POSTSCRIPTUM POLONISTYCZNE, 2011 • 2 (8)
ISSN 1898-1593

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA
Uniwersytet Śląski
Katowice

Doświadczenie codzienności w dramacie polskim po 1989 roku

Codzienność i doświadczenie to pojęcia bliskie dzięki podobnemu zakresowi ich desygnatów. Codzienność, którą bez trudu określamy jako rzeczy i sprawy powszednie, zwyczajne, stanowi istotną kategorię poznawczą w różnych dyskursach humanistycznych, właśnie ze względu na traktowanie życia codziennego jako empirycznej, ze wszech miar dostępnej jednostkom rzeczywistości konkretnego „tu i teraz" (Kędzierzawski 2009, 17). Nietrudno zatem wnioskować, że tzw. zwyczajne życie – przedmiot rozważań antropologicznych, socjologicznych czy literaturoznawczych – analizowane jest w nawiązaniu do kategorii doświadczenia, czasem nawet utożsamiane bywa z doświadczeniem potocznym. Oba wymienione pojęcia: „codzienność" i „doświadczenie" odnoszą się bowiem do podstawowego wymiaru ludzkiej egzystencji, do indeksalnej łączności człowieka ze światem (Nycz 2006, 13). Jeśli 'doświadczać' to przede wszystkim 'poddać próbie', 'doznać', 'dowieść', a 'codzienność' to 'bliska jednostce sfera potocznych doświadczeń', powtórzyć warto za badaczami kultury, że właśnie owa pomijana niegdyś i deprecjonowana sfera nabiera zupełnie innego wymiaru: „jest sposobem istnienia tego, co ludzkie; sposobem oswajania świata otaczającego, który funkcjonuje zawsze jako czyjś świat, zwrócony ku innym światom innych ludzi" (Borkowska 2007, s. 32). A tym samym odgrywa niebagatelną rolę tak w procesie rozpoznawania rzeczywistości zewnętrznej, jak i w związanej z tym konstytucji samego podmiotu.

Rozważania na temat doświadczenia codzienności w dramacie polskim po 1989 roku wynikają z dwóch podstawowych przesłanek. Po pierwsze –

z traktowania utworu dramatycznego jako reprezentacji jednostkowego/zbiorowego doświadczenia, które za pomocą określonych konwencji gatunkowych i stylistycznych uobecnione jest w różnych tekstach artystycznych (por. Bolecki, Nycz 2007). Po drugie – z przekonania o (nad)obecności tematów dnia codziennego w dramaturgii polskiej minionego dwudziestolecia.

Pierwsze lata po upadku komunizmu w 1989 roku nie przynoszą zasadniczych przemian w repertuarze wątków i tematów z życia codziennego w twórczości dramatycznej. Znaczące zmiany następują dopiero w drugiej połowie lat 90. Wtedy właśnie pojawia się inny od dotychczasowego sposób ujęcia codzienności. Marazm i miałkość dnia powszedniego bohaterów żyjących w peerelowskiej rzeczywistości (częsty motyw tekstów dramatycznych z lat 80. XX wieku) zastąpiony został w utworach z lat 90. konfrontacją starego i nowego porządku społecznego, zaprezentowaną w wymiarze jednostkowym – jako istotne doświadczenie biograficzne postaci. Sytuacje przedstawione w dramatach wyraźnie nawiązywały do rozumienia codzienności jako zwykłości i utartego porządku, który „charakteryzuje odtwarzanie, powtarzanie, rutyna, tradycja”[1]. Zilustrowane zostało bowiem pęknięcie tego porządku, utrata dotychczasowych punktów odniesienia, konieczność zmiany przyzwyczajeń. Nowy kontekst społeczny, zaistniały wskutek przemian politycznych i ekonomicznych, wywołał inny ogląd procesu oswajania się jednostki ze światem. Dominującym konceptem fabularnym pozostał kontrast między światopoglądem bohatera a regułami obowiązującymi w najbliższej mu, nowej rzeczywistości, zredukowanej zazwyczaj do rozmiaru rodzinnych czy zawodowych konfliktów.

Dobrym przykładem zarejestrowania w tekście dramatycznym aktualnych, nowych okoliczności dnia powszedniego bohaterów jest sztuka Pawła Mossakowskiego *Wieczory i poranki*. Tekst, przynależny do kręgu konwencjonalnej dramaturgii obyczajowej, eksponujący wielowymiarową relację pomiędzy dojrzałym mężczyzną a młodą kobietą, ukazuje stopniowe dostosowywanie się bohatera do zmienionych standardów obyczajowych. Nie jest to proces łatwy, bo działania mężczyzny, nawet rutynowe czynności, motywowane są głęboką niezgodą na sytuację, w której nie ma już miejsca na zbuntowaną

[1] W moich rozważaniach o codzienności w dramacie opieram się na rozróżnieniu trzech aspektów codzienności: a) zwykłość, utarty porządek – struktura doświadczeń, b) sfera tego, co konkretnie naoczne i uchwytne – poziom doświadczeń, c) to, co zamknięte w sobie i skrępowane – przestrzeń doświadczeń. Rozróżnienie powyższe, często przywoływane w pracach analizujących kategorię codzienności, pochodzi z rozprawy B. Waldenfelsa, zob. Waldenfels 1993.

postawę i niepokorną twórczość byłego rockmana. Historia miłości, zaprawionej sporą dawką frustracji bohatera, rozegrana została w kameralnej przestrzeni mieszkania, w ciągu scen wieczornych i porannych rozmów Andrzeja i Moniki. Autor zadbał o drobiazgowe tło rodzajowe, wpisując w sytuacje przedstawione praktyczne czynności i przedmioty codziennego użytku. Mossakowski udzielił również w swoim tekście zaskakująco optymistycznej odpowiedzi na zilustrowany problem pęknięcia w strukturze doświadczeń, które pozostało dojmującym przeżyciem biograficznym głównego bohatera (i zapewne wielu Polaków). Dramatopisarz zobrazował siłę uczucia niemłodego już mężczyzny, dzięki której można pokonać życiowe zwątpienie i wskrzesić zapomnianą twórczą pasję.

O wiele mniej optymistyczną, choć złagodzoną komediowym brzmieniem, wersję konfrontacji z nowym porządkiem życia codziennego znaleźć można w sztuce Domana Nowakowskiego *Ketchup Schroedera*, zrealizowanej w Teatrze Telewizji w 1997 roku. Bohater tego utworu, były poeta Klimek, podejmuje pracę w agencji reklamowej i – jako człowiek sprawny w sztuce słowa – przeistacza się bardzo szybko w bogatego reprezentanta biznes klasy. Radykalna zmiana wartości i statusu bohatera zaprezentowana została dzięki kontrastowi dwóch stylów życia: z jednej strony napierający zewsząd przepych świata nowobogackich, z drugiej strony – nieporadny i przytłoczony nową rzeczywistością kolega Klimka, Rysiek, nauczyciel, który nie potrafi przystosować się do reguł gry w świecie markowych produktów i wszechobecnych reklam. Choć akcja sztuki opiera się na dość jaskrawych i uproszczonych przeciwieństwach, a konflikty między postaciami nie brzmią zbyt groźnie w utworze z założenia komicznym, przykład ten to jedna z pierwszych symptomatycznych prób opisania nowych doświadczeń życia codziennego, uwarunkowanych przemianami na rynku pracy. Sztuka ukazuje przemieszczenie znaczeń i wartości w kiełkującym świecie konsumpcji. W ciągu retrospekcji pokazane zostało, jak znacznie zmieniła się codzienność głównego bohatera; w ascetyczną przestrzeń życiową byłego poety wdarły się bardzo szybko nowe zachowania i przedmioty, oznaki materialnego dobrobytu. Powstało wiele sztuk dramatycznych, które portretują pracoholizm i mankamenty konsumpcyjnej egzystencji[2]. Na ogół w utworach tych nie ma już miejsca na żadną nostalgię, na porównywanie przeszłości z teraźniejszością, a więc nie ma tego negocjowania znaczeń, które pozostaje jeszcze dość istotne w dramacie Domana Nowakowskiego. Bo autor *Ketchupu*

[2] Obszerny przegląd dramatów poświęconych opresyjnemu wymiarowi współczesnego świata konsumpcji i korporacji można znaleźć w artykule Ł. Drewniaka, zob. Drewniak 2006.

Schroedera sportretował środowisko pracowników agencji reklamowej na przykładzie tych, którym nie udało się zaistnieć w nowym porządku społecznym, i jeszcze w perspektywie utraty – nie tylko ideałów młodości, ale również jakiegoś minionego, ubogiego, ale oswojonego porządku zdarzeń i obyczajów.

Traktowanie codzienności jako zwykłego, utartego porządku, w którym fundamentem działania pozostaje odtwarzanie, powtarzanie, rutyna i tradycja, pozwala spojrzeć na niektóre teksty dramatyczne również w perspektywie ukazanej w nich konfrontacji pokoleń. Warto wspomnieć o sztukach, które tematyzują problemy dwóch kolejnych generacji: „pokolenia etosiarzy" i „pokolenia sprzedawców" (Cabianka 2004, 32). Ukazują one całkowitą odmienność struktury doświadczeń poszczególnych bohaterów, którym trudno porozumieć się ze sobą ze względu na spore zmiany w układzie zachowań społecznych i w sferze rutynowych praktyk dnia codziennego (np. *Przetarg* Pawła Mossakowskiego, *Transfer* Stanisława Bieniasza, *Dobry adres* Władysława Zawistowskiego). Sztuki unaoczniające pęknięcia w procesie wymiany pokoleniowej Polaków mają walor zarówno zdarzeniowy, jak i dyskursywny: ujawniają konflikt światopoglądów, odwzorowują skrajnie odmienne postawy życiowe. W scenach konfrontacji młodych ze starszymi obowiązuje często strategia deprecjonowania minionych zdarzeń. „Jeśli punktem odniesienia staje się bezideowa teraźniejszość, wówczas przeszłość heroiczna czy choćby tylko trudna zostaje zakwestionowana i sprowadzona do poziomu niezbyt wiarygodnej anegdoty, kolejnego łgarstwa, podrobionej biografii" (Cabianka 2004, 31). W mikrokosmosie relacji rodzinnych nie ma na ogół ani poczucia wspólnoty, ani akceptacji stanu rzeczy. Pozostaje oziębłość, czasem wrogość, wzmagana nieprzystawalnością przeżyć, a co za tym idzie – zdecydowanie odmienny sposób doświadczania codzienności. Dla jednych czas obecny i dzień powszedni to moment i przestrzeń wykluczenia, dla innych – to czasoprzestrzeń bezwzględnej walki o swoje interesy. I pierwsi, i drudzy pejoratywnie postrzegają codzienność: jako sferę depresyjną i przestrzeń doświadczania różnych nacisków. Taki sposób reprezentacji postkomunistycznej rzeczywistości w dramacie polskim z początku XXI wieku pozostaje na antypodach idyllicznej wizji codzienności. Tę ostatnią można przecież również utożsamiać z poczuciem radości, z nobilitacją swojskości, z celebrowaniem uroków dnia powszedniego.

W miarę upływu czasu od przełomowych wydarzeń 1989 roku zmienia się zakres tematyczny nowych dramatów. Równolegle do wspomnianych powyżej tekstów, które uwydatniają kontrast pomiędzy nie tak odległą komuni-

styczną przeszłością a wolnorynkową teraźniejszością, coraz częściej powstają dramaty, podejmujące tematy bieżące, znane z pierwszych stron gazet. Dominuje w nich codzienność rozumiana jako sfera „tego, co konkretnie naoczne i uchwytne", sfera „bezpośrednio dana, związana z sytuacją", a zarazem możliwa do przekształcania (Waldenfels, 1993, 106). Tę konkretność, naoczność i aktualność należy jednak opatrzyć drobnym komentarzem.

Na przełomie XX i XXI wieku powstało wiele dramatów portretujących zaniedbane lub wręcz patologiczne relacje międzyludzkie, w środowisku spokrewnionych czy bliskich sobie osób. Fala tekstów, podejmujących problem anomii i przemocy, zainicjowała nawet omówienia dramatów w nawiązaniu do poetyki brutalizmu (Czapliński 2004). Powielane w utworach obrazki obyczajowe, nierzadko przekształcające się w sceny kryminalne, sprowadzają się zazwyczaj do manifestacji braku porozumienia, obcości, obojętności, agresji. Zarówno teksty, które dotyczą oziębłych relacji rodzinnych (np. *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci* Anety Wróbel, *Chciałam ci tylko powiedzieć* Małgorzaty Imielskiej), jak i utwory, które pokazują brutalne sceny przemocy i zbrodni (np. *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego, *Truposz* Marka Bukowskiego), mają charakter wybitnie deklaratywny: powstały jako ilustracja definicji, że w każdej relacji międzyludzkiej może ujawnić się mechanizm zależności i władzy, prowadzący do przemocy. Upodobanie do portretowania skrajnych zachowań jako swego rodzaju codzienności bohaterów, którzy bezwzględnie traktują bliskich i dalekich innych, prowadzi do kilku wniosków o kierunku reprezentacji doświadczenia potocznego w tych dramatach.

Jeśli chodzi o miejsce zdarzeń przedstawionych, uderzające jest zagęszczenie negatywnych emocji widoczne w języku postaci, skontrastowane z niedookreśloną, często pustą przestrzenią zimnych wnętrz (por. Latawiec 2010, 204)[3]. Dostrzegalny niedostatek przedmiotów codziennego użytku, a tym samym ascetyczne, pozbawione swojskości miejsce egzystencji, negatywnie wpływa na relacje między bohaterami. Repliki postaci, najczęściej obojętne stwierdzenia lub pełne gniewu wyrzuty, nie ukonkretniają zazwyczaj przedmiotowego kontekstu rozmowy, zminimalizowana jest jakakolwiek rodzajowość. W tej specyficznej izolacji postaci przedstawionych szczególnej wagi nabierają natomiast te pojedyncze rekwizyty, bez których niemożliwe okazuje się codzienne funkcjonowanie bohaterów, w jednoczesnym oddaleniu od najbliższych.

[3] K. Latawiec wspomina o charakterystycznym dla nowego dramatu ogołoceniu świata przedstawionego z przedmiotów, które gwarantowały ciągłość i stabilność egzystencji.

Fetysze codzienności to oczywiście telefon i telewizor, a do sztuk pokazujących monstrualne rozmiary spustoszenia, jakie wprowadzają te przedmioty w relacje międzyludzkie, należą np. *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizio oraz *Nas troje* Marka Koterskiego. Pierwsza z nich przedstawia trójkę bohaterów: rodziców i dorosłego syna, którzy o najważniejszych sprawach dnia codziennego, o uczuciach, o problemach w pracy, o chorobie rozmawiają przez telefon ze znajomymi, manifestacyjnie ignorując swą wzajemną obecność i ograniczając wspólne obcowanie do zdawkowego, lakonicznego: „Masz coś do mnie?", „No to lecę". W drugiej sztuce z kolei równoprawnym partnerem dwojga bohaterów, Gosi i Adama, pozostaje włączony telewizor, źródło fascynujących obrazów i komunikatów, zwłaszcza dla znudzonej kobiety. W obu przypadkach przedmiot codziennego użytku, wprost niezbędny dla utrzymania równowagi emocjonalnej postaci, staje się namacalnym konkretem, który zastępuje bliskie obcowanie z drugą osobą, stopniowo wypiera potrzebę bezpośredniej rozmowy, angażując uczucia i myśli postaci. Bardzo podobnych wniosków dostarcza sztuka Krzysztofa Rudowskiego *Cz@t*, która przedstawia internautów pochłoniętych rozmowami na czacie, z pogardą i zaniedbaniem odnoszących się do życia „w realu". Rozmowy, niczym repliki przepisane z ekranu komputera, uwydatniają wyizolowanie bohaterów z czasoprzestrzeni ich codziennej egzystencji. Sztuka portretuje uzależnienie człowieka od niejednoznacznych, ale bardzo wciągających wirtualnych przyjemności obcowania z zagadkowym innym, ukrytym za swym nickiem.

Jeśli chodzi natomiast o skalę działania bohaterów w sferze ich spraw codziennych, dramaty ukazują przede wszystkim konflikty, które można sprowadzić do różnych wersji podstawowego układu sił między postaciami, tzn. do relacji prześladowca – prześladowany (Czapliński 2004, 201). Znaczenia sytuacji przedstawionych w kameralnych dramatach rodzinnych czy w interwencyjnych sztukach społecznych okazują się zazwyczaj dość przewidywalne. Sporo tekstów koncentruje się bowiem na ukazaniu toksycznych związków międzyludzkich, prowadzących do całkowitego wyczerpania więzi, a nawet do zbrodni. W tych dramatach, paradoksalnie, najbliższą, konkretną, a zarazem najbardziej uciążliwą przeszkodą w życiu codziennym pozostaje drugi człowiek. Dlatego też przekształcenie sytuacji na korzyść bohatera wiąże się zazwyczaj z koniecznością zdominowania partnera bądź z dążeniem do jego eliminacji.

Wspomniany typ sztuk dramatycznych świetnie reprezentują utwory: *111* Tomasza Mana i *Zastępstwo* Małgorzaty Owsiany. Sztuka Tomasza Mana to

złożona z szeregu fragmentarycznych wypowiedzi postaci biografia syna, mordercy rodziców. W dramacie przedstawiona została z pozoru normalna, ale w ostatecznym rozrachunku – niezwykle trudna relacja rodzinna. Najbardziej przejmujące w tej historii zbrodni pozostaje stopniowanie napięcia: od wspomnień codziennych, banalnych szczegółów z życia dziecka, poprzez ascetyczne napomknienia o przemocy ojca wobec syna, aż do szeregu emocjonalnie nacechowanych wypowiedzi bohatera – mordercy i samobójcy. Tekst bezlitośnie obnaża prawidłowość polegająca na tym, że zwykły, monotonny i nieco oschły tryb życia członków tzw. porządnej rodziny może zakończyć się niewytłumaczalnym aktem agresji.

W porównaniu z ascetyczną formą sztuki *111*, tekst Małgorzaty Owsiany pt. *Zastępstwo* wydaje się konwencjonalnym dramatem rodzinnym, przypominającym – ze względu na stopniowe odsłanianie przeszłości bohaterów – sztuki Henryka Ibsena. Przedstawia ustabilizowane, rutynowe życie codzienne starszej pary, która okazuje się rodzeństwem, powiązanym ze sobą nie tylko więzami krwi, ale również szantażem emocjonalnym, jaki brat stosuje wobec podległej mu, kochającej siostry. Henryk, szanowany adwokat, wykorzystując przywiązanie Ludmiły – bibliotekarki, od lat manipuluje i w pewnym sensie ubezwłasnowolnia siostrę, uniemożliwiając jej jakikolwiek związek z innym mężczyzną. Wykreowany w dramacie stabilny obraz rodziny, w której życie wrażliwych i wykształconych ludzi toczy się regularnym rytmem zwykłych czynności i tradycyjnych obowiązków, okazuje się pozorem. Unieważniony zostaje przekonaniem, że u źródeł uporządkowanej codzienności, wypełnionej pogaduszkami przy herbacie, słuchaniem muzyki czy wieczorną lekturą ukochanych książek, tkwi atawistyczna potrzeba podporządkowania sobie drugiego człowieka.

Teksty dramatyczne, odzwierciedlające życie potoczne zróżnicowanych, choć zazwyczaj przeciętnych bohaterów dnia teraźniejszego, zawierają jeszcze jeden, bardzo istotny motyw tematyczny i/lub kompozycyjny. W wielu dramatach zaakcentowana została zwyczajowa, wszechobecna praktyka oglądania telewizji jako podstawowy element codziennej, powszedniej egzystencji. Rutynowa czynność spoglądania w ekran staje się składnikiem przedstawionych sytuacji dla uwydatnienia przyzwyczajeń bohaterów, dla zobrazowania podstawowej rozrywki dnia codziennego, ale przede wszystkim – w celu zaznaczenia powierzchownej, zapośredniczonej wiedzy o świecie, którą dysponują postaci.

Pomysł prezentacji bardzo powszechnej aktywności dnia codziennego nie jest oczywiście oryginalnym zabiegiem dramatopisarzy, wpisuje się znakomicie

w obszar konstatacji socjologicznych na temat *voyeuryzmu* kultury współczesnej. Sceny oglądania telewizji w dramacie jako gwarancja komizmu sytuacyjnego, projektują niezbyt optymistyczną diagnozę: problem uprzedmiotowienia, ogłupienia postaci, bezrefleksyjnie percypujących przekaz ze szklanego ekranu. Dobrą ilustracją tego stanu rzeczy jest np. scena ze sztuki *Requiem dla gospodyni* Wiesława Myśliwskiego, ukazującej niemożność wypełnienia tradycyjnego obrządku, czyli nocnego czuwania przy zmarłym (także ze względu na przywiązanie postaci do pasywnego spędzania czasu przed telewizorem). Kiedy drugoplanowy bohater dramatu, Emeryt, zdobywa się na sarkastyczną uwagę na temat pochodzenia człowieka od jednej matki, czyli telewizji, Turystka z pełnym przekonaniem replikuje:

> Turystka II: A ja bym nie umiała już żyć bez telewizji. Wstaję rano, to od razu włączam telewizor. Myję się, czeszę, maluję. Wychodzę do pracy, to potem mamusia…A po południu, to już całą rodziną. (…) W telewizji wszystko jest ładniejsze. Nawet jak coś przykrego kogoś spotka. A tyle się wciąż dzieje. I ludzie tacy inni, że tu się już prawie takich nie spotka (Myśliwski 2000, 38).

W wielu sztukach współczesnych pojawiają się bohaterowie, którzy namiętnie wpatrują się w ekran telewizora, tracąc w pewnym sensie kontakt z otaczającą ich rzeczywistością. Medium zawłaszcza ich emocje i przekonania, zastępuje świat. Życie codzienne wypełnione jest nagminną percepcją informacji z programów telewizyjnych; pułap doświadczeń życiowych postaci stymulowany jest przez medialny news. Paradoksalnie zatem codziennością staje się świat znany z ekranu telewizora, naoczny *par excellence*. Świat w pewnym sensie bliższy od świata realnego, bo sterujący myśleniem *voyeura* poprzez umacnianie przekonań na temat tego, co oczywiste i swojskie. Wskazane problemy dotyczą nie tylko bohaterów przedstawionych, odnoszą się również do sposobu reprezentacji rzeczywistości współczesnej w utworach dramatycznych (Ratajczakowa 2004). Jednym z zarzutów wobec najnowszych dramatów pozostają uwagi o publicystycznym wymiarze tych tekstów, powstających dzięki odwzorowaniu świata znanego z telewizji. W opinii niektórych krytyków dominują w dramatach tematy obejrzane i przeczytane, klisze medialne (Cabianka 2006). Niezależnie jednak od tego, czy weźmiemy pod uwagę szczegół – jednostkowe działania postaci przedstawionych, czy też ogół – sposób odwzorowania życia codziennego w dramatach, wnioski z lektury pozostają oczywiste: poziom doświadczeń potocznych współcze-

snego człowieka, kształtowany niejednokrotnie przez ramówkę programów telewizyjnych, okazuje się niebezpiecznie niezróżnicowany i jednowymiarowy.

I wreszcie trzeci aspekt codzienności – „to, co zamknięte w sobie i skrępowane", definiowany również jako przestrzeń doświadczeń (Waldenfels, 1993, 107) – ujawnia się w dramaturgii najnowszej niezwykle często poprzez liczne przykłady portretowania określonych środowisk społecznych. Teksty przedstawiają opresyjny wymiar życia w grupie skazanych na siebie ludzi; wiwisekcji podlegają zazwyczaj członkowie lokalnych, peryferyjnych społeczności: blokowisk, prowincji, wsi. Te zdegradowane, zaniedbane miejsca tworzą depresyjną przestrzeń ludzkiego bytowania. Ukazana zostaje posępna, a nawet niebezpieczna codzienność: bieda, zaniedbania, krzywdy czy zbrodnie to nieodłączne elementy zwyczajnego, powszedniego życia postaci. Oschłe i okrutne relacje międzyludzkie mają swe głębokie społeczno-ekonomiczne przyczyny. Brak pracy i emigracja zarobkowa rodziców prowadzą dzieci do różnych wykroczeń, a nawet do samobójstwa (*10 pięter* Cezarego Harasimowicza); konieczność zaspokojenia podstawowych potrzeb życiowych wymusza różne, skrajne działania, jakie podejmuje samotna, bezrobotna matka trojga dzieci (*Greta* Lidii Amejko); fizyczna i psychiczna przemoc w rodzinie, a ponadto brak jakiejkolwiek pomocy ze strony współmieszkańców wsi doprowadzają zrozpaczoną kobietę do aktu samospalenia (*Łucja i jej dzieci* Marka Pruchniewskiego); stagnacja życia w popegeerowskiej wsi pogłębia głupotę zachowania i myślenia postaci (*Muchy* Andrzeja Stasiuka); dostęp do narkotyków ułatwia młodym mieszkańcom blokowisk pozorną ucieczkę w świat kolorowych wizji – wbrew przygnębiającym realiom otaczającego ich świata (*Komponenty* Małgorzaty Owsiany); trudne warunki i uprzedmiotowienie pracowników zmieniają miejsce pracy we wrogą przestrzeń represji i walki o byt (*Szwaczki* Pawła Sali); zamknięcie kopalni doprowadza do radykalnych zmian w życiu mieszkańców zamarłego miasta (*Kopalnia* Michała Walczaka). To tylko kilka z wielu przykładów rejestrowania w dramatach fragmentów powszedniego życia bohaterów, na które składa się monotonna powtarzalność czynności, zapewniających jako takie trwanie w beznadziei i poczuciu izolacji. To, co najbliższe – środowisko egzystencji tych postaci – okazuje się zdegradowaną, skrępowaną przestrzenią doznawania przykrych doświadczeń. Nie ma tu szans na zadomowienie, możliwa jest tylko obojętna akceptacja ponurego rytmu wegetacji lub skrajne akty rozpaczy w postaci samobójstwa.

Można zaryzykować wniosek, że znakomita większość polskich dramatów powstałych po 1989 roku to przykłady reprezentacji doświadczenia, które

wiąże się z przeżywaniem, rozstrzyganiem, porządkowaniem spraw codziennych. Codzienność przedstawiona, niezależnie od sposobu jej dookreślenia (czy to jako utarty porządek, czy jako to, co konkretnie naoczne, czy wreszcie jako sfera zamknięcia w sobie i skrępowania), pozostaje w tych tekstach podstawowym, ale przytłaczającym wymiarem egzystencji postaci. Dominują pejoratywne dookreślenia codzienności, utożsamianej z trudem zwykłego życia, z przytłoczeniem powszedniością, z szablonem zachowań, z objawami agresji. Życie codzienne bohaterów sprowadzone zostało do stanu trwania w chorym układzie rodzinnym, do uzależnienia od technologii, do wegetacji w nieprzyjaznym środowisku międzyludzkim. Te podstawowe determinanty egzystencji bohaterów niejako w punkcie wyjścia uniemożliwiają im ustanowienie jakiejkolwiek owocnej relacji ze światem; rzadkie chwile radości nie przysłaniają dominującego poczucia niespełnienia, nie tłumią frustracji. Doświadczenie codzienności pozostaje prymarnym, męczącym doznaniem bohaterów w jakiejś mierze uproszczonych, bo sprowadzonych do skali uczestników zdarzeń powszednich, sytuacji potocznych.

Każdy z wymienionych przeze mnie autorów nieco inaczej utrwala i wyostrza temat, ukazując istotne problemy społeczne z perspektywy przygnębiającego życia potocznego bohaterów. Można jednak wyodrębnić dwa zasadnicze sposoby reprezentacji codzienności w dramatach współczesnych. Pierwszą, sporą grupę stanowią sztuki operujące tradycyjną konwencją naśladowczą: sceny przedstawione aspirują do miana lustrzanego odbicia świata empirycznego, stanowią jakiś wycinek rzeczywistości zewnętrznej, w którym walor opisowy splata się z funkcją diagnostyczną. Przeważa kopiowanie tego, co wyraziste i aktualne w przestrzeni zjawisk społecznych, a uchwycone poprzez typizację zachowań postaci i odwzorowanie języka potocznego. Drugą, mniej liczną grupę stanowią dramaty, w których autorzy podejmują prozaiczne tematy z życia potocznego, przekształcając jednocześnie surową tkankę zdarzeń powszednich w zmetaforyzowany obraz sceniczny, w skondensowaną grę słów (np. utwory Lidii Amejko, Mateusza Pakuły czy Michała Walczaka). Utrwalone w tych tekstach aktualne, empiryczne „tu i teraz" postaci nie traci waloru obrazowania zmagań bohaterów z codziennością, lecz jednocześnie projektuje nieco inną perspektywę odbioru. W dramatach manifestacyjnie lingwistycznych, pisanych zgodnie z przekonaniem o niemożliwości neutralnego odwzorowania świata, zwykłe życie bohaterów ukazane jest w sposób niezwykły, z wyraźnym efektem obcości.

Omawiane teksty dramatyczne przedstawiają zatem doświadczenie codzienności w ramach dwóch przeciwstawnych konwencji naśladowczych: po

pierwsze jako bezpośredni zapis spraw codziennych, niekiedy ujmujący odbiorcę precyzją, napięciem i wieloznacznością dialogu dramatycznego. Po drugie – jako manifestację słowotwórczego i stylizacyjnego potencjału języka, który tę codzienność ujawnia, podkreśla i jednocześnie zapośrednicza. Powstają zatem teksty – obrazy życia codziennego i teksty – doświadczenia[4]. Te ostatnie jako werbalne świadectwa zmagania się z codziennością, o której nie sposób przecież pomyśleć bez udziału tworzącego nas języka.

Literatura

Amejko L., 2006, *Greta*, „Dialog", nr 8.

Bieniasz S., 2001, *Transfer*, „Dialog", nr 10.

Bizio K., 2000, *Porozmawiajmy o życiu i śmierci*, „Dialog", nr 12.

Bolecki W., Nycz R., red., 2007, *Literackie reprezentacje doświadczenia*, Warszawa.

Borkowska G., 2007, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans),* w: Borkowska G., Mazur A., red., *Codzienność w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*. Opole.

Bukowski M., 1998, *Truposz*, „Dialog", nr 8.

Cabianka M., 2004, *Delfiny i spodouste*, „Dialog" 2004, nr 2–3.

Cabianka M., 2006, *Świat według Ha!artu*, „Dialog", nr 9.

Czapliński P., 2004, *Socjoza. O brutalizmie z perspektywy widza*, w: Czapliński P., *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*, Kraków.

Drewniak Ł., 2006, *Polski Matrix*, „Dialog" 2006, nr 4.

Harasimowicz C., 2000, *10 pięter*, „Dialog", nr 3.

Imielska M., 2002, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, „Dialog", nr 5–6.

Kędzierzawski W., 2009, *Codzienność jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole.

Koterski M., 1998, *Nas troje*, „Dialog", nr 2.

Latawiec K., 2010, *Między brutalizmem a sentymentalizmem. Obraz codzienności w nowej dramaturgii*, w: Baluch W., red., *Dramat made (in) Poland. Współczesny dramat polski we współczesnej polskiej rzeczywistości*. Kraków.

Man T., 2006, *111*, w: Sulek H., red., *Made in Poland: dziewięć sztuk teatralnych z Polski*, t. 2. Kraków.

Mossakowski P., 1997, *Wieczory i poranki*, „Dialog", nr 2.

Mossakowski P., 2000, *Przetarg*, „Dialog", nr 10.

Myśliwski W., 2000, *Requiem dla gospodyni*, „Dialog", nr 10.

Nawrocki G., 1995, *Młoda śmierć*, „Dialog", nr 8.

[4] Formułę literatury jako doświadczenia wprowadza Ryszard Nycz dla podkreślenia, że sztuka (literatura, poezja) może być również „specyficzną, istotną (acz często negatywną) i faktyczną postacią doświadczania realności (a nie owego doświadczenia odtworzeniem, reprezentacją czy wtórnym utrwaleniem)" (Nycz 2007, 22).

Nowakowski D., 2007, *Ketchup Schroedera*, Warszawa.
Nycz R., 2006, *O nowoczesności jako doświadczeniu – uwagi na wstępie*, w: Nycz R., Zeidler-Janiszewska A., red., *Nowoczesność jako doświadczenie,* Kraków.
Nycz R., 2007, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, w: Bolecki W., Nycz R., red., *Literackie reprezentacje doświadczenia,* Warszawa.
Owsiany M., 2002, *Zastępstwo*, „Dialog", nr 11.
Owsiany M., 2005, *Komponenty*, w: Gańczarczyk I., Niziołek G., *Gang Bang (Paweł Sala), Komponenty (Małgorzata Owsiany), Nocny autobus (Michał Walczak). Antologia dramatów,* Kraków.
Pruchniewski M., 2003, *Łucja i jej dzieci*, w: Sułek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne: antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
Ratajczakowa D., 2004, *Reality drama*, „Dialog" nr 7.
Rudowski K., 2001, *Cz@t*, „Dialog", nr 2.
Sala P., 2005, *Szwaczki*, „Dialog", nr 11.
Stasiuk A. 2000, *Muchy*, „Dialog", nr 4.
Walczak M., 2004, *Kopalnia*, „Dialog", nr 8.
Waldenfels B., 1993, *Pogardzana doxa. Husserl i trwający kryzys zachodniego rozumu*, tłum. Lachowska D., w: Krasnodębski Z., Nellen K., red. *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, Warszawa.
Wróbel A., 1999, *Co się dzieje z modlitwami niegrzecznych dzieci*, „Dialog", nr 4.
Zawistowski W., 2003, *Dobry adres*, „Dialog", nr 4.

The Experience of Everyday Life in Polish Drama after 1989

In Polish drama published after 1989, everyday life is often presented as the fundamental measure of the heroes' existence. The authors present the changes in the everyday life order, they underline oppressive and overwhelming character of common experiences, they present difficult, aggressive interpersonal relations. For example, in many texts the unavoidable elements of the everyday life of the heroes are negligence, harms and even crimes. This way of representing everyday life, usually based on traditional mimetic techniques, does not create an idyllic image of everyday life.

Key words: drama, experience, everyday life