

Drugi tom antologii *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku* mieści w sobie jedenaście sztuk teatralnych, z których chronologicznie pierwsza, *Porozmawiajmy o życiu i śmierci*, powstała na przełomie stuleci, w 2000 roku, a ostatnia, *Popiełuszko*, w roku 2012, a więc zupełnie niedawno. Jeśli zatem na określenie prezentowanej tu dramaturgii chcielibyśmy użyć przymiotnika „współczesna”, to dla odróżnienia jej od sztuk zebranych w tomie pierwszym dodalibyśmy przysłówkę „najbardziej”. Tak, jedenaście utworów teatralnych: Michała Walczaka, Krzysztofa Bizia, Przemysława Wojcieszka, Marka Pruchniewskiego, Mariusza Bielińskiego, Wojciecha Tomczyka, Andrzeja Stasiuka, Magdy Fertacz, Doroty Masłowskiej, Zyty Rudzkiej i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk to dramaturgia „najbardziej współczesna”, a więc – co oczywiste – najsłabiej poddająca się jakimkolwiek czynnościom porządkującym, hierarchizującym czy tym bardziej „kanonizacyjnym”. A taki przecież cel mają obie antologie, powstałe właśnie po to, by spośród wielu utworów dramatycznych opublikowanych i zainscenizowanych (co nie jest jednak regułą) w ciągu dwudziestu pięciu lat polskiej transformacji, wybrać te najlepsze.

Nowy dramat budzi zaciekawienie, jest wydawany, czytany, oglądany, recenzowany, komentowany przez uczonych, zamawiany przez dyrektorów ważnych scen i nagradzany przez hojnych prezydentów miast. Niemal co roku pojawiają się też nowi autorzy, którzy – na przekór tezom o jego zagładzie – czynią z dramatu cenne narzędzie poznania, komunikacji i ekspresji. Wyróżnienie niewielkiego zestawu utworów i opatrzenie ich etykietką „najlepsze” jest więc w tej sytuacji przedsięwzięciem karkołomnym. A jednak chciałbym zaryzykować. Pamiętam przecież poruszający moment wręczania Małgorzacie Sikorskiej-Miszczuk Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej za sztukę *Popiełuszko*. Odbierając ten laur, autorka wyznała, że pracę nad dramatem o zabitym księdzu, utworem wyrafinowanym i nieoczywistym, zaczęła od

nocnej podróży w bagażniku samochodowym, która okazała się straszna. Pomyślałem wtedy, że młody dramat polski właśnie osiągnął stan dojrzałości i przysłała pora na jego antologię. Gotowy więc jestem wskazać jedenaście utworów, z których każdy jest dowodem na nieprzeciętny talent i wyobraźnię autora, świadczy o jego wiedzy, wrażliwości i artystycznej dojrzałości, znamionuje oryginalny styl i wycucie formy dramatycznej, wpisuje się w coraz bardziej wyrazistą linię jego twórczości lub też odegrał ważną rolę w życiu teatralnym ostatnich lat, przyciągnął uwagę krytyków i publiczności, stał się punktem odniesienia dla innych autorów, został nie tylko zauważony, ale i zapamiętany. To bardzo dużo, zważywszy na fakt, że pierwsze lata XXI wieku zostały nazwane „dekadą dramatopisarzy”.

Nowy dramat

Przełom XX i XXI wieku przyniósł zasadniczą przemianę paradygmatu dramatycznego w Polsce. Debiutujące w tym czasie pokolenie pisarzy przemówiło własnym językiem, który krytycy wnet skojarzyli ze stylem brutalnego realizmu młodych autorów z Anglii i Niemiec. Recepcja ich twórczości, najpierw literacka, a wkrótce także teatralna, bardzo silnie zaważyła na kształcie wielu polskich sztuk. Małgorzata Sugiera, badaczka, tłumaczka i promotorka zachodniego dramatu, tak pisała w 2002 roku: „Na scenach polskich teatrów coraz częściej zobaczyć dziś można inscenizacje sztuk młodych dramatopisarzy niemieckich, takich choćby, jak Marius von Mayenburg, Dea Loher, Theresia Walser, Oliver Bukowski czy Moritz Rinke. Wiele tekstów niemieckich sztuk zostało już przetłumaczonych na język polski i znaleźć je można na łamach »Dialogu« czy w tomach serii »Dramat Współczesny«. Jeszcze więcej krąży od teatru do teatru w formie manuskryptów, czekając na zainteresowanie kogoś z (młodych) reżyserów. Powstające na ich kanwie spektakle nie zawsze są udane, nie zawsze też dobrze przyjmowane przez krytyków i teatralną publiczność. A dzieje się tak, jak mi się wydaje, po części dlatego, że niesłusznie przywykliśmy do tego, by najnowszy dramat niemiecki stawiać w jednym rzędzie z uznawanymi za realistyczne utworami tak zwanych an-

gielskich brutalistów. To prawda, również niemieccy dramatopisarze wcale nie chcą w majestacie teatru przekonywać widzów, że świat jest równie piękny jak na luksusowych prospektach firm turystycznych, a życie tak po prostu warte zachodu. Również oni nie szczędzą scen brutalnych, pełnych psychicznych gwałtów, fizycznej przemocy i języka, któremu daleko do salonowej poprawności. Również oni dawno przestali wierzyć w zbawienną siłę ideologii, trwałe skutki kolektywnych wysiłków i amerykański mit indywidualnego chcenia, co góry umie przenosić. Lecz przecież budują swoje utwory z nieco odmienniej materii niż ich angielscy koledzy i nadają im odmienny sceniczny kształt”¹.

Sugiera przekonywała, że utwory młodych Niemców wywodzą się z tradycji ekspresjonistycznej, z charakterystyczną dla niej subiektywizacją świata przedstawionego, podczas gdy twórczości Sary Kane czy Marka Ravenhilla patronują przede wszystkim realności, z czym jednak można polemizować, wskazując na obce realizmowi, wręcz absurdałne natężenie okrucieństwa w dramatach autorki *Zbombardowanych*. Faktem jest natomiast, na co również krakowska badaczka zwracała uwagę, że młodzi Niemcy, jako spadkobiercy Bertolda Brechta i Heinerja Müllera, chętnie łamali w swoich dramatach iluzję, którą z kolei Anglicy, spadkobiercy Edwarda Bonda, woleli na scenie ocalić, by precyzyjnie i dobitnie przedstawić społeczne problemy współczesnego świata. Według Sugiera tradycja ekspresjonistyczna dawała autorom więcej narzędzi krytycznego oglądu rzeczywistości, tymczasem młodzi polscy dramatopisarze zapatrzeni byli raczej w twórczość Kane, brawurowo wystawianą przez młodych, zdolnych reżyserów (Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzyne), niż Dei Loher. Z perspektywy autorów debiutujących na przełomie wieków różnice dzielące angielski brutalizm od bardziej wyrafinowanego niemieckiego neoekspresjonizmu okazały się jednak nie tak istotne jak wspólny cel zachodnich dramatopisarzy, którym było radykalne obnażenie postępującej degradacji etycznej i moralnej człowieka współczesnego w coraz bardziej materializującym się świecie. Pod tym względem zachodni nurt nowego dramatu zainspirował zresztą autorów z innych

1. M. Sugiera, *Świat w głowie: najnowszy dramat niemiecki*, „Dekada Literacka” nr 5–6/2002.

postkomunistycznych krajów Europy Środkowej i Wschodniej. W Polsce sztuki wyrastające z tego nurtu wyrażały rozczarowanie sytuacją społeczną, jaka zaistniała w dziesięć lat od rozpoczęcia wielkiej transformacji ustrojowej.

Przekonaliśmy się o tym w roku 2003, kiedy Roman Pawłowski wydał antologię dziesięciu, jak je określił, „niesmacznych utworów teatralnych” zatytułowaną *Pokolenie porno* (od tytułu pomieszczonego w tomie dramatu Pawła Jurka). Pawłowski wprawdzie zaprzeczał wpływom angielskich i niemieckich brutalistów na twórczość uwzględnionych w tym wyborze autorów, jednak sposób, w jaki charakteryzował ich sztuki, nie pozostawiał wątpliwości co do wspólnoty obu zjawisk artystycznych: „Inwazja nihilizmu, który atakuje wszystkie sfery życia i grupy społeczne, przemoc, która zaważadnęła masową wyobraźnię, kryzys związków emocjonalnych i kryzys rodziny, rozczarowanie kapitalizmem i wolnym rynkiem, triumf konsumpcji jako głównego modelu życia i upadek autorytetów, w tym Kościoła – oto ich treść” – pisał we *Wstępie* do swojej antologii². Krytyk przekonywał, że w polskim dramacie narodziło się „nowe”, choć tak naprawdę podobna problematyka już wcześniej pojawiała się w pokrewnych stylistycznie sztukach Marka Bukowskiego, Dama Nowakowskiego, Grzegorza Nawrockiego czy Marka Pruchniewskiego, autora *Historii noża*, której bohaterem był małoletni zabójca staruszki. Pawłowski wprawdzie odróżniał ich twórczość od dokonań autorów z *Pokolenia porno*, zwracając uwagę, że tamci pokazywali bierne ofiary ustrojowej transformacji, ci zaś – ludzi biorących sprawy na swoje ręce, nie jest to jednak argument przekonujący. Nieprzypadkowo przecież w omawianej antologii Pruchniewski wystąpił ze swoim drugim, głośnym tekstem *Łucja i jej dzieci*, w którym główna bohaterka ugina się pod ciężarem rodzinnej presji i ginie jako tragiczna ofiara dziedzicznego zła.

Tom *Pokolenie porno* wzbudził wiele kontrowersji. Oto po raz pierwszy w wolnej Polsce, piętnaście lat od historycznego przełomu, ukazał się obszerny wybór dramatów współczesnych, a zabrakło w nim sztuk najważniejszych polskich dramatopisarzy. Zamiast powstałych po 1989 roku utworów Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Ja-

2. *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszeo dramatu polskiego, wybór i wstęp* R. Pawłowski, Kraków 2003.

nusza Głowackiego, Edwarda Redlińskiego, Władysława Terleckiego, Marka Koterskiego czy Tadeusza Słobodzianka w antologii pojawiły się teksty młodziutkich reżyserów teatralnych, autorów scenariuszy filmowych i telewizyjnych, a także debiutujących uczestników warsztatów dramaturgicznych, którzy na co dzień trudnili się dziennikarstwem, prowadzili praktykę lekarską, projektowali wnętrza, pisali telenowele... Nazwiska Krzysztofa Bizia, Pawła Jurka, Jana Klaty, Marka Modzelewskiego, Marka Pruchniewskiego, Pawła Sali, Andrzeja Saramonowicza, Ingmara Villqista (pseudonim Jarosława Świerszcza), Michała Walczaka, Przemysława Wojcieszka w 2003 roku nie były znane prawie nikomu. Publikując ich teksty, autor antologii pominął także twórczość tych pisarzy, którzy swoje pierwsze sztuki teatralne i radiowe ogłosili w drugiej połowie lat 90., a więc Jerzego Łukosza, Lidii Amejko, Ewy Lachnit, Artura Grabowskiego, Marka Bukowskiego czy Tomasza Mana (jego tekst pojawi się dopiero w drugim tomie antologii, zatytułowanym *Made in Poland*, z roku 2006), zdecydowanie postawił na zupełnie nowych twórców. Miał oczywiście do tego prawo, jako młody krytyk teatralny nie odpowiadał przecież za wieloletnie zaniechania historyków literatury i teatrologów, którzy zamiast rozprawiać o kryzysie polskiego dramatu, mogli polskie sztuki najnowsze (ukazujące się w niezawodnym zazwyczaj „Dialogu”) częściej opisywać, szerzej komentować, skuteczniej nagłaśniać – a także publikować ich własne wybory. Tak się nie stało i w latach 90. oczywiście mieliśmy do czynienia z kryzysem, ale nie tyle dramatu, ile jego recepcji, krytycznej i teatralnej, o czym szerzej pisałem w pierwszym tomie niniejszej antologii.

Udawanie jednak, że przed debiutem autorów *Pokolenia porno* dramatu w wolnej Polsce w ogóle nie było albo że reprezentowali go tylko autorzy bliscy stylowi „porno”, mogło czytelników antologii Pawłowskiego nieco drażnić, zwłaszcza że krytyk ten był wówczas recenzentem największej polskiej gazety i dla popularyzacji całej polskiej dramaturgii mógł zrobić wiele. Autor *Pokolenia porno* chciał w istocie podkreślić pokoleniowe (nomen omen) kwestie promowanych przez siebie dramatopisarzy, znaleźć w ich debiutach wspólny mianownik pokrewnego doświadczenia, podobnej ekspresji i tych samych celów artystycznych. „Najnowszy dramat – pisał – potwierdza obserwacje socjologów i w bezlitosny sposób diagnozuje sytuację nowego pokolenia Polaków. Z jednej strony pokazuje wynaturzoną

konsumpcję tych, którzy wygrali wyścig szczurów, z drugiej – beznadziejny, agresywny protest tych, którym się nie udało”. Pawłowski nie krył więc, że jego antologia jest grupowym manifestem. Manifestem wyostrożonej wrażliwości na nowe zjawiska społeczne, z którymi zmagali się Polacy w drugiej dekadzie transformacji, a także nowego języka, którym do tej pory polski dramat się nie posługiwał: „Ich forma teatralna nosi cechy rzeczywistości, którą próbują opisać: jest poszarpana, gorączkowa, często niespójna i nielogiczna. Groteska łączy się w nich z tragedią, akcenty komiczne z przerażającymi obrazami zła, liryka z brutalnym językiem. Fabuły nie są tu najważniejsze, autorzy próbują opowiedzieć przede wszystkim o ludziach żyjących pod ciśnieniem współczesnej cywilizacji. Część utworów to dopiero projekty dramatów, część to scenariusze filmowe, dostosowane do potrzeb sceny”. Autor wyboru mówił wprost, że „to, co piszą” prezentowani przez niego autorzy, „nie przypomina niczego, co pisano dotąd w Polsce dla sceny”.

Z pewnością był to sąd formułowany na wyrost, zważywszy choćby na dług, jaki nowa dramaturgia zaciągnęła u Tadeusza Różewicza. Niektórzy autorzy sztuk zawartych w tomie Pawłowskiego, jak Paweł Sala czy Paweł Demirski, mówili o tym na łamach „Teatru”³. Pod pewnymi względami jednak nowy dramat rzeczywiście okazał się nowatorski. Przede wszystkim wiele spośród zebranych przez Pawłowskiego tekstów wchodziło w niespotykany dotąd dialog z językiem, a raczej językami nowych mediów, bardzo się do nich upodabniając, i co za tym idzie – radykalnie odróżniało się od tekstów pisanych w czasach niepodlegających tak głębokiej mediatyzacji. „Uśmiech grejpruta wersja 03 (podstawowa), samplowanie i remiksy nie-wykluczone mile widziane” – czytamy na tytułowej stronie sztuki Jana Klaty, gdzie osoby dramatu oznaczone zostały znakami z górnego rzędu klawiatury komputerowej. Pawłowski zwracał ponadto uwagę na bardzo słaby związek debiutujących dramatopisarzy z teatrem, co także tłumaczyło oderwanie ich twórczości od dramatopisarskiej tradycji. Notabene trzej z nich do dziś uprawiają zawód scenarzysty filmowego, a jeden pisze scenariusze do telenowel, co z czasem stało się popularnym (i bardzo pożądanym ze względów finansowych) zajęciem autorów dramatów. Jan Kłata natomiast,

3. „Teatr” nr 2/2007. Por. także T. Trojanowska, *Kto młodym przewodzi*, „Teatr” nr 6/2007.

obecnie znany reżyser teatralny, jako główne źródło inspiracji konsekwentnie wymienia muzykę popularną, filmy klasy B oraz gry komputerowe.

Wpływ języka kina i telewizji na kształt nowych sztuk, zwłaszcza najpopularniejszego w tym czasie, nowego formatu reality show (pierwsza polska edycja *Big Brothera* wystartowała 4 marca 2001 roku) był i jest bardzo wyraźny. Wystarczy wskazać na postać konferansjera-showmana-prezentera w wielu dramatach współczesnych (m.in. Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, Mateusza Pakuły, Magdy Fertacz), świetnie wpisującą się w postdramatyczną formułę scenicznego performansu budowanego na monologu postaci. W *Teatrze postdramatycznym* Hans-Thies Lehmann dowodzi, że monolog na scenie „zmacnia pewność naszego postrzegania dramatycznego działania się jako realności w przestrzeni tu i teraz, poświadczoną bezpośrednią obecnością publiczności. Tutaj dokonuje się owo przekroczenie granicy wyimaginowanego uniwersum dramatycznego ku realnej sytuacji teatralnej [...]”⁴. Pierwsze wydanie polskiego tłumaczenia książki Lehmann ukazało się w połowie dekady i silnie zaważyło na kształcie tej części nowej dramaturgii, która, projektując w tekście efekty „realnej sytuacji teatralnej”, przełamywała właściwy jej realizm.

Krytycy, sceptyczni wobec medialnych formatów na scenie, mówili o bezradności autorów, którzy opanowali rzemiosło telewizyjne, ale teatralnego jeszcze nie. Badacze natomiast w zjawisku tym chcieli widzieć nie tylko próbę konstruowania nowego języka teatru, lecz także (nie zawsze) świadomą parodię stylów współczesnej komunikacji i kalkę języków popkultury, z jej zafalszowanym obrazem świata, sztucznie potęgowaną emocjonalnością, całkowitym zanikiem hierarchii wartości. „Znamienna dla języka nowej dramaturgii jest pewna łatwość przechodzenia od czułych parówek do obcesowych sformułowań, od fraz z kręgu porno do parareligijnych. Powstaje wrażenie, że różne, kiedyś oddzielone od siebie zakresy słownikowe uległy wymieszaniu. Z popkultury przenikają do dialogów okragłe frazesy, z plakatów reklamowych schodzą do ludzi marzenia o życiu szczęśliwym. Nie przystają one zupełnie do tego, jak jest, stąd ta podwójność, to odbijanie się od ściany sentymentu do ściany realizmu” – pisała kilka lat po publikacjach

4. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

Pawłowskiemu Krystyna Latawiec⁵. Wojciech Baluch wyjaśniał, że „takie ukształtowanie języka [...] dobrze pasuje do szerszej tendencji kulturowej w Polsce, która wiąże się z rozwojem społeczeństwa informacyjnego. Różnorodność przekazów, jaka do nas dociera, a także szybki i łatwy dostęp do niepewnych lub nawet fałszywych informacji sprawiają, że otaczająca nas przestrzeń dyskursywna staje się szalenie bogata, a jednocześnie wyraźnie się homogenizuje. Przyczynia się do tego postawa medialnych celebrytów, którzy chętnie mieszają różne języki, starając się wypaść atrakcyjnie lub trafić do wybranej grupy społecznej. W konsekwencji sposób ich wypowiedziania się pozostaje podobnie przezroczysty jak ten z dramatów”⁶.

Wydane w wysokim nakładzie antologie Romana Pawłowskiemu – dziś już raczej fakt historyczny niż przedmiot sporu – wzbudziły duże zainteresowanie zarówno czytelników, jak i młodych reżyserów. Recenzenci wskazywali jednak na ideologiczny, nie zaś artystyczny klucz wyboru zaprezentowanych dramatów, obnażali stereotypowość nowych bohaterów dramatycznych i ośmieszali banalność wykreowanych sytuacji. Autor zbiorów zdawał sobie zresztą sprawę z nie najwyższej wartości artystycznej większości zaprezentowanych przez siebie tekstów. Jak sam przyznawał: „To nie jest antologia najlepszych polskich sztuk, jakie powstały po 2000 roku. Wybierając dramaty do tej książki, nie szukałem literackich pereł, sztuk skończonych i dobrze skrojonych. Szukałem autentycznych świadectw polskiej rzeczywistości, tekstów, które wdzierają się pod naskórek życia i docierają do prawdy. Szukałem autorów, których boli to, co się wokół nich dzieje, i którzy próbują dać temu artystyczny wyraz, nawet jeśli nie zawsze i nie do końca im się to udaje”. W wyborze Pawłowskiemu bardziej więc liczył się przekaz społeczny niż artystyczna jakość, co pozostanie charakterystyczne dla części krytyków i promotorów polskiego życia teatralnego.

Pokolenie porno i *Made in Poland* to dziesięć utworów, których problematyka pozosta-

5. K. Latawiec, *Między brutalizmem a sentymentalizmem*, [w:] *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*, red. W. Baluch, Kraków 2009, s. 206.

6. W. Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*, Kraków 2011, s. 168. Por. także M. Babecki, *Strategie medialne w tekstach najnowszej dramaturgii polskiej*, Olsztyn 2010.

wała w kręgu spraw nagłaśnianych w tym czasie przez prasę i telewizję. Szybko więc nową polską dramaturgię nazwano publicystyczną. Rozpad więzi rodzinnych, toksyczne związki małżeńskie, przemoc w domu, w szkole i na ulicy, degeneracja życia społecznego, bieda, bezrobocie, nietolerancja, utrata wiary i zaufania do Kościoła, emigracja – oto katalog tematów, którymi zajęli się w tym czasie zarówno dziennikarze, jak i dramatopisarze (czasami byli to ci sami ludzie; często mieli oni wspólnych nauczycieli, jak choćby Tadeusza Słobodzianka, wykładowcę na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i twórcę Laboratorium Dramatu). Z czasem katalog ten poszerzał się o nowe kwestie, jak choćby stosunek młodego pokolenia Polaków do Żydów, holocaustu i zbrodni w Jedwabnem, dziedziczona pamięć II wojny światowej, stosunki polsko-niemieckie, molestowanie dzieci, sytuacja kobiet, krytyka Kościoła. Niezależnie od tego, jak dziś ocenimy wartość rozpoznania wspomnianych autorów – to, jak dalece podejmowane przez nich tematy były prawdziwymi problemami, a jak dalece – faktami medialnymi, ile znajdziemy w nich oryginalnej refleksji, a ile konformizmu intelektualnego, ile w nich własnych spostrzeżeń, a ile kalek ideologicznych – trzeba przyznać, że w pierwszej dekadzie XXI wieku nurt nowego dramatu był zjawiskiem interesującym.

Młodzi autorzy spod znaku „porno” wyznaczyli nową przestrzeń dramatu współczesnego, ale szybko przestali być w niej zauważalni. Wcale się temu nie dziwię. Tylko oryginalna forma artystyczna, wyrażona i dojrzała, może wydobyć najgłębszy wymiar problemów podejmowanych przez pisarza, zmienić ich rozumienie i pozostawić w umysłach odbiorców trwałe ślad. Może także skłonić interpretatorów dzieła dramatycznego do jego wielokrotnej analizy – literackiej i teatralnej. Rzecz jasna, dojrzałość formy dramatycznej nie oznacza konwencjonalizacji języka dramatu, mechanicznego narzucania mu sprawdzonej niegdyś konstrukcji, epigonizmu, który w języku młodych recenzentów wyraża się najczęściej w historycznej formułce „sztuki dobrze skrojonej”. Intelektualna i emocjonalna rewelacja, czyli odnowienie w języku artystycznym ważnych tematów, zawsze wymaga nowych, adekwatnych i skutecznych środków wyrazu. Tradycja zazwyczaj nie potrafi nam ich dostarczyć w sposób prosty i bezpośredni, dlatego wymaga twórczej eksploracji, a niekiedy świadomej

rewizji, wręcz odrzucenia, z pewnością jednak przekazuje miarę wielkości, którą możemy przyłożyć do nowych dzieł. Miał rację Pawłowski, pisząc, że autorzy *Pokolenia porno* „nie wymyślają groteskowych modeli rzeczywistości jak Witkacy, Gombrowicz czy Mrozek” ani „nie tworzą wielkich narodowo-historycznych metafor jak romantycy”. Pytanie jednak, czy ich własna forma dramatyczna i zapisana w niej nowa wizja rzeczywistości miała szansę stać się tak samo nośna jak ta wynaleziona przez ich wielkich poprzedników.

„Różnica między dramatem a tekstem dla teatru sprowadza się w gruncie rzeczy do różnicy ich wartości artystycznej” – pisała w 2006 roku Marta Cabianka po ogłoszeniu tomu *Made in Poland*⁷. Podążając za jej myślą, należy stwierdzić, że większość zebranych przez Pawłowskiego utworów okazała się „tekstami dla teatru”, a tylko kilka z nich – dramata, po które dziś sięgam z prawdziwą satysfakcją. Spośród jedenastu prezentowanych tu autorów czworo publikowało swoje teksty w *Pokoleniu porno* i *Made in Poland*, ale jedynie w przypadku sztuk Pruchniewskiego i Wojcieszka zdecydowałem się na powtórzenie wyboru recenzenta „Gazety Wyborczej”. Pozostali pisarze, których twórczość chciałbym tu wyróżnić, albo nie pasowali do klucza pokoleniowego czy ideologicznego, jak Andrzej Stasiuk, Wojciech Tomczyk, Mariusz Bieliński, albo w dziedzinie dramatu debiutowali później, jak Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Dorota Masłowska i Zyta Rudzka. Niestety Paweł Demirski, także obecny w antologii Romana Pawłowskiego, nie zdecydował się na publikację wybranej przeze mnie sztuki *Wałęsa*, którą uważam za najciekawszą w jego twórczości. Decyduje o tym przede wszystkim kreacja głównego bohatera. Wałęsa u Demirskiego to człowiek obdarzony inteligencją i wielką siłą wewnętrzną, a jednocześnie, u początków swojej politycznej działalności, skromny, wtopiony w robotniczą społeczność, zarazem wyjątkowy i zwyczajny, przez co bliski innej ważnej postaci z polskiej historii najnowszej, której Sikorska-Miszczuk poświęciła swój dramat *Popiełuszko* – zamieszczony w niniejszej antologii.

Z perspektywy kilkunastu lat widać wyraźnie, że „dekada dramatopisarzy” była o wiele bogatsza w dzieła, formy, style i tematy, o wiele dojrzała intelektualnie i ciekawsza formalnie, niż wskazywałaby na to dwutomowa antologia Pawłowskiego. Świadczą o tym choćby inne, mniejsze wybory nowych sztuk,

7. M. Cabianka, „*Made in Poland*”, czyli kompromisy krytyka, „Gazeta Wyborcza” nr 100/2006.

przede wszystkim *Echa, repliki, fantazmaty* z 2005 roku, które przyniosły, obok tekstów Jana Klaty i Michała Walczaka, utwory Michała Bajera, Marka Kochana, Jacka Papisa, Moniki Powalisz, Marii Spiss czy Szymona Wróblewskiego. Sztuka tego ostatniego *Powierzchnia* dowodzi poetyckiego wyrafinowania dramatu współczesnego i wskazuje na jego zainteresowanie problemami języka i zaburzonej komunikacji:

ONA

mówi
znowu jakieś słowa wylewają się z niego
i płyną do mnie długie taśmy liter tego co mówi
falujące wydruki znaków alfabetu morse'a
to wszystko co umiesz powiedzieć
zawsze parę słów [...]
a pod tymi słowami
nie ma nic ⁸

Coraz bardziej znacząca obecność piszących kobiet w polskim teatrze skłoniła redakcję „Dialogu” do opublikowania w roku 2012 tomu *Dramatopisarki dekady*, na który złożyły się sztuki Lidii Amejko, Amanity Muskarii (pseudonim Gabrieli i Moniki Muskały), Magdy Fertacz, Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk, Julii Holewińskiej, Zyty Rudzkiej i Antoniny Grzegorzewskiej. W ostatnich latach ukazało się też kilka wyborów sztuk polskich dramatopisarzy młodszego pokolenia (Walczaka, Rudzkiej, Demirskiego, Pakuły), w formie książkowej opublikowano również pojedyncze nowe dramaty (Stasiuka, Masłowskiej, Słobodzianka, Tomczyka), co może być znakiem powracającego zainteresowania czytelników dramatem współczesnym. Także organizowanie licznych konkursów oraz przyznawanie nagród nie tylko ożywia twórczość dramaturgiczną, ale też, dzięki internetowi, czyni ją bardziej dostępną. Jedynie na stronie Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej znajduje się kilkadziesiąt sztuk, które weszły do finału tego konkursu.

O ile dramaturgia lat 90. przypomina „ziemię niczyją, krainę spenetrowaną pobieżnie i pospiesznie porzuconą”, jak pisałem w poprzednim tomie

8. S. Wróblewski, *Powierzchnia, [w:] Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. A. Wierchowska-Woźniak, Kraków 2005, s. 354.

antologii, o tyle dramaturgia pierwszej dekady XXI wieku i lat ostatnich budzi skojarzenie z „nieplewionym ogrodem”. Trzeba pewnego doświadczenia, wytrwałości i niezłego oka, by dostrzec w nim najbardziej szlachetne rośliny. Komfortu w tej pracy dodaje oczywiście mijający czas, którego autorzy wcześniejszych wyborów nie mieli. Liczy się jednak także ciekawość świata, skupienie na bolesnym doświadczeniu pojedynczego człowieka, doświadczeniu, którego w całości nie wyjaśnia panujący system społeczny z jego patologiami, wiara w ludzką wolność, bez której dramat w ogóle nie może zaistnieć, wreszcie satysfakcja z obcowania ze sztuką jako zupełnie wyjątkową, a dziś często lekceważoną, formą poznania.

Piaskownica czyli matryca

Piaskownica na jednym z warszawskich blokowisk, ostatnia. Inne zostały zlikwidowane albo nikt ich nie sprząta. W piasku bawi się chłopiec. Porusza samochodzikiem, jakimś ludzikiem i plastikową figurką Batmana. Cały czas mówi do siebie, jakby relacjonował sceny z filmu. Pochłonięty zabawą, nie zauważa, że do piaskownicy zbliża się dziewczynka z lalką w ręku. Grzecznie zdejmuje buciki, wchodzi do środka i zajmuje przeciwległy kąt. Nućąc pod nosem, zaczyna bawić się lalką. Chłopiec animuje swoje zabawki i głośno komentuje akcję. Jego Batman zrzuca w przepaść kierowcę samochodu, potem dopada go, kopie w brzuch i pyta o imię. Wtedy odzywa się dziewczynka, lecz chłopiec nie zwraca na nią uwagi. Ona jednak nie ustępuje, i kiedy znowu pada pytanie o imię kierowcy, jeszcze raz odpowiada: „Miłka”. On przez chwilę ciągnie swoje, ale w końcu przerywa. Jest zdenerwowany, bo dziewczynka wybiła go z akcji. Wybuchą: „Spieprzyłś mi całą zabawę!”. Ona przeprosza i gotowa jest się rozplakać, a kiedy on mięknie: „Tylko mi tu, cholera, nie rycz w mojej piaskownicy”, dziewczynka zaczyna się stawiać: „W twojej piaskownicy?”. Wtedy on natychmiast atakuje, grozi, wykręca dziewczynce rękę i w końcu ją upokarza. Przymuszona, prosi o zgodę na zabawę w piaskownicy. Chłopiec stawia warunek: „Będziemy bawić się osobno”. Dziewczynka go przyjmuje. Wreszcie przedstawiają się sobie: „Miłka”, „Protazek”. Słyszając dziwaczne imię nowo poznanego kolegi, dziewczynka wybuchą

śmiechem, jakby zapominając o wykręconej ręce. Ma na niego sposób. Słabość, może wstyd, Protazek pokrywa tonem narzucającym żołnierski dryl: „Zrozumiano?”, „Żebyśmy mieli jasność”. Ona udaje, że go nie słyszy, wytrzępuje z włosów piasek i narzeka. „Następnego dnia” znowu spotkają się w tej piaskownicy. Gra rozpoczęta.

Wieloznaczny i wielopiętrowy scenariusz tej gry tworzy sześć niedługich scen debiutanckiej sztuki Michała Walczaka *Piaskownica*, którą otwieram tom (w tym jedynym przypadku łamiąc zasadę chronologii). On i Ona w ciągu kilku dni przeżywają inicjację w dorosłość, jednocześnie w szybkim tempie pokonując kolejne etapy życia w związku. Są jak chłopiec i dziewczynka, którzy na pustym podwórku spotkali się niczym pierwsi ludzie, przyciągani ciekawością i instynktem. I jak mężczyzna i kobieta, którzy z tego samego powodu zamieniają swoją osobność we wzajemną relację. Jest ona dynamiczna i przyjmuje coraz to nowe kształty: niechęci i fascynacji, agresji i litości, szyderstwa i sympatii, walki i chwilowego pojednania, skupienia na sobie i tęsknoty za drugim. Dzieci w sztuce Walczaka nie udają dorosłych, jak w znanym dramacie Biljany Srbljanović *Sytuacje rodzinne*, a jeżeli, to czynią to bezwiednie, dla dodania sobie powagi, jak wtedy, gdy wyjmują papierosy i palą w piaskownicy. Walczak pokazuje, na czym polega młodzieńcza lekcja męskości i kobiecości, a zarazem jak tworzy się, a potem rozpada związek kobiety i mężczyzny. Rozpada nieostatecznie zresztą, bo poczuciu winy Protazka towarzyszy także silne postanowienie odnalezienia Miłki i naprawienia wyrządzonych jej krzywd. Każde z nich jest zupełnie różne, psychicznie i fizycznie, co autor dobitnie zmanifestuje w drugiej scenie dramatu, konfrontując Protazka z tajemnicą płci Miłki („Boże, ty tam nic nie masz!”). Każde także w co innego się bawi, a zabawa, oznaczająca tu odmienne natury czy też różne skrypty kulturowe, w których wychowali się chłopiec – wojownik i dziewczynka – przyszła matka, staje się najważniejszym tematem *Piaskownicy*.

W sztuce Walczaka dostrzegam rodzaj matrycy polskiego dramatu lat ostatnich. W grafice i poligrafii matryca to forma służąca do powielania odbitek, nie sposób jednak w zaprezentowanej tu dramaturgii dostrzec prostą „odbitkę” dramatu Walczaka. Nazywając *Piaskownicę* dramaturgiczną matrycą, mam raczej na myśli definicję, jaką dla tego pojęcia stworzyli genetycy. Nazywają oni w ten sposób

fragment łańcucha DNA, na którym odbywa się amplifikacja, czyli namnażanie materiału genetycznego. Mówiąc inaczej (i brnąc dalej w umowne analogie), *Piaskownica* to takie ziarno, z którego wyrasta wiele różnych roślin, będących jednak skomplikowaną i rozbudowaną wariacją jednego genomu. Rzecz jasna nie chodzi tu o jakiegokolwiek wpływy czy naśladowanie, choć trzeba wspomnieć, że *Piaskownica* była jednym z pierwszych dramatów napisanych na początku nowego stulecia przez przedstawiciela debiutującej wtedy generacji pisarzy teatralnych i jedynym, który odniósł sukces nie tylko na polskich scenach. Walczak po prostu złożył swój utwór z elementów najbardziej podstawowych – najprostszych i najważniejszych – w sposób, który dla jego koleżanek i kolegów po piórze okazał się interesujący, ważny, adekwatny, a przez to charakterystyczny. Przyjrzyjmy się im pokrótce.

Bohaterami swojej sztuki Walczak uczynił kobietę i mężczyznę, nadając im cechy uniwersalne, nie na tyle jednak, by On i Ona stali się reprezentantami ludzkości. Nowa polska dramaturgia nie będzie miała takich ambicji, przeciwnie, konstrukcja jej bohaterów ciężyć będzie nie w stronę symbolu czy abstrakcji, ale lokalnego konkreту. On i Ona w sztuce Walczaka to każda kobieta i każdy mężczyzna, a zrazem to mieszkańcy osiedla z betonu na warszawskim Mokotowie, Targówku czy Bemowie. Ci dwoje to także typowe nastolatki (choć to jeszcze dzieci), o czym świadczy ich sposób bycia, mentalność, przede wszystkim potoczny język, który u Wojcieszka, Masłowskiej (i wielu innych autorów najmłodszej generacji) będzie podobny, choć z pewnością silniej nasycony młodzieżowym żargonem i bardziej wulgarny. Język Protazka i Miłki jest jeszcze pod tym względem dość niewinny, choć głośna opowieść chłopca o Batmanie świetnie oddaje sposób komunikowania się młodych ludzi na blokowisku. Nie uległ on jeszcze także tym charakterystycznym przeobrażeniom, które obecna polszczyzna zawdzięcza internetowi, telewizji, reklamie i nowomowie korporacyjnej – zajadle parodiowanych przez dramatopisarzy.

Piaskownica Walczaka mieści się w niezamierzonym warszawskim osiedlu, a więc w miejscu zupełnie zwyczajnym, a dziecięce zabawy dwojga bohaterów dramatu rozgrywają się współcześnie – dla pierwszych odbiorców sztuki w czasie dosłownie teraźniejszym. Nie ma tu mowy o żadnej ekskluzywności miejsca czy historyczności czasu, jak często zdarzało się w sztukach lat 90., kiedy Mrożek przenosił akcję

swojego głośnego dramatu na Krym przełomu XIX i XX wieku, a Głowacki do Moskwy czy Nowego Jorku, kiedy Lachnit zamieniała swój Śląsk w zdegradowane śmietnisko przypominające przedmieście Rio de Janeiro, a Amejko umieszczała swojego bohatera w ruinach bliżej nieokreślonego zamku, który trwał poza czasem, w jakimś epokowym „pomiędzy”. Nowy dramat więcej zawdzięczać będzie sztukom Marka Koterskiego, których akcja rozgrywa się w Polsce współczesnej, w mieszkaniu sfrustrowanego inteligenta. Miauczyński z okna swojego bloku mógł dostrzec niejedną „zabawę” szwendającej się młodzieży ze sztuki Wojcieszka, przez ścianę podsłuchać niejedną rozmowę zapisaną przez Masłowską, a w osiedlowym sklepie spotkać bohaterów dramatów Rudzkiej czy Stasiuka.

Miejsce świadczy o statusie społecznym bohaterów, zazwyczaj niskim, choć nie jest to regułą. Boguś z *Made in Poland* mieszka na blokowisku, choć nie w Warszawie, lecz w Wałbrzychu, i pewnie jest ono jeszcze bardziej zapyziałe niż to stołeczne. Mała Metalowa Dziewczynka z *Między nami dobrze jest* żyje w rozsypującej się warszawskiej kamienicy, jakich wiele choćby na Pradze. Mieszkanie bohaterów *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* ma pewnie nieco lepszą lokalizację, bo nie zajmuje go sprzętaczka z supermarketu, tylko właściciel warsztatu samochodowego. Warsztat nieźle prosperuje, czego nie da się powiedzieć o zakładzie gorseciarskim „Cukier Stanik” z dramatu Rudzkiej, gdzie wegetuje stary krawiec z owdowiałą siostrą. Na jednym z lepszych osiedli w Warszawie mieszka natomiast Pułkownik z *Norymbergi*; lepszym, choć lata świetności ma ono już za sobą, podobnie jak emerytowany oficer służb specjalnych PRL, który jednak wiele jeszcze może... Z kolei Jakub ze sztuki *Nad* wychodzi z więzienia i udaje się do mieszkanka rodziców w jednym z tysięcy polskich miasteczek. Z takiego miasteczka uciekli Łucja i jej mąż Jacek, młodzi bohaterowie *Łucji i jej dzieci*, by zamieszkać na wsi, w jednym domu z rodzicami. W takim wielopokoleniowym, ponie mieckim domu żyją także bohaterowie *Trash Story*, ludzie o nieco wyższym statusie społecznym, którzy, podobnie jak postaci Pruchniewskiego, przeżyli rodzinny dramat. Antypolak i jego żona z dramatu Sikorskiej-Miszczuk to wreszcie reprezentanci współczesnej polskiej klasy średniej mieszkający zapewne na jednym z lepszych warszawskich osiedli, Ursynowie czy Wilanowie. O ich statusie świad-

czy drogi ekspres do kawy... I tylko bohaterowie sztuki Stasiuka żyją w lesie, gdzie rąbią drzewo dla bauera z pobliskiej willi, ale ich los emigrantów ze Wschodu, mimo groteskowej deformacji świata, będzie bardzo bliski doświadczeniu współczesnych Polaków wyjeżdżających na Zachód – i zatrudniających własnych najemników.

Piaskownica ze sztuki Walczaka, zwykle, konkretne miejsce, jest jednak zarazem przestrzenią symboliczną, oznaczającą dom rodzinny. Dopóki chłopiec bawił się sam, domu nie było – w momencie, kiedy dziewczynka weszła do piaskownicy, dom ukonstytuował się, choć z pewnością bardziej w wyobraźni Miłki niż Protazka. Protazek zresztą dość długo nie będzie mógł pojąć i zaakceptować zmiany, która (choćby potencjalnie) nastąpiła wraz z pojawieniem się nowej osoby. Nawet gdy będzie gotowy wciągnąć do swojej zabawy lalkę dziewczynki, nie uda mu się wymyślić dla niej takiego scenariusza, w którym lalka byłaby dzieckiem. A tylko taki scenariusz mógł zbudować między nimi relację rodzinną, o którą chodziło Miłce. Gra w *Piaskownicy* toczy się pomiędzy Nią i Nim, to w pewnym sensie g r a o d o m, który nie może powstać, a jednocześnie g r a w d o m, w który tak chętnie bawią się dziewczynki. Ten dom powstał tu tylko prowizorycznie i szybko się rozpada z powodu braku wspólnej „zabawy”, takiej, w którą obie strony chciałyby się równie chętnie „bawić”.

Powiedzieć, że Protazek – On, mężczyzna – nie dojrzał do zbudowania domu, to powiedzieć tylko część prawdy o tym bohaterze. Przecież wcale nie jesteśmy pewni, czy scenariusz zabawy Miłki w ogóle jest dla niego możliwy do przyjęcia. Może Miłka po prostu nie wie, jak chłopcy bawią się w dom? *Piaskownica* to dramat o domu niemożliwym, choć oczekiwanym (w pewnym momencie już przez obie strony), sprowadzony do archetypowych relacji międzyludzkich, których reguły określa biologia, kondycja psychiczna bohaterów i kulturowy wzorzec ich wychowania. Walczak w niepozabawiony humoru sposób skonstruował w polskiej rzeczywistości rodzinny dramat elementarny, który w sztukach innych autorów zostanie rozbudowany, osadzony w realiach, nasycony społecznym kontekstem, zderzony z zewnętrzną rzeczywistością, zanurzony w historii, wreszcie umieszczony w hermeneutycznej przestrzeni języków artystycznych, stylów, dzieł i gatunkowych konwencji. To dzięki niej odsłania się ukryty wymiar zapisanych w sztukach konfliktów.

Piaskownica jest ostatecznie miejscem wewnętrznych doświadczeń bohaterów, których nie wytłumaczą socjologowie ani publicyści. Na przekór obiegowym opiniom bohaterowie najnowszych polskich dramatów nie są marionetkami zdeterminowanymi przez system społeczny czy ekonomiczny. Kryzysy, w które popadają, klęski, których doświadczają, bunty, które podejmują, przemiany, których dostępują, mają wymiar głębszy – sięgają psychicznych i egzystencjalnych, ale także duchowych fundamentów życia. W finale *Piaskownicy* Protazek postanawia odnaleźć superczarodzieja, który poskłada i ożywi rozerwaną dziewczynę Batmana. W naiwnym języku „zabawy” Protazka oznacza to pragnienie naprawienia krzywd. Bohater odczuwa współczucie, ma wyrzuty sumienia, tęskni za dziewczyną, którą stracił, wszystko więc wskazuje na to, że doświadcza uczucia wyższego – miłości, które może świadczyć o dojrzałości tego wkraczającego właśnie w dorosłość chłopca. Analogiczny proces dojrzewania do decyzji, zmiany, czynu, pewności, wiedzy, głębi uczuć czy relacji z ludźmi przeżywać będą bohaterowie wszystkich zebranych w tym tomie sztuk, choć oczywiście przybierając on będzie różną postacią i przebiegać na różnym poziomie świadomości. Czym innym jest dojrzewanie do samodzielnego życia Bogusia z *Made in Poland*, czym innym zaś dojrzewanie Jakuba do zabójstwa własnego ojca w *Nad* czy samobójstwa tytułowej bohaterki w *Łucji i jej dzieciach*. Inny sens będzie miał udział dziewczynki z *Między nami dobrze jest* w wojennej katastrofie jej babci, inny zaś udział Antypolaka z *Popieluszki* w męczeństwie księdza Jerzego. Konfrontacja z rodzinną tajemnicą w *Trash Story* i w *Norymberdze* będzie miała inne skutki, a maskaradzie podejmowanej przez bohaterów *Ciemnego lasu* i *Cukiera Stanika* przyświecają różne intencje i cele. Ważny jest jednak sam, konstytutywny dla dramatu, proces ewolucji i zmiany, która pozwala rozpoznać świadomość postaci i stan świata, w którym przyszło im żyć.

I tak w wiejskim domu rozgrywa się regularna tragedia kobiety złapanej w pułapkę losu (*Łucja i jej dzieci*), w małomiasteczkowym bloku – dramat utraty wiary na skutek doznanej przez młodego mężczyznę niesprawiedliwości i krzywdy (*Nad*), na wojskowym osiedlu rzeczywistość odsłania przed młodą kobietą nieznaną, niemal demoniczne oblicze (*Norymberga*), a w rozsypującej się kamienicy trzy kobiety okazują się wręcz fantomowymi znakami nieistnienia (*Między nami dobrze jest*). Ale też w innym domu nad rzeką bohate-

rowie przechodzą ozdrowieńczy proces konfrontacji z zapomnianym czy wypieranym nieszczęściem (*Trash Story*), chłopaka z innego bloku ratuje ofiara kochających go ludzi (*Made in Poland*), a małżeństwo z zapewne dobrze wyposażonego mieszkania na skutek nieszczęścia wreszcie zaczyna ze sobą rozmawiać (*Porozmawiajmy o życiu i śmierci*). Wyzyskiwani biorą sprawy w swoje ręce i nie dają się więcej oszukiwać (*Ciemny las*), zmarginalizowani przełamują swoją depresję, wspierają się wzajemnie i wspólnie zmieniają swoje życie (*Cukier Stanik*), a na nowobogackim osiedlu zdarza się prawdziwy cud – pogrążony w nienawiści, samotności i zwątpieniu bohater zostaje uleczony przez błogosławionego, który zginął trzydzieści lat wcześniej (*Popieluszko*). Światopogląd nowego dramatu zbudowany jest na nieszczęściu, które ciągnie człowieka w dół, odbiera mu nadzieję, siłę, wolność, wtrąca w rozpacz i niebyt, staje się przyczyną katastrofy, ale też wynosi go w górę, przynagła do buntu, pozwala zauważyć innych ludzi i inne warianty losu, daje impuls do przemiany, przyjmuje wreszcie postać ofiary, która najsilniej odmienia ludzkie życie i świat.

Sądzę, że wobec wielości i różnorodności sztuk współczesnych najlepszym argumentem na rzecz dokonanego przeze mnie wyboru będzie interpretacja poszczególnych utworów (z konieczności skrótowna). Przyjrzymy się zatem dokładniej kolejnym dramatom zaprezentowanym w antologii, aby spróbować uchwycić tekstowy i kontekstowy wymiar zapisanych w nich doświadczeń.

Sztuki

Porozmawiajmy o życiu i śmierci

Umowne miejsce, w którym spotykamy troje bohaterów tego dramatu, także jest symboliczną abstrakcją współczesnego domu. „Piaskownica” Bizia to nie mieszkanie, lecz „pomieszczenie”, z telefonem zainstalowanym w jego centralnej części. Wpisany w sztukę projekt inscenizacyjny przewiduje, by aktorzy przez całe przedstawienie przebywali na scenie, grając postacie, które mieszkają razem, ale żyją osobno. Ojciec, matka i syn prawie w ogóle nie kontaktują

się ze sobą, ich krótkie spotkania „w przelocie” sprowadzają się do zawsze tego samego, zdawkowego, pustego dialogu: „Wszystko w porządku?” – „Wszystko w porządku”.

Pozostałe partie dramatu wypełniają monologi trojga bohaterów, będące fragmentem ich długich rozmów telefonicznych: ojca z kolegą, kochanką czy kooperantem, matki z przyjaciółką i nowym kochankiem, syna z dziewczyną lub kumplem. Postacie wzajemnie się nie słyszą, podsłuchiwane – natychmiast by zamilkły, bo ich opowieści nie są przeznaczone dla najbliższych. Ojciec, matka i syn albo się nawzajem okłamują, albo przemilczają ważne dla nich zdarzenia i okoliczności. Otwarcie, choć także nie zawsze szczerze, rozmawiają tylko z ludźmi spoza rodzinnego układu. W „pomieszczeniu” życie właściwie zamarło, panują w nim obłuda i ledwie skrywana wzajemna niechęć. „Akcja” ich wspólnego dramatu już dawno przeniosła się na zewnątrz, co świetnie wyraża konstrukcja sztuki.

Bohaterowie Bizia to nasi współcześni, ludzie, z którymi spotykamy się w pracy, na uczelni, w autobusie, gdzie coraz częściej słychać krepująco szczerze zwierzenia telefoniczne... Ich losy są tak prawdziwe, że aż banalne, ale to życie, a nie autora trzeba za ten banał winić. Działaniom swoich postaci Bizio nadaje rys komediowy, budując zarazem drugie dno rodzinnego dramatu. Ojciec, około pięćdziesiątki, robi pieniądze i na działce zdradza żonę z dziewczynami. Matka, dziesięć lat młodsza, prowadzi dom i przykładowie kocha męża, ale przy pierwszej okazji idzie do łóżka z nowym chłopakiem przyjaciółki. Syn studiuje, ale swoją przyszłość cynicznie wiąże z narkotykową dilerką, i oczywiście zdradza narzeczoną. O interesach, kochankach, narkotykach, małżeńskim kryzysie, pieniądzach mówią otwarcie, językiem, w którym świetnie odbija się mentalność polskiej klasy średniej. Bizio pokazuje swoich bohaterów jak na dłoni, ale ich nie wyśmiewa. W zgodzie z regułami komediowymi, każdy z bohaterów ulega swoim słabościom i brnie w niebezpieczny scenariusz, by w końcu trafić na przeszkodę, która wytrąci go z obranego kursu. Wszyscy w pewnym momencie załamują się, opadają z sił i dopiero wtedy zaczynają ze sobą rozmawiać.

Bohaterowie *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* nie mają imion, autor oznaczył ich trzema kolorami: niebieskim, czerwonym i białym, w czytelny sposób nawiązując do kinowej trylogii Krzysztofa Kieśl-

lowskiego. Kod aluzji jest filmowy, ale jego sens uruchamia w sztuce o wiele starsze, bo aż średniowieczne konteksty. Bizio napisał farsę, która przekształca się we współczesny moralitet. Bohaterowie zblądzi, upadli i nawrócili się, czyli... wrócili do domu. Kontekst ten dobrze wyczuła Krystyna Janda, realizując sztukę w Teatrze Telewizji, choć droga krzyżowa, rozgrywająca się w tle telefonicznych rozmów bohaterów, stanowiła chyba zbyt mocny kontrapunkt dla tej rodzinnej historii.

Made in Poland

W tej „piaskownicy” nie ma ojca. W małym mieszkaniu w bloku Irena samotnie wychowuje dorastającego syna Bogusia. *Made in Poland* to dramat o dojrzewaniu nastolatka, któremu wyraźnie brakuje męskiego autorytetu. Zamiast głosu taty chłopak słyszy rano piosenki Krzysztofa Krawczyka; to matka puszcza swoje ulubione płyty, z sentymentu do idola młodości, ale też z samotności. Boguś wytatował sobie na czole napis „Fuck off” i pewnego wieczoru z okrzykiem „To rewolucja!” zaczął rozbijać na osiedlu samochody. Niewykluczone, że było wśród nich auto Niebieskiego ze sztuki Bizia (wyobrażam sobie jego reakcję, przecież martwi go zwykła rysa na karoserii). Chłopak mógł skończyć zawodówkę i jak wszyscy – pójść na zasiłek i razem z matką wegetować w obskurnym bloku. Boguś to jednak chłopak z charakterem, nie na darmo przyjaźnił się z księdzem Edmundem z osiedlowej parafii (który przyjechał z Afryki i na każdej mszy „daje czadu dla Jezusa”) i z dawnym nauczycielem Wiktorem (który ćwiczył boks i kocha Broniewskiego, bo to „jedyny mężczyzna wśród polskich poetów dwudziestego wieku”).

Rewolucja Bogusia ma charakter bardzo lokalny, wybucha na blokowisku, a jej jedynym uczestnikiem jest, poza chłopakiem, kaleka z parkingu. Boguś nie ma żadnego programu, nie głosi haseł, ma natomiast wroga, któremu „wypowiedział wojnę”, i właśnie ją zaczyna. Kiedy z okna jakaś kobieta zawoła do niego: „Hej, przyłącz się do zabawy!”, Boguś odparuje: „Pierdolę waszą zabawę!” i w tym łobuzerskim okrzyku zawrze wszystko, co dla niego najważniejsze, czyli wściekłość i odmowę. W bloku na piętrze jest impreza, ale słowo „zabawa”, podobnie jak w sztuce Walczaka, ma tu dodatkowy

sens. Dla zbuntowanego nastolatka oznacza życie w „tym kurewskim systemie”, czyli w nowej, kapitalistycznej Polsce:

BOGUŚ

Wszyscy się skurwili w tym kurewskim systemie. Wszyscy najlepsi. Najlepsi, słyszysz? Najtwardsi. Kumpel z zawodówki dostał robotę w McDonalddie. Spotkałem go dzisiaj. Cieszył się jak dziecko. Ten skurwiol nie wie nawet, jak z nim niedobrze. [...]

Dla Bogusia znakiem społecznej degradacji w czasach wolno-rynkowej prosperity będzie rzemieślnik w czapce z fast foodu. Ale to samo można przecież powiedzieć o absolwentach polonistyki czy filozofii, którzy także i dziś łądzą w agencjach reklamowych, o młodych reżyserach, którzy w telewizji kręcą tandetne seriale, o odchodzących z zawodu lekarzach, którzy wybierają lepiej płatną pracę w firmach farmaceutycznych, czy o inżynierach występujących w roli agentów handlowych, a więc o ludziach wprzęgniętych w system (medialny, korporacyjny, finansowy). Boguś buntuje się przeciwko temu systemowi, ale uderza w jego ofiary, kijem bejsbolowym wycelowanym w auta karząc je za konformizm, materializm, za brak zasad. Księdzu wykrzyczy w twarz, że jego parafianie przyjeżdżają na niedzielną mszę prosto ze sklepów. A przed nauczycielem wygłosi prawdziwą litanie nienawiści do wszystkich, którzy dla pieniędzy zdradzają wszelkie ideały. W tym wylewie złości rzeczowe argumenty mieszają się ze stereotypami, co Wojcieszek świetnie uchwycił, nie ważąc racji nastolatka, ale po prostu pozwalając mu mówić.

WIKTOR

Kogo ty tak nienawidzisz, co?

BOGUŚ

Wszystkich. Komórkowców, dresiarzy, szpanerów, ulizanych świni z list przebojów, dup z reklam, kurew z telewizji, skurwiele z banków, pojebanych księży, psychopatów z armii, rządu, policji i biznesu. Nienawidzę ich. Nienawidzę ich żon, ich mężów, ich córek, ich synów, zięciów, szwagrów i teściowych. Nienawidzę Ruskich, Niemców i Amerykanów. [...]

Przewodnicy Bogusia nie chcą przyłączyć się do jego rewolucji, więc chłopak także im wypowiada wojnę. Księdzu powie, że Bóg żyje jedynie w jego „chorym mózgu”, a nauczyciela nazwie „zerem”. Oczywiście bunt nigdy nie pozostaje bezkarny, zwłaszcza jeśli przynosi komuś straty. Boguś rozbija samochód firmy i już na drugi dzień zjawia się ekipa windykacyjna, grozi chłopakowi, zastrasza go i żąda bardzo wygórowanego odszkodowania. Żarty się kończą, chłopak wpada w prawdziwe kłopoty, i wtedy dostaje od swoich przewodników wiadomość, której tak potrzebował: ideały są ważniejsze niż pieniądze, a nawet życie. Kulminacją *Made in Poland* będzie scena, w której Wiktor nadstawi karku za Bogusia i mocno oberwie od ekipy ściągającej długi, a Edmund bez wahania wyjmie pieniądze na remont kościoła i spłaci część sumy za chłopaka.

Utwór Wojcieszka nokautuje czytelnika wulgarnym językiem i agresją jego głównego bohatera (na którą odpowiadają jeszcze bardziej agresywni windykatrzy). W gruncie rzeczy jednak jest niezwykle szlachetną wypowiedzią o potrzebie wartości, sile wyznawanych ideałów i ofierze, którą czasem trzeba złożyć, by ocalić czyjąś duszę (a nie tylko skórę). W filmowy w istocie scenariusz Wojcieszka wpisany jest schemat inicjacyjny o bardzo ciekawej dramaturgii. Boguś przechodzi próbę, po której będzie mógł wreszcie powiedzieć, kim jest i czego chce: „Jestem młodym katolikiem z klasy robotniczej. Wiem, czego chcę. Chcę żyć”. W planie dydaktycznym deklaracja chłopaka brzmi naiwnie, lecz w planie jego osobistego mitu słowa te znamionują prawdziwy przełom. Wojcieszek kończy utwór sceną, w której Boguś i jego młoda żona Monika odbierają filmowe życzenia od Krzysztofa Krawczyka. Scena jest świadomie skonstruowanym kiczem, który szczęśliwy finał całej historii bierze w ironiczny nawias. Autor jednak nie przekreśla nadziei swojego bohatera. Wyposażył go przecież w doświadczenie, które przekonało Bogusia o istnieniu wartości, głoszonych przez księży i romantycznych poetów: odwagi, męstwa, wierności, przyjaźni, solidarności, miłości i dobroci.

Łucja i jej dzieci

Żadnej z tych wartości nie zaznała bohaterka *Łucji i jej dzieci* – najbardziej wstrząsającego dramatu pierwszej dekady XXI wieku. W pierwszej scenie młoda kobieta wiesza na sznurze mokre ubrania.

Między bluzami od dresu, spodniami i bielizną zostawia wolne miejsca, które stają się wymownym znakiem czyjejs nieobecności. Inspiracją do napisania dramatu był dla Marka Pruchniewskiego reportaż, z którego autor dowiedział się o serii zabójstw dokonanych na noworodkach w pewnej wiejskiej rodzinie. Napiętnowaną przez lokalne środowisko i oskarżoną o morderstwa matkę Pruchniewski uczynił główną bohaterką sztuki i dał jej na imię Łucja.

Akcja dramatu rozgrywa się w biednym, jednopiętrowym domu na wsi. Kuchnia na dole to przestrzeń, w której rządzi teściowa. Tutaj Łucja jest służącą. Gotuje, sprząta, pierze i stale wysłuchuje poniżających uwag Starej. Od lat trwa tutaj prawdziwa wojna domowa, zapisana w serii krótkich scen, na które składają się proste, lapidarne dialogi, pełne niedomówień i nie zawsze tłumionej agresji. Słowa jak pociski niosą w sobie pretensję, upokorzenie, lęk. Tak rozmawiają ludzie, którzy się nienawidzą. Niekiedy wtrąca się Stary i bierze stronę młodej kobiety, próbuje łagodzić nabrzmiały konflikt. Stara natychmiast przenosi swój atak na niego, stosując tę samą metodę obarczania obojga winą za wszystko, co zdarzyło się w przeszłości i doprowadziło do obecnej sytuacji, lub przypominania im podłego życia, jakie wcześniej wiedli. Teściowa o niczym nie mówi wprost, daje jedynie do zrozumienia, że synowa i mąż nie mają prawa jej się przeciwstawić, muszą bez szemrania znosić jej domowy terror.

Na górze, w pokoju, Łucja wylewa swoją gorycz na męża Jacka i próbuje go nakłonić do wyprowadzki. Jacek jest jednak również całkowicie ubezwłasnowolniony przez matkę. Oddaje jej wszystkie zarobione pieniądze, a w zamian dostaje pochlebstwo lub groźbę, jakby był małym dzieckiem. Tak samo jak matka, Jacek przypomina Łucji o czymś, czego kobieta się wstydzi, i w ten sposób ucina rozmowę. Matka próbuje zaszczyć w nim nienawiść do Łucji, z czym mężczyzna nie daje sobie rady. Ucieka z domu, pije, a w łóżku rozładowuje stres i pożądanie, traktując żonę całkowicie przedmiotowo. I płodzi kolejne dzieci. Łucja pozostaje w tym domu kompletnie sama, czuje się oszukana i nie widzi wyjścia z pułapki. Koleżanka namawia ją na rozwód młoda kobieta nawet dzwoni do pani Mecenas, ale łyzy w oczach synka powstrzymują ją od dalszych kroków.

W ósmej scenie dramatu następuje kulminacja konfliktu i odsłonięcie do tej pory jedynie sugerowanego, straszego procederu. Stara zauważa, że Łucja jest w ciąży, i natychmiast bierze sprawy w swoje

ręce – każe synowej bandażować brzuch i unikać ludzi. W kolejnych scenach napięcie między postaciami rośnie, Łucja bowiem dała się zobaczyć ludziom we wsi i kobiety gromadzące się pod wiejską kapliczką plotkują o jej ciąży. Ich dialogi Pruchniewski konstruuje w sposób skonwencjonalizowany, na kształt chóru w antycznej tragedii. Widoczny w nich dystans wobec dramatu młodej kobiety, moralnie kompromitujący te wierzące osoby, każe myśleć o obojętności i konformizmie jak o współczesnym fatum, które ciąży nad ludźmi. Kobiety wiedzą o tym, co dzieje się w domu Łucji, ale milcząco zgadzają się na los matki i jej kolejnego dziecka. Głos współczucia i protestu jest za słaby. Natomiast Ksiądz, który od czasu do czasu przebiega wiejską drogą, zajęty jest ustawianiem krzyża oraz organizowaniem kolejnej akcji w obronie nienarodzonych i nic nie wie o dramacie swej parafianki (nawet nie zna jej imienia).

Pruchniewski przeprowadza nas przez ścieżkę prawdziwego nieszczęścia, które trudno znieść. Zastraszona Łucja rodzi kolejne dziecko i traci je, potem pogrąża się w rozpacz, ciągle instruowana przez Starą, tym razem w kwestii pokarmu (który trzeba ściągać i dawać psu). Podejmuje decyzję o ucieczce z domu, zabiera dzieci, ale wraca z przystanku po tym, jak Stary pokazał jej skórzaną teczkę z truchłem noworodków. Znowu ucieka, teraz już sama, zatrzymuje się u koleżanki, po czym znowu wraca, nękana obsesyjną myślą o głodujących dzieciach. Nocą podpala się w stodole, przygarniając do siebie niewidoczne maleństwa, które straciła.

Dramat wyrósł z reportażu interwencyjnego i prowokuje pytania natury społecznej, począwszy od bezrobocia w małych miastach, skąd Łucja i Jacek musieli się wynieść, a skończywszy na modelu tradycyjnej polskiej rodziny. Autorytarne matki wychowują w nich niedojrzałych mężczyzn, którzy potem prześladują swoje żony, wymuszając na nich uległość lub prowokując do walki. Natężenie nieszczęścia, jakiego doświadcza bohaterka dramatu, prowadzi jednak dużo dalej, ku filozoficznej i religijnej kwestii „skąd zło?”. Autor nieprzypadkowo umieszcza swój chór kobiet pod kaplicą i nieopodal świątyni, która staje się znakiem nie tylko płytkiej i fasadowej religijności mieszkańców wsi, ale także bezradności Boga wobec cierpienia i ludzkiego strachu. To z niego rodzi się przekazywana w spadku nienawiść. Jedynym, a przez

to kluczowym monologiem w dramacie Pruchniewskiego jest wstrząsające wspomnienie Starej, która w dzieciństwie przeżyła pożar domu i śmierć matki w płomieniach. To od tego czasu Stara nienawidzi ludzi i mści się na nich za swoje nieszczęście – pogrążając w nieszczęściu własną rodzinę. Motywację potwornych czynów Starej może wytłumaczyć psycholog, ale samospalenie się Łucji będzie zdarzeniem, które zrozumie tylko autor *Medei*.

Nad

Gdyby Ksiądz z dramatu Pruchniewskiego poznał prawdę o losie Starej, jej matki i jej synowej, mógłby stracić wiarę. Tak jak traci ją bohater *Nad* Mariusza Bielińskiego, stając twarzą w twarz z prawdą własnego losu. Dramat otwiera liryczny monolog Starego, w którym Bieliński zmieszał fragmenty wyznań, dopiero później przytoczonych w całości i osadzonych w kontekście przywołanych zdarzeń. Na razie słyszymy tylko głos dziewczynki, która mówi o bolącej duszy i podcina sobie żyły, głos mężczyzny, który rozprawia o tępych nożu wbijanym w twarz, gardło i w brzuch, i najbardziej tajemniczy głos człowieka, który relacjonuje moment zabójstwa własnego ojca. Trzy głosy i trzy straszne sceny, przebijające się przez słowa Starego o nieznośnej starości i ujęte w refren litanijnego wezwania „Panie usłysz nas Panie wysłuchaj nas”. Jakby Stary w modlitwie szukał ratunku przed przerażającą rzeczywistością, która wdziera się do jego głowy. Modlitwa pojawia się w jego monologu jakby odruchowo, natomiast świadomie Stary wypowiada słowa wątpienia, a może nawet niewiary: „Panie / Nie pamiętam kiedy po raz pierwszy / Pomyślałem że możesz się mylić”.

Zderzenie nieszczęścia, zła i modlitwy to zasada, która organizuje cały dramat Bielińskiego. Na poziomie stylu jest on zaskakującym połączeniem brutalnego realizmu z filozoficzną i poetycką medytacją. Główny bohater, Jakub, jako dwudziestolatek został niesprawiedliwie oskarżony o zabójstwo starej sąsiadki, osądzony i osadzony w więzieniu. Poznajemy go jako trzydziestopięciolatka. Po piętnastu latach spędzonych w celi ten dojrzały, wrażliwy i dociekliwy mężczyzna (Jakub dużo czyta) rozmawia z Bogiem. Wobec krzyczącej niesprawiedliwości, ważąc wszystkie dostępne mu racje, Temu, który w ludzkiej wyobraźni żyje „nad”, odmawia prawa do istnienia.

Monologi Jakuba w tym poetyckim dramacie zawierają prawdziwy sąd nad światem i otwierają w dramacie przestrzeń tradycji, w której rozpoznajemy zupełnie konkretne dzieło, jakim jest współczesna imitacja barokowej komedii filozoficznej Pedra Calderona de la Barca *Życie jest snem* pióra Jarosława Marka Rymkiewicza. To kolejny, obok Tadeusza Różewicza i Władysława Broniewskiego, poeta współczesny, którego styl i myśl przenikają do najnowszego dramatu. W *Nad* dzieje się to na poziomie licznych aluzji do wypowiedzi zamkniętego w wieży Sigismunda, sensu zadawanych przez niego pytań o wolność człowieka, wreszcie paradoksalnej konstrukcji całego dramatu, przypominającej konstrukcję *Życia*. Jakub mianowicie po piętnastu latach zostaje uniewinniony i wypuszczony na wolność, niczym uśpiony w wieży i obudzony w pałacu ojca hiszpański książę. Wkrótce jednak, podobnie jak jego protoplasta, wraca do celi, tym razem sprawiedliwie – na wolności zabił przecież człowieka.

Konstrukcja ta otwiera rzadką w polskim dramacie współczesnym perspektywę metafizyczną. Bieliński odważnie wprowadza do utworu elementy liryczne, narzucając monologom swojego bohatera wysoki styl poetyckiej medytacji, ani na chwilę jednak nie zapominając o innych wymiarach jego ludzkiego doświadczenia. Ten mężczyzna ma ciało, które pożąda kobiety, uczucia, które zostały zranione, doświadcza też głębokich afektów, które rodzą się w nim z powodu doznanej krzywdy. Jakub chce poznać człowieka, który go wydał, i zemścić się na nim. Człowiekiem tym okazuje się jego własny ojciec.

Ojciec długo nie przyznaje się, że zauważył syna w dniu zabójstwa w domu staruszki i wydał go. W końcu jednak skonfrontuje się z Jakubem, a poetycki dialog Bielińskiego w 61. scenie dramatu ułoży się w pełną napięcia medytację nad motywami postępowania człowieka, który sądzi na podstawie świadectwa oczu, a nie serca. „Chciałem cię kochać / I chciałem ci wierzyć” – powie Jakub w scenie 62., „Chciałem cię kochać / I chciałem ci wierzyć” – powtórzy za nim jak echo Ojciec. Wola jednak okazała się słabsza od uczuć. Syn w dzieciństwie bał się ojca, ojciec zaś bał się syna, gdy ten dorósł. To lęk jest źródłem nieszczęścia, o czym przekonał się ojciec zarówno Sigismunda, jak i Jakuba. Tyle że Jakub nie zdołał naprawdę się zakochać i ojca zabił, zamiast mu wybaczyć, a przez to zerwać łańcuch zła. Po tem, w więzieniu, podciął sobie żyły. Sercem kieruje się tylko Matka. Nie wierzy w winę syna, potem przez piętnaście lat ponawia próby

odwiedzin i pisze do niego listy, mimo że nie otrzymuje żadnej odpowiedzi. Kocha go bezwarunkowo. To chyba jedyna taka postać matki pośród tłumu toksycznych rodziców w polskim dramacie najnowszym. Niezarażona lękiem, choć zdesperowana, zachowała człowieczeństwo i wiarę. Jej skierowany wprost do publiczności monolog w obronie syna nasuwa skojarzenia ze średniowiecznym lamentem *Żale Matki Boskiej pod krzyżem*.

Akcja dramatu Bielińskiego rozgrywa się na przemian w więzieniu i w niewielkim mieszkaniu rodziców Jakuba, którzy, żeby żyć, po zasądzeniu synowi kary za zabójstwo musieli zmienić adres i sąsiadów. Gdy Jakub wróci z więzienia, też znikąd nie znajdzie pomocy. Polska w *Nad* to nie jest kraj dla ludzi, których dotknęło nieszczęście.

Norymberga

Polska w dramacie Wojciecha Tomczyka to nie jest kraj dla ludzi szukających prawdy. Bohater *Norymbergi* Stefan Kołodziej to były oficer kontrwywiadu PRL, człowiek, od którego w przeszłości wiele zależało. Dziś siedzi w podzielonym na pół mieszkaniu (za drzwiami wyposażonymi w zasuwę i wizjer mieszka żona) i odbiera telefony od syna z Australii. Gdy syn zechce rozmawiać z matką, Kołodziej odkłada słuchawkę i puka do drzwi z wizjerem. Taka to „piaskownica”...

Postać Pułkownika wprowadza do nowego polskiego dramatu historię – co rzadkie, na dodatek historię polityczną – co jeszcze radsze, wreszcie – historię polityczną opowiedzianą przez członka tajnych służb – co zupełnie wyjątkowe. Wydawałoby się, że kilkanaście lat po rozpadzie PRL temat komunistycznej inwigilacji na dobre zagości w polskiej literaturze, teatrze czy filmie. Tak się jednak nie stało i trzeba było dopiero specjalnego cyklu Teatru Telewizji zatytułowanego „Scena Faktu”, by nieco zmienić tę sytuację. W cyklu tym swoją telewizyjną premierę miała także *Norymberga*, spektakl zdecydowanie przewyższający poziomem pozostałe produkcje.

Norymberga nie jest dramatem historycznym. Tomczyka interesuje zupełnie współczesna świadomość dawnego oficera wywiadu i na równi z nią – świadomość młodej dziennikarki Hanki, która pewnego dnia przychodzi do Kołodzieja, by pomówić z nim o zupełnie innym pułkowniku. W bohaterze jej reportażu domyślamy się pułkownika

Kuklińskiego, oficera Sił Zbrojnych PRL i agenta amerykańskiego wywiadu, który uprzedził Stany Zjednoczone o planach wprowadzenia w 1981 roku stanu wojennego. Hanka zamierza uzyskać od Kołodzieja informacje na temat znanego mu oficera, porozmawiać „o jego roli w upadku muru... zakończeniu zimnej wojny...”, czyli przeprowadzić całkowicie bezpieczny wywiad potwierdzający oficjalną wersję historii najnowszej. Tymczasem Kołodziej zamiast o pułkowniku Kuklińskim zaczyna Hance opowiadać o stalinowskiej działalności jej mistrza, wielkiego autorytetu współczesnego dziennikarstwa. Kobieta protestuje. Jej rozmowa z Kołodziejem od początku przypomina pojedynek, oficer prowokuje dziennikarkę i próbuje nią manipulować, ona zachowuje szorstki dystans, ale w końcu daje się wciągnąć w grę.

Pułkownik po raz drugi zaskoczy Hankę wtedy, kiedy zaproponuje jej napisanie zupełnie innego tekstu. Nie miały to być artykuł, ale donos do prokuratury, i nie o tamtym oficerze, ale o nim samym – pułkowniku Kołodzieju, odpowiedzialnym za serię zbrodni popełnionych w PRL. Tomczyk tworzy sytuację absurdalną, przypominającą niektóre koncepty Sławomira Mrożka, jak choćby ten z *Kontraktu*, w którym bohater płaci za własną śmierć. Kołodziej domaga się natomiast procesu i kary, pragnie osądzenia zbrodni komunistycznych, czyli nowej „Norymbergi”, co w III Rzeczypospolitej, wyjątkowo pożądanym dla funkcjonariuszy systemu komunistycznego, zabrzmiało jak polityczna prowokacja. Hanka, przedstawicielka mainstreamowej prasy, zdecydowanie odmawia, ale Kołodziej zaskakuje swoją rozmówczynię po raz kolejny. Sugeruje, że to on „wykończył” ojca Hanki, majora Michała Wiznera. Wstrząśnięta dziennikarka przyjmuje w końcu warunki oficera: on opowie jej o ojcu, ona napisze „zawiadomienie o przestępstwie”.

W istocie sam dramat Tomczyka jest takim zawiadomieniem, adresowanym zwłaszcza do młodszego pokolenia Polaków, które niewiele rozumie z historii PRL. Druga i trzecia scena *Norymbergi* odsłania omnipotencję służb specjalnych. Otóż Kołodziej nie tylko doprowadził do samobójczej śmierci ojca Hanki, a swojego przyjaciela, lecz także szczegółowo zaplanował jej życie osobiste i zawodowe, spłacając niejako dług wobec oficera, którego zaszczył. Na kolejne rewelacje Pułkownika Hanka reaguje przerażeniem, ale nie przerywa kontaktu, i w efekcie ofiara coraz bardziej przy-

wiązuje się do kata. Człowiekowi winnemu śmierci własnego ojca Hanka po części daje się traktować jak dziecko, a po części pozwala mu ze sobą flirtować, co świadczy o mistrzostwie techniki wywiadowczej Kołodzieja i zagubieniu młodej kobiety. W końcu Pułkownik wywołuje w dziennikarce nienawiść, o którą od początku zabiegał, by zrealizować swój plan. Dziewczyna, zmanipulowana i poniżona, obiecuje mu „Norymbergę”.

Lekturę utworu kończymy z gorzkim poczuciem melancholii. Oto w wolnej Polsce prawdę o PRL-u wypowiada były oficer służb specjalnych, sprawca zbrodni, które nigdy nie zostały osądzone. Na dodatek jego dramatyczna ekspiacja może okazać się kolejną, wielką manipulacją służb. Pułkownik umiera w tajemniczych okolicznościach, a prawdę o jego życiu, także osobistym, przesłania wdowa po nim, która w ostatniej scenie zachowuje się tak, jakby nie zauważyła, że ich dom jeszcze przed śmiercią męża dosłownie rozpadł się na pół. Towarzyszy nam też niepokój natury egzystencjalnej. W jakim stopniu nasze decyzje są suwerenne, w jakim zaś przez kogoś przewidziane, zasugerowane, zaplanowane? Czy jesteśmy podmiotem, czy raczej przedmiotem zdarzeń? Czy nasze życie determinuje system społeczny, czy też może jego konkretni kreatorzy, ludzie, którzy mają więcej danych, by przewidywać rozwój wypadków? Odczytywana metaforycznie, *Norymberga* jest dramatem o władzy nad człowiekiem sprawowanej z ukrycia, o kreacji zdarzeń i pozorach bytu, które naiwnie bierzemy za rzeczywistość, o kłamstwie, które udaje prawdę, i złu, które podszywa się pod dobro. Czy nie jest to dramat o diable?

Ciemny las

O ile twórczości Tomczyka patronuje Sławomir Mrożek, o tyle Andrzej Stasiuk, przenosząc w XXI wiek tradycję dramatu groteskowego, świadomie odwołuje się do Stanisława Ignacego Witkiewicza. Estetyka groteski przez młodych krytyków i reżyserów uważana jest dziś za całkowicie przebrzmiałą. *Ciemny las*, dramat, który z powodzeniem można porównać do *Szewców*, dowodzi jednak jej żywotności.

Akcję utworu Stasiuk umieścił w połowie XXI wieku, *Ciemny las* jest więc sztuką futurystyczną, choć czas pozostaje w niej kategorią

względna, a jego migotliwość wzmacnia alegoryczny sens dramatu. Rzecz dzieje się gdzieś na Zachodzie, dokąd ze Wschodu przybywają robotnicy. Synonimem Wschodu jest las, im dalej, tym ciemniejszy i gęściejszy. Pracują tam Chińczycy i Wietnamczycy. Tutaj, gdzie las się kończy, drzewo rąbią i pilują Słowianie. Właściciel lasu mieszka w rustykalnie urządzonej domu i za pomocą „Przyrządu” kieruje pracą trzech drwali. „Przyrząd” to groteskowe urządzenie przypominające mównicę na kółkach, wyposażone w mikrofon, ekran i korbę. Pozwala Ojcu obserwować robotników podczas pracy, poganiać ich i straszyć. To narzędzie ekonomicznej, ale też zupełnie fizycznej kontroli. Od czasu do czasu w lesie rozlega się groźny Głos płynący z megafonu, który pamiętamy z finału *Szewców*.

Robotnicy na życzenie właściciela noszą przyklejone wąsy, długo-wieczny Ojciec pragnie bowiem zachować w swoim lesie ducha przeszłości, kiedy ze Wschodu przyjeżdżali wásacze. Domyślamy się, że działo się to w czasie wojny – wásaczami byli Polacy, a właścicielami Niemcy. W ten sposób Stasiuk zaznacza ciągłość historycznego doświadczenia, jakim jest niewolnicza praca ludzi ze Wschodu na rzecz mieszkańców coraz bogatszego, ale pogrążonego w dekadencji Zachodu. Paradoks polega na tym, że dzisiaj przybysze podejmują ją dobrowolnie, usatysfakcjonowani najniższymi stawkami. Każdej nocy granice przekracza kolejna nielegalna grupa imigrantów, których praworządni autochtoni wzywają do ujawnienia się, wylapują jak zwierzynę i odstawiają do granicy.

Imigranci należą do trzech pokoleń. Stary reprezentuje dawny etos pracy i zły jest na Łysego, gdy ten miga się od obowiązków i deprawuje Młodego. Ale to Łysy rozumie, na czym polega mechanizm ekonomiczny, którego są tylko drobnym elementem. I to on przewiduje zmianę, która w końcu musi nastąpić, kiedy pracujący na skraju lasu wejdą na miejsce obecnych właścicieli i zatrudnią Chińczyków. Akcja *Ciemnego lasu* rozgrywa się właśnie w tym przełomowym momencie, ale siłami, które wyzwolą zmianę, nie będą ekonomia i polityka, lecz – śmierć i miłość. Robotnicy nie przejęliby technologii ekonomicznej kontroli, jaką jest „Przyrząd”, gdyby nie śmierć Młodego, który ginie przygnieciony drzewem. To nieszczęście wyzwala w nich energię rewolucyjną, a nie poczucie wyzysku. Stasiuk niespodziewanie też w roli następcy Ojca obsadza Żonę Młodego,

która ze skromnej pielęgniarce zamienia się w wampa i trzyma w szachu zakochanego w niej Syna (zmarłego) właściciela. Historiozoficzna groteska Stasiuka podszyta jest więc tragedią, w której, zgodnie z odwiecznymi regułami, o ludzkim losie przesądza siła zewnętrzna, a zarazem komedią, w której o ludzkich czynach decydują pragnienia i żądze, a nie rozsądek czy ideały.

Stary, Łysy i Młody to przybysze nie wiadomo skąd. Przed nimi pracowali tu „Jugole i Turcy, i Algierczycy, i potem Polacy, i Ukraińcy, i Ruscy byli zadowoleni”. Nie wiemy, kim są drwale, nie wiemy, gdzie podzieli się Polacy. Czy przypadkiem to nie oni obsługują „Przyrząd”, podszywając się pod Niemców? Karykaturalny obraz właścicieli lasu wynika być może z maskarady, jaką urządzają nasi ziomkowie, by zyskać przewagę nad przybyszami ze Wschodu. *Ciemny las* byłby więc także komiczną sztuką o uwewnętrznionym obrazie Niemca, który mieści w sobie nasz lęk przed niemiecką bezwzględnością, podziw dla niemieckiej dyscypliny i zazdrość o niemieckie bogactwo. Niezależnie od tego, czy w sztuce Stasiuka Polacy udają Niemców, czy też współcześni Niemcy udają siebie z czasów wojny (dla ocalenia tożsamości i siły, której brakuje młodemu pokoleniu), maski z twarzy zrzuca im śmierć. W jej obliczu wyzyskiwani i wyzyskujący zupełnie niespodziewanie zaczynają odmawiać modlitwy (ich słowa dobrze jeszcze pamiętają Stary i Matka). W pewnym momencie sytuacja dramatyczna w sztuce Stasiuka przybiera kształt chrześcijańskiego obrzędu czuwania nad zmarłym, a dialogi bohaterów przeplatają się z niekończącymi się litaniami. Efekt jest piorunujący: zamknięty w słowach zapomnianej modlitwy metafizyczny porządek świata zmagą się tu z porządkiem materialnym, a polem walki jest „międzyludzkie”, dowcipnie wpisane przez Stasiuka w geoeconomiczną rewolucję.

Trash Story

Symboliczna granica między Wschodem i Zachodem wyznaczona przez Stasiuka w *Ciemnym lesie* w sztuce Magdy Fertacz przybiera o wiele bardziej konkretny kształt polsko-niemieckiego pogranicza. „Jedna z wiosek na Ziemiach Zachodnich, kiedyś Gorlitz – dziś Górzycza – czy Gross Gandern – dziś Gądków Wielki” – czytamy w didas-

kaliach. Fertacz ustala topografię miejsca, w którym rozegra się dramat, i akcentuje jego historię: „Dom położony nad rzeką, na skraju wsi. Dawniej było to wzorowe niemieckie gospodarstwo. Obecnie dom zamieszkują Polacy, tak zwani miastowi”. Uwagi są tylko z pozoru neutralne. Wyrażenie „wzorowe niemieckie gospodarstwo” nie jest przecież opisem konkretnej rzeczywistości, należy raczej do zbioru stałych przeświadczeń i opinii na temat przedwojennych gospodarstw niemieckich i Niemców w ogóle. Zgodnie ze stereotypem „niemieckie” zawsze znaczy „wzorowe”, „solidne”, „porządne”. Uwagę zwraca też sformułowanie: „dom zamieszkują Polacy”. Polacy zatem nie prowadzą gospodarstwa, które, w domyśle, podupadło lub w ogóle zniknęło. Pozostał dom, który nie jest „domem Polaków”, oni w nim tylko „zamieszkują”, a fakt ten nie czyni ich jego właścicielami, ani w wymiarze prawnym, ani historycznym czy moralnym. Polacy to „miastowi”, przyjezdni, na dodatek niewywodzący się z ziemiańskiej czy choćby chłopskiej rodziny. Są w tym domu obcy, choć mieszkają tam od końca drugiej wojny światowej.

Akcja dramatu Fertacz rozgrywa się współcześnie, Polska u boku Stanów Zjednoczonych toczy właśnie inną wojnę, w Iraku. Minęło więc sześćdziesiąt lat. Klamra dwóch wojen nie jest przypadkowa. Fertacz z rozmysłem zbliża do siebie losy niemieckiego oficera SS, który z domu nad rzeką wyjeżdża na front wschodni, i losy polskiego żołnierza, który także zostawia swoją młodą żonę i jedzie walczyć. Zestawienie jest prowokacją. Oto obok siebie stają esesman, który wcześniej gwałcił Cyganki i bestialsko je zabijał, członek zbrodniczej organizacji i armii, która najechała Polskę, oraz polski ochotnik, zakontraktowany w Iraku do walki z zagrażającym światu tyranem. Fertacz zdaje sobie oczywiście sprawę z tej różnicy, pyta jednak o to, co w tych żołnierzach wspólne, by odsłonić ciemną stronę żołnierskiego etosu. Po stronie jasnej mamy kodeks rycerski, wzniosłe ideały i szlachetne dążenia, które jednak bywają podporządkowywane zupełnie przyziemnym celom politycznym czy ideologicznym (niekiedy zbrodniczym). Po ciemnej – pychę, szowinizm i podszytą lękiem agresję, nie tylko wobec przeciwnika, ale także wobec swoich najbliższych, zwłaszcza żon. Jak również wobec samych siebie. Żeby dostrzec ten ukryty wymiar etosu żołnierza, trzeba dotrzeć do psychiki i mentalności uzbrojonego mężczyzny, zajrzeć w kulisy jego życia, wejść tam, gdzie

rozgrywa się dramat rodzinny – do archetypicznej „piaskownicy”. Dlatego bohaterami *Trash Story* będą Syn, Matka, Ojciec i Wdowa. Jedyna postać nazwana imieniem, Ursulka, należy do świata chorej pamięci mieszkańców domu nad rzeką i pełni w sztuce specjalną funkcję – jest złodziejką rodzinnych tajemnic.

Fertacz zastosowała w swoim utworze śmiały chwyt rodem z teatru postdramatycznego. Oto w części „Listy wojny” akcja zatrzymuje się i trzy bohaterki czytają listy trzech mężczyzn – z frontu oraz obozu koncentracyjnego – skomponowane z dokumentów i świadectw. Autentyk uprawomocnienia konstrukcją artystyczną, która w swoim wymiarze realistycznym wzorowana jest na dramacie Ibsenowskim. W rodzinnym domu żyją samotnie dwie kobiety, matka i synowa. Mąż starszej uciekł do Ameryki, mąż młodszej (a syn Matki) z lęku przed powrotem na front w Iraku utopił się. Matka nie przyjmuje jednak do wiadomości śmierci syna i czeka na jego powrót z wojny, utrzymując w domu prawdziwy kult bohatera. Wdowa zaś nie próbuje się temu przeciwstawić. Dopiero powrót młodszego syna ze szkoły zmienia sytuację i uruchamia trudny proces konfrontowania się kobiet z rzeczywistością, który Ibsen nazwałby pewnie grzebaniem upiora. W domu nad rzeką tych upiorów jest więcej, ponieważ w czasie wojny miejscowe kobiety i dziewczynki popełniły tutaj zbiorowe samobójstwo na wieść o zbliżających się Rosjanach. Ursulka jest duchem córki oficera SS, nawiedzającym swój dawny dom.

Chłopak w dniu urodzin starszego brata rozpętuje prawdziwą wojnę domową, żeby zmusić Matkę do przyjęcia prawdy o niebohaterkim synu, który pił i maltretował żonę. Ale równie istotna jest rola Ursulki, która w onirycznych scenach dramatu konfrontuje kobiety (a także Małego) z prawdą o nich samych, psychicznie uwikłanych w domowe kłamstwa. W trzeciej scenie wszyscy obserwują bociany, a chłopak wspomina, jak kiedyś zajął do ich gniazda i zobaczył w nim śmieci. To zaśmiecone gniazdo staje się metaforą domu, który ostatecznie udaje się posprzątać.

Puentą *Trash Story* jest zdanie z listu Małego, który po spełnieniu swojej misji znowu wyjechał: „Wszystko, co minęło, nadal jest rzeczywiste”. Magda Fertacz należy do młodego pokolenia pisarzy, którzy odkryli, że w ich pamięci – „późnych wnuków” – ciągle „rzeczywista” jest druga wojna światowa, i dali temu wyraz w swojej twórczości.

Między nami dobrze jest

Pokrewny motyw dziedziczonej pamięci o wojnie odgrywa ważną rolę w zupełnie inaczej skonstruowanej sztuce Doroty Masłowskiej. Tu „piaskownica” jest jednopokojowym mieszkaniem w starej warszawskiej kamienicy, w którym mieszkają trzy kobiety: babka, matka i córka. Kamienicę, która drży, pęka i rozsypuje się, choć ciągle stoi, autorka nazwie ironicznie „budynkiem ludzkim”. Jest on zupełnie realnym miejscem ludzkiej degradacji, a zarazem symbolem permanentnej katastrofy, której bohaterowie sztuki zdają się w ogóle nie dostrzegać. Symbol ten ufundowany jest na wojennej kliszy pamięci. Będzie nią wspomnienie bombardowania, wielkiego wybuchu, który w jednej chwili zamienił świat w „upiorną lazańię”. „Ech, pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna” – brzmi inicjalna kwestia dramatu Masłowskiej, którą wypowiada Osowiała Staruszka, babcia przykuta do inwalidzkiego wózka. Gdy wybuchła wojna, Staruszka była młodą, piękną i sprawną dziewczyną, która razem z przyjaciółmi biegła nad Wisłę kąpać się i opalać. Wspomnienie młodości nakłada się w pamięci Staruszki na wspomnienie katastrofy i całkowicie je przesłania. Efekt jest tragikomiczny, myśl o wojnie wywołuje bowiem u bohaterki poczucie dawnego szczęścia. Autorka z lubością nasyca kwestie Staruszki romantyczną emfazą, by ją momentalnie zderzyć z pospolitym, podszytym ironią, a nawet sarkazmem stylem Małej Metalowej Dziewczynki.

Starcza idealizacja versus młodzieżowa wulgaryzacja – tak w sztuce Masłowskiej powstają dwie projekcje zakłete w językach, które nie opisują rzeczywistości, dobrze natomiast oddają stan świadomości mówiących. Świat przed wybuchem wojny, świat młodej wtedy Staruszki, to w dramacie Masłowskiej raj na ziemi. Natomiast świat obecny, świat nad wiek dojrzałej Małej Metalowej Dziewczynki, to kloaka, śmietnik, zbiornik na wszelkiego rodzaju odpady: materialne i ludzkie. Świat po katastrofie, który w zadziwiający sposób trwa, a nawet powiększa się, choć w istocie nie istnieje – jest przecież tylko tym, co pozostało po jego unicestwieniu. Przekonujemy się o tym w absurdalnym finale sztuki, kiedy wnuczka znajdzie na gruzach trupa własnej babci i zorientuje się, że jej własne życie jest pozorne albo wirtualne, jak życie bohaterów jej ulubionych gier komputerowych. Kolejne

piętro absurdu dobudowuje zjawiający się w mieszkaniu reżyser, który całą tę historię zawrze w scenariuszu swojego tandetnego filmu.

Stan świata, w którym żyją postacie Masłowskiej, a zarazem stan ich umysłów, dobrze oddaje Baumanowska metafora „płynnego życia”, w której kluczową rolę odgrywa obraz odpadów. Życie w świecie współczesnym to „byt-ku-wysypisku-śmieci”, a pokój bohaterki Masłowskiej jest istnym śmietniskiem starych opakowań i ulotek reklamowych. Świetna parodia reklamowych sloganów i artykułików z kolorowej prasy dla kobiet służy autorce do ukazania istoty współczesnego życia na niby. Egzystencja na śmietniku to nie-jedzenie, nie-ubieranie się, nie-podróżowanie, nie-bycie zawieszony w braku wszystkiego – właśnie taka wizja wyłania się z dialogów Masłowskiej. Jej bohaterki zdają się być reprezentantkami świata ludzi wykluczonych, zepchniętych na margines, biednych, przede wszystkim jednak są figurami życia w nie-rzeczywistości, w jakiejś na pół realnej, a na pół wirtualnej chmurze opakowań, z których znikła zawartość, na usypisku, które od czasu wielkiego wybuchu tylko nieznacznie zmieniło swój skład. Płynne życie tych pozornych konsumentów zaczęło się bowiem dawniej, pierwszego dnia wojny, kiedy zupełnie dosłownie rozsypał się świat trwałych wartości. W dniu, o którym przez cały dramat usiłuje opowiedzieć Osowiła Staruszka. Ten wielki wybuch konkretyzuje się wreszcie w cyfrowej wizji Małej Metalowej Dziewczynki:

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA

O, a to ci niespodzianka. A dałabym głowę, że w miejscu, gdzie stoją teraz w powietrzu kawałki gruzu i kamieni, szkła i walające się luzem piksele, stała jeszcze przed chwilą nasza kamienica! O, te lecące kawałki szuflad to doskonale poznaję, ale dałabym głowę, że były całymi szufladami, a wręcz komodą. Takie drzazgi, jak lecą, to mieliśmy takie same, tylko to były krzesła. Te zęby tu to do złudzenia podobne do tych, co były u nas w domu grzebieniami, te strzepy to całkiem jak strzepy naszych zdjęć, z tą różnicą, że myśmy mieli całe. O, a ci Polacy, co lecą, to też tacy nieopodal mieszkali, ale ci nasi to byli żywi i byli całymi Polakami, a nie ich latającymi na prawo i lewo niezidentyfikowanymi szczątkami. Czyżbym była pijana tak, że nie dość, że cał-

kowicie nie pamiętam, bym kiedykolwiek cokolwiek piła, to jeszcze nie mogła trafić do własnego domu? Ten, który się właśnie przewraca, do złudzenia go przypominał, a wręcz nim był. Dziwne.

Innego dostępu do wspomnień Staruszki niż taka właśnie, niby-komputerowa symulacja obserwowana oczami osoby dotkniętej amnezją, w dramacie Masłowskiej nie ma. Choć babcia potwierdza wizję wnuczki, wrażenie wirtualności i sztuczności obrazu nie znika. Nasila się tylko jego groza. Wojna, która do tej pory była sklerotyczną fantazją babki, a z drugiej strony – leksykalnym gadżetem wnuczki, konkretyzuje się w obrazie tak wstrząsającym, że aż nierzeczywistym. „Można ekstra pogrzebać sobie w pikselach” – oznajmia Mała, choć przecież obie „grzebią w gruzie”. Ta końcowa wizja wszystkim postaciom dramatu nadaje status wirtualnych zjaw. Od czasu wojny żyją one w nierzeczywistym świecie, ćwicząc się w pozornym zaspokajaniu swego konsumenckiego głodu. Tworząc groteskowy obraz ich egzystencji, Masłowska okazała się prawdziwą następczynią Tadeusza Różewicza.

Cukier Stanik

Bunt przeciw „płynnemu życiu” współczesnych konsumentów tandety napędza dramat Zyty Rudzkiej *Cukier Stanik*. Tytuł sztuki pochodzi od nazwy zakładu krawieckiego, w którym Dawid Cukier przez lata szył warszawiankom biustonosze i gorsety. Gdy nastąpiła „nowa” Polska, zakład podupadł, bo klientki zaczęły kupować tanią bieliznę w sklepach. Stary krawiec żyje wspomnieniami i pogrąża się w depresji, którą dobrze opisują słowa Ulicznego: „A tu żyć się nie chce. [...] I umierać się nie chce”. Z depresji próbuje wyrwać Dawida jego siostra. Mira chodzi po supermarketach i ukradkiem pruje chińskie biustonosze, co jednak nie ratuje zakładu. Takich straceńczych zadań chwytają się także inni bohaterowie sztuki, których Rudzka gromadzi w jednym miejscu, by ich podpatrywać z empatią i spostrzegawczością Mirona Białoszewskiego. Bezdomny mężczyzna o ksywce Uliczny krąży po mieście, zbiera stare urządzenia i remontuje je do ostatniej śrubki, a niewidoma młoda kobieta, Ślepa, całymi dniami jeździ autobusami, wynajmowana za drobne przez

ludzi, których nie stać na bilet – jako jej przewodnicy mogą podróżować za darmo. Uliczny wpada czasami do zakładu pogadać z Mirą i coś przekazać. W dniu, w którym ich poznajemy, Mira pokaże mu gigantyczny radziecki odkurzacz „Łajkę”, prezent od nieżyjącego męża, Bułgara. Uliczny chętnie rozmontowałby odkurzacz, ale „Łajka” nie jest na sprzedaż, przechowuje w sobie zbyt dużo pięknych wspomnień Miry. Kobieta wspomina więc swoją dawną miłość i marzy o nowej, a jej brat jak refren powtarza przygnębiające pytania typu: „Po co żyć, Mira?”. Cukier zawsze żył dla pracy i kiedy zabrakło klientek, kroi i szyje biustonosze z wewnętrznej potrzeby. Nawet w nocy, gdy nie może spać. „Ty nawet nie wiesz, jak mi się chce szyć!” – zawoła niczym uwięzieni Czeladnicy w *Szewcach*. Katastroficzny sen Witkacego spełnił się w masowej produkcji (nie tylko staników), którą Chińczycy zalali świat.

Bohaterowie Rudzkiej to ofiary polskiej transformacji, społeczne „odpady”, ludzie, którzy znaleźli się na marginesie nowego systemu ekonomicznego, opuszczeni przez najbliższych szarzy outsiderzy. Autorka przygląda się im ze współczuciem, ale też z poczuciem humoru, każdą z postaci obdarzając czymś bardzo dla niej charakterystycznym: dowcipem, sprytem, pogodą ducha, optymizmem, niewyparzonym językiem, niezwykłą subtelnością uczuć. W Dawidzie uczucia wyższe budzą się na widok klientki, która w stulecie zakładu przyszła zamówić u niego stanik. Kwestie, w których krawiec opowiada o swoim rzemiośle, to prawdziwy hymn na cześć twórczej pracy:

DAWID CUKIER

Cale życie dotykałem kobiet, wysłuchiwałem ich historii. Chciałem, by wypełniło się to, z czego nie zdawały sobie sprawy. (pauza) Dobry stanik nigdy nie jest wulgarny. On zachęca do miłosnych podbojów. Staniki z pracowni „Cukier Stanik” zawsze tworzone były z trzydziestu elementów. Ciężka praca, a przy tym wymaga czułości palców. Dlatego zajmowali się tym wyłącznie mężczy krawcy. Najbardziej wybitni. Dobry stanik to dar. Żadna kobieta nie zrobi tyle dobra dla drugiej. Dotykałem tak wielu kobiet... Palce mogą tak bardzo dużo wyczytać. Coś, co jest tylko pozornie uśpione...

Jubileusz pracowni przyniesie więcej cudownych zdarzeń. Cukier zdejmie miarę ze Ślepej, a Ślepa zrzuci z siebie ciężar bolesnej rodzinnej historii, którą dźwigała od czasu przeżytego w dzieciństwie wypadku samochodowego. Baba Kapo rzuci poniżającą pracę ochroniarki w supermarkecie, a Mira ofiaruje Ulicznemu odkurzacz do recydingu, za co los obdaruje ją narzeczonym Chińczykiem. Rudzka spleta osobiste wątki swoich bohaterów w taki sposób, by osobne uczynić wspólnym, zgubione – odnalezionym, obolałe – zdrowym, beznadziejne – pełnym nadziei. Na naszych oczach z tych samotnych ludzi tworzy się rodzina „z odzysku”. Integrują ich nadzieja, wyobraźnia i... zabawa. Uliczny wpada na pomysł pokazywania zachodnim turystom scen z życia w PRL-u i w 13. części dramatu cała ferajna urządza performans pod hasłem „Witajcie w kraju realnego socjalizmu”. Drwina z naiwnych obcokrajowców, owszem, ale też wyraz nostalgii za czasami, w których wszystko było postawione na głowie, a mimo to chciało się żyć. Tymczasem dziś „Bóg umarł i Marks umarł. I dlatego my też czujemy się kiepsko” – recytuje w swoim stylu Baba Kapo, formułując na koniec świetną diagnozę współczesności.

Popieluszko

Poznajecie ten ton zrzędzającej żony? Znacie ten styl wiecznej pre-tensji rozżalonej matki? Kto to mówi? Czerwona z dramatu Krzysztofa Bizia? A może Halina z *Między nami dobrze jest*? Pewnie Ona z *Piaskownicy* Walczaka, po latach wspólnej „zabawy” w dom. Nie, nie, to głos Żony ze sztuki Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk. Cykl jej monologów zatytułowany jest dowcipnie „Kawa kontra sprawy duchowe”:

ŻONA

Gdzie ty jesteś? Wyszedełś, nic nie zostawiłeś, żadnej kartki, nic. Wracam do domu, a ciebie nie ma. Jak jesteś potrzebny, to ciebie nie ma. Goście dziś przychodzą, pamiętasz o tym? Ja chcę mieć jakąś przyjemność z tego, że goście przychodzą, a nie wieczne nerwy, pośpiech. Ja chcę im kawę podać, przyszło ci to do głowy? Gdzie jesteś? Ty masz na wszystko czas, a najbardziej na

jakieś bzdury. Masz czas na słuchanie tego idiotycznego radia i opowiadanie mi godzinami, co tam powiedzieli. Ale ja mam w dupie, co oni tam mówią, nie mam na to czasu. Ty jesteś jak ten kretyń Wałęsa, co skretyniał na stare lata, bo on też w kółko słucha tego radia, w którym posłanka Sobecka ujawnia, że premier nienawidzi wszystkich ludzi w Polsce, i mnie, i ciebie, i każdego z osobna nienawidzi, czyli żyjemy w kraju osobiście znienawidzonym przez własnego premiera, więc jest to naprawdę niezwykły kraj na świecie, i rozumiem, że słuchanie tych niezwykłych wieści może uzależnić, ale nie mów mi, że to są ważne rzeczy.

Tak, *Popiełuszko* też zakotwiczony jest w „piaskownicy”, czyli dramie rodzinnej, z pozoru dość banalnej. On wyłączył się z życia domowego i całymi dniami słucha Radia Maryja, karmiąc się nienawiścią do „Czarnej Bandy”. Ona domaga się uwagi i awanturuje o ekspres do kawy, który potrzebuje oczyszczenia, bo zapaliła się już w nim czerwona lampka. Monologi Żony nie są jednak czymś zrzędzeniem, ta kobieta naprawdę cierpi, a czerwona lampka ostrzega jego i ją przed małżeńskim kryzysem. Ale nie ma rady, w „połowie życia” każdy mężczyzna musi przejść tę chorobę, czyli znaleźć mistrza i zapytać go o sens. Kobiety zresztą też odczuwają taką potrzebę. „Zawsze marzyłam, by spotkać prawdziwego mędrca” – napisała Sikorska-Miszczuk. Dla jej zajadle antyklerykalnego bohatera mędrcom stanie się ksiądz Jerzy Popiełuszko.

W *Słowie od autorki* czytamy: „Długo zastanawiałam się, jak opowiedzieć wam tę historię. Każdy z was przecież słyszał o moim bohaterze. Każdy z was wie, że był księdzem i został zamordowany”. Zwróćmy uwagę na słowo „opowiedzieć”, które kojarzy się ze słowem „opowiadanie” z didaskaliów do *Kartoteki*. Tak jak w sztuce Różewicza, świadczy ono o specyficznym traktowaniu dramatu, takim, który czyni ze sztuki wypowiedź zakorzenioną w świadomości ujawniającego się podmiotu czynności twórczych. Świadomość ta jest sceną, na której zjawiają się myślane postacie, i gdzie rozgrywają się wyobrażane zdarzenia. Myśl i wyobrażenia nie podlegają tu żadnym konwencjonalnym ograniczeniom, przeciwnie – są źródłem swobody w kon-

struowaniu świata nie jako dramatycznego obrazu rzeczywistości, ale obrazu udramatyzowanej refleksji nad ludźmi, zdarzeniami, sytuacjami. Biorą w nich udział żywi i umarli, postacie historyczne i fikcyjne, a także sama autorka. Teatralna realizacja *Popiełuszki* będzie w jej zamierzeniu inscenizacją scen myślanego dramatu. A więc Antypolak rozmyśla o Popiełuszce i wyobraża sobie jego ostatnią podróż. Historia go jednak zaskakuje i niebezpiecznie wciąga – oto esbecy każą mu wejść do tego samego bagażnika, w którym wiozą księdza.

Posługując się konwencją nowocześnie rozumianego dramatu wewnętrznego i postdramatycznej debaty teatralnej, w sztuce o zabitym kapłanie autorka dość niespodziewanie ożywia tradycję hagiograficzną. *Popiełuszko* jest przecież nowoczesnym miraklem, czyli dramatem o cudzie, jaki za sprawą męczeństwa świętego dokonuje się w ludzkich sercach. Sikorska-Miszczuk unika jakiegokolwiek stylizacji, choć liryczne partie homilii księdza zatytułowane „Ostatnie kazanie w Wiśle” kojarzą się z *Kwiatkami świętego Franciszka*. Utwór *Popiełuszko* to przede wszystkim głos protestu. Sikorska-Miszczuk uderza nim w społeczny stereotyp wiary i niewiary, podtrzymywany przez katolików i ich antyklerykalnych przeciwników, oraz rewiduje postawę Kościoła wobec prześladowanego księdza (w jej sztuce pojawia się prymas Glemp). Jednocześnie, na przekór tendencjom kultury Zachodu, która uczy konformizmu, a gotowość ofiary z własnego życia kojarzy wyłącznie z islamskim fanatyzmem, pyta o współczesny sens męczeństwa. Skandaliczne w liberalnej kulturze modernizującej się Polski pytanie: „Czy Popiełuszko umarł także za mnie?” autorka stawia najpierw sobie, swoim dramatycznym reprezentantem czyniąc bohatera, który na myśl o śmierci księdza krzyczy: „Nie mam z tym nic wspólnego!”. Wspólna podróż w bagażniku z człowiekiem wydanym na śmierć całkowicie Antypolaka odmieni: jego nienawiść zamieni się we współczucie, agresja w łagodność, wstyd w dumę, wątpienie w pewność, słabość w siłę. Ostatnia kwestia bohatera (w konkursowej, czytanej przed gdyńską publicznością, wersji dramatu) to credo człowieka wolnego, ale nieoderwanego od wspólnoty, który swoją laicką wiarę zaczerpnął z osobistego doświadczenia lęku i cierpienia. Sikorska-Miszczuk zaszyfrowała w nim wyrażenie z wiersza Zbigniewa Herberta, który tym samym dołącza do grona poetów patronujących nowemu dramatowi:

Wierzę, że jestem piękny
Wierzę, że łączę Ziemię i Niebo
Wierzę, że jestem wolny
Wstaję z kolan

I wzywam wszystkich: wstańcie z kolan.
Jestem Polakiem. Wolnym człowiekiem. I z tego
miejsca, w postawie wyprostowanej, widzę moją prawdę.
Nie jestem niczym głosem, tylko swoim własnym. Jestem
głosem człowieka, który czuje się częścią. Który jest stwo-
rzony na obraz i podobieństwo Boga, i to mu każe wstać
z kolan, być wolnym i być dumnym ze swojej tożsamości.
Że jest Polakiem.⁹

Czerwona lampka w sztuce *Popiełuszko* alarmuje ostatecznie o kry-
zysie wartości, którego w swoich „piaskownicach” doświadczają
współcześni Polacy. Dopiero wolność odzyskana po 1989 roku uświa-
domiła im prawdziwe jego rozmiary i... na powrót uczyniła Euro-
pejczykami. Brzmi to paradoksalnie, ale przecież to nie wiara we wspól-
ną walutę czyni nas członkami wspólnoty europejskiej, tylko odno-
wione po latach politycznej niewoli poczucie wyczerpywania się war-
tości w świecie „porno”. Zapisany w najnowszej dramaturgii stan
świata, w którym przyszło nam żyć, określają zachłanność, materializm,
cynizm, zanik społecznej solidarności i zmysłu wspólnoty, zerwa-
nie więzi rodzinnych, nienawiść, agresja, przemoc, nieosądzone
zbrodnie i nieprzepracowane traumy, wykluczenie, bieda, coraz
słabsze zakorzenienie w coraz bardziej „płynnej” rzeczywistości,
brak nadziei pod pustym niebem i brak języka, którym to doświad-
czenie można opisać. Autorzy nowych sztuk przeprowadzają sąd
nad światem, stawiając czytelników przed dramatycznym „albo”
– „albo”. Alternatywa: „kawa” czy „sprawy duchowe” jest oczywiście
uproszczeniem, spójrzmy jednak nią jak na pro-
wokacyjne wezwanie do rewizji własnej postawy
życiowej. Lektura *Popiełuszki* i pozostałych dzie-
sięciu sztuk zebranych w tym tomie sprzyja temu
trudnemu zadaniu.

9. Małgorzata Sikor-
ska-Miszczuk, *Popie-
łuszko. Czarna msza*,
gnd.art.pl/baza_sztuk-
html (dostęp 22.10.2013).

Od początku

Miał umrzeć, ale się odrodził (tak naprawdę czekał tylko w niszy na lepszy czas); ożywiony głosem nowego pokolenia, ale rozwijany także przez twórców nieco starszych; zapatrzony w obce, angielskie i niemieckie, wzorce estetyczne, ale skupiony na problemach własnej wspólnoty; otwarty na teatralny eksperyment i nowe formy komunikacji, ale odkrywający dla siebie dawne, tradycyjne style, konwencje i kody (barokowe, średniowieczne, antyczne); zakorzeniony w reportażu i dokumencie, ale świadomy własnej, wyjątkowej formy literacko-scenicznej; zasłuchany w brutalną, stereotypową mowę naszpikowaną popkulturowymi kalkami i zderzający ją z idiomem poetyckim, religijnym, filozoficznym; drażący coraz głębsze pokłady nieszczęścia i zła, ale otwarty na bunt swoich bohaterów, gotowy na ich ofiarę, wyglądający ich przemiany; pełen rozpacz i pełen nadziei; za pan brat z socjologią, ale ciekawy życia w jego innych wymiarach; otwarty na transcendencję; zanurzony w rodzinną współczesność i coraz bardziej świadomy historii wspólnoty; politycznie niepoprawny; rozpięty między tragedią i komedią, powagą i parodią, realizmem i ekspresjonizmem, dosłownością i symbolicznością, z roku na rok bardziej dojrzały i wydający prawdziwe perły – dramat najnowszy.