

1.

Wybór dziesięciu polskich dramatów współczesnych powstałych pod koniec XX wieku z pozoru nie był rzeczą trudną. Sztuki te od dawna czekały przecież na to, by przemówić wspólnie jako dramaturgia lat 90. W tym wyjątkowym dla Polski okresie, pierwszej dekadzie wolności po upadku systemu komunistycznego i dziesięcioleciu przełomowych zmian politycznych, gospodarczych, społecznych i kulturowych, dramat stał się czułym narzędziem poznania i ekspresji. Mimo to ogłaszane i wystawiane wtedy utwory teatralne nie doczekały się wspólnego wydania w reprezentatywnym wyborze. O ile twórczość dramatopisarzy debiutujących w następnych dekadach weszła już do kilku antologii, o tyle lata 90. pozostają pod tym względem epoką zaniedbaną. Ten znaczący brak rekompensuje w pewnej mierze drugi tom *Antologii dramatu polskiego 1945–2005* (2007), w którym Jan Kłossowicz zebrał sztuki ostatniego czterdziestolecia. Z oczywistych względów interesujący nas okres reprezentowany jest w niej o wiele skromniej, niż ma to miejsce w niniejszym tomie. W tak szerokim wyborze – i bardzo uważnym opracowaniu edytorskim – dramaturgia tamtej dekady przemawia dziś do nas po raz pierwszy.

Zebrane tu utwory w przeważającej części powstały w drugiej połowie lat 90., a jeden z nich, dramat Lidii Amejko *Nondum*, został nawet ogłoszony w 2001 roku (a więc pod względem wydawniczym należy już do następnego dziesięciolecia). Myślę, że nie jest to przypadkowe. Stosując wyłącznie kalendarzowe kryterium wyboru, znaleźlibyśmy oczywiście sztuki opublikowane wcześniej. Biorąc jednak pod uwagę kryteria bardziej zasadnicze, takie jak głębia i oryginalność wizji, ważkość tematu, jakość pisarskiego warsztatu, siła przekazu, za najciekawsze dramaty przyjdzie nam uznać teksty napisane pod sam koniec dekady – na jej podsumowanie, i pod koniec całego stulecia – na jego pożegnanie. Dziwne, że nikt wtedy nie pokusił się o to, żeby utwory z lat 90. zebrać w jednym tomie. Zebrać teksty i usłyszeć

głos najwybitniejszych dramaturgów, a rekonstruuując ich wspólną opowieść – wyjątkową, bo ujętą w formie wiecznie współczesnych i bezpośrednio angażujących działań postaci – doświadczyć indywidualnych losów ludzi naszej epoki i zrozumieć jej sens.

We wspomnianej sztuce Amejko bohater o imieniu Nondum toczy paradoksalny żywot człowieka, który nie może umrzeć cieleśnie, ponieważ nigdy nie narodził się duchowo. Nondum nakręca i włącza hałasujące mechanizmy, by pośród kakofonicznych dźwięków pograć się w upiornym letargu. Gdy po jakimś czasie zapada cisza, bohater ocyka się, woła donośnie „jeszcze nie!”<sup>1</sup>, następnie uruchamia pozytywki, gramofony, radia, i na powrót zamiera. Tak egzystuje od lat, zawieszony między dawnym życiem arystokraty, który posiadał zamek, miał służbę a nawet własną orkiestrę, i śmiercią, która nie nadchodzi, jakby czekając, aż Nondum zbuduje swoje nowe, świadome życie. Już nie jest arystokratą z ciała, bo zamek obrócił się w ruinę, służba odeszła, muzycy pomarli, a muzyka harmonizująca jego życie ucichła, ale jeszcze nie jest arystokratą z ducha, bo nie ma pojęcia, skąd się wziął i kim jest. Niedokonany, dryfuje między egzystencjalnymi brzegami „już nie” i „jeszcze nie” niczym życiowy rozbitek. Tak długo, aż zjawi się koło niego Psychopomp, czyli ten, który ułatwia przejście. Sposobem na koniec, który wieńczy dzieło (firma pogrzebowa Psychopompa nosi nazwę „Finis coronat opus”), okazuje się rekonstrukcja biografii bohatera. Opowieść życia, poprzez śmierć przenosi Nonduma prosto do muzycznego raju, który Amejko wystylizowała „wyłącznie dla wierzących”.

W groteskowej postaci Nonduma dostrzegam znakomitą, dramatyczną metaforę kondycji człowieka nowoczesnego, który utracił historyczną pamięć i kulturową tożsamość, przez co nie potrafi określić celu i sensu swojej egzystencji. Nieodstępujący go lęk przed śmiercią zagłusza mechanicznym zgiełkiem symbolizującym kakofonię kultury współczesnej. Nie jest to jedyna z możliwych interpretacji bohatera sztuki Amejko. „Niedokonany” może być także figurą zbiorowego doświadczenia Polaków u schyłku XX wieku, zatrzymanych w pół drogi między „już nie” starego i „jeszcze nie” nowego świata. Wprawdzie stary świat dla większości nie był krainą bogactwa

1. Wszystkie przytoczenia dramatów według niniejszego wydania.

i harmonii – wprost przeciwnie, a nowy nie dla wszystkich okazał się rajem, to jednak siła alegorii Amejko tkwi w samym motywie przedłużającego się pasażu. Ma on sens symboliczny i niczym w antycznej tragedii oznacza ostatecznie przejście od nieświadomości do świadomości – bohatera, ale i odbiorcy dzieła. Metafora jednostkowej kondycji człowieka na przełomie wieków i alegoria naszego zbiorowego doświadczenia w czasach transformacji – oto przestrzeń, jaką otwiera lektura dramaturgii lat 90.

Jest rzeczą fascynującą wydobywać wspólny, paraboliczny sens zebranych tu dramatów, czytanych od początku, razem i w nowym kontekście, zwłaszcza że czynności tej towarzyszy nieodłączne uczucie stąpania po terytorium tylko częściowo zbadanym i zagospodarowanym przez reżyserów, krytyków czy interpretatorów. Twórczość dramatyczna końca XX wieku to przecież nadal w dużej mierze ziemia niczyja, kraina spenetrowana pobieżnie i pospiesznie porzucona, nieodrysowana zbyt wyraźnie ani na historycznoliterackiej, ani na teatralnej mapie. Mam nadzieję, że poniższy wybór pozwoli z czasem zmienić tę sytuację, choć zdaję sobie sprawę, że wyróżniając jednych autorów, pominałem innych, także w latach 90. aktywnych, o których powinniśmy pamiętać. Wymieńmy choćby piszącego dla radia Henryka Bardijewskiego, Marka Bukowskiego, Pawła Huellego, Jana Krzysztofczyka, Tomasza Łubieńskiego, Pawła Mossakowskiego, Władysława Terleckiego, Macieja Wojtyszkę, Tadeusza Różewicza, który niestety nie zdecydował się na publikację w tej antologii *Kartoteki rozrzuconej* (1992), czy wreszcie Tadeusza Słobodzianka, który odmówił druku wybranej przeze mnie sztuki *Sen pluskwy* (2000). Ta nieumotywowana merytorycznie decyzja Słobodzianka, oryginalnego dramaturga i promotora dramatu, jest dobrym przykładem na to, jak wielki wpływ na obecność lub nieobecność w sferze publicznej tekstów dramatycznych mają w Polsce względy pozaartystyczne.

Zgodnie z koncepcją Psychopompa ze sztuki Amejko wybrane utwory, tak jak ludzki żywot, by zaistnieć w naszej świadomości, potrzebują egzegezy, interpretacji, komentarza. Potrzebują opowieści, która nada im znaczenie, zakorzeni w zbiorowej pamięci i pozwoli im działać w kolektywnej wyobraźni. „Żywot źle podwiązany sensu nie trzyma” – tłumaczy tajemniczy pracownik firmy pogrzebowej. Podobnie pod-

jęte przez dramaturgów dzieło tylko w odpowiedzi jego odbiorców może się scalić, dopełnić i spełnić. Psychopomp: „Fakty są jak zatęchłe samotne mieściny rozrzucone na pustkowiu! Nie mają znaczenia, zanim się ich nie połączy opowiadaniem, jak torami, a potem nie wpisz do rejestru przyczyn i skutków, jak do rozkładu jazdy! Wtedy dopiero zaczynają tętnić życiem! Bo tylko kolej żelazna i opowieści łączą ze sobą to, co odległe, obce, a nawet, ośmielam się twierdzić, w istocie swojej... zupełnie n i e z w i ą z y w a l n e”. Paradoks polega na tym, że w przypadku faktów literackich taka końcowa opowieść wcale nie przesądza o śmierci dzieła. Przeciwnie, stanowi o jego pełnym, „koronnym”, jak powiedziałby Psychopomp, istnieniu. Zanim więc zadzierzgniemy na interesujących nas dramatach jeden, wspólny węzeł proponowanej interpretacji, spróbujmy naszkicować mapę terytorium, które razem tworzą.

## 2.

Zauważmy, po pierwsze, że najciekawsze dramaty lat 90. napisali autorzy należący do co najmniej trzech pokoleń. Różni ich nie tylko wiek, a co za tym idzie doświadczenie historyczne, nie tylko bogactwo dorobku pisarskiego i moment w karierze zawodowej, nie tylko ranga i popularność, o których może (choć nie musi) świadczyć ilość wydań i premier, ale też podejście do pisarstwa teatralnego i miejsce dramaturgii w całokształcie ich dzieła. *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka (rocznik 1930) to ostatnie, znaczące dzieło klasyka polskiej dramaturgii powojennej, autora kilkudziesięciu sztuk znanych w Polsce i za granicą, z których duża część powstała na emigracji, a co najmniej jedna weszła do kanonu lektur szkolnych. Ale już *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myślińskiego (rocznik 1932) to tylko jeden z ledwie kilku dramatów, które do tej pory ogłosił ten znakomity powieściopisarz, na dodatek bardzo rzadko wystawianych. Z kolei *Czwarta siostra* Janusza Głowackiego (rocznik 1938) to jak dotąd ostatnia, opublikowana w Polsce sztuka pisarza, scenarzysty, autora sztuk teatralnych i radiowych, który swój wielki teatralny sukces osiągnął w latach 80. w Stanach Zjednoczonych i jako jedyny z Polaków był grany na Broadwayu (*Czwarta siostra* miała w Polsce pięć insce-

nizacji, za granicą o wiele więcej). *Dzień świra* Marka Koterskiego (rocznik 1942) jest dla odmiany dramatem bardzo oryginalnego reżysera filmowego, który od połowy lat 80. realizuje wyłącznie własne scenariusze, zazwyczaj oparte na uprzednio napisanych sztukach teatralnych, które doczekały się kilku scenicznych realizacji (ostatnio *Dzień świra* został nawet zaadaptowany na scenę operową). Dalej mamy *Nondum* Lidii Amejko (rocznik 1955), utwór niezwykle oryginalnej, wręcz osobnej autorki dramatów radiowych i teatralnych. Ignorowana przez teatr, pewien rozgłos zyskała dopiero tomem opowiadań *Żywoty świętych osiedlowych*, stanowiących jakby zaczyn nie-napisanych dramatów, oraz telewizyjną realizacją *Farrago*, sztuki, która doczekała się także kilku premier teatralnych. Natomiast *Świetlistość* Jerzego Łukosza (rocznik 1958) to dramat powieściopisarza, tłumacza, eseisty i znawcy literatury niemieckiej. Utwór napisany przez intelektualistę, którego pisarska przygoda z teatrem zaczęła się i skończyła w latach 90. kilkoma premierami (trzech inscenizacji doczekał się tylko *Tomasz Mann*) i wydaniem tomu dramatów. Inaczej *Ofiara Wilgefortis* Piotra Tomaszuka (rocznik 1961), dzieło jednego z najciekawszych reżyserów teatralnych debiutujących na progu lat 90. Układana wierszem „na scenie”, *Ofiara* została wystawiona przez samego reżysera w jego autorskim Teatrze Wierszalin w Supraślu. Z kolei *Człowiek ze śmieci* Ewy Lachnit to sztuka dramatopisarki, ale przede wszystkim reżyserki filmów dokumentalnych, scenarzystki, autorki programów telewizyjnych. Na podstawie jednego z jej tekstów (*Złodziejki chleba*) powstało widowisko telewizyjne, ale przez „żywy” teatr Lachnit przemknęła jak meteor i obecnie oddaje się pracy filmowej. Artur Grabowski (rocznik 1967), autor *Czwartej osoby*, jest natomiast poetą, eseistą i literaturoznawcą. Obdarzony wyjątkową świadomością nowoczesnej formy dramatycznej, w latach 90. doczekał się tylko jednej premiery własnego utworu (za to w następnej dekadzie doczeka się trzech realizacji zagranicznych – za granicą grywane są także sztuki Łukosza i Amejko, a Mrozek i Głowacki należą do pierwszej ligi światowej). Wreszcie *Katarantka* Tomasza Mana (rocznik 1968), najmłodszego z prezentowanych tu pisarzy, to tylko raz wystawiona, debiutancka sztuka polonisty i absolwenta reżyserii, który w teatrze inscenizuje także teksty innych autorów. Bywa przy tym kierownikiem literackim w teatrach dramatycznych, na stałe

zaś uczy studentów w szkole teatralnej we Wrocławiu i na tamtejszym uniwersytecie.

Dramaturgia polska lat 90. jest więc domeną ciągle aktywnych weteranów, jak i zdolnych debiutantów; autorów zawodowo skoncentrowanych na pisarstwie dla teatru, także radiowego i telewizyjnego, jak i twórców przygodnie zwracających się w stronę gatunków dramatycznych, często traktujących je jako pole literackich eksperymentów; pisarzy, ale też reżyserów teatralnych i filmowych; wreszcie eseistów, krytyków, znawców teatru i literatury. Charakterystyczne, że wśród autorów prezentowanych w tomie sztuk nie ma dziennikarzy i reportażystów, którzy już wkrótce, bo w pierwszej dekadzie XXI wieku, zaczną pisać sztuki teatralne, istotnie zmieniając styl polskiego dramatu (niekiedy ten nowy typ dramatu będą uprawiać autorzy w ogóle niezwiązani z literaturą czy teatrem). Nie ma wśród nich także autora, który w latach 90. osiągnąłby znaczący sukces teatralny na miarę sukcesów odnoszonych wcześniej przez, obecnych w antologii, Mrożka czy Głowackiego. Jedynie Tadeusz Słobodzianek, przede wszystkim jako autor *Obywatela Pekosiewicza* (1986), *Proroka Ilji* (1992) i *Snu pluskwy* (2000) w ich kolejnych wersjach i odmianach, może poszczycić się bardziej intensywną obecnością na scenach. Poza nim żaden z młodszych autorów nie zdołał odcisnąć wyrazistego piętna na polskim życiu teatralnym, czego nie tłumaczyłbym niedostatkami ich dramaturgii, ale pogłębiającym się rozdziwieniem pomiędzy autorami sztuk teatralnych i samym teatrem. Jeśli dramatopisarz nie znalazł swojego reżysera (jak zdarzyło się to właśnie Słobodziankowi, którego dramaty z powodzeniem realizował w latach 90. Mikołaj Grabowski), jeżeli był niewystarczająco znany, by zainteresowały się nim teatry repertuarowe, niewystarczająco zdeterminowany, by samemu zadbać o swoje prapremiery, w końcu zbyt słabo osadzony w środowisku teatralnym i pozbawiony stosownego wykształcenia, by samemu reżyserować swoje sztuki czy prowadzić teatr, trafiał w ostatniej dekadzie XX wieku na artystyczny margines.

Pamiętajmy jednak, że sam teatr polski na początku lat 90., zarówno jako dziedzina sztuki, jak i jako instytucja, znalazł się w dość trudnej sytuacji. Wraz z powszechnie wyczekiwaną zmianą polityczną i gospodarczą na nowo musiał bowiem określić swój kształt praktycznie we wszystkich aspektach swojego istnienia: artystycznym, repertuarowym, administracyjnym, ekonomicznym, nawet materialnym, bo nie-

które budynki teatralne wybudowane w czasach PRL-u okazały się teraz zbyt obszerne i zbyt kosztowne w utrzymaniu. Szukając nowych tematów, nowego języka, nowego porozumienia z publicznością, wreszcie nowych sposobów organizacji i zarządzania, teatr w Polsce odwrócił się od najnowszej dramaturgii. W odczuciu zwłaszcza młodszych reżyserów dramat nie nadążał za współczesnością, która w tym czasie zmieniała się wyjątkowo szybko. Świetnie rozumiejąc, że siła teatru zawsze tkwi w jego aktualności, sposobu na wyrażenie dynamiki zmian społecznych i kulturowych inscenizatorzy nie szukali więc w fabułach dramatycznych, ale w nowej estetyce teatralnej, która w coraz większym stopniu odwoływała się do języka filmu, performansu, tańca, video, telewizji, a nawet mody i dizajnu, czyli nowych kodów współczesności. Na tym tle nowy polski dramat postrzegany był jako dziedzina hołdująca dawnym konwencjom scenicznym, z uporem podtrzymująca związek z estetyczną tradycją, która w teatrze została gwałtownie zerwana. Anachroniczność polskiej dramaturgii demaskowały przedstawienia realizowane niedaleko, bo w Berlinie, w stylu teatru postdramatycznego, w którym tekst traktowany był jako fabularna inspiracja i przedmiot dekonstrukcji zapisanych w nim sensów, a w planie strukturalnym ledwie jeden ze środków budowania spektaklu (co oczywiście nie było odkryciem lat 90.). Dramat o dobrze skonstruowanej akcji, wyrazistych bohaterach, zróżnicowanym języku, własnej, oryginalnej metaforyce, słowem: dzieło literackie przeznaczone do scenicznej realizacji, stawał się dla zapatrzonych w nowe wzorce inscenizatorów ograniczeniem (o ile nie należał do tekstów klasycznych, niechronionych prawem autorskim i poddawanych rozlicznym przeróbkom).

Sens i przesłanie nowego dramatu nie mogły więc zostać rozpoznane, jeżeli nie dawały się wyrazić językiem nowego teatru, czego próbowali niektórzy młodzi reżyserzy, jak choćby Paweł Miśkiewicz inscenizujący w 1999 roku *Powrót* Jerzego Łukosza. Były to jednak przypadki odosobnione (Anna Augustynowicz zrealizowała *Nas troje* Koterskiego, Agnieszka Glińska *Czwartą siostrę* Głowackiego, nowym dramatem przelotnie interesowali się Bożena Suchocka – *Farago*, Iwona Kempa, Bogdan Ciosek, Wiesław Hołdys, Bartosz Zaczekiewicz i kilku innych reżyserów). Starzy mistrzowie, jak Erwin Axer i Jerzy Jarocki, którzy pozostawali wierni swoim autorom

i obaj wystawili *Miłość na Krymie* Mrożka, dramaturgią młodszych pisarzy już się nie zajęli. Podobnie Kazimierz Dejmek, który pod koniec życia wrócił jedynie do twórczości Myśliwskiego i zrealizował nowe *Requiem dla gospodyni*. Natomiast najzdolniejsi debiutanci: Piotr Cieplak, Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna od nowego polskiego dramatu po prostu stronili, a ich nastawienie zmieniło się dopiero niedawno, kiedy Jarzyna zainscenizował *Między nami do-brze jest* Doroty Masłowskiej, a Cieplak *Nieskończoną historię* Artura Pałygi, a więc teksty dramatopisarzy następnego pokolenia, dla których nowoczesna estetyka teatralna była punktem wyjścia w pracy nad sztuką.

Nowy dramat miał w końcu nie przyciągać publiczności, której gust z jednej strony zaczęła kształtować wielokanałowa telewizja z tele-nowelową ofertą, z drugiej zaś młodzi recenzenci gazet codziennych, z zapalem projektujący rewolucyjne zmiany w teatrze współczesnym. Charakterystyczne, że nawet w teatrze tradycyjnie uznawanym za scenę autorów, jak Teatr Współczesny w Warszawie, dramaturgię obcą uzupełniał repertuar złożony raczej z adaptacji polskiej prozy, a nie z nowych sztuk. W efekcie ani poszukiwacze teatralnej rozrywki, ani entuzjaści scenicznej awangardy nie czekali na polską dramaturgię współczesną. Natomiast ci odbiorcy, którzy swój teatralny gust ukształtowali na sztukach Mrożka, Różewicza czy Głowackiego, niezwykle rzadko mieli okazję obcować z twórczością ich następców. Częściej natomiast z komediową czy wręcz bulwarową kontynuacją ambitnego niegdyś repertuaru.

Wszystko to razem wzięte wypchnęło dramatopisarzy niemal poza nawias życia teatralnego. Zważywszy na brak w Polsce silnej tradycji lektury tekstów dramatycznych, skazywało to ich twórczość na niebyt i tylko dzięki determinacji pisarzy, wytrwałości redaktorów miesięcznika „Dialog”, odwadze nielicznych reżyserów i dyrektorów teatrów, ryzyku jeszcze węższej grupy wydawców, pasji kilku krytyków, wreszcie dzięki działalności Teatru Telewizji, który jednak stale przegrywał w konkurencji z serialami, oraz obecności Teatru Polskiego Radia, który z powodu ekspansji nowych mediów tracił jednak popularność, rzadki gatunek, jakim jest dramat polski, nie uległ zagładzie. Dramat przeżył, trzeba jednak przyznać, że czas dłuższy, niczym Nondum, pędził żywot upióra.



3.

Lata 90. nie przyniosły zasadniczej zmiany w poetyce tekstu dramatycznego – ta miała dopiero nastąpić wraz z polską recepcją nowego dramatu niemieckiego i angielskiego (brutaliści), przyswojeniem (czasem tylko powierzchownym) teorii teatru postdramatycznego oraz zakorzenieniem się „estetyki performatywności” w teatrze i całej kulturze<sup>2</sup>. Istotną rolę w przemianach form dramatycznych miała też odegrać pogłębiająca się wiedza na temat roli masowych mediów w świecie współczesnym, nierzadko czerpana przez pisarzy z ich własnych doświadczeń dziennikarskich, reporterskich, telewizyjnych, internetowych<sup>3</sup>. Rozwijając się w literackiej i teatralnej niszy, dramaturgia ostatniej dekady XX wieku bardziej niż na nowe teorie teatralne i formy masowej komunikacji orientowała się na własną tradycję i zaowocowała utworami poetycko wyrafinowanymi, podejmującymi ciekawą grę z konwencjami, naznaczonymi piętnem indywidualności ich twórców, co okaże się prawdziwą piętą achillesową pisarzy następnej dekady. Utwory te, inaczej niż osadzone w tradycji brechtowskiej „teksty dla teatru”<sup>4</sup>, tworzą iluzję realnego konfliktu uczestników zdarzeń, nie są zaś jego wielogłosową prezentacją, podejmowaną przez bohaterów-narratorów-komentatorów. Ku formule dramatu epickiego, jednak z zachowaniem iluzyjności akcji dramatycznej, w zaprezentowanym wyborze zwracają się jedynie *Katarantka* Mana, oparta na retrospekcyjnych monologach postaci, i *Ofiara Wilgefortis* Tomaszuka, w której światem przedstawionym jest rzeczywistość średniowiecznego spektaklu z narratorem (Magister Ludens) w roli głównej. Akcja interesujących nas dramatów zdecydowanie więc koncentruje się wokół bohatera, a nie

2. Pierwsze wydanie *Teatru postdramatycznego* Hansa-Thiesa Lehmana w polskim tłumaczeniu Doroty Sajewskiej i Małgorzaty Sugierzy miało miejsce w 2004 r. *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte w przekładzie Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugierzy ukazała się w 2008. Por. także A. Duda, *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2009. Por. także *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005*, red. T. Plata, Warszawa 2005 (wydanie niemieckie: *Theater der Zeit*).
3. Por. M. Babecki, *Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu*, [w:] *Dramat made in Poland*, red. W. Baluch, Kraków 2009.
4. Por. M. Sugiera, *Niewypowiedziane i niewypowiedzalne we współczesnym dramacie*, „Teksty Drugie” nr 6/1997.

zjawiska, problemu czy idei poddawanej zbiorowej analizie. Bohatera silnego i działającego, jak Nestor w sztuce Lachnit, lub słabego i biernego, za to powracającego pod postacią kolejnych osób w zmieniających się epokach, jak Iwan Zachedryński w dramacie Mrożka; pierwszoplanowego lub zepchniętego na plan drugi, choć odgrywającego w końcu główną rolę, jak Kola w sztuce Głowackiego; obecnego lub – paradoksalnie – nieobecnego, ale stale przywoływanego i zjawiającego się w symbolicznym planie sztuki, jak Karol w utworze Grabowskiego; jednostkowego, samotnego, jak Katarantka Mana lub podzielonego na trzy (prawie) równorzędne postaci, jak siostry z dramatu Głowackiego; żywego, a czasem umarłego, choć działającego, jak Gospodyni w dramacie Myśliwskiego, lub zawieszonoego między życiem i śmiercią, jak Nondum Amejko.

Wśród wykreowanych w latach 90. postaci dramatycznych są osoby wybitne, jak artysta Wawro ze sztuki Łukosza, albo obdarzone nadprzyrodzoną mocą, jak święta Wilgefortis z dramatu Tomaszuka. Obok nadwrażliwców i oryginałów, jak Adam Miauczyński z utworu Koterskiego, pojawiają się ludzie bez właściwości, jak przypadkowi uczestnicy żałobnego obrzędu w sztuce Myśliwskiego – Turyści. Kwalifikacje te są jednak dość umowne, bohaterowie nieprzeciętni okazują się bowiem pod różnymi względami bardzo przeciętni i na odwrót. Ich świadomość określa przede wszystkim język, a ten, choć społecznie zróżnicowany i, niekiedy, groteskowo zniekształcony, w przypadku większości bohaterów pozostaje wyjątkowo bogaty. Będzie to jedna z ważniejszych cech odróżniających tę dramaturgię od późniejszej, w o wiele większym stopniu skoncentrowanej na parodii postępującej uniformizacji i degradacji stylu współczesnej komunikacji. Zachedryński ze sztuki Mrożka mówi językiem inteligentkim, podobnie głównie bohaterowie dramatów Grabowskiego, Mana, Łukosza, Lachnit, nawet Głowackiego, którego trzy siostry to kobiety skazane na życie w biedzie, ale niepozbawione wykształcenia i językowych kompetencji. Także język bohatera Koterskiego, choć wchłania całą potoczność i wulgarność współczesnej polszczyzny, okazuje się świetnym sposobem zmanifestowania frustracji powszechnie lekceważonego inteligenta (a zarazem ironicznym dowodem upadku pozycji humanisty w społeczeństwie pragmatystów – nauczyciel Miauczyński wygłasza swój obsesyjny lament trzynastozgłoskowcem!). Natomiast niemal poe-

tami słowa są „jurodiwy” parobek Boles z dramatu Myśliwskiego i posługaczka Emilia z dramatu Amejko. Prosta dziewczyna Wilgefortis ze sztuki Tomaszuka mówi językiem filozofów i mistyków.

W sztukach lat 90. dialog dramatyczny konfrontuje bohaterów przez zderzenie nie tylko ich językowych możliwości, ale także zapisanej w języku wyobraźni, wrażliwości, mentalności, postawy etycznej. Różnice w stylu mowy odsłaniają wielkie zmiany społeczne i światopoglądowe, jakie przyniosła nowa epoka. Oto fragment dramatu Myśliwskiego, w którym stary Gospodarz rozmawia z wynajętymi na noc czuwania przy zmarłej żonie młodymi śpiewakami:

ŚPIEWAK I (*do Śpiewaka II*)

Wyciągnij po działce. Bo oszaleję.

*Śpiewak II wyciąga trzy papierki, wręcza kompanom, rozwijają, zażywają.*

GOSPODARZ

Cóż to bierzecie?

ŚPIEWAK I

Amfetaminę.

GOSPODARZ

I na cóż to?

ŚPIEWAK II

Na różne takie.

GOSPODARZ

To wszyscy trzej na to samo chorujecie?

ŚPIEWAK I

Nie chorujemy.

GOSPODARZ

No, a bierzecie?

ŚPIEWAK III

Żeby łatwiej było żyć.

GOSPODARZ

Tak i chorujecie.

## ŚPIEWAK II

Jak wam mówić, że nie chorujemy? Każdy dzisiaj coś bierze. Taki świat. Oglądacie telewizję, to chyba widzicie. Komputery, Internet, klonowanie. Owcę Dolly widzieliście? Niedługo i człowieka sklonują. Żony będą niepotrzebne. Wystarczy seks.

## ŚPIEWAK I

Świat stworzony przez Boga przeżył się. Dzisiaj każdy może sobie stworzyć własny świat. Jaki chce. A co najważniejsze, wolny.

## ŚPIEWAK III

I weselszy.

## GOSPODARZ

Póki człowiek zdrowy, to wydaje mu się, że wszystko może, ale tak jak wy, to powinniście się trzy razy na dzień modlić. (*tamci wybuchają śmiechem*) I czegoż się śmiejecie?

## ŚPIEWAK II

Niby do kogo mielibyśmy się modlić?

Język w interesujących nas dramatach zaświadcza o duchowym wyjałowieniu człowieka naszych czasów. Zarazem jednak równie często wspina się na szczyt ludzkiej egzystencji, w sferę spraw ostatecznych i doświadczeń mistycznych. Oto stylizowany dialog Wilgefortis z Jezusem Chrystusem z poetyckiego dramatu Tomaszuka:

## JEZUS CHRYSZTUS

„Miła Wilgefortis,  
Nie raduje się nigdy, kto raduje się w czasie.  
Wszystko, co biegnie w naturze, musi doznać bólu.

By ziarno wyjąć, trzeba łupinę otworzyć...”

## WILGEFORTIS (*śpiewa*)

„Szukam Twojej słodyczy, Ty mi dajesz gorycz...”

## JEZUS CHRYSZTUS

„Ja kocham ciebie!”

WILGEFORTIS

„Jeżeli mnie kochasz...

Czy dasz mi twarz swoją na znak Twej miłości?”

MAGISTER LUDENS

Wtedy do Wilgefortis przystąpił sam Jezus.

Status postaci interesujących nas sztuk bywa rozmaity, od bohaterów bogatych w psychologię, przez modelowe uosobienie społecznych stereotypów, po symboliczne i alegoryczne figury ludzkiej kondycji, poddające się wielu różnym interpretacjom. Ich działanie lub zaledwie istnienie zakorzenione jest we współczesności, czasem jednak przybywają oni do nas z przeszłości, niekiedy dalekiej, jak w dramacie Tomaszuka, motywowanej historycznie, ale i literacko, jak w sztukach Mrożka czy Głowackiego, wykreowanej jednak jako wyraźna aluzja do teraźniejszości. Także czas akcji dramatów podlega przemianom, jest funkcją wyobraźni, obsesji czy wiary, a finał kilku z nich przenosi bohaterów w boski bezczas. Miejscem akcji tych sztuk jest najczęściej Polska, czasem Rosja, co pozostaje znaczące, bywa jednak, że jest nim bliżej nieokreślona kraina, jakieś dramatyczne gdziekolwiek, z Polską związane tylko aluzyjnie i niekiedy stanowiące jedynie stację przesiadkową w drodze do lepszego, wymarzonego świata (*Człowiek ze śmieci*), a czasem do nieba (*Nondum, Katarantka*).

Wyjątkową cechą dramaturgii lat 90. jest jej literackie wyrafinowanie. Sztuki te, pełne intertekstualnych odniesień, świadomie przywołują, a następnie ciekawie przekształcają rozmaite style, poetyki i konwencje dramatyczne. Traktują je jednak w sposób nowoczesny, nie jako obowiązującą regułę, ale formalny sygnał sensu, odwołanie do wybranej tradycji literackiej i teatralnej, która kryje określoną koncepcję rozumienia świata i człowieka. Kwalifikacje gatunkowe są w nich ostentacyjnie umowne i ruchome, jak umowna i zmienna od dwustu już lat pozostaje nasza perspektywa oglądu rzeczywistości. Dramaturgia końca XX wieku wpisuje się w postromantyczną tradycję hermeneutycznej gry konwencjami i czyni to w sposób wyszukany, zaskakujący, głęboki, właśnie tutaj lokując swo-

je największe aspiracje artystyczne. Dramat realistyczny gra tu konwencją komediową i przekształca się w groteskę (*Miłość na Krymie*, *Czwarta siostra*, *Dzień świra*), groteska przybiera kształt baśni dramatycznej (*Człowiek ze śmieci*) lub staje się nową formą misterium (*Nondum*, *Ofiara Wilgefortis*), misterium potrafi wyłonić się z dramatu utrzymanego w konwencji realizmu magicznego (*Requiem dla gospodyni*) i melodramatu (*Czwarta siostra*), a melodramat skrzyżować z dramatem jaźni czy pamięci (*Świetlistość*, *Katarantka*) i znowu powrócić do misterium. A wszystko to z pełną świadomością gry znaczącymi kartami, ale o najwyższą stawkę, jaką jest próba dramatycznego uchwycenia kondycji jednostek i całej zbiorowości w epoce wielkiej zmiany.

Przedstawmy pokrótce wyniki tej ambitnej t r a n s f o r m a c j i form, przechodząc od ogólnej charakterystyki dramaturgii lat 90., do prezentacji poszczególnych utworów zawartych w tomie – cały czas w poszukiwaniu ich wspólnego „węzła”.

#### 4.

Powracający w połowie lat 90. do Polski Sławomir Mrożek dość niespodziewanie przywitał nową epokę dramatem o Rosji. Czy dlatego, że po latach emigracji nie dość dobrze orientował się w polskich realiach? Raczej dlatego, że rozpad systemu komunistycznego na wschodzie pod względem społecznych patologii przybrał wręcz modelową postać, a polskie doświadczenie okazało się w tej mierze bardzo podobne do rosyjskiego. W *Miłości na Krymie* (1993) Mrożek patrzy na upadek imperium, ale pyta o Rosję w ogóle, świetnie rozumiejąc, że w historii naszej części Europy to ona odegrała najważniejszą, w konsekwencjach tragiczną, rolę. Gra Mrożka rosyjskimi stereotypami prowadzi w dramacie do wyabstrahowania tego, co w mentalności i postawie Rosjan stałe, w kolejnych epokach podlegające jedynie wzmocnieniu czy przekształceniu. W pierwszym akcie dramatu pisarz przygląda się swoim bohaterom oczami Czechowa, jednak charakterystyczna dla autora *Wiśniowego sadu* melancholia zmieszana z ironią, satyrą i komizmem przeszła się tutaj w stronę absurdu, a więc języka, którym Mrożek zawsze posługiwał się najchętniej. W sztuce rzeczy-

wistość Rosjan jest absurdalna, a przez to podatna na irracjonalne interpretacje, jak choćby ta o szynach, które w Rosji nigdy nie mogą się ze sobą spotkać. Dla przyjezdnych rzecz całkowicie niezrozumiała, dla Rosjan – jeśli nie naturalna, to traktowana jako irracjonalny składnik losu, z którym tak czy inaczej należy się pogodzić. Zgoda ta osłabia Rosjan i czyni ich marionetkami w rękach cynicznych i okrutnych cwaniaków, z których największy pojawia się w finale pierwszego aktu i nosi nazwisko Lenin. Do historii polskiego dramatu przejdzie osobliwa scena, w której przywódca rewolucji zakrada się do jadalni i wyjada palcami konfitury z pańskiego stołu.

Rosja w *Miłości* podlega stałej degradacji, dobro zanika, a zło kumuluje się jak w totolotku. Dlatego świat dzikiego kapitalizmu, który poznajemy w trzecim akcie dramatu, jest może mniej zakłamany niż ukazana w akcie drugim Rosja bolszewicka, ale jeszcze bardziej prymitywny i bezwzględny. Po upadku komunistycznego imperium Rosja zamieniła się w burdel, którym zarządzają bandyci z karabinami pod skórzaną kurtką, rezydujący w pobliżu odbudowanego soboru. Niedzisiejsze marzenie trzech siostr z dramatu Czechowa, by jechać do Moskwy, przybrało teraz postać marzenia o wyjeździe do Ameryki. I tylko tęsknota za miłością pozostaje niezmienna, cóż że teraz wyobrażana na kształt filmowego romansu.

W *Czwartej siostrze* (1999) Janusz Głowacki rozwinął temat trzeciego aktu *Miłości na Krymie* i tak jak Mrożek w groteskowym spiętrzeniu stereotypowych motywów stworzył obraz Rosji po rozpadzie imperium. Przerysowany, jednak o wiele bardziej realistyczny niż w dziele poprzednika. Jeżeli Związek Radziecki był kolosem na glinianych nogach, to Rosja lat 90. jest u Głowackiego już tylko kupą ścierwa. „Rozpadł się nasz kraj na kawałki, jakby psy rozszarpały” – orzeka w pierwszym akcie dramatu były Generał i zadaje serię sakramentalnych pytań, które powtarzali w tym czasie wszyscy mieszkańcy byłego bloku wschodniego: „Kto tu rządzi? Gdzie są pieniądze? Jak to się skończy? I dodam jeszcze czwarte: jak żyć?”. Pytania te padają nad trumną jednego z lokatorów kamienicy, zarazem symbolem śmierci całego dawnego imperium. Nostalgia Generała za Sowietami to bardzo ważny składnik mentalności nie tylko byłych kolonizatorów, ale także narodów kolonizowanych, również części Polaków. Bohaterami *Czwartej siostry* są ludzie spaczeni przez dawny ustrój i zdegradowani przez

nową rzeczywistość, starzy – zupełnie zagubieni i naturalnie tęskniący za stabilnością niewolników, i młodzi – namiętnie łaknący zachodniego dobrobytu, na co dzień jednak z trudnością wiążący koniec z końcem. Rej wodzą „nowi Ruscy”, ludzie prymitywni i całkowicie pozbawieni moralnych skrupułów, którzy oczywiście zawsze chętnie perorują o rosyjskiej duszy:

JURIJ

A ja się go wtedy spytałem, czy wie, jak głębokie jest jezioro Bajkał.

TANIA

1742 metry głębokości, 636 kilometrów długości.

JURIJ (*odwraca się i patrzy na nią niechętnie*)

Zgadza się. (*do Wierzy*) I ja go się wtedy spytałem, czy wie, dlaczego Bajkał jest taki głęboki. A on nie wiedział. A ty wiesz?

*Wiera kręci głową.*

JURIJ (*odwraca się do Tani, która też kręci głową*)

Bo to jezioro jest domem każdej rosyjskiej duszy.

WIERA (*z podziwem*)

Och, Jurij...

*Pocałunek.*

JURIJ (*rozpinając spodnie*)

I że jak on wskoczy do jeziora, da nurka i dojdzie do dna (*dość stanowczo spychając głowę Wierzy w stronę rozporka*), to może wtedy zrozumie duszę Rosjanina. I zrozumie, dlaczego tysiące młodych jasnowłosych chłopców z oczami niebieskimi i przejrzystymi jak jezioro Bajkał zgłasza się do mnie i mówi, że jak mordują naszych braci Słowian, to oni nie mogą na to patrzeć spokojnie. No nie mogą. To co ja mam robić?

Współczesne trzy siostry z dramatu Głowackiego – Katia, Tania i Wiera – już w Moskwie mieszkają, pragną natomiast wyjechać na Brooklyn, dokąd zaprasza je wujek, ale nie mają ani wizy, ani



pieniędzy na bilet. Nie mają nawet na jedzenie i pracująca w cyrku Tania, by przeżyć, kradnie mięso zwierzętom, a Wiera się prostytuuje. Wszystkie trzy marzą o Ameryce, choć Ameryka także okazuje się miejscem bezwzględny i zakłamanym. Za film „Dzieci Moskwy” amerykański reżyser dostaje Oscara, wzruszając serca członków Akademii Filmowej tragedią Soni Oniszczenko – tytułowej czwartej siostry z dramatu Głowackiego. Po premierze dziewczynę jednak oszukano, a następnie odesłano do domu i byłaby to prawdziwa krzywda, gdyby nie fakt, że Sonię udawał brat trzech siostr, Kola.

W tym klasycznie komediowym chwycie Głowacki związał ze sobą dwa światy, którymi, niezależnie od wszelkich różnic, rządzi ta sama pożądlivość – podstawa każdej komedii. Amerykańscy widzowie, do których pisarz pierwotnie adresował swój dramat, świetnie to pewnie wyczuwali. W recepcji *Czwartej siostry* z pewnością ważne okazało się też tradycyjne zainteresowanie ludzi Zachodu Rosją. Na amerykańskim rynku sztuka o pogrążonej w depresji Polsce nikogo by pewnie nie zainteresowała, dlatego znowu nam Polakom przyszło się przeglądać w rosyjskim lustrze. Paradoxs postkomunizmu? Owszem, pamiętajmy jednak, że od czasów Micińskiego i Witkacego dramaturgia polska zawsze chętnie po takie zwierciadło sięgała (choć nie zawsze pozwalała jej na to cenzura). Decydował kontekst historyczny, ale i estetyczny, niezmierną Rosja bowiem w naturalny sposób generowała ulubioną przez dramatopisarzy groteskową hiperbolę świata. Czyż nie dlatego Tadeusz Słobodzianek napisał *Sen pluskowy* (1999), kolejną w latach 90. sztukę o Rosji, czyli – Polsce, w jej absurdalnym powiększeniu i karykaturze? Bohaterem *Snu pluskowy* jest niejaki Prisyppkin, ten sam, który w *Pluskwie* Majakowskiego (1929) zostaje skazany na więzienie w moskiewskim ZOO. Po sześćdziesięciu latach zamknięcia Prisyppkin wychodzi na wolność i boleśnie zderza się z nową rzeczywistością kapitalistycznej Rosji, którą rządzą byli komuniści i nowi, skorpupowani politycy, oficerowie dawnych służb i gangsterzy. A wszystko to w akompaniamencie żebraczych przekleństw i w cieniu połączanych kopuł odbudowywanych cerkwi.

Paradoxsów postkomunizmu w dramatach lat 90. znajdziemy więcej. W *Czwartej osobie* (1999) Artur Grabowski dał alegoryczny obraz demontażu starego świata zaszyfrowany w sytuacji przymusowej sprzedaży Pałacu i wyprowadzce jego przedwojennych właścicieli

– po wojnie tylko rezydentów własnego domu, w nowych czasach nie dość zamożnych, by zarządzać rodzinnym majątkiem. Bohaterami dramatu są trzy kobiety: babka, matka i córka oraz nieobecny, ale stale przywoływany we wspomnieniu mężczyzna, zarazem syn, mąż i ojciec. Przez lata rodzina zajmowała jedno ze skrzydeł rodowego Pałacu, który po wojnie znacjonalizowała władza komunistyczna. W wolnej Polsce Pałac zostaje „zreprzywatyzowany” – jedno z kluczowych słów lat 90. – ale jego właścicielki muszą go jednak sprzedać domorosłym biznesmenom, lepiej przygotowanym do życia w kapitalizmie. Akcja dramatu rozgrywa się w noc przed wyprowadzką, a jest to noc wyjątkowa bo Wielka, przez co melodramat zamienia się w misterium. Intensywny dialog trzech kobiet oczyszcza łączące je relacje i prowadzi do prawdziwej, bo wewnętrznej „reprzywatyzacji” ich życia, do tąd całkowicie uzależnionego od tego, co na zewnątrz nich – Pałacu. Dla Pierwszej, leciwej hrabiny z zasadami, Pałac był całym światem, przed wojną wyznaczał jej pozycję i możliwości, po wojnie ocalał tożsamość i sens życia. Druga, wprowadzona do Pałacu przez męża, zbuduje swoją tożsamość na buncie wobec rodowej tradycji. Trzecia, najmłodsza, dojrzewać będzie poza Pałacem, nie czując żadnych więzi z tą, trochę dziwną, a trochę obcą budowlą. Jeżeli w realnej posiadłości Karola dostrzemy figurę idealnego świata utraconych na zawsze wartości, przywiązanie Pierwszej do pałacu przyjdzie nam nazwać „konserwatywnym”, beznadziejny opór Drugiej „nowoczesnym”, a przychylną obojętność Trzeciej przejawem świadomości „ponowoczesnej”.

Z tą globalną interpretacją indywidualnego dramatu trzech kobiet ciekawie współbrzmi jej bardziej lokalny sens. W dziedzicznej posiadłości Karola dostrzegamy przecież Polskę (a nawet samą polskość), z takim trudem ocaloną i tak szybko odkupioną przez rozmaitych byłych „dyrektorów przetwórci”, którzy teraz „mają jakieś akcje” i „zasiadają w radach”, tworząc postkomunistyczną elitę finansową Trzeciej Rzeczypospolitej. Trzy bohaterki Grabowskiego, choć straciły swój Pałac, zyskały siebie. Ciekawe jednak, jaki świat zdołają teraz zbudować, z takim trudem przyjmując podarowaną im wolność? W finale każda z nich rozmawia z nieobecnym Karolem, a scena ta, dzięki niewypowiedzianym, a przez to tylko domyślnym kwestiom mężczyzny, zyskuje wielką siłę wyrazu. Monolog Trzeciej buduje też metateatralną ramę dla całego dramatu:

## TRZECIA

...

Oj, nie żartuj sobie. Lubię teatr. Ale takie głosy, to nie jest normalna sztuka. Nawet nie wiem, skąd mówisz. Skąd mówisz?

...

Tak, chcę być aktorką. Ale ty mnie zostawiasz bez tekstu.

...

Nie mów, że to dobre pytanie. To jest najgorsze pytanie. Wszystko mi mieszasz. Nawet nie wiem, gdzie jestem. Takie puste miejsce. To już nie jest dom. Ani pałac. Teraz tu nawet nie można udawać. Bo co?

...

Tak? A co to jest prawda? Każda z nas pamięta cię inaczej.

...

Testament? Twój testament? Sprzedałeś tylko pałac. Tam nic nie ma o mnie. Napisałeś: podzielić równo. A czy my jesteśmy takie same? Może dla ciebie to wszystko jedno. Dla ciebie byliśmy jedno? Nie myślałeś... o mnie... osobno?

...

Wolność... Ja nie chcę. To nie jest rozmowa.

*Człowiek ze śmieci* (1996) Ewy Lachnit to dramat utrzymany w konwencji apokaliptycznej fantazji, w którym rzeczywistość dzieli się na ekskluzywną dzielnicę szklanych domów i śmierdzący slums przypominający kairską dzielnicę śmieci czy wysypisko Jardim Gramacho na półwyspie w Rio de Janeiro (motyw podróży statkiem wskazuje raczej na Rio). Podobnie podzielili się jej mieszkańcy. „Szklani” to ci, którzy dostali się do wielkich korporacji, banków, firm, dotowanych instytucji, „ludzie śmieci” to ci, którzy żyją poza dzielnicą dobrobytu i systemem opartym na pieniądzu. Wśród nędzarzy są przedstawiciele wszystkich profesji i warstw społecznych, robotnicy, artyści, nawet profesorowie, którzy odmówili pracy dla korporacji i w imię wolności niezależnego naukowca zbierają śmiecie i kopią groby. Świat z dramatu Lachnit ma kształt metafory nowego systemu społecznego w Polsce i w aluzyjny sposób dotyka jego największych problemów, z drastycznym podziałem społeczeństwa na ludzi coraz bogatszych i coraz bied-

niejszych. Bohaterowie sztuki to ludzie na marginesie, dnie, ofiary nowego systemu, o który sami kiedyś walczyli. „Dziadziu też z chorągiewką szedł, a potem w dupę mu dali i się skończyło” – konstatuje z przekąsem Lola, prostytutka. „Najgorsze mieszkania, najbardziej skażony teren, najbrudniejsza woda, kawa jak siki i żadnych szans, żeby było lepiej!” – tak swoją dzielnicę opisuje Magister.

Wśród „ludzi śmieci”, tych współczesnych „nędzników”, żyje Nestor, bohater doskonale wkomponowany w na poły baśniową rzeczywistość, rodzaj charyzmatycznego wodza i opiekuna. Ten były muzyk i anarchista o hipisowskich korzeniach jest wręcz mężem opatrnościowym śmietniska, z którego chce wszystkich przewieźć statkiem na wymarzoną „drugą stronę”. Pieniądze na podróż zarabia występami ulicznego „teatru z życia”, ale ciągle mu ich brakuje, śmietnik się wypełnia, a policja przesładuje śmieciarzy. Jeden z nędzników spisuje też historię ludzi na marginesie i w butelkach wrzuca do rzeki. To dzięki niemu świat dowie się, że książki profesora wciąż czekają na wydanie, bo najpierw trzeba było wydrukować erotykę, prorocтва i horoskopy, w latach 90. prawdziwy przebój wydawniczy. Śmierć bohatera i jego pogrzeb na śmietniku przerywają sen żebraków o lepszym losie i kończą ten pierwszy z krytykujących kapitalizm dramatów nowej epoki.

W *Requiem dla gospodyni* (2000) Wiesław Myśliwski inaczej szkicuje główny konflikt współczesności. Podążając najlepiej sobie znanym traktem, zderza resztki chłopskiej, tradycyjnej duchowości z mentalnością ludzi doby ostatniej, całkowicie odciętych od swoich religijnych korzeni, o zmienionej moralności i obyczajowości, a teraz, w czasach nowego dobrobytu, pochłoniętych przez świat konsumpcji. Myśliwski napisał *Wesele à rebours*, gromadząc w chłopskiej chacie współczesnych Polaków nie na weselną zabawę, ale na noc czuwania przy zmarłej. Bohater dramatu, stary Gospodarz, zaprosił śpiewaków, przygotował dom, na stole postawił jedzenie, ale nikt na czuwanie nie przyszedł, bo stary nie podał wódki. Przyjechały tylko dwie córki, jedna z przyjaciół z Ameryki, który nie mówi po polsku, druga z niby-narzęczonym, a potem, niczym w ewangelicznej przypowieści o gościach weselnych sprowadzonych z pola i drogi, przybyli przypadkowi ludzie: jacyś turyści, jakiś biznesmen z dziewczyną, jakiś emeryt, jakiś młodzieniec. Jest jeszcze Bolesław, parobek i prawie domownik, i jest Gospodyni, która choć umarła, rozmawia z Bolesławem i zjawia się w domu jako dziewczyna, młoda kobieta, wreszcie staruszka.

Myśliwski sięga po konwencję symbolizmu, spotyka żywych z umarłymi, miesza czasy, zaprzecza fizyce (telewizor działa bez prądu), wprowadza wyjątkowe postacie, jak „widzący” Boleś, czy Młodzieniec, który jest obserwatorem „innych światów”, a wszystko po to, by wstrząsnąć ludźmi, którzy zagubili się w zmaterializowanym świecie. Początkowo noc czuwania przekształca się we własną parodię, śpiewacy zażywają amfetaminę i otwarcie deklarują swoją niewiarę, a zebrani w domu ludzie zamiast przy zmarłej tkwią przy telewizorze, podnieceni nową w ówczesnej Polsce zdobyczą, jaką była wielokanałowa telewizja i... pilot:

TURYSTKA II

O, pan zapalił telewizor. Pooglądamy sobie telewizję.

TURYSTA

Daj pan spokój z tym śpiewaniem. Może gdzieś idzie kryminal.

BUSINESSMAN

Chwileczkę. Przełącz pan na wyniki giełdy. Ciekaw jestem, jak tam dzisiaj. Daj no pan. Gdzie macie pilota?

*Chwyta pilota i zaczyna prztykać guzikami, lecz obraz na ekranie nie zmienia się.*

MŁODZIENIEC

Może na którymś kanale idzie jakiś film przyrodniczy?

TURYSTA

O tej porze? Chyba że pornosik. Też przyroda.

TURYSTKA II

A ja bym chciała o miłości. Proszę nastawić o miłości.

SMARKULA

Kiziu, czy ja też mogę o miłości?

BUSINESSMAN

Najpierw giełda. Co, cholera, jest z tym pilotem? Nie przełącza.

Ten na poły farsowy rytuał ma jednak sens i ostatecznie odnosi skutek. Z czasem powłoka prymitywnej egzystencji zostaje rozdarta, ukazując zupełnie inny świat, symbolizowany tu dźwiękami chóralnej muzyki, a przypadkowi ludzie zgromadzeni w domu zmarłej zaczynają

mówić o prawdzie i wolności. Będzie to najważniejszy temat *Requiem dla gospodyni*, który Myśliwski zaproponował zebranym w chłopskiej chacie Polakom.

Requiem jest także wcześniejsza od dramatu Myśliwskiego *Katarantka* (1998) Tomasza Mana. *Katarantka* to dramat odchodzenia starej, ślepej, samotnej kobiety, artystki, która na progu śmierci dokonuje życiowego rozrachunku, na nowo przeżywając zdarzenia z przeszłości. W biednym pokoiku Katarantki (trochę jak w „drugim pokoju” z dramatu Zbigniewa Herberta o takim tytule) zegar dawno się zatrzymał, kobieta może go więc nastawiać na dowolną godzinę, a ta świadoma manipulacja sprzęga się w sztuce z podświadomymi projekcjami bohaterki. Staruszka rozmawia ze swoimi młodymi rodzicami wywołanymi z epoki, gdy była jeszcze dziewczynką i przystępowała do Pierwszej Komunii Świętej. Potem przypomina sobie Fotografa i Organistę z czasów, w których jako dziewczyna śpiewała w chórze. Obie klisze pamięci ożywiają wstyd bohaterki, jej poczucie nieważności i wykluczenia, które spotęgowało się na starość i wybucha w kontaktach z dziećmi czy wnukami. Staruszka nie lubi gości, których obsesyjnie podejrzewa o pazerność, męczą ją też kłótnie lokatorów za ścianą; najchętniej przebywa sama ze sobą, co w dramacie ewokują symboliczne sceny, w których obok siebie pojawiają się dwie Katarantki. Zjawienie się w pokoju Ale Zakochanego przynosi bohaterce wspomnienie jej wielkiej miłości, zjawienie się Anioła – zwiastuje jej śmierć.

To poruszające studium starości, w którym całe życie kobiety kulminuje w postaci zdarzeń czy sytuacji obecnych niejako poza czasem, sam autor wywołał z pamięci („Więcej nie pamiętam” – napisze we wstępnych didaskaliach, opisując pokój Katarantki) i skomponował na kształt *Requiem d-moll* Mozarta. Poszczególne monologi i dialogi aktu pierwszego zyskują tu łacińskie oznaczenia kolejnych części mszy żałobnej, od *Introitus* po *Communio*, z dodaniem *In Paradisum* w krótkim, drugim akcie dramatu. Za sprawą muzycznej aluzji śmierć rozpamiętującej swoje życie kobiety zyskuje wymiar wręcz sakralny, choć tonacja utworu nie jest żałobna. „Cieszę się, że żyłam. To taka niepowtarzalna okazja na sprawdzenie swojej kondycji metafizycznej” – wyznaje w finale Ciotka Gróbką, puszczając oko do czytelników. Taką „niepowtarzalną okazją” jest przecież sama praca nad dramatem o umierającej kobiecie – i jego lektura.

W przypadku *Dnia świra* także seans filmowy. W sztuce, która stała się podstawą scenariusza kinowego przeboju, Marek Koterski w charakterystyczny dla siebie sposób kontynuuje tragikomiczny monolog sfrustrowanego inteligenta zapisany w stylu niepewnej siebie polszczyzny. Adasia Miauczyńskiego nęka nerwica, wyhodowana jeszcze w czasach PRL-u, i zakonserwowana w Trzeciej Rzeczypospolitej, a wraz z nią nieznośny świat zewnętrzny. Rozwiedziony, uzależniony od gderliwej matki, poniżany przez własnego syna wiedzie samotne i upokarzające życie nauczyciela języka polskiego i dorosłego poety w kraju, w którym nauczycieli nikt nie szanuje, a poezji się nie czyta. *Dzień świra* jest obsesyjnym lamentem socjopaty, któremu świat jawi się jako zbiorowisko ludzi skrajnie prymitywnych, złośliwych, skoncentrowanych na sobie i pogardzających innymi, wypranych z jakiegokolwiek empatii, za to zachłannie walczących o swoje jak zwierzęta w dzikiej sforze. Wokół Miauczyńskiego Koterski gromadzi kolekcję okazów ludzkich zamieszkujących blok bohatera, jego ulicę, dzielnicę, miasto i kraj. Opatrzeni złośliwym przezwiskiem i reprezentujący jedną, nieznośną cechę lub postawę, tworzą skrajnie satyryczny przekrój polskiego społeczeństwa. Żyjąc z Mamą, Żoną Byłą, Synem oraz wśród Picz, Pedalów, Starych Sępów, Kretynów, Bab ze Srającym Psem, Facetów z Kolejki i Psychiatrów z Wąsem lub Bródką, Miauczyński toczy nieustanny bój o chwilę skupienia i wytchnienia, stale bowiem ktoś go atakuje, prześladowuje, dręczy: wierceniem pod oknem, waleniem zza ściany, gadaniem na klatce, wózkami w sklepie, walizką w pociągu, psią kupą na trawniku, przekreślonym słowem. Rzeczywistość przytłacza go i żeby nad nią zapanować, potrzeba mu systemu, który bohater realizuje z chorobliwą wręcz perfekcją. Jego dzień składa się z setek czynności wykonywanych według ustalonego porządku, a jakiegokolwiek odstępstwo od programu i zasady wytrąca go z równowagi.

Koterski kondensuje w Miauczyńskim wszystkie nasze obsesje: społeczne, rodzinne, zdrowotne, zawodowe, seksualne, i tylko komizm tej arcyważnej postaci o romantycznym sercu ratuje nas przed całkowitą frustracją. Wrażenie absurdu życia polskiego inteligenta potęguje trzynastozgłoskowiec, cyzelowany przez autora nawet wtedy, gdy jego bohater się wypróżnia:

JA

[...]

I już siedzę na desce i czytam angielski,

którego chyba nigdy już nie opanuję:

Go to pieces: lose control of one's emotions.

I próbuję ułożyć coś sam na klozecie:

Besides, you can't go to pieces every time something anything wrong happens.

Długo podcieram tyłek – czy już papier czysty.

Czasem – choć bardzo rzadko – wystarczy do czterech.

Zwykle jednak wecuję, poleruję dalej:

do siedmiu lub trzynastu bądź dwudziestu jeden.

Nieraz pół rolki pójdzie zanim się podetrę...

Desperacka ucieczka Miauczyńskiego z miasta nad morze jedynie pogłębia jego depresję, choć wzmacnia też czyste i całkowicie nie-realne marzenie bohatera o idealnej miłości, która na pewno zmieniłaby całe jego życie...

Koterski stworzył postać romantycznego frustrata, natomiast Jerzy Łukosz – wielkiego uwodziciela, który manipuluje oddanymi mu ludźmi. Budując wyraźną aluzję do osoby i dzieła Jerzego Grotowskiego, Łukosz dramatyzuje schyłek artysty, który jako mistrz działań teatralnych zapragnął władać duszami i stał się sekciarzem. Pokazuje też zagubienie niedawnych uczniów reżysera, którzy, idąc za marzeniem o życiu duchowo pełniejszym, rezygnują z własnej wolności. O kompozycji całego dramatu decyduje jego inicjalna scena: główny bohater Wawro dyktuje Notariuszowi swój testament. Schyłek działalności artysty, który stworzył i realizował własną teorię „Kul-teatru” staje się dla niego czasem podsumowania i rozrachunku. „Teatr jest świetlistością żądź ciemnych” – dyktuje Notariuszowi, który nie takiego testamentu oczekiwał od Wawra. Artysta wezwał urzędnika, by całą swoją pracę dedykować diabłu, zapisać mu duszę, a potem spalić swoje pisma i odebrać sobie życie. Jak Nondum „nakłada pętlę na szyję”, ale przed śmiercią ratuje go dawny uczeń – przyszedł zaprosić go na święta. Rozgrywka między upadłym mistrzem i jego byłymi uczniami – Józkiem i Anią wypełnia cały drugi akt dramatu. Uczniowie atakują mistrza, ten jednak skutecznie się broni, rozbijając małżeństwo i uwodząc żonę



uczni. Wawro chciał być mesjaszem, ale działa jak diabeł: obiecując kobiecie wolność, nakłania ją do zdrady, by potem, w kolejnym akcie, doprowadzić do śmierci.

*Świetlistość* (druk w tomie z 2000) to kolejny dramat Łukosza, którego tematem jest uwiedzenie, a bohaterami ludzie duchowo wydrążeni, a przez to podatni na manipulację. W przypiływie szczerości pijany Wawro tak diagnozuje kondycję współczesnych: „Jakby w tych ludziach kiedyś bomba wybuchła i krater został. Do tego krateru można im wlać każde szambo”. Któż się nad tym w latach 90. zastanawiał? Przede wszystkim rzesze nowych uwodzicieli, manipulujący ludźmi zawodowo, z marketingowym biznesplanem w rękę.

Diabeł, nazywany Przeciwnym, jest także kluczową postacią dramatu Piotra Tomaszuka *Ofiara Wilgefortis* (2000), w której historię buntu młodej dziewczyny rozpisano na sceny wystylizowanego dramatu średniowiecznego. Wilgefortis podąża za powołaniem i przeciwstawia się woli ojca, demaskując przy tym fałsz porządku społecznego, tylko z pozoru zgodnego z wiarą i Pismem Świętym. Tomaszuk charakterystyczną, poetycką frazą napisał misterium o duszy kobiecej, zderzając jej niezwykłą subtelność z wulgarnością materialnego świata. Wilgefortis zakochuje się w Jezusie Chrystusie, ale ojciec przeznaczył ją na żonę dla swojego ulubionego rycerza i gotowy jest raczej spalić klasztor, w którym ukryła się córka, niż odstąpić od swojego planu. Ojciec kieruje się pychą, ale też rozwiązał ją poządlivością, pragnie bowiem Narzeczonego i chciałby go mieć przy sobie. Magister Ludens, dramatyczny narrator Tomaszuka, powie wprost, że opętał go diabeł. Dziewczyna okazuje się jednak silniejsza. Zakochana w Jezusie doświadcza mistycznej przemiany, której wykładnią będą w dramacie zacytowane frazy z pism Mistrza Eckharta, widomym zaś znakiem zamienione oblicza człowieka i Boga. Odtąd Wilgefortis nosi na swojej twarzy odcisk twarzy Jezusa, a Jezus odcisk rysów Wilgefortis, a ta symboliczna transformacja staje się kluczowym motywem dramatu.

Duchowość wyższej rangi okazuje się nieznosna dla świata, który, pod wodzą Przeciwnego, z furją uderza w dziewczynę. Tomaszuk uniwersalizuje historię świętej i z ataku na nią ziemskich autorytetów i całej Ludzkości wprowadza trzy najważniejsze hasła rewolucji francuskiej: wolność, równość, braterstwo. W końcu świat rękami Ojca krzyżuje Wilgefortis za niedostępną mu miłość:

OJCIEC

„Kogo kochałaś,  
Tego śmiercią umrzesz!”  
Rzekł ojciec i zaczął Wilgefortis przybijać do krzyża.

„Co od lęku wolna jesteś,  
Wilgefortis,  
Krzyżuję ciebie za to, żeś wolna od lęku!

Która w Bogu człowieka kochałaś,  
Wilgefortis,  
Krzyżuję ciebie za to, że tak Go kochałaś!

Tak ciebie Ojciec krzyżuje,  
Wilgefortis,  
I niech się dzieje wedle słowa Jego!”

Tak toczy się historia ludzkości, która morduje najsubtelniejsze dusze, bo nie jest w stanie zapanować nad swoją naturą, a potem wynosi je na ołtarze, bo nie potrafi pozbyć się poczucia winy. Czy mechanizm ten dotyczy tylko świętych? W finale dramatu Tomaszuk zapisał paradoksalną formułę, którą można traktować jako ostrzeżenie przed fanatyzmem ludzi żarliwie deformujących sens wyznawanej wiary: „A ty, człowieku, / Tak Go szukaj, żebyś Go nigdy nie znalazł. / Znajdziesz Go, kiedy Go nie będziesz szukał. Amen!”.

Oto wreszcie *Nondum* (2001) Lidii Amejko, od którego zaczęliśmy naszą opowieść. Dramat człowieka pozbawionego historii i uciekającego od własnej tożsamości w egzystencję pustą, a zarazem rozciągliwą, bo pozbawioną punktu dojścia, celu i sensu. Cel i sens może jej nadać wypowiedziane słowo, rozumiane tu jednak nie na sposób teologiczny jako boski akt stworzenia, ale literacki, jako ludzka opowieść, będąca zaledwie odpryskiem mowy Boga. Amejko nieustannie gra biblijną aluzją, tworzy jednak alternatywną wobec religijnej koncepcję wyniesienia życia na wyższy, duchowy poziom poprzez sztukę nazywania. Wprowadza do dramatu postacie, które swoimi opowieściami przygotowują Nonduma na śmierć, sama przy tym posługując się zarazem prostym i wyrafinowanym, a jednocześnie bardzo za-

bawnym, językiem wyrażania abstrakcyjnych pojęć, aktów i relacji za pomocą konkretnych, wręcz dosadnych obrazów i działań. Celuje w tym przede wszystkim posługaczka Emilia, która zdaje się pochodzić z tych samych stron, co Matka i Ojciec ze *Ślubu* Gombrowicza:

EMILIA

[...] Jak się ciało do ostatni stacji zbliża, to duszyczka musi dobrze patrzeć, coby w pore wysiąść. I trzea coś powiedzieć, bo dusza to się lubi we słowach jakich wypsnąć!

NONDUM

Tak? A dlaczego we słowach?

EMILIA

No bo jak na początek Pan Bóg każdemu słowo dał, żeby ciało ożywić – bo bez słowa danego nikt by jednej chwili nie przeżył – to na koniec trzea je chyba oddać, co nie? Na miejsce!

Nondum na koniec znajduje swoją opowieść, a pełna wiedza o sobie – groteskowym, bo złożonym ze sprzecznych elementów stworzeniu, poczętym przez parobka, a zrodzonym przez księgę – ustania żywota bohatera, pozwala go zakończyć i przemienić. Istota poetyckiego dramatu Amejko nie tkwi jednak w moralitetowej poincie, ale postmodernistycznej idei życia jako narracji – w dramacie urzeczywistnionej jako sprawczy akt mowy. Opowieść, która wynosi przyziemną egzystencję na wyższy, duchowy poziom, a w dramacie staje się finałem przedłużającego się przejścia nie tylko od życia do śmierci, ale też od nieświadomości do świadomości, doświadczanej na sekundę przed zgonem. Także on jest tutaj symboliczny i oznacza konieczny moment ryzyka na drodze do nowego.

5.

Nawet tak pobieżna lektura zebranych w tomie sztuk pozwala wydobyc charakterystyczne dla dramaturgii lat 90. motywy fabularne, które decydują o ich wspólnej wymowie. Mamy więc stale powracają-

cy motyw odkładanego albo nieudanego wyjazdu, wymarzonej podróży w nieznaną, ucieczki od siebie dawnego, przymusowej, ale też oczekiwanej przeprowadzki ze starego do nowego świata. Motyw życia w upadającej posiadłości, zrujnowanym pałacu, zniszczonym mieszkaniu, na progu nieznanego, które odpycha albo kusi, jest przerażające albo zachwycające. Motyw życia w zawieszeniu pomiędzy przeszłą i przyszłą formą egzystencji i pokrewny mu motyw frustrującej stagnacji i tęsknoty za zmianą, która nie następuje lub przynosi rozczarowanie. Motyw desperackiej próby odrzucenia dawnej tożsamości i przyjęcia nowej, niepewnej, chwilowej, społecznie kontestowanej. Motyw mniej lub bardziej świadomego niszczenia śladów przeszłości, zrywania z tradycją, powiązany z motywem oporu czy lęku przed zmianą, ale też nieświadomego powielania wzorców. Wreszcie motyw przeciągającej się starości, przedłużającego schyłku, życiowej dekadencji i śmierci, rozciągniętej w czasie na nierozpoznane „przed” i niejednoznaczne „po”. Motyw ten realizowany jest w różnych wariantach: podejmowanego po wielokroć samobójstwa, niecałkowitej śmierci, upiornej egzystencji umarłych, wreszcie ironizowanego, ale niezwykle ważnego przejścia na drugą, metafizyczną stronę istnienia.

Sztuki ostatniej dekadety XX wieku na różny więc sposób ożywają dramatyczny wzór niepełnego końca i niejasnego początku i fabularyzują sytuację życia pomiędzy. Przedstawiony w nich świat jest rzeczywistością niedokonałej transformacji w jej wielu wymiarach: historycznym, społecznym, egzystencjalnym, duchowym. W planie kompozycyjnym dzieła transformacji tej odpowiada charakterystyczna zmienność konwencji dramatycznej przy zachowaniu samej jej istoty, jaką jest akcja czyli działanie fikcyjnych postaci. Dzięki niej zostajemy bowiem nie tylko wtajemniczeni w sens trudnego doświadczenia, jakim jest życie między biegunami „już nie – jeszcze nie”, które wydaje się najważniejszym, ale nieuświadomionym doświadczeniem Polaków schyłku XX wieku. Mocą samej dramaturgii (i ukrytej w dramatach teatralności) prezentowane tu sztuki dają także szansę estetycznego wyjścia z przedłużającego się zawieszenia, dopełnienia zmiany, przekroczenia progu życia pełnego i świadomego. Zaprojektowane przez dramaturgów sceniczne pasażery są przecież w sferze symbolicznej samym przejściem, i tak właśnie rozumiem społeczną funkcję tamtej dramaturgii – niestety pomi-

niętej i przemilczanej, jak celnie zauważyła Tamara Trojanowska<sup>5</sup>, a zatem niewykorzystanej.

Dla autorów było to sporym zaskoczeniem. Choć mówili językiem dobrze znanym polskiej publiczności, formułowany przez nich przekaz, jeżeli w ogóle docierał do odbiorcy teatralnego, nie robił już na nim takiego wrażenia jak dawniej. Aluzja, cytat, gra motywami literackimi i teatralnymi, groteskowość, paraboliczność, symboliczność, absurd, rytuał, poetycka metafora, szyfr konwencji, a więc cały ten wyrafinowany i bogaty zestaw środków, którymi w XX wieku posługiwała się polska dramaturgia, wcale się nie wyczerpał. Przeciwnie, pokoleniowa sztafeta przeniosła we współczesność najlepsze wzorce dramatyczne, którymi udało się wyrazić istotę czasu „pomiędzy”. Patrząc na sztukę ostatniej dekady stulecia z pewnego oddalenia można jednak stwierdzić, że publiczność oczekiwała raczej analizy tak gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości, a nie jej syntezy, raczej dziennikarskiej penetracji zupełnie nowych doświadczeń społecznych, a nie ich poetyckiej metaforyzacji, raczej dyskusji, sporu, zaangażowania w życie czy satyrycznej parodii jego nowych form, a nie filozoficznej refleksji nad stanem zmieniającego się świata.

Wydaje się to zrozumiałe. Po latach życia w nibylandzie, jakim był PRL-owski skansen, Polacy zapragnęli na powrót stać się właścicielami rzeczywistości w jej wszystkich wymiarach, zmieniać ją, kształtować, prywatyzować, czynić sobie poddaną, w przekonaniu, że odzyskana wolność wreszcie uczyni ich podmiotami w życiu indywidualnym i zbiorowym. Zanim przyszło rozczarowanie, świat wydawał się przecież rezerwuarem samych możliwości i wzywał do działania. Uwolniona po 1989 roku energia społeczna nie szukała więc narracji i dramatyzacji, ale ujścia i dopiero, gdy rozpędzone koło historii zaczęło miażdżyć swoje nowe ofiary, ludzi na różne sposoby wykluczonych, oszukanych, wykorzystanych, ośmieszonych, ubewłasnowolnionych, powróciła potrzeba wytłumaczenia i przepracowania konfliktu. Ale właśnie szczególnie, analitycznego, wręcz reporterskiego, bo oto mechanizm „nowego wspaniałego świata” demokratycznej władzy, niezależnego dziennikarstwa, międzynarodowych korporacji, bogatych banków

5. T. Trojanowska, *Pominięty, przemilczany dramat lat 90.* [w:] *(Nie)obecność. Pomińnięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. i wstęp H. Gosk, B. Karwowska, Warszawa 2008.

udzielających tanich kredytów i pełnych sklepów zaczął się zacinać. Ci, którzy nauczyli się traktować rzeczywistość jak produkt, do czego zachęcał ich nowy język gospodarczej transformacji, poczuli wielkie rozczarowanie, bo oto gwarancja na szczęście wygasła i zaczęły się kłopoty, o których – zdawali się pytać czytelnicy i widzowie – dlaczego nie chcecie pisać panowie i panie? Cóż mi po historycznej czy kulturowej paraboli, dramacie losu, metaforze egzystencji czy nawet antykapitalistycznej fantazji, skoro zupełnie konkretnie nie-nawidzę swojej firmy, nie ufam księżom, moim krajem rządzą byli ubecy, a rodzina mi się rozpadła? Skoro straciłam pracę, córka zaszła w ciążę i usunęła, syn wyjechał do Iraku i zginął, a wnuk zamieszkał z przyjacielem? Skoro nowe bożyszcze Internet daje tylko złudzenie kontaktu, a rozmnożona telewizja zamienia życie w tandetne show? Skoro nie mogę oderwać się od komputera, piję, épam, chodzę do agencji towarzyskich, wiszę na sexlinii? Skoro zbankrutowałem, płacę gigantyczny kredyt, nie starcza mi do pierwszego? Skoro mam alergię, nerwicę, hifa, jestem uzależniony od zakupów, jem niezdrową żywność i piję zatrutą wodę?

W połowie drugiej dekady niepodległości lament rozczarowanych zabrzmiał donośnie i wstrząsnął polskim teatrem, a stało się to za sprawą nowego pokolenia dramaturgów, nie zaś reżyserów. Debiutujący na początku XXI wieku autorzy śmiało podjęli tematy współczesności, jakże często przy tym ryzykując zderzenie z trywialnością pospolitej egzystencji i niedojrzałością bohaterów, których oczami (najczęściej wlepionymi w gazetę, ulotkę reklamową, ekran telewizora lub laptopa) postanowili spojrzeć na świat. Gest Tadeusza Różewicza, który podczas serii prób teatralnych w 1992 roku „rozzucił” swoją *Kartotekę* i naszpikował ją przepisaną z gazety współczesnością, potraktowali oni jako wskazówkę i zachętę do zerwania z tradycją literacką i teatralną. Choć w praktyce nie jest to całkowicie możliwe i każdy gest zerwania jest też gestem nawiązania, na prognozę nowego stulecia twórczość nowego pokolenia dramaturgów odbierano jako rewolucję. Wchodząc do laboratorium odmiennych form dramatycznych, przez wielu postrzeganych jako prosty zwrot w stronę gazetowej czy telewizyjnej publicystyki, młodzi pisarze z zapalem zaczęli analizować życie po wielkiej zmianie (a od pewnego momentu mierzyć się także z przeszłością, choć historyczne rozliczenia staną się domeną nieco starszych dramaturgów).

Czy jednak byliśmy do tej analizy (i historycznych rozliczeń) dobrze przygotowani, ignorując groteskowo-symboliczną dramaturgię czasów transformacji? Oto dziesięć sztuk, których lektura pozwoli nam jeszcze raz podjąć trud symbolicznego przejścia. Skoro „nic nie ma sensu, zanim się nie skończy”, jak tłumaczy bohater dramatu Amejko, nic nie jest stracone. Warto więc zadbać, by skończyło się z sensem.