

EWA WĄCHOCKA  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie

W opublikowanej w 2003 roku i przyjętej z dużym uznaniem sztuce Michała Walczaka *Podróż do wnętrza pokoju* bohater poddaje się, a może raczej zostaje poddany eksperymentowi, który – w największym skrócie – polega na doświadczeniu rzeczywistości i granic własnego istnienia. Wynajmuje pokój na ulicy, która nieprzypadkowo nazywa się Próżna, i w miarę upływu akcji coraz bardziej się w nim „zapada”, tak jak bez widoków na pomyślny koniec rozwija się jednocześnie jego podróż w głąb siebie. Od chwili, gdy Jerzy Skóra przekracza próg scenicznego pokoju, rzeczywistość balansuje na cienkiej granicy między pozorem rzeczywistości a fantazmatem. Doświadczenie Skóry ma coś z metafizycznego konceptu, polega na zniesieniu świadomości dualistycznej, Kartezjańskiego rozróżnienia między tym, co wewnętrzne (umysłem) i tym, co zewnętrzne (resztą świata). Podobnie opisywał to Bohater *Kartoteki* Tadeusza Różewicza („w środku” nie ma nic, „wszystko jest na zewnątrz”), w metaforycznym pokoju-głowie wewnątrz zaczyna płynąć w zewnątrz, zewnątrz płynie we wnętrzu. Niepewny status rzeczywistości w dramacie Walczaka stanowi odpowiednik kondycji (po)nowoczesnego podmiotu – rozproszonego, pozbawionego wewnętrznej spójni. Trzydziestodwuletni Skóra ma kłopoty z samopotwierdzeniem swojego istnienia, z wejściem w dorosłość, nie potrafi określić, kim właściwie jest. Zarazem zaś istnienie świata zostaje podważone, zawłaszczone przez „ja” w ponawianym na przemian ruchu zaprzeczania i ruchu kreacji. Świat ten zaludniają figury dwuznaczne i osobliwe – przyjmujący kilka wcieleń Horacy Zewnętrzny, hermafrodytyczny twór

Ojcomatki, Judasz i upersonifikowana Kurtyna; dwie ostatnie jako animatory teatralnego mechanizmu przedstawionej rzeczywistości.

Dekonstrukcja czy wręcz destrukcja postaci w dramacie nowoczesnym jest nierozzerwalnie związana z problemem tożsamości, a więc negacją twardej podstawy i integralnej struktury ludzkiego „ja”, a także z zagubieniem współczesnego człowieka w coraz bardziej komplikującej się rzeczywistości. To zaś ujawnia w efekcie rozpad stabilnego obrazu świata, obrazu, który niegdyś był gwarantem spójnej konstrukcji postaci, nawet jeśli ta uwikłana była w konflikt tragiczny albo targana wewnętrznymi sprzecznościami. Nie ulega też wątpliwości, że z perspektywy gruntownych przeobrażeń zachodzących w XX wieku, rozpad tradycyjnej struktury postaci stanowi zarazem przyczynę i konsekwencję kryzysu dramatu; podobnie – jak jasno widać – że zanik stałej tożsamości „bohatera” przejawia się równolegle i w silnej korelacji z obumieraniem fabuły. Jedno z drugim logicznie się łączy (a raczej łączyło), fabuła z materializującymi jej przebieg aktorami, a oba te elementy – z określoną wizją świata. Wszystko to oczywiście prawda i rozważając status postaci w najnowszym polskim dramacie – w znacznej jego części – nie sposób ominąć dyskurs tożsamościowy. *Podróż do wnętrza pokoju* Walczaka – po pierwszym radykalnym rozpoznaniu sprzed pięćdziesięciu lat w Różewiczowskiej *Kartotece*, a jednocześnie z takimi utworami scenicznymi jak: *Dzień świra* Marka Koterskiego, *Ciżba* Mariusza Bielińskiego, *Koronacja* Marka Modzelewskiego czy *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka i sporo innych – przekonuje o tym najlepiej. Ale kryzys tożsamości jako podstawowy czynnik niespójności i fragmentaryczności współczesnej postaci przeobraził się już w jeden ze stałych wyróżników polskiego dramatu, tradycję bez mała, choć przez te lata – można powiedzieć – jeszcze się pogłębił i obrósł w nowe aspekty. Tymczasem jednak w pisanych dla teatru tekstach pojawiły się inne reguły i sposoby modelowania postaci czy po prostu podmiotów mówiących, wyzbytych nieraz cech antropomorficznych, narzucając nieznanie wcześniejszej konteksty interpretacyjne, w jakich teksty te się sytuują.

Z powodu redukcji elementów fabularnych, ale także deskryptywnych, nie mówiąc o psychologicznych, bohaterów najnowszych dramatów z trudem można postrzegać jako osoby, częściej przypominają raczej byty językowe (tekstowe) aniżeli ludzki podmiot.

Postać, osłabiona na wielu poziomach konstrukcji – piszą autorzy *Słownika dramatu nowoczesnego i najnowszego* – utraciła cechy fizyczne oraz zakorzenienie w kontekście społecznym. Rzadko ma ona za sobą jakąś przeszłość czy historię, a przed sobą możliwą do zrekonstruowania wizję przyszłości (Sarrazac 2007, 127).

Niegdyś nadanie postaci tożsamości mogło stwarzać iluzoryczne wrażenie jej istnienia uprzedniego wobec tekstu i jego scenicznej realizacji. Postaci przypisywało się niezależny byt, byt niejako „gotowy”, i choć to oczywiście uproszczenie, to dzięki takiej hipostazie można było ją traktować jako osobę, która poszukuje swego scenicznego ucieleśnienia. Dziś trudno o tego rodzaju założenie, co nie znaczy, że postaciom brak osobowych atrybutów – właśnie w stanie rozproszenia i nierzadko przypadkowości rysów podmiotu tkwi prawdopodobieństwo samorozpoznania, jakiego może dokonać odbiorca.

Skóra z dramatu Walczaka to nie jedyny „bohater”, który – pozbawiony w zasadzie przeszłości – istnieje przede wszystkim w scenicznym „tu i teraz”. Biografia Marka, narratora opowieści w *Cicho* Bielińskiego, zamyka się w luźno zestawionych ze sobą obrazach, ale ukazują one nie tyle jego koleje i doświadczenia, ile jego zmarłą Babcie. To przez odniesienie do jej osoby i życia, zakotwiczonego w systemie prostych egzystencjalnych zasad, Marek tym bardziej wydać się musi Musiłowskim „człowiekiem bez właściwości”. Skromnie przedstawia się również presceniczna historia życia Maćka z *Koronacji* Modzelewskiego, ograniczona do kilku informacji, natomiast przeszłość Adama Miauczyńskiego z *Dnia świra* jest w głównej mierze przeszłością literacką, rozszarpaną fragmentarycznie we wcześniejszych sztukach Koterskiego. Przekreślenie lub minimalizacja indywidualnej historii w rezultacie niesie ze sobą zakłócenia w tak ważnym dla identyfikacji jednostki procesie samoodniesienia. Co ciekawe, autorzy, wracając często do formy dramatu subiektywnego, korzystają ze sprawdzonych technik reprezentacji różnych poziomów i aspektów ludzkiej jaźni – od klasycznego sobowtóra, *alter ego* (*Koronacja* Marka Modzelewskiego, ale także *Verklärte Nacht* Michała Bajera, *Katarantka* Tomasza Mana, *Snu czas* Jacka Papisa), przez projekcję wspomnień (*Cicho*) po zdeponowanie podmiotowości w innych (*Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka* Lidii Ameyko) i wreszcie jej niemal całkowite rozszczepienie (*Powierzchnia* Szymona Wróblewskiego).

W *Koronacji* Maciek i towarzyszący mu stale jako głos wewnętrzny Król, niczym „ja” podmiotowe i „ja” przedmiotowe w ujęciu tradycyjnej myśli socjologicznej albo „ja” działające i „ja” obserwujące, kruchy mariaż sfery popędowej, instynktowej i racjonalnej świadomości, dopełniając się nawzajem, demonstrują w istocie głęboki rozdźwięk w obrębie podmiotu. „Mam trzydzieści lat i ciągle nie wiem kim jestem. Nie wiem nawet, kim chciałbym być. Nic o sobie nie wiem” – powiada Maciek (Modzelewski 2003, 152). Nic bowiem nie wskazuje, że jego sceniczne *alter ego* jest katalizatorem jakiegś głębszej prawdy o sobie, cieniem czy śladem nieznanego, nieodkrytej strony

osobowości. Ich kooperacja nie służy samopoznaniu, podkreśla jedynie opozycję wobec napawającej lękiem i poczuciem winy otaczającej rzeczywistości. Podobnie nie prowadzi do umocnienia się podmiotu, jego reintegracji, retrospektywne zagłębianie się w przeszłość, jakie zostało ukazane w sztuce Bielińskiego. Ruch pamięci na wzór *Bildungsdrاما* oddaje tu wędrówkę niepewnego swoich życiowych decyzji, a do tego wykorzenionego społecznie, pozbawionego „domostwa bycia” (jak powiedziałby Heidegger) młodego mężczyzny. Zawieszono go między światem tradycyjnej kultury wiejskiej, mającej wymiar prywatnego mitu, a światem wielkomiejskiej cywilizacji, z których żaden nie jest gwarantem autentyczności jego istnienia. W *Dniu świra* Koterskiego kondycję podmiotu określa perspektywa narracji centralnego bohatera – sfrustrowanego i wyalienowanego Ja, inteligenta pozostającego w stanie nieustającej wewnętrznej wojny ze społeczeństwem. Wyrazem braku rzeczywistej integralności okazuje się w tym wypadku starannie wypracowana praktyka, która ma na celu podtrzymanie pozorów owej jedności. Wiara w tajemną moc rytuałów codzienności, pedantycznie kulturowana, niewolnicza rutyna egzystencji, powtarzająca się każdego dnia od nowa „mała apokalipsa” – gesty i zachowania, które poniekąd zastępują współudział w życiu, jakie toczy się na zewnątrz, pielęgnowane zamiast autentycznych relacji z innymi ludźmi.

Jak pokazują przykłady szczególnie charakterystycznych ujęć, protagonista współczesnego dramatu w porównaniu ze swoim „klasycznym” przodkiem bardzo często przypomina figurę zdeformowaną, „okaleczony znak człowieka”. (Baluch, Sugiera, Zając 2002, 202) Jego tożsamość nie jest wyraźnie określona, a ekspresja nierzadko ma podłoże wyłącznie formalne, nie psychologiczne. Dlatego też zamiast rozwijać historie zdolne nadać pewien porządek ludzkiemu życiu, „mechanicznie” można postać wtłaczać w coraz to nowe sytuacje.

W miejsce postaci albo jako jej czysto umowna reprezentacja w najnowszym dramacie pojawia się więc głos. Traktowany mniej jako zjawisko fizyczne, a więc ze względu na możliwość intensyfikowania walorów brzmieniowych tekstu, bardziej zaś jako znak – synekdocha ludzkiego istnienia. To zresztą znamienne, że głos, który dzięki swym właściwościom sensualnym może w niepowtarzalny sposób określać człowieka, staje się dla dramatopisarzy raczej nośnikiem i uosobieniem anonimowości; oznaką stłumienia, wymazania lub niwelacji tego, co jednostkowe. Forma ta nadzwyczaj wyraziście uzmysławia problem deindywidualizacji, idący w parze z uniformizacją, jakiej mimo pozornej wielości wyborów poddany jest człowiek w (po)nowoczesnym świecie. Stąd „głos” zwykle nie występuje w pojedynkę, ale stanowi komponent większej całości – chóru. W czasach nowożytnych chór bowiem zmienił swą

funkcję, skład i charakter w porównaniu ze swym antycznym protoplastą i niekoniecznie już musi być obrazem kolektywu. Może przedstawiać albo podmiot podzielony na wiele – antynomicznych bądź wykluczających się, skłóconych ze sobą – aspektów, albo rzeczywistość zewnętrzną wobec podmiotu, którą postrzega on jako wielopostaciową, niezrozumiałą czy nieprzyjazną. Te właśnie możliwości uobecnienia na scenie jednostki i zbiorowości przy użyciu głosu i chóru chętnie wykorzystują autorzy nowych polskich dramatów.

W *Cicho* Mariusza Bielińskiego jedna ze scen zawiera zapis nocnej audycji radiowej, którą prowadzi Marek. Głosy dzwoniących do radia ludzi tworzą *logoree* krzyżujących się, walczących ze sobą chaotycznych wyznań, pretensji, próśb i żądań. Potok słów świadczący o unicestwieniu postaci już nie tylko pozbawionej tożsamości, ale niekiedy również określonej płci i wieku, i zdefiniowanej faktycznie tylko jako akustyczny znak. Zastąpienie postaci przez głos, które stanowi jedno z wielkich odkryć Becketta, ma w sztuce Bielińskiego także podobne konsekwencje. Nie jest ważne: kto mówi ani też treść tego, co ma do zakomunikowania – najważniejsze bowiem jest samo mówienie czy właściwie możliwość mówienia. Nie daje ono, co prawda, żadnej nadziei uporządkowania chaosu rzeczywistości, pozwala jednak uzewnętrznić jakiś ślad doświadczenia. Zgiełk anonimowych rozmówców jest wszakże znaczący ze względu na relację z głównym bohaterem Markiem: jako ilustracja typowej opozycji między jednostkowym istnieniem i pospolitą masą, a zarazem (ponieważ scena ta jest reminiscencją) jako swoista inscenizacja jego wewnętrznej destabilizacji.

Podobnie, choć z dużo większym nasileniem, dzieje się w *Dniu świra*. Głosy atakujące Ja przybierają tu formę męczącego koszmaru, zarówno głosy ludzkie, jak i nieustanne odgłosy miasta, wszelkie „szумы, zlepy, ciągi” – uporczywa inwazja rzeczywistości. W monologu swojego bohatera Koterski miesza ze sobą rozmaite rejestry stylistyczne, łączy partie zapisane wierszem – dowód literackich aspiracji Ja, wyniesienia się ponad trywialną codzienność – z mową podwórka i ulicy, niską, zdegradowaną, pulsującą żywiołami najbardziej pospolitego gatunku, pełną wulgaryzmów, która jak fatum na powrót w tę trywialność wciąga; obok rzeczywistych wplata symulowane dialogi z obcymi osobami, naruszającymi chwiejny ład sztucznie wytyczonej wewnętrznej przestrzeni. Poddanie się nieświadomym strukturom języka, podkreślone jeszcze przez zakłócenia w rejestracji myśli-mowy oraz ewidentne pomyłki językowe („popywypychuje mnie ręką w nerkę w wyjściu pod łopatkę”, Koterski 2000, 31), nierzadko też bezosobowy belkot, który wdziera się do umysłu, infekując mowę podmiotu – wszystko to świadczy o całkowitym rozplynięciu się indywidualnego głosu w chórze zbiorowości. Ale – co

równie znamienne – dzięki takiej pisarskiej strategii, w optyce, jaką jest świadomość neurotycznej i introwertycznej jednostki, wyziera natrętnie współczesna polska rzeczywistość, która nabiera cech absurdalno-groteskowego piekła.

Zarówno w *Cicho*, jak w *Dniu świru* wprowadzenie pewnych zmodyfikowanych form chóru – parodystycznej czy groteskowej – umożliwia podjęcie na nowo podstawowych pytań na temat dotkliwych kosztów indywidualizacji i nieuniknionej samotności istnień ludzkich. Chóralność w obu utworach ma też określone walory performatywne, na poziomie języka wyraża się tu jako następstwo replik, które nie służą logicznemu następstwu zdarzeń i przyjmują strukturę dźwiękową jako rodzaj wielogłosowej deklamacji. Tendencje te jaskrawo uwiadcniają się również w *Tiramisu* Joanny Owsianko, jednej z tych nowych sztuk, w których podniesienie roli chóru (przy jednoczesnej rezygnacji z protagonisty) oznacza zasadniczo „oddanie głosu zbiorowości i radykalną negację indywidualności postaci” (Sarrazac 2007, 31). Dramat Owsianko przedstawia kilka scen z życia zawodowego siedmiu kobiet pracujących w wielkiej korporacji, w branży reklamowej. Bohaterki, mimo różnych funkcji zawodowych, którymi zamiast imion zostały ochrzczone, oraz odmiennych życiowych doświadczeń zdają się wycięte z jednego szablonu. Ich rozmowy, zbudowane głównie z przechwałek i konsumpcyjnych fantazji, przeplatają się z monologami, które w zderzeniu z partiami dialogowymi mogą sprawiać wrażenie szczerych i autentycznych wypowiedzi. Dialogowość, polegająca na ścieraniu się racji, punktów widzenia, okazuje się jednak w *Tiramisu* czysto formalna, wyparta przez „jeden głos”, jakim mówią kobiety. Bezblędnie ilustruje to scena 10 – swoisty agon na metki:

BAJERKA: Wszystko prawdziwe. Pierwsze z brzegu. Torebka od Witchena.

DYREKTORKA: Folie Folie.

MENADŻERKA: Moja Mango.

KSIĘGOWA: Batycki.

PLANERKA: Cottonfield. Firmówka. (...)

KRETYWNA: Jazda! Buty Gucci. Metka nie kłamie.

DYREKTORKA: Max Mara

MENADŻERKA: Bata. Gdzie jest? (*szykuje metki*) Tutaj.

PLANERKA: Ecco.

EKANT: Moje Pollini.

MENADŻERKA: To Pollini?

EKANT: Patrz. Metka.

BAJERKA: Rylko. Mam świadka. Kupowałaś ze mną.

MENADŻERKA: Prawda (Owsianko 2006, 386–387).

Licytując się markami odzieży, kobiety jednocześnie się rozbiegają. Gest obnażenia nie ma jednak nic wspólnego z przypisywaną mu zazwyczaj manifestacją autentyczności, przeciwnie – to tylko desperacki wyraz sztucznej wspólnoty (odarte z markowych ubrań pracownice firmy czują się nikim) i zniewolenia przez jeden kod językowy. Zanik dialogu dramatycznego, który w dzisiejszym teatrze – jak u Owsianko – zastępuje nieraz opozycyjna wobec niego, bo dużo swobodniejsza, niescalona wewnątrznie konwersacja, przejawia się w „rozproszeniu instancji mówiących w mowie kolektywnej, chórze, zwielokrotnieniu pozycji”. (Lehmann 2006, 11).

W *Tiramisu*, tak jak po części i w *Dniu świra*, uwidacznia się jeszcze jedna nadzwyczaj istotna właściwość współczesnych tekstów scenicznych, decydująca o rozplynięciu się pojedynczej postaci w zbiorowości. Ekspansja języka codzienności – słów pospolitych, środowiskowego żargonu, wulgaryzmów. Montaż wyrwanych z codziennego języka wypowiedzi, niejasno lub zdawkowo umotywowanych sytuacyjnie, ujawnia nieoczekiwane formy interakcji – np. między gładkim obliczem konsumpcyjnego hedonizmu i realną „materią” życia w *Tiramisu*, a w *Dniu świra* dysonanse i jawne konflikty między różnymi obszarami jaźni podmiotu. Metoda ta wskazuje zarazem, zwłaszcza w *Tiramisu*, że w konwersacji dochodzi do oderwania postaci od wypowiedzianych przez nie słów, co jeszcze w latach 60. ubiegłego wieku zapoczątkowały eksperymenty „teatru codzienności”.

Owsianko konfrontuje w swojej sztuce rutynowe dialogi, przepelnione branżowym słownictwem, reklamowymi sloganami i zwyczajnie czężą paplaniną, z monologami będącymi na pozór ekspresją prawdziwych emocji i doświadczeń. Odbiorca, do którego te prywatne *soliloquia* są wprost kierowane, otrzymuje w ten sposób dwie wersje: postać osłoniętą szczelnie maską – i jej *alter ego*. Dyrektorka na przykład w swojej pierwszej wypowiedzi przedstawia się publiczności, a następnie opowiada krótko o swoim życiu zawodowym i rodzinie. Ale choć mówi o sobie więcej niż w rozmowach z koleżankami, to trudno nie zauważyć, że jej autoprezentacja stanowi jedynie uładzoną opowieść, wymodelowaną zgodnie z dzisiejszymi standardami „wspaniałego życia”, samo-realizacji i szczęścia. Podobnie jak Dyrektorka, również pozostałe postacie odgrywając partie monologowe rozmywiają się w słowach, które nie tyle je tworzą, co raczej przez nie przechodzą (nawet jeśli słowa te niekiedy demaskują kłamstwa kolportowane w przestrzeni interpersonalnej, publicznej). Monolog nie jest oczywiście narzędziem komunikacji, ale co w tym wypadku istotniejsze, okazuje się też zawodnym – i złudnym – sposobem odtworzenia zanikającej tożsamości. Ostatecznie nie ma więc większego znaczenia różnica

strategii między wypowiedzią monologową i dialogową, ponieważ w każdej z tych sytuacji postać powstaje w efekcie snutej przez siebie narracji na temat własnego życia, a to prowadzi do zatarcia jej konturów i wyłonienia jednego dominującego głosu. Opozycja chóru, który swą unifikację i kolektywną siłę potwierdza w dialogach (a właściwie konwersacji), i pojedynczego głosu (monologi) staje się pozorna. Dzięki wymienności obu tych form, zakładającej zarazem ich ciągłą oscylację, postaci zostały zredukowane do jednej wielobocznej figury – pewnego stylu życia, którego mają być egzemplifikacją.

Możliwości dialogu i monologu w zakresie reprezentacji i/lub dekonstrukcji odniesień: podmiot – inny podmiot, podmiot wobec siebie samego, podmiot – zbiorowość, jedność – wielość są w nowej polskiej dramaturgii dużo rozleglejsze. Tym bardziej, że w tle – warto przypomnieć – rysują się burzliwe dzieje związku tych dwu podstawowych form wypowiedzi dramatycznej w ostatnim stuleciu, nader znaczące wciąż dla dzisiejszej praktyki. Kryzys dialogu dramatycznego, który wiązał się z zakwestionowaniem relacji między postaciami, widoczny już pod koniec XIX wieku, zaowocował karierą monologu we współczesnym dramacie (Szondi 1976, Lehmann 2004). Tradycyjnie pojmowane relacje między obiema formami uległy rozchwianiu, a tym samym komplikacji, ale co równie istotne z punktu widzenia charakterystyki genologicznej dramatu, jednocześnie zaczęły się one wzbogacać, obejmując szereg wariacji i odmian pośrednich. Z ciekawszych realizacji tego rodzaju amorficzności w rodzimej twórczości ostatnich kilkunastu lat można przywołać sztuki Michała Bajera (*Verklärte Nacht*) oraz Szymona Wróblewskiego (*Powierzchnia*).

W utworze Bajera, który formalnie pozostaje dramatem, brak dostatecznie wyraźnych i pewnych oznak, by uznać, że połączone ze sobą kwestie wypowiedziane na przemian przez Lamię i Lamblię to dialog albo też – podzielony na głosy monolog. Dodatkowo utrudnia to niejednoznaczny status postaci dwu kobiet – siostr? przyjaciółek? matki i córki? pary lesbijek? A może po prostu scenicznych wcieleni jednej osoby? Jej zmiennych twarzy, ambiwalentnego wnętrza. Autor celowo mnoży wątpliwości, zobrazowaniu płynnej tożsamości podmiotu/podmiotów podporządkowując budowę tekstu, w którym zwodzić mogą odbiorcę refreniczne nawroty, zaburzenia czasu, zaprzeczające sobie wzajem wersje wydarzeń. Z kolei w *Powierzchni* Wróblewskiego struktura dialogowa nadaje jedynie pewien porządek wypowiedziom, które dotyczą przypadkowych, drobnych spraw życia codziennego, choć jednocześnie ostrożnie i początkowo bardzo niejasno krążą wokół okrytego milczeniem centralnego wydarzenia (molestowanie seksualne). Obie sztuki pozostawiają dużą swobodę interpretacji, nie polega ona tylko na zaznaczeniu – przysługującej każdemu utworowi – wielości

możliwych odczytań, ale zakłada możliwość współpisania. Odbiorca ma prawo łączyć ze sobą (lub nie) poukrywane w wypowiedziach postaci mikrohistorie w zależności od swoich indywidualnych doświadczeń, a w wypadku *Powierzchni* nawet próbować stworzyć własną wersję zdarzeń, układać swój scenariusz jakiegось fabularnego prapoczątku. Wspólne obu sztukom jest również osłabienie pragmatycznej strony dialogu dramatycznego na rzecz wyeksponowania elementów epickich i – jak w *Verklärte Nacht* – lirycznych. O ile jednak tekst Bajera ze względu na niejednoznaczne relacje między postaciami można odczytywać tyleż jako rozpisany na głosy monolog, co jako (wewnętrzny) dialog, o tyle w utworze Wróblewskiego wielość (bliżej nieokreślonych i oznaczonych jedynie zaimkami osobowymi) podmiotów mówiących podkopuje funkcje komunikacyjne dialogu. Jak w *Tiramisu* Joanny Owsianko upodabnia się on bardziej do konwersacji. Zwielokrotnienie takich głosów rozbija formę czysto dramatyczną, mnoży punkty widzenia na opowiadaną historię i zmienia dramat w zwrot do czytelnika czy widza.

Trzeba jednak podkreślić, że te zmodyfikowane formy dialogu i monologu, jak też ich mutacje – generalnie – wpisują w swoją strukturę i demonstrują inny rodzaj interakcji. W odróżnieniu od typowych dla dawnego dramatu sytuacji wypowiedzeniowych interakcja przejawia się nie w wymiarze interpersonalnym, lecz na poziomie słów i generowanych przez nie sensów. W przytoczonych przed chwilą sztukach, podobnie jak we wspomnieniu nocnej audycji radiowej u Bielińskiego i w dramacie Owsianko, monologi, wbrew narzucającej się na pierwszy rzut oka chaotyczności, wchodzą w bliskie – choć nie bezpośrednie – relacje. Dialogują ze sobą, tak jak z kolei w *Dniu świra* Koterskiego dialogi rozgrywają się niejako wewnątrz monologu, wmontowane w jego nadrzędną strukturę.

Oczywiście, gdy uwzględnić referencję wypowiedzi dramatycznych do rzeczywistości – a tego pisane dzisiaj dla teatru teksty, w przeważającej większości, bezwzględnie się domagają – zjawisko okazuje się bardziej złożone; sieć relacji gęstnieje. Interakcja zachodzi między różnymi typami dyskursu, którymi teksty te się karmią i które zazwyczaj – mniej lub bardziej ostentacyjnie – podlegają „wystawieniu”. Skoro postać przestała być reprezentantem jakichś racji i – jak dowodzi fenomen chóru – wyrazicielem indywidualnego punktu widzenia, działanie przenosi się na płaszczyznę języka względnie legitymizowanej przez niego ideologii.

Jedną z najjaskrawszych cech nowoczesnego pisania dla teatru jest zniknięcie *dramatis personae* jako „stron” w równorzędnym sporze.

Dostaliśmy w zamian poczucie, że „ktoś za tym stoi” i oto mówi do nas wprost, tu i teraz, a nawet domaga się naszej natychmiastowej reakcji (Grabowski 2003, 93).

Joanna Owsianko niczym okładki kolorowych magazynów roztacza przed widzem – czyniąc przedmiotem przedstawienia – język i dyskurs współczesnego konsumpcjonizmu. Nie jest zresztą odosobniona, w sondowaniu tej problematyki partneruje jej spore grono autorów: Paweł Jurek (*Pokolenie porno*), Marek Kochan (*Hobyfood*), Maria Spiss (*Dziewcko*), listę można by jeszcze wydłużać. Dorota Masłowska, obdarzona wyjątkowo czułym słuchem językowym, w materię cytowanych i najdowolniej rekombinowanych socjolektów, szablonów i klisz współczesnej polszczyzny wprowadza dodatkowo potężną dawkę surrealistycznego humoru. Wkłada w usta swoich postaci znajomo brzmiące frazy, by za pomocą zręcznych zabiegów stylistycznych (hiperbolizacji, elips, kontaminacji, zaprzeczeń, nieoczekiwanych połączeń), jak niegdyś Witkacy czy Ionesco w swoich wczesnych sztukach, otrzymać iskrzącą się absurdem mieszaninę. Dość zestawzić ze sobą dwie, losowo wybrane wypowiedzi z *Między nami dobrze jest*, żeby zdać sobie sprawę z homogenizacji i zarazem kompletnego spłaszczenia, sprowadzenia do jednego poziomu „języków”, które bezrefleksyjnie przepływają przez sceniczne figury. „Rąco furgotały na wietrze moje warokczyki, gdy tak sobie nie szłyśmy jesiennym parkiem, ona opowiadała mi te swoje pyszne historie, jak pojechała na ten obóz koncentracyjny. Moim zdaniem trochę żyzna z *Czterech pancernych i psa* i *Allo Allo*, ale niech jej tam. W końcu jest postmodernizm” – opisuje wymaginowany spacer z babcią Mała Metalowa Dziewczynka (Masłowska 2010, 74). Pomieszczenie znaczeń wskutek „drobnej” zmiany przyimka („na obóz koncentracyjny”) odsłania ten sam automatyzm (re)produkcji słów oraz podtrzymywanych przez nie stereotypów, co osobliwa opowieść jej matki Haliny o włoskich wakacjach:

To jeszcze nic, myśmy nie byli w Włoszech. Ale nie byłam zadowolona W OGÓLE, że tam nie pojechaliśmy. Zapomnij! Do jedzenia nic specjalnego. Włoszczyzna, orzechy, kapusta włoska, pieczeń rzymska, ta ich pizza to mrożona z promocji z Tesco, wyobraź sobie, że z pleśnią. (...) Poza tym nie było sensu jechać, bo papież już nie został człowiekiem, tylko Niemcem. Dobrze, że tam nie byłam i nie zrobiłam zdjęć, to ci nie pokażę (Masłowska 2010, 87).

Postać nie jest już źródłem wypowiedzianych słów, przenikają ją bowiem różne typy spetryfikowanego dyskursu, siłą narzucając swoją dominację.

Dramat Masłowskiej, podobnie jak jej *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, *Tiramisu* Owsianko czy *Holyfood* Kochana pokazują, że dystans między mówiącym i wypowiedzianymi przezeń słowami to w nowym polskim dramacie jedna z bardziej symptomatycznych cech postaci, która nie istnieje uprzednio wobec własnych wypowiedzi. Przypomina sieć krzyżujących się języków, zaś w sytuacji, gdy ma jeszcze możliwość snucia własnej narracji, jak w sztukach Owsianko czy Kochana, między jej projektowaną bądź deklarowaną tożsamością i korodującymi ją językami istnieje głęboki rozdźwięk. Postaci Masłowskiej, co nie zawsze można powiedzieć o scenicznych figurach innych autorów, mają przy tym „świadomość” swego czysto tekstowego, a więc fikcyjnego istnienia.

Wypada też zauważyć, że na tę językowo-dyskursywną substancję postaci, która w istocie decyduje o jej statusie, przemożny wpływ wywiera telewizja. Właściwie w większości analizowanych tu utworów bohaterowie są pochodnymi czy dziećmi, nieraz chciałoby się wręcz powiedzieć: ofiarami medialnych przekazów, ponieważ właśnie z ich odprysków w mniejszym lub większym stopniu zostali utkani. Dramatopisarze świadomi oddziaływania medialnej rzeczywistości na dzisiejsze społeczeństwo, starają się pokazać człowieka w pewien sposób zainfekowanego, może nawet sterroryzowanego przez media. Bardziej przekonująco i z dużo większą dozą krytycyzmu zrobili to zresztą inni autorzy – Koterski (*Nas troje*), Władysław Zawistowski (*Witajcie w roku 2002*), Jan Klata (*Uśmiech grejpruta*), a spośród pisarzy starszego pokolenia Wiesław Myśliwski w *Requiem dla gospodyni*. Nie zmienia to jednak faktu, że zwłaszcza młodszy twórcy na polu automatycznie przejmują też telewizyjne wzorce, przede wszystkim w konstrukcji postaci i dialogów, budowanych na kształt telenowel oraz innych serialowych scenariuszy. Postacie przemawiają głosem bohaterów telewizyjnych filmów i programów (co najlepiej słyszeć w *Tiramisu* i *Holyfood*), trudno więc, żeby tak zredukowane bezwzględnie nie upodabniały się do swoich pierwowzorów. Imitacje te nie są pozbawione autorskiej refleksji na temat bezwzględnej siły (i władzy) mediów, ale chyba jedynie u Masłowskiej, a wcześniej we wspomnianej sztuce Zawistowskiego, jest to refleksja nie tyle czy nie tylko o charakterze socjologicznym, ale szerzej – kulturowym.

W *Między nami dobrze jest* cały czas gra telewizor – nie tylko rekwizyt, serce typowego mieszkalnego wnętrza, ale również narzędzie multiplikacji i kreacji/dematerializacji rzeczywistości. Jak Zawistowski, Masłowska wprawia w ruch mechanizm oparty na starej konwencji teatru w teatrze oraz efekcie *mise en abyme* (ujęcie przepastne), które tutaj zostały przeszczepione na płasz-

czynę wytwarzania medialnej iluzji rzeczywistości. Przestrzeń i plany czasowe stopniowo zatracają jakiegokolwiek kontury, tak że w końcu nie bardzo wiadomo, czy przedstawiona na scenie rzeczywistość wraz z zaludniającymi ją figurkami istnieje w scenicznym „tu i teraz”, czy też jest tylko reprodukcją/transmisją? telewizyjnego programu. Albo może fragmentem scenariusza filmu, który w tym samym czasie układa Mężczyzna. Tak czy inaczej, efekt nierzeczywistości, jaki wytwarzają tego rodzaju zabiegi zwielokrotnienia i nałożenia planów na siebie (oraz wspomniana wcześniej uporczywa powtarzalność zaprzeczeń), odbiera postaciom do reszty znamiona bytu osobowego, antropomorficznego, choć nie pozbawia ich antropopodobnych cech.

I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że jej ukochana babcia zmarła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość, że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje, ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich (Masłowska 2010, 121).

– konkluduje w zakończeniu Mężczyzna, osadzony w jego ramach „stworca” sceniczno-wirtualnego świata. Świata, który zdaje się ilustracją teorii symulacji Baudrillarda.

To między innymi właśnie z dominacji języków i dyskursów nad podmiotem bierze się tak chętnie stosowany przez autorów sposób mówienia polegający na akcentowaniu erozji, fikcyjności komunikacji wewnętrznej albo na jej czasowym zawieszeniu; mówienia, które wyznacza radykalną różnicę w stosunku do „klasycznej” postaci dramatycznej, immanentnie osadzonej w świecie przedstawionym. W dramatach Masłowskiej, Owsianko, Kochana, ale także w przywołanych na początku – *Cicho* Bielińskiego i *Podróży do wnętrza pokoju* Walczaka wylania się konstrukcja podmiotu, którą można traktować jako podmiot rapsodyczny – „podzielony, znajdujący się zarazem wewnątrz i na zewnątrz scenicznej akcji” (Sarrazac 2007, 36). Tak pomyślana postać jakby zwraca się do partnera, a jednocześnie wprost do widzów, w określonych sytuacjach tylko do widzów.

Przyglądając się z pewnej odległości pisanym dla teatru tekstom, trudno oprzeć się wrażeniu, że scena jest miejscem, gdzie spiętrza się i zderza ze sobą najrozmaitsze formy przekazów, jakimi przemawia do nas – ba! atakuje nas – dzisiaj rzeczywistość, przekazów zorkiestrowanych odpowiednio na głosy, które mają być ich transmiterami. Pokazana jako efekt tekstu postać staje się już tylko figurą dramatyczną, czasem wręcz zagadkowym fantomem, a więc usprawiedliwia swą obecność na scenie jako „coś rozmyślnie

sztucznego, stworzonego lub zbudowanego w szczególnym celu, odznaczającego się bardziej funkcjonalnością niż rzeczywistą autonomią” (Pfister 1988, 161). Jasne, że jest to pewne wyostrenie, bo właśnie w kolejnych tekstualnych inscenizacjach, w reprodukcji wypowiedzi, niczym w ponawianych wciąż aktach performatywnych, można odnaleźć jakąś ciągłość, a co najistotniejsze – abstrahując od wartości artystycznej podobnych zabiegów – przegląda się w tym codzienne doświadczenie widza. Czy w dekonstruowaniu postaci, tego „zanikającego bytu” można pójść dalej? Zapewne tak, jak pokazuje Lidia Amejko, jakkolwiek obrona przez nią droga wydaje się – przynajmniej na pierwszy rzut oka – dokładnie przeciwna do opisanych wcześniej strategii. Opierając się na zaskakującym w swej prostocie pomysłu i przy użyciu mechanicznego urządzenia, swoistej *dramatis personae*, wykreowała postać, która właściwie nie istnieje, gdyż nie spełnia aktów mowy – a w świetle teorii to warunek *sine qua non*, by mogła się ukonstytuować – choć jednocześnie przecież istnieje: w narracji innych.

Adam, właściciel tytułowej automatycznej sekretarki, która rejestruje różne, często przypadkowe głosy, funkcjonuje jako medium: śpiący umysł. Ogranicza swą rolę do mechanicznego odmierzania kolejnych „wejść” i „wyjść” nagrywających się na taśmie głosów, by ustąpić miejsca różności ludzkich języków. Jest adresatem wszystkich wypowiedzi i choć cały czas pozostaje w ukryciu – centralną postacią sztuki. Pojawi się dopiero pod sam koniec – przebudzony ze snu włącza adapter, co więcej, nie wypowie ani jednego słowa. Działanie automatycznej sekretarki naśladuje metonimicznie tyleż irracjonalną podświadomość, oddającą się swej pracy we śnie, co przygodny kształt ludzkiej tożsamości. Tożsamości nie będącej wypracowaną przez podmiot konstrukcją, lecz wypadkową wdrukowanych w jednostkę przez innych wzorców, oczekiwań, nacisków. Jak fragmentaryczne są wypowiedzi na taśmie, tak urywkowe i nieuporządkowane okazują się informacje o przeszłości i wyborach Adama. Historię tę można próbować odczytać sklejając poszczególne nagrania, tak że całość – z pewnym trudem, co prawda – składa się na wielogłosową narrację o jego życiu, odpowiadającą ponowoczesnym koncepcjom podmiotu pozbawionego centrum. Choć jedynie domniemana, biografia Adama ze sztuki Amejko jest w równej mierze ulepiona z wyobrażeń jego najbliższych (Matka, Ojciec, była Żona, Brat), usiłujących jednak zwykle egzekwować, jak na przykład Matka i Żona, utrwalone społeczne wzorce, co z instrukcji i roszczeń osób reprezentujących zinstytucjonalizowaną sferę publiczną (Mężczyzna, Redaktor). A sen – co lapidarnie oddaje tytuł – wydobywa po prostu przygodność i akumulację

cyjny charakter struktury podmiotu, która mieści w sobie różnopochoodne, niekiedy wręcz sprzeczne elementy.

Przebieg eksperymentu w *Gdy rozum śpi...* prowadzi w ostatecznym rezultacie do podobnych wniosków na temat integralności jednostki i jej relacji z otoczeniem, jak tyle innych współczesnych dramatów. Różnica polega na tym, że to, co zazwyczaj wygląda na proliferację bezosobowego dyskursu, rozbitego na głosy, u Amejko przejawia się za pośrednictwem głosów obsadzonych personalnie, z taką samą siłą wdzierających się jednak w podświadomość i zawłaszczających podmiot. Traktowanie postaci jako osoby jest dziś nie tylko utrudnione, narażone na zarzut przekłamania zarówno z logicznego, jak i antropologicznego punktu widzenia, ale najczęściej po prostu bezowocne. Zastosowanie „głosu”, a także „chóru” *de facto* zaś przekreśla takie podejście; implikuje koncepcję podmiotu rozmnożonego na wielu różnych mówiących (jak w sztuce Amejko), albo przeciwnie, wtopionego w strukturę i mechanizmy zbiorowości (Koterski, Owsianko, Masłowska). Między tymi biegunami zawierają się rozwiązania pokrewne, mieszane.

Współistnienie postaci i głosu (albo prymat głosu nad postacią) to mocna, jedna z typowych cech poetyki nowej polskiej dramaturgii, a zatem też narzędzie opisu współczesnej rzeczywistości. Rzecz oczywista, dramat na mocy swej fundamentalnej reguły (i wielowiekowej tradycji) jest domeną sfery międzyludzkiego i tego – generalnie biorąc – nowe sceniczne utwory zasadniczo nie podważają. Postacie mogą więc być zredukowane do głosu, reprodutora tekstów, schematu, który jest egzemplifikacją określonych prawidłowości i zjawisk, wtłoczone w sztuczne układy, ale te uproszczone konstrukcje posiadają mimo wszystko zdolność przedstawiania tego, co dzieje się pomiędzy ludźmi, i tego, co odgórnie determinuje ich działanie. *Toute proportion gardée* na podobnej zasadzie jak nieprawdopodobne życiowo, groteskowe postacie Witkacego czy sprowadzone do rangi, funkcji lub roli społecznej marionetki z jednoaktówek Mrożka. Współudział w semantycznej grze oferowanej przez współczesnych autorów może być – wyprowadzoną poza granice teatralnego bądź lekturowego doświadczenia – analogią do strategii konstruowania obrazu rzeczywistości, jakiego dokonujemy na co dzień.

Nie tylko zresztą odniesienia do świata społecznego i rządzących nim praktyk można tutaj rozważać. Warto na koniec wspomnieć o jeszcze jednej możliwości, jaka wiąże się z wprowadzeniem „głosu” w dramacie, tj. możliwości pokazania człowieka w relacji z otaczającymi go rzeczami, ożywioną i nieożywioną materią. W nowych tekstach dla teatru chętnie gadają również przedmioty, zwierzęta, zjawiska natury, „postacie” o nie do końca jasnym

statusie. Dawno temu czeski semiotyk Jiří Veltruský pisał, że w teatrze rolę podmiotową może spełniać przedmiot, szczegółowo wyliczając rozmaite, także bezsłowne, warianty takiej animizacji. I ze strukturalnego punktu widzenia dzisiejsze ujęcia z powodzeniem wpasowują się w tę, czy inną, teoretyczną klasyfikację. Sam koncept „przemawiającego świata”, jak wiadomo, ma też w polskim dramacie szacowne tradycje – w *Kordianie* mówi nie tylko papuga, ale i chmura, Chochol w *Weselu*, ptasiopodobne stwory (czyli „zwykle bubki”) w *Janulce, córce Fizydejki* Witkacego... Upowszechnienie się tego chwytu w ostatnim czasie ciekawe jest jednak o tyle, że upodmiotowienie przedmiotów nieprzypadkowo zapewne zbiega się z depersonalizacją postaci. Hybrydyczna postać Pana Dwadźzewko (człowiek-dom-drzewo) ze sztuki Lidii Amejko pod takim samym tytułem, Psychopomp z jej *Nonduma*, gadający kalendarz i makatka z *Nieskończonej historii* Artura Palygi skutecznie zacierają granicę między tym, co (jeszcze) ludzkie, a tym, co należy (już) do – czasem malej, czasem bezkresnej – zagadkowej „reszty” świata.

Pomysłowych połączeń rodem z krainy fantastyki wiele zwłaszcza w twórczości Michała Walczaka, w *Rzęce, Kopalni* (mówiący ludzkim głosem Piesek), *Nocnym autobusie* (pojazd jako zbiorowe ciało pasażerów). Powróćmy więc raz jeszcze do przywołanej na początku *Podróży do wnętrza pokoju*. Sztukę otwiera monolog Kurtyny, mężczyzny, który przedstawia się jako spersonifikowany przedmiot („zostałem wybrany, bo jestem duży, szeroki, i w związku z tym zasłania coś, co dzieje się z tyłu...”), choć inni skłonni są raczej widzieć w nim człowieka („Przy kurtynie pracował (...) Nazywają go pan Kurtyna”; Walczak 2003, 53, 55). Sprzeczność nie do pogodzenia, jego istnienie i rola faktycznie są bowiem konkretyzacją frazeologicznych i metaforycznych znaczeń słowa „kurtyna”. Wraz ze swym kompanem Judaszem, Kurtyna tworzy niejako alegorię metateatralnej ramy, która stanowi konstrukcyjny zwornik całości. Razem będą reżyserować „dramat” Skóry. Ale czy to nie wymowny znak czasu, że tej fantasmagorycznej – męcząco niejasnej – podróży „w poszukiwaniu siebie” towarzyszy postać tak wieloznaczna i paradoksalna?

## Literatura

- Baluch W., Sugiera M., Zając J., 2002, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków.  
Bielniński M., 2002, *Cicho*, „Dialog”, nr 10.  
Fuchs E., 1989, *Śmierć postaci scenicznej*, tłum. Konic P., „Dialog”, nr 11–12.  
Giddens A., 2007, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Szulżycka A., Warszawa.

- Grabowski A., 2003, *Fotodramat*, „Dialog”, nr 11.
- Jarząbek D., 2006, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*, Kraków.
- Koterski M., 2000, *Dzień świra*, „Dialog”, nr 8.
- Lehmann H.-T., 2004, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Sajewska D., Sugiera M., Kraków.
- Lehmann H.-T., 2006, *Kryzys*, tłum. Kopczyńska K., „Dialog”, nr 5–6.
- Masłowska D., 2010, *Między nami dobrze jest*, w: Masłowska D., *Dwa dramaty zebrane*, Warszawa.
- Modzelewski M., *Koronacja*, 2003, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszych dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Owsianko J., 2006, *Tiramisu*, w: Sulek H., red., *Made in Poland: dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Partuga E., 2008, *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?*, „Przestrzenie Teorii”, nr 10.
- Pfister M., 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, transl. by Halliday J., Cambridge.
- Ratajczakowa D., 2004, *Reality drama*, „Dialog”, nr 7.
- Sarrazac J.-P., red., 2007, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Szondi P., 1976, *Teoria nowoczesnego dramatu*, tłum. Misiólek E., Warszawa.
- Ubersfeld A., 2002, *Czytanie teatru I*, tłum. Żurowska J., Warszawa.
- Walczak M., 2003, *Podróż do wnętrza pokoju*, w: Sulek H., red., *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszych dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Kraków.
- Wąchocka E., 2009, *Świat przez pryzmat „ja”*. *Dramat subiektywny po 1989 roku*, w: Baluch W., red., *Dramat made (in) Poland: współczesny dramat polski we współczesnej rzeczywistości*, Kraków.
- Welsch W., 1998, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Kubicki R., Zeidler-Janiszewska A., Warszawa.

### A Persona and a Voice – Dramatic Character in Recent Polish Drama

The disintegration of character in recent Polish drama is closely related to identity crisis and the ensuing negation of the basis and integrity of one's sense of self. A character can hardly be analysed as a person – more often than not, it resembles a linguistic or textual entity rather than a human being. The persona is replaced by a voice or a polyphonic collective body – a choir. In the dramatic works of contemporary Polish playwrights such as M. Koterski, M. Bieliński, M. Modzelewski, L. Amejko or D. Masłowska these forms can be realized as either a fragmented subject split into aspects that cannot be reconciled, or as the subject's external reality, which they perceive as fragmented, incomprehensible and hostile.

**Key words:** contemporary Polish drama, character, identity crisis, voice, choir