

JOANNA KRAKOWSKA

CAFFE CINO, CZYLI QUEEROWA AWANGARDA

Joanna Krakowska (jotkrak@gmail.com) jest profesorką w Instytucie Sztuki PAN i wicenczelną miesięcznika „Dialog”. Ostatnio wydała książki: *PRL. Przedstawienia* (2016) i *Demokracja. Przedstawienia* (2019) w ramach serii *Teatr publiczny 1765-2015* oraz trzylatowe wydawnictwo projektu HyPaTia (2018). ORCID: 0000-0003-3604-7313

Abstract: Joanna Krakowska's "Caffe Cino, or the Queer Avant-Garde" When in December 1958 Joe Cino opened his place on a small side street of New York, he could not have imagined that, in a fifty-square-meter space, a radically new, alternative theater movement could be born, named "Off-Off-Broadway" almost immediately by journalists from *The Village Voice*. Even they, however, introducing a new section under this heading, could not have foreseen that Caffe Cino's activity would become a turning point for queer performance and, to a certain extent, the entire alternative art scene in the sixties defined by gender ambiguity, sexual ambivalence and homosexual openness.

Key words: queer theater, Off-Off-Broadway, Stonewall, camp, underground, Jack Smith, La MaMa

DOI: 10.34762/xk6n-hp04

Kryminalna awangarda

„Zawsze łamaliśmy prawo. Cokolwiek robiliśmy, łamaliśmy prawo. Bo robiliśmy rzeczy, których nikt wcześniej nie robił”¹ – mówi Ozzie Rodriguez. Albo nikt wcześniej nie robił jawnie.

Proces dekryminalizacji stosunków homoseksualnych ciągnął się w Stanach Zjednoczonych przez pięćdziesiąt lat. Jako pierwszy przestał je ścigać stan Illinois w 1961 roku, w Nowym Jorku zliberalizowano prawo w 1980, a w czternastu stanach uznano prawa osób homoseksualnych dopiero w 2003 roku na mocy wyroku Sądu Najwyższego w sprawie „Lawrence przeciw stanowi Teksas”. Sąd Najwyższy stwierdził wówczas, że penalizowanie kontaktów homoseksualnych w Teksasie jest sprzeczne z konstytucją, i rozszerzył ten wyrok na pozostałe stany, gdzie obowiązywało jeszcze podobne prawo – uznał w ten sposób legalność relacji seksualnych między osobami tej samej płci na obszarze całych Stanów Zjednoczonych. Jedynie armii respektowanie tego prawa zajęło jeszcze kilka lat – do 2011 roku.

Innymi słowy, całkiem do niedawna – a z pewnością jeszcze w czasach undergroundowej rewolty i rewolucji seksualnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – za homoseksualizm można było karać więzieniem, grzywną, pozbawieniem praw publicznych, a zdarzały się nawet odmowy wydania prawa jazdy.

Tak zwana „dekryminalizacja sodomii” nie wyczerpuje, oczywiście, prawnych aspektów przemian obyczajowych dokonujących się w ciągu tych pięćdziesięciu lat. Choćby o dostępność pigułki antykoncepcyjnej dla kobiet niezamężnych trzeba było także walczyć sądownie. Dopiero

w 1972 roku, dwanaście lat od jej wprowadzenia do sprzedaży w amerykańskich aptekach, Sąd Najwyższy w sprawie „Eisenstadt przeciw Bairdowi” zawyrokował, że ograniczenie prawa do antykoncepcji jedynie do par małżeńskich jest sprzeczne z konstytucją. I nie chodzi tu, rzecz jasna, o kwestię apteczną, ale o zakres kontrolowania przez państwo życia osobistego obywateli i obywateli.

Najbardziej jednak kontrowersyjną i niejednoznaczną kwestią pozostaje coś tak trudnego do zdefiniowania i ujęcia w normę prawną jak „przyzwoitość”. Żadne administracyjne i karne działania władzy nie wchodziły tak często w konflikt z konstytucyjnie zagwarantowaną wolnością słowa, czyli tak zwaną Pierwszą Poprawką, jak te, których przesłanką była obrona moralności. Tyle że, wedle wykładni Sądu Najwyższego, obsceniczność została wyłączona spod ochrony konstytucyjnej, a to, jak ją definiować i decydować, co jest nieprzyzwoite, a co nie – zostało pozostawione do uznania sądów stanowych, a zatem zależało całkowicie od miejscowych zapatrywań obyczajowych. Jeszcze w połowie ubiegłego wieku za nieprzyzwoite, a zatem za nielegalne, uznawano więc nagość, pornografię, dystrybucję informacji i materiałów antykoncepcyjnych, a także prywatne listy zawierające seksualne treści. Od późnych lat pięćdziesiątych niemal do dziś w kolejnych sprawach sądowych regulowano albo deregulowano kwestię rozpowszechniania „nieprzyzwoitości”, ale samo pojęcie sprawiało wymiarowi sprawiedliwości kłopot nie lada. Ani odwoływanie się do „odczuć przeciętnych obywateli”, ani do „społecznej wartości utworów”, ani tworzenie kilkustopniowych testów na nieobyczajność nie mogło przynieść w tej mierze definitywnych i niekwestionowanych rozstrzygnięć. Tym samym prawo zabraniające rozpowszechniania „obscenicznych treści” można było stosować instrumentalnie, uznaniowo i interesownie, a powołując się na nie – wydawać rozmaite zarządzenia, zakazy i nakazy.

A jeśli dodać do tego przepisy przeciwpożarowe, przepisy dotyczące najmu, sprzedaży alkoholu, wydawania licencji teatralnych i wszelkie inne, trudno się dziwić, że twórczość, obyczajowość i osobowość nowojorskiego Downtown wchodziły w permanentny konflikt z prawem i jego stróżami, jeśli tylko ci przejawili taką wolę. Charakter tych naruszeń był wszechstronny, od niczym nieskrępowanej ekspresji twórczej

po akty obywatelskiego nieposłuszeństwa. Charakter represji i metody policji były zaś zupełnie tradycyjne: naloty, prowokacje, konfiskaty, mandaty, zamykanie lokali i cofanie licencji.

Kiedy w 1966 roku w teatrze Playhouse of the Ridiculous wystawiono sztukę Ronalda Tavela o Indirze Gandhi *Indira Gandhi's Daring Device*, towarzyszył temu dyplomatyczny skandal, niezupełnie zresztą wiadomo, z jakiego powodu. Może ze względu na tytułową bohaterkę, może z powodu trzymetrowego członka w stanie erekcji, z którym paradował jeden z aktorów, a może z powodu podejrzenia, że inscenizację wspomagały władze wrogiego Pakistanu, skoro na afiszu pojawiła się nazwa pakistańskiej restauracji, z której wypożyczono sztuce i talerze na potrzeby spektaklu. W każdym razie Ronald Sukenick w swojej książce o nowojorskiej bohemie przytacza wspomnienie Tavela, którego odwiedzić miało trzech eleganckich i grzecznych panów z FBI, którzy w związku z naciskami ze strony ambasady indyjskiej, zagrozili:

Ten teatr nie działa legalnie, podobnie zresztą jak [...] pięćdziesiąt innych teatrów z kręgu off-off-Broadway. Istnieją one [...] bo tak się podoba władzom miejskim, ale mogą być zamknięte z dnia na dzień z powodu niezliczonych szczegółów technicznych. I tylko od was zależy, czy zdejmiecie przedstawienie z afisza, czy też wywalicie pięćdziesiąt teatrów z artystycznego interesu... (Sukenick, 1995, s. 224-225).

Być może zresztą ten akurat szantaż jest konfabulacją Tavela, albo autor książki, który przywołuje te słowa, nieco je ubarwia:

Byłem sam: nie miałem żadnego poplecznika – kończy Tavel, a w jego oczach fauna pojawia się wyraz prawdziwej udręki (tamże).

Trudno dziś stwierdzić, czy sztukę w końcu z afisza rzeczywiście zdjęto, czy zeszła z niego sama, ale tak czy inaczej, był to, jak zresztą widać, czas narastającego konfliktu dramatopisarza z reżyserem i dyrektorem teatru, Johnem Vaccaro, który zakończył się ich rozstaniem. Nie zmienia to jednak faktu, że wizyty funkcjonariuszy w lokalach, gdzie odbywały się występy, były wówczas na porządku dziennym.

Nowojorski underground funkcjonował w dużej mierze poza prawem, a brak odpowiednich licencji czy naruszanie umów najmu lokali, gdzie przedstawienia się odbywały, stawało się pretekstem do policyjnych nalotów. W najbardziej znanym teatrze offowym, Café La MaMa, Ellen Stewart od frontu prowadziła sklep z konfekcją, który sąsiedzi uważali za burdel i wzywali policję, widząc przybywających tam wieczorem gości. Występy w Caffè Cino z pewnością mogły odbywać się tylko dzięki korupcji. Raczej nie z powodów artystycznych wystawiono tu kilkakrotnie sztuki autora, który na co dzień pracował jako inspektor w wydziale licencji i zezwoleń nowojorskiego magistratu. Regularne haracze wypłacano nie tylko policjantom, ale i funkcjonariuszom rozmaitych służb miejskich, straży pożarnej, gazowni

i elektrowni. Prąd w lokalu był zresztą kradziony, bo tak się złożyło, że chłopak Joego Cino, z zawodu elektryk, potrafił nielegalnie podłączyć instalację do miejskiej sieci. Światło w kawiarni pojawiało się zatem dopiero po zmierzchu, kiedy zapalały się latarnie uliczne.

W powieści Roberta Patricka, osadzonej w klubowym teatrze wzorowanym na Caffè Cino, jest scena, w której tuż po spektaklu *The Wilde Philosophy* – skompilowanym z fragmentów poematów, opowiadań i listów Oscara Wilde'a, a kończącym się słowami lorda Alfreda Douglasa, kochanka, który doprowadził go do zguby: „jestem miłością, która nie śmie wymówić swojego imienia” – w lokalu pojawia się policjant:

Wszystko momentalnie ucichło. Joe podniósł się z ambadorską godnością, by przywitać oficera i ze spokojem poprowadził go na zaplecze. Kilka chwil później funkcjonariusz pojawił się z powrotem, zapinając kieszeń koszuli. Przeszedł wzdłuż szpaleru odwróconych plecami gości i bardzo powoli opuścił lokal. Joe wyłonił się z zaplecza, machnął ręką nad głową tak, jakby odganiał muchy, a impreza odpaliła z całym impetem, niczym zatrzymany na moment film (Patrick, 1998, s. 58-59).

Skorumpowanie policji w tym czasie było legendarne i mogło się realizować bezkarnie, zwłaszcza w miejscach gromadzących homoseksualną klientelę i publiczność. A skoro te zachowywały na ogół status prywatnych klubów, gdzie trzeba było zostać wprowadzonym, znać zwyczajowe hasła czy kody zachowań, to ten nurt ówczesnej amerykańskiej alternatywy był w pewnym sensie formą „zorganizowanej przestępczości”. Wiąże się to zresztą z wydarzeniami 1969 roku w barze Stonewall. Policja pobierała haracz także od właścicieli tego baru i zapewne właśnie niezadowolenie funkcjonariuszy z jego wysokości stało się pośrednią przyczyną zamieszek. W telewizyjnym programie Stephena Colberta mówił o tym Jim Fouratt, działacz ruchu LGBTQ, którego początki sięgają właśnie tamtych wydarzeń:

FOURATT: Stonewall to był mafijny bar w Greenwich Village.

COLBERT: Mafijny?

FOURATT: Tak, mafia to zorganizowana przestępczość, Stephen. (Colbert się obrusza i stwierdza, że wie, co to jest mafia.) To były jedyne miejsca, gdzie geje i lesbijki mogli przychodzić, bo homoseksualizm był w Nowym Jorku przestępstwem, tak zresztą jak niemal w całym kraju. Stonewall to był podły lokal, który wyglądał jak w filmie o latach trzydziestych tajny bar w czasach prohibicji z oknami zasłoniętymi od frontu. Tego dnia – to był piątek, gorące lato, wczesny wieczór – przyjechała policja po swój haracz. Może cię szokować, że policja brała pieniądze od zorganizowanych przestępców, ale rzeczywiście brała i tak było właśnie tym razem. Tylko że w barze zrobiło się jakieś zamieszanie, bo policjanci dostali za mało kasy, a ludzie zaczęli sobie z nich żartować. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego...

COLBERT: Nie cierpię, jak geje kpią sobie z ludzi. To jest wasza najgorsza broń.

FOURRAT: Owszem, umiemy jej używać... więc w barze była wtedy transwestytka – kobieta przebrana za mężczyznę – która tym policjantom coś dogadała i jeden z nich uznał to za obrazę i aresztował ją, założył kajdanki i wsadził do samochodu, który parkował przed barem. Kiedy się w tym samochodzie znalazła, jako że była to bardzo męska transwestytka, zaczęła tym samochodem huścić, a ludzie zaczęli gromadzić się dookoła. Tymczasem w jakiś niepojęty sposób udało jej się uwolnić ręce z kajdanek, a ponieważ policjant nie zamknął samochodu, wydostała się bez trudu. I to był kluczowy moment tego wieczoru – nie w barze, ale na zewnątrz – gdy ludzie zobaczyli jej potężną postać uwolnioną z policyjnego wozu, zaczęli wznosić okrzyki i coś się takiego stało...

COLBERT: Chcesz powiedzieć, że to lesbijka wywalczyła prawa gejom?

FOURRAT: Tak, Stephen, zdaję sobie sprawę, iż wielu ludzi nie rozumie, że lesbijki są częścią naszego ruchu.

COLBERT: Nic o tym nie wiedziałem! Nie miałem pojęcia. Myślałem, że macie radykalnie odmienne cele.

FOURRAT: Zasadniczo mamy takie same – chodzi nam o wolność (*The Colbert Report*, 2009).

Żarty żartami, ale geneza buntu sięga właśnie klubowych początków undergroundu, czyli pierwszych prób, jakbyśmy dziś powiedzieli, publicznego i scenicznego performowania gejowskiej tożsamości, co wówczas, skoro homoseksualizm był nielegalny, można uważać albo za akt przestępczy, albo *stricte* polityczny.

Szczególnym przypadkiem represji był wprowadzony w nowojorskich barach przez władze miejskie zakaz obsługi i sprzedaży alkoholu osobom homoseksualnym. Zdarzało się, że klienci byli wypraszeni, w tym także Allen Ginsberg, który podobno nawet się nie awanturował, tylko wstał i wyszedł, gdy w klubie The Dom poinformowano go o obowiązującym przepisie. Może faktycznie, jak twierdzi autor monografii tego klubu, pochodzący z Polski właściciel bał się, że The Dom mógłby stać się gejowskim klubem (zob.: Błaszczak, 2018, s. 75)? Z drugiej strony jednak, wynajmował salę Warholowi na jego multimedialne performanse *Exploding Plastic Inevitable* z filmami w rodzaju *Kiss czy Harlot* i koncertami Velvet Underground. Za artystyczno-obyczajową rewoltą trudno było nadążyć nawet z własnymi uprzedzeniami...

Mniej więcej w tym właśnie czasie trójka homoseksualnych przyjaciół postanowiła przetestować dyskryminacyjne praktyki nowojorskich barów. 22 kwietnia 1966 na łamach „New York Timesa” ukazała się notatka zatytułowana *Trzech zboczeńców doprasza się wyrzucenia z baru* z podtytułem: *Ala dopiero w czwartym odmawiają im obsługi*:

Trzech homoseksualistów rzuciło wczoraj wyzwanie regulacjom wprowadzonym przez State Liquor Authority, na które powołują się niektórzy barmani, nie sprzedając alkoholu

dewiantom seksualnym. Natrafili jednak na pewne trudności ze znalezieniem baru, gdzie odmówiono by im obsługi.

Okazało się, że pierwsze miejsce, które trzej przedstawiciele Mattachine Society, stowarzyszenia działającego na rzecz poprawy sytuacji osób homoseksualnych, chcieli sprawdzić – było zamknięte. W dwóch kolejnych lokalach, mimo że uprzedzili menadżerów, iż są homoseksualni, podano im alkohol z ochotą. Ale w czwartym lokalu, w barze U Juliusza na rogu Waverly Place i 10 Ulicy w Greenwich Village, kiedy powiedzieli barmanowi, że są homoseksualistami, ten odmówił im obsługi.

W związku z tym, Dick Leitsch, przewodniczący Mattachines i jeden z trzech mężczyzn biorących udział w teście, zapowiedział, że w imieniu stowarzyszenia złoży skargę do SLA w tej sprawie.

Gazeta donosi także, że w tym zamkniętym lokalu, od którego aktywiści zamierzali zacząć swój *sip-in* (na wzór protestu *sit-in* w Greensboro w Północnej Karolinie, jaki sześć lat wcześniej prowadzili Afroamerykanie w jednym z barów, które odmawiały im obsługi), wisiała tabliczka „If You Are Gay, Please Go Away”, czyli „Jeśli jesteś gejem, odejdz, proszę”. Z kolei szef pierwszego baru, który udało się wystawić na próbę, śmiał się z tych rzekomych przepisów i twierdził, że nic o nich nie wie, a gdyby nawet wiedział, to by ich nie stosował, bo jak sam pije, to nikt mu nie będzie zaglądał w orientację. Niewykluczone więc, że przepisy obowiązywały nie tyle formalnie, ile zwyczajowo, i służyły raczej do zastraszenia właścicieli przez policję i wyciągania od nich łapówek.

Policyjne naloty miały jednak czasem poważniejsze skutki, jak w przypadku filmu Jacka Smitha *Flaming Creatures*, które- go nowojorskie pokazy obarczone były poważnym ryzykiem. Od premiery, w kwietniu 1963 roku w Bleecker Street Cinema, było wiadomo, że jest to film zawierający wszelkie treści spełniające definicję obsceniczności, jakkolwiek by ją formułować: seks, nagość, gwałt, orgia, trans, drag i trzęsienie ziemi. Andy Warhol, który z pewnością go oglądał, wkrótce potem kupił sobie kamerę, a kilka miesięcy później trafił z nią przypadkiem na plan nowego filmu Smitha *Normal Love*. W ten sposób powstał jego pierwszy własny film, czterominutowa, kolorowa kronika zatytułowana: *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal Love”*.

W tym samym czasie Jonas Mekas założył Filmmaker's Cinematheque, która później przekształciła się w Anthology Film Archives – do dziś jedną z największych kolekcji filmów awangardowych – i zgromadził wokół siebie prężne środowisko eksperymentujących filmowców z Jackiem Smithem jako gwiazdą oraz początkującym artystą, Andym Warholem. Kiedy w grudniu 1964 roku Jack Smith został uhonorowany specjalną nagrodą pisma „Film Culture” za *Flaming Creatures*, oficjalną ceremonię uświetnić miał pokaz filmu w Tivoli Theatre przy Ósmej Alei, do czego jednak nie doszło, bo kierownictwo kina, zaalarmowane treścią filmu Smitha, w ostatniej chwili odwołało pokaz. Nagrodę wręczono reżyserowi przed kinem, na dachu samochodu, w obecności kilkuset

niedoszłych, a wściekłych, widzów. Jonas Mekas mógł zaś efektywnie rozpocząć swoją kampanię przeciw cenzurze...

W lutym 1964 roku *Flaming Creatures* wraz z nowym filmem Smitha *Normal Love* oraz z dodatkiem w postaci kroniki Warhola *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal Love”* udało się dwukrotnie pokazać w New Bowery Theatre, ale do trzeciego pokazu już nie doszło. 3 marca 1964 roku do kina wkroczyła policja, przerwała seans, zatrzymała zarówno filmy, jak i sprzęt, aresztowała organizatora projekcji Jonasa Mekasa, operatora, kasjerkę i biletera pod zarzutem rozpowszechniania materiałów pornograficznych. Wypuszczono ich, ale kilka dni później Mekas został aresztowany powtórnie za wyświetlanie filmu Jeana Geneta *Un Chant d'Amour* (1950), którego pokaz zorganizowano w ramach zbierania funduszy na opłacenie adwokata. Ostatecznie Mekas dostał wyrok z zawieszeniem, dowody jego winy zostały zaś skonfiskowane – w ten sposób dwa ekrany i dwa projektory, a przede wszystkim jedyna kopia filmu *Andy Warhol Films Jack Smith Filming „Normal love”*, przypadły na zawsze (zob.: Angell, 2014).

Na własnych warunkach

O naszych wszelkich możliwościach życiowych dowiadujemy się z dramatów, gdzie się je przedstawia i ogląda. Osoby heteroseksualne mają do dyspozycji miliony obrazów, które mogą eksplorować i z którymi mogą eksperymentować. Osoby homoseksualne w czasach mojego dzieciństwa nie miały żadnych. Może więc nie przypadkiem tak wielu homoseksualnych mężczyzn wyobrażało sobie siebie jako kobiety: role przypisane kobietom w popularnych sztukach wydawały się bliższe naszej sytuacji niż te przypisane mężczyznom. W tych nielicznych dawniejszych sztukach, które znaleźmy z tego, że poruszają gejowskie tematy, przedstawiano nas jako: problem dla rodzin (*Gość weselny, Kotka na gorącym blaszanym dachu*), bestie dla ludzi normalnych (*The Green Bay Tree, End As a Man*), zawody miłosne kobiet (*Immoralista, Tramwaj zwany pożądaniem*), albo zagrożenie dla dzieci (*Niewiniątka, Nagle, zeszłego lata*). Byliśmy wdzięczni nawet za taki zniekształcony obraz nas samych, byleby tylko sztuka, którą wielbiliśmy, nas zauważyła. A u Joego pozwolono nam wreszcie opowiedzieć antyczne historie z naszego punktu widzenia i wymyślić zupełnie nowe, wyjść z cienia, postawić homoseksualne postacie na środku sceny (Patrick, 2006, s. 174).

– pisał Robert Patrick, wspominając początki homoseksualnego teatru. W założonym przez Joego Cino kawiarnianym teatrze Caffè Cino w Greenwich Village właśnie w latach sześćdziesiątych zaczęto wystawiać pierwsze gejowskie sztuki bez żadnych kamuflaży. „Caffè Cino ruszyła chyba w 1963 roku. Lokal ten oddychał wręcz pedalstwem, zniewieściałością, transwestytyzmem” – pisze Ronald Sukenick (1995, s. 165). Nie w 1963, lecz pięć lat wcześniej, i nie od razu oddychał, zwłaszcza pełną piersią. Nie od początku też był teatrem. Kiedy w grudniu 1958 roku Joe Cino otwierał swój

lokal przy małej bocznej uliczce, pod adresem 31 Cornelia Street, nie bardzo chyba sobie wyobrażał, że na pięćdziesięciu metrach kwadratowych mógłby narodzić się radykalnie nowy pod każdym względem, alternatywny ruch teatralny, nazwany niemal od razu off-off-Broadwayem przez dziennikarzy „The Village Voice”. W listopadzie 1960 roku nawet oni jednak, wprowadzając w swojej gazecie rubrykę pod tym – jak im się zapewne wydawało – żartobliwym hasłem, nie mogli przewidzieć, że działalność Caffè Cino stanie się punktem zwrotnym dla odmieńczego performansu, a ponieważ i dla tej całej alternatywnej sztuki lat sześćdziesiątych, w którą wpisane były dwuznaczność płci, seksualna ambiwalencja i homoseksualna otwartość. A prócz tego: całkowita wolność twórcza, czyli brak nadrzędnej władzy, regulacji i sprawowania kontroli nad kształtem, czasem, sensem, kompetencjami, kwalifikacjami, gustem i przekazem artystycznym. Najbardziej charakterystyczny motyw w historii teatru Caffè Cino dotyczy bowiem takiego właśnie sposobu kształtowania jego repertuaru:

[Znajoma] aktorka, Regina Oliver, zabrała mnie do Cino i przedstawiła temu niewysokiemu, korpulentnemu rozrabiającemu za barem: Joe Cino najczęściej jedną rękę trzymał na dzwigni ekspresu do cappuccino albo dzwonił dzwonkiem na rozpoczęcie spektaklu, więc pamiętam go zawsze z jedną ręką w powietrzu. Próbowałem wręczyć mu egzemplarz sztuki, jak robił kanapkę i kawę. Ale on otworzył notes i powiedział: „Za trzy tygodnie, w piątek”, zamknął notes i odsunął sztukę. Odwróciłem się do Reginy, żeby mi wytłumaczyła, o co chodzi. „No wtedy masz premierę” – odpowiedziała².

Tak opowiada o swoim debiucie w Caffè Cino Doric Wilson, jeden z najważniejszych wystawianych tam autorów. Jest zupełnie jasne, że Joe był całkowicie otwarty na wszelkie pomysły i przedsięwzięcia artystyczne, chociaż początkowo zamierzał chyba ograniczyć się do wieszania na ścianach obrazów zaprzyjaźnionych malarzy i organizowania poetyckich czy muzycznych wieczorów. Prędko pojawił się jednak pomysł czytania dramatów, co z kolei płynnie przekształciło się w pokazy ćwiczeń aktorskich wykonywanych przez adeptów pobliskiego studia teatralnego. Odbywało się to jeszcze zanim, w lutym 1960 roku, pojawiła się na łamach „Village Voice” pierwsza wzmianka o wystawieniu w Caffè Cino scen z *Wariaty z Chaillot* Giraudoux i jednoaktówki Tennessee Williama *Przeznaczone do likwidacji*. Od tego momentu można już mówić o teatrze, który w kolejnych latach przekroczy niejedną Rubikon.

Zdaniem Stephena J. Bottomsa, wielość i różnorodność wystawianych tu tekstów uniemożliwiała ukonstytuowanie się jakiegoś jednego określonego stylu, a etos Caffè Cino polegał na tym właśnie, że wszystko było tu dopuszczalne. Jedyną uwagę, jaką Joe Cino kierował do reżyserów i autorów, było: „rób, co masz robić”, czyli kieruj się własnym instynktem, a nie tym, co przyjęte, dopuszczalne, konwencjonalne, uznane. Jak pisze Bottoms:

Cino rzadko, jeśli w ogóle, czytał sztuki. Wolał polegać na intuicyjnej ocenie, czy artyści mają coś oryginalnego do powiedzenia. Zapewne nieuchronnie często się mylił, czego teatralne efekty były żenujące. Wielu obserwatorów podkreśla, że znaczna część jego przedstawień w tym czasie była marna zarówno pod względem koncepcji, jak i realizacji. Ale pytanie, czy twórczość Caffè Cino była wedle konwencjonalnych kategorii „amatorska” czy „zawodowa”, jest nie

standardami dramaturgicznymi (do czego w żadnym razie nie był przygotowany), w Caffè nigdy nie powstałyby najbardziej pamiętne spektakle (Bottoms, 2004, s. 55-56).

Joe Cino gwarantował artystom przede wszystkim prawo do porażki, co, jak wiadomo, jest podstawowym warunkiem eksperymentowania. A z drugiej strony, traktował przedstawienia jako wartość samą w sobie, niezależną od widzów.



na miejscu. Świadomie „antykuratorska” polityka programowa, którą prowadził Joe Cino i jego rezygnacja z oceniania z góry, czy proponowana sztuka przedstawia artystyczną wartość, sprawiały, że Caffè nadawała ton swobodnemu rozwojowi i eksperymentalnej dynamice całego off-off-Broadwayu. Gdyby Cino kierował się jakimikolwiek przyjętymi

Dlatego, nawet jeśli na spektakl nie przychodziła publiczność (a na początku zdarzało się, że nie przychodził nikt), prosił, by aktorzy „grali do ścian” czy „grali dla domu”. Artystów nie rozliczano z powodzenia mierzonego liczbą sprzedanych biletów, bo biletów w ogóle nie sprzedawano. Był to teatr, w którym nie istniała ekonomiczna presja i to, jak się wydaje,

stanowiło w dużej mierze o postrzeganiu Caffè Cino jako swojej utopii, zwłaszcza przez tych, którzy ją współtworzyli.

Była to przede wszystkim zasługa właściciela, który nie tylko nie czerpał zysków ze swojego przedsięwzięcia, ale sporo do niego dokładał, pracując w ciągu dnia albo późno w nocy, między innymi w pralni, gdzie zarabiał pisaniem na maszynie. Większość osób też pracowała w Caffè Cino za darmo, podając jedzenie, zmywając, czy – jak Robert Patrick – stojąc na bramce i pilnując drzwi. Aktorzy dzielili się tym, co zebrano do kapelusza po spektaklu, ale oficjalnej gaży nie dostawali. Zarabiała kawiarnia, bo Cino w pewnym momencie przyjął zasadę, że jeśli ktoś zostaje na spektaklu, musi zamówić coś przynajmniej za dolara. Caffè Cino działało zatem najwyraźniej dlatego, że wszyscy, którzy tam przychodzili, naprawdę tego chcieli.

W jakimś sensie wydaje się to uniwersalnym przepisem na eksperymentalny przewrót, artystyczną i społeczną woltę, która niesie się dalej niż kilka przecznic. Po pierwsze, brak ekonomicznej presji i uzależnienia od wpływów za bilety. Po drugie, możliwość utrzymania się z innych źródeł niż sztuka. (Podkreślają to absolutnie wszystkie osoby kojarzone z amerykańską awangardą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: „Ponieważ czynsze były niskie, wiedziałam, że utrzymam się, pracując jako kelnerka cztery godziny dziennie w porze lunchu. Znalazłam pracownię i zaczęłam obserwować, co się dzieje”³ – mówi Theodora Skipitares, rzeźbiarka i performerka.) Po trzecie, pełna wolność twórcza, polegająca między innymi na tym, że nie jest się ocenianym z góry i wedle dotąd obowiązujących kryteriów, a dotychczasowe koncepcje profesjonalizmu i sztuki zostają podane w wątpliwość. I ostatni warunek, być może tu najważniejszy: wola naruszania tabu i wola przekraczania granicy między sublimacją a otwartością; chwila „pomiędzy”, kiedy jeszcze nie zniknął wstyd, a już ujawniła się wspólnota, coś jest jeszcze skrajnie osobiste, a już społeczne. Taki performans na własnych warunkach to z reguły początek czegoś więcej niż wrzenie w teatrze.

Teatr Caffè Cino

Mówiono, że scena w Caffè Cino miała rozmiary stolika do gry w karty. Ale na zdjęciu z 1964 roku widać, jak Yvonne Rainer zsuwa kawiarniane stoliki, żeby zrobić trochę więcej miejsca do grania. W sztuce *Incidents*, której jest współautorką, zagra także na krześle i na stole – przestrzeń zawsze można trochę poszerzyć. Gorzej z czasem: na niewygodnych, twardych krzesłach widzowie wytrzymują mniej więcej trzy kwadransy, co przesądza o wystawianiu sztuk krótkich, z reguły jednoaktowych. Ale też pozwala grać najpierw jeden, a potem dwa spektakle każdego wieczoru, o dziewiątej i o jedenastej, a w piątki i soboty jeszcze dodatkowo o pierwszej w nocy.

Jako podwyższenia imitującego scenę od początku podobno używano drewnianych skrzynek przykrytych starym dywanem, ale dopiero Lanford Wilson w 1963 roku wpadł na pomysł, żeby zbić te skrzynki tak, by się ciągle nie

rozsuwały. Nie było to jednak nic stałego i przestrzeń gry w ramach wiadomych możliwości dostosowywano do doraźnych potrzeb. Z punktu widzenia wystroju wnętrza ważniejsze były ściany, które z czasem zapełniły się ponad miarę. Robert Patrick zobaczył to miejsce po raz pierwszy we wrześniu 1961 roku, zaraz pierwszego dnia po swoim przyjeździe do Nowego Jorku z rodzinnego Teksasu czy Nowego Meksyku:

Maleńki jak pudełko po butach parterowy lokal, w którym na ścianach wisiała łącznie kalejdoskopowa kolekcja plakatów, wycinków z kolorowych pism i fotosów filmowych – wotów dziękczynnych dla kultury wysokiej i popularnej – wieszanych tam przez młodych artystów gejų, którzy podobnie jak ja, znaleźli w tym nieprawdopodobnym miejscu, u Joego Cino, swój pierwszy prawdziwy dom. To były zdjęcia, których nie moglibyśmy bezpiecznie powiesić u siebie, tam skąd pochodziliśmy (Patrick, 2006, s. 172).

Z czasem wnętrze Caffè Cino przeobraziło się w coś na kształt grotty Aladyna z mrugającymi lampkami zwisającymi swobodnie pod sufitem, rozsypanym na podłodze brokatem, girlandami ozdób i ozdóbek, bombek, połyskliwych figurek, aniołków, chińskich lampionów i tym podobnych świecidełek, które wprowadzały atmosferę lekko psychodeliczną, ale też dawały bywalcom – jak wyraźnie podkreślają – coś na kształt poczucia bezpieczeństwa. Ściany pokrywały się kolejnymi warstwami fotografii operowych i filmowych gwiazd, pamiątek, relikwii, przedmiotów, których – jeśli raz znalazły się na ścianie – nie wolno było ruszać, chyba że w celu pozbycia się karaluchów (zob.: Bottoms, 2004, s. 57).

Karaluchy to dobry kontrpunkt dla kiczowatego klimatu Caffè Cino, ale także egzaltowana metafora, którą zastąpić – czy raczej objąć – można dość powszechnie przekonanie, że specyficzny kicz, zwany kampem, w kulturze gejowskiej jest sposobem radzenia sobie z wrogim otoczeniem i dominującą kulturą. Tyle że na początku lat sześćdziesiątych o kampie jeszcze nie teoretyzowano. Słynny esej Susan Sontag *Notatki o kampie*, który wprowadził to pojęcie do szerszego obiegu, powstał dopiero w 1964 roku i w dodatku od razu próbował wyrwać kamp z rąk homoseksualistów. Nic dziwnego: to pojęcie zbyt atrakcyjne przez swoją przewrotność, ambiwalencję, wyrafinowanie, by pozostawiać je wyłącznie gejom i ich ekspresji, skoro tak pięknie opisuje rozmaite wytwory zarówno sztuki wysokiej, jak popularnej.

Nie wdając się zatem ani w teoretyczne spory, ani w katalogowanie kampowych praktyk od początku XX wieku czy nawet wcześniej, warto zwrócić uwagę na to, jak i do czego odmiennej underground u progu lat sześćdziesiątych używał świecidełek, brokatu, nadmiaru, sztuczności i wizerunków hollywoodzkich gwiazd. Bo w Caffè Cino chodziło głównie o kod komunikacyjny gwarantujący klimat bezpieczeństwa, pozwalający na bezwstydne, bezkrytyczne i niepodlegające ocenom wyrażanie pragnień, których sublimacją i manifestacją był ów bałwochwalczy ołtarz na ścianach kawiarni.

Ale prekursorem kampu jako wyrafinowanej estetyki był przecież, w tym dość szeroko pojętym nowojorskim środowisku, Jack Smith, najbardziej radykalny spośród artystów undergroundu, pionier wszechgatunków, który od końca lat pięćdziesiątych w swoich filmach, kolażach, fotografiach i performansach rozwijał wszelkie kampowe strategie jako aktor, reżyser i artysta wizualny. Komponowane z kilku planów i warstw kadry jego filmów, *Flaming Creatures* czy *Normal Love*, mają w sobie coś z wielowarstwowych ścian Caffè Cino, ścian, w których lęgną się karaluchy. Kiedy kilka lat później Andy Warhol nakręcił film zatytułowany *Camp* (1965), traktując go jako polemikę z esejem Susan Sontag, Jack Smith wystąpi w nim w specjalnej roli – tego, który dokonuje otwarcia szafy:

Smith stoi przy mikrofonie. Cichym głosem kilkakrotnie powtarza pytanie: „Czy możemy podejść do szafy?”. Po czym zmusza Warhola z całym zespołem operatorskim, bo wymaga to przemieszczenia zarówno kamery, jak i światła, do podążania z nim przez całą salę Fabryki i podejścia do akrylowej szafy. W szafie leży komiks o Batmanie, który ledwo widać. Smith ma przy sobie klucz, otwiera nim szafę powoli i uroczyście, by ukazać naszym oczom Batmana, który ciągle jeszcze jest w szafie (Angell, 2014, s. 182).

Joe Cino raczej mimochodem, a Jack Smith z premedytacją używali kampu – oczywiście, w zdecydowanie różnym zakresie – jako estetyki tożsamościowej, wiążąc go ściśle z homoseksualnym doświadczeniem, a zarazem jako narzędzia *par excellence* politycznego: Cino w celu środowiskowej integracji, a Smith – radykalnej konfrontacji. Obaj też odmawiali wyjścia z podziemia i włączenia się do głównego nurtu. W tym sensie *Notatki o kampie*, powstające przecież w okresie ich istotnej aktywności, są w odniesieniu do nich akurat chybotne, bo mówią o odhomoseksualizowaniu, odpolitycznieniu i odczarowaniu kampu. Co prowadzić musi do paradoksu, a zarazem do pytania: czy w tym kontekście traktować należy ich obu – Cino i Smitha – jak pionierów kampu, którzy zainspirowali rzeszę artystów i zaintrygowali odbiorców, wyprawili kamp na powierzchnię i zmienili jego charakter z sublimacyjnego na ostentacyjny? A może raczej jako epigonów, ostatnich obrońców kampu jako języka wtajemniczenia? Zwłaszcza jeśli obaj, jak już była mowa, odmawiali asymilacji i kategorycznie, by nie powiedzieć histerycznie, bronili się przed integracją z komercyjną, popularną i bezpieczną kulturą większości, pozostając w undergroundzie do końca.

Susan Sontag bywała w Caffè Cino ze swoją ówczesną kochanką Marią Irene Fornes i, jak się wydaje, choć nie ma na to wielu innych świadectw, tam właśnie mogła poznać bliżej i naocznie ową „wrażliwość, występującą pod kultową nazwą «kamp»” (Sontag, 1979, s. 307), która ją pociągała i obrażała równocześnie. Nie wykluczałabym, choć to ryzykowna hipoteza, że pociągała ją koncepcja, a odrzucała praktyka, w lokalu Cino nieodłącznie związana z potrzebami jego bywalców. Malowniczo opisuje tę praktykę Glenn DuBose:

Była jesień 1959 roku, właśnie wyszedłem z wojska i przemieściłem się na Manhattan [...]. Mój nowy chłopak, nieżyjący już scenarzysta filmowy Carlos Clarens, wprowadził mnie do Caffè Cino kilka dni po tym, jak się poznaliśmy. Sam tam przesiadywał i była to jego ulubiona artystyczna miejscówka w West Village, na poły intelektualna, na poły gejowska i więcej niż skromna.

The Cino – zdekompletowane krzesła i stoliki, wypłowiałe aksamitne zasłony, przypadkowe zdjęcia Marii Callas i bar okolony światłkami choinkowymi. Mnie, chłopakowi z północnej Kalifornii spragnionemu awangardy ze Wschodniego Wybrzeża, mało wytworna i niekonwencjonalna kawiarnia Joego Cino wydała się absolutnie idealna i natychmiast poczułem się tu jak w domu. Carlos przedstawił mnie Joemu, który zaraz odciągnął mnie na bok i zaproponował, że zrobi mi „najlepszą laskę w życiu”. Trochę mnie to zaszokowało, ale też mi pochlebiło – dopóki nie zrozumiałem, że Joe składał tę propozycję wielu młodym mężczyznom i nieraz ją realizował na tyłach ekspresu do kawy, podczas gdy klienci czekali na swoje cappuccino.

Kiedy Joe dowiedział się, że jestem początkującym aktorem i reżyserem, nalegał, żebym coś wystawił, cokolwiek, „dla domu” (jak zawsze mówił). Chciał, oczywiście, mieć większe obroty ze sprzedaży kawy, ale sądzę, że zależało mu też, żeby dostarczyć trochę rozrywki stałym klientom. Często byliśmy z Carlosem jedynymi klientami i nawet nie pamiętam, żeby kiedykolwiek lokal był pełen ludzi, zanim zaczęliśmy wystawiać sztuki.

Nawet kiedy nie było ruchu, nastroj w Cino był błazeński. Ze swoim głębokim głosem, potarganą brodą i łagodnym, rzeczowym sposobem mówienia, Joe był ciepłym, zabawnym i szczerym facetem. Ze swoim najlepszym przyjacielem, a czasem też kelnerem, Charlesem Loubierem porozumiewali się własnym angielsko-włoskim narzeczem: słowo „ella” zastępowało im wszelkie zaimki, wszyscy mieli na imię „Maria”, „high koo-kaia” oznaczało świra, „full mala” – zmartwienie, a zwrot „put your faccia in my crotcheria” nie wymaga tłumaczenia. Uwielbiałem ten, jak mówiliśmy z Carlosem, „Cino slang” i byłem naprawdę zaszczycony, gdy Joe zaczął używać słowa „gebondoretta”, które wymyśliłem na wacka.

Niedługo później (24 kwietnia 1960) wystawiłem sztukę *Aria da Capo* Edny St. Vincent Millay i graliśmy ją w weekendy. [...] Biorąc pod uwagę rodzaj publiczności, przebrałem paru przystojnych chłopczków Joego za słodkich, półnagich pasterzy. W kontekście awangardowej historii Caffè Cino fakt, że jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym spektaklem była *Aria da Capo* z 1919 roku, brzmi jak ironia. Z drugiej strony, poetyckie antywojenne i antykonsumpcyjne przesłanie sztuki Millay było jak najbardziej na miejscu, by obwieścić początek Ery Wodnika.

Aria da Capo przyciągnęła publiczność, a Joe był zachwycony, że oprócz stałych bywalców, pojawili się też inni. Potem wystawiłem kolejną sztukę [...].

Susan Sontag i Maria Irene Fornes były wiernymi uczestniczkami tych przedstawień, przychodziło też wiele osób

z branży teatralnej z górnego Manhattanu. To było odświeżające doświadczenie, oglądać dobre aktorstwo i dobre sztuki we wnętrzu odjechanej kawiarni. A żeby oglądać, trzeba było jedynie kupić sobie kawę i wrzucić parę groszy do kapelusza już po wszystkim (DuBose, 2007, s. 77).

Niezależnie od tego, czy nazywa się kamp wrażliwością, estetyką, kodem, strategią czy ideą, to jego przejawom w wystroju, języku, muzyce, obyczajach i relacjach w Caffè Cino mogła – czy nawet musiała – towarzyszyć ambiwalencja, którą Susan Sontag nazywa wręcz „głębką sympatią, utemperowaną odrazą”. Ona sama przewyciężyła tę odrazę do kampu na drodze intelektualnej, nadając mu teoretyczną ramę i uznając jego równoprawność w kulturze. Jak z każdą emancypacją bywa – jest słodko-gorzka, wiele oferuje i coś odbiera. A zatem, żeby przewyciężyć „odrazę” – nazwijmy ją może dziś bezpiecznie: dyskomfortem – Sontag poddała kamp dyscyplinie teoretycznej i jako taki przekazała kulturze popularnej, stając się niemal od razu i nieco mimowolnie jego najważniejszą rzeczniką. W kwietniu 1964 roku, krótko po opublikowaniu *Notatek o kampie*, zabrała bowiem głos w obronie filmu Jacka Smitha na łamach „The Nation”:

Jedynie nad czym ubolewam w związku ze zbliżeniami sflaczałych penisów i podskakujących piersi, ujęć masturbacji i seksu oralnego w *Płonących istotach* (*Flaming Creatures*, 1963) Jacka Smitha, jest to, że z ich powodu trudno o tym wyjątkowym filmie po prostu mówić – trzeba go bronić (Sontag, 2012, s. 302).

Tłumaczy więc czytelnikom, a później sędziom, jako biegła podczas procesu Jonasa Mekasa, czym jest nowy rodzaj sztuki, który nie doczekał się jeszcze w Ameryce zrozumienia, mówi o założeniach estetycznych filmu, jego nadmiarowości, sztuczności i wolności od moralizatorstwa. Dowodzi, że *Płonące istoty* to nie pornografia, lecz kolaż typowo kempowych obrazów. Wiele w eseju Susan Sontag sformułowań dziś dyskusyjnych, ale nie można nie docenić starań, jakich dokłada, by owe kempowe obrazy wyjaśnić, wpisać w minione tradycje estetyczne od secesji po orient i dowieść, że jeśli film oburza, to „właśnie tak ma być”.

Kiedy w 1967 roku w Caffè Cino George Birimisa wystawia swoją sztukę *Daddy Violet*, Susan Sontag w kwestii kampu jest już autorytetem. *Daddy Violet* to symptomatyczne dzieło, nawet jeśli nie zwierciadło naturze, to pewnie kieszonkowe lustro swego czasu i miejsca. Pozornie idiotyczne wcielenie się aktorów w kwiatki kwitnące na zboczach góry pozwoliło autorowi podjąć temat wojny w Wietnamie. Z góry tej bowiem rozciągał się widok na dolinę rzeki Mekong i umierające w męczarniach kobiety i dzieci. Na szczęście aktorki-kwiatki szybko wmówili sobie, że to nie Mekong, lecz dolina Salinas w Kalifornii, dzięki czemu sztuka mogła się skończyć w miejscu, w którym się zaczęła.

A rozpoczęła się autotematycznie od aktorskich improwizacji według dobrze znanej wówczas aktorom w Ameryce

techniki Michaiła Czechowa, polegającej na umiejscowianiu w różnych punktach ciała „wyobrażonego centrum”. Aktor, który umieścił owo centrum w klatce piersiowej, chodził po sali, próbując umawiać się z oglądającymi spektakl kobietami, ale kiedy przeniósł centrum do ust – zamienił się w homoseksualistę i napastował mężczyzn. A w dodatku nie chciał tego centrum zmieniać, bo pokochał swoją „nową personę”:

DAN: (*Z szerokim uśmiechem. Rozglądając się za kolejnym mężczyzną*) To jest cudowne! (*Chodząc od stołu do stołu, flirtując ze wszystkimi płci męskiej*) Wreszcie rozumiem całą tę kempową mistykę. Susan Sontag i Andy’ego Warhola. Och, jasne już się staje, o co chodzi z tą Fire Island⁴. (*Siada z boku na krześle i zaciąga się nieprzytomnie papierosem à la Bette Davis*) (Birimisa, 2007, s. 203).

Kilka lat wystarczyło, by koło się domknęło, sceptyczka została uznana za prawodawczynię, a w Caffè Cino wygłupiano się już z ironiczną świadomością własnej legitymizacji.

Choć zasadniczo Perry Brass, jeden z bywalców Caffè Cino, wspomina, że mimo kempowej aury wynikającej z wystroju wnętrza i rodzaju muzyki, wystawiane tu sztuki niekoniecznie były kempowe: „Były nazbyt wprost, mówiły o prawdziwym życiu. Takim, jakie sam prowadziłem, pracując dla sztywniackiej agencji reklamowej w ciągu dnia, po to, żeby móc wieczorami bywać w takich miejscach jak Cino” (Brass, 2007, s. 66).

Nie ma więc nic dziwnego w tym, że także gejowska publiczność oswajała się z gejowskimi tematami na scenie stopniowo. Jeden z prekursorów undergroundu, William M. Hoffman, wspomina:

Jasne, że eksperymentowaliśmy, we właściwym tego słowa znaczeniu eksperymentowaliśmy. Próbowaliśmy różnych rzeczy pod hasłem: „sprawdźmy, czy zadziała”. Pierwsza moja sztuka *Goodnight I Love You* (1965) była o geju, który zwierza się przez telefon heteroseksualnej przyjaciółce, że zaszedł w ciążę ze swoim chłopakiem. Publiczność była zde gustowana. Gejowska publiczność (cyt. za: Bottoms, 2004, s. 39).

W ciągu mniej więcej ośmiu lat działalności teatralnej Caffè Cino na scenę trafiło co najmniej kilkadziesiąt zupełnie nowych tekstów, w których homoseksualność podlegała odsłanianiu i stopniowaniu na rozmaite sposoby. „Zaczęliśmy powolutku” – pisze Robert Patrick. Od podtekstów, aluzji, kostiumów, a nawet ukrywania tytułów w wymyślnym liternictwie, w czym celował Kenny Burgess, który, kiedy nie zmywał naczyń, robił afisze do spektakli. Takie tytuły jak *Dearest of All Boys* (Najdroższy z chłopców) ukryte w zwojach Art Nouveau na plakatach przyklejonych w witrynie kawiarni były czytelne tylko dla tych, dla których były przeznaczone.

Andy Milligan, aktor i reżyser, projektant kostiumów, a na co dzień właściciel sklepu z sukniami, podchodził do teatru zmysłowo. Potrafił użyć w spektaklu stu

czerwonych róż, tak pokierować aktorami, by przechodzili od zrównoważenia do skrajnej hysterii, zacierać granicę między umowną a realną przemocą, stosować środki tyleż ekstrawaganckie, co obsceniczne. To Milligan już w pierwszych latach wyrobił Caffè Cino markę eksperymentalnego, dekadentckiego i perwersyjnego teatru, wystawiając teksty Geneta czy Tennessee Williamsa, w których znaczenie miały podteksty raczej niż przełamywanie tabu. Początkowo dla publiczności Caffè Cino sztuki autorów homoseksualnych, nawet jeśli bezpośrednio tego tematu nie podejmowały, były już wystarczająco ważne, zwłaszcza że w przyjaznej gejom kawiarni wszelkie niedomówienia były odczytywane bez trudu i dawały poczucie wspólnoty doświadczeń (zob.: tamże, s. 45-48).

Jeden z pierwszych otwarcie homoseksualnych autorów w Cino to Doric Wilson, którego bohaterowie byli równie otwarcie homoseksualni. Na przykład Jan Chrzyciel w sztuce *Now She Dances* (Teraz ona tańczy) z 1961 roku nie chciał się kochać z Salome z tego właśnie powodu. Wraz z przyjściem Dorica Wilsona zmienił się nieco charakter teatru, któremu ton nadawali odtąd już nie reżyserzy, lecz nowi autorzy. Wielu znanych pisarzy miało tu swoje premiery: Sam Shepard, Paul Foster, Diane di Parma, Ronald Tavel, Tom Eyan czy Lanford Wilson, który w 1964 roku zasłynął sztuką *The Madness of Lady Bright*. Był to dramat starzejącej się *drag queen*, która zadreżca się samotnością i wspomnieniami dawnych kochanków, z wolna popadając w obłęd. „Typowo gejowskie załamanie nerwowe – komentował Robert Patrick. – Każdy z nas to przeżył, albo był blisko” (Patrick, 2006, s. 175).

O identyfikację z bohaterami albo ze sprawą w Caffè Cino nie było trudno, bo sztuki tu grane przedstawiały różne aspekty queerowej kondycji. Tak podsumował to Robert Patrick, który, prócz tego, że sam pisał sztuki, to w Caffè Cino stał na bramce:

Jedne [sztuki] mówiły o straszliwych pułapkach, w jakie wpadają ukrywający się homoseksualiści, o czym mogliśmy opowiadać i przed czym przestrzegać innych. Niektóre przedstawiały wykwintne, ekstrawaganckie, prowokujące, stylowe modele śmiałych zachowań, wzorce przesadnego poczucia własnej wartości do naśladowania, jako że nasze osobiste poczucia własnej wartości pozostawały w uśpieniu. Jeszcze inne przedstawienia były zwyczajnymi historiami z naszego życia w ukryciu, które miały nas upewnić, że jesteśmy zupełnie normalni (tamże, s. 178).

Tymczasem z początkiem 1965 roku w Cino pojawił się Harry Koutoukas, autor i reżyser, uczeń Erwina Piscatora, którego z pewnością nie interesował realizm psychologiczny, lecz dewiacje, marginesy, wykluczenia, szaleństwo i wszelkiego rodzaju odmienność. Nienawidził teatru komercyjnego, kochał wyrafinowanie estetyczne i miał anarchistyczne skłonności. Nic dziwnego, że uznano go za archetypicznego dramaturga Caffè Cino, który przynależał do tego miejsca organicznie. Zwłaszcza że sam Koutoukas swoim kempowym

stylem noszenia się nie odbiegał od wystroju kawiarni: barwność kostiumu, pomalowane brokatem paznokcie, biżuteria i wypchana papuga na ramieniu dopełniały wizerunku (zob.: Bottoms, 2004, s. 59). W Caffè Cino wystawił dziesięć swoich sztuk, w tym *Medeę albo Może gwiazdy zrozumieją albo Zawołowani obcy* (1965). W rolę Medeę wcielił się brodaty, owłosiony aktor w księżowskim ornacie, dający popis gejowskiej witalności.

Określenie „tragiczny kemp” – bo tak brzmiał podtytuł *Medei* – miało okazać się jednak w pewnym sensie profetyczne, bo w kwietniu 1967 roku Joe Cino popełnił harakiri. Umarł po kilku dniach w szpitalu. Rok później kawiarnię zamknięto.

Pieniądze, narkotyki i mainstream

W 1968 roku Caffè Cino przeszła do historii, artyści udali się gdzie indziej rozwijać tematy dla nich ważne, w ramach nowych kompromisów, innym kosztem, czasem w teatrze, a czasem już poza nim.

Cino to był ciemny, błyszczący brokatem lokal okupowany przez plemię agresywnych talentów. Próby odbywały się o dziwnych porach, w dziwnych miejscach; szafa była garderobą; praca nieregularna; nastroje buzowały; serca pękały; sukcesy miały dopiero nadejść. Kiedy patrzy się wstecz, teatr off-off-Broadwayu jaśniej miłym, nostalgicznym blaskiem. O jego ciemnej stronie zdążyłam w dużej mierze zapomnieć: o zniechęcającej wrogości Actor's Equity⁵, o nędznych warunkach, o niebezpiecznym sąsiedztwie, o krępującym zbieraniu do kapelusza datków dla aktorów. Nie zapomniałam zdolnych, pięknych, młodych ludzi, którzy robili sobie różne krzywdy, albo wręcz wyskakiwali z okien i ginęli, z powodu narkotyków. Martwiło mnie to wtedy i martwi teraz. Ale to się działo w całym społeczeństwie, nie tylko w Caffè Cino. Wszyscy kochaliśmy Joego, a w większości i okresowo także siebie nawzajem. Nikt nie podawał w wątpliwość wartości tego, co robimy, czyli teatru. Nigdy też nie zajmowaliśmy się pracą warsztatową. Przedstawienia miały premiery i albo się utrzymywały, albo spadały (Wray, 2007, s. 82)

– wspomina Phoebe Wray, aktorka i reżyserka, w latach sześćdziesiątych związana z teatralnym ruchem awangardowym, a później, między innymi, nauczycielka akademicka, działaczka ekologiczna i autorka powieści science-fiction.

Losy osób, które przeprowadziły tę rewolucję, to temat na osobną książkę, bo odbijają się w nich rzeczywiste przemiany społeczne, ale zarazem można się przekonać, że teatralne zaangażowanie najczęściej nie było w ich przypadku pozbawione szerszego kontekstu. Niesłusznie pomija się tak często klasowy aspekt undergroundowej rewolty, bo, jak powiada Penny Arcade:

Lata sześćdziesiąte to był taki czas, kiedy wymyślano różne rzeczy i przewodzili temu ludzie bez wykształcenia, wywodzący się z klasy pracującej. Ludzie, którzy robili teatr, nie

studiowali wcześniej teatru. Poeci nie uczyli się poezji. Ludzie, którzy robili muzykę, nie skończyli konserwatoriów. Była w tym wszystkim robotnicza energia i ekspresja⁶.

Ozzie Rodriguez, niegdyś aktor i reżyser, a dziś kierownik archiwum teatru La MaMa, wprowadza jeszcze jedną barwę, światopoglądową:

Artyści, którzy nie odnajdywali się w teatrze komercyjnym, mieli na ogół coś do powiedzenia o wojnie, feminizmie, ruchu wyzwolenia gejów, prawach obywatelskich. Mieli poglądy. Wypowiadali się na temat rządu, protestowali – i to nie miało szans trafić do telewizji czy do komercyjnego spektaklu. Więc skoro u nas [w La Mama] były drzwi otwarte, to artyści przychodzili i mówili „myślimy tak jak wy”. W krótkim czasie w nowojorskim undergroundzie wszyscy wiedzieli, że mogą tu przyjść. Bez względu na tożsamość, język, pochodzenie czy edukację. Wedle zasady: chcesz pracować, to sprzątaj i graj.

Co nie zmienia faktu, że pieniądze też były potrzebne, i choć zarabiano je gdzie indziej, nie w teatrze, to w dłuższej perspektywie pytanie: „co dalej?” wydawało się nieuchronne. Pod koniec lat sześćdziesiątych pojawiła się zupełnie nowa możliwość finansowania artystycznych eksperymentów: granty prywatnych fundacji. W horyzoncie widzenia finansowych potentatów znalazły się zjawiska artystyczne dotąd ich uwagi niegodne. Działania undergroundu zyskiwały zainteresowanie, ponieważ ich efekty zaczynały przebijać się do szerokiego obiegu.

Café La MaMa pierwsze pieniądze otrzymała w 1967 roku od The National Endowment for the Arts, w ramach transzy po raz pierwszy przeznaczonej dla teatrów eksperymentalnych. Była to niewielka kwota, ale za nią poszły wielokrotnie większe granty Fundacji Forda i Fundacji Rockefellera. Pociągało to za sobą konieczność dostosowania się do rozmaitych zasad i oczekiwań grantodawców, a zarazem kierowało w stronę ambiwalentnej profesjonalizacji. Dotyczyło to całego życia teatralnego off-off-Broadwayu, prawie całego.

Joe Cino odmawiał aplikowania o granty i odmawiał ich przyjmowania, twierdząc, że zabijają jego teatr. Przyczyna tego była prosta: Cino obawiał się mainstreamu, nie chciał go i nie aspirował do niego. Sukces, tak jak definiowała go komercyjna logika, nie był dla niego sukcesem, bo pociągał za sobą głównie ograniczenia. Rzecz niekoniecznie polegała na odmieńcym upodobaniu do porażki, ale raczej na świadomości, że gdyby nie irracjonalna otwartość jego polityki programowej, nie doszłoby nie tylko do licznych premier, które „spadły”, ale i do tych, które „utrzymały się” i zadziwiły wszystkich. Po wtóre, pouczający okazał się przypadek największego przeboju Caffé Cino – spektaklu *Dames at Sea*, parodii komedii muzycznych z lat trzydziestych, którego premiera odbyła się w maju 1966 roku.

Jego historia zaczyna się od tego, że reżyser Robert Dahdah wyciągnął manuskrypt sztuki z kawiarnianego śmietnika,

wymyślił do tego równie trashową oprawę sceniczną z dodatkiem dużych lusterek, które pozwoliły na zmultiplikowanie zespołu, efektowne zwłaszcza w partiach chóralnych, i zrobił spektakl, który grano bez przerwy przez szesnaście tygodni. Owszem, przyniósł duże dochody, ale też przyciągnął zupełnie inną publiczność – całkiem normatywnych wielbicieli musicali oraz znane z destrukcyjnych skłonności towarzystwo z Fabryki Warhola. Ta niespodziewana popularność na krótszą metę pozbawiła Caffé Cino undergroundowej wyjątkowości, a na dłuższą metę nadała mu charakter narkotykowej meliny. Narkotyków pojawiło się zdecydowanie więcej i były mocniejsze, do tego stopnia, że stały się problemem, zwłaszcza dla samego Cino. Nieważne, czy z winy kolegów z Factory, zwłaszcza Ondine, jak chcą przyjaciele Cino, czy dlatego, że – jak napisała Phoebe Wray – „działo się to w całym społeczeństwie”. Dość, że w kolejnych premierach narkotyki odgrywały coraz większą rolę nie tylko jako motyw, ale wręcz jako element przedstawienia: członkowie zespołu brali je w sposób niekontrolowany, co sprawiało, że spektakle czasem udawały się nad podziw dobrze, a czasem wcale. Jak dalece sytuacja wymknęła się spod kontroli, świadczy najlepiej straszliwe samobójstwo Joego Cino...

Prócz narkotycznego odlotu towarzyszącego nieuchronnym zmianom, do których prowadziły ekonomiczne trudności, polityka grantowa, wymuszona profesjonalizacja, inwazyjna popkultura i nowe awangardowe zjawiska, równie ważna dla losu Caffé Cino jest jednak kwestia pozostawania w podziemiu z własnego wyboru, kwestia programowej niezależności, rezygnacji z komercyjnych ambicji i odmowy dołączenia do mainstreamu. Tego nie dało się dłużej utrzymać. W tym sensie Caffé Cino była utopią.

Tak Joe Cino ją wymyślił. Zupełnie inaczej niż Ellen Stewart wymyśliła Café La MaMa.

Kiedy w 1962 roku La MaMa rozpoczynała działalność, teatr w Caffé Cino był dla Ellen Stewart wzorem. Tyle że ona od początku miała inne cele. Nie chodziło jej o to, by zapewnić potrzebującym przestrzeń swobodnej ekspresji i na tym poprzestać, ale o to, by autorzy, których wspierała, poszli dalej i wyżej. Nie odcinała się ani przez chwilę od pragnienia, by to, co robi, zyskało szeroki rezonans i uznanie. Chciała nową dramaturgię zainstalować w mainstreamie, w Nowym Jorku, ale także w Europie. Jej celem było pozyskanie nowych obiecujących tekstów, a nie performowanie tożsamości, odmieńczej czy wielokulturowej, choć, oczywiście, pierwsze nie wykluczało drugiego.

Café La MaMa nie chciała się określać jako miejsce zdefiniowane tematyką, estetyką czy rodzajem publiczności, a wprost przeciwnie – nic tu nie przesądzało z góry o charakterze wystawianych dramatów. Od Caffé Cino różniła się bowiem tym, że na jej ścianach były nagie czerwone cegły, a nie gejowski *horror vacui*. Tak, mimo kilkakrotnych przeprowadzek, w La MaMa miało pozostać na zawsze. Współpracowników, autorów i teksty oba teatry natomiast chętnie ze sobą dzieliły. Na otwarciu La MaMy wystawiono jednoaktówkę Tennessee Williamsa, przeniesioną

bezpośrednio z Caffè Cino. Tak też było z kolejnymi spektaklami – transferami przedstawień Andy’ego Milligana, a później z tekstami stałych autorów z Cornelia Street, a nawet ze spektaklem zrobionym przez samego Joego Cino. Ellen Stewart niebawem sięgnęła jednak także po autorów spoza tego zamkniętego, choć stale się rozszerzającego kręgu i zaczęła wystawiać sztuki meksykańskie, koreańskie, europejskie. W 1965 roku oba teatry – La MaMa i Cino – otrzymały nagrodę Obie za możliwości, jakie stworzono w nich dla rozwoju nowej dramaturgii. Wymiana między nimi i przyjazna współpraca trwała w najlepsze, nie wyłączając organizowanych sobie nawzajem benefisów.

Ellen Stewart szybko jednak zdała sobie sprawę z tego, że małe kameralne dramaty, oparte na monologach czy intensywnym i bliskim kontakcie z widzami, pisane często od razu z myślą o kawiarnianej przestrzeni, nie nadają się do przeszczepiania do tradycyjnych teatrów. Nie tylko z powodów artystycznych, ale także ze względu na „inny system wartości” i „konieczny konformizm” – jak to ujął Sam Shepard (cyt. za: Bottoms, 2004, s. 104), jeden z najważniejszych autorów undergroundu.

W tym miejscu, Ellen Stewart przerwałaby mi gwałtownie, tak jak przerwała Giulii Palladini, która przeprowadzała z nią rozmowę do swojej książki:

Przede wszystkim, przestań używać słowa „underground”, moja miła. Nigdy nie mieliśmy zamiaru być w podziemiu. Nigdy nie myśleliśmy o sobie w ten sposób. Od samego początku walczyliśmy o to, by być nad ziemią! (cyt. za: Palladini, 2017, s. 26).

Autorka książki odnosi się do tych słów ze zrozumieniem, nie traktując ich jako odcięcia się od korzeni, ale widząc w nich świadectwo ambitnej perspektywy, jaką wyznaczyła sobie Ellen Stewart, by jej praca była traktowana jako zawód, podlegający kategoriom produkcji i konsumpcji – jak w prawdziwym teatrze. Innymi słowy, jej celem nie było konfrontowanie establishmentu, ale aspirowanie do niego, choć w znacznym stopniu na własnych warunkach, co zmieniało w konsekwencji jego strukturę i praktyki.

Ellen Stewart i La MaMa wobec Joego Cino byli tym, czym Jonas Mekas i Anthology Film Archives wobec Jacka Smitha. Tyle że ci pierwsi ze sobą współpracowali, a Mekasa Smith zniecierpliwiał, oskarżył o autopromocję, robienie kariery jego, Smitha, kosztem, i nazywał „Wujciem Przynętą”, „Wujciem Lombardem” i „Farciarzem-Gospodarzem”.

Bez wątplenia, Joe Cino i Jack Smith byli pionierami undergroundu, twórcami artystycznych utopii, genialnymi inspiratorami i społecznymi wyrzutkami. To oni zainstalowali w wyobraźni wielu ludzi wizję sztuki, jaką mogłaby być. Ale to Ellen Stewart i Jonas Mekas pozwolili o tym usłyszeć komuś więcej niż gronu zaprzyjaźnionych freaków, ciot, transów, ćpunów. To oni, nie wyrzekając się eksperymentowania i, przede wszystkim, rozumiejąc jego sens, przenikali do szerszego obiegu, zmieniając go bezpowrotnie, a zarazem

działając na rzecz zmiany społecznych przekonań także wobec tychże freaków, ciot i transów. Giulia Palladini podkreśla ryzyko i ciężar, jakie na siebie brali – od aresztowań i wyroków za szerzenie pornografii czy prowadzenie teatru bez zezwolenia, przez podpisywanie umów najmu, organizowanie pokazów, podejmowanie zobowiązań, toczenie batalii z urzędnikami, po pieczołowite gromadzenie archiwów działalności własnej i cudzej (tamże, s. 34).

Nie ma jednej odpowiedzi na pytanie, czy teatr undergroundu – performans na cudzej ziemi, ale na własnych warunkach – był alternatywą, czy przystankiem na drodze do mainstreamu. Te dwie postawy wywodzące się z undergroundu – wobec samych siebie, sztuki eksperymentalnej, awangardy i kontrkultury, ale przede wszystkim wobec mechanizmu dystrybucji i dostępności, logiki strat i zysków, przywiązania do sukcesu i porażki, pojęcia pracy i wyzysku, lęku przed komercją i utowarowieniem, wreszcie wobec kultury dominującej, elitarnej oraz egalitarnej publiczności – są nie do pogodzenia. A zarazem nie można ich od siebie oddzielić, bo bez siebie nie zaistnieją. Radykalizm poszerza awangardowe spektrum, przesuując granice akceptacji. Legitymizacja utopii dokonuje się zawsze w konfrontacji z jej „zdradą”, a przynajmniej z kompromisem. W oczach radykalnego artysty wiernego swej utopii, takim kompromisem musiał być potocznie rozumiany sukces: wielki grant z korporacyjnej fundacji, zainteresowanie mediów, przychylność władzy, premiera na Broadwayu.

Oczywiście, zrewoltowana nowojorska kultura lat sześćdziesiątych także z tą aporią radykalizmu i komercyjnego powodzenia świetnie sobie poradziła, kreując Andy’ego Warhola, ale to jeszcze inna historia...

Tymczasem Giulia Palladini zdumiewała się, gdy osoby związane z La MaMą – łącznie z Ellen Stewart – informowały ją z prawdziwą dumą, że musical *Hair*, symbol Ery Wodnika, który powstał w off-offowych teatrach La MaMa i Caffè Cino, miał w 1968 roku premierę na Broadwayu:

[...] tak jakby nie było żadnej sprzeczności między komercyjnym sukcesem (i utowarowionym widowiskiem o „latach sześćdziesiątych”) a teatralnymi eksperymentami prowadzonymi przez całe lata sześćdziesiąte bez pieniędzy w teatrach z dala od Broadwayu.

Podobnie jak rozmawiając z Tomem O’Horganem [reżyserem *Hair*], zdałam sobie sprawę, że jego relacja o przejściu od reżyserowania takich queerowych kawałków jak *Futz* Rochelle Owen (obracającego się wokół zoofili, historii miłosnej farmera i jego świni) na małych scenach La MaMy czy Caffè Cino do gigantycznych „kontrkulturowych” musicali na Broadwayu była pozbawiona najmniejszego lęku, że można by go oskarżyć o to, że w jakimś sensie się sprzedał (tamże, s. 27-28).

To właśnie kwintesencja i egzemplifikacja tego nieprzewidywalnego, choć zarazem wyobrazonego raczej niż realnego, konfliktu między undergroundem a overgroundem,

podziemiem a nadziemiem, gdzie Ellen Stewart z zespołem La MaMy niespodziewanie się znalazła. I nie było w tym w zasadzie żadnej sprzeczności, jeśli posłuchać Ozziego Rodrigueza, którego Ellen Stewart chciała bez powodzenia wstawić do obsady eksperymentalnego spektaklu Toma O'Horgana:

Przyjechałem do Village, wchodzę do La MaMy. Na scenie kłębią się aktorzy, robią jakieś dziwne rzeczy. Dziwni ludzie, jakich raczej nie widywałem, jacyś hipisi. Długie włosy, podarte ubrania, bez butów, rozdziawiają się i robią aaaaaa, walą w bębenki, bongosy, wspinają się na siebie, podnoszą kobiety do góry nogami. Myślę sobie: „W co ja się wpakowałem, nie chcę brać w tym udziału”. A stoję tam w trzyczęściowym garniturze od Brooks Brothers i wyglądam jak z innej epoki... Tom wali w dzwonki i bębenki, oni improwizują, a ja myślę: „ale to chyba ćwiczenie, przecież nie będą tego pokazywać w spektaklu”. Uznałem, że lepiej uciekać, i wymknąłem się po cichu.

Na drugi dzień Ellen Stewart zadzwoniła zapytać, jak było. Odpowiedziałem: „Jestem prawdziwym, zawodowym aktorem i nie jestem tym przedsięwzięciem zainteresowany. Ćwiczyłem już improwizację, dziękuję”. A ona: „Ale naprawdę cię chcieli”, na co ja: „Poradzą sobie beze mnie”... Tymczasem pół roku później *Hair* weszło na Broadway. Ten spektakl przełamywał każde możliwe tabu: był przeciw wojnie, pokazywał niezamężną kobietę w ciąży, czarne dziewczyny śpiewały „biali chłopcy tacy ładni”, była nagość i rock'n'roll. Z jednej strony: Ameryka, najbogatszy kraj, z rozwiniętą edukacją, telewizją, pieniędzmi, a z drugiej: „sex, drugs and rock'n'roll”.

A zatem: spektakl początkowo zbyt radykalny dla aktora off-off-Broadwayu okazuje się w rezultacie komercyjnym produktem z nadatkiem rewolucyjnego przekazu?

Kultura popularna przyswaja odmienność na różne sposoby – to część procesu określanego mianem „middle-class mainstreaming”, czyli dostosowywania kontrowersyjnych treści do układu pokarmowego klasy średniej. Strategie komodyfikacyjne demaskują system od strony jego najbardziej przewrotnych praktyk. Takim przykładem, znacznie bardziej niepokojącym niż *Hair*, jest musical *Rent*, o czym można przeczytać w książce Sarah Schulman *Stagestruck. Theater, AIDS and the Marketing of Gay America* (1998). Autorka dowodzi w niej, że *Rent* jest, z jednej strony, plagiatem jej książki *People in Trouble*, a zarazem pokazuje strategię kompromisu, jakie zostały użyte, by tę queerową powieść przerobić na mainstreamowe widowisko.

Jedno jest pewne, wielu z tych, którzy zarówno u progu lat siedemdziesiątych, jak i w kolejnych dekadach, przebili się z undergroundu na sceny dużych teatrów, zyskując popularność, rozgłos i pieniądze, miało świadomość, że sukces i finansowa gratyfikacja pociągają za sobą artystyczny kompromis i rodzą samozadowolenie. Bo przecież – jak powiada Craig Lucas – ludzie, którzy pracują dla zysku, są mniej

skłonni do mówienia prawdy na temat systemu na zyskach opartego (zob.: Lucas, 2006, s. 223).

Praca za darmo, walka o granty, dorabianie w komercji albo niezależne środki utrzymania – to nieodmiennie rzeczywistość teatralnego off-offu. W latach siedemdziesiątych otworzyła się jeszcze jedna furtka – praca uniwersytecka, bo jak mówi Penny Arcade, z czasem okazało się, że „performans można studiować i w ciągu dziesięciu lat ludzie zaczęli z tego robić doktoraty”. Dla wielu awangardowych artystów był to ratunek i jedyna możliwa posada, na której mogli wytrwać, zapewniając sobie nie tylko środki do życia, ale i ubezpieczenie zdrowotne. Lee Breuer, współtwórca teatru Mabou Mines, wspomina, że jeszcze z początkiem lat siedemdziesiątych spektakle mógł robić, będąc po prostu na zasiłku dla bezrobotnych, ale dekadę później musiał już zacząć uczyć:

Nie lubię akademickiego świata. Trudno się o tym mówi, ale musiałem wykładać, bo byłem bez grosza, a mam piątkę dzieci. To jedyny sposób, żeby coś zarobić w tej dziedzinie. Więc wykładałem na Yale, Harvardzie, Stanfordzie... To nieciekawe. Jak się wkłada energię w uczenie, nie ma jej już ani na reżyserowanie, ani na pisanie. Bo to ta sama energia⁷.

Tymczasem, wraz z zamknięciem Caffè Cino i unoszeniem się La MaMy nad ziemią, coraz większego znaczenia nabierała nie odmienność i undergroundowa, lecz akademicka awangarda, wywodząca się nie z robotniczych środowisk, gejowskich barów i społecznego marginesu, ale elitarna i samo-się-sankcjonująca. ■

Fragment rozdziału książki *Odmienność rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, przygotowywanej dla Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i wydawnictwa Karakter w Krakowie.

¹ Wypowiedź Ozziego Rodrigueza nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown* kolektywu Janiczak/Krakowska/Mosiewicz/Rubin, Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera 13 listopada 2015. Kolejne cytaty z Rodrigueza pochodzą z tej rozmowy.

² Doric Wilson w rozmowie *From the Invisible to the Ridiculous*, rozmawiają Moe Angelos, Susan Finque, Lola Pashalinski, Everett Quinton, Ana Maria Simo, Doric Wilson oraz Don Shewey, [w:] *The Queerest Art*, 2002, s. 136.

³ Wypowiedź Theodory Skipitares nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown*.

⁴ Wyspa w okolicy Nowego Jorku ulubiona przez gejów.

⁵ Stowarzyszenie zawodowe aktorów, domagające się przestrzegania reguł zatrudnienia i stawek obowiązujących w teatrach komercyjnych.

⁶ Ten i kolejny cytat z Penny Arcade pochodzą z jej wypowiedzi nagranej w lipcu 2015 roku i wykorzystanej w spektaklu *Kantor Downtown*.

⁷ Wypowiedź Lee Breuera nagrana w lipcu 2015 roku i wykorzystana w spektaklu *Kantor Downtown*.

Bibliografia:

- Angell, Callie, *Batman and Dracula: The Collaborations of Jack Smith and Andy Warhol*, „Criticism”, Vol. 56, No. 2, (Spring 2014), s. 159-186.
- Birimisa, George, *Daddy Violet*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs*, ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
- Błaszczak, Jan, *The Dom. Nowojorska bohema na polskim Lower East Side*, Wołowiec 2018.
- Bottoms, Stephen, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor 2004.
- Brass, Perry, *A Kid At the Cino: A Distinct, Distinct Memory*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs*, ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
- DuBose, Glenn, *Gebondoretta*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs*, ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.
- Lucas, Craig, *Making a Fresh Start*, [w:] *Cast Out. Queer Lives in Theatre*, ed. by R. Bernstein, Ann Arbor 2006.
- Palladini, Giulia, *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, And Leisure in 1960s New York*, Evanston 2017.
- Patrick, Robert, *Paradise Won and Lost: A Life in Gay Theatre*, [w:] *Cast Out. Queer Lives in Theatre*, ed. by R. Bernstein, Ann Arbor 2006.
- Tenže, *Temple Slave*, Masquerade Books, 1998.
- Sontag, Susan, „Płonące istoty” Jacka Smitha, przeł. D. Żukowski, [w:] *Przeciw interpretacji*, Kraków 2012.
- Taż, *Notatki o kampie*, przeł. W. Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9.
- Sukenick, Ronald, *Nowojorska bohema*, przeł. A. Dorobek, Warszawa 1995.
- The Colbert Report* z 25 czerwca 2009, www.cc.com
- The Queerest Art. Essays on Lesbian and Gay Theatre*, ed. by A. Solomon and F. Minwalla, New York and London 2002.
- Wray, Phoebe, *A Place to Say Something*, [w:] *Return to the Caffe Cino. A Collection of Plays and Memoirs*, ed. by S. Susoyev and G. Birimsa, San Francisco 2007.