postaci silnych chłopców i ślicznych, płodnych dziewczynek. Nikt nie wie, ile ma córek i synów na wyspie. Jego postać jest oparta na prawdziwym mieszkańcu Pitcairn.

SCENOGRAFIA

11. Projekt plakatu autorstwa Michała Araszewicza.



Autorem scenografii i kostiumów do spektaklu jest Michał Araszewicz. Dodatkowo zajmował się całą oprawą graficzną łącznie z projektem plakatu, stworzeniem animacji używanych jako zwiastuny spektaklu, oraz serii rysunków pomagających podczas promocji.

Zgodnie z podręcznikową definicją scena jest przestrzenią, w której aktorzy działają na podwyższeniu, a od widzów oddziela ją kurtyna. Współczesny teatr dawno odszedł od takich założeń. Umieszczanie aktorów ponad widzami może budować dystans do treści zawartych w spektaklu. Dlatego zdecydowaliśmy się na umiejscowienie sceny na poziomie widza. Widownia jest umieszczona po dwóch stronach. Zabieg ten wzmacnia założenie, że punkt, z którego możesz śledzić historię zmienia sposób odbioru całego przedstawienia. Widz przez cały spektakl ma przed sobą nie tylko aktorów i akcję, ale też drugą połowę spektatorów. Jedni dla drugich odgrywają rolę obserwatorów, świadków zdarzeń. Stają się częścią zbiorowego bohatera. Mając widzów w tle sceny

historia wychodzi poza teatr, do naszej rzeczywistości. Widzowie są jak turyści przyjeżdżający na Pitcairn. Ta rola jest wzmocniana przez aktorów poprzez utrzymywanie z nimi kontaktu wzrokowego w szczególnych momentach spektaklu. O tej zależności napiszę więcej podczas analizy scen.



12. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Element pierwszy. Torowisko.

Czytając wspomnienia Weroniki z reportażu Marcina Wasielewskiego o Pitcairn myślałem o tym że krzywdy, które ją spotkały będąc dzieckiem nie pozwalają jej na emocjonalny rozwój. Przeżycia te zamknęły ją w błędnym kole. Torowisko gdzie nie ma stacji początkowej ani końcowej jest wizualną metaforą jej zmagañ. Rowerek dziecięcy - okresem w którym podświadomie cały czas tkwi.

Pozostałe elementy scenograficzne stanowią kontynuację tej linii. Wielofunkcyjne obiekty, które zyskują nowe znaczenia w zależności od kontekstu w jakim je umieścimy.⁶⁰

Wyspa jest zamkniętą przestrzenią, z której ciężko się wydostać. Pitcairn sprawia wrażenie więzienia. To uczucie nie tylko powodują warunki geograficzne, brak portu, lotniska, czy dobrego zasięgu w telefonie, ściany celi stanowią relacje między jej mieszkańcami, trauma przeżytych doświadczeń oraz uzależnienie od wspólnoty.

⁶⁰ Z wstępu do projektu scenografii Michała Araszewicza, str.2.

Zamknięte koło w postaci torowiska symbolizuje sytuację, z której nie ma wyjścia. Do tej przestrzeni nie dostanie się nikt z zewnątrz i nikt z niej nie ucieknie. Możemy interpretować to jako wnętrze głowy Weroniki, ale równie dobrze mogłaby to być zapętlona i lubiąca się powtarzać historia wyspy, pełna przemocy i cierpienia. Mieszkańcy są uwięzieni w tej pętli, nie są w stanie się wyrwać.

Jedynym wehikułem zdolnym do poruszania się po tym kole jest dziecięcy rowerek. Jest zawłaszczony przez Rusty'ego, członka gangu Chłopców. Nigdy żadne dziecko nie wsiada na niego. Dźwięk zbliżającego się pojazdu jest nieznośny i przypomina o tym, że Rusty czuwa i nikogo z Pitcairn nie wypuści. Jak sęp krąży wokół wyspy czyhając na swoje ofiary.



13. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Element drugi. Huśtawka liniowa.

Wisi nad sceną, w samym środku torowiska. Dwa siedziska zainstalowane są symetrycznie po dwóch stronach. Huśtawka obraca się dookoła, siedziska mogą kręcić się wokół własnej osi. Wygląda, jak wahadło. Oba końce są od siebie zależne. Poruszając jednym wprawiasz w ruch drugi. Jeśli ktoś używa lewej strony, prawa strona nie będzie nieruchoma. Dzięki sile odśrodkowej im szybciej obracasz huśtawką, tym mocniej i niebezpieczniej wirują siedziska na końcu ramion. Pomysł zaczerpnięty jest z wesołego

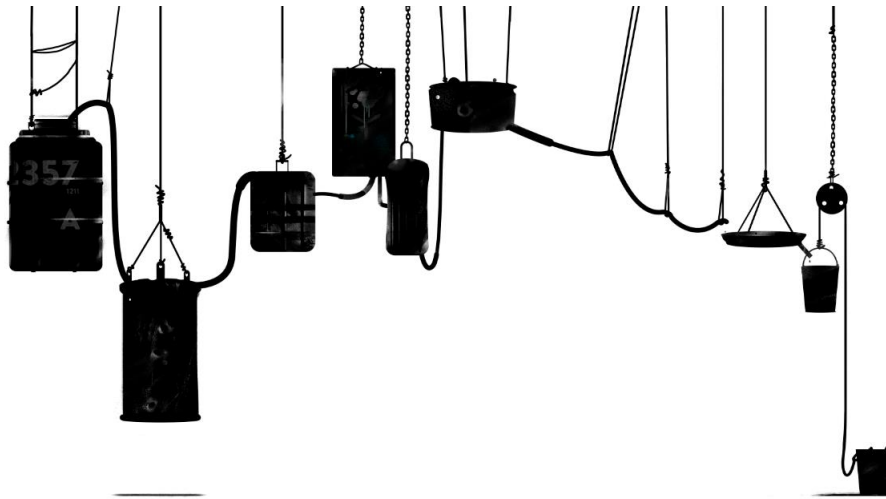
miasteczka, gdzie takie huśtawki są bardzo popularne. Sugerują, że zabawa może bardzo szybko zmienić się w coś niebezpiecznego. Symbolizuje też bycie zależnym od siebie nawzajem.



14. Na zdjęciu Bartosz Woźny, fot. Natalia Kabanow.

Element trzeci. Blaszana balia.

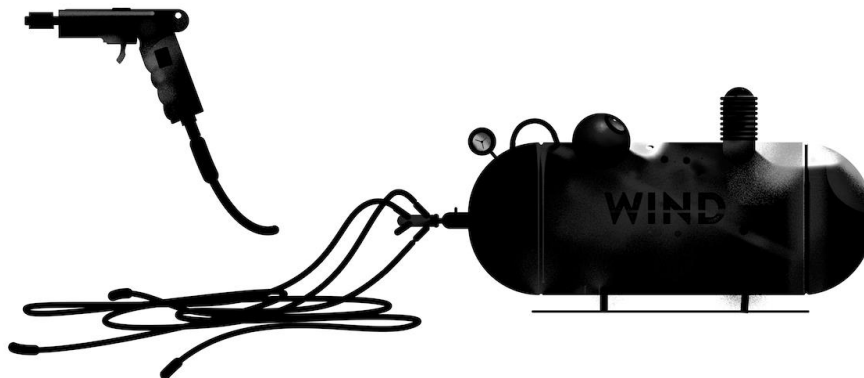
Koncepcja tego elementu zmieniła się podczas realizacji. Na początku do balii miała kapać równomiernie woda. Niestety z powodów technicznych zrezygnowaliśmy z tego pomysłu. Finalnie balia pełni różne role. Może być łodzią, w której mieszkańcy wypływają na ryby. Ta funkcja podkreśla hierarchię na wyspie, ponieważ nie każdy może łowić w oceanie. Balia jest śmietnikiem, w którym Lisa traci dziecko. W innej scenie zamienia się w wannę, w której Buck bierze kąpiel po ciężkim dniu pracy.



15. *Wodna klepsydra, rys. Michał Araszewicz.*

Element czwarty. Wodna klepsydra.

Ten pomysłowy mechanizm wisi pod sufitem. Uruchamia go Buck na początku spektaklu. Wprawia w ruch skomplikowany system rur i pojemników, przez które przelewa się woda. Na wyspie położonej na środku oceanu woda jest bardzo cennym surowcem. Bez niej nie ma życia. Buck jako jedyny mieszkaniec wie, jak klepsydra funkcjonuje. Gdy woda się przeleje do ostatniego naczynia, uruchamia się zapadka uwalniająca wiadro, które zjeżdża na linie do momentu, aż dotknie podłogi sceny. Wiadro opada ponieważ jest wypełnione wodą. Tą samą wodą, którą Buck nalał na początku spektaklu.

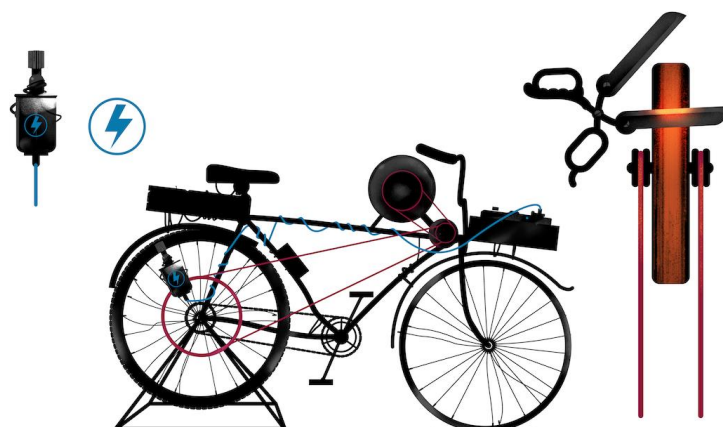


16. *Kompresor, rys. Michał Araszewicz.*

Element piąty. Kompresor powietrza.

Dość duży, metalowy przyrząd z dwoma węzami, które przez naciśnięcie spustu wystrzelują bardzo mocny strumień powietrza. Używany w spektaklu zamiast siły. Może kogoś „doprowadzić do porządku”, może też naruszyć czyjąś przestrzeń prywatną.

Od czasu do czasu musi się włączyć, żeby się naładować. W spektaklu te momenty nie są ustalone. Stanowią zmienny element przedstawienia. Kompresor świetnie się komponuje z industrialnym stylem na scenie.



17. Rower, rys. Michał Araszewicz.

Element szósty. Rower.

Przewiercony do podłoża stary rower. Służy jako dynamo dostarczające prądu do innych urządzeń. Zaopatrzony jest dodatkowo w osełkę, którą można naostrzyć nóż. Albert, syn Bucka będąc najniżej w hierarchii wyspy, ma za zadanie pedałować, gdy zabraknie prądu. Nie każdy na wyspie może użyć ostrzałki.



18. Na zdjęciu Marysia Kania, fot. Natalia Kabanow.

Element siódmy. Słoń zabawka.

Ta pozostałość po jarmarku sprzed lat wiecznie się psuje. Patrząc na jej obdrapaną farbę rodzi się jakiś sentyment do utraconego dzieciństwa. W połączeniu z krzywdzonymi dziećmi na wyspie nabiera koszmarnych skojarzeń. Dziecko niewinnie bawiące się na słoniku przyciąga na Pitcairn uwagę dorosłych mężczyzn, którzy mogą potraktować to jako rodzaj zaproszenia do kontaktu.

W całości wszystkie elementy wyglądają jak trybiki upiornej dziecięcej zabawki.

Raz uruchomione nie mogą się zatrzymać. Dzięki umiejscowieniu ich w różnych miejscach sceny uzyskujemy efekt fragmentaryczności. Nasuwa się skojarzenie retrospekcji przeprowadzanych na miejscach zbrodni.

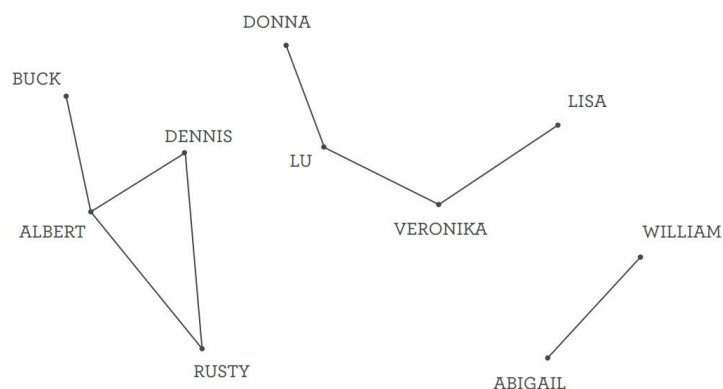
Rdzawy kolor przypomina śmietnik, na który wyrzucamy niechciane i zapomniane rzeczy z naszego życia. Pitcairn jest takim wysypiskiem. Patrzymy na świat zbudowany z tego, co ocean wyrzucił na brzeg.

KOSTIUMY

Kostiumy w spektaklu miały za zadanie stworzyć wizualnie jednolity, konsekwentny styl ubierania się na wyspie. Ich bajkowość kontrastowała z realizmem i okrucieństwem historii. Chcieliśmy jak najbardziej odejść od robienia dokumentu na scenie. Celem było zostanie w teatralnym, wymyślonym świecie. Jedynym łącznikiem w kostiumach są pojedyncze współczesne elementy garderoby takie, jak trampki, podkoszulki, dresowe spodnie. Tutaj również obowiązuje skojarzenie z używaniem rzeczy wyrzuconych przez ocean.

Wszystkie kostiumy uszyte były z naturalnych surowców, które łatwo można zabarwić. Podobieństwo materiałów zaznacza pokrewieństwo pomiędzy mieszkańcami. Lekkość i przewiewność kostiumu podkreśla kształty kobiet. Kusi niektórych mężczyzn na wyspie. Miało to też zastosowanie praktyczne – aktorzy czują się swobodniej podczas grania.

Kobiety w zależności od wieku mają różne długości rękawów – Donna długie, Lisa krótsze, a Weronika i Abigail nie mają ich wcale. Analogicznie sprawa wygląda z kieszeniami. Sukienki są zwiewne i praktyczne.



19. Zależności pomiędzy bohaterami, rys. Michał Araszewicz.

Donna ma sukienkę za kolana z dłuższymi rękawami w ciemnym kolorze. Praktyczne duże kieszenie pozwalają schować przypadkowo znalezione przedmioty na wyspie. Lekkość sukienki nie przeszkadza jej w pracy, można ją łatwo podnieść i przystąpić do pracy. Dekolt sukienki jest delikatnie ciemniejszy. Wyróżnia się na tle reszty, przywołuje skojarzenia z modą damską dziewiętnastego wieku.

Do kostiumy Donny dołożyliśmy słomkowy kapelusz z przyczepionymi grzechotkami na sznureczkach. Używano takiego nakrycia głowy w Meksyku. Służyło do odpędzania insektów przez poruszanie głową i wprawianie dzwoneczków w ruch. Donna odgania w ten sposób nie tylko muchy. Gdy jej mąż, Lu zaczyna ją nudzić, zagłusza go metalicznym dźwiękiem.



20. Kostium Donny, rys. Michał Araszewicz.



21. Kostiumy Lisy, Weroniki i Abigail, rys. Michał Araszewicz.

Siostry Lisa i Weronika mają taki sam krój sukienek z wyjątkiem rękawów różniących się długością. Kolor podkreśla różnicę charakterów ich postaci. Lisa ma ciemny kolor kostiumu, niczym przejrzały, zepsuty owoc wyspy, który rodzi martwe dzieci. Kostium Weroniki jest jasnej barwy, jej postać jest jeszcze młoda, delikatna, nienaruszona.

Kostium Abigail jest prawie identyczny. Nie ma tylko dekoltu, ponieważ Abigail jest sierotą i to ją umieszcza niżej w hierarchii wyspy. Czyni ją mniej atrakcyjną.

Pomysł upodobnienia damskich kostiumów podkreśla, jak wszystkie kobiety na wyspie były do siebie podobne. Żadna za bardzo niczym w ubiorze się nie wyróżniała. Nie chciały prowokować Chłopców atrakcyjnością.

Inaczej ma się sprawa z mężczyznami. Oni na wyspie pełnią określone role i ich stroje te funkcje akcentują. Materiały są te same, kostiumograf dodał do nich tylko kilka wszywek z innego tworzywa i delikatnie bawił się odcieniem.

Kostium Lu łączy ze sobą motywy pszczelarza i pastora. Dlatego krój podobny jest do sutanny, lub szaty mnicha. Na głowie Lu nosi siatkę pszczelarza chroniącą przed ukąszeniami owadów. Siatkę można złożyć jak harmonijkę i zawiesić ją na szyi. W dłoni Lu w spektaklu pojawia się podkurzacz. Służy on okadzaniu dymem pszczół podczas zbierania miodu. Czasami Lu używa podkurzacza do uspokajania wiernych, dlatego w



środku pali się nie drzewo sandałowe, a kościelna mirra – Palo Santo. Jej intensywny zapach roznosi się po całej scenie. Przy pasie Lu zwisa różaniec oraz specjalny pokrowiec na Biblię – ważny artefakt wyspy. Tylko ona ocalała ze statku buntowników i towarzyszyła przy początkach zakładania wspólnoty.

22. Kostium Lu, rys. Michał Araszewicz.

Kostium Bucka podkreśla jego męską figurę – odkryty tors, zarzucona na niego niedbale kamizelka, krótkie spodenki za kolano, apaszka i niedbale zwisający kieszonkowy zegarek, jakby tylko on wiedział, która jest godzina na wyspie. Wszystkie te elementy kojarzą się z postacią pirata i buntownika. Jego postawa aż promienieje charyzmą. Po scenie chodzi na boso. Przywołuje na myśl osobę Christiana Fletchera.



23. Kostium Bucka, rys. Michał Araszewicz.



Rusty będący kurierem i poczmistrzem nie mógłby obyć się bez przepastnej torby, w której „skrywają się wszystkie sekrety wyspy”. Jego głowę przed słońcem chroni czapka motocyklisty w komplecie z okularami. Zapewniają mu dodatkową osłonę przed wiatrem, gdy pędzi wokół wyspy na dziecięcym rowerku. Wokół Rusty'ego roznosi się zapach skórki pomarańczy. Robi z nich naszyjniki, które kojarzą się z trofeami kolekcjonowanymi z ofiar.

24. Kostium Rusty'ego, rys. Michał Araszewicz.

Williama strój jest dość prosty i praktyczny, nie wyróżnia się niczym szczególnym. Nie chce być rozpoznany, trzyma się na uboczu ze względu na jego miejsce w hierarchii wyspy. Jako Judasz nie może z nikim rozmawiać. Tylko jego siostra Abigail ma z nim kontakt. Czasem w rękę ma śrubokręt, ale nie wiadomo, czy służy mu do naprawy, czy do obrony. Widoczna na rysunku latarka zniknęła na etapie prób.



25. Kostium Williama, rys. Michał Araszewicz.



Albert, zwany „Kretynem” ubrany jest w luźne, wiecznie opadające spodnie i za krótką koszulę. Na plecach nosi gitarę, którą sam skonstruował. Marzy mu się kariera muzyczna, więc można czasem usłyszeć wykonania jego prób muzycznych. Od czasu do czasu spada mu but, którego brak utrudnia zachowanie równowagi w poważnych sytuacjach.

26. *Kostium Alberta, rys. Michał Araszewicz.*

I ostatni – Dennis. Na jego kostiumie najbardziej odznaczył się ząb czasu. Dennis tak długo siedział w dżungli, że ma włosy pełne kołtunów, a z jego ubrania zostały tylko strzępy. Próbuje utrzymać strój w całości przewijając się przez całe ciało grubą żeglarską liną, na końcu której wisi kozi dzwonek. Denis nosi go jako pokutę za grzechy, których się dopuścił. Czasem używa go do ostrzegania mieszkańców przed niebezpieczeństwem. Rozpoczyna jego dźwiękiem spektakl. Przy pasie ma przyczepione własnoręcznie wykonane, szmaciane kukielki. Wyglądają jak lalki Voodoo. Albo trofea.



27. *Kostium Dennisa, rys. Michał Araszewicz.*

ŚWIATŁA

Za reżyserię światła odpowiedzialny w spektaklu był Jędrzej Bączyk. Jako reżyser uważam, że światłem można opowiedzieć równie dużo, co innymi narzędziami teatralnymi. Dobrze oświetlenie sceny może przenieść spektakl na zupełnie inny poziom. Może też „położyć” cały projekt, jeśli staje się ważniejsze od tematu sztuki i opowiadanej historii. Tak, jak wszystkie elementy spektaklu musi być częścią całości. Dlatego postanowiliśmy znaleźć zasadę, według której światło działało w naszym spektaklu.

Na Pitcairn dzień i noc wyznacza nie tylko codzienne rutyny mieszkańców, wpływa również na relacje między nimi. Gdy zapada mrok na wyspie robi się naprawdę ciemno. I nie jest to „miejska” ciemność, gdy pojedyncze światła z mieszkań, lub uliczne latarnie pomagają odnaleźć drogę do domu. Gdy na wyspie w nocy nic nie widać, nie znaczy, że życie zamiera. Budzi się coś niepokojącego. Spowijający wyspę mrok wyciąga na wierzch ukryte pragnienia i żądze mieszkańców. Można też dyskretnie rozwiązać niektóre „problemy”.

W spektaklu zarysowana jest historia światła, która opiera się na zmianie pór dnia. Światło sceniczne nie wyciemnia końcówek scen i nie rozjaśnia się na początku kolejnej. Światło gaśnie w ciągu sceny ponieważ nastaje wieczór, lub wstaje słońce. Te zmiany wpływają też na zachowania postaci. Ciemność powoduje, że stają się czujni, drapieśni lub wystraszeni. Wszystko zależy od charakteru postaci. Promienie słońca z kolei dają nadzieję. Świt przynosi oddech po dusznej nocy.

Przez całe przedstawienie widownia nie jest za czwartą ścianą przez wyciemnienie siedzących miejsc. Żeby aktorzy mogli widzieć widzów i żeby widzowie mogli widzieć spektatorów siedzących po drugiej stronie sceny, światło nigdy do końca nie gaśnie na widowni, z wyjątkiem scen nocnych.

Światło przechodzi w stan pełnego rozświetlenia dopiero na koniec spektaklu, gdy prawda o Pitcairn wychodzi na jaw. Do końca ostatniego monologu Bucka zostaje włączone. Uzyskujemy wtedy wrażenie, jakbyśmy byli na sali sądowej. Kiedy światło gaśnie po jego przemowie nie oznacza nocy, tylko koniec historii.

Rozjaśnienie po rozprawie sądowej oddziela cały spektakl od epilogu – monologu Weroniki. Po jej ostatnich słowach nie gaśnie. Epilog jest już częścią współczesności, oglądamy go w roboczych światłach.

Światło pada na scenę przechodząc przez niektóre części scenografii. Tworzy to dodatkowy efekt. Na przykład w nocy gdy światło reflektora przenika przez jeden z

baniaków będących częścią klepsydry podwieszanej pod sufitem, mamy wrażenie jakby na niebie pojawiły się gwiazdy. W innym momencie spektaklu Lu zapala małe lampki w skrzynkach na scenie, dzięki temu tworzy atmosferę potrzebną do odprawienia rytuału mszy. Podobne użycia światła na scenie będę przytaczał przy szczegółowym opisie całego spektaklu.



28. Na zdjęciu Maciej Kowalczyk, fot. Natalia Kabanow.

MUZYKA

Filip Zawada, autor muzyki, gdy po raz pierwszy przeczytał reportaż był emocjonalnie zdruzgotany jego treścią. Sam będąc pisarzem wiedział, jak ważną rolę odgrywa historia w spektaklu. Postanowił zrobić wszystko, żeby jego muzyka nie przeszkadzała aktorom na scenie.

Muzyka w spektaklu nie buduje napięcia przez używanie klasycznych instrumentów. Zawada chciał oddać atmosferę porażającej ciszy, którą czuł czytając reportaż. Szukał w kompozycjach, jak zbudować atmosferę milczenia obecnego podczas przemocy i gwałtów.

Użył do tego dwóch narzędzi. Pierwszym była skomponowana przez niego muzyka zawierająca mechaniczne dźwięki, które grały jako tło na wyspie. Łączył ze sobą przepuszczone przez syntezator melodie, naśladujące pewien rodzaj mechaniczności, czasem odgłosów dżungli, czasem szumu morza. W pewnych momentach na scenie pojawia się jednostajny pojedynczy dźwięk unoszący się przez kilkanaście minut, o którym po jakimś czasie widz zapomina.

Drugim narzędziem kompozytora była muzyka grana przez aktorów na scenie. Używali do tego swoich ciał, scenografii lub specjalnie zbudowanych na te potrzeby

instrumentów. Mam tu na myśli gitarę Alberta lub bębny zrobione z baniaków na wodę. Dokładny opis i momenty tych muzycznych fragmentów zaznaczę przy analizie spektaklu.

CHOREOGRAFIA

Tomasz Wesołowski, który pracował nad choreografią przy „Jutro przyplynie królowa” jest nie tylko tancerzem i wieloletnim współpracownikiem Agaty Dudy-Gracz, występuje również w niektórych spektaklach, w których układa choreografię. W naszym projekcie nie pojawił się na scenie, ale aktorskie doświadczenie pozwoliło mu z wyczuciem pracować nad tak trudnym i delikatnym tematem, jakim jest przemoc i gwałt. Empatycznie zbudował z aktorkami serię układów tanecznych opartych na ich doświadczeniach związanych z dyskryminacją oraz na wyobrażeniach i emocjach związanych z tematem przemocy. Większość pracy opierała się na improwizacjach. Razem zbudowali najsilniejszą scenę w tym spektaklu – scenę zbiorowego tańca kobiet.

Tomasz opierał działania sceniczne na aktorach i ich intuicji. Dzięki różnym technikom improwizacji, ćwiczeniom opartym na pracy w grupie, mogliśmy stworzyć silny zespół, który wyczuwa się w przedstawieniu w każdej scenie, nie tylko w tych, które dotyczą ich bezpośrednio.

Jedną z najważniejszych zasad wprowadzonych przez nas w spektaklu jest powtarzalność. Wyspa działa jak zegarek, jak doskonały mechanizm oparty na rutynowych czynnościach utrzymujących wspólnotę przy życiu. Każdy ma swoją ścieżkę, którą wraca do domu, każdego dnia napotyka na niej te same osoby. Każdy ma też określoną rolę, jest za coś odpowiedzialny na wyspie. Jeśli ją zaniedba, społeczność może się rozpaść. Aktorzy w niektórych momentach historii wykonują te same „wycieczki” po scenie. Jest to seria powtarzalnych czynności i ścieżek, po których muszą przejść tak, jakby od tego zależało utrzymanie wspólnoty. Ten ruch używany jest jako zbiorowa reakcja na wydarzenia na scenie.

Ważną rolę w stworzeniu jakości ruchu scenicznego odegrał Miłosz Pietruski, aktor grający Rusty'ego. Jego wieloletnie doświadczenie w pracy z ciałem jako aktora lalkowego oraz wcześniejsza współpraca z Teatrem Wierszalin, pozwoliły nam zbudować przekonującą scenę z użyciem masek. Dodatkowo aktorzy skorzystali na pracy z nowymi technikami aktorskimi pomagającymi w działaniach zespołowych.

Zbiorowość była dla nas bardzo ważna. Tak, jak wspominałem wcześniej zależało mi na opowiedzeniu historii wspólnoty, a nie pojedynczych postaci. Żeby móc stworzyć

taki organizm wszystkie elementy musiały do siebie pasować. O tym, jak nad tym pracowaliśmy napiszę w kolejnym rozdziale poświęconym próbom. Następnie przeanalizuję cały spektakl scena po scenie. Pozwoli to dokładnie prześledzić każdą postać będącą częścią zbiorowego bohatera, jakim jest wspólnota na wyspie Pitcairn.

Rozdział V
Okres prób i analiza spektaklu

PRÓBY SPEKTAKLU

Próby stolikowe.

Próby rozpoczęliśmy z gotowym scenariuszem napisanym przez Krzysztofa Szekalskiego. Kręgosłupem spektaklu był reportaż Macieja Wasielewskiego. Podczas prób korzystaliśmy z dwóch książek napisanych podczas procesów na Pitcairn - *Serpent in Paradise* Kathy Marks, oraz *Lost Paradise* Dei Bricket. Aktorzy znaleźli w nich bardziej szczegółowe informacje dotyczące postaci, które pomogły im w stworzeniu wiarygodnego świata na scenie, a także w zrozumieniu psychiki i sposobów zachowania się wyspiarzy. Ktoś, kto wychował się z dala od cywilizacji i stałego ładu inaczej się porusza, rozmawia, a nawet przeżywa emocje. Ważne było dla nas zrozumienie jak to jest, kiedy czyjeś życie zależne jest od wszystkich. Ta symbioza nie jest bliska nam, Europejczykom, którzy mają większość rzeczy potrzebnych do życia na wyciągnięcie ręki. Posiłkowaliśmy się również zdjęciami i filmami dokumentalnymi nakręconymi na wyspie. Dzięki nim mogliśmy obserwować Pitcairneńczyków, wczuć się w klimat wyspy, „nasiąknąć” obrazami, z których potem korzystaliśmy na scenie.

Żeby poznać historię wspólnoty sprzed procesów nieocenionym materiałem okazał się film *Bunt na Bounty*. Jego hollywoodzka oprawa pozwoliła nam zrozumieć, w jak silnej iluzji żyją wyspiarze i jak przed odkryciem prawdy widziała ich reszta świata. Tożsamość zbudowana wokół buntu i nonkonformistycznej postawy wykształciła bardzo silny obronny mechanizm, który nie pozwalał na jakiegokolwiek alternatywne wersje historii ich pochodzenia. Dawało im to prawo do powoływania się na kulturę, którą sami stworzyli. Dziwna mieszanka mitu buntowników i tradycji tahitańskich została schowana za religią Zielonoświątkowców. A wszystko zostało zapisane w konstytucji Pitcairn.

Najtrudniej było nam wczuć się w role napastników. Tak, jak wspominałem w poprzednim rozdziale korzystaliśmy tu z pomocy książek o tematyce psychologii społecznej. Staraliśmy się otworzyć naszą wyobraźnię na skrajne sytuacje, w których moglibyśmy się znaleźć. Przede wszystkim nie stawialiśmy tezy, że ktoś jest po prostu złym człowiekiem. Takie ujęcie tematu wpędzało nas w ślepią uliczkę.

Po wstępnej analizie tematu projektu zajęliśmy się badaniem i wyjaśnianiem poszczególnych scen oraz relacji między postaciami. Ważne było stworzenie wiarygodnych więzi pomiędzy mieszkańcami, żeby móc opowiedzieć o wspólnocie, a nie o osobnych bohaterach. Ich motywacje i uczucia musiały wpisywać się w całość społeczności. Tak jak mieszkańcy Pitcairn postaci naszego spektaklu musiały nauczyć

się koegzystować w zamkniętej przestrzeni.

Próby na scenie.

Przechodząc do etapu prób aktorskich na scenie podzieliłem pracę na dwa rodzaje – indywidualną i zbiorową. Pierwsza dotyczyła postaci osobno i ich relacji w scenach rozpisanych w scenariuszu. Każda postać miała swoją historię i swoją wewnętrzną konstrukcję. Zadaniem aktora było wczucie się tę postawę, znalezienie motywacji i tematów scenicznych, a następnie praca nad konfliktami w poszczególnych scenach. Wyodrębniliśmy następujące wątki:

- rodzinny - Donna, Weronika, Lisa i Lu,
- romantyczny – Abigail i Albert – młoda para zakochana w sobie,
- rodzeństwo - William i Abigail,
- wątek Bucka:
 - jego panowanie nad wyspą, czyli realizacja planu odbudowy Pitcairn,
 - romans z Donna,
 - rywalizacja z Lu, pastorem,
 - próba przeciągnięcia Williama na swoją stronę,
 - relacja z synem, Albertem,
- Lu, pastor i jego wątek bycia liderem na wyspie,
- Lisa, tragedia odrzuconej kobiety i bycie siostrą
- Weronika – dojrzewanie, przez jej oczy poznajemy proces stawania się kobietą na wyspie,
- temat przemocy wobec kobiet,
- temat gangu Chłopców – oprawców.

Drugim rodzajem prób była praca zespołowa. Od strony improwizacji korzystaliśmy z różnych ćwiczeń zarówno aktorskich, jak i ruchowych. Na próbach pojawiały się zadania z pracy Augusto Boala, Bertolda Brechta, a także z teatru ruchu. W pracy z Miłozsem Pietruskim korzystaliśmy z jego doświadczenia w pracy z maską. Jedną ze scen miał być rytualny taniec w maskach podczas pierwszego gwałtu na Weronice.

Przełomowym momentem w próbach była czterogodzinna improwizacja z wszystkimi aktorami. Aktorzy dostali tylko informację, że będą improwizować „w postaciach” przez około cztery godziny. Krzysztof Boczkowski miał dołączyć do improwizacji po jednej godzinie, ponieważ jego postać jest Obcym na wyspie, nowym

elementem. Jediną ingerencją z zewnątrz było gaszenie i zapalenie światła przez nas, prowadzących improwizację, co oznaczało upływający czas na wyspie – dzień i noc.

Od działań aktorów podczas improwizacji nie można było oderwać oczu. Mimo, że wszyscy byli na scenie, nic nie umknęło naszej uwadze. Aktorzy stworzyli wspólnotę, jeden zgrany organizm, który koegzystował, walczył, kochał się i nienawidził. Wszyscy na scenie uwierzyli, że wyspa jest ich. A my zdaliśmy sobie sprawę z tego, że tylko tak możemy opowiedzieć tę historię. Nie powinniśmy oddzielać scen światłem, robić „black-outów”. Przez cały spektakl wszyscy powinni być w skupieniu na scenie, wyczuleni na każdy ruch kolegów. Tylko w ten sposób możemy opowiedzieć historię o milczącej grupie, o społeczności milczącej wobec zła. Wspólna odpowiedzialność za całą historię i partnerskie podejście do działań kolegów dała niesamowity efekt i stworzyła na naszych oczach zespół, który miał szansę na przedstawienie tak trudnej i odpowiedzialnej historii.

Od tego momentu zaczęliśmy precyzyjnie „tkać” zbiorowego bohatera Pitcairn. Każdy ruch, każde spojrzenie musiało być skupione, dokładne, nic nie było zbędne, ponieważ mogło odciągać uwagę. Nikt na scenie nie był podkreślany światłem, nie chował się w cieniu. Tak, jak na wyspie nie można było uciec – cała scena zamieniła się w klatkę. To ograniczenie nie miało na celu więzienia aktorów. Stali się wszechobecnymi świadkami zdarzeń, w których nie mieli bezpośrednio udziału. Pitcairneńczycy również wiedzieli, co się dzieje na ich wyspie. Codziennie słyszeli echa jęków gwałconych dziewczynek i nie robili nic. Przechodzili nad tym do porządku dziennego. Ich brak działania stawał się współuczestnictwem w zbiorowej przemocy.

Postanowiliśmy przenieść wrażenie bycia współodpowiedzialnym na widza. Aktorzy otrzymali prawo do łapania kontaktu wzrokowego z widownią. Czasem brali ich na świadków, a czasem szukali pomocy. Widz stał z boku, reagował na wydarzenia na scenie, ale bezpośrednio nie angażował się w akcję, nie interweniował. Był w identycznej sytuacji co społeczność Pitcairn. Dzięki temu zabiegowi wspólnota stała się chórem, ponieważ zgodnie z teorią przytaczaną przez Ewę Partygę w swojej książce posiadała cechy „widza idealnego”. Zbiorowa persona na scenie i widzowie byli w tej samej sytuacji.

„Nasz” chór nie musiał stać blisko siebie. Tak, jak w niektórych spektaklach Kantora został rozrzucony po całej scenie. Spajało ich poczucie winy i współodpowiedzialność. Zależność od siebie, poczucie zagrożenia i potrzeba spełnienia własnych potrzeb przyciągała ich do siebie. Jak w spektaklach Marthaler'a widać było

zbiorową personę otumanioną wizją lepszego jutra, albo uśpioną sentymentem do tradycji wyspy opartej na przemocy. A gdy zgwałcona Weronika zerkała w stronę widowni, stawaliśmy się świadkami i częścią milczącego tłumu.

Próbowaliśmy aktorskim towarzyszyły próby ruchowe z Tomkiem Wesołowskim. Szukał razem z kobietami sposobu na wyrażenie emocji i traumy związanej z gwałtem. Nie chcieliśmy tu dosłowności, potrzebna była teatralność. Szukaliśmy w ciałach aktorek rytualnego tańca, w którym można było poczuć cierpienie, niesprawiedliwość, a z drugiej strony złość i sprzeciw, próbę ucieczki z rąk oprawców. Każda aktorka szukała indywidualnie ruchów, które najlepiej oddawałyby jej emocje, a następnie z choreografem ułożyli rodzaj haki – rytualnego tańca. Wojenny charakter ruchu nadawał kontrast tematowi, który wiązał się byciem ofiarą. Całej sekwencji akompaniowała męska część obsady na instrumentach zrobionych z elementów scenografii. Analizę tego fragmentu zajmę się podczas opisu poszczególnych scen spektaklu.

Poprzeczka przed aktorami została zawieszona bardzo wysoko. Po trzech miesiącach intensywnej pracy weszliśmy na scenę i stanęliśmy w scenografii. Zawsze pojawia się lęk podczas prób generalnych, że wszystko, co wymyśliliśmy w sali prób, nie sprawdzi się w docelowej przestrzeni. Że poszczególne elementy wymyślane osobno nie połączą się w całość. Ciężko jest oceniać własną pracę, dlatego opinie recenzentów przytoczę w przedostatnim rozdziale mojej pracy. Teraz przystąpię do analizy samego spektaklu scena po scenie.

ANALIZA SPEKTAKLU

Wejście widowni.

Gdy widz wchodzi do sali zastaje obsadę spektaklu w trakcie działań na scenie. Aktorzy są ubrani w kostiumy, ale jeszcze nie wcielają się w pełni w postaci. Są na etapie improwizowania i szukania relacji między sobą nawzajem. Nie oddzielają się od widzów czwartą ścianą. Patrzą na nich, ale starają się nie wchodzić w dialog. Obserwują. Jeśli dochodzi do interakcji traktują ich, jak turystów na Pitcairn.

Widz może usiąść na jednej z dwóch połówek widowni. Scena ulokowana jest pomiędzy nimi. Dzięki temu zabiegowi obie połówki widowni widzą się nawzajem podczas spektaklu i stają się częścią historii.

Improwizacja trwa około dziesięciu minut. W ostatnich minutach aktorzy coraz częściej zachowują się jak grane przez nich postaci. Dzieci - Weronika, Abigail, Lisa i Albert głównie bawią się, biegają po scenie, bujają na huśtawce, czasem zaczepiają

dorosłych. Donna sprząta albo przygotowuje upominki dla turystów na handel. Lu próbuje znaleźć stację w radioodbiorniku. Gdy pojawia się jakaś muzyka, dzieci zaczynają do niej tańczyć. Rusty jeździ na rowerku dookoła sceny, zaczepia widzów budując napięcie. Buck czasem coś naprawi i pogada z kimś, ale głównie obserwuje wszystkich spod ściany. William z boku przygląda się Abigail. Denis zachowuje się jak dziwak - głównie coś je lub na kogoś się gapi.

Celem tej improwizacji jest płynne wejście w spektakl dla aktorów, możliwość wczucia się w świat, który budują. Dla widza jest to sposobność do podglądania mieszkańców wyspy podczas ich codziennej rutyny. Wszystko razem buduje atmosferę sielanki, idylli na rajskiej wyspie pośrodku oceanu.

Denis zauważa coś poza sceną. Coś się zbliża. Coś obcego. Wyjmuje dzwonek, który ma zawsze przy sobie i bije na alarm. Światło gaśnie, mieszkańcy czujnie rozchodzą się na boki. Za obiema połówkami widowni rozwijane są płótna, które wyglądają jak żagle na statku „Bounty”. Służą za ekrany do projekcji.

Prolog.

Wstęp do spektaklu jest krótką historią wyspy w formie animacji zrobionej przez Michała Araszewskiego. Wszystko utrzymane jest w tej samej stylistyce, co plakat i inne materiały promocyjne.

Cofamy się do momentu buntu na „Bounty”. Poznajemy Chrystiana Fletchera i innych buntowników, którzy przejmują statek i osiedlają się z porwanymi tahitańskimi kobietami, i mężczyznami na Pitcairn. Na wyspie dochodzi do rzezi, a te osoby, które ją przetrwają dadzą początek wspólnocie Pitcairn. Narrator (Bartosz Woźny, ten sam aktor, który gra Bucka) wspomina o kłopotach z populacją wyspy. Na koniec narracji zapewnia, że mieszkańcy wychodzili z gorszych tarapatów:

Wyspa rozkwitała. Zamieszkiwało ją ponad dwustu mieszkańców. Dziś zostało ich już tylko pięćdziesięciu. Zaczęto przepowiadać rychły zmierzch Pitcairn. Jednak Pitcairneńczycy nigdy się nie poddają. Z dala od świata są szczęśliwą społecznością. Być może jedyną taką na świecie. Każdy chciałby tam być. Ale nie każdy może tego dostąpić.⁶¹

Cała animacja ma nie tylko za zadanie wprowadzenia widza w historię wyspy, jest zaproszeniem, rodzajem ulotki promocyjnej Pitcairn. Z jednej strony dowiadujemy się, że wyspa istnieje naprawdę, a z drugiej czujemy, jak niedostępna i odległa jest dla nas.

⁶¹ Tekst z egzemplarza reżyserskiego sztuki *Jutro przyplynie królowa*, s. 1.



29. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Scena pierwsza. Turycy.

Gdy animacja się kończy, światło na scenie się rozpala. Jest ładny poranek. Mieszkańcy patrzą w kierunku widzów. Powoli zbijają się w grupę na środku sceny. Tworzą rodzaj fotografii, troszkę inspirowanej Kantorem i Teatrem Cricot 2. Zastygają, jakby czekali na sygnał od fotografa. Każdy w swojej postaci. Nie wiemy, czy jesteśmy dla nich intruzami na wyspie, czy po prostu są ostrożni, ponieważ rzadko kto ich odwiedza.

W tym momencie rozpoczyna się zbiorowa choreografia. Jest to trzykrotnie powtarzana sekwencja ruchów, zawsze taka sama w założeniach. Aktorzy urozmaicają ją podczas każdego przebiegu. Intencje i zadania są zawsze podobne. Aktorzy stoją w taki sposób w grupie, żeby widziały ich obie połówki widowni. Sprawiają wrażenie wycofanych. Kolejność ruchów:

- Albert beka,
- Buck uderzę w głowę Alberta,
- Abigail próbuje uciec,
- William łapie Abigail za rękę i wciąga ją z powrotem do grupy,
- Lisa trzęsie grzechotką przy uchu,
- Donna strofuje Lisę,
- Lu nerwowo pogwizduje,
- Donna ucisza Lu,

- Weronika obraca się i wygląda zza swoich rodziców - Donny i Lu,
- Buck szczybie Donnę w pośladek,
- Rusty przechodzi z jednej strony grupy na drugą głupawo się śmiejąc, czasem po drodze puszcza bąka.

Po trzech powtórzeniach następuje przemieszanie grupy. Umożliwiamy w ten sposób widzom zobaczenie aktorów z obu stron. Ta sama sekwencja powtarzana jest jeszcze trzy razy. Podczas ostatniej repetycji Williamowi nie udaje się złapać siostry, która zaczyna biegać wesoło po całej scenie. Jej ucieczka wprawia resztę wspólnoty w ruch. Rozchodzą się na swoje „miejsca”. Historia się rozpoczyna.

Każdy gest wykonywany w początkowej sekwencji opowiada coś o relacji między postaciami i o samych postaciach. Albert jest dziecinny, nieodpowiedzialny, beztroski. To wyprowadza z równowagi Bucka, który będąc jego ojcem ma wobec niego wysokie wymagania i chce widzieć w nim swojego następcę. Gani go fizycznie, a to pokazuje, że na wyspie wychowuje się dzieci żelazną ręką i w poszanowaniu do autorytetu rodzica. Ucieczka Abigail jest z jednej strony zwyczajną potrzebą zabawy organiczną u każdego dziecka, a z drugiej strony od początku można wyczuć w tej młodej kobiecie chęć wyrwania się z tłumu. Czuje na sobie nie tylko kontrolę brata, wyspa jest dla niej za mała. Chce zobaczyć co jest za oceanem, podróżować. William boi się o nią, więc ją kontroluje. Wie, co grozi młodym dziewczynom na Pitcairn. Czuje się za nią odpowiedzialny po śmierci ich rodziców. Chorobliwa kontrola wzmacnia tylko jej bunt. William wciągając ją w grupę, mimo tego, że jego pozycja w hierarchii jest słaba, pokazuje, że wierzy w społeczność, jakakolwiek by ona nie była. Lisa grzechotką zagłusza nie tylko swoją matkę, która ją irytuje, próbuje stłumić w sobie przeszłość. Grzechotka miała być zabawką jej nienarodzonego dziecka. Zostało poczęte w wyniku gwałtu Bucka. To jedyne, co po dziecku zostało. Jednocześnie stanowi sentyment, o którym nie jest w stanie zapomnieć. Gdy Donna słyszy grzechotkę, reaguje. Woła Lisę z troski, chociaż pokazuje to w chłodny sposób. Nerwowe gwizdanie Lu jest tikiem, który wykształcił się w nim na przestrzeni lat spędzonych na wyspie. Lu nigdy nie czuł się tu swobodnie. Gwizdząc próbuje pokazać, że jest rozluźniony, kiedy w środku tak naprawdę trzęsie się ze strachu i niepewności. Donnę to drażni. Nienawidzi Lu za to, kim się stał. Również za to, że nie potrafi ochronić jej córek. Wyżywa się na nim za swoje własne złe decyzje. Za chwilę jednak czuje dłoń Bucka na swoim pośladku i wszystko już jest dobrze. Ich romans to jedna z niewielu przyjemności Donny na wyspie. Tylko jemu ufa i jemu odda wszystko, nawet swoje córki. Jej westchnięcie wywołane dotykem

Bucka wzbudza ciekawość Weroniki, która jak każde dziecko nie umie jej powstrzymać i próbuje znaleźć źródło dźwięku. Na koniec Rusty utrzymuje wszystkich w przekonaniu, że jest wiejskim głupkiem i nie trzeba się go obawiać. Głupek może wszystko. Nikt na niego nie zwraca uwagi.



30. Na zdjęciu Diana Kozłowska i Jakub Mikulak, fot. Natalia Kabanow.

Scena druga. Abigail i Albert.

Gdy Abigail beztrąsko biega po scenie reszta społeczności zajmuje się swoimi czynnościami. Buck nalewa wody do wielkiego baniaka, a następnie korbką podciąga go do góry. To uruchamia wodną klepsydrę zawieszoną pod sufitem. Woda rozpoczyna swój bieg, a wyspa ożywa. Lu przygotowuje się do pójścia do swojej pasieki. Donna z Weroniką i Lisą obierają orzechy w domu. Łupiny wyrzucają do metalowej bali. Wpadające skorupki uderzają o metalowe ściany nadając monotony rytm wyspie. Rusty robi „obchód” wyspy na rowerku. William naprawia tory, które okrążają scenę. Dennis schodzi za widownię - „znika w dżungli”. Albert próbuje pomagać ojcu przy uruchamianiu klepsydry. Przez swoją gapowatość tylko mu przeszkadza.

Albert nie zauważa, że Abigail obserwuje go bujając się na huśtawce. Gdy chłopak nie reaguje na jej zaczepki, próbuje z nim porozmawiać, ale Albert jest nieśmiały, dziwnie gapi się na Abigail. Wiecznie strofowany przez ojca zachowuje się niezdarnie, a fakt, że dziewczyna się nim zainteresowała, jeszcze bardziej go zamyka. Chowa się za drugą huśtawką i patrzy spode łba. Abigail się nie poddaje i zadaje mu kolejne pytania. Gdy widzi, że zwyczajną rozmową nie uda się do niego dotrzeć,

informuje go o liście, który znalazła w nocy pod poduszką w swoim pokoju. Podejrzewa, że to on go zostawił. Albert przyznaje się do tego dopiero, gdy Abigail chce odejść. Napisał, że chciałby pójść z Abigail do „Krzaków Przytulania”. Bardzo ciężko mu jest przyznać się do tego. Nazwa tego miejsca mówi sama za siebie. Albert ponawia zaproszenie, ale Abigail się waha. Brat ją ostrzegł przed tym miejscem. Mówi Albertowi, że podobno tam jest bardziej niebezpiecznie niż nad urwiskiem, z którego spadli jej rodzice. Opowiada o ich śmierci jak o czymś zwyczajnym. Najpierw zginął ojciec, potem zabiła się matka.

- *Dlaczego skoczyła?*
- *Chyba nie chciała już żyć bez niego.*⁶²

Dzieciaki czują, że powinni się ukrywać ze swoimi uczuciami. Na wyspie nie ma miejsca na miłość. Poza tym pary są precyzyjnie dobierane ze względu na pulę genów. Ich pączkująca miłość nabiera kolorów iście szekspirowskich.

Albert otwiera się przed Abigail, czuje że może być przy niej sobą. Ale jak wspomina o swoim ojcu i o tym, że od dziecka nazywany był Kretynem, w jego twarzy coś się zmienia. Jakby czuł obecność rodzica. Rzeczywiście z daleka słychać głęboki śmiech Bucka. Cos go rozbawiło, niekoniecznie wyznania syna, ale wygląda to tak, jakby słyszał wszystko, o czym mówi się na wyspie.

Wszyscy mieszkańcy wstrzymują oddech, gdy Albert rzuca w złości, że nienawidzi ojca. Jednocześnie jakby czekali z zainteresowaniem, co się między przyszłymi kochankami wydarzy. Czy w tym raczkującym uczuciu jest nadzieja na coś innego? A może z ich miłości narodzi się dziecko, owoc, który da nadzieję na lepsze jutro? Przecież wyspa umiera, dzieci przestały się rodzić. A bez młodych nie ma silnych rąk do pracy.

Zgoda Abigail na wspólną wyprawę do Krzaków Przytulania „katapultuje” Alberta z huśtawki. Ucieka, a Abigail z radości zaczyna kręcić się na huśtawce. Wyspa się budzi. Każdy mieszkaniec, jak trybik w mechanizmie wykonuje ruch. Podjęcie decyzji przez Abigail i Alberta rozpoczęło łańcuch wydarzeń.

⁶² Tamże, s. 3.

Scena trzecia. Rodzina.

Akcja przenosi się do domu Donny i Lu. Matka z córkami łuskają orzechy. Lu biegnie podniecony po domu, nie może się doczekać, jak pójdzie zajmować się swoimi pszczołami. To sens jego życia, oraz możliwość ucieczki z domu, w którym nie czuje się mężczyzną. Rola pszczelarza i pastora dużo znaczy we wspólnocie. A produkcja miodu zaczyna się rozkręcać. W parafii brakuje wiernych, co wypomina mu Donna, zaś miód zamawia sama Królowa.

Weronika bardzo chce pójść z ojcem do pszczół. Ojciec boi się zbliżyć do córki. Wspomina o Bucku, nazywa go Wujaszkiem. Zachowuje się, jakby dystansował się do dziecka, ponieważ Wujaszek ma przyjść w odwiedziny. Wizyta owiana jest tajemnicą przed Weroniką. Jest częścią tradycji nazywanej „polowaniem na gekony”. Weronika bardzo chce się dowiedzieć, czym jest ten zwyczaj. Sama chce łapać jaszczurki. Lisa drwi z jej naiwności. Ona wie dobrze, co to oznacza i kto jest gekonem, na którego polują mężczyźni. Gdzieś w głębi chciałaby uchronić siostrę przed tym doświadczeniem, ale z rywalizacji uważa, że skoro ona przeszła tę inicjację, Weronika też musi. Donna kolejnymi docinkami pokazuje Lu, że nie jest częścią wyspiarskiej tradycji. Dla niej Lu nie jest prawdziwym Pitcairneńczykiem, w domyśle - nie jest prawdziwym mężczyzną. Mimo, że Lu wie, co czeka Weronikę, odcina się od niej. Próbuje być ponad tym. Napięcie w scenie rośnie. Gdy Lisa kolejny raz dogryza Weronice, Donna karze jej wyjść. Tylko matka wie, jak przygotować córkę na zbliżającą się wizytę.

Ucieczka Lisy uruchamia wspólnotę. William zbliża się do Abigail. Rusty robi kolejne kółko na rowerku. Buck wstaje i opierając się o ścianę obserwuje dom Donny i Lu. Pastor ustawia krąg z niedużych drewnianych skrzynek wewnątrz torowiska. A następnie zajmuje się rozpalaniem podkurzacza, który służy do uspokajania pszczół. Abigail rozmarzona delikatnie buja się na huśtawce, obserwuje zachód słońca. Światło powoli się zmienia. Nadchodzi wieczór. Lisa siada na różowym słoniku z boku sceny. Albert trzyma się blisko ojca.



31. Na zdjęciu Anna Blaut i Maria Kania, fot. Natalia Kabanow.

Scena czwarta. Donna i Weronika.

Donna siada na środku sceny. Przywołuje do siebie Weronikę naśladując odgłosy delfinów. To ich wspólne wspomnienie, gdy razem chodziły nad ocean i przyglądały się ich wodnym popisom.

Donna wie dobrze, że coś się kończy. Jej córka stanie się kobietą. Buck o to zadba. Wystarczy, że Weronika mu zaufa, będzie dla niego miła, a wszystko dobrze się skończy:

*- Bądź miła dla wujaszka. Masz się zgodzić, o cokolwiek poprosi. Wujaszek nam pomaga, a my pomagamy jemu, rozumiesz?*⁶³

Donna trzyma córkę mocno między nogami. Ścisza ją tak, jakby nie chciała jej puścić. To ostatni ich taki moment razem. Nikt nie ma do nich dostępu, nawet Lu, który czasem próbuje coś wtrącić.

Donna roztacza przed Weroniką zmysłowy obraz pomarańczy Wujka, ulubionych owoców córki. Jakby chciała ją skusić, odwrócić jej uwagę od tego, co ma się zdarzyć.

*- Pomarańcze, twoje ulubione, a Wujaszek ma najlepsze na całej wyspie. Tylko jego są nie zatrute. Są najśłodsze.*⁶⁴

W tym opisie wybrzmiewa tęsknota Donny za czasem, gdy też była młoda i wszystko dla niej było nowe. Z jednej strony martwi się, że córka zostanie ofiarowana

⁶³ Tamże, s. 6.

⁶⁴ Tamże, s. 7.

Wujaszkwowi, a z drugiej strony zazdrości jej, że ktoś taki, jak Buck na nią zwrócił uwagę. W końcu on jest Królem Wyspy. Gdyby Weronika została jego żoną, cała rodzina by na tym skorzystała. Urodziłyby się kolejne dzieci, a to wzmocni wspólnotę, która przecież jest najważniejsza dla prawdziwego Pitcairmeńczyka. Wujaszek musi być zadowolony.

Podczas ich rozmowy Lu rozpyła dym z podkurzacza. Zapachem unoszącym się na scenie nie jest drzewo sandałowe, używane do okadzania pszczół. Czuć mirrę. Lu okadza wyspę, nie pszczoły. Zapach kojarzący się z mszą i kościołem wdziera się w nozdrza widza. Lu kieruje strumień podkurzacza w stronę widowni i rozpoczyna swoją opowieść o ludziach i pszczołach.

Sprawia wrażenie dumnego z siebie i swoich zbiorów. Wiecznie przypomina, że nawet sama Królowa kosztuje jego miodu. Brzmi jakby osładzał wizerunek wyspy.

Porównuje pszczelarstwo do misji pastora. Na ludziach dawno się zawiódł, a pszczoły nigdy go nie zostawią. Mówi o wspólnocie owadów, słowa kieruje w stronę widzów. Przekonuje siebie i wszystkich, że trzeba uczyć się od owadów, że pszczela komuna jest zarządzana przez kobietę-królową taką, jak Donna. Ona mogłaby rządzić całą wyspą. Czy odzywa się w nim ambicja? Pragnienie władzy? Rozpala się, unosi. Jego pasja zamienia się w coś zmysłowego. Na koniec patrzy w stronę Lisy. Jego starsza córka prowokacyjnie podnosi sukienkę. Lu zauważa jej nagi brzuch. Zamiera zawstydzony. Nie może oderwać od niej oczu.

*Nie zapomnij zatkać uszu watą.*⁶⁵ - przypomina Donnie. Odkłada podkurzacz i zwraca się w stronę wspólnoty. Pastor wydobywa z siebie niski dźwięk. Wspólnota się uruchamia. Wszyscy dołączają się do melodii zaintonowanej przez Lu. Rytuał się rozpoczyna.

Scena piąta. Obrzęd.

Wspólnotę przyciąga do siebie pieśń zaintonowana przez Lu. Tylko Buck nie bierze w mszy udziału. Wszyscy schodzą się w stronę dźwięku i zaczynają śpiewać. Na początku są ospali, ale po chwili rozkręcają się. Angażują się w pieśń, jakby chcieli w sobie coś zakrzyczeć. Wpadają w trans. Kilukrotnie powtarzają słowa refrenu pieśni:

Szczęśliwy ten, komu została odpuszczona nieprawość,

Którego grzech został puszczony w niepamięć,

Szczęśliwy człowiek, któremu Pan nie poczytuje winy,

⁶⁵ Tamże, s. 8.

*W którego duszy nie kryje się podstęp.*⁶⁶

Nagle z tłumy wyrywa się William i rusza w stronę Abigail. Abigail widząc go zaczyna uciekać. William po kilku krokach łapie ją. Jest zdenerwowany. Gani ją za lekkomyślne schadzki z Albertem. Wygląda to tak, jakby kłócili się na tyłach kościoła. William mimo złości próbuje być dyskretny. Abigail podnosi sukienkę jakby chciała zasłonić się nią ze wstydu. Gdy brat porównuje ją do ich matki, nie wytrzymuje. Teraz oboje na siebie krzyczą. William w uniesieniu grozi Albertowi śmiercią. Wtedy wszyscy w kościele milkną i patrzą w ich stronę. William zakłopotany odchodzi na bok.

Mieszkańcy rozchodzą się i kładą w kręgu. Wygląda, jakby przygotowywali się do snu. Zakrywają sobie twarze białymi chustami, które od początku spektaklu mieli przy sobie. Tylko Lu, Buck i Weronika nie kładą się w kręgu. Buck siedzi na skrzynce na owoce i patrzy w stronę Weroniki, która jest na środku sceny. Czeka w swoim pokoju na wujaszka. Lu otwiera Biblię, jedyny przedmiot, który zachował się ze spalonego statku Bounty. Czyta fragment przypowieści. Podczas każdego spektaklu jest to inny, losowo wybrany fragment. Gdy kończy, kładzie się spać jak inni. Zasłania sobie twarz chustą. Buck przygląda się Weronice.



32. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Scena szósta. Legenda o dziewczynce.

Buck rozpoczyna opowieść. Jest to legenda oparta na tahitańskiej baśni opowiadającej o młodej dziewczynie, która zakochała się w starszym mężczyźnie. Ich miłość nie była dobrze widziana w społeczeństwie. Jej matka robiła wszystko, żeby ich

⁶⁶ Tamże, s. 9.

związek się rozpadł.

Pewnego dnia mężczyzna został wysłany przez wodza na inną wyspę. Dziewczyna nie mogła się z nim nawet pożegnać. Czekala wiele dni, aż się rozchorowała i umarła z tęsknoty. Gdy wieść o jej chorobie dotarła do mężczyzny, błyskawicznie wrócił na wyspę. Ale *ukochana leżała już w ziemi. Mężczyzna usiadł przy grobie i zapragnął zemsty.*⁶⁷ Wymordował całą wyspę. Zostawił przy życiu tylko dwoje młodych ludzi i kazał im zacząć budować społeczeństwo od początku. Tylko teraz nikt nie sprzeciwiał się zakazanym związkom. Stało się to tradycją wyspy.

Buck wabi Weronikę nie tylko opowieścią, ale też zapachem pomarańczy, którą trzyma w dłoni. Wygląda, jak zakazany owoc. Słodki i soczysty z jednej strony, a z drugiej zabroniony i niemoralny. Weronika nie może się powstrzymać i bierze pomarańczę z jego wyciągniętej ręki. Siada na jego kolanach i obserwuje innych mieszkańców.

Podczas opowieści Wujaszka Pitcairneńczycy się budzą. Nie widzimy ich twarzy. Zasłaniają je bawełniane chustki, którymi przykryli się podczas snu. Gdy stają obok siebie wyglądają jak bezimiennie stwory z obrazów Beksińskiego. Nie mają oblicza, są bezimienni.

Gdy Buck opowiada, chór wykonuje rytualną choreografię mającą na celu uwiedzenie Weroniki. Zachowują się, jak nieoswojony stwór, którego Weronika ma okiełznać. Wciągają ją między siebie. Chcą, żeby była jedną z nich. I żeby podzieliła się owocem otrzymanym od Bucka. Weronika z dziecięcej naiwności chce się z nimi bawić. Ale w efekcie oddaje im cały owoc. Stwór zadowolony pochłania go łąpczywie.

Buck otrzymuje to, czego chciał. Ofiara została spełniona. Ukradł niewinność Weronice. Dziewczynka przerażona tym, co się stało, kuli się w sobie. Wujaszek przekonuje ją, że tylko on jest dobry i tylko jemu można ufać. Każe jej powtórzyć, że będzie mu wierna i nie będzie ufać nikomu innemu. Tego Weronika nie jest w stanie wypowiedzieć. Całe ciało ją boli. Wychodzi z szoku i dociera do niej, co się stało. Potrzebuje ciepła, współczucia, ale gdy sprzeciwia się Wujaszkowi, nawet wspólnota obraca się przeciwko niej. Atakują ją, krzyczą na nią. Buck odgania ich jak drapieżnik broniący swój łup. Klęka obok niej i pociesza ją. Następnie rzuca jej kawałek szmaty i zostawia z rozrywającym ciało bólem. Jeszcze do niej wróci. Teraz należy do niego.

⁶⁷ Tamże, s. 11.

Scena siódma. Rower.

Na wyspie wstaje kolejny dzień. Mieszkańcy zajmują się swoimi sprawami. Nikt nie mówi o tym, co wydarzyło się w nocy. Tylko Weronika skulona sprząta skórki pomarańczy. Próbuje zatrzeć ślady nocnego incydentu. Ktoś czasem rzuci z pogardą na nią wzrokiem, ale poza tym życie na wyspie spokojnie płynie dalej. Lu sprząta kościelne latarnie. Donna rozmawia z Buckiem, dowcipkują. Wujaszek wygląda na zadowolonego.

Do naszych uszu dochodzą dźwięki gitary. To Albert próbuje swoich sił, jako muzyk. Tworzy niezdatną serenadę o swojej miłości do Abigail. Ale z każdym wersem Kretyn traci wiarę w swoje uczucia. Boi się swojego ojca i tego, że będzie musiał być posłuszny jego woli.

Błysk światła na scenie wybija Bucka z zamyślenia. Agregator wyspy czasem się psuje. Szczególnie, gdy ktoś niekompetentny przy nim grzebał. Wujaszek błyskawicznie rusza do roweru i woła Alberta. Każe mu usiąść na siodełku i pedałowac, żeby wyspa nie została bez prądu. Wykorzystuje tę sytuację, żeby przepytac syna. Rusty mu doniósł o zalotach Alberta do Abigail. A zakochiwanie się w dziewczynach jest zabronione na Pitcairn:

- Nie ty masz się zabujać, zabujać się mają one. Facet nie kocha, chyba, że tak postanowi. Mężczyzna przede wszystkim musi płodzić.⁶⁸

Buckowi zależy na dobru wyspy. Żeby wspólnota przetrwała potrzebne są nowe dzieci. A miłostki i romantyczne podchody jego syna tylko temu przeszkadzają. Albert sprzeciwia mu się podczas przesłuchania. Wybuchu i krzyczy, że nie chce mieć dzieci. Pierwszy raz coś takiego ma miejsce. Buck chwyta Alberta za kark, przyciska go do metalowej kierownicy roweru. Żeby Albert w końcu zrozumiał, jakie są priorytety, ojciec musi mu pokazać, jak to się robi. *Tatús pomoże synkowi.⁶⁹* To zdanie działa jak zaklęcie. Słychać ryk i z lasu wyskakuje Denis. Rzuca się na Rusty'ego. Zaczyna go dusić. Ale Donna szybko reaguje i pacyfikuje obu mężczyzn zimnym strumieniem powietrza z pobliskiego kondensatora.

Scena ósma. Przesłuchanie Weroniki.

Przenosimy się do domu rodzinnego. Weronika skulona trzęsie się w kącie. Donna rozwiesza pranie, od czasu do czasu zerka w jej stronę. Nieobecny Lu słucha radia w drugim pokoju. Przyjmuje dziwne pozycje na podłodze szukając zasięgu. Muzyka,

⁶⁸ Tamże, s. 16.

⁶⁹ Tamże, s. 16.

którą słyszymy jest zawsze inna. Nie jest nagraniem, tylko prawdziwą, współczesną stacją. Tym zabiegiem wpuszczamy pozateatralną rzeczywistość na scenę.

Przez mieszkanie przebiega Lisa trzymając się za brzuch. Potyka się. Wstaje i biegnie dalej. Donna siada obok Weroniki. Lisa na tyłach domu w śmietniku traci kolejne dziecko.



33. Na zdjęciu Jolanta Solarz-Szwed, fot. Natalia Kabanow.

Podczas rozmowy z Weroniką Donna nie jest już ciepła i opiekuńcza. Przesłuchuje córkę jak prokurator. Sucho pyta o fakty. Chce się dowiedzieć, czy dobrze poszło, czy Wujaszek był zadowolony i czy wróci. Nie jest dla niej ważne dobro dziecka. Ofiaruje ją Buckowi, żeby zyskać względy dla rodziny. Żeby przetrwać. Buck na wyspie jest najważniejszy i bez niego to nie jest możliwe. Musi dostać to czego chce. Weronika teraz dopiero widzi, że jest całkiem sama. Że każda kobieta na tej wyspie to przechodzi. Tak wygląda inicjacja, żeby stać się kobietą - „Kobietą z Pitcairn”.

Donna widzi, że nie wyciągnie żadnej informacji z córki. Swoją frustrację wylewa na Lu. Łapie za kabel jego radia i wrywa z kontaktu. Muzyka gwałtownie się urywa. Światło gaśnie. Nastaje ciemność. Kolejna noc na Wyspie.

Scena dziewiąta. Judasz.

Gdy na wyspie jest noc, robi się naprawdę ciemno. Jedynym światłem są gwiazdy i księżyc. W tej poświacie widzimy chodzącego po wyspie Williama. Czeka na kogoś.

Tym pechowcem jest Albert. Ich rozmowa jest pełna napięcia. Albert stara się nie pokazać, jak bardzo jest przerażony spotkaniem. W nocy może zdarzyć się wszystko.

William opowiada mu o jego matce, która rzuciła się z klifu, bo nie chciała mieć takiego syna jak on. Sugeruje mu, że Buck mógł ją zabić z zazdrości o innych mężczyzn. Że Wujaszek tak jak Albert też był zakochany. Ostrzega Alberta, że jeśli dotknie jego siostry, Abigail, poderżnie mu gardło.

Świta.

Scena dziesiąta. Paznokcie.

Siostry – Lisę i Weronikę zbliża do siebie wspólne doświadczenie przemocy. U wszystkich kobiet na Pitcairn pierwszy kontakt seksualny wygląda podobnie - starszy, dojrzały mężczyzna przychodzi i *bierze ją sobie, jak mięso ze stołu*.⁷⁰ Bo jest głodny. Bo chce. Bo może. Lisa ma to za sobą. Weronika właśnie tego doświadczyła. Teraz mogą porozmawiać, jak dwie dojrzałe kobiety na równi. Dziewczynki na Pitcairn szybko dojrzewają.

Weronika jest roztrzęsiona, próbuje zrozumieć co się stało, opowiada o zajściu. Gdy podczas opisu dochodzi do momentu, gdy Buck ją zgwałcił, puszcza jej emocje. Lisa zauważa to i próbuje ją pocieszyć. Najpierw dla żartu obrazuje relacje Weroniki, a gdy to nie pomaga opowiada o swoich „adoratorach”. Obsmiewa ich. Pokazuje, że to jedyny sposób na to, żeby nie zwariować. Żeby odciąć się od emocji i znieczulić. Z czasem niektórych można nawet polubić. Przecież nie masz innych mężczyzn dla porównania, nie wiesz, jak to jest być szanowaną, kochaną, traktowaną jak człowiek. Im szybciej Weronika to zrozumie, tym szybciej to zaakceptuje i przestanie cierpieć.

W trakcie ich rozmowy, w drugim pokoju rodzice oglądają telewizję. Daleko, z tyłu widać Alberta, który w złości szarpie fragment scenografii.

Scena między dziewczynami zawiera w sobie dziwny rodzaj siostrzanej miłości. Świat, w którym się wychowują jest wrogi. Uwaga, którą Weronika otrzymuje od mężczyzn jest jedynym rodzajem zainteresowania, jaki można na tej wyspie dostać. I tego zazdrości jej Lisa. Już dawno nikt jej nie chce. Gdy obrazuje traumatyczne doświadczenia Weroniki, jej ruchy nabierają erotycznego wyrazu. To już nie jest wygłup, żeby pocieszyć siostrę. To tęsknota za byciem pożądaną. Lisa staje się zmysłowa. Zapomina się w tym. Nie chodzi tu o przyjemność z gwałtu. Chodzi o chęć bycia częścią

⁷⁰ Tamże, s. 19.

społeczeństwa. Ona też chce być akceptowana i lubiana. Nawet jeśli to łączy się z potwornym bólem.

Sytuacja Lisy przypomina objawy syndromu sztokholmskiego. Ten stan psychiczny pojawia się u ofiar porwania lub zakładników. Wyraża się odczuwaniem sympatii i solidarności z oprawcami. Jest reakcją na silny stres i próbą wywołania wśród napastnika współczucia. Psychiatra Frank Ochberg stał na stanowisku, że w sytuacji skrajnego stresu i zagrożenia życia ofiara czuje się bezradna jak dziecko, zaś wszelkie przejawy litości agresora traktuje jak dar, co powoduje uczucie wdzięczności, a w efekcie skutkuje sympatią do napastnika.⁷¹ Taki przypadek pomaga zrozumieć, dlaczego sytuacja na Pitcairn trwała tak długo i nikt nie zareagował, a ofiary wniosły oskarżenia dopiero po latach, gdy opuściły wyspę.

Scenę dziewczyn przerywa krzyk Donny. Matka miewa koszmary, w których boi się o los swoich córek.

Scena jedenasta. Krzaki Przytulania.

Abigail szuka Alberta. Umówili się w Krzakach Przytulania wczesnym rankiem. Chłopak się spóźnia. Abigail boi się, że może stchórzył albo zakpił z niej. Gdy już ma zrezygnować, zauważa go. Albert wyłania się z cienia. Jest inny. Bez słowa podchodzi do niej i napiera na nią ciałem. Zaczynają niezdarnie się całować, próbują się rozebrać, aż w końcu spadają z huśtawki i zaczynają się śmiać. Sytuacja na chwilę się rozluźnia. Patrzą sobie w oczy. Zaczynają się całować. Wygląda na to, że wszystko będzie dobrze. Ale Albert przerywa. Coś mu przeszkadza. W Krzakach Przytulania pojawiają się Chłopcy.

Prowokację rozpoczyna Rusty. Zaczepia Abigail, bawi się nią. Straszy, że Dennis jest głodny i ma na nią ochotę. Dennis milczy. Buck przygląda się dziewczynce z ciekawością. Lu stoi z boku. On nie może polować. Może tylko patrzeć, ponieważ jest Obcy.

Albert błaga ojca, że zrobi to sam, żeby oszczędził Abigail. Buck jest nieporuszony. Zniecierpliwiony sytuacją i histerią syna, rusza w stronę dziewczyny. Chwyta ją zdecydowanie. Abigail drży ze strachu i bólu, Buck ją uspokaja. Już po wszystkim.

⁷¹ A. Michalak, *Syndrom sztokholmski, czyli dlaczego ofiary bronią swoich oprawców*; dostępne przez: <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art10262391-syndrom-sztokholmski-czyli-dlaczego-ofiary-bronia-swoich-oprawcow>; 23.08.2017 r.

Abigail próbuje się podnieść. Ciało odmawia jej posłuszeństwa. Trzęsie się. Nie ma siły. Powłóczy nogami. Zostawia za sobą mokry ślad. Wszystko trwa bardzo długo. Cisza staje się nie do wytrzymania.



34. Na zdjęciu Diana Kozłowska i Bartosz Woźny, fot. Natalia Kabanow.

Nie było naszym celem inscenizować realny gwałt. W moim odczuciu realizm na scenie nie ma takiej siły, która równałaby się wyobraźni widza. Sztuką jest dotrzeć do niej przez działanie sceniczne. Użyliśmy do tego kilku znaków. Pierwszym jest samo zaznaczanie gwałtu. Aktor nie wykonuje ruchów biodrami, nie naśladuje sytuacji. Wkłada aktorce grającej Abigail (Diana Kozłowska) pomarańczę pod koszulkę. Wkłada ją głęboko i zostawia między nogami. Aktorka ściska ją mocno sprawiając, że pomarańcza tryska sokiem. Spomiędzy ud Abigail cieknie sok z pomarańczy. Jednocześnie kojarzy się to z nasieniem lub płynami fizjologicznymi pojawiającymi się podczas penetracji. Dodatkowo w powietrzu unosi się woń dojrzałego owocu - symbolu dostatku i władzy na wyspie. Wielokrotnie w spektaklu padają kwestie podkreślające, że to Buck ma sad najpiękniejszych pomarańczy. Jego nasienie jest czyste. Tylko on płodzi dzieci zdrowe, pochodzące z oryginalnej linii „ojców założycieli”. Być zgwałconym przez Bucka to zaszczyt.

Drugim narzędziem są ciała aktorów. Zarówno Diana jak i Bartek Woźny grający

Bucka przeżywają gwałt. Proces wydarza się wewnątrz. Szczególnie Diana wczuwa się w sytuację. Gdy powoli wstaje i próbuje krok po kroku wydostać się z presji, jej nogi drżą, oddech jest krótki, łzy cieką jej po twarzy. Tak moglibyśmy sobie wyobrazić zachowanie ofiary tuż po gwałcie.

Ostatnim elementem jest cisza. Od momentu pojawienia się Chłopców nie ma żadnej muzyki. Scena odbywa się w milczeniu, a moment gdy Abigail powłóczy nogami jest niemiłosiernie długi. Zależało nam na tym, żeby widz poczuł ten czas, tak samo jak czuje go ofiara. Żeby czuł się niewygodnie. Z moich obserwacji jedni widzowie odwracają wzrok, inni siedzą jak zahipnotyzowani. Jakby bali się poruszyć, żeby nie zwrócić na siebie uwagi. Ta cisza angażuje widza w sytuację. Staje się on niemym świadkiem przemocy. Aktorzy nie udają, że go nie ma. Mogą patrzeć mu w oczy.

Scena dwunasta. Polowanie na gekony.

Rusty pierwszy przerywa ciszę. Zniecierpliwiony rusza w miejsce, gdzie stoi różowy słonik. Za nim rusza reszta mężczyzn. Ich ruch bagatelizuje to, co się wydarzyło. Na wyspie gwałt jest codziennością, nic się nie stało. Porzucając sytuację wychodzą z roli. Siadają w grupie jako jeden z dwóch bohaterów zbiorowych. Każdy bierze to, co ma pod ręką i patrzy w stronę kobiet stojących na środku sceny. Czeka. Rekwizyty, które trzymają będą ich instrumentami w kolejnej scenie. Zrobione są z elementów scenografii.

Kobiety schodzą się grupę skupioną wokół Abigail. Będą drugą zbiorową personą. Lisa podnosi rozgniecioną pomarańczę i chłodnym gestem odrzuca ją w bok. W tym ruchu czuć pogardę do całego wydarzenia.

Aktorki stoją w jednej linii i patrzą na widza. Ich twarze są martwe. Oddychają w jednym rytmie. Wznoszą się z każdym wdechem na palce u stóp. Aktor uderza gwałtownie w bęben. Metaliczny dźwięk uruchamia kobiety. Każda z nich wykonuje gesty kojarzone z byciem gwałconą – uciekanie, bicie serca, przerażenie, zdrapywanie z siebie strupów.

Kolejne uderzenie ustawia kobiety w ten sam szereg, tylko teraz patrzą na drugą połowę widowni. Wznoszą się na palcach i oddychają w jednym rytmie. W grupie panują nad emocjami. Jednoczą się w strachu. Słychać kolejne uderzenie w bęben. Aktorki powtarzają gesty zmieniając kierunki patrzenia.



35. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Ostatni dźwięk uspokaja kobiety. Utrzymują jeden wspólny oddech i wznoszenie się na palcach. Jeden z aktorów nadaje rytm podkurzaczem. Przyspiesza. Dołączają się kolejne instrumenty. Kobiety rozpoczynają choreografię. Pierwsza część tańczona jest w linii. W trakcie kolejnych aktorki rozbiegają się i każda wykonuje swoją część. Zamieniają się miejscami. Są blisko widza. Ich ruchy oddają opresyjność, czasem prowokują. Kobiety na Pitcairn prowadziły różne gry z Chłopcami, żeby tylko odroczyć kolejny gwałt.

Aktorka grająca Weronikę (Maria Kania) chwyta za mikrofon i wykrzykuje poniższy fragment:

Uciekanie. Chodzenie. Leżenie w bezruchu. Bez oddechu. Uciekanie. Las. Drzewa. Krzaki. Godziny w krzakach. Czujna jak kot. Kroki. Dźwięk motoru. Hamujący quad. Motor. Jęczący silnik. Spalenizna. Dzień po dniu. Krzaki. Las. Jaskinia. Nora. Dziura w ziemi. Na skałach jak jaszczurka. Nasłuchiwanie. Kroki. Wąchanie wiatru. Jakby to coś

dało. Obcy zapach. Bez wody. Bez jedzenia. Bez wstydu. Bez nadziei. Bez siły. Bez. Zatrute owoce wokół. Robienie pod siebie ze strachu. Leżenie obok gówna. Może do gówna nie podejść. Gówna nie tkną. Będę im śmierdzieć. Zmiana miejsca. Wiele zmian miejsca. W nocy powrót do domu. W nocy nie gwałcą. Nocą się zatruwa sad, kradnie ropę. W dzień to naturalna czynność. Nad ranem śniadanie, żeby się napchać na cały dzień. Potem znów w krzaki, w las. Otwarta przestrzeń, ale zamknięta przez temperaturę w spodniach Chłopców. Trzy godziny. Pięć godzin. Czas nie jest po mojej stronie. Kiedy wrócić do domu? Kiedy jest odpowiednia pora? Nie zawieź mnie, intuicjo. Oni krążą jak sępy godzinami. Temperatura gwałtownie wzrasta. Temperatura gwałtownie wzrasta. Wysyłają sygnały. Żartują. Czekaają za rogiem. Rzucają uśmiechy. Takie, których nie wolno odrzucić. Odrzucasz uśmiech, jest pretensja. A pretensja to pierwszy krok do gwałtu. Prowadzimy grę. Kto kogo. Kto kogo. Kto kogo przechytrzy. Uśmiechnę się, żeby zadowolić, ale nie sprowokować. Stawką – jeszcze jeden dzień bez. Jeszcze jeden dzień bez. Ale to zbyt ograny trik. Więc znowu – w zakamarki, kryjówki, półcienie. Dokąd teraz pójść, skoro tu mnie znaleźli? Jak długo siedzieć? Dokąd pójść, kiedy chce się jeść? Gdzie się chować? W domu – przyjdzie sąsiad. W szkole – nauczyciel. Przed policjantem też należy uciekać. Więc do puszczy. A że wyspa jak pudełko po zapalkach, to zmieniać miejsce. Co rusz. Najlepiej chodzić. Chodzić. Lawirować. A może skoczyć z klifu? Wpaść w głęboki dół? Spaść na naostrzone skały przy plaży? Zniknąć, usunąć się, unicestwić, zmasakrować, raz na zawsze, ostatecznie rozwiązać, ukatrupić, zabić się, odejść, wymazać, zetrzeć, zmiażdżyć, rozczłonkować, pociąć się, zakończyć, zajebać, zajebać się na śmierć. Ciągłe gwałcą, albo odwracają wzrok. Mówią, że to tradycja. Prawa przodków. Kurwa! Jedzą płatki na mleku, gdy ich córka wraca zboczona krwią. Przytulam się do ściany. Przytulam się do białej ściany. Wstydz się, wstydz. No wstydz.⁷²

Monolog jest adaptacją fragmentu wywiadu Macieja Wasielewskiego z jedną z ofiar gwałtów na Pitcairn. Przytaczam go, ponieważ najlepiej oddaje sytuację kobiet i dziewczynek na wyspie. Pokazuje, jak ciężkie jest życie w wiecznym poczuciu zagrożenia, bez kogokolwiek, komu można zaufać. Tekst obnaża też hipokryzję wspólnoty na wyspie. Młode kobiety, które powinny stanowić fundament społeczności, są oddawane na pastwę męskiej chuci. Stają się ofiarami tradycji, która jest niczym innym, jak wykorzystywaniem władzy. Grupa mężczyzn terroryzuje słabszych, używa swojej pozycji do bezkarnego zaspokajania swoich najniższych potrzeb. Nazywają to

⁷² Tekst z egzemplarza reżyserskiego sztuki *Jutro przyplynie królowa*, s. 24.

„prawami przodków”.

Cała sytuacja sceniczna jest ustawiona w taki sposób, żeby budować silne relacje pomiędzy aktorami na scenie. Przede wszystkim wszyscy stanowią cały czas tę samą wspólnotę. Kobiety postawione są w roli ofiar, które swoimi ciałami oddają emocje związane z gwałtem i przemocą. Weronika intensywnie „wypluwa” z siebie słowa monologu, jakby wołała o pomoc. Jest jednocześnie przerażona i wściekła, że nikt się temu nie sprzeciwi. Buck z boku z wyraźną satysfakcją obserwuje „polowanie na gekony”. Liczy na nowe dzieci w wyniku gwałtów. Wyspa będzie uratowana. Wszystko jest częścią większego planu. I nawet jeśli ktoś krzyczy, nawet jeśli kogoś coś boli, to w końcu przestanie. Trzeba się poświęcić dla wyższego celu.

Wszyscy mężczyźni akompaniują kobietom podczas ich sceny. Wywiązuje się między nimi dialog na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest agresywna ingerencja męskiej energii w kobiecą przestrzeń. Ma się wrażenie, że to oni nadają kierunek ich działań. I tak jest po części. Kobiety uciekają, ponieważ mężczyźni im zagrażają. Kobiety krzyczą, ponieważ boją się ich zachowań. Kobiety płaczą, ponieważ to mężczyźni je krzywdzą.

Drugą płaszczyzną jest aktorskie partnerowanie na scenie. Aktorzy są bardzo wyczuleni na działania aktorek. One są na pierwszym planie, a oni są tylko akompaniamentem. Z drugiej strony ich choreografia, która jest głównym bohaterem tej sceny, nie istniałaby bez ich muzyki. Żeby podkreślić ten efekt, aktorzy w tym momencie „nie są w postaciach”. Stają się chórem, „zrzucają” swoją rolę na potrzeby sceny. Tak, jak aktorzy Tadeusza Kantora chowali się w „tłumie”, tak aktorzy i aktorki tego spektaklu znajdują siłę i wsparcie w zbiorowości. Wspólnota ma szansę zaistnieć nie tylko na poziomie historii, ale też „tu i teraz” między aktorami.

Zależało mi na zabiegu zrzucenia postaci przez aktorów, żeby zaburzyć sytuację teatralnej inscenizacji. W spektaklu szukałem takich momentów, w których aktorzy będąc w chórze zrzucają „maskę” postaci i patrzą widzowi w oczy naprawdę. Nie jako rola, ale jako człowiek. Bycie tu i teraz, nieprzygotowanym na reakcję widza jest dużym wyzwaniem. Dla mnie ta sytuacja bywa bardziej intymna niż nagość na scenie.

Scena trzynasta. Miód.

Po ostatnich słowach Weronika rzuca mikrofon i wspólnota wraca do życia. Następuje sekwencja przejść po scenie. Wszyscy kierują się do „swoich” miejsc i zajmują prostymi czynnościami wyspiarzy. Lu bierze duży plastikowy baniak i kieruje

się w stronę Bucka.

Wujaszek w tym momencie naprawia metalową wannę. Rusty próbuje pomagać, ale bardziej przeszkadza niż robi coś pożytecznego.

Pastor postanowił podarować Buckowi duży słój miodu ze swoich najlepszych zbiorów. Jest to akt poddańczy, który ma przypieczętować wybór Weroniki. Z początku Buck nie traktuje Lu poważnie. Dla niego nie jest Wyspiarzem i nigdy nie będzie. Razem z Rustym upokarzają go na oczach wspólnoty. Ale gdy Lu deklaruje, że Weronika jest wyłącznie Bucka, przyjmuje podarunek i postanawia wziąć ją za żonę. Stawia jednak warunek – ceremonia ma się odbyć w obrządku polinezyjskim. Roztacza przed Lu wizję obfitości i dostatku. Lu jest wyraźnie uwiedziony tym obrazem i pędzi do Donny podzielić się swoim „dyplomatycznym” sukcesem.



36. Na zdjęciu Miłosz Pietruski i Krzysztof Boczkowski, fot. Natalia Kabanow.

Scena czternasta. Weronika dla Wujaszka.

Donna wściekła czeka na Lu w domu. Krąży po scenie „zła jak osa”. Lu pełen entuzjazmu próbuje opowiedzieć jej o swoim spotkaniu z Wujaszkiem. Niestety upojony swoim sukcesem niedokładnie przekazuje szczegóły spotkania i doprowadza Donnę do jeszcze większej furii. W afekcie niszczy jeden z jego uli. Córki z satysfakcją obserwują całą sytuację. Gdy w końcu dociera do Donny, że Buck będzie jej szwagrem, z radości

rzuca się na Lu. Między rodzicami na nowo rodzi się pożądanie. Na oczach całej wspólnoty zaczynają kopulować. Lisa zazdrosna o „szczęście” siostry ucieka z domu.

Scena piętnasta. Burza.

Tymczasem nad wyspą zbierają się ciemne chmury. Zbliża się burza. Aktorzy zaczynają uderzać w rekwizyty i elementy scenografii. Ich rytm synchronizuje się z ruchami kopulacyjnymi Donny i Lu. Wygląda, jakby ich zbliżenie wywołało tę anomalię. Wszystko przyspiesza. Słysząc już nie tylko uderzenia, ale i grzmoty. Światło błyska. William i Weronika chwytają za huśtawkę i obracają ją dookoła sceny. Wyspa wiruje. Mieszkańcy wpadają w panikę. Boją się o swój dobytek. Pitcairn przypomina rozpadającą się tratwę na środku oceanu. Kojarzy się ze statkiem Bounty, z którego pochodzili „ojcowie założyciele”.

Każdy mieszkaniec łapie za linę wiszącą z boku sceny i ciągnie ją do środka. W centrum stoi Dennis. Tylko on ma wystarczająco dużo siły, żeby utrzymać wyspę w całości. Gdy trzyma wszystkie liny, wydaje z siebie zwierzęcy ryk i pada wyczerpany na ziemię.

Burza się kończy. Wszyscy są uratowani. Mieszkańcy wykończeni leżą rozrzućeni po scenie. Zapada noc.



37. Na zdjęciu Krzysztof Zych, fot. Natalia Kabanow.

Scena szesnasta. Denis Czarodziej.

W poświęcie księżycy i oddalających się fleszach błyskawic Dennis stoi na środku sceny. Zauważa przed sobą leżącą Abigail. Dziewczyna tkwi nieruchomo w tym

miejscu od „polowania na gekony”. Jest bezbronna. Dennis to czuje. Jak wygłodniałe zwierzę, które chce zaspokoić swój głód, zbliża się do niej. Ona drży przerażona. Próbuje uciec, ale nie ma z nim szans. Nagle jakaś myśl powstrzymuje Denisa. Odpycha ją i kuca w niedużej odległości.

Opowiada swoją historię. Słowa wydostają się z niego, jakby nie mówił od lat. Stracił kogoś. Miał już dość wspólnoty. Wie, czym ona jest. I jedynym ratunkiem przed Pitcairn jest wyczarować w sobie inny świat. Iluzję, do której nikt nie ma dostępu.

Scena siedemnasta. Świt.

Z ostatnimi słowami Dennisa wschodzi słońce. Gdzieś w oddali słychać Alberta grającego smutną melodię. Wyspiarze budzą się i zaczynają nucić. Piosenka nie ma słów. Ma w sobie coś refleksyjnego. Jakby mieszkańcy za czymś tęsknili. Ich mamrotanie brzmi jak próba naśladowania jakiejś melodii. Jakby próbowali sobie coś przypomnieć. Każda kolejna zwrotka cuci Pitcairn po ciężkiej nocy, aż do momentu gdy piosenka cichnie. Budzi się kolejny dzień.

Scena osiemnasta. William i ryby.

Spomiędzy snujących się wyspiarzy wyłania się William. Staje nad Buckiem, który leży w wannie z zakrytą twarzą. William trzyma w ręku śrubokręt i intensywnie wpatruje się w Wujaszka. Dusi w sobie złość z powodu gwałtu na Abigail. Buck nic sobie nie robi z zagrożenia. Rozmawia z nim niedbale o połowach ryb. Proponuje mu wspólną wyprawę. Tak, jak kiedyś wypływał z jego ojcem. Przypomina mu tym, że William jest i zawsze będzie Pitcairneńczykiem, tylko po prostu się zagubił. Ale on wspaniałomyślnie daje mu szansę na odkupienie. William się waha, ale odrzuca ofertę. Jest jedynym sprawiedliwym mężczyzną na Wyspie.

Buck jest wściekły, że nie może kontrolować Williama. Wyżywa się na Rustym, który przysłuchuje się ich rozmowie z boku. Rusty upomina się o swoje, też chce łowić ryby. Ma większe ambicje niż podsłuchiwanie i rozwożenie poczty. Ale Bucka to nie interesuje. Znowu widzi, że Wyspa wymyka mu się spod kontroli. A na horyzoncie pojawia się już Lu ze swoimi roszczeniami.

W tym momencie w wodnej klepsydrze podwieszanej pod sufitem woda dociera do ostatniego naczynia. W wyniku ciężenia wiadro napelnione wodą powoli opuszcza się na sznurku. Gdy dotyka sceny, Rusty podchodzi i odczepia je, a następnie zakręca kapiącą wodę. Pełen cykl klepsydry stanowi sygnał dla Bucka, że czas się kończy. Tak

jak kończy się piasek w klepsydrze. Jeśli chce uratować Wyspę przed wyginieciem musi działać. Musi wszystkich postawić do pionu i mieć pewność, że wiedzą co mają robić.



38. Na zdjęciu Miłosz Pietruski, fot. Natalia Kabanow.

Scena dziewiętnasta. Lu pastor.

Lu szuka u Bucka potwierdzenia, że ślub z Weroniką się odbędzie. Chce wiedzieć, w jakim obrządku jego córka zostanie poślubiona. Uważa, że obecność pastora jest niezbędna. Nie wynika to z jego troski o wiarę we wspólnocie, ani o dobro własnego dziecka. Lu też pragnie władzy. Chce coś znaczyć na wyspie. Oddał Buckowi córki, teraz żąda czegoś w zamian. Jego pretensja wyprowadza Wujaszka z równowagi. Buck rzuca się na niego i łapie go za palec, którym Lu wygraża mu przed nosem. Rusty łapie pastora za drugi. Unieruchamiają go i mówią mu prosto w oczy, że wiedzą o nim wszystko. O tym, jak nocą chodzi pod okna domów i podgląda. Jak widzieli go masturbującego się w krzakach. A gdy Lu nadal się opiera, łamią mu palce i spokojnie odchodzą zostawiając zwijającego się na ziemi z bólu.

Scena dwudziesta. Ślub.

Na scenie unosi się ten sam dźwięk, który Lu podawał, jako wstęp do kościelnej pieśni. Mieszkańcy zbierają się na środku. Przyjmują podobne pozy, jak w fotografii na początku spektaklu. Podobieństwo pomiędzy oboma obrazami jest pozorne. Na twarzach

mieszkańców widać wyraźną zmianę. Coraz więcej wysiłku kosztuje ich utrzymanie pozorów idealnej wspólnoty.

Ślub jest ceremonią na pokaz. Choć Lu pełni rolę pastora, to Buck nad wszystkim trzyma pieczę. Jak nigdy dotąd jest energetyczny, wszędzie go pełno. Cała szopka jest nie tylko pokazem władzy, ma utrzymać morale wśród wspólnoty, dać nadzieję, że wyspa będzie trwać wiecznie.

Państwo młodzi stoją nieruchomo, są jak martwe lalki używane w celach propagandowych Bucka. Po wyczerpanej twarzy Abigail spływają łzy, a gdy Buck daje sobie prawo do „pierwszego tańca”, jej zwiędnięte ciało osuwa się w jego ramiona.

We wspólnotę wstępuje na nowo życie. Mieszkańcy zaczynają tańczyć dokoła młodej pary. Plan Bucka zaczyna działać. Wspólnota klaszcze w dłonie w gospelowym rytmie. Smutek zamienia się w radość, a następnie w ekstazę. Spazmatyczne ruchy aktorów nadają całej sytuacji czegoś diabolicznego. Z tego chocholego tańca wyrwa się jedyny trzeźwy członek wspólnoty – William.



39. Scena zbiorowa, fot. Natalia Kabanow.

Scena dwudziesta pierwsza. List.

William chwyta za mikrofon i rozpoczyna swój toast. Chce pogratulować młodym, mieszkańcom, ale przede wszystkim okazać wdzięczność Buckowi. Jego mowa stopniowo zamienia się szyderczy atak na Wujaszka, na całą wspólnotę, która jest ślepa

na wszystko, co się dzieje. Wyciąga na wierzch prawdę. Po raz pierwszy w spektaklu pada słowo gwałt. I oskarża o to przestępstwo każdego mieszkańca, bez wyjątku. Z powodu swojej siostry i tego, co jej zrobili jest wściekły i nie ma już nic do stracenia.

Buck reaguje błyskawicznie. Wrywa mu mikrofon. Czuje na sobie nie tylko wzrok całej wspólnoty, ale widzów-turystów. Odruchowo powołuje się na konstytucję Pitcairn i cytując jej fragmenty nazywa Williama Judaszem, czyli najgorszym rodzajem mieszkańca wyspy:

*- Nasze prawo stanowi: każdy wyspiarz, który bezpodstawnie oskarża innych wyspiarzy o zbrodnie i inne wykroczenia, i nie udowodni swoich zarzutów, zostanie wydalony z wyspy na zawsze. Każdy z wyspiarzy ma prawo do "cielesnej wiedzy" o osobie płci żeńskiej, kiedy dziewczynka skończy 13 lat. Jeśli wyspiarz podważa prawo ustanowione przez ojców założycieli, dzieli się z innymi nie-wyspiarzami wiedzą przeznaczoną tylko dla wyspiarzy zostanie nazwany Judaszem.*⁷³

Łatwo jest znaleźć kozła ofiarnego. William nie ma szans przeciwko całej grupie. Nikt nie chce czuć się złym człowiekiem, więc oskarżają go o ignorancję, krótkowzroczność oraz łamanie zasad rządzących społecznością. William błyskawicznie staje się wyrzutkiem. Ale gdy wszyscy wracają do tańca przekonani, że rozprawili się z Judaszem, William wyciąga asa z rękawa.

Jest w posiadaniu cennej informacji, którą zdobył od kapitana jednego ze statków cumujących przy wyspie:

*- Cło musiałem pobrać, papiery podpisać, wszedłem na statek, kapitan szeptem powiedział, żeby inni nie słyszeli: szykujcie się, przyplynie do was królowa. Jaka królowa? - pytam. Roześmiał się. Podobno jakaś dziewczyna uciekła z wyspy. Podobno nie pierwsza. Co z wami nie tak? – zapytał. Zbladłem. Nie twoja sprawa – odpowiedziałem. A potem w radiu na mostku kapitańskim poszedł komunikat.*⁷⁴

Wszyscy stoją zaskoczeni. Rusty wyciąga ze swojej torby listonosza depezę zaadresowaną do mieszkańców wyspy o takiej treści:

Drodzy Pitcairneńczycy!

Jej Królewska Mość Elżbieta II uprzejmie zawiadamia:

z dniem takim a takim zarządza się kontrolę dóbr na całej wyspie. A także waszego miasta Adamstown. Powołana została także komisja śledcza, która zbada doniesienia dotyczące opuszczenia wyspy przez członków waszej społeczności. Komisja pochyli się z uwagą nad

⁷³ Tamże, s. 35.

⁷⁴ Tamże, s. 36.

przyczynami nagłego opuszczenia wyspy Pitcairn przez jej parę obywaterek, a także nad złożonymi zeznaniami na policji przez jedną z nich. Wszyscy mieszkańcy wyspy zostaną przesłuchani. Uprasza się o nieopuszczanie wyspy pod żadnym pozorem. Inaczej każdy obywatel Pitcairn, który dobrowolnie opuści wyspę, zostanie uznany za przestępcę i osadzony po wydaniu stosownego wyroku w więzieniu w Nowej Zelandii.

Podpisano

Gubernator Pitcairn osiadły w Nowej Zelandii⁷⁵

Matka, opiekunka, instytucja, ale również oprawca, okupant, jedyna, której mieszkańcy boją się bardziej niż Bucka - Królowa przypłylnie jutro na Pitcairn. Wyglądali jej za każdym razem, gdy pojawiał się żagiel na horyzoncie. Ona reprezentuje nie tylko prawo i porządek, ale też zachodnią cywilizację. Nikt tak ważny jeszcze ich nie odwiedził. Dla Donny to wydaje się ważniejsze, niż fakt, że zostaną oskarżeni o gwałt. Jej obawy o stosowność ubioru przerywają ciszę na scenie. Lu błyskawicznie doprowadza ją do porządku - *Donna, bój się Boga! Królowa nas wszystkich osądzi! Czy nie rozumiesz co nas czeka?*⁷⁶ Ale Donna nie czuje się winna. Ona robiła tylko to, co musiała. I robiła wszystko dla dobra rodziny oraz wspólnoty. A winę za wszystko ponosi Buck. Mówiąc to wytyka Wujaszka palcem.

Sytuacja zmienia się w mgnieniu oka. Nagle wszyscy rzucają oskarżeniami w stronę Bucka. Jego obwiniają za wszystko. Sami nic nie wiedzieli. Musieli mu być posłuszni, bo bali się o los swój i swoich rodzin.

Buck ucisza wszystkich jednym gestem ręki. Cały czas ma posłuch. Patrzy im głęboko w oczy. Każdego po kolei pyta, po czyjej jest stronie. Wszyscy milczą. Okazuje się być sam. Nikt go już nie popiera – ani Donna, ani Rusty, ani dziewczynki, nikt. Atmosfera się zagęszcza, Buck czuje, że wszystko może się rozpaść. Z tej sytuacji korzysta Lu.

Zawsze czuł w sobie potencjał na przywódcę. Nie bez przyczyny wybrał w swoim życiu karierę kościelną. Widzi w upadku Bucka szansę na rewolucję pod sztandarem Boga. Rozpoczyna swoje płomienne przemówienie. Jego wołanie do wiernych szybko zmienia się w otwarty atak na Bucka. Oskarża go o bluźnierstwo, o pogaństwo. Wspólnota będąca w rozsypce potrzebuje wyższej siły, żeby się zjednoczyć. Bóg jest w tej sytuacji idealnym narzędziem, a Buck staje się ofiarą, która musi zostać spełniona,

⁷⁵ Tamże, s. 37.

⁷⁶ Tamże, s. 37.

żeby wspólnota mogła oczyścić się na nowo. Lu rzuca Bucka na kolana swoim płomiennym monologiem i przystępuje do spowiedzi.



40. Na zdjęciu Krzysztof Boczkowski, fot. Natalia Kabanow.

Wujaszek tylko na to czekał. Dzięki temu, że wszyscy brali udział w „polowaniach” ma na każdego mieszkańca haka. Spokojnym głosem przypomina Lu o tym, jak nocą przychodził do pokoju dziewczynek i ich dotykał. A tego nie wolno robić ojcom. Donna jest oburzona. Nie wiedziała o tym. Domaga się od Lu wyjaśnień.

Buck drąży dalej. Na świadków bierze Lisę i Weronikę. Lisa korzysta z szansy i wysuwa oskarżenie w stronę ojca:

- Tata mnie odkrywał, kiedy spałam bez niczego, stał pod oknem z nosem na szybie jak wujaszek przychodził, dotykał mnie wszędzie, kiedy mamy nie było, kąpał mnie jak miałam cztery lata, mamie nie pozwalał, że niby modlitwy mnie uczy, głaskał mnie po ciele, dyszał, ciężko dyszał, kąpał mnie w wieku lat pięciu, sześciu, siedmiu, potem mama zabroniła, to przychodził do Veroniki i też patrzył, patrzył, patrzył... szkoda że raka nie dostał od tego patrzenia, szkoda że jakiegoś guza mózgu albo i gorzej, bo jest gorzej, gorzej jest wtedy, kiedy zostajesz sam, bez nikogo, w ciemnym pokoju, i czekasz, aż znowu

ktos przyjdzie, żeby wziąć cię jak mięso, jak nic, wtedy jest gorzej, a tata tylko patrzył i patrzył, i patrzył... a mama tylko nic nie mówiła i nie mówiła, i nie mówiła...⁷⁷

Sytuacja spotęgowana jest obecnością widzów, którzy z turystów powoli zamieniają się w ławę przysięgłych. Donna szuka ich wzroku, próbuje się bronić. Ten sprytny ruch Bucka pokazuje, że w sprawy na wyspie wszyscy jakoś byli zamieszani. Nie ma ludzi niewinnych.

Lu słysząc oskarżenia próbuje się ostatni raz bronić:

- Drodzy bracia i siostry, umiłowani w Jezusie. Podglądałem wielu ludzi... Czasem się podgląda... Bez złej woli... Nazywam to uważnym patrzeniem. I przyznam, że czasem musiałem odwracać wzrok. Ludzie są zdolni do wszystkiego. Podglądałem, żeby wiedzieć, jak ludzie żyją... Jak żyją, jak się prawda kochają, wreszcie jak umierają. Wydawało mi się, że obserwacje życia z bliska dadzą wiarygodności moim kazaniom. Niestety uległem pokusie, obserwowałem najbliżej, jak było można. Chciałem poznać moich wiernych, dogłębnie... Być może kogoś skrzywdziłem, być może zaszły jakieś nieprawidłowości... Czy komuś stała się jakaś krzywda? Wszystko co czyniłem w codziennej posłudze było w zgodzie z wola Pana. Kto z nas nie miał chwili słabości? Ale Pan na mnie spojrział, jak kiedyś, kiedy mnie powołał do duszpasterstwa, i zechciał otoczyć mnie radością ocalenia. Póki milczałem, kości moje schły wśród codziennych mych jęków. Stoję przed wami i proszę, byście ze mną wołali do Pana: „Szczęśliwy ten, komu została odpuszczona nieprawość, którego grzech został puszczony w niepamięć. Szczęśliwy człowiek, któremu Pan nie poczytuje winy, w którego duszy nie kryje się podstęp”. Składam rezygnację na wasze ręce. Moja misja się zakończyła.⁷⁸

Jego tłumaczenie przypomina wypowiedzi biskupów chroniących swoich księży, którzy molestują dzieci w parafiach. Ten całkowity brak wyobraźni, poczucie wyższości nad niewinnymi dziewczynkami i chłopcami, budzi odrazę i tylko potwierdza, że wykorzystywanie władzy niesie ze sobą ból i cierpienie.

Teraz Weronika postanawia coś wyznać. Ujawnia kolejną tajemnicę – romans Donny i Bucka. Lu otrząsa się z przegranej i przechodzi do ofensywy, której celem jest Donna. Ale matka nie jest łatwym celem. Wyciąga na wierzch brudy ich pożycia i sugeruje, że Lu może nawet nie być ojcem dziewczynek. W tym momencie wystarczy wskazać na kogokolwiek, żeby spór rodzinny przerodził się w awanturę, w którą angażuje się cała wspólnota. Każdy każdemu ma coś do zarzucenia. Od pokoleń

⁷⁷ Tamże, s. 41.

⁷⁸ Tamże, s. 42.

hodowali w sobie pretensje, a teraz nadarza się okazja, żeby się rozliczyć. Ktoś komuś coś ukradł, ktoś kogoś zdradził. Sytuacja narasta do absurdu. Do naszych uszu dochodzą powtarzające się oskarżenia o zatrucie sadów pomarańczowych. Mieszkańcy w trakcie wrzawy zwracają się w stronę widzów. Każdy chce się oczyścić z zarzutów. Powołują się na tradycję, na zwyczaje panujące na wyspie. Wspólnota jest na skraju rozpadu.



41. Na zdjęciu Anna Blaut, fot. Natalia Kabanow.

W tym czasie Buck spokojnie podchodzi do kondensatora. Włącza maszynę i zagłusza klóćących się mieszkańców. Wszyscy milkną. Patrzą w stronę Bucka:

- Wszystkie sady są zatrute, tylko mój nie.⁷⁹

To jedno zdanie mówi wszystko. Wspólnota nie przetrwa bez Bucka. Nikt nie jest na tyle silny, żeby go zastąpić. Buck nie musi nikogo szantażować. Ten moment kryzysu i zwątpienia tylko im potwierdził, że są na niego zdani. Jeśli będą chcieli go obwinić, pociągnie ich za sobą. Ich wspólnota została zbudowana na przemoc i gwałcie. Wszyscy się na to zgodzili, bo każdy w tym miał swój interes, nie tylko oprawcy. Mieszkańcy widzą, że nie można się cofnąć. Są na dole piramidy poplątani w swoich wyborach, słono by im przyszło zapłacić za swoje błędy i przewinienia. Buck to wie. Buck to wiedział od początku. Czy jest możliwe, że wszystko zaplanował i miał to być test lojalności?

⁷⁹ Tamże, s. 46.

Pokonał kryzys, który być może sam stworzył. Wie o wszystkim, to dlaczego miałby nie wiedzieć o tak istotnym fakcie, jak wizyta Królowej? Przeprowadził symulację rewolucji i wrócił na tron silniejszy z pełnią władzy. Czy Królowa w ogóle przyplynie?



42. Na zdjęciu Bartosz Woźny, fot. Natalia Kabanow.

Scena dwudziesta druga. Buck Władca.

Mieszkańcy opuszczają scenę ze zwieszonymi głowami. Wiedzą, że próba przewrotu skończyła się równie szybko, jak zaczęła. Są zdani na Bucka. Bez niego wspólnota nie istnieje. A tylko zbiorowość może ich ocalić przed nadchodzącym sądem.

Buck staje na środku sceny-wyspy. Patrzy w oczy widzom. Po swoich dwóch stronach ma Weronikę i Abigail. Będą świadkami tego, co powie. A może jesteśmy już w sądzie i to one go oskarżają? Podczas swojej przemowy nie spojrzy na nie ani razu.

Na początku ustala kilka zasad, które mają uporządkować sprawę na wyspie. Wśród nich mianuje Alberta swoim następcą. Mieszkańcy mają się starać o dzieci, a jeśli komuś się nie uda, będzie płacił podatek. Brzmi znajomo? Wyspa do odwołania zostaje zamknięta dla przyjezdnych.

- Mężczyzna tu, z dala od świata, żyje w napięciu. Musi czasem rozpiąć rozporek. Europejczyk tego nie zrozumie. Europejczycy to kolonialisci, zawsze będą Obcy. Brytyjczycy dają nam pieniądze, dają nam ropę, ale nie powiększą naszej społeczności. Sami musimy się o to zatroszczyć. I żyć według naszych zasad. Tylko tak przetrwamy. Ci, którzy nas oskarżają, zapominają, że ustanowiliśmy własne prawo. Według niego mamy legalny dostęp do wiedzy cielesnej. Wiedza cielesna dotyczy także dzieci. To nie sprawianie sobie

przyjemności. To przede wszystkim rozpaczliwa walka o przedłużenie gatunku. Ci, którzy nas oskarżają, sami robią to w ukryciu. I to wbrew ich prawu. Ich księża robią to od dziesięcioleci. Nie ponoszą za to odpowiedzialności. Książe Andrzej, syn Królowej przez lata przybywał na Wyspę Little St. James, którą miejscowi nazywali „wyspą pedofilów”. I oni chcą nas osądzać. Jesteśmy oddani tej ziemi na zawsze, tu się urodziliśmy i tu umrzemy. Jesteśmy wierni swoim ojcom, tu jest nasze miejsce na Ziemi. Ci, którzy nas oskarżają nigdy nas nie zrozumieją.

W niedalekiej przyszłości zaleje Was wielka powódź. Wasze zwłoki będą dryfować na powierzchni wielkiej wody, takie doskonałe, pośród kosztownych bukietów. Będziecie dumnie unosić się obok waszych luksusowych samochodów, srebrnych zastaw, drogich futer. To będzie piękna katastrofa. Kontynenty się rozczłonkują. Powstanie setki bezludnych wysp. Ale żadna nie będzie tak piękna jak nasza.

Moja krew płynie w krwi wszystkich kobiet. Moje nasienie zawsze wydawało dobre owoce. Kiedyś baby rodziły jak nioski. Nadejdą czasy, że będzie jak dawniej. I zaludnimy naszą ziemię na nowo. Stworzymy wspanialszy świat... Ja tylko kochałem. Kocham. Ja was wszystkie kocham... Wszystkie dziewczynki, kobiety... Mam w sobie tyle miłości. To wszystko z miłości... I z obowiązku. Nauczyliśmy się kochać. Teraz musimy nauczyć się sobie wybaczać.⁸⁰

W pierwszej części swojej mowy obronnej Buck przedstawia obraz Pitcairn jako miejsca położonego z dala od cywilizacji i europejskich zwyczajów. Stawia na relatywizm kulturowy i ma rację. Nie wiemy, jak się żyje w tak skrajnych warunkach. Równie ciężko wyobrazić sobie sytuację wojny czy okupacji. Jakie decyzje byśmy wtedy podejmowali?

W kolejnej części Buck sprytnie przechodzi do ataku i znowu ma rację. W Watykanie przepis pozwalający na seks z dziećmi od dwunastego roku życia został zmieniony dopiero w lipcu 2013 roku. Książe Andrzej rzeczywiście przebywał na Wyspie Little St. James, gdzie wielokrotnie odbywały się imprezy organizowane przez niesławego Jeffrey'a Epstein'a, producenta oskarżonego i skazanego za przemoc seksualną. Takich przykładów może być setki i wiele z tych osób wymykało się karze. Nie mam tu na celu ułaskawiania Bucka i jemu podobnych. To, co robili jest przestępstwem i powinni zostać ukarani. Ale staram się zwrócić uwagę, że ich wyspa nie jest wyjątkiem w historii naszej cywilizacji. I nie powinniśmy czuć się lepsi. Oburzenie

⁸⁰ Tamże, s. 48.

jest pułapką, w którą wpadali członkowie eksperymentów Philipa Zimbardo i Stanley'a Milgrama.

Buck jest dumnym członkiem wspólnoty. Czuje głęboką pogardę do całego świata. Swoje psychopatyczne poglądy wyraża w kolejnym fragmencie swojej przemowy. Ale znowu ciężko się z nim nie zgodzić. Robimy wszystko, żeby doprowadzić do całkowitej katastrofy planety. Populizm na nowo zyskał na popularności, politycy w większości walczą o słupki wyborcze, a nie przyszłość naszych dzieci. I one to wiedzą, wystarczy posłuchać przemówień Greta Tunberg, której brakuje już sił i głosu, żeby dotrzeć do sumień ludzi posiadających władzę i zdać im sprawę z tego, że wciąż robią za mało. Wszyscy myślą krótkoterminowo. Zmiany klimatu nie dotkną ich pokolenia.

Po serii tak silnych argumentów Buck zwraca się do serc słuchaczy. Chce pokazać swoją czułą stronę, troskę o wspólnotę i o ich przyszłość. Takich przywódców też widzieliśmy. Usprawiedliwiają swoje podłe czyny wyższym celem. Robią z siebie męczenników sprawy. Buck przecież robił to wszystko z miłości, której jest pełen.

Scena dwudziesta trzecia. Epilog Weronika.

Z ostatnimi słowami Bucka światło na scenie gaśnie. Tym razem to nie jest zachód słońca - to już koniec historii. Po kilku sekundach widownia i scena rozpalają się ponownie. Teraz widzimy wszystkich. Aktorzy siedzą pod ścianami sceny między widzami. Weronika buja się na huśtawce. Jej słowa zamykają spektakl:

- Wyobrażam sobie, że jakiś idiota miliarder buduje most. I tym mostem idą wszyscy, którzy nie chcą żyć na wyspie. Gdzieś przecież jest inna ziemia. Czasem wyobrażam sobie szczęście. Moja mama. Przytula mnie i mówi, że jak się do-wiedziała, że będę dziewczynką, to był to najszczęśliwszy dzień w jej życiu.

Wyobrażam sobie, że czasem jest też mężczyzna. Mówi: „Z tym smutkiem pani nie do twarzy”, a ja... się szczerze śmieję. Rozmawiamy. Ma ładny głos, taki miękki. Prosi mnie o numer. Potem wydzwaniamy. Wiele razy. Czasem nie odbieram, niby mam ważne sprawy. Siedzę przed lustrem, umalowana, ale nie idę. W końcu dają się zaprosić. Po kilku spotkaniach pozwalam na pocałunek, myślę, że to wystarczy na jakiś czas. Całuje z wycuciem. Nie pakuje bezceremonialnie języka jak tępego szpadla do zaślinionej jamy. Nie śmierdzi cebulą, jak tamci. Nie ma zapachu. To już coś. Przejeżdża palcem po mojej bliźnie na plecach. Nie pyta, skąd ją mam. Bo i tak nie powiedziałabym mu prawdy. Powiedziałabym, że uderzyłam się o wielki kamień. Mówi: „Bardzo mi dobrze, a tobie?”.

„Mnie też”, odpowiadam, ale kiedy mnie dłużej całuje, chcę go udusić. Puls przyspiesza, stopy się wykrzywiają. Przepraszam go za to, co mnie spotkało. I spoglądam, czy zrozumie. Próbuje. Naprawdę próbuje. Przez dwa lata rozumie. Chyba nie wiem, jak być kobietą. Nie wiem, jak się do tego zabrać. Chcę, ale nie potrafię. Może nie miłości szukam. Czekam. Może powinnam ściąć włosy? Tyle razy odrosły, odkąd szarpali mnie za nie. Może po prostu je ściąć? Zacząć inaczej chodzić, bardziej wyprostowana. Chodzę krzywo, pochylona. Mało mówię. Może zacząć od włosów? Może to pomoże? Czasem przed snem nachodzi mnie marzenie: wieczór, pusta plaża, może wino. Wchodzę w wodę. Naga. Ktoś, kogo nazywam bliskim, obok. Może się uda. Najpierw szuka ciała. Potem serce. Na końcu rozum. Chcę żyć. Chcę, żeby to się skończyło.⁸¹



43. Na zdjęciu Maria Kania, fot. Natalia Kabanow.

Monolog jest adaptacją wypowiedzi Weroniki w reportażu. Brzmi, jak wyznanie wszystkich ofiar gwałtów i przemocy na Wyspie. Dlatego oddzieliłem go od całego spektaklu. Aktorka mówi go subtelnie i ze schowanymi emocjami, z szacunkiem do kobiet, które przeżyły piekło na Pitcairn.

Czuć, jak bardzo wydarzenia z wyspy będą odciskać swoje piętno na ofiarach przez całe ich życie. Oprawcy pójdą do więzienia na kilka lat, a kobiety nigdy tego nie zapomną. Nie będą w stanie wejść w żaden normalny związek, a jeśli spróbują, to po

⁸¹ Tamże, s. 49.

latach terapii. A i tak nigdy nie będą miały pewności, czy nie obudzą się z krzykiem w środku nocy. Przemoc, której doświadczyły nie tylko je skrzywdziła, ale odebrała im kobiecość. Bardzo ciężko sobie coś takiego wyobrazić.

Niektórzy widzą w tym monologu nadzieję, jakiś rodzaj światełka w tunelu. Ja tak nie czuję. Dla mnie ten monolog jest pożegnaniem. A sznur huśtawki, na której Weronika się buja, kojarzy mi się z liną, na której mogłaby powiesić się zgwałcona osoba. Niekoniecznie dosłownie. Obawiam się, że Weronika i inne kobiety z Pitcairn, umarły wewnątrz już jakiś czas temu. A na świecie takich „wysp” jest więcej.

Rozdział VI
Recenzje spektaklu „Jutro przyplynie królowa”

Po premierze „Jutro przyplynie królowa” w gazetach i mediach społecznościowych pojawiło się około piętnastu recenzji spektaklu. Niektóre zostały napisane po pokazach festiwalowych przedstawienia w Katowicach i w Sopocie. Spektakl został odebrany przychylnie przez większość recenzentów, chociaż pojawiły się też głosy krytyczne.

10 lutego 2020 roku na portalu „Teatralny.pl” ukazała się recenzja znanego wrocławskiego krytyka teatralnego **Leszka Pulki**:

Wbrew zwiastunom programu, że ujrzymy rzecz o kaleczącym człowieczeństwo seksie, atmosfera nie jest specjalnie gęsta, choć ciała aktorów wysyłają jednoznaczny sygnał – oto grawitacja zda się jedyną dystynkcją świata przedstawionego w Jutro przyplynie królowa. Bohaterowie okutani w szarobure tkaniny poruszają się tak, jakby dopiero co wyszli z kamieniołomów. Jakoś kosmicznie obwisłe, umęczone zdają się ich twarze i kończyny. Jakby uszła z nich energia, zanim cokolwiek zacznie się dziać. Ich świat to klapnięty balon, od razu czujemy, że nie wzleci.

W spektaklu Piotra Łukaszczyka we Wrocławskim Teatrze Współczesnym najprzyjemniejszy jest bufet na piętrze. Prowadzą doń schody z industrialnie mondrianowskiego foyer, otulone efektownym, czerwonym żaglem balustrady. Dwóch przystojnych baristów ustawia na kontuarze szereg kolorowych kieliszków z nalewkami – odbywamy zatem nieformalną inicjację zmysłowego obcowania z życiem, zanim doznamy sztuki-dokumentu życia. Bo chyba taki wymiar miała mieć adaptacja reportażu Wasielewskiego, dokonana przez Krzysztofa Szekalskiego.

W bufecie oprócz naleweczek są kawy i herbaty oraz efektowne ciasta. I pogaduchy półgłosem: ile trwa spektakl, czy zdarzy się przerwa. I polecają: woda mineralna, gdyby nas dopadł nagły kaszel na widowni, cytryna do herbaty na koronawirusa. Potem doznajemy swego rodzaju logistycznego blackoutu, gdy nastolatki w czerni wpuszczają widzów w otchłań klatki schodowej – po pięć, sześć osób. Jednych ku windzie, innych schodami na strych. Docieramy tam, aby przysiąść po tej czy po tamtej stronie sceny, przedzielającej w poprzek trybuny z krzesłkami. Akt ten wydaje się niejasny. Nie wpływa na narrację tego, co widzimy, ani na to, co przydarzy się nam, gdy odbierzemy płaszcz z szatni.

A zatem na początku teatry są trzy. Nowoczesny, wyświeżony gmach, czerpiący z archiwum moderny, którego wyrafinowana estetyka kończy się na wspomnianym bufecie. Potem personel układający niepojętą grę przestrzenną z publicznością, która ani straszy, ani ekscytuje, skoro i tak siadamy na nienumerowanych krzesłach, widząc na przemian

twarze lub potylicie aktorów niezależnie od zajętego miejsca. Wreszcie teatr w istocie rzeczy. Oto siadamy na krzesłach w czasoprzestrzeni, której koncept przypomina dawne inscenizacje komedii Bałuckiego.

Banalnym czynnościom towarzyszą sterane, szmaciane kostiumy niczym w Domku na prerii. Całość zda się wymyślona, sztuczna, nieprzekonująca – nie wiemy, kiedy ma zabość realizmem wyznań o gwałtach i pedofilii czy też zmusić do refleksji, ilekroć bohaterki, perorując, wychodzą ku widzom, by odtworzyć taneczne, seksualne rytuały do wtóru podwórkowej orkiestry samców łomoczących na byle czym – wzywając nas na świadków przestępstw, sprowadzając swoje ciała do seksualnych, mechanicznych praktyk. Pomiędzy wytrąceniem z równowagi a rosnącą irytacją toczą się rzeczy na Strychu.

Teatr to aktorzy i przestrzeń. Aktorzy to postacie. Wspominałem już o nieznośnej ostatnimi laty w WTW manierze grawitacyjnej. O ociężałości ciał i w związku z tym płaskiej, groteskowej, nieskrzącej znaczeniami interpretacji roli. Niuanse charakterów przypominają hebelkowe pstryczki w urządzeniach audio-wideo. Tak bogobojny, niezrównoważony, rozchichotany z lęku pastor Lu (Krzysztof Boczkowski) we frymuśnym kaftanie i kołnierzu przypomina wizerunek purytanów w Wikipedii i pasikonika z disneyowskiego Pinokia zarazem. Wystarczy, by Buck (Bartosz Woźny) pstryknął w palce, by misterne nianie marzeń stało się przyczyną życiowej katastrofy. Jakoś za łatwe są też przemiany duchowe Veroniki (Maria Kania) i Lisy (Jolanta Solarz-Szwed), zbyt proste przejście od aprobaty swobodnej seksualności do porażenia gwałtem. Zbyt plakatywne właśnie.

Atmosfera zdarzeń ucieka z minuty na minutę niczym powietrze z przekłutego balonu – postęпки są przewidywalne, interpretacje stają się grymasami. Tak jest z westernowo smętną postacią Bucka – do żywego przypominającego słabsze role Johna Wayne'a. Równie mizerna jest interpretacja Rusty'ego (Miłosz Pietruski), Williama (Maciej Kowalczyk) czy Alberta (Jakub Mikulak), którzy mieli przecież coś do ugrania, do przeistoczenia w postaciach, a zapadli w manieryczność jak w zły sen.

Publiczność oklaskiwała aktorów na stojąco. To nowy świecki rytuał w polskich teatrach. Po „Jutro przyplynie królowa” dla mnie niepojęty.⁸²

Recenzja **Katarzyny Mikołajewskiej** została udostępniona na portalu „Gazety Wyborczej” 12 grudnia 2019 roku. Dziennikarka zatytułowała swój artykuł - Zbyt

⁸² L. Pułka, *Manso na wyspach szczęśliwych*, dostępne przez: <https://teatralny.pl/recenzje/manso-na-wyspach-szczesliwych,2978.html>, 10.02.2022 r.

zachowawczy wrocławski spektakl o koszarze pedofilii:

„Jutro przyplynie królowa” nie wzbudza zbyt silnych emocji. Przedstawienie szybko staje się nużące i przegadane, a poruszająca tematyka nie znajduje swojego odzwierciedlenia w dramaturgii rozgrywających się na scenie wydarzeń.

Reżyser nie poświęcił jednak zbyt wiele uwagi problematyzowaniu najistotniejszych i najbardziej interesujących postaw – starszej siostry, która już wie, co spotka młodszą, matki poświęcającej swoje dziecko w imię wyznawanych na Pitcairn wartości lub mężczyznom – oprawcom. Głos tych ostatnich został w przedstawieniu niemal zupełnie pominięty, choć nadawałby opowieści zupełnie nowy wymiar.

Niektóre wątki, jak ten dotyczący rodzącego się uczucia pomiędzy młodą Abigail (Diana Kozłowska) i również niedojrzałym jeszcze Albertem (Jakub Mikulak), są, zdaje się, potraktowane w spektaklu zbyt skrótowo. Twórcy ledwie sygnalizują dany motyw i gdy staje się on wciągający, przenoszą akcję na kolejne wydarzenia.

Łukaszczyk sięgnął po ważny tekst Wasielewskiego, a współpraca z Krzysztofem Szekalskim w zakresie dramaturgiczno-adaptacyjnym wypadła również bardzo korzystnie. Na plus ocenić trzeba także starania aktorów, którzy świetnie odnaleźli się w nietatwej do ogrania przestrzeni zaprojektowanej przez Araszewicza. Scenografia oraz materiały wideo (oglądamy je na początku spektaklu, gdy twórcy bezpośrednio opowiadają historię wyspy i tamtejszych mieszkańców) to najmocniejsze punkty najnowszego przedstawienia Wrocławskiego Teatru Współczesnego.

Pole gry zamknięte zostało w obrębie koła wyznaczonego przez tory kolejowe, po których poruszać się można na małym, dziecięcym rowerku, i uzupełnione o takie elementy jak blaszane wiadra zawieszane nad sceną czy podobnie przymocowane huśtawki.

Przedmioty reprezentujące świat dziecięcych zabaw w czytelny sposób zwracają uwagę na problem, z którym mierzą się mieszkańcy wyspy, a pozbawiona jakichkolwiek elementów przytulności surowa przestrzeń sugeruje, że nie ma tam miejsca na spokojne, sielskie dzieciństwo. Pitcairn to wyspa dorosłych, podporządkowanych obowiązującemu prawu i poddanych Buckowi (Bartosz Woźny), byłemu burmistrzowi – nieformalnemu władcy.

W „Jutro przyplynie królowa” zabrakło zdecydowanych działań: krytycznych osądów (jeśli twórcy nie chcieliby zostawiać widzom prawa wyboru, kogo uznają za winnych, a kogo za ofiary) lub szerszej perspektywy (gdy moralne oceny reżyser pozostawiłby publiczności). Przed premierą Łukaszczyk zapowiedział, że nie chce

*narzucać żadnych interpretacji i zależy mu na tym, by każdy odnalazł po spektaklu indywidualne refleksje oraz emocje. Częściowo ta sztuka się udała, jednak przyniosła też – nieoczekiwane zapewne – efekty negatywne. Zbyt daleko posunięta rezygnacja z narzucania własnej optyki sprawiła, że przedstawienie pozostało nijakie, bo twórcy przesadnie zachowawczo opowiedzieli nam historię mieszkańców Pitcairn.*⁸³

10 grudnia 2019 roku **Jarosław Klebaniuk** na stronie portalu „teatrdlwaszystkich.eu” zatytułował swoją recenzję spektaklu – *Biorą cię jak chleb ze stołu:*

Problem wykorzystywania seksualnego kobiet i dzieci ostatnio stał się głośny za sprawą między innymi kampanii Me Too oraz filmu braci Sekielskich „Tylko nie mów nikomu”. Jednak zarówno o szantażach w świecie show businessu, jak i o pedofilii w kościele wiadomo od dziesiątków lat. Jeśli ktoś chciał wiedzieć, to się dowiedział. Jaką więc wartość dodaną może wnieść spektakl zainspirowany wydarzeniami w zamkniętej społeczności na odległej od kontynentów wysepce na Pacyfiku? Oprócz sensacji, jakiej dostarcza nieokiełznana seksualność i związane z nią przestępstwa, wydawałoby się, że niewiele. Tymczasem dostaliśmy na Scenie na Strychu pokaz bardzo teatralnego teatru, w którym przerysowanie postaci nadało opowieści mocy i impetu. Konsekwentna reżyseria pozwoliła na ukazanie problemu w oryginalny i sugestywny sposób.

Gdy widz wprowadzony został na jedną z dwóch połówek widowni, na otwartej scenie już toczyło się leniwe życie. Na pierwszy rzut oka wyglądało na to, że na jakiejś zapomnianej boczny kolejowej urządzili się bezdomni. Jednak układ torów, a i zachowanie niektórych postaci wskazywały raczej na jakąś gigantycznych rozmiarów dziecięcą zabawkę. Były kiedyś takie kolejki, gdzie pociąg jeździł w kółko. Tutaj zamiast lokomotywy zobaczyliśmy dziecięcą rowerek z dorosłym kolarzem, a wokół – skrzynki, kanistry, wannę udającą łódkę, sprzęt grający, kołyszącego się słonia niczym z centrów handlowych, a nawet sprężarkę. Podwieszane wiadro, blaszane pojemniki, lampa z baniaka do fermentacji wina – wszystko to tworzyło konstrukcję, która po odpowiednim uruchomieniu dawała ciek wody być może symbolizujący deszcz. Dwie huśtawki na środku sceny służyły dziewczynkom i kobietom. Malutkie dziecięce buciki zawieszane wysoko, najwyżej, budziły zgrozę. Niby nic się specjalnego nie działo, a jednak sceneria i wtopione w nią postaci od początku zapowiadały jakąś ponurą tajemnicę.

⁸³ K. Mikołajewska, *Zbyt zachowawczy wrocławski spektakl o koszmarze pedofilii*, dostępny przez: <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,25503626,zbyt-zachowawczo-o-piekle-w-raju-spektakl-o-piekle-pedofilii.html>, 12.12.2019 r.

Scenografia i kostiumy w połączeniu z charakterystycznym ustawieniem gry aktorek i aktorów pozwoliły stworzyć oryginalny, jedyny w swoim rodzaju, bardzo sugestywny świat. W interakcje między bohaterami wplecione zostały zbiorowe sceny pantomimiczne. Pierwsza miała cykliczny charakter, a obrót o 180 stopni pozwalał zaprezentować całość obydwu stronom widowni. Jedną z wymowniejszych scen był taniec czterech kobiet do rytmicznej muzyki granej przez mężczyzn. W innej, gdy aktorki krążyły wokół sceny, gesty niektórych z nich mogły wskazywać na wykorzystywanie seksualne. Podobne, gdy wykonują je uczniowie, budzą niepokój szkolnych psychologów.

Seksualizacja i promiskuityzm, przy jednoczesnej koncentracji władzy oznaczały nieuchronnie patologię i cierpienie. Zamknięta społeczność, niczym sekta z guru, który monopolizuje zasoby (sady pomarańczowe, bananowe, kokosowe; „Wszystkie sady są zatrute, tylko mój nie”) akceptowała całe to zło, przystosowywała się do niego, choć niekiedy ogromnym kosztem. Można się było zastanawiać, czy na Pitcairn panowała anomia, czy właściwie zastąpiono po prostu to, co kojarzy się z normami – wstrzeźliwość i zachowania służące wspólnocie – nowymi deskryptywnymi normami i wynikającymi z nich przemocowymi wzorcami postępowania. Dopiero gdy cała ta zbiorowa mroczna tajemnica miała się wydać lub już została wydana (przez zeznania pokrzywdzonych) znową milczenia zastąpiły wzajemne oskarżenia, niekiedy tak pełne hipokryzji, że aż groteskowe. Jazgotliwe pretensje po tym, gdy odczytany został list o śledztwie ujawniły skalę tej swoistej patologicznej adaptacji. Okazało się, że pastor i jego żona mieli na sumieniu nie tylko stręczenie własnych dzieci najpotężniejszemu człowiekowi na wyspie.

Najważniejszy wątek w spektaklu dotyczył opresji, której poddawane były młode dziewczyny i trudności ze znalezieniem się wobec oczekiwań dorosłych, w tym własnych rodziców. W sytuacji, gdy uśmiech jest prowokacją, a brak uśmiechu wywołuje pretensje trudno o postępowanie bez negatywnych konsekwencji. Jedynym ratunkiem wydaje się ucieczka.

Nic dziwnego, że matka zdobyła się na wstrząsające wyznanie: „Gdy dowiedziałam się, że jesteś dziewczynką, przewróciłam się na schodach, żeby poronić”. Z drugiej strony, gdy przyjrzymy się temu, jakie preferencje odnośnie płci noworodka mają rodzice na przykład w Chinach czy w Indiach, to problem wydaje się znacznie bardziej uniwersalny. Może nie zawsze przybiera tak drastyczną formę, ale i o dane statystyczne na ten temat z wiadomych względów trudno.

Wymieniane ze sceny nazwy miejsc i obrzędów: Krzaki Przytulania, Wzgórze

Mozołu, Stok o Paskudnym Imieniu, Polowanie na Gekony (tradycja mężczyzn, nie – kobiet) tworzyły złudzenie realności całej historii i budziły skojarzenie z rytuałami takimi jak „noc Kupały” ze znanej swego czasu książki Zbigniewa Nienackiego „Raz do roku w Skiroławkach”.

Kult płodności na wysepce liczącej pięćdziesięciu mieszkańców był łatwy do racjonalizacji. Z drugiej strony, pomimo promiskuitywizmu, pedofilii i polowań na kobiety, nie wszystkie znajdowały partnerów. Lisa, która urodziła martwe dziecko, była mało atrakcyjna dla mężczyzn. Skarżyła się, że wolą młodsze, na przykład trzynastolatki. Był to chyba jeden z nielicznych elementów fabuły, w którym schemat uwzględniający mężczyzn jako dążących do seksu, a kobiety jako od niego stroniących, został przełamany.

Wracając z Elą zastanawialiśmy się, czego nam w spektaklu, tak przecież znakomitym, jednak zabrakło. Uznaliśmy, że może jakiejś niejednoznaczności, nieprzewidywalności, komplikacji, które pozwoliłyby zobaczyć w czarnym przebłyki białego lub odwrotnie. Podział na sprawców (większość, zwłaszcza mężczyźni) i ofiary (kobiety) wydawał się jednak oczywisty. Po latach czytania, pisania, uczenia o dyskryminacji, seksizmie ambiwalentnym, bo wrogim i dobrotliwym, o jego odmianie skierowanej przeciwko mężczyznom, po dyskusjach o feminizmie, o hipokryzji księży i destrukcyjnej stronie kościoła, o paradoksach korzystniejszej dla kobiet niż dla mężczyzn stereotypizacji płci i o tym podobnych sprawach, trudno jest docenić w spektaklu bardziej treść niż formę. W końcu w teatrze ma być pięknie i poruszająco, a nie dydaktycznie. Tak też było tym razem. Uznaliśmy więc z Elą, że jeśli czegoś nam zabrakło, to wina leży po naszej stronie.

Publiczność po premierze nagrodziła artystów sceny oklaskami na stojąco. To już trzeci z rzędu udany spektakl w odnowionym Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Po „Powrocie króla” i „Magnolii” nadszedł czas na brytyjską królową. Choć Elżbieta II była tylko zapowiadana, zapewne nie pogardziłaby pokazem, który demaskuje zbrodnie na peryferiach jej Imperium. A ci, którzy – w odróżnieniu od niej – zobaczyli wszystko na własne oczy być może, gdy minie zachwyty widowiskiem, zapytają samych siebie, kiedy daleko są od tamtego miejsca, a kiedy blisko.⁸⁴

Recenzja **Kamila Bujnego** o tytule *Szczęśliwi ci, którym zostanie odmówiona*

⁸⁴ J. Klebaniuk, *Biorą cię jak chleb ze stołu*, dostępny przez: https://teatrdlawnazwystkich.eu/biora-cie-jak-chleb-ze-stolu/?fbclid=IwAR0XBB1jnFhZkmJc4U-1vJoMegB6bTkC050HJfyX_InIU-WdVQlzMdnw9U, 10.12.2019 r.

nieprawość ukazała się 20 grudnia 2019 roku na portalu „teatrdlowszystkich.eu”:

Śledząc recepcję ostatniej premiery Wrocławskiego Teatru Współczesnego, czyli przedstawienia „Jutro przyplynie królowa” w reżyserii Piotra Łukaszczyka, odnoszę wrażenie, że wielu recenzentom umyka kwestia wydzwięku przedstawienia. Gdy Katarzyna Mikołajewska w „Gazecie Wyborczej” pisze, że „zabrakło zdecydowanych osądów (...) lub szerszej perspektywy”, a Jarosław Klebaniuk na portalu Teatr dla Wszystkich stwierdza, że brakło czegoś, co „pozwołyby zobaczyć w czarnym przeblęski białego lub odwrotnie” (z czego krytyk ostatecznie się wycofuje), uzmysławiam sobie, jak czasem dostrzeżenie drobnego elementu, na pozór nieistotnego, pozwala przewartościować oglądany spektakl.

„Jutro przyplynie królowa” to pokaz stworzony na podstawie reportażu o tym samym tytule autorstwa Macieja Wasielewskiego. Historia opowiedziana na scenie dotyczy niedużej wyspy Pitcairn, brytyjskiej kolonii, na której przez lata dochodziło do brutalnych gwałtów – zarówno na dorosłych kobietach, jak i nieletnich dziewczynkach. Mężczyźni, mieszkańcy wyspy, zdołali stworzyć i utrzymać na tyle silny układ, na wskroś patriarchalny, że ich seksualne rozboje nie spotykały się z żadnym oporem – ojcowie sami posyłali córki w ręce oprawców, mając na uwadze własną pozycję społeczną, matki zatykały uszy watą i udawały, że nic złego się nie dzieje, a gwałciciele wychodzili z założenia, że to, co robią, to nic innego, jak kultywowanie tradycji, zwyczaju oraz pilnowanie naturalnego porządku świata, w którym kobieta pozostaje podległa mężczyźnie.

Przedstawienie Łukaszczyka poprowadzone jest na dwóch poziomach: próbie wytłumaczenia skomplikowanego mechanizmu męskiej dominacji oraz zobrazowania poszczególnych dramatów i przeżyć ofiar gwałtów. Oczywiście tego typu perspektywa, choćby najbardziej wiarygodna i przekonująca, nie jest dziś w żaden sposób nowa: od miesięcy toczymy żywą dyskusję wokół #metoo, w kinach i w teatrze pojawiają się nowe produkcje, które poruszają problem wykorzystywania seksualnego oraz nierówności między płciami, popkultura i światowa polityka coraz bardziej interesują się tymi kwestiami. Jednak spektakl Wrocławskiego Teatru Współczesnego nie rości sobie prawa do odkrywania koła na nowo, nie próbuje wyważać otwartych drzwi; owszem, „Jutro przyplynie królowa” w znaczący sposób zabiera głos w dyskusji na temat praw człowieka i znaczenia ruchów feministycznych we współczesnym świecie, jednak robi to marginalnie, jakby pobocznie. Jeżeli celem prezentacji jest refleksja nad sytuacją kobiet w wielu miejscach na świecie, to ma ona charakter nie tyle edukacyjny czy

moralizatorski, co prowokujący; pokazując przypadek wyspy Pitcairn i portretując rozgrywające się tam okrucieństwa, twórcy zdają się dążyć nie do namysłu nad opresyjnością patriarchalnego układu sił, tylko do odebrania widzowi prawa do oceny, do bycia „ponad to”.

W „Jutro przyplynie królowa” są dwie sceny, które zdają się potwierdzać moją tezę. Pierwsza ma miejsce mniej więcej w połowie przedstawienia, gdy jedna z postaci – w sposób bardzo autentyczny, prawdziwie emocjonalny – zarzuca matce obojętność na własną krzywdę: gdy przychodził do niej oprawca, jej rodzicielka udawała, że nie dzieje się nic złego, że nie ma żadnego problemu („Jak można mieć watę w uszach?” – wykrzykuje). Choć sama przez lata doświadczała tego samego, nie postanowiła uchronić przed tym dziecka. W tym samym momencie, kilka kroków obok, jeden z aktorów bawi się radiem, szukając sygnału. W pewnej chwili trafia na stację, na której emitowana jest akurat piosenka – choć to wszystko rozgrywa się bardzo szybko, łatwo spostrzec, że to „nasza” zachodnia muzyka z komercyjnych stacji, cieszących się dużą popularnością. W ten sposób scena o obojętności na krzywdy ofiary gwałtów zyskuje nowy kontekst, przenosi się niejako z małej wyspy, rzuconej gdzieś na środku Pacyfiku, w nasze cywilizowane progi. Sprytne, nie? Innym razem, już niemal pod koniec prezentacji, gdy widmo królowej Elżbiety staje się coraz bardziej realne (dowiedziawszy się o losach tutejszych kobiet, monarchini postanawia odwiedzić kolonię, by zaprowadzić porządek i być może ukarać winnych), a mieszkańcy Pitcairn z rosnącym niepokojem myślą o konsekwencjach, jakie niechybnie poniosą, zanegowana zostaje postać sprawiedliwej, nieomyślnej władczyni. Choć przez cały spektakl Jej Wysokość rozumiana jest jako symbol sprawiedliwości, w pewnym momencie ta bańka pryska, a królowa Elżbieta staje się równie niewiarygodna i niemoralna, co mieszkańcy wyspy. Dlaczego?

Nie tak dawno, raptem kilka tygodni temu na Wyspach wybuchła niemała afera, w którą wmieszany jest książę Andrzej, syn Elżbiety II. Oskarżono go bowiem o uprawianie seksu z siedemnastolatką wbrew jej woli. W spektaklu Łukaszczyka te doniesienie znajdują swoje odbicie, zostają subtelnie wplątane, co sprawia, że autorytet monarchini, która reprezentuje nasze zachodnie, cywilizacyjne standardy – kulturę, prawo, obyczaje, zostaje nadszarpnięty. W ten sposób twórcy pokazują, że problem przedstawiony w „Jutro przyplynie królowa” jest nie tyle abstrakcyjny, związany z jakimiś dzikimi plemionami czy społecznościami, które żyją w zupełnie innym, obcym porządku społecznym, ile dobrze nam znany – co wywołuje oczywiście w publiczności poczucie dyskomfortu. Tak jak królowej odebrane zostaje prawo do oceny i moralnych

osądów, tak oglądający, targany silnymi emocjami i współczuciem wobec bohaterów przedstawienia, nie może uciec w jednoznaczne oceny. Spektakl zdaje się niejako kneblować widza, uniemożliwiać mu ucieczkę w bezpieczny dystans (stwierdzenie, że ukazane na scenie zjawisko go nie dotyczy, bo mieszka w miejscu, gdzie szanuje się prawa kobiet, gdzie nikt nie może bezkarnie krzywdzić drugiego człowieka), dobitnie podkreśla, że choć takie draństwo dzieje się na małej wyspie, dalekiej od cywilizacji, to w zachodnim, bogatym, prawym świecie wcale nie jest lepiej. Poprzez odebranie zarówno królowej, jak i oglądającemu monopolu na rację mieszkańcy Pitcairn zdają się pytać: jak rodzina królewska może nas oceniać, skoro sama nie radzi sobie z tym samym problemem? Jak wy, oglądający, chcecie nas potępić, wyrażając tym swoje oburzenie, skoro w waszym otoczeniu jest tyle ofiar, którym nikt – łącznie z systemem prawnym – nie może pomóc? Co z waszymi kobietami, które nie mogą doczekać się sprawiedliwych wyroków dla swoich oprawców? Co z ofiarami pedofilii w Kościele? No, co z tym waszym cywilizowanym światem jest nie tak?

„Jutro przybędzie królowa” jest zatem spektaklem nie tyle przepracowującym zjawisko patologicznego patriarchy i doświadczenia gwałtu oraz życia w opresji, ile próbującym podjąć refleksję nad naszą cichą zgodą na cierpienia innych (w tym kobiet) i nad niewydolnością prawa. Pokaz Łukaszczyka nie dąży do szukania odpowiedzi na pytania o to, skąd się bierze zło, z czego wynika gwałt, co sprawia, że niektórzy są skłonni stwarzać opresję i poddawać się męskiej (choć nie tylko), patriarchalnej dominacji, bo o tym wszyscy wiemy – przynajmniej pozornie i umownie. Prezentacja zdaje się unosić ponad to, iść krok dalej, zadając zupełnie inne pytanie, o wiele bardziej niewygodne: wiecie, no i co z tego wynika? Co z tym robicie?

Jeżeli więc Mikołajewska w swojej recenzji zauważa, że na scenie brakuje „zdecydowanych osądów”, to rozmija się z wymową spektaklu. Wszak twórcy nie dążą do publicystycznego czy filozoficznego namysłu nad przedstawioną opresyjnością, tak, by móc w tej kwestii wyrokować i zdecydowanym gestem potępić oprawców, tylko starają się uzmysłwić, że ukazany problem dotyczy nie tylko dzikich, niecywilizowanych społeczności, ale także nas wszystkich; przemoc fizyczna i seksualna istnieje bowiem w polityce, biznesie, show-biznesie, Kościele, codziennym życiu. Dotyka wszystkich, jednak nie wszyscy potrafią się jej twardo, realnie sprzeciwić.

Wykorzystując różne dyskursy (m.in. postkolonialny) oraz perspektywy (w tym herstory) oraz założenia teorii Rebeki Solnit, w myśl której mężczyźni objaśniają kobietom świat), zespołowi udało się przygotować przekonujące i dynamicznie zagrane,

ważne społecznie przedstawienie. Tak jak Mickiewicz twierdził, że dramat ma za zadanie „pobudzać, a raczej (...) zniewalać do działania duchy opieszale”, tak „Jutro przyplynie królowa” z Wrocławskiego Teatru Współczesnego całkowicie ucieleśnia te słowa – twórcy pokazują, że nie tylko bohaterowie reportażu Wasielewskiego tkwią w chorym, upodlającym systemie, ale także my mamy w nim swój udział, co wzmaga w widzu wyraźny niepokój i niezgodę.⁸⁵

Po udziale w sopockim festiwalu teatralnym NonStop Fiction, 14 września 2020 roku została udostępniona na portalu „eteatr.pl” recenzja napisana przez **Piotra Wyszomirskiego**:

Jeśli mierzyć przewyższenie stosunkiem powierzchni terytorium do popularności, to rajska wyspa Pitcairn o powierzchni 4.53 km² jest absolutną wyspiarską rekordzistką w Hollywood. Powstały już trzy superprodukcje, w postaci porucznika Christiana Fletchera wcielali się Clark Gable (1935, nominacja do Oscara), Marlon Brando (1962, bez nominacji, ale film nominowany w sześciu kategoriach, muzyka polskiego kompozytora Bronisława Kapera) i Mel Gibson (1984, 0 nominacji). Lepsze przewyższenie ma tylko Watykan (pow. 44 ha), ale to wyspa na lądzie. O popularności Pitcairn w zbiorowej świadomości decyduje oczywiście historia z 1767 r. (bunt na „Bounty”), ale Maciej Wasielewski, autor książki „Jutro przyplynie królowa” (2013), a za nim Krzysztof Szekalski (adaptacja na scenę i dramaturgia) i Piotr Łukaszczyk (reżyser spektaklu pod tym samym tytułem) nie zapraszają nas na wycieczkę filmową w stylu Rafała Zawieruchy. Interesuje ich natura i zachowania człowieka w sytuacji izolowanej, a taką tworzyła przez ponad 200 lat malownicza wyspa położona między Wyspami Wielkanocnymi a Nową Zelandią. Bezpośrednią inspiracją była informacja z 2004 r. o oskarżeniu sześciu mieszkańców Pitcairn o przestępstwa seksualne wobec nieletnich. Jeszcze w 2016 r. mikroskopijną społecznością wyspy (wówczas 42-osobową) wstrząsnął proces byłego burmistrza Pitcairn i zarazem starszego kościoła Adwentystów Dnia Siódmego (sic!). 52-letni Michael Warren został skazany na 20 miesięcy więzienia za ściąganie zdjęć i filmów przedstawiających hardkorowe wykorzystywanie sześciolatek dzieci.

Większość znanych nam opowieści o izolowanych systemach społecznych rządzących się według ustalonych przez siebie zasad, choćby „Władca much”, nie pozostawia wątpliwości: człowiek jest zły. Historia o Pitcairn nie jest wyjątkiem, jednak

⁸⁵ K. Bujny, *Szczęśliwi ci, którym zostanie odmówiona nieprawość*, dostępny przez: <https://teatrdlawszystkich.eu/szczesliwi-ci-ktorym-zostanie-odmowiona-nieprawosc/>, 20.12.2019 r.

sceniczna prezentacja bardziej niż na demoralizacji władzą koncentruje się na przemocy seksualnej. Najtrudniejszym zadaniem, przed jakim stanęli twórcy wrocławskiego spektaklu (premiera grudzień 2019 r.), było znalezienie momentu, po przekroczeniu którego człowiek staje się potworem. To w tym przypadku jest o tyle nietatwe, że seksualność Polinezyjczyków, o której moglibyśmy powiedzieć, że jest „liberalna”, wręcz oszołomiła marynarzy z „Bounty”, którzy korzystali z niej bez umiaru. Nie chodzi o tłumaczenie pedofilii i szukanie okoliczności łagodzących dla czynów karalnych, ale uchwycenie momentu, w którym idylla przeradza się w koszmar.

Wrocławski spektakl jest oczywiście humanitarny i widzowi nie dostarcza się niepokojących dylematów etycznych. Odpowiedzialni za gwałty, w równej mierze co gwałciciele, są milczący i przyzwalający członkowie społeczności, w tym rodzice ofiar, z których każdy odkrywa swoją mroczną tajemnicę. Chwila prawdy jest zbyt krótka i słaba, by impuls uruchomił zorganizowany i skuteczny bunt w obronie człowieczeństwa. Zwycięża siła, sumienie znika szybciej niż się pojawiło, diabeł wygrał po raz kolejny, ale anioł w tej walce był jedynie statystą jak Andrzej Gołota w pojedynkach z Tysonem i Lewisem.

Tak jak nie do końca usatysfakcjonowała eksploatacja kopalni tematów, jaką jest historia świata i człowieka na Pitcairn, tak realizacja teatralna sprawia, że 90 minut spędzonych z aktorami Współczesnego wspartych gościnnymi nie były czasem straconym. Otwarta przestrzeń, widzowie po obu stronach sceny, na środku dookoła ułożone szyny dla trójkołowego rowerka. Rekwizyty i kostiumy trochę z „Mad Maxa”, trochę z „Wodnego świata” – może z jakiegoś rozbitego samolotu, może ze statku: okulary, czapka pilota, stare radio, niewiele kolorów. W tym jakby post-apokaliptycznym mikroświecie rządzi „Wujaszek” Buck, były burmistrz, nieformalny władca wyspy. Wie wszystko o wszystkich, bierze co chce, kontroluje sytuację. Szybko dławii ledwo tłący się bunt, wyspiarska społeczność nie ma szans w konfrontacji z jednym człowiekiem. Dzięki Bartoszowi Woźnemu (Teatr im. Horzycy) w roli Bucka ta historia jest prawdziwa.

Pitcairn zasługuje na kilkusezonowy serial. Dzisiaj ta mikroskopijna kolonia brytyjska zamiera, mimo wpompowywania przez Londyn 3 milionów funtów rocznie m.in. na repopulację. Może uratuje ją turystyka, bo jednak choć ciągle trudno, to jednak coraz łatwiej na nią dotrzeć, o czym informuje m.in. Marek Ulan-Szymański, którego dokument

po obejrzeniu wrocławskiego spektaklu może po prostu zdziwić.⁸⁶

11 września 2020 roku na bogu teatralnym „bylamwidzialam.pl” ukazała się recenzja naszego spektaklu autorstwa **Moniki Krawczak**:

Wyspa Pitcairn — terytorium zamorskie Korony Brytyjskiej, cztery kilometry kwadratowe lądu na środku Pacyfiku. Lasy mandarynkowe, spora liczba nienazwanych jeszcze roślin, piękna zatoka. Produkowanym tu miodem podobno zajada się sama Elżbieta II. Jest tu jedna droga, kilka quadów, brak lotniska, czy portu.

Na wyspie żyje zaledwie pięćdziesiąt kilka osób, z których większość (ci prócz przyjezdnych, czyli Obcych i Przechrztów) to potomkowie buntowników ze statku Bounty i uprowadzonych przez nich dwieście lat temu Tahitańczyków i Tahitanek.

Wydawać by się mogło, że Pitcairn to raj na ziemi, ma wszystko by stać się oczywistą mekką wielbicieli prostego, spokojnego życia w komunie, w bliskim kontakcie z naturą, zbiegów systemu.

Dlaczego więc tym rajem nie jest i przed czym ostrzegano Macieja Wasielewskiego, autora reportażu „Jutro przyplynie królowa” przed przyjazdem na wyspę? Dlaczego mówi się o niej, że jest przeklęta?

Powodów jest kilka — bieda, spadek demograficzny, brak wygód, rozbijające się o skalne brzegi wyspy, statki. Lecz najważniejszym z nich jest... tradycja. Tradycja kazirodztwa i pedofilii. Jedna z niepisanych zasad Wyspiarzy brzmi: „Dzieci są otaczane troską do czwartego roku życia. Wtedy najbardziej kształtuje się ich charakter. Odtąd gotowe są służyć wspólnocie całe życie.” O ile jedni, czyli mężczyźni służą wspólnocie budując domy, tak kilkunastoletnie (a czasem nawet kilkuletnie) dziewczynki wykorzystywane są seksualnie. Za przyzwoleniem rodziców są brutalnie gwałcone przez sąsiadów, wujków, kuzynów... W tej ocenie nie ma miejsca na relatywizm kulturowy. Wyspiarze żyjący w odosobnieniu ustanowili własne prawa i zwyczaje. Miarą sprawiedliwości jest tu siła — ta fizyczna. Kto ma jej więcej, może wszystko.*

Spektakl Wrocławskiego Teatru Współczesnego w reżyserii Piotra Łukaszczyka o tytule tym samym co książka, nie tylko mówi, o tym co wydarzyło się na Pitcairn, ale zadaje pytanie — dlaczego. Podkreśla też wątek milczenia jako współodpowiedzialności za zbrodnię.

Wyspa zbudowana jest tu na planie koła, wyznaczonego przez tory —

⁸⁶ P. Wyszomirski, *Tylko trochę skromniej, lekko odważniej, ale co dalej?*, dostępny przez: <https://e-teatr.pl/tylko-troche-skromniej-lekko-odwazniej-ale-co-dalej-po-9-edycji-sopot-non-fiction-3070>, 14.09.2020 r.

wspomniana wcześniej jedna droga, po której porusza się na trzykołowym rowerze Rusty (Miłosz Pietruski). To bezbłędna metafora przynależności do wyspy i wspólnoty. Mężczyzna może poruszać się nim tylko tutaj i wyłącznie jedyną dostępną trasą... brak tu miejsca na ewentualną ucieczkę, czy poszukiwanie alternatywy, zmianę planów. Nad nią kaskadowo zawieszono stare, podziurawione kanistry po benzynie, gary, konewki, które po zapaleniu umieszczonych w nich żarówek stają się księżycem i rozgwieżdżonym niebem (reżyseria światła Jędrzej Bączyk). Wszędzie porozrzucane są jakieś sprzęty, śmieci, gdzieś z boku sceny co jakiś czas odzywa się radio. Scenografia autorstwa Michała Araszewicza bardzo dobrze oddaje krajobraz nakreślony przez Wasielewskiego w reportażu.

Wszyscy aktorzy — Wyspiarze są na scenie od początku do końca. Ten zabieg perfekcyjnie oddaje kolektywność społeczności, tworzonej przez nich codziennej tkanki. Równocześnie nie pozostawia złudzeń — wszyscy, każdy z mieszkańców wyspy, bez wyjątku, doskonale wie o obowiązującej tu „tradycji”. Żyjąc w mocno związanej komunie, na tak małej powierzchni wspólnych zależności, po prostu nie sposób nie wiedzieć. Każdy odwracający plecy i wkładający watę w uszy mieszkaniec Pitcairn jest współodpowiedzialny za zbrodnie wyrządzone dziewczynkom, niewyobrażalną traumę dorosłych kobiet. Jest tu taka scena, w której aktorzy zakładają na głowy tetrowe pieluchy, tworzą okrąg wokół gwałconej właśnie przez Wujaszka (Bartosz Woźny) Veroniki (świątlna Maria Kania). Tetrowe pieluchy, przez które przebijają obraz i każdy dźwięk...

Ból dziecka (wzruszające rozmowy sióstr Lisy — Jolanta Solarz — Szwed i Veroniki) uzasadniony jest zwyczajem. Donna (Anna Błaut) — matka dziewczyn, ich strach i cierpienie tłumaczy koniecznością dbania o wspólnotę. Bo bez wspólnoty człowiek nic tu nie znaczy, ludzie są od siebie zależni. Przez pryzmat Donny twórcy spektaklu pokazali wszystkich rodziców oddających swoje córki w ręce oprawców. Punkt ciężkości został tu jednak nie bez powodu położony na Donnę — matkę — kobietę, czyli najbardziej cierpiącą część zaburzonego systemu. Kobięca wspólnota naznaczona jest tu więc i bólem i niewypowiedzianym porozumieniem. Zostało to bezbłędnie zobrazowane w szaleńczym tańcu Wyspiarek, z całym wachlarzem gestów, przyruchów, grymasów (choreografia autorstwa Tomasza Wesołowskiego).

Każda próba odejścia od ustalonych przez patriarchat zasad jest tłamszona w zarodku. Jak uczucie Kretyna (Jakub Mikulak) do Abigail (Diana Kozłowska). Kiedy para zostaje przyłapana na flirtowaniu, męska część społeczności poniżaniem, przemocą

i groźbą wykluczenia, zmusza go do zgwałcenia dziewczyny.

Akcja spektaklu nabiera innego tempa, kiedy do Wielkiej Brytanii docierają informacje o pitcairneńskich zbrodniach. Rozpoczyna się wtedy prawdziwy korowód wzajemnego zrzucania na siebie winy i odpowiedzialności, racjonalizacji wydarzeń i oczyszczania. Prym w hipokryckim tłumaczeniu i miotaniu się wiedzie pastor Lu, mąż Donny zagrany doskonale przez Krzysztofa Boczkowskiego. Osoba duchowna, która winna stać na straży sacrum, jest tą, która swoje zachowanie (pastor nie gwałcił, ale jedynie... podglądał) tłumaczy ideologią i ludzką słabością. Mówi, że „obserwacje życia czynią jego kazania bardziej wiarygodnymi”. Obrzydliwość i nieodparte wrażenie, że skądś to znamy. Przed oczami sceny z filmów braci Sekielskich. Pastor broni się tak, jak bronią się dziś w Polsce księża pedofile.

Na koniec Weronika — spokojnym, kojącym wręcz głosem wygłasza monolog. Nastrojem oderwany od obrazów i treści, które właśnie do nas dotarły. Monolog o nadziei. Na ucieczkę, na długi most, którym przejdzie nad oceanem do innego życia, na spokój.

„Jutro przyplynie królowa” to utrzymany w poetyce mitu, legendy wstrząsający spektakl o wyjaśnianych kulturą wynaturzeniach. O wspólnocie i współodpowiedzialności każdego z jej członków za zbrodnię, która wydarzyła się pod okiem Boga i brytyjskiej Królowej. Podczas spotkania z twórcami spektaklu pojawiło się pytanie, czy można przełożyć historię małej wysepki otoczonej wodami Oceanu Spokojnego na polską rzeczywistość. Ja odpowiem na nie pytaniem — czy trzeba to robić, żeby spektakl odłożył się w naszym ciele i skłonił do refleksji?⁸⁷

7 stycznia 2020 na portalu teatralnym „teatrologia.info” pojawiła się recenzja autorstwa **Huberta Michalaka** pod tytułem *Jutro nikt nie przyplynie*:

*„Piekło to inni” J. P. Sartre’a versus „Piekło jest we mnie” J. Milona – takie dwa literackie skojarzenia przywołuje inscenizacja reportażu *Jutro przyplynie królowa* Macieja Wasielewskiego na scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego. Bohaterki i bohaterowie przedstawienia w pełni mieszczą się w obu tych frazach.*

Przed widzami rozpościera się zorganizowane na planie koła miejsce gry. Jego granicą są tory, po których pomyka trójkołowy dziecięcy rower. Wokół torów znalazło się miejsce dla licznych rekwizytów – czy to instrumentów, czy roweru stacjonarnego generującego energię elektryczną, wanny, skrzynek czy niewielkiej kuchni. Nie ma

⁸⁷ M. Krawczak, *Jutro przyplynie królowa*, dostępny przez: <https://bylamwidzialam.pl/2020/09/11/jutro-przyplynie-krolowa/>, 11.09.2020 r.

domów, ścian ani żadnych innych przestrzeni, które pozwalałyby się ukryć przed wzrokiem obcych. Wszystkie postaci wystawione są na widok publiczny i z nim konfrontowane. Przez ten zabieg wizualny (scenografia, wideo: Michał Araszewicz) wydawać się może, że mamy dostęp do wszystkiego, co wydarza się na scenie. Przedstawiona społeczność wyspy Pitcairn, niewielkiego wzniesienia na Pacyfiku, to żyjący w pozornej zgodzie, przestrzegający wspólnego kodeksu i rytuałów kobiety i mężczyźni. Kostiumy bohaterów lokują ich w teatralnym bezczasie, jednak pojedyncze sugestie pozwalają umieszczać akcję w XX wieku, może w drugiej jego połowie. Ostatecznie jednak czas i miejsce akcji nie są tak istotne. O wadze inscenizacji stanowi ponadczasowy temat, opowieść o wykorzystywaniu kobiecego ciała, męskiej zмовie milczenia i braku reakcji.

Już podczas zajmowania miejsc publiczność obserwować może mieszkańców wyspy, którzy częściowo pochłonięci są swoimi sprawami (pielęgnacją drobnych narzędzi czy wzajemnymi interakcjami) a częściowo przyglądają się wchodzącej publiczności. W końcu, gdy przygasną światła, zbiorowym, kilkakrotnie powtórzonym układem ruchowym (choreografia: Tomasz Wesołowski) inicjują opowieść.

Zbiorowość i powtarzalność podkreślone już w pierwszej scenie organizują cały spektakl. Istotne jest, że niewielka społeczność wyspy Pitcairn żyje sama ze sobą, odizolowana od świata zewnętrznego, a jej skład jest policzalny i stanowi zbiór skończony. Podkreślał to już Wasielewski w swym reportażu, stanowiącym kanwę przedstawienia, zaznacza to również inscenizacja symbolicznie odtwarzając kształt wyspy (wspomniane już, okalające scenę tory) i akcentując wyspiarskość poprzez padające ze sceny frazy (adaptacja i dramaturgia: Krzysztof Szekalski). Powtarzalność natomiast to echo piekielnego mechanizmu używania kobiecego ciała. Stanowi on nawracający refren, który w niepojęty sposób organizuje kolejne wyspiarskie „epoki”. Wykorzystywano matkę (Donna: Anna Bahut), starszą córkę (Lisa: Jolanta Solorz-Szwed), wykorzystana zostanie również młodsza córka (Weronika: Maria Kania). I nie tylko one. Żadne wydarzenie zachodzące wewnątrz społeczności nie ma siły, która mogłaby przerwać ten cykl. Nie ma go nawet miłość. Choć od niemal samego początku jesteśmy świadkami rozkwitającego uczucia pomiędzy Abigail (Diana Kozłowska) a Albertem (Jakub Mikulak), to domyślamy się, że również i ta relacja skazana jest na powtórzenie losu wielu innych wyspiarskich miłości. Piekielne koło może ulec zerwaniu pod jednym tylko warunkiem – interwencji z zewnątrz. Żadna taka jednak nie wydarza się, chociaż zgadywać można, że kiedyś miała miejsce: przecież na wyspie znajduje się

Lu, pastor, który nie urodził się na Pitcairn (Krzysztof Boczkowski), człowiek określany jako przechrzta. On jednak w mistrzowski sposób opanował mechanizm wyparcia: skupienie na pszczelarstwie i odklepywanych modlitwach pozwala mu nie dostrzegać wyspiarskiego okrucieństwa. Wiadomo przecież, że gdy nie widać problemu, to problemu nie ma.

Spoleczność nosi znamiona ubezwłasnowolnionych członków radykalnej sekty. Wszyscy winni są podległość i posłuszeństwo najpotężniejszemu mieszkańcowi wyspy, Buckowi (Bartosz Woźny). Ten nieformalny przywódca zbiorowości nie wyobraża sobie, by mogło być inaczej. Nie ma w nim miejsca na refleksję czy empatię. Podporządkowanie życia kultowi płodności, wybieranie jako partnerek seksualnych coraz to nowych nastolatek, wreszcie ukryte mechanizmy wdrukowane w ciała i umysły wyspiarzy sugerują, że na polu sekciarska tożsamość została przez postaci przyjęta jako coś na kształt kultury w której żyją, wielopokoleniowej tradycji (!) czy też swoistego habitusu charakterystycznego dla tego peryferyjnego skrawka brytyjskiego imperium. Przedstawienie jest gęste i wewnętrznie nasycone złożonymi relacjami między bohaterami, których intensywność sprawia, że nie dają się po wyjściu z teatru opowiedzieć. Precyzyjne prowadzenie licznych wątków i ich umiejętne splatanie w kompozycyjną całość budują wrażenie przyglądania się jedynie krótkiemu wycinkowi wyspiarskiego życia, nie zaś skończonemu teatralnemu dziełu. Widownia zostaje wrzucona w nieokreślone wyspiarskie życie i samodzielnie musi odnaleźć wątki, za którymi chce podążać. Zasluga to zarówno oddanego, zwanego i trwającego w nieustannej gotowości zespołu aktorskiego jak i reżyserii (Piotr Łukaszczyk) umiejętnie wydobywającej pojedynczość i indywidualność ze zbiorowości. Ponadto z zasadniczym wątkiem opresyjnego wykorzystywania ciała przez ciało świetnie współgra ustawienie widowni. Publiczność siedzi po dwóch stronach scenicznej „wyspy” stając się mimowolnym zbiorowym świadkiem dramatycznych wydarzeń – oraz świadkiem tego, że są świadkowie (widzimy nie tylko scenę ale również rzędy widzów po jej drugiej stronie). Widownia to świadek milczący, który wobec zła nie podejmuje działania. To również jego/nasza wina, że okrutne koło historii odbywa się po raz kolejny.

Nad sceną, w centrum metalowego okręgu, do którego przymocowano elementy scenografii, znajduje się drobiazg, który łatwo przeoczyć: nie został wydobyty światłem, nie jest ogrywany przez aktorów, wisi kilka metrów nad sceną, nie widać go nawet na fotografiach z przedstawienia. To para dziecięcych butów związanych sznurówkami. Natychmiast odsyłają one do wydarzeń z 2018 roku, kiedy to aktywiści miejscy i

polityczni, w performatywnym geście protestu przeciwko kościelnej pedofilii, wieszali dziecięce buty na ogrodzeniach i płotach wokół budynków kościelnych. Celnie wykorzystany, dyskretny element scenograficzny dodatkowo wzbogaca przedstawienie, wnosi do niego rzeczywistość z ulicy i gazet. Na szczęście nie robi tego w sposób natrętnie publicystyczny czy dydaktyczny. Nawiązuje, odwołuje się, odsyła, sugeruje. Jest – i przypomina o kondycji świadka.⁸⁸

W wielu recenzjach naszego spektaklu można dostrzec podobny scenariusz – autorzy zaczynają od opisu reportażu Macieja Wasielewskiego i tła historycznego Pitcairn, żeby potem przejść do merytorycznej części recenzji. Chcąc uchronić się przed powtarzalnością zacytuję jeszcze dwa artykuły, ale użyję tylko tych fragmentów, które według mnie wnoszą nową perspektywę w temacie odbioru spektaklu.

Pierwsza recenzja została napisana przez **Joannę Bim** i udostępniona na portalu „dlastudenta.pl” 15 grudnia 2019 roku:

Spektakl podejmuje wiele bardzo ważnych kwestii. Jedną z nich jest pytanie o ludzką tożsamość, która kształtowana jest w patologicznych warunkach. Czy doświadczając zła przez dłuższy czas można się do niego przyzwyczaić? Zaufać komuś, a może nawet pokochać? Od samego początku jesteśmy obserwatorami rodzącego się uczucia między Abigail, a Albertem. Padają nawet wielkie słowa o zakochaniu, ale jak określić miłość, która pojawia się wśród wszechobecnej przemocy? Młodzi kochankowie nie mieli żadnego autorytetu, na to jak powinna wyglądać szczęśliwa relacja.

Ważny jest też motyw rodziny. Z jednej strony obserwujemy dramaty dwóch córek Donny, które zostały poddane inicjacji seksualnej. Jest to model rodziny przyzwalającej na krzywdę swoich dzieci. W opozycji do nich widzimy Abigail i jej brata, który po śmierci rodziców stara się nie dopuścić by dziewczyna została przez kogoś zraniona. Próbuje ochronić ją za wszelką cenę. Wokół wszystkich wydarzeń krąży wiara ucieleśniona przez postać pastora. Jest on przykładem religii zdeprawowanej i dowodem, że osoba, która powinna dbać o przestrzeganie boskich praw, często sama je łamie. (...)

„Jutro przyplynie królowa” to brutalna opowieść bez żadnych upiększeń. Przedstawia zło w najgorszej z możliwych postaci – zadawane przez bliskich, zaufanych ludzi. Ciężko w jakikolwiek sposób bronić zwyczajów mieszkańców Pitcairn. Wysyłanie własnej córki na spotkanie z gwałcicielem w imię wielopokoleniowej tradycji, dla ludzi cywilizowanych jest czymś szokującym. Potworne jest zwłaszcza to, że zostają obnażone

⁸⁸ H. Michalak, *Jutro nikt nie przyplynie*, dostępny przez: <https://teatrologia.pl/recenzje/hubert-michalak-jutro-nikt-nie-przyplynie/>, 07.01.2020 r.

*najgorsze ludzkie cechy. Bierność wobec zadawanych krzywd, obojętność i brak zrozumienia jak i ślepe dążenie za przywódcami.*⁸⁹

Dorota Wierzbicka, autorka drugiej recenzji, której fragment przytoczę, widziała spektakl dwa razy – jako rejestrację puszczaną w ramach 20. Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” i drugi raz na żywo we Wrocławiu w teatrze. Te dwa różne doświadczenia są kanwą całej recenzji, która została udostępniona na portalu „dziennikteatralny.pl” 28.11.2020 r.:

To jest wielowarstwowa sztuka, działająca na zmysły wzroku, słuchu oraz czucia i węchu. Doświadczenie tego na żywo jest zatem głęboko angażujące, gdyż pozostaje w człowieku na długo, ma się wręcz wrażenie osobistego uczestnictwa w rozgrywającym się dramacie. Czucie odnośnie tutaj do wyczucia przestrzeni, a więc bycia w środku lub na zewnątrz, poczucia możliwości ucieczki. Na scenie dominowało uczucie klaustrofobii. Kameralna widownia usadowiona po obu stronach ringu została, być może niechcący, postawiona w roli niemych obserwatorów.

Konieczność współuczestnictwa, a więc i współodpowiedzialności widzów aktorzy podkreślili intensywnym kontaktem wzrokowym. Dobrym zabiegiem scenograficznym określającym fizyczną ciasnotę wyspy było położenie okręgu torów. Automatycznie skojarzyć można z zaklętym kręgiem układów władzy i przemocy, z sytuacją bez wyjścia oraz z zamknięciem. To zamknięcie znowu jest nie tylko geograficznym oddaleniem wyspy od reszty świata, ale wskazuje na zamknięte umysły, wrogość wobec zmian czy wobec obcych. Na scenografię składają się liczne przedmioty i maszyny, które nadają plastyczności, tworzą topografię miejsca, ale okrąg wydaje się najistotniejszy. Następnie węch jest nęcony przyjemnym zapachem pomarańczy, które szybko okazują się przeklętym owocem związanym z gwałtami samozwańczego króla wyspy Bucka (B. Woźny) na nastoletnich dziewczynkach. To zderzenie słodkiego, kojarzącego się pozytywnie zapachu z bestialstwem wywołało we mnie przedziwne uczucie konieczności odrzucenia pomarańczy, obdarzenia jej obrzydzeniem. Możliwe, że moja reakcja była tak silna, ponieważ dostałam wisiołek ze skórek w prezencie od 'Rusty'ego' (M. Pietruski). Wpierw zachwycona interakcją (cieszy mnie zacieranie granic między sceną a widownią) wraz z rozwojem akcji czułam coraz większą duszność zapachu. Tu widać, jak coś całkiem niewinnego może zostać zbezczeszczone przez ludzką

⁸⁹ J. Bim, *Jutro przyplynie królowa – recenzja spektaklu*, dostępny przez: <https://wroclaw.dlastudenta.pl/teatr/arttykul/jutro-przyplynie-krolowa-recenzja-spektaklu,136080.html>, 15.12.2019 r.

przemoc.

Tak jak wspomniałam na początku, ogromną rolę odegrała warstwa dźwiękowa przedstawienia. Spokojnie można zrobić z tego słuchowisko. Dźwięki są przestrzenne, posiadają zróżnicowane jakości w zależności od źródła z którego są wydobywane. W większości wytwarzane organicznie na różnych nie-instrumentach: butlach, metalowej wannie, drewnie czy z dymiarki. Naturalność dźwięków pasuje do wyobrażenia o wyspiarskim życiu z dala od hałasu zurbanizowanego świata. Można nawet złapać się na sentymencie do prostego życia. Na rajski obraz akustyczny mocno wpływają łagodne melodie i piosenki gospel inicjowane przez radosnego pastora/pszczelarza 'Lu' (K. Boczkowski). Te wszystkie zabiegi, bardzo ważne w budowaniu atmosfery posłużyły jako tło dla historii, w której nie ma ani jednego optymistycznego momentu.⁹⁰

⁹⁰ D. Wierzbička, *To wydarzyło się naprawdę*, dostępny przez: http://dziennikteatralny.pl/artykuly/to-wydarzylo-sie-naprawde.html?fbclid=IwAR3LRyB75GyGLrPXT9GE0pvTfSAiK5aagy-KRzp0vGMO8OXaDMrMokokp_A, 28.11.2020r.

Rozdział VII
Wywiady z wybranymi twórcami

Jakie mieliście wrażenia po przeczytaniu reportażu po raz pierwszy?

Filip Zawada (kompozytor):

Czułem, że w jego stylu jest coś poetyckiego. Coś, co trudno było uchwycić. W co ciężko jest uwierzyć, że istnieje. Przed jego czytaniem nigdy nie słyszałem o Picairn.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Cały czas rozmawialiśmy o tym, żeby próbować myśleć o tej sytuacji na Pitcairn jako o części ich tożsamości, kultury. I żeby próbować tego nie oceniać. Główna myśl, która mi przez cały czas towarzyszyła, to że się z tym cholernie nie zgadzam. Nie potrafiłam przeskoczyć nad tym, że coś, co jest dla mnie ewidentnym złem mam sobie wtłoczyć do swojego poglądu i swojej głowy, i bronić tego. Wiem, że to było potrzebne, żeby postawić się na miejscu tych ludzi. Chyba mi się to nie udało. Jest to dla mnie czyste zło.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Jest jakiś rodzaj wyższości literatury nad filmem, czy też nad teatrem. Otworzyłem książkę nie wiedząc, co jest w środku. Wiedziałem to, że wydawnictwo Czarne ma bardzo dobre reportaże i tylko tyle, a w dodatku któż z nas się nie interesuje podróżami. Przez jedną trzecią książki nic się nie dzieje, masz opis wyspy i w pewnym momencie przewracasz kartkę, i wspomnienia tej Weroniki wala cię po głowie. Ten mechanizm odkrywania prawdy, że wszystko nie jestem tym, co ci się wydaje jest najpiękniejszy. Ta książka na bardzo długi czas zostaje w człowieku. Ona jest kamieniem milowym. Tego się już nie da zapomnieć, „odzobaczyć”. Ten reportaż jest świetnie napisany literacko.

Diana Kozłowska (aktorka):

Przy pisaniu swojej pracy magisterskiej zdałam sobie sprawę jak powszechne jest to zjawisko opisywane w reportażu. Wśród moich koleżanek i nie tylko. Moje pierwsze wrażenie było straszne. Bardzo ciężko mi się to czytało, ciężko mi było uwierzyć, że to jest reportaż, a nie powieść. I jak ja mam to unieść? Jak wejść w ich skórę? Ciężko mi było to sobie wyobrazić. Ten ładunek emocjonalny, które tam jest, był bardzo aktorsko wymagający.

Michał Araszewski (scenograf):

Żeby przeczytać reportaż, zabierałem się do niego kilka razy. Emocjonalnie zrobił na mnie duże wrażenie. Autor ma specyficzny sposób pisania i potrafi zwykłe rzeczy obudować metaforą, która działa na mnie bardzo intensywnie. Na przykład sytuacje zagrożenia są opisane tak zmysłowo, że miałem ciarki na skórze. Musiałem przerywać czytanie. Może dlatego, że mój syn miał wtedy trzy lata i od razu przekładałem to na niego. Jego pisanie nie było efekciarskie, było tak subtelne i trafione, że robiło na mnie wrażenie. Nie potrzebne były mi drastyczne opisy scen, wystarczyła mi moja wyobraźnia uruchamiana jego sposobem narracji.

A jakie wrażenia mieliście po przeczytaniu scenariusza spektaklu?

Michał Araszewski (scenograf):

Ja się zawiodłem, bo te największe wartości reportażu zniknęły. Ale teraz z perspektywy czasu widzę, że niepotrzebnie zabrałem się do dramatu jak do czytania opowieści. To ja, jako scenograf i reszta twórców powinniśmy pracować nad tymi wartościami. Adaptacja nie musi spełniać tej funkcji.

Filip Zawada (kompozytor):

Prawdę mówiąc nie pamiętam.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Ja chyba należę do tych naiwniaków, którzy jakoś pozwalają sobie, żeby pewne rzeczy same się wydarzyły. Ani dramat nie wywołał we mnie oszałamiającego efektu, ani nie odrzucił. Czulem, że będzie się nad tym dobrze pracowało.

Diana Kozłowska (aktorka):

Perspektywa debiutu na scenie była bardzo ekscytująca. Miałam na dramat świeży pogląd. Potraktowałam to jako wyzwanie. Bardzo mi się podobało, że postać, którą dostałam była taka mięsista. I myślałam o tych trudnych momentach, nie do końca zdefiniowanych, że to będzie trudne.

**W jaki sposób te pierwsze wrażenia wpłynęły na waszą pracę indywidualnie?
Mieście jakieś oczekiwania? Może obawy?**

Filip Zawada (kompozytor):

Chciałem, żeby muzyka nie przeszkadzała, a jednocześnie było w niej coś z dźwięków, które wyobrażałem sobie, że są w tamtej rzeczywistości. Słyszałem kroki, bicie serca, ryk quadów, oddechy. Część z nich udało się przemycić w ścieżce dźwiękowej. Ponieważ tekst scenariusza był bardzo gęsty od znaczeń i zajmował bardzo dużo przestrzeni, robienie muzyki tak naprawdę ograniczało się do zmniejszania ilości ścieżek dźwiękowych. Część muzyki była z zewnątrz - tak jakby otaczała wyspę, a część, jak muzyka do tańca, czy dźwięki kompresora, czy radia jest emitowana z wewnątrz. Te dwie przestrzenie były istotne. Chciałem pokazać, że część pochodzi od ludzi, a część z atmosfery i klimatu, który jest wokół.

Diana Kozłowska (aktorka):

Bardzo bałam się wejść w skórę mojej postaci od strony tematu gwałtu. W scenariuszu był zapisany zbiorowy gwałt na Abigail. Nie wiedziałam, jak to będzie rozwiązane. Czy ja będę to w stanie zrobić? Poza tym, ale to już później w pracy, bardzo trudna okazała się dla mnie pierwsza scena. Bo to jest początek spektaklu. Czuję na sobie dużą odpowiedzialność. Pomaga mi prolog, nasza improwizacja. Staram się wtedy rozluźnić ciało, dużo ruszać, żeby odciągnąć swoją uwagę od tego, że zaraz będzie ten trudny moment.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Dając mi postać Lu bardzo mnie nakarmiłeś. On jest jakimś archetypem na tej wyspie. Raz, że reprezentuje świat ducha, a dwa, że okazuje się być skończonym draniem. Granie takiej postaci niesie ze sobą uczucie suspensu. Ta zmiana na koniec jest bardzo ciekawa. Możesz grać coś całkiem innego na początku i co innego na końcu. To jest bardzo twórcze.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Odrzebałam notatki z naszych prób i mam tam zapisane relacje z każdą z postaci. To jest jedyna produkcja, w której aż tak dokładnie robiłam takie rzeczy. Tak głęboko wchodziłam w to wszystko. Mam tam takie głęboko osobiste wjazdy między postaciami albo informacje, jak uciec z wyspy. Dużo pisałam na temat relacji z matką, z siostrą. Kogo unikać, kogo się boję, komu nie ufam, jakie mam za sobą przeżycia. Ważna dla

mnie stała się normalność, która pojawiła się później podczas grania i która nadawała ciekawego kontrastu dla tych wszystkich ciężkich momentów. Pamiętam, że na początku miałam problem ze zrealizowaniem tego. Bardzo ciężko grałam Lisę. Nie potrafiłam „być” dla siostry, tylko mocno skupiałam się na swoich przeżyciach. To nie działało na korzyść sceny.

Michał, a ty skąd brałeś natchnienie? Jaki był twój proces twórczy?

Michał Araszewski (scenograf):

Potrzebny mi był w tym jakiś kręgosłup. Kontrola całości. Coś, o co mogłem się oprzeć. Przy pracy nad scenografią bazowałem głównie na reportażu, bo adaptacji jeszcze nie było. Starłem się w sposób metaforyczny oddać tę rzeczywistość. Myślałem o tym uniwersalnie. Traktowałem wspólnotę jako zbiór ludzi, którzy są wyobcowani. Nie ma znaczenie, gdzie żyją, czy na Pacyfiku, Syberii czy w Nowym Jorku. Potraktowałem ich jako zamkniętą enklawę. Szukałem natchnienia wokół siebie. W moim otoczeniu pracują stolarze, oni mieli wielką sprężarkę, stąd wziąłem ją do naszego spektaklu. Czytanie reportażu wpłynęło na moją percepcję otoczenia, zacząłem je inaczej odbierać. Wszystko mi się kojarzyło. Pomysł torów i rowerka przyszedł mi ze skojarzenia pociągu jeżdżącego w kółko, co nie jest normalne, zwykle pociąg ma stacje. Stało się to dla mnie metaforą pokoleń tych skrzywdzonych dziewczynek, które nie mają wyjścia, które do końca życia będą zamknięte w takim kole, nawet gdyby uciekły z wyspy. Rower z osełką widziałem po drodze do pracy. Facet używał takiego mechanizmu na ulicy. To było coś dziwnego i niewspółczesnego.

Chciałem zorganizować życie wspólnoty na podstawnym poziomie, żeby byli samowystarczalni.

Słonika widziałem w jakimś starym parku niedaleko siebie. Jest dość makabryczny. Dodatkowo muzyczka z takich maszyn kojarzy mi się z młodością, z gier wideo. Jest w tym coś sentymentalnego. System wodnej klepsydry wpadł mi do głowy podobnie jak tory. Potrzebowałem równowagi kompozycyjnej. Chciałem jakoś ograć to, co jest nad nimi. Zużyte pojemniki idealnie pasowały do takiej instalacji. Podświetlenie dodało malowniczy efekt. Huśtawka oprócz dziecinnego skojarzenia, miała również kompozycyjne zastosowanie. Chciałem, żeby centralna historia miała swój punkt. Najpierw myślałem o huśtawce jak o kompasie. Żeby dosłownie wskazywała kierunek.

Potem potrzebowałem więcej mobilności i żeby mieszkańcy wchodzili z nią w interakcję. Stąd mój wybór.

Reportaż poruszał we mnie dużo zmysłów – węch, słuch. Tego też szukałem w swojej pracy. Przyszło do mnie nagle – a co by było gdyby Lu, który jest pastorem i ma swój podkurzacz, miał tam kadzidło kościelne. Żeby miało to sakralne skojarzenia. I działało na poziomie innego zmysłu – powonienia. W ten sposób otumania nie pszczoły, tylko wiernych.

Widzę teatralność tej scenografii. Ale nie przeszkadza mi to. Na mnie to działa. A staram się tworzyć w zgodzie z samym sobą. Zależało mi na tym, żeby to było dziwne, magiczne, nierealne.

Jak wyglądał u was proces osvajania tematu przemocy i zła na wyspie?

Diana Kozłowska (aktorka):

Na początku bardzo to oceniałam, ale jak już weszliśmy w pracę, to zobaczyłam, że to nie jest wcale takie czarno białe, jak mi się wydawało na początku. Z powodu relacji we wspólnocie zaczęłam to kulturowo usprawiedliwiać. Tłumaczyłam to, ale za chwilę otrząsałam się z takiego myślenia. Jak stałam na scenie w postaci, to też nie traktowałam tego jednostronnie. To była część społeczności. Sposób w jaki odbierałam ten temat przy czytaniu, a jakie miałam do niego podejście grając to, dzieli przepaść.

Filip Zawada (kompozytor):

Na początku pracy miałem wrażenie, że istnieje wspólnota między wyspiarzami. Jednak w miarę jak poznawałem coraz lepiej postaci, miałem wrażenie, że ona się rozpada i każdy jest odpowiedzialny za własne czyny i tym kim jest. Czasami tylko strach powodował, że tworzyło się coś na kształt solidarności takie miałem wrażenie.

Michał Araszewski (scenograf):

Ja starałem się wejść w ich skórę. Zdaję sobie sprawę, jak łatwo ulegamy wpływom. Oni będąc tam od pokoleń nie mieli żadnych szans. Ta pula genów była tak wąska, że nadal jest we mnie to pytanie, co z dziećmi, które rodzą się z jakimiś schorzeniami? Temat przemocy jest niewyobrażalny. Nie wiem, jak można skazywać własne dziecko na coś takiego, ale my to oceniamy z perspektywy dostatku, komfortu. Dlatego zostawiam jakiś

margines w sobie. Wierzę, że mamy wolną wolę, ale równocześnie rodzimy się z jakimś zestawem cech, który determinuje nasze działania. Chociaż nie wierzę w przeznaczenie.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Nie znajduję usprawiedliwienia w żadnym momencie. Można spojrzeć wstecz na historię. Były małżeństwa w wieku jedenastu, dwunastu lat. Są to znane historie na całej planecie, nie tylko na wyspie Pitcairn i nadal to trwa w różnych miejscach, ale to jest po prostu złe. Jest to usprawiedliwianie swoich potrzeb nazywając coś czymś, czym nie jest. A to jest po prostu gwałt na dziecku.

Nie oceniałam dziewczyn. Nie wiem jakbym się zachowała na ich miejscu. Mogę sobie to tylko wyobrazić. Nie chcę ich oceniać. Chociaż chyba jestem nieszczerą. Jednak robię to. Oceniam je.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Z etycznego punktu widzenia mam w sobie odruchy nieetyczne. Zamykałbym ich na 12 lat więzienia i nie wypuszczał. Na pewno ma związek to z tym, że mam dzieci. Ostatnio w Aquaparku jakiś zwyrodnialec zgwałcił dwunastoletniego chłopca w toalecie. Co tak demonicznego jest w tych ludziach, że totalnie tracą racjonalny sposób patrzenia na rzeczywistość. Jak on mógł w ogóle pomyśleć że nie zostanie złapany? Tutaj, na wyspie mamy do czynienia z przemocą w enklawie. Wszyscy są w jakimś stopniu pozbawieni kontroli ponieważ prawo tam nie działa. Tam rządzi prawo silniejszego albo sprytniejszego, albo tego, który potrafi zapanować nad grupą i to prawo jest wykorzystywane w stu procentach. Skoro mogę robić wszystko, to robię, bo nic mnie nie ogranicza. I teraz pytanie, czy rzeczywiście nic mi nie ogranicza w czynieniu zła jako człowieka? Może rzeczywiście tak jest, że gdy nie ma prawa nadzoru, ale nie w tym negatywnym znaczeniu – więzienia, tylko kontroli rodziców, społeczeństwa, to dzieje się to samo, co widzimy teraz na Ukrainie. Jako artyście z jednej strony to potępiamy. Wynika to z tego, że jesteśmy ludźmi moralnymi i brzydzą nas takie zachowania. Z drugiej zaś strony zaczynamy się w tym babrać. Kształcenie społeczeństwa, rozmawiania z nimi poprzez sztukę jest bardzo ważne. Możę wtedy ktoś się przebudzi. Ktoś może dostrzeże drobne sprawy. Oczywiście nie możemy uderzając w ten górnolotny ton czuć się lepsi. Tak, jak robotą górnika jest wykopać węgiel i ogrzać dom, tak naszą jest poruszyć serca i umysły. Niby niedużo, ale jednak bez kultury ludzie by spali.

Czy pamiętacie jakiś punkt zwrotny w pracy? Podczas prób?

Filip Zawada (kompozytor):

Nie.

Michał Araszewski (scenograf):

Jak byłem na próbach to moje projekty były już na etapie końcowym. Czułem magię w zespole od samego początku. Nawet początkowe czytania. Nazywam to sobie teatrem kwantowym. Coś jeszcze jest niepewne, nieskończone. Nie wiesz, co się kryje dalej. Bycie świadkiem tego dużo mi dało. Zdarzały się próby, które były magiczne. Poza tym proces jest dla mnie ważniejszy niż efekt.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Dla mnie przełomowa była długa improwizacja na jednej z prób. Stworzył się świat i relacje pomiędzy ludźmi. To dodało mi odwagi. Pozwoliłam sobie na spotkania z innymi. Prowokowałam siebie do działania. Dla mnie był to osobisty przełom, zaczęłam proponować bez samooceny. Uważam, że bez spotkania tych konkretnych ludzi to by mi się nie udało.

Poza tym bardzo ważną sceną dla mnie była scena tańca. Czułam, że robimy to naprawdę razem z wszystkimi dziewczynami. Ta scena naprawdę była nasza. Wiedzieliśmy, czego od nas chcesz, jakiego efektu. To jest dla mnie najważniejszy moment spektaklu. Kobięcy moment.

Diana Kozłowska (aktorka):

Dla mnie to też była ta improwizowana czterogodzinna próba. Przestałam myśleć o granii. Po prostu byłam. Poza tym pomogło mi to w realizacji tych emocjonalnie trudnych momentów. Poczulałam się swobodnie, wszystko działało się samo. Odrzuciłam samokrytykę i oczekiwania wobec siebie. Czułam przyjemność z bycia na scenie. Poza tym wszyscy byliśmy na scenie razem, a nie osobno w swoich rolach. To było wspólne doświadczenie.

Odnalazłam się również w pracy z ruchem. Wspólne poszukiwanie tańca bardzo mnie inspirowało. Nadal czuję w tym momencie prawdziwą zbiorowość na scenie. Z perspektywy czasu mniej to widzę w innych scenach.

Czemu akurat w tańcu czuć zbiorowość?

Diana Kozłowska (aktorka):

Może łatwiej nam partnerować sobie nawzajem, bo jest nas mniej? Na pewno musimy być bardzo skupieni na ruchach, żeby się nie pomylić. Nie ma czasu, żeby myśleć o czymś innym. Taniec generuje wspólnotowość. Zależność.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

To jest fizyczne, sensualne. Emocje są w nas wspólne, silne, wiarygodne, brutalne, jaskrawe, wulgarne i to jest w moim odczuciu autentyczne. Budzą się uczucia, które są absolutnie prawdziwe. To się przenosi na drugą stronę. Taniec otwiera blokady, które nie pozwalają na zrobienie pewnych rzeczy. Taniec rozpuszcza kontrolę, nie jesteśmy intelektualne i w tańcu mamy wspólny cel, poczucie zbiorowości. Zmagamy się z trudnym tematem, to zbliża do siebie i rodzi poczucie grupowości, jednocześnie używamy bardzo konkretnej formy teatralnej, która pozwala nam odciąć się od szukania prawdy aktorskiej. Wyrażamy to ciałem, choreografią. We wszystkich jest pełna zgoda na tę formę i na przekraczanie pewnych rzeczy. Przełamywanie tych blokad sprawia przyjemność i satysfakcję, bo w końcu możesz to z siebie wyrzucić.

Czy uważacie, że na scenie dominują indywidualne postacie, czy jest to zbiorowy bohater?

Diana Kozłowska (aktorka):

Coś pomiędzy. Poszczególne postaci są bardzo kolorowe. Różnią się od siebie i na tym opiera się cały spektakl. Nie wiem, czy jest główna postać, jedni mają więcej inni mniej. Niektórzy są bardziej widoczni. Ale dla mnie jest to historia o wszystkich na tej wyspie.

Michał Araszewski (scenograf):

Ja widzę całość jako jeden organizm. Siłą tego spektaklu jest to, że wszyscy są cały czas na scenie. To tworzy ekosystem przedstawienia.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Dużo rozmawialiśmy o tym, że gramy do wspólnej bramki i to pozwoliło nam zbudować zbiorowego bohatera. Stworzyliśmy wspólnotę. Chowaliśmy własny interes do kieszeni

i pracowaliśmy na historię. W tej historii są nie tylko ofiary, ale też oprawcy. Oni też są tą społecznością.

Michał Araszewski (scenograf):

Dla mnie wspólnota jest bardzo ważna. Rodzina, przyjaciele. Dbam o to. Nawet jeśli coś już robi się nudne, to rytuał jest bardzo istotny dla relacji. Jeśli moje życie byłoby mapą, to zbiorowości w moim życiu są takimi stałymi, które pomagają mi obrać jakiś kierunek, w którym mogę iść.

Filip Zawada (kompozytor):

Uważam, że tego przedstawienia nie udało by się stworzyć bez wspólnotowości i zrozumieniu wspólnego celu. Nawet jeżeli on się zmieniał, to wszyscy wiedzieli w którą stronę należy iść. Jeżeli chodzi o moje miejsce w tej wspólnocie zająłem pozycję podrzędną względem tekstu i akcji.

A od strony aktorskiej, podczas spektaklu jak to wygląda?

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Im częściej to gramy tym bardziej swobodnie się czujemy. Działamy pomiędzy scenami. Już ta pierwsza improwizacja w spektaklu bardzo się zmieniła porównując ją do pierwszych prób. Kiedyś była bardziej mroczna. Są pewne ramy, których musimy się trzymać i które wszyscy szanujemy. Staramy się nie przeszkadzać innym, nie „zatupywać” ich momentów, a z drugiej strony żyjemy obok i dzięki temu wszyscy cały czas jesteśmy widocznymi. Dzięki temu jest to opowieść o społeczności.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Po pierwsze jest między nami kontakt prywatny, osobisty. On mocno wpływa na nas na scenie. Buduje zaufanie. To coś bardzo niedocenianego w pracy. Osobista relacja aktorów jest plasteliną psychiczną, na której jesteśmy w stanie śmiać się z siebie, złościć się. Ta relacja dobrze wpływa na pracę. Jesteśmy zgranym zespołem. Mamy podobny gust, nie stajemy w kontrze do propozycji partnerów dla samego sprzeciwu i postawienia na swoim. Udało nam się osiągnąć ten fantastyczny stan kreatywności, kiedy ludzie przestają się oceniać i otwierają się na siebie.

O czym dla Was jest ten spektakl?

Diana Kozłowska (aktorka):

O stracie. Abigail straciła nie tylko dziewictwo, ale radość do życia, wewnętrzne światło. Widzę różnicę w moim ciele na początku spektaklu i na końcu. Nie mam w sobie już tej swobody. Jakby coś mi zabrano. Tak łatwo można komuś ukraść chęć do życia.

Filip Zawada (kompozytor):

O odmienności kulturowej, naruszaniu cielesności, bezbronności przed obyczajami i strachu.

Michał Araszewski (scenograf):

Dla mnie niestety jest o tym, że warunki, w których żyjesz determinują twoje przyszłe życie do tego stopnia, że nawet jak uda ci się uciec z tej klatki, to psychicznie nadal w niej żyjesz. Można próbować sobie pomóc, na przykład terapią, ale twoja przeszłość zawsze będzie ci przesłaniała horyzont.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Od zewnątrz w jakimś sensie jest to moralitet i przypowieść, która ma nas poruszyć. Od wewnątrz? Metafora w teatrze służy do tego, żeby mikrokosmos zamienić w makrokosmos, czyli pewien problem, który jest sprawą jednej osoby lub grupy przeniósł się i wypromieniował na większą społeczność. Sposobem na to jest sztuka, czyli metaforyzowanie rzeczywistości. Trzeba umiejętnie odwołać się do piękna i wszystkich zmysłów. To zadziała mocniej niż samo stwierdzenie – „gwałt jest zły”.

Co według Was nie wyszło w projekcie?

Filip Zawada (kompozytor):

Wszystko wyszło.

Diana Kozłowska (aktorka):

Trudne pytanie. Ja mam problem z finałem. Te dwa monologi na koniec będące po sobie powodują, że nie wiem kiedy jest koniec. Nie byłam nigdy pewna, co jest pointą.

Michał Araszewski (scenograf):

Nie wiem czy to jest coś co nie wyszło, ale pomysł losowości bardzo mi się podobał. Chciałbym tego więcej. Przypadku. Tu bym ekstremalnie podkreślił śrubę. Magia prób jest niesamowita i brakuje mi jej w spektaklu podczas grania. Ale nie wiem jak to utrzymać. Żeby widz kupił spektakl, to świat sceniczny musi być wiarygodny. Tak dużo elementów go buduje, że losowość nie jest w stanie tego wywrócić. Teatr kwantowy.

Jolanta Solarz Szwed (aktorka):

Mój moment poronienia jest nieczytelny. Mogłoby to być bardziej zaznaczone, że ona jest w ciąży.

Krzysztof Boczkowski (aktor):

Myślę że najsłabszym ogniwem był Tomasz, choreograf. Przez to, że był tak rzadko na próbach, nie za bardzo się w nas wsłuchiwał. Miał przerwę w procesie twórczym. I on stanowił pewien problem dla nas. Mam wrażenie, że korzystał z jakiegoś scenariusza pracy, a nie podchodził do nas indywidualnie. I my to czuliśmy. A częścią dynamiki grupy jest to, że takie osoby odrzuca.

Diana Kozłowska (aktorka):

Wspólnota na scenie się zmieniała. Na początku czułam się osobno, potem przez działania i ćwiczenia zbliżyliśmy się do siebie. Brakuje mi tego porozumienia i wspólnego celu, który był na początku pracy i podczas pierwszych spektakli.

Myślisz, że taką wspólnotę da się zachować dłużej? Nie tylko na początku?

Diana Kozłowska (aktorka):

Żeby stworzyć taką grupę, potrzebne jest zaangażowanie wszystkich. Na dziś brakuje tej motywacji.⁹¹

Dziękuję wam za rozmowę.

Gdy po raz pierwszy przeczytałem reportaż Macieja Wasielewskiego „Jutro przyplynie królowa” wiedziałem, że jest to materiał na mocny i piękny spektakl. Równolegle czułem, że nie będzie łatwo znaleźć formę na opowiedzenie tak porażającej

⁹¹ Wszystkie fragmenty pochodzą z wywiadów przeprowadzonych na potrzeby powyższej pracy.

w odbiorze historii. Byłem przerażony złem, które istniało przez tyle lat na wyspie, ale najbardziej szokowało mnie milczenie mieszkańców Pitcairn wobec obecności krzywdy i cierpienia. Zrozumiałem, że jeśli chcę oddać ten stan w spektaklu, muszę opowiedzieć historię nie pojedynczych bohaterów, ale wspólnoty złożonej z różnych osobowości. Tylko wtedy widz będzie mógł się przejrzeć w zbiorowym bohaterze, jak w lustrze i zadać sobie pytanie, które stało się później mottem całego spektaklu – „Co ja bym zrobił na ich miejscu?”

Nie znalazłem materiału na to w pierwszych wersjach scenariusza napisanego przez Krzysztofa Szekalskiego. Ale dzięki zgranemu zespołowi twórców, a przede wszystkim aktorów, którzy ufali sobie nawzajem i stworzyli teatralną wspólnotę, udało nam się zaadoptować dramat dla naszych potrzeb i oczekiwań. Tym samym stał się świetną podstawą do działań scenicznych.

Nigdy do końca nie oswoiłem wydarzeń na Pitcairn. Myślę, że do dziś oceniam napastników. Najbardziej jednak oceniam tych, którzy nie brali udziału w gwałtach, ale przez swój brak reakcji pozwalali na nie. Może mam w sobie lęk o to, jak ja bym się w tej sytuacji zachował? Może stąd bierze się we mnie ta ocena?

Najbardziej przełomowym momentem w próbach była dla mnie kilkugodzinna improwizacja, której byłem świadkiem. Po pierwsze zobaczyłem, jak aktorzy „zawłaszczają” sobie historię, którą razem z Krzysztofem Szekalskim ułożyliśmy. Na naszych oczach stawali się wspólnotą twórców oraz społecznością Pitcairn, naszym zbiorowym bohaterem. Po drugie zdałem sobie sprawę, że w tym spektaklu nie można „chować” aktorów w kulisach i nie może być żadnych blackoutów. Tak, jak na wyspie wszyscy wiedzą o wszystkim, tak u nas na scenie każde zachowanie musi być widoczne, nie tylko dla nas widzów, ale też dla innych aktorów. Ta sytuacja zmusi ich do bycia wyczulonym na działania partnerów. Ta decyzja była jednym z ważniejszych kroków w stronę stworzenia zbiorowej persony na scenie.

W moim odczuciu są dwie rzeczy, które nie wyszły w pracy nad tym spektaklem. Przede wszystkim jest to współpraca z choreografem. Tomasz nie stworzył ruchu, który pasowałby do przedstawienia. W naszym procesie dochodziło do wielu starć, nie mogliśmy się „spotkać”. Z każdym dniem wkład Tomasza stawał się znikomy, bywał coraz rzadziej na próbach, a aktorzy zaczęli sami przejmować jego obowiązki. W tym wszystkim Miłosz Pietruski ze swoją wiedzą na temat pracy z maskami okazał się bezcenny. Grupa zgodnie ze swoją dynamiką odrzucała powoli Tomasza. Paradoksalnie nabierała pewności we własnych propozycjach, a ich ruch stawał się bardziej organiczny.

Być może pracując nad tak intymnym tematem choreograf powinien być cały czas na próbach. Tylko w ten sposób mógłby stać się częścią zbiorowego procesu.

Drugą rzeczą jest poziom zaangażowania aktorów w spektaklu. Z każdym kolejnym graniem przedstawienia ich inicjatywa i aktywność jest mniejsza. Częste wystawianie dramatu zwiększa pewność aktorów na scenie, ale z drugiej strony grozi rutyną. Jak w takim razie podtrzymać ten poziom zaangażowania? Diana Kozłowska w swojej wypowiedzi uważa, że niezależnie od tego w jakim jest stanie psychofizycznym danego dnia, w scenie wspólnego tańca zawsze daje z siebie wszystko i czuje, że jej sceniczne partnerki są równie zaangażowane jak ona. W jej odczuciu wspólnota wtedy odżywa. Gdy oglądam spektakl kilka lat po premierze brakuje mi tej zbiorowości w reszcie spektaklu.

Igor Stokfiszewski, dramaturg, publicysta i członek zespołu Krytyki Politycznej prowadził sześć wykładów z cyklu *Sztuka jako wehikuł wspólnoty. Teatr po Grotowskim i po Brechcie* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Zwraca on uwagę na kilka niezbędnych warunków, które powinny być spełnione w celu osiągnięcia wspomnianej wspólnoty na scenie. Przede wszystkim potrzebny jest silny zbiorowy temat działania scenicznego. Członkowie powinni darzyć się szacunkiem, tolerować nawzajem i dążyć do zbudowania wzajemnego zaufania. W grupie każdy musi mieć szansę na samorozwój i spełnienie własnych potrzeb, wtedy będzie akceptował nie tylko innych, ale przede wszystkim samego siebie. Pomoże mu w tym określenie swojej roli w grupie, a także możliwość udziału w procesie twórczym. Każdy powinien mieć szansę na opowiedzenie „własnej” historii. Ostatnim elementem jest świeżość relacji, żeby uniknąć rutyny.⁹² Aronson w książce cytowanej przeze mnie w poprzednich rozdziałach opisuje podobne cechy, których szukamy w grupie w codziennym życiu. Wśród innych czujemy się szczęśliwsi, pełniejsi, znamy naszą rolę, sens i cel naszego istnienia. Być może w teatralnej wspólnotce też możemy doświadczyć podobnego spełnienia.

O czym jest ten spektakl? Zawsze był dla mnie o kondycji człowieka. O tym, czy jest w nas jeszcze wystarczająco dużo dobra i nadziei, żeby naprawić to, co zniszczyliśmy. Marzy mi się, żeby widz po wyjściu z tego spektaklu odnalazł w sobie siłę i następnym razem, gdy będzie świadkiem krzywdy, przemocy lub innego rodzaju niesprawiedliwości, nie będzie stał z boku, jak mieszkańcy Pitcairn, tylko zareaguje.

⁹² I. Stokfiszewski, *Sztuka jako wehikuł wspólnoty*, dostępny przez: <https://grotowski.net/performer/performer-2/sztuka-jako-wehikul-wspolnoty-2>, 09.06.2011 r.

Ponieważ tak, jak powiedział kiedyś Edmund Burke, irlandzki filozof i polityk, oraz brytyjski mąż stanu w XVIII wieku:

*Jedynym koniecznym warunkiem triumfu zła jest to, żeby dobrzy ludzie nie robili nic.*⁹³

⁹³ Cytuję za P. Zimbardo, *op.cit.*, s. 323.

Bibliografia

- Arnott Peter, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London/New York 1983 r.,
- Aronson Elliot i Joshua, *Człowiek istota społeczna*, przeł. M. Guzowska, Warszawa 2020 r.,
- Arystoteles, *Polityka*, przeł. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, Warszawa 2003 r.,
- Berlińska Agnieszka, "Jutro przyplynie królowa" - mroczna wersja romantycznej legendy o rajskiej wyspie Pitcairn, dostępne przez: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,13838749,jutro-przyplynie-krolowa-mroczna-wersja-romantycznej-legendy.html?disableRedirects=true>, 16.05.2013 r.,
- Bim Joanna, *Jutro przyplynie królowa – recenzja spektaklu*, dostępny przez: <https://wroclaw.dlastudenta.pl/teatr/artukul/jutro-przyplynie-krolowa-recenzja-spektaklu,136080.html>, 15.12.2019 r.,
- Bujny Kamil, *Szczęśliwi ci, którym zostanie odmówiona nieprawość*, dostępny przez: <https://teatrdlawszystkich.eu/szczesliwi-ci-ktorym-zostanie-odmowiona-nieprawosc/>; 20.12.2019 r.,
- Burzyńska Anna R., *Czas, który się zatrzymał. Teatr Christopha Marthaler*. Litteraria Copernicana, dostępne przez <https://apcz.umk.pl/LC/article/view/LC.2018.018/14825>; 22.05.2018 r.,
- Figzał Magdalena, *Chór antyczny oraz jego wcielenia w inscenizacjach współczesnych polskich reżyserów*, [w:] G. Golik-Szarawska (red.), *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego : konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego, materiały z konferencji naukowej zorganizowanej w dniu 17 października 2012 roku w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach*, Katowice 2012 r.,
- Goldhill Simon, *Collective and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus*, [w:] *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Cambridge 1996 r.,
- Kantor Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Kraków 2000 r.,
- Klebaniuk Jarosław, *Biorą cię jak chleb ze stołu*, dostępny przez: https://teatrdlawszystkich.eu/biora-cie-jak-chleb-ze-stolu/?fbclid=IwAR0XBBIjnFhZkmJc4U-1vJoMegB6bTkC050HJfyX_InIU-WdVQlZAmdnw9U, 10.12.2019 r.,
- Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001 r.,

- Krawczak Monika, *Jutro przyplynie królowa*, dostępny przez: <https://bylamwidzialam.pl/2020/09/11/jutro-przyplynie-krolowa/>, 11.09.2020 r.,
- Michalak Ada, *Syndrom sztokholmski, czyli dlaczego ofiary bronią swoich oprawców*, dostępne przez: <https://www.rp.pl/spoleczenstwo/art10262391-syndrom-sztokholmski-czyli-dlaczego-ofiary-bronia-swoich-oprawcow>; 23.08.2017 r.,
- Michalak Hubert, *Jutro nikt nie przyplynie*, dostępny przez: <https://teatrologia.pl/recenzje/hubert-michalak-jutro-nikt-nie-przyplynie/>, 07.01.2020 r.,
- Mikołajewska Katarzyna, *Zbyt zachowawczy wrocławski spektakl o koszmarze pedofilii*, dostępny przez: <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,25503626,zbyt-zachowawczo-o-piekle-w-raju-spektakl-o-piekle-pedofilii.html>, 12.12.2019 r.,
- Nietzsche Fryderyk, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907 r.,
- Partyga Ewa, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*, Kraków 2004 r.,
- Pułka Leszek, *Manso na wyspach szczęśliwych*, dostępne przez: <https://teatralny.pl/recenzje/manso-na-wyspach-szczesliwych,2978.html>, 10.02.2022 r.
- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991 r.,
- Schiller Fryderyk, *O zastosowaniu chóru w tragedii*, [w:] *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1959 r.,
- Schiller Leon, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, w: *Teatrologia w Polsce w latach 1918-1939. Antologia*, wyb. E. Udalska, Warszawa 1979 r.,
- Skiba-Lickel Aldona, *Aktor u Kantora*, Warszawa 1995 r.,
- Stokfiszewski Igor, *Sztuka jako wehikul wspólnoty*, dostępny przez: <https://grotowski.net/performer/performer-2/sztuka-jako-wehikul-wspolnoty-2>, 09.06.2011 r.,
- Swinarski Konrad, *Wierność wobec zmienności*, Warszawa 1988 r.,
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości*, przekład zbiorowy, Warszawa 2001 r.,
- Wasielewski Maciej, *Jutro przyplynie królowa*, Wołowiec 2013 r.,
- Wierzbicka D., *To wydarzyło się naprawdę*, dostępny przez: http://dziennikteatralny.pl/artykuly/to-wydarzylo-sie-naprawde.html?fbclid=IwAR3LRyB75GyGLrPXT9GE0pvTfSAiK5aagy-KRzp0vGMO8OXaDMrMokokp_A, 28.11.2020r.,

- Wyszomirski Piotr, *Tylko trochę skromniej, lekko odważniej, ale co dalej?*, dostępny przez: <https://e-teatr.pl/tylko-troche-skromniej-lekko-odwazniej-ale-co-dalej-po-9-edycji-sopot-non-fiction-3070>, 14.09.2020 r.,
- Zimbardo Philip, *Efekt Lucyfera*, przekład zbiorowy, Warszawa 2008 r.