

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

## W laboratorium współczesności, czyli teatralne przestrzenie młodego polskiego dramatu

W drugiej połowie ubiegłego wieku wiele się mówiło o tzw. teatrze postdramatycznym – wieszczono, a właściwie konstatowano porzucenie dramatu przez teatr. Wydana w 1999 roku w Niemczech praca Hansa-Thiesa Lehmana *Postdramatisches Theater* (jej polskie tłumaczenie ukazało się pięć lat później<sup>1</sup>) precyzyjnie rozpoznawała symptomy tego zjawiska. Dowodem na odejście od teatru dramatycznego był, według autora, prawdziwy wysyp form inscenizacyjnych, które stworzyły w miarę spójny nurt nie tylko dlatego i nie przede wszystkim dlatego, że w większości odbywały się bez literackiego tworzywa. Ich wspólne cechy można już dziś względnie czytelnie uporządkować. Należy do nich przede wszystkim rezygnacja z ukonstytuowanej w dramacie wizji świata, odtwarzającej ją fabuły i działających w niej bohaterów. Miejsce tych tradycyjnych kategorii opisujących spektakl – bardziej lub mniej wiernie realizujący wizję dramaturga – zajęły wartości jakościowo odmienne. I tak dramaturgicznie uspołniony mikrokosmos zastępowała real-

---

<sup>1</sup> H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

ność stwarzana *ad hoc* wprost na scenie. Klasyczny przyczynowo-skutkowy układ zdarzeń eliminowała afabularna zdarzeniowość, energia scenicznego „dziania się”. A psychologicznie ukształtowanego bohatera wypierał quasi-bohater, czasem sam aktor uprawniony jedynie faktem swej fizycznej obecności w planie gry.

W nowym teatrze opisywanym przez Lehmana zmianie ulegał także status słowa, co dla badacza postdramatycznych losów dramatu może być szczególnie interesujące. Jego monologowo-dialogowa faktura, zawsze tak silnie powiązana z postacią, została ostatecznie unieważniona na rzecz szczególnej, specyficznie wyrazistej „rzeczywistości językowej”<sup>2</sup>. Iluzję rozmowy – bohatera z samym sobą i z innymi bohaterami – zastąpił niepretendujący do jakiegokolwiek formy iluzji autonomiczny żywioł języka. Żywioł ów objawiał swoją heterogeniczność, wielostylowość, często brak semantycznej koordynaty i dyscypliny. Dotychczasowy dysponent werbalnej (i nie tylko werbalnej) warstwy spektaklu – dramat jako gatunek jednak literacki – w sposób jawny zaczął tracić na znaczeniu.

Do jego całkowitego wyrugowania z teatru opisany proces jednak nie doprowadził – problem nowej obecności dramatu w teatrze okazał się bardziej złożony. Przede wszystkim, jak przekonuje Lehmann, nie można identyfikować pojęcia „teatr postdramatyczny” jako kategorii opisującej teatr całkowicie rezygnujący z tekstu. Chodzi tu raczej o formułę, która zakłada zasadniczą renegotjację statusu dramatu w przestrzeni scenicznej. Postdramatyczność – twierdzi autor – „sygnalizuje wciąż istniejący związek i nadal zachodzącą wymianę pomiędzy teatrem a tekstem”<sup>3</sup>. Tyle że dramat nie ma już w tej wymianie pozycji dominującej. Pozostaje potencjalnie ważnym elementem struktury spektaklu, lecz właśnie jako jej element, podporządkowanym „dyskursowi teatru”. Teatru, dodajmy, który ma już za sobą istotne samorozpoznanie, polegające na od-

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 10.

<sup>3</sup> Tamże, s. 9.

kryciu takich środków ekspresji, które wobec tekstu są całkowicie niezależne<sup>4</sup>.

Zastrzeżenie Lehmana, nie da się ukryć, rodzi pewne problemy terminologiczne. Skoro teatr postdramatyczny nie jest po prostu teatrem bez dramatu, a jedynie teatrem detronizującym teatr dramatyczny („literacki”), jak nazwać teksty, po które sięga, a ściślej teksty, które wciąż się dla niego pisze? Niemiecki badacz proponuje niezbyt precyzyjne określenie „niedramatyczny tekst teatralny”:

Jednocześnie nowy tekst teatralny, który również nieustannie czyni przedmiotem refleksji własną strukturę jako tekst językowy, stanowi „już niedramatyczny” tekst teatralny<sup>5</sup>.

Rozstrzygnięcia terminologiczne nie są wbrew pozorom kwestią drugorzędą. Nie mogą być, bo identyfikują istotny dział współczesnych praktyk dramaturgicznych. Jednoznacznie wskazują one na fakt, że dzisiejszy teatr nie jest już jedynie miejscem inscenizowania dramatów przez nadawanie im autorskiej oprawy scenicznej. To raczej przestrzeń współpracy, a czasem też konfrontacji, dramaturga i reżysera, w której wyraźną przewagę ma jednak inscenizator, bo to do niego należy inicjatywa i ostatecznie, artystyczne słowo. Niejednokrotnie to właśnie on (a właściwie teatr, w którym wystawia) zamawia sztukę – czasem jest to zamówienie nieprzypadkowo precyzyjne, podporządkowane pomysłowi już nie literackiemu, lecz inscenizacyjnemu.

Co ciekawe, temu pomysłowi nierzadko muszą się poddać nie tylko autorzy dziś piszący dla teatru, ale także twórcy dzieł klasycznych. Znakiem nowych realiów funkcjonowania tekstu w teatrze staje się wygodna formuła „według” (zapowiadająca na przykład *Hamleta* „według” Szekspira) stosowana przez wielu młodych i „jeszcze młodszych” polskich reżyserów. Równie chętnie wykorzystują oni przeróbkę właściwego tytułu dramatu. W przypadku

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 66.

<sup>5</sup> Tamże, s. 9.

takich inscenizacji, jak *H. czy Fanta\$y* Jana Klaty, 2007: *Macbeth* Grzegorza Jarzyny, *Mickiewicz. Dziady. Performance* Pawła Wodźńskiego, dekonstrukcja oryginalnego tytułu jest nie tylko jawną deklaracją dokonanej aktualizacji, ale też sygnałem bardzo swobodnego przetworzenia wyjściowego tekstu. Dziś prawa do niej mogą odmawiać reżyserowi jedynie najbardziej konserwatywnie nastawieni krytycy.

Prymat inscenizatora to we współczesnym polskim teatrze zjawisko, jak się wydaje, trwałe, a jednocześnie obiecująco wielowymiarowe. Jak zauważa Jacek Kopciński, „teatr zmienia się szybciej” niż projekty teatralne wpisywane w dramaty<sup>6</sup>, co oznacza, że tworzone dziś dla teatru teksty nie tyle dyktują mu własną wizję sceniczną, ile tę wizję w różny sposób i na różnych warunkach z teatrem „uzgadniają”. Ów nowy paradygmat „korporacyjnej” współpracy dramatu i teatru, autora i reżysera ciekawie charakteryzuje Jacek Sieradzki:

[...] mamy najbardziej cieszące się powodzeniem i chyba dysponujące największą siłą sceniczną przedstawienia, których scenariusze powstały w ramach roboty teatralnej albo w ścisłym związku dramatopisarza z teatrem, gdzie pisarz służy czasami wręcz teatrowi nie tylko jako autor, ale i jako researcher, czyli ktoś, kto znajduje materiały i włącza je do wspólnej pracy<sup>7</sup>.

Cytowane tu wypowiedzi pochodzą z dyskusji przeprowadzonej w warszawskim Instytucie Teatralnym w listopadzie 2011 roku. Miesięcznik „Dialog” opublikował ją pod znamienym tytułem *Umarł dramat, niech żyje dramat*. Choć w tej dyskusji padały różne, czasem skrajnie przeciwne głosy, jej przebieg dowodzi zasadności zarówno pierwszej, jak i drugiej postawionej w tytule tezy. Jeśli przyjąć za słuszne rozpoznanie mówiące o „hegemo-

---

<sup>6</sup> Głos w dyskusji przeprowadzonej w warszawskim Instytucie Teatralnym 3 listopada 2011 roku. Zob. *Umarł dramat, niech żyje dramat*, „Dialog” 2012, nr 2, s. 7.

<sup>7</sup> Tamże, s. 6.

nii reżysera”<sup>8</sup>, należy pogodzić się z faktem obumarcia nie tyle dramatu jako gatunku, lecz tych jego form, które w komunikacji sceny i widowni dziś już się nie sprawdzają; według Pawła Sztabrowskiego należy do nich na przykład klasyczna konwersacja prowadzona przy użyciu okrągłych, wypielegnowanych zdań<sup>9</sup>. Szansę natomiast mają te odmiany gatunkowe, które są teatralnie atrakcyjne, to znaczy korespondują z estetyką uprawianego obecnie teatru i mieszczą się w horyzoncie oczekiwań współczesnego widza. Nie bez powodu Jacek Sieradzki wspomina o usługowej roli dramaturga-researchera, który nie pracuje już niezależnie (od repertuarowych potrzeb teatru) i nie tworzy pod wpływem boskiego natchnienia, ale w bliskim kontakcie z rzeczywistością podsuwającą mu tematy i problemy zdolne zainteresować publiczność tu i teraz.

O ile nazywanie tych nowych postaci dramatu „tekstami dramatopodobnymi”<sup>10</sup> czy „teatropisaniem na zamówienie”<sup>11</sup> wydaje się nieco przesadne i niesprawiedliwe, o tyle zawarte w cytowanych określeniach rozpoznanie trzeba uznać za słuszne. Teatr może obywać się bez dramatu, a dramat jako gatunek literacki może funkcjonować bez teatru, jednak to właśnie dzieła usytuowane w przestrzeni wspólnej obu sztuk stanowią dziś szczególnie ciekawy i najbardziej wdzięczny obiekt obserwacji. Faktu, że tekstów przykrojonych na potrzeby współczesnej sceny wciąż przybywa, nie należy interpretować w kategoriach „śmierci gatunku”. To raczej znak nowego otwarcia, a przy tym szansa zarówno dla autora, nawet jeśli tworzy pod presją narzuconego przez „rynek” teatralnej oferty zamówienia, jak i dla inscenizatora, który ma luksus pracy na materiale odpowiadającym jego artystycznej intuicji.

---

<sup>8</sup> Określenie Kaliny Zalewskiej; tamże, s. 13.

<sup>9</sup> Tamże, s. 9.

<sup>10</sup> Pojęcie użyte przez Jacka Kopcińskiego; tamże, s. 8.

<sup>11</sup> Określenie przywołane przez Annę Kuligowską-Korzeniewską; tamże, s. 12.

O tym nowym otwarciu świadczą dwa przedstawienia (i dwa dramaty), do których chciałabym się odwołać. *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* to spektakl Przemysława Wojcieszka zrealizowany w październiku 2005 roku w TR Warszawa. W tym przypadku mamy do czynienia z sytuacją szczególną, gdyż reżyser jest też autorem tekstu sztuki. Wojcieszek zyskał uznanie dzięki przedstawieniu *Made in Poland* wystawionemu w legnickim Teatrze im. Modrzejewskiej w 2004 roku. Inscenizując historię zbuntowanego blokersa, już wówczas wystąpił w podwójnej roli – autora i reżysera. A tytuł jego tekstu stał się tytułem kultowej antologii najnowszego dramatu polskiego wydanej w 2006 roku<sup>12</sup>. *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* to niezrealizowany scenariusz filmowy, zmieniony i przerebiony na dramat, a właściwie na gotowy scenopis. Autorka drugiej przywoływanej tu sztuki – Dorota Masłowska – jako dramaturg zadebiutowała w 2006 roku napisanym na zamówienie TR Warszawa tekstem *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*. Dramat *Między nami dobrze jest* z 2008 roku również został zamówiony przez TR Warszawa i berlińską Schaubühne am Lehniner Platz. Zespół TR wystawił go w Berlinie w marcu 2009 roku w reżyserii Grzegorza Jarzyny.

Co łączy te dramaty? Fascynacja współczesnością, potrzeba sportretowania życia ludzi, o których zwykło się teraz mówić „wykluczeni”. Bolesną, brutalnie konkretną wiwisekcję polskiej rzeczywistości obaj reżyserzy umieszczają w chłodnej, ascetycznej, celowo odrealnionej przestrzeni. Sztuka Wojcieszka to opowieść o trudnym związku dwóch dziewczyn – Magdy i Sugar. Ich życie, które próbują sobie wspólnie ułożyć, rozpisane zostaje na cztery przestrzenie: „zmywak” w obskurnej smażalni kurczaków (gdzie się poznały i razem pracują), „salon” w skromnym domu Sugar, mieszkanie jej kolegi Mikołaja i mieszkanie Zapaśnika (gospodarza imprezy, na którą przychodzą dziewczyny), wreszcie nocny klub z poetycko-

---

<sup>12</sup> *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski. Antologia dramatu w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006.

-rockowymi slamami – miejsce ucieczki od ponurej codzienności. W warszawskim przedstawieniu wszystkie cztery wymiary prozaicznej egzystencji bohaterów obsługuje jeden oszczędnie rozrysowany plan gry. Stanowi go ograniczona, zamknięta przestrzeń, ciasno otoczona z trzech stron widownią maksymalnie przybliżoną do aktorów. Centralne miejsce zajmuje stół – symboliczny, wielofunkcyjny mebel. Jego prosty, quasi-laboratoryjny blat wielokrotnie zmienia swoje przeznaczenie – jest zlewozmywakiem w smażalni, rodzinnym stołem, wreszcie barem w slammerskim klubie.

Ten najważniejszy element scenograficzny przedstawienia służy przede wszystkim do przestrzennego zorientowania sceny. Jego symbolikę zaprojektowano w sposób bardzo uproszczony, a przez to wyrazisty i maksymalnie czytelny. Monotonna, fatalnie opłacana praca w smażalni (4,50 złotych za godzinę) polega na nieustannym myciu talerzy w zlewie umieszczonym pod blatem stołu; Magda (Sugar raczej nie kwapi się do pomocy) wykonuje ją niemal mechanicznie. Święteczny obiad w domu Sugar, przygotowany z okazji powrotu brata dziewczyny Piotra z wojny w Iraku, nie będzie początkiem wspólnego rodzinnego szczęścia. Piotr, zdeklarowany katolik i przeciwnik związków homoseksualnych, nie zgodzi się na wspólne zamieszkanie dziewczyn. A w trakcie ostrej awantury talerze z pierogami, ustawione na stole przez matkę, wylądują na podłodze. Na stole Sugar zdradzi Magdę z Mikołajem w jego mieszkaniu, ewentualne frustracje odreaguje w psychodelicznym tańcu wokół stołu-baru w nocnym klubie.

Wojcieszek narzucił swej teatralnej opowieści bardzo szybkie tempo, stymulowane niemal filmowym montażem. Znakiem przejścia od jednej przestrzeni do drugiej, a także sygnałem zmiany sekwencji fabularnych jest światło i barwa. W scenach zlokalizowanych w smażalni dominuje ostre, białe oświetlenie – jego źródłem są świetlówki wiszące nad zlewem. Rodzinny dom Sugar wydobywa z ciemności ciepła, żółta barwa światła – dodatkowo daje ono na podłodze efekt kolistych wzorów tworzących coś w rodzaju dywanu. Erotycznie nasycone sceny w mieszkaniu Mikołaja

i Zapaśnika rozgrywają się w ognisto-czerwonej poświacie, a moment bójk Sugar z Zapaśnikiem, który próbuje zgwałcić Magdę, dramatyzuje emisja laserowych impulsów. W sekwencjach slamerskich pojedynków, gdy bohaterowie recytują swoje wiersze, scenę zalewa światło zielone. Wyraźnie odcina się od niego niebieskie oświetlenie miejsca, w którym znajduje się zespół Pustki grający na żywo muzykę towarzyszącą recytacjom.

Symbolika mocnych barw – na przemian zimnych i ciepłych – układa się w niezbyt skomplikowaną opowieść o pozbawionej perspektyw – już na wstępie przegranej – egzystencji dwóch głównych bohaterek. Opisana światłem i kolorem, duszna, niemal klaustrofobiczna przestrzeń – jakby na przekór scenograficznej ascezie – buduje swój własny wewnętrzny realizm, zapewne wyraziście czytelny dla młodej publiczności szczerze zapewnijającej widownię TR na każdym kolejnym przedstawieniu. Zaskakująco realistyczny efekt uzyskuje Wojcieszek za pomocą muzyki, ruchu scenicznego i – co ciekawe – również słowa. W nieproporcjonalnie długich sekwencjach „slamerskich” reżyser przynosi widza wprost na koncert. „Grający na żywo zespół Pustki – zauważa Piotr Gruszczyński – dodatkowo rozprzega sztywne ramy teatru, zamieniając wieczór w spotkanie o nie do końca określonym charakterze”<sup>13</sup>. Faktycznie, występy niszowych Pustek trudno potraktować jako zabieg mający na celu jedynie pozyskanie muzycznego tła dla spektaklu. To niemal autonomiczne fragmenty przedstawienia sytuujące widza dosłownie wewnątrz świata doświadczanego przez bohaterów. W scenach tych nie tylko głośna, „energetyczna” muzyka organizuje przestrzeń, ale też szalony, wyzwalający taniec aktorów.

W podobny sposób wykorzystuje reżyser motyw slamu. Slamy, czyli popularne wśród młodzieży poetyckie pojedynki, w trakcie których uczestnicy prezentują publiczności swoje wiersze, a ona wybiera zwyciężcę, przywędrowały do Polski z Ameryki (pierw-

---

<sup>13</sup> P. Gruszczyński, *Radykalizacja*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 7.



szy slam odbył się w Polsce w 2003 roku w warszawskim teatrze Stara Prochocznia). W spektaklu Wojcieszka widzowie występują zatem w podwójnej roli – jako widownia spektaklu, a jednocześnie jako widownia poetyckich zawodów (z Sugar w roli głównej). Triumfator, co prawda, za sprawą scenariusza jest już ustalony, ale nie zakłóca to iluzji zaprojektowanej przez reżysera – widzowie śledzą poetyckie pojedynki Sugar, Mikołaja i Leszka (w tej roli wystąpił autor recytowanych wierszy – Marcin Cecko). Przestrzeń spektaklu wypełnia się więc tekstem – niekiedy mocnym i brutalnym, nasyconym potocznościami i wulgaryzmami, czasem z powodu głośnej muzyki, niestety, słabo słyszalnym, a mimo to dominującym i w jakimś sensie dla teatru odzyskanym. Kulminacją tego efektu przynosi scena ostatnia, w której debiutująca slamerka Magda recytuje swój pierwszy wiersz. Jest nim nieco chropawe, na pozór mało poetyckie, a jednak przejmujące wyznanie miłości do Sugar:

Oto mój wiersz / chociaż nie jestem poetką / i nie wiem, czy kiedykolwiek nią będę, i czy jest mi to do czegośkolwiek potrzebne / wiem tylko, że jesteś obok i że wszystko, co robię, robię dla ciebie / jak śpiewał Bryan Adams / więc skoro jest tak dobrze, to postaramy się tego nie spieprzyć<sup>14</sup>.

W teatralnym praktykowaniu przestrzeni u Wojcieszka finałowy monolog Magdy ma szczególne znaczenie. Tempo akcji ulega wyraźnemu spowolnieniu, wręcz zatrzymaniu, wycisza się muzyka, ustają szalencze tańce na scenie. Wszystkie te elementy, dotąd tak intensywnie wykorzystywane do dopowiedzenia charakterystyki miejsca, oswojenia ascetycznego planu gry ostatecznie ustępują na rzecz słowa. Tekst, nawet niewypowiedziany przez dziewczynę, ale dosyć monotonna, niewprawnie odczytany z trzech, wy-

---

<sup>14</sup> P. Wojcieszek, *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię*, w: *TR/PL: Bajer / Kochan / Maśłowska / Sala / Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, red. A. Tuszyńska, Warszawa 2006, s. 287.

ciągniętych z kieszeni spodni, pogniecionych kartek, nadaje przestrzeni spektaklu nowy wymiar. W finale dopisuje jej porządek, który za Ewą Wąchocką można nazwać „sceną wewnętrzną”<sup>15</sup>. Na krótki moment, a dokładnie na ostatnie pięć minut spektaklu, reżyser przenosi widzów w świat uczuć, skrywanych lęków i pragnień bohaterki, a może też jakiejś części jej pokolenia. To jedynie kontrapunkt, ale – nie da się ukryć – nieprzypadkowo wyrazisty. Słowa, z którymi Wojcieszek pozostawia publiczność tak komentuje Jacek Cieślak:

Wzruszający jest monolog Magdy. Mówi o trudnej homoseksualnej miłości, ale wyraża tęsknoty wielu rówieśników, dla których ukochana osoba ważniejsza jest od narodu, seks od patriotycznych pomników, przyszłość od historii<sup>16</sup>.

Zadanie, przed którym stanął twórca drugiego przedstawienia, Grzegorz Jarzyna, wydawało się o wiele trudniejsze. Sztuka Masłowskiej to opowieść o trzech kobietach – matce, córce i babci. Ponure mieszkanie, w jakim upływa ich życie autorka sportretowała następująco:

Stary wielokondygnacyjny budynek ludzki w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi – jedne wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niskim niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwietrzałym ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka w żyrandolu<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> E. Wąchocka, *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz i E. Wąchocka, Katowice 2009, s. 27.

<sup>16</sup> J. Cieślak, *Miłość na pomnikach historii*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 252.

<sup>17</sup> D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2009, s. 7.

Widz, który zna tekst sztuki, na spektaklu TR Warszawa musi przeżyć spore zaskoczenie. Przestrzeń u Masłowskiej to spotęgowana wersja ohydy zapuszczonego mieszkania w przygnębiającym blokowisku – jest tandetna i brudna, a w dodatku wydziela nieprzyjemny zapach wydostający się z garnków stojących na prymitywnej kuchence. To, co publiczność zobaczy u Jarzyny stanowi jaskrawe jej zaprzeczenie. Geometrycznie rozrysowany plan sceny przypomina sterylną klatkę. Umieszczono w niej, co prawda, stolik z kuchenką, obszarpany fotel, plastikowy stołek i telewizor w wersji pamiętającej początki publicznej telewizji w Polsce, jednak samo wnętrze pokoju zbudowano z gładkich, lśniących tafli, czyli podłogi i trzech ścian. Wrażenie – podobnie, a jednak inaczej niż u Wojcieszka – robi przede wszystkim ich stale zmieniająca się, mocna, nasycona barwa: od niebieskiej, przez różową, aż po zieloną i żółtą.

Minimalistyczna, czysta scenografia<sup>18</sup> jeszcze silniej niż w poprzednim przedstawieniu odrealnia tę przestrzeń. Wrażenie odrealnienia wspomagają graficzne animacje. Ściany w tym dziwnym mieszkaniu są bowiem ekranami – komputerowe projekcje wyświetlają na nich elementy skromnego wyposażenia: kopię rzeczywistego telewizora, kopię fotela i stolika, żyrandol, a w pewnym momencie nawet spuszczonego się po swej nici pająka. Córka – tu występująca jako Mała Metalowa Dziewczynka – objężdżając pokój na kółkach, którymi podbite są jej adidas, „rysuje” na ekranach linię staroświeckiej lamperii. Za chwilę linia ta posłuży do realizacji, zaprojektowanego przez Masłowską, niemal surrealistycznego efektu towarzyszącego wizycie sąsiadki Bożeny. Gdy kobieta, sama siebie z racji tuszy nazywająca Grubą Świnia, siada na stołku, poziom wspomnianej lamperii – niczym w gigantycznym akwarium – automatycznie się podnosi, a gdy wstaje, obniża się.

Abstrakcyjna przestrzeń mieszkania bohaterki nie została jednak całkowicie wyczyszczona z przynależnych jej obskurnych realiów. Fizycznie – w postaci rekwizytów i pomysłowych animacji

---

<sup>18</sup> Jej autorką, podobnie jak w spektaklu Wojcieszka, jest Magdalena Maciejewska.

– wprowadzono na scenę tylko kilka z nich. Pozostałe, już w nielimitowanej liczbie, uruchamia w wyobraźni widza słowo, czyli niezwykle plastyczne monologi Małej Metalowej Dziewczynki, która jako narrator z detalami opisuje „wystrój” pokoju:

[...] udało się tu zmieścić cały oryginalny komplet mebli z lat siedemdziesiątych (płyta pilśniowa). Ich powierzchnie udało się przez lata zmatowić, porysować i szczelnie pokryć dziecięcymi mazajami, a misz-masz produktów spożywczych, napoi wysokowych, i wydzielin fizjologicznych tworzy na komplecie „Mieszko” stylizowany na zwykły brud niezwykle palimpsest. Tapety na brzegach lekko zmoczono i naddarto, grzyba na ścianie, który przykryty został kilimem, w ogóle nie ma. Pudełko po chałwie, ładnie oprawione wieczko bombonierki „Solidarność”, plastikowa wstążka wpięta w doniczkę z filodendronem, pałętające się tu i ówdzie obierki jarzyn, kostki od kurczaka, rozkoszne, puszyste koty kurzu [...] <sup>19</sup>

Reżyserowi zależało prawdopodobnie na uzyskaniu efektu silnego kontrastu: chłodna, ascetyczna scenografia pozostaje w opozycji do szczegółowych, naturalistycznych opisów. Jednak skondensowany, pulsujący ironią, językowy żywioł, tak charakterystyczny dla pisarstwa Masłowskiej, w zdumiewający sposób oswaja widza ze specyficznym klimatem miejsca wykreowanego w dramacie. Odczucie niespójności obrazu i słowa paradoksalnie potęguje wrażenie, że oto obcujemy z realiami – mimo karykaturalnej prezentacji i symbolicznej scenerii – rozpoznawalnymi i czytelnymi. O tym, że przestronna, sterylna przestrzeń sceny jest tak naprawdę teatralnym znakiem dusznego, ciasnego mieszkania przypomina jeszcze jeden wyrazisty, przewijający się przez tekst całej sztuki, słowny trop – motyw niebytu, braku. W chwilach irytacji matka odsyła Małą Dziewczynkę do... „jej braku pokoju”. „Jestem w swoim braku pokoju!”<sup>20</sup> – informuje publiczność Dziewczynka.

<sup>19</sup> D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, s. 21.

<sup>20</sup> Tamże.

Lokum bohaterek to nie jedyny wymiar przestrzenny widowiska. Świat Polski B jest w nim skonfrontowany ze światem wszechobecnej kultury masowej, który zamieszkują tak zwani celebryci. W sztuce Masłowskiej należą do nich: niespełniony reżyser snujący opowieść o swym niezrealizowanym projekcie „zaangażowanego” filmu pt. *Koń który jeździł konno*, jego wystylizowana fotoshopem bohaterka Monika, aktor-narkoman, egzaltowana Edyta i Prezentka – silikonowa specjalistka od wywiadów z gwiazdami.

Znakiem przejścia do tej innej, a jednak za sprawą mediów tak dobrze znanej rzeczywistości jest szybka zmiana dekoracji – ze sceny wyjeżdżają skromne sprzęty bohaterek, wjeżdża natomiast designerska sofa obita białym pluszem i obrotowe krzesła. Świat celebrytów nie stanowi jednak realności autonomicznej, osobnej. Zostaje otoczony ramą – na zewnątrz niej, w cieniu, na obrzeżach sceny usadowią się matka, córka i sąsiadka, które wytrwale, z przejęciem będą śledzić i na bieżąco komentować niekończący się medialny show wypełniony doskonale beztreściową papką z gatunku „wynurzenia gwiazd”. Zabieg zastosowany przez Jarzynę stanowi przetworzenie klasycznego chwytu „teatr w teatrze”. Ta jego nowa, zaktualizowana wersja zdecydowanie różni się od modelu historycznego („szekspirowskiego”). Przestrzeń wewnętrznego spektaklu to przestrzeń zmediatyzowanego, zapośredniczonego doświadczenia, interaktywnej projekcji. Jej granice pozostają płynne, nieostateczne. Bohaterowie, jak się okazuje, wcale nie są uwięzieni w swoich „strefach”, mogą się między nimi swobodnie przemieszczać. Kobiety ostatecznie opuszczają więc punkt obserwacyjny „na stronie” i wkraczą do plastikowego świata celebrytów (zasiadają wspólnie z nimi na pluszowej sofie).

Zachodzenie na siebie obu porządków ma swoje dramaturgiczne uzasadnienie. Sama Masłowska w wywiadzie przeprowadzonym przez Cieślaka po berlińskiej premierze stwierdziła:

Mam wrażenie, że w „Między nami” ten syntetyk, ta estetyka sofy i laptopa obróciła się przeciwko sobie i powiedziała do siebie coś ważnego. Że Grzegorz Jarzyna bardzo dobrze wyczuł, że nie da

się o tych wszystkich potach, garnkach i wydzielinach opowiadać inaczej niż przez pleksę i lateksy<sup>21</sup>.

Sceniczne przenikanie się dwu światów można odczytać jako metaforyczny obraz charakterystycznej dla kultury masowej koegzystencji bohaterów medialnych przekazów i ich wiernych fanów. Wzajemnie satysfakcjonującej symbiozy tych, którzy muszą być w telewizyjnych programach i kolorowych gazetkach oraz tych, którzy są od owych programów i gazetek uzależnieni, bo tylko one są w stanie unieważnić codzienną monotonię i prozę ich życia. Na styku blichtru i szarości rodzi się jeszcze jedna, niekoniecznie specjalnie odkrywczą refleksja – oba te światy wbrew pozorom sporo łączy, oba naznaczone są kompleksami i obsesjami, oba nie potrafią uwolnić się od stereotypów.

W kreowaniu niejednorodnej przestrzeni spektaklu *Między nami dobrze jest* istotną rolę, jak już wspomniano, odgrywają tak popularne we współczesnym teatrze projekcje. I nie chodzi tu wyłącznie o opisane wcześniej płaskie animacje graficzne, ale dwukrotnie użyte projekcje filmowe. Obie pokazują Warszawę z lotu ptaka. W pierwszej widać budujący się apartamentowiec – babcia rozpoznaje na filmie ulicę, ale kojarzy ją wyłącznie ze wspomnieniami, na których zatrzymała się jej pamięć, czyli z II wojną światową. To jedynie zapowiedź projekcji finałowej. Końcowa sekwencja będzie szczególnie wymowna. Na pustej scenie stoją, trzymając się za ręce, babcia i wnuczka (ubrane w identyczne, staromodne sukienki). Nad nimi rozpętuje się piekło wojennego bombardowania Warszawy. Zdjęcia ze starych kronik filmowych przedstawiają nadlatujące samoloty, potem wybuchy, wreszcie walące się domy. Przez ekrany ścian przepływają (w formie grafiki nałożonej na emitowany obraz) „zmięcione” wybuchami znajome sprzęty: garnek, telewizor, radio.

---

<sup>21</sup> J. Cieślak, *Masłowska. Jedna z miliona*, „Rzeczpospolita” 2009, nr 97.

Za sprawą techniki filmowej dokonuje się multiplikacja planu gry. Scena zyskuje głębię nie tylko wizualną. Dodatkowe medium, jak określa to Izabella Pluta-Kiziak, „tworzy nadwarstwę semiotyczną spektaklu”<sup>22</sup>. Ów jawnie naddany poziom świata przedstawionego wyraźnie odcina się swoją estetyką i swoją fakturą od tych elementów scenicznej rzeczywistości, które rama spektaklu już uzgodniła i uspołniła. Jest dzięki temu bardziej „widoczny”, staje się sygnałem jakiejś innej narracyjnej możliwości, a jednocześnie projektuje odbiór, który taką możliwość zakłada.

Widz nie odbiera komplementarnej struktury spektaklu – zauważa Pluta-Kiziak – ale jej wariantowość. Styka się ze specyficzną wizją rozłączną, doświadcza scenicznych światów, selekcjonuje je i buduje własną, indywidualną semiotykę przedstawienia<sup>23</sup>.

Co widzowie mogą odczytać z finałowej sceny *Między nami dobrze jest*? Oto niezrozumiałe dla pokolenia Małej Metalowej Dziewczynki natrętnie opowieści o wojnie babci, czyli Osowiałej Staruszki, zmieniają swój status – okazują się być prawdą. Prawdziwy jest z pewnością dokumentalny zapis bombardowania Warszawy. Jeśli babcia naprawdę w nim ginie – w ostatniej scenie łagodnie opada na kolana wnuczki – to oznacza, że matka Metalowej Dziewczynki nigdy się nie urodzi (lub nie urodziła), a ona „nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich”<sup>24</sup>. Zaskakujący zwrot w finale spektaklu można oczywiście zinterpretować metaforycznie – nie jako sygnał niebytu bohaterów, lecz jako wyraz ich problemów ze zbiorową (polską) autoidentyfikacją. „Wniosek płynący z drugiej sztuki Doroty Masłowskiej [...] – stwierdza w swej recenzji Aneta Kyzioł

---

<sup>22</sup> I. Pluta-Kiziak, *Heretycy na scenie. Ekrany w teatrze nowych technologii*, w: *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widziana*, red. A. Gwóźdź i P. Zamojski, Kraków 2002, s. 197.

<sup>23</sup> Tamże, s. 203.

<sup>24</sup> D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, s. 52.

– nie jest specjalnie budujący: my, Polacy, nie istniejemy”<sup>25</sup>. Sceniczna przestrzeń opowieści o współczesnej Polsce pozostaje więc znakiem miejsca, którego tożsamość właściwie nie jest oczywista, nie jest też w sposób skończony rozpoznana.

O estetyce przestrzeni właściwej nowemu, postliterackiemu teatrowi Lehmann pisał następująco:

W postdramatycznym teatrze przestrzeń zostaje wprowadziona jako teatralna oznaczona, ale zarazem pozostaje nadal częścią realnego świata. Jest tyleż za pomocą czasoprzestrzennej ramy wyodrębnionym fragmentem, ile stanowi kontynuację i w tym sensie część rzeczywistości codziennego życia<sup>26</sup>.

Oba przywołane tu spektakle nie do końca przystają do tej charakterystyki. Wykreowana w nich przestrzeń wyczerpuje raczej cechy tradycyjnego modelu „metaforyczno-symbolicznego”, którego istotą jest, według Lehmana, umowna reprezentacja jakiegoś fikcyjnego świata, a nie – jak w modelu „metonimicznym” (czyli postdramatycznym) – ukazanie jedynie faktycznego działania zlokalizowanego w realnym miejscu. Plan gry, zarówno u Wojcieszka, jak i u Jarzyny, stanowi efekt kadrowania współczesnej polskiej rzeczywistości. Eksperymentuje się tu na próbie tej rzeczywistości, a przestrzeń, w jaką się ją przenosi staje się swoistym narzędziem interpretacji. Właśnie dlatego musi ona zachować swą umowność – całkowitą w przypadku *Między nami* i niemal całkowitą w *Cokolwiek się zdarzy* (tu faktycznie pojawiają się elementy, jak to określa Lehmann, metonimiczne – slammerski pojedynek i zagrany na żywo koncert). Wykładnikiem tej umowności jest w obu spektaklach powściągliwa, ascetyczna scenografia. Właśnie dzięki niej wszystkie pojawiające się w planie gry środki teatralnej ekspresji są tak wyraziste i tak wymowne.

---

<sup>25</sup> A. Kyzioł, *W Polsce, której nie ma*, „Polityka” 2009, nr 16.

<sup>26</sup> H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 248.



Laboratorium to chłodna, sterylna przestrzeń badań i eksperymentów rozpoznających rzeczywistość. Laboratorium współczesnej polskiej rzeczywistości oglądanej w scenicznych realizacjach Wojcieszka i Jarzyny, jak się wydaje, nie ma w sobie nic z tego chłodu – pulsuje głośną muzyką, zalewającym scenę kolorowym światłem, słowną żonglerką. A jednak wieje od niego smutkiem, którego nie zagłusza nawet śmiech rozbawionej publiczności.

*Autorka składa podziękowania TR Warszawa za udostępnienie materiałów wykorzystanych podczas przygotowania tekstu.*

## In the Laboratory of the Present Day or, Theatric Spaces of Young Polish Drama

### Summary

The article refers to the discussion on the so-called post-dramatic theatre and the new status of the literary text in the theatre. It deals with a choice of theatric drama production by young authors interested in studying the present day. An interesting artistic genre used in the adaptations of these dramas is the style which can contractually be called "laboratory". The notion of "laboratory" as used here has a twofold meaning. It describes a painful, brutally concrete vivisection of Polish realities, which takes place in a cool, purposefully dream-like, ascetic space. The said space is constructed mainly with the use of light, colour, music, but also interestingly stylized verbal creation.