

POKAZ MODY

Wizja dramatyczna

Postaci:

A.

Kobieta

Stara Kobieta

kobiety (modelki)

B.

Mężczyzna

mężczyźni (terroryści, tragarze)

C.

cienie

Akcja rozgrywa się w dziewięciu epizodach, które płynnie przechodzą jeden w drugi.

1. Na jasno oświetlonym proscenium, na tle pustej sceny odbywa się pokaz mody prowadzony przez Mężczyznę, który konwencjonalnymi chwytami estradowymi zachęca salę do oklasków. W pokazie uczestniczą zawodowe modelki, prezentowana jest aktualna kolekcja odzieży damskiej. Jest stosowna muzyka z taśmy, dwóch, trzech fotografów błyska fleszami. Pod koniec prezentacji, która powinna trwać około dziesięciu minut, na scenie znajdują się wszystkie modelki (od ośmiu do dziesięciu), wśród nich Kobieta. Na sygnał – jakim jest zerwanie się w pół taktu taśmy z muzyką – rozbiegają się na dwie strony, za kulisami niknie także Mężczyzna-konferansjer. Pozostaje tylko Kobieta – osamotniona, zaniepokojona, stoi tyłem do widowni, potem robi jeden, drugi krok w głąb sceny. Gaśnie oświetlenie proscenium i pojawia się bardzo tandetna muzyka, jaką stosuje się w drugorzędnych filmach grozy dla budowania napięcia. I kiedy wiadomo już, że to cytat z tego rodzaju muzyki, tego rodzaju kultury, od zaciemnionego horyzontu odrywają się trzy, cztery cienie – są to postaci obojętnej płci, całkowicie ubrane na czarno, występujące zawsze w liczbie niezbędnej do wykonania jakiegoś zadania. Cienie poruszają się teraz pozornie chaotycznie, zamieniają się miejscami, nikną i pojawiają ponownie. Kobieta zrzuca buty na wysokim obcasie, potem – tak jak w niezliczonych baśniach różnych narodów – zdejmuje z palca pierścion i rzuca za siebie. Na stukot pierścienia o deski sceny odpowiada z taśmy lawina dźwięków, w której rozróżnić można brzęk łańcuchów. Zapada cisza, ale pościg trwa nadal. Kobieta wyjmuje w

popłochu z torebki grzebieni i także rzuca za siebie. Ogląda się i widzi, że zamiast lasu, jak w bajkach, z grzebienia wyrastają segmenty stylizowanego ogrodzenia z drutu kolczastego. To cienie, wciąż w rytmie etiudy pantomimicznej, podnoszą je, przesuwają, łączą i rozdzielają. Po chwili Kobieta znajduje się na krawędzi sceny, odgradzona zasiekami od jej głębi, Cienie 3. po wykonaniu zadania roztapiają się w tle. Pojawia się Mężczyzna. Jest w tym samym garniturze, w którym prowadził pokaz mody, tylko buty ma teraz ciężkie, wojskowe. Podnosi z podłogi jeden z butów Kobiety. Wolno podchodzi do drutów i nagłym, energicznym ruchem rozdziela dwa segmenty. Wchodzi do wnętrza utworzonej strefy. Milcząc podaje but Kobiecie, która – tak jak Kopciuszek – przymierza go. W momencie, kiedy tożsamość osoby zostaje stwierdzona, na scenę wchodzi mężczyźni (od siedmiu do dziesięciu). Ubrani są tak, aby przypominali stereotypowych terrorystów, jest ktoś, kogo od biedy można skojarzyć z Wehrmachtem, ktoś, kto przypomina sowieckiego czekistę. Niektórzy mają broń, karabin, nagan, pistolet maszynowy. Rozmawiają beztrzęsco, śmieją się jak wojsko podczas przerwy w zajęciach polowych. Przekładają fragmenty zasieków jak niepotrzebny w następnym ćwiczeniu sprzęt, odnoszą za kulisy. Sami zajmują niejako miejsce poprzedniego ogrodzenia. Siadają po dwóch, trzech, półkolem. Mężczyzna tymczasem odbiera but Kobiecie i zawinawszy jako dowód rzeczowy w wyciągnięty z kieszeni kawałek białego płótna, rzuca jednemu z siedzących. Potem, z lekka wykręcając Kobiecie rękę, prowadzi ją na środek wspomnianego półkola. Zza kulis, przemykając między siedzącymi, wbiegają cienie. Zdejmują gwałtownymi, a jednocześnie wprawnymi ruchami ubranie z Kobiety. Kiedy jest już w bieliźnie, zarzucają jej przez głowę luźną, szarą ni to suknię, ni to długą koszulę więzienną. Jeden z mężczyzn podnosi się i robi parę zdjęć z lampą błyskową, podczas gdy cienie odpowiednio ustawiają Kobietę – tak, aby jedno zdjęcie było en face, następne z profilu, i tak dalej, jak to jest przyjęte w kryminalistyce. Po skończeniu fotografowania cienie znikają, zbierając po drodze i zabierając części garderoby Kobiety.

– Nazwisko, imię! – wrzeszczy Mężczyzna.

Kobieta jest dezorientowana, nie wie, nie pamięta, patrzy na siebie, lustruje nowy strój.

– Nazwisko, imię!

Kobieta nadal milczy. Jeden z mężczyzn podnosi się leniwie i z obojętną miną, bardzo sprawnie powala ją na ziemię. Przesłuchujący chwyta Kobietę za włosy, z kiedy ona usiłuje niezgrabnie klęknąć, uderza jej twarzą o swoje kolano. Kobieta pada znowu i trwa na podłodze bez ruchu. Otaczający widzą i nie widzą, co się dzieje, wciąż pogrążeni są w swej naturalności. Słyszą cichutki jęk, szepcący czy płacz, jakby nie odpowiadający temu, co się zdarzyło przed chwilą. Jeden z mężczyzn pochyla się nad Kobietą – nawet z pewną czułością – a później mówi z radosnym uśmiechem:

– Będzie mówić!

Środek sceny zapełniają cienie. Ruchliwe, zaaferowane, pełne poczucia własnej wartości. 4. Mają przygotować Kobietę do występu. Przynoszą lustra, lusterka, kosmetyki. Układają włosy, przyskają lakierem, malują, szminkują, suknia zostaje tak przystosowana, aby uwydatnić figurę – ale to wszystko jest robione wyraźnie z zewnątrz, jest nakładane, tak jak

maluje się na przykład ścianę czy płot. W efekcie sztuczność nie podkreśla natury, ale jakby podkreśla samą siebie. Ma teraz miejsce cytat teatralny. Kobieta i jeden z mężczyzn, ten, na którego ledwie rzucił okiem Mężczyzna i który odłożył właśnie pistolet maszynowy albo wiązkę granatów, grają początkowy fragment piątej sceny z trzeciego aktu „Romea i Julii” Shakespeare’a („Chcesz już iść? Jeszcze ranek nie tak bliski...” do pojawienia się Marty). Kobieta gra Julię z całą psychologiczną wiarygodnością, z oddaniem, na ile ją tylko jako aktorkę stać. Tak, jak powinno się występować w tradycyjnym, rzetelnym teatrze. Rodzi to nieuchronne napięcie poprzez kontrast z sytuacją, z charakteryzacją. Ten, kto gra Romea, pokazuje tu kameleonowe oblicze, wchodzi w rolę i wychodzi z niej, w ogóle gra z dystansem, wprowadza wyraźny fałsz. Gdzieś z boku, z tyłu cienie trzymają kilka rekwizytów, na przykład kwiaty, różową zasłonę, klatkę z ptaszkiem. Czynią to z wielką przyjemnością. Ostatnia kwestia Romea („A dola nasza coraz to ciemniejsza!”) zostaje przyjęta przez obecnych z entuzjazmem. Wstają, padają sobie w objęcia, w górę lecą czapki. Krzyczą w kilku językach:

– Si, si, jawohl, oui, da, da, yes, ja, ja...!

5. Niby tańczą, podrygują, ktoś robi piruety albo prysiudy. Ktoś oddala się niby przypadkiem w stronę kulis i wyciąga stamtąd drewniany wózek. Oboje kochankowie z Werony zostają ustawieni na wózku, przy czym grający Romea w wyraźnie podwójnej roli opiekuna (zarówno kochanka, jak i konwojenta). Wozi się ich po całej scenie, z gwałtownymi nawrotami, w przód i w tył. Akustycznie jest to dialog skrzypiącego i turkoczącego złowrogo wózka z rubasznym żołdackim hałasem. Nagle wózek znika za kulisami, razem z całym towarzyszącym mu orszakiem. Na opustoszałej scenie stopniowo zapada zupełna ciemność. Głośno, ostentacyjnie, zostaje spuszczone kurtyna. Od tego momentu zaczyna z wolna narastać odgłos jakiegoś innego, zwielokrotnionego dźwiękowego chaosu. Ucho może wyłowić w nim stąpanie koni, turkot ciężkich wozów, stukot wagonów, chrzęst stalowych gaśienic. Kiedy już hałas staje się trudny do wytrzymania w swoim natężeniu, nagle – bardzo sprawnie i cicho – podnosi się kurtyna. Przestrzeń sceny jest pośrodku pusta. oświetlona 6. jednolitym, beznastrojowym, górnym światłem – jak korytarz w jakimś urzędzie czy hala dworca. Tylko wzdłuż jednego z boków, nieco ukosem, ustawione są trzy lub cztery dziwne rusztowania przypominające niektórymi elementami krzyże – leżące bądź mocno przechylone. Na każdym rusztowaniu, w różnych miejscach – od spodu lub od góry – przymocowany jest jakby duży prostopadłościenny pakunek, owinięty szarym płótnem. Hałas z taśmy urywa się nagle. Jest przez chwilę bardzo cicho i teraz właśnie zajeżdża na scenę rozklekotany, rozpędzony wózek. Widoczne jest nieludzkie zmęczenie ciągnących i popychających go mężczyzn. Kobieta także nie może już stać o własnych siłach. Jest podtrzymywana przez „Romea”, a kiedy wózek wreszcie zatrzymuje się na dobre – pada zemdlona. Dwóch mężczyzn kładzie ją byle jak na podłozie. Ten, który jechał z Kobieta, chce zgrabnie wyskoczyć z wózka, ale widać, że mu się to nie udaje. Mężczyźni siadają, wyciągają się na ziemi. Zachowują się tak, jak partyzanci w obozie, bandyci w melinie. Rozpięte pasy, zdjęta kurtka, rozbieranie broni, odzywa się ustna harmonijka. Po dłuższej 7. chwili jeden z mężczyzn wyraźnie szuka czegoś w plecaku, nie może znaleźć, przekłada całą zawartość. Wreszcie wyjmuje niewielką, czarną książeczkę przypominającą

modlitewnik. Widać, jak walcząc ze zmęczeniem przyjmuje uroczystą postawę i zaczyna czytać z przesadnym namaszczeniem, ale za to bardzo wyraźnie, początek dwudziestej trzeciej pieśni trzeciej części (Raju) „Boskiej Komedii” Dantego („Jako ptaszyna w ukochanym gnieździe...”). Kiedy tylko rozległo się czytanie, wychyły cienie. Dopadły Kobiety i doprowadziły ją do przytomności potrząsając i klepiąc energicznie po twarzy. Kiedy mężczyzna dochodzi do siódmej tercyny, Kobieta jest już na tyle przytomna, iż podejmuje dialog jako Beatrycze (wersy: 19-21, 35-39, 46-48). Mówi poprawnie – w tym dialogu z obu stron ważna jest zwłaszcza wymowa słów, fraz, wersów – ale raczej beznamiętnie, dając odczuć przymus. Pieśń urywa się na wersie 48. Otoczenie już prawdopodobnie śpi, a oni dwoje patrzą na siebie bez słów, ale teraz bardzo prawdziwie, jak dwie osoby, których nic nie łączy. Jest zupełnie cicho. W tej ciszy spada kurtyna. Znowu jest **8.** cicho i potem daje się słyszeć dochodzący z głębi teatralnego budynku, z piwnicy, odgłos zbijanych dużym młotkiem albo siekierą desek czy belek. Na tle kurtyny, nieprzyjemnie blisko, pojawiają się cienie. Biegają czymś zaaferowane. Odgłos uderzeń cichnie. Cienie, jakby na niedosłyszalną komendę, znikają i pojawiają się po trzech, czterech sekundach, niosąc, a właściwie wlokąc z niemłym szuraniem wielką skrzynię. Ustawiają ją na proscenium. Potem znikają. W oddali znowu słychać odgłos młota lub siekiery. Z boku wychodzi Mężczyzna, tym razem w wysokich butach oficerskich. Jakby wtórując stukotowi za sceną, kroczy ku skrzyni i wskakuje na nią. Zwraca się wprost do widowni z natarczywym uśmiechem domagającym się współuczestnictwa, współodpowiedzialności i pyta retorycznie:

– Czyż nie pozwolimy jej wystąpić po raz trzeci?

Wychodzą jego ludzie. Odsuwają kurtynę na boki. Kręcą się między kulisami, coś pokrzykują, zachowują się tak, jakby właśnie opanowali przed chwilą budynek. Jeden z nich schodzi ze sceny, przechodzi przez widownię i staje z bronią u drzwi wyjściowych. Mężczyzna wyjmuje z kieszeni kawałek papieru – może to być tekst roli, ale może to być też plan gmachu albo zaszyfrowany scenariusz akcji bojowej. Zeskakuje z podium, które zostaje usunięte. Czterech mężczyzn wnosi na scenę Kobietę na czymś, co przypomina ławkę lub pryczę. Przez kształt lub kolor kojarzy się też z dziwnymi rusztowaniami, które widać było poprzednio. Ktoś podchodzi do Mężczyzny, salutuje i w postawie jak do meldunku mówi:

– Czyż nie pozwolimy jej? Po raz trzeci?

Wszyscy patrzą w kierunku Kobiety. Narasta oczekiwanie, sztuczność sytuacji. Po chwili Kobieta porusza się nieco. Później siada, rozgląda się. Widać, że ma na sobie nową, białą suknię, strój teatralny. Schodzi z łoża i bardzo serio, autentycznie, żarliwie wygłasza fragment Ewangelii św. Jana (20,11-17), szukając wzrokiem kontaktu z widownią. Spod ziemi słychać znów zbijanie belek. Do Kobiety zbliża się trzech mężczyzn, którzy tworzą akrobatyczną figurę, stając jeden na ramionach drugiego. Wołają chórem:

– Mario! Mario!

Zeskakują i rozbiegają się znowu wołając:

– Mario! Mario!

Zbiegają się koło Kobiety i rwą na niej białą suknię. Spod spodu wylania się poprzednia, więzienna tunika. Pojawiają się cienie i pośpiesznie zakrywają cały otwór sceniczny rozwijanymi z rulonu papierowymi parawanami, jeden nad drugim; na parawanach powtarza się jako wielki plakat reprodukcja okładki pornograficznej powieści, w jaskrawych barwach. W ten sposób, w niespełna minutę, pół metra, metr od krawędzi sceny powstała ściana z nachalną, erotyczną multiplikacją. Zza ściany dochodzą odgłosy, które mogą świadczyć o zadawanej męce, albo o orgii seksualnej. Po chwili wszystko cichnie. Na proscenium i tuż **9.** przed sceną robi się jaśniej. Po obu stronach – ze szczelin pozostałych przed parawanami – wychodzą spokojnie modelki, które na początku brały udział w pokazie. Starannie ubrane, jak zazwyczaj wychodzą do pracy. Wyraźnie słychać ich kroki, przechodzą przez widownię do wyjścia. Znikł stojący tam przez jakiś czas wartownik, drzwi są otwarte, w foyer jest jasno. Znowu jest moment zupełnej ciszy, braku akcji. Nagle z jednej strony zaczynają wychodzić, przemierzając ukosem proscenium i kierując się także do drzwi, mężczyźni – najlepiej tacy, którzy dotąd nie brali udziału w przedstawieniu. Po dwóch niosą wielkie torby, pojemniki, w których mogą być stroje z pokazu. Pojemniki wydają się niepokojąco ciężkie. Mężczyzn idzie wielu – dziesięć, dwanaście, osiemnaście par... Niespodziewanie zza papierowej ścianki rozlega się jakiś chrobot, drapanie, wreszcie jeden z „plakatów” zostaje przebity dłonią, rozdarty i w szczelinie widać Starą Kobietę, jak przeciska się w naszą stronę. Jest niemodnie i niegustownie ubrana, ma dużą, wytartą torbę na zakupy. Z tej torby wyjmuje najpierw składane krzeselko, na którym siada, potem czerwony futerał z okularami. Wkłada szkła, siedzi tak, nieruchomo, wpatrując się w widownię, gdzie właśnie zapaliły się wszystkie światła. Znowu słychać odgłos zbijanych belek. Kobieta czeka na proscenium, aż publiczność opuści salę.

K o n i e c

UWAGI

Zasadnicze dla utworu jest tempo narracji scenicznej, sprawność w jego przyśpieszaniu i zwalnianiu, opanowanie ruchu i bezruchu, dźwięku i ciszy, swoboda połączenia różnych rodzajów sztuki scenicznej i konwencji – od elementów cyrku, pantomimy do teatru rapsodycznego i misterium. Wiąże się z tym potrzeba plastyczności postaci, które są tutaj niedookreślone i przemieniające się. Wielką wagę należy przywiązywać do wygrania wszystkich pauz, zaznaczonych w utworze, logiki ich narastania czy może intensyfikowania się. Uczestniczenia owego „niedziania się” w kształcie całości. Informacja niesiona przez jakby odsłoniętą formę musi osiągnąć ten sam walor semantyczny, co treść narracji. Widowisko – przedstawione tutaj w wersji przystosowanej do klasycznego budynku teatralnego ze sceną pudełkową – można oczywiście zaadaptować do innej przestrzeni scenicznej.