



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Jak opowiedzieć, jak grać tę historię?

Author: Ewa Wąchocka

Citation style: Wąchocka Ewa. (2019). Jak opowiedzieć, jak grać tę historię?.
W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęsna, E. Wąchocka
(red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 59-79).
Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Jak opowiedzieć, jak grać tę historię?

Nowa polska dramaturgia na tyle już okrzepła, że potrafi dbać o własną przestrzeń widzialności. Różnie można oceniać znaczenie, poziom, siłę oddziaływania czy teatralny potencjał tej dramaturgii – jako świadectwo radykalnej i trwałej zmiany albo jako gwałtowny przypływ, który nie przyniósł dzieł wybitnych, liczących się w porządku długiego trwania¹. W toku dyskusji na temat reorientacji problematyki, a zwłaszcza wartości artystycznej najnowszych tekstów mało kto faktycznie zauważył inną ich właściwość – demonstrowany często wymiar autoreferencji. Tymczasem współczesne praktyki pisania nie tylko znamionuje ekspansja nowych tematów i nowych sposobów konstrukcji tekstu, lecz także towarzyszy im nasilenie samorefleksyjności. Różnorodne formy autotematyzmu – a więc takie wątki utworu literackiego, w których podmiot autorski ujawnia proces powstawania utworu lub prezentuje znajomość reguł jego budowy, stylu, gatunku, stosunku do tradycji literackich – stały się istotnym narzędziem redefiniowania tożsamości dramatu w zmienionej sytuacji społecznej i kulturowej. I tylko w bardzo ogólnym sensie przypominają postmodernistyczne gry z literaturą i teatrem, choć z tamtego wywrotowego gestu się wywodzą.

Odsłanianie pisarskiej samoświadomości to widomy znak ostatnich kilkudziesięciu lat. Autorów, którzy wyznaczyli społeczny nurt polskiego dramatu w latach dziewięćdziesiątych i na początku obecnego wieku, właściwie nie zajmowały za-

¹ Zob. *Umarł dramata, niech żyje dramata*. [Dyskusja]. „Dialog” 2012, nr 2; Z. MAJCHROWSKI: *Dekada dramatopisarek*. „Teatr” 2011, nr 4; J. KOPCIŃSKI: *Sztuki do uruchomienia*. „Teatr” 2015, nr 11; A. DĄBEK: *Dramat na papierze*. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3235-dramat-na-papierze.html> [dostęp: 26.10.2018].

gadnienia teoretyczne i warsztatowe. Podejmowane przez tych dramatopisarzy w krytyczny sposób aktualne lub zaniedbywane wcześniej problemy egzystencjalne, obyczajowe, moralne wpisywały się w stare schematy dramaturgiczne, łączone z technikami przejętymi z formatów telewizyjnych². Teksty – zebrane pod wspólnym szyldem w antologiach Romana Pawłowskiego *Pokolenie porno* i *Made in Poland*³ – miały dostarczać „autentycznych świadectw rzeczywistości”⁴. Choć zgodnie z decyzją krytyka i założeniami autorów, pretendowały do miana scenicznego realizmu, brak w nich pogłębionej refleksji nad samym problemem tworzenia realistycznych obrazów rzeczywistości. Motywy metateatralne, ze swej natury poddające namysłowi proces konstytuowania świata przedstawionego na scenie, pojawiały się w tamtym czasie z rzadka – w utworach świadczących o odejściu od wąskiego realizmu codzienności na rzecz innych poetyk. Jako na swój sposób „klasyczny” przykład nasuwa się przede wszystkim *Podróż do wnętrza pokoju* (prze-drukowana w tomie *Pokolenie porno*) z pomysłowo zastosowaną przez Michała Walczaka wielofunkcyjną figurą teatru w teatrze⁵. Kapitałny użytek z tej techniki zrobił też Wojciech Tomczyk w swoim *Wampirze*. Wyrazistą postacią takich rozwiązań, choć innego rodzaju, mogą być jeszcze świętokradcze, groteskowe teatralizacje w „trylogii wierszalińskiej” Tadeusza Słobodzianka (*Car Mikołaj, Prorok Ilija, Śmierć proroka*) czy *Dwa ognie* Jerzego Łukosza, gdzie w przebieg akcji wpro-jektowana jest otwarta gra z publicznością.

Widoczna w ostatnich latach zwyczajka autorefleksyjności wiąże się z charakterem i dynamiką zmian zachodzących w dramaturgii. Pod koniec pierwszej dekady wyczerpuje się formuła polskiego „brutalizmu”, a przejawem ożywienia jest zwrot ku nowym tematom – politycznym, historycznym, rozliczeniowym, biograficznym, które nie tylko pociągają za sobą pracę dokumentacyjną, ale wymagają też innych metod, innego podejścia do pisania. W rezultacie ugruntowują się nowe formy wypowiedzi – dramaturgiczne adaptacje, kolaże, remiksy i parafrazy, recykling

² Zob. D. RATAJCAKOWA: *Reality drama*. „Dialog” 2004, nr 7.

³ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. W wyborze R. PAWŁOWSKIEGO. Red. H. SUŁEK. Kraków 2003; *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski*. W wyborze R. PAWŁOWSKIEGO. Red. H. SUŁEK. Kraków 2006.

⁴ R. PAWŁOWSKI: *Wstęp*. W: *Pokolenie porno...*, s. 5.

⁵ M. WALCZAK: *Podróż do wnętrza pokoju*. W: *Pokolenie porno...*

i trawestacja. Wszystkie te innowacje współgrają, mniej lub bardziej, z naruszeniem czy poszerzeniem dotychczasowej praktyki teatru inscenizującego sztuki, a więc z emancypacją „teatru wytwarzającego na własne ryzyko teksty dramatyczne” – teksty „pisane dla konkretnych twórców, teatrów i widowni”, które Joanna Krakowska pragnie widzieć jako nowy gatunek literatury⁶. Dlatego rozmaite środki i tropy metateatru, zarówno te zawarte w konstrukcji utworu, jak i stematyzowane, mają na celu w głównej mierze uwierzytelnienie autorskich strategii narracyjnych, preferencji światopoglądowych i estetycznych. Uwierzytelnienie, które zdaje się niezbędne (albo zyskowe) ze względu na krytyczne dekonstrukcje zdarzeń, demitologizacje i przewartościowania, brawurowe operacje intertekstualne, ale niepozbawione sensu również w odniesieniu do konwencji przedstawieniowych transponowanych z kultury popularnej i nowych mediów. Nawet zabarwione cierpkim, niewybrednym komizmem czy nutą autoironii, środki te nie zatracają swej podstawowej funkcji. Zabiegi uwierzytelniające najczęściej zresztą spotkać można właśnie w tekstach dla teatru.

Kluczowe znaczenie ma więc w tekstach dla teatru budowanie bliskiej relacji z odbiorcą – i na tym także polega rola rozlicznych akcesoriów metateatralnych bądź też autotematycznych. Chodzi tu nie tylko o takie tradycyjne rozwiązania służące wyjawieniu i upodmiotowieniu relacji scena – widownia, jak zwroty do publiczności, partie epickie czy komentarze „na stronie”. Ponieważ wypowiedź skomponowana jest zazwyczaj z krzyżujących się monologów, rozszczepienie to, zawieszając iluzję, w jawny sposób pokazuje i uwyrażnia sytuację teatralną. To widz jest pierwszym i najważniejszym adresatem wypowiedzi postaci, z widzem szukają one kontaktu i porozumienia, jego czynią swym powiernikiem, odwołują się do jego doświadczeń lub usiłują do czegoś przekonać. Porozumienie wbrew pozorom nie oznacza zniesienia dystansu, od widza oczekuje się bowiem nie tyle aprobaty, ile krytycznego myślenia. Tę dwoistą sytuację odbiorcy czytelnie na ogół wydobywa – i podkreśla – metateatralny akompaniament.

Refleksja na temat tworzenia teatru, materii literackiej, konwencji artystycznych i własnych narzędzi nie jest naturalnie wynalazkiem dramaturgii ostat-

⁶ J. KRAKOWSKA: *Przesiedleni. Wstęp*. W: *Transfer! Teksty dla teatru*. Antologia pod redakcją J. KRAKOWSKIEJ. Warszawa 2015, s. 7, 12.

nich lat, mimo że odgrywa w niej wielką rolę. Warto przypomnieć paradoksalne przedsięwzięcie, które Tadeusz Różewicz opisał w *Akcie przerywanym* (1964). Przystąpił do napisania komedii współczesnej, ale dość szybko zorientował się, że nie jest w stanie tego zamiaru zrealizować. Jedynie dwie pierwsze sceny powstały w myśl pierwotnych założeń, dwie następne – wyznaje – były już „aktem kapitulacji”. Paradoks polega na tym, że Różewicz poddaje dekonstrukcji różne modele teatru, zarówno tradycyjnego, jak i współczesnego, a jednocześnie w didaskaliach szczegółowo i sprawnie opisuje, jak zamierzony utwór mógłby wyglądać. Rysuje krok po kroku akcję oraz jej możliwe warianty, jednak w przebiegu tak naszkicowanych zdarzeń, wedle ustalonych wzorców, wymyka się to, co dla pisarza najważniejsze – teatr wewnętrzny. Notuje Różewicz przy tej okazji znamienne stwierdzenie: „Teatr mój [...] jest podobny do człowieka, inwalidy, który stracił w walce lewą nogę, ale ciągle czuje ból w tej nodze. Teatr ten stracił bowiem akcję dramatyczną (ową budowę, która była celem zabiegów dramaturgów...), ale ten utracony, podstawowy członek ciągle mi sprawia ból”⁷.

Czy dziś utrata akcji może jeszcze komukolwiek sprawiać ból? Także zanik innych kategorii dramatycznych w ich klasycznym rozumieniu (fabuła, postać, dialog), a więc pewnego języka należącego do tradycji. Najpewniej nie, choć pamięć o tym języku przecież nie wygasa. Zainteresowanie sporej części autorów problematyką teoretyczną dramatu, które w ostatnich kilkunastu latach towarzyszy obfitej twórczości dramatopisarskiej i scenicznej, potrzeba ujawniania tego rodzaju przemyśleń czy też wątpliwości i dzielenia się nimi z widzom/czytelnikiem – to dość oczywisty dowód na żywotność tej pamięci. Ale czy również wyraz rozdarcia „między dawnymi i młodszymi laty”?

Różewicz zatrzymał się niejako w pół drogi, pozostawił – ba! opublikował – utwór zamierzenie nieukończony. Dokumentował w ten sposób nie tylko swą pisarską świadomość, lecz także ogólniejszy kryzys, stan wyczerpania pewnych form i środków, ich nieprzystawalność do indywidualnych poszukiwań (jakkolwiek w swych późniejszych sztukach będzie do tych środków wracał). Współcześni autorzy, piszący po schyłku „fazy przejściowej”, a zarazem z dużą swobodą korzystający z zasobów kulturowego magazynu, zwykle nie mają już

⁷ T. RÓŻEWICZ: *Akt przerywany*. W: IDEM: *Teatr*. Wyboru dokonał autor. Wstępem poprzedził J. KELERA. T. 1. Kraków 1988, s. 390.

takich kłopotów. „Ilekczoć pojawia się w danym momencie historycznoliterackim twórczość autotematyczna – wskazywał przed laty Edward Balcerzan – tylekroć rodzi się ona w przekonaniu, iż dotychczasowe – skodyfikowane – systemy korespondencji literackiej w obiegu społecznym jakby »spotoczniały«, stały się »mową potoczną« i świadczy, że proces ten został rozpoznany”⁸. Manfred Schmelting z kolei – nawiązując do obserwacji Balcerzana – łączył to zjawisko z osłabieniem dążności realistycznych i na tej podstawie wyróżnił w historii dramatu okresy szczególnie intensywnej eksploatacji form metateatralnych jako sposobu przejawiania się autotematyzmu⁹. Nasza współczesność z całą pewnością jest takim okresem – nawet jeśli w jakiejś części to efekt ulegania literackiej modzie – a tematyzacja na poziomie autokomentarza odniesień do dramatycznej i teatralnej tradycji gra znaczącą rolę.

W książce *Echolalie. O zapominaniu języka* Daniel Heller-Roazen przekonująco opisuje fenomen, jakim jest trwałość ludzkiej mowy. Choć języki naturalne wymierają, to pewne ich elementy mogą uchronić się przed tym procesem. Grupa ludzi może stracić zdolność wymawiania dźwięków i liter swojej mowy, wówczas język, z tego czy innego powodu, odchodzi w niepamięć, jest martwy, ponieważ jego użytkownicy zaczęli posługiwać się nowym językiem¹⁰. Pozostają jednak ślady – przykładem są dla Hellera-Roazena wykrzyknienia, wyrażenia onomatopieczne, poezja, w której występują zgłoski i fonemy, nieużywane już w mowie potocznej. Postacią szczególnie interesującą takiego trwania mogą być języki żyjące na wygnaniu, jak poezja hebrajska rozwijająca się w muzułmańskiej Hiszpanii. „Może to wygnanie – pisze autor *Echolalii* – jest prawdziwą ojczyzną mowy; może tylko ten, kto zapomniał języka, potrafi dostrzec jego prawdziwą tajemnicę”¹¹.

Metaforycznie potraktowany „zapomniany język” może być określeniem, które dobrze oddaje dzisiejszą sytuację „języka” dramatu – w szerokim znaczeniu dziedziczonych kategorii oraz sposobów odwzorowywania rzeczywistości i wyrażania; języka odrzuconego i wciąż nieodzownego, mocno nadwątłego i w zmodernizowanych albo drwiących zastosowaniach, w parodii, pastiszu zdu-

⁸ E. BALCERZAN: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971, s. 81.

⁹ M. SCHMELING: *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris 1982.

¹⁰ D. HELLER-ROAZEN: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Przeł. B. BRZEZICKA. Gdańsk 2012.

¹¹ *Ibidem*, s. 50.

miewająco żywotnego. To określenie pozwala, jak sądzę, uchwycić i opisać to, co Walter Benjamin nazwał kiedyś „niezapomnianym”, to, co pozostaje nienaruszone kapryсами zarówno ludzkiej pamięci, jak i zapomnienia. Niezapomniane bowiem jest tak nieznacznie tylko przeciwstawiane zapomnieniu, że trudno nawet odróżnić jedno od drugiego¹². Daje się więc odnieść do pokładów pamięci kulturowej na tyle głęboko zakorzenionych, że niekoniecznie uświadamianych sobie przez twórców i odbiorców. Bodaj podobny mechanizm funkcjonowania pamięciowych śladów miał na uwadze Hans-Thies Lehmann, gdy przestrzegał przed zbyt pochopnym wykreśleniem pojęcia „dramat”, poniechaniem myślenia o dramacie w związku z rosnącą hegemonią teatru postdramatycznego. „»Po« dramacie implikuje, że dramat wciąż żyje – choć jako coraz słabsza, bliska już wyczerpania – struktura »normalnego« teatru: w oczekiwaniach dużej części publiczności jako podstawa wielu jego sposobów przedstawiania, jako quasi-automatycznie funkcjonująca norma jego dramaturgii”¹³.

We współczesnych tekstach dramatycznych dekonstrukcja bywa punktem wyjścia i metodą konstrukcji; świadomość procesu odchodzenia jednych form i środków wyśłowienia może być podstawą artystycznej kreacji. Niemal w każdej formie możemy dostrzec echo innej, choć natura i znaczenie tego rezonansu mogą być bardzo różne. Michał Bajer mówi: „Nawet jeśli uważamy jakiś temat albo sposób mówienia za stary, sam fakt, że go w ogóle dostrzegamy, jest dowodem jego życia. Stare konwencje żyją obok nowych”¹⁴. A komentując obecność fabuły i postaci w swoich sztukach, dodaje: „moim zdaniem podstawowym wyznacznikiem tekstów postdramatycznych [...] nie jest wcale mniej czy bardziej mechaniczne odrzucenie kategorii fabuły i postaci [...], ale pewnego rodzaju, wpisana w tekst, nadwyżka świadomości związana z samym procesem mówienia ze sceny”¹⁵. Przeciwnie Paweł Demirski. Postuluje on zerwanie z paradygmatem, w którym obowiązują stare struktury fabularne – wykładnik praw świata przedstawionego –

¹² W. BENJAMIN: *Zadanie tłumacza*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.

¹³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 26.

¹⁴ *Rodzenie się przekonania*. Rozmowa z Michałem BAJEREM. Rozmawiała J. JAWORSKA. „Dialog” 2014, nr 10, s. 52.

¹⁵ *Ibidem*, s. 54.

w imię społeczno-politycznego radykalizmu teatru: „Postaci, którymi rządzi fabuła, są nie tylko jej narzędziami, ale przede wszystkim są niewolnikami zasad porządku rzeczywistości, z którego ta fabuła została wywiedziona”¹⁶. Lecz czy negacja także nie świadczy o tym, że o ignorowanej rzeczy się pamięta?

Jak opowiedzieć tę historię?

„Długo zastanawiałam się, jak opowiedzieć wam tę historię” – wyznaje Małgorzata Sikorska-Miszczuk w *Słowie od autorki*, dołączonym jako wstęp do dramatu *Popieluszko*. Pytanie, jak budować opowieść, żeby uchylić przed odbiorcą furtkę do przeszłości, pobrzmiewa także w innych sztukach tej autorki: *Walizce* i obu częściach *Burmistrza*, w *Mesjaszu* i *Katarzynie Medycejskiej*. Stanowi znak wyrazistej autorskiej obecności, nie tylko korzystającej z prawa głosu w didaskaliach autorki, lecz także w postaci „ja” jako mówiącej bohaterki. Unaocznieniem trudności konstruowania opowieści będzie *Mesjasz. Bruno Schulz*, oparty na typowym modelu literatury autotematycznej: autorka-bohaterka ukazuje *in statu nascendi* (i swoicie reżyseruje) sam proces tworzenia tekstu teatralnego oraz związane z tym perturbacje. We wcześniejszej *Walizce* Sikorska-Miszczuk eksponuje raczej możliwości przezwyciężenia oporu, jaki stawia historyczne tworzywo. Wprowadza mocną ramę narracyjną, tyleż służącą otwarciu czy też uwiarygodnieniu dostępu do historii, co frywolną. Romansowe porywy Narratora i Automatycznej Sekretarki, potyczki językowe tych dwojga są przeciwwagą dla powagi tematu. Holokaust, pamięć o zamordowanym ojcu, problem tożsamości zostają osobliwie zderzone z odkurzoną konwencją melodramatu i lekkim, pastiszowym tonem. Zabawa ma skrywać brak „stosownego” rejestru stylistycznego i pozorować niewiedzę, która staje się punktem wyjścia odnowienia kontaktu z tragiczną przeszłością.

I powiedz, po prostu szczerze to przyznaj,
Nie miałaś wiary we własną, najważniejszą historię¹⁷

¹⁶ P. DEMIRSKI: *Teatr dramatopisarzy*. „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

¹⁷ M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Walizka*. „Dialog” 2008, nr 9, s. 18.

– strofuje Narratora Żaklin.

Nie zaufałeś temu, że jest ktoś po drugiej stronie,
Kto cię zrozumie, kto cię słucha
I zrozumie o czym mówisz i nie odejdzie [...] ¹⁸.

Innym remedium na pisarskie dylematy jest włączona do *Popieluszki* przypowieść. Metaforyczny klucz, który może być pomocny w lekturze utworu, i jednocześnie gest zawarcia przymierza z odbiorcami, który demonstruje autorka („jeśli zastanawiacie się, co takiego nowego mogę powiedzieć o moim bohaterze, czego wy nie wiecie, to posłuchajcie Przypowieści”¹⁹). Czyni tak nie z powodu ograniczonego zaufania do kompetencji czytelnika, tym bardziej do jego wiedzy o najnowszej historii Polski, lecz po to, by tę wiedzę sproblematyzować, wytrącić z jednoznacznego schematu i odsłonić inny poziom dyskursu. A w tym kontekście – pokazać kształtowanie własnej strategii ujęcia tematu męczeńskiej śmierci księdza. Jawne i zapośredniczone odautorskie wypowiedzi Sikorskiej-Miszczyk to coraz szersze pole autorefleksji dotyczącej przedstawiania historii, roli fikcji literackiej, konstruowania zdarzeń, wreszcie możliwości dotarcia do prawdy, nie tej obiektywnej, faktograficznej, lecz – ludzkiej.

Przydatność kanonicznych środków dramatyzacji i narzędzi językowych do tworzenia scenicznych opowieści bywa dziś różna – od mniej lub bardziej wiernego naśladowania, przez rozmaite transformacje, po odrzucenie. Na pozór bardziej tradycyjna od Sikorskiej-Miszczyk w swych dramatopisarskich wyborach Lidia Amejko prezentuje odmienne spojrzenie na związek między rzeczywistością i jej słownym przedstawieniem. W sztuce *Nondum* błyskotliwie wyzyskane przez Amejko postmodernistyczne koncepty, na przykład na temat powtórzenia, równie dobrze odnoszą się do narracji ludzkiego życia, jak i do narracji literackiej (dramatycznej). Zestawiane są w taki sposób, iż pozwalają traktować wskazania dotyczące jednej jako – zarazem – atrybuty drugiej, gdyż słowo, narracja to zawsze nadawanie sensu. Symetria polega na tym, że i tu, i tam w grę wchodzi splot fikcji

¹⁸ Ibidem, s. 17.

¹⁹ M. SIKORSKA-MISZCZYK: *Popieluszko*. W: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*. Wybór i wstęp J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2013, s. 719.

i rzeczywistości, ważna jest fabuła, która ma początek i koniec. „Sens szybko się ulotni – poucza Nonduma Psychopomp – jeśli go pan głosem, jak łykiem, nie uwikła, nie spęta opowieścią, fabułą nie zaburda, nie zawęźli mówieniem, raz koło razu”²⁰. Metafora życia jako opowieści ma dwa przeciwstawne – równoważne – warianty: jaka opowieść, takie życie, albo odwrotnie – jakie życie, taka opowieść. Dlatego również opowieść sceniczna jest warta o tyle, o ile ma swój negatyw. „Każden dźwięk ma swojo cisze, a każde wypowiedziane słowo ma swoje słowo niewypowiedziane [...]. I każda opowieść ma jeszcze tako drugo, co się ino składa ze słów niewypowiedzianych i ciszy”²¹. W ujęciu Amejko podobne paralele łączą z sobą życie i sztukę opowiadania; wypowiedź filozoficzna, sposób objaśniania świata, spotyka się z wypowiedzią metaliteracką.

Pytanie, jak tworzyć opowieść, streszcza w jakimś sensie dzisiejsze myślenie o morfologii tekstu, o celach i metodach pisania, myślenie niekoniecznie artykułowane wprost. Autorzy bowiem chcą opowiadać „historie” – ale na własnych warunkach. Warunki określa zarówno przedmiot opowieści, własny idiom językowy, jak i poetyka gatunku. Od gatunku zaś, twierdzi Michał Głowiński, zależy prawda w utworze literackim – „gatunek ma swoje prawdy, wynikające z obowiązujących w nim reguł” – choć zależna jest też od konwencji – literackich i społecznych²². Wiarygodność „gatunkowego” obrazu rzeczywistości może być oczywiście względna w obliczu postępującego współcześnie rozmycia gatunków i widocznych powszechnie transgresji. Prawdą jednak – dodaje Głowiński – może być też to, co wykracza przynajmniej w jakimś stopniu poza obręb obowiązujących w danej chwili konwencji, kształtują ją więc nowe sposoby mówienia. Miksowanie gatunków, hybrydy, użycia „na opak” (jak u Sikorskiej-Miszczuk) przekonują wszakże o wielorakich możliwościach czerpania z zasobów „zapomnianego języka” dramatu. Podobnie jak na niezatarty ślad tych odniesień naprowadzać mogą różnorodne operacje, jakim poddawana jest akcja czy fabuła.

Jedna droga współczesnego dramatu to demontaż nie tylko układu chronologicznego, lecz także struktury dyskursywnej akcji. Wyróżniają się tu utwory,

²⁰ L. AMEJKO: *Nondum*. W: *Dramatopisarki dekady*. Kraków–Warszawa 2012, s. 47.

²¹ *Ibidem*, s. 38.

²² M. GŁOWIŃSKI: *Powieść i prawda*. W: *IDEM: Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 26.

w których fabuła jest „zaszyfrowana”, mocno skompresowana; kiedyś mógłby to być materiał na konwencjonalną sztukę w kilku aktach, dziś pozostaje odwołanie do pamięci odbiorcy o dawnych strukturach. Świetnie widać to w sztukach Zyty Rudzkiej, jej dialogi nie mają bowiem na celu prezentowania, charakteryzowania bohaterów, odzwierciedlają komunikację w obrębie świata przedstawionego, natomiast są niemal zamknięte na zewnętrznego adresata. Sygnał, przypadkowość, niepełność narracji tworzą formę, która zmusza do tego, żeby przedrzeć się do doświadczenia – doświadczenia utraty dziecka w *Pękniętej, obwiązanej nitką* albo przeżycia żałoby w *Zimnym bufecie*. Krok dalej jest już całkowity niemal rozpad działania, w znaczeniu dramatycznym, oraz zdarzenia, tak dalece teraz rozczłonkowanego, że odtworzenie go wymaga złożonych zabiegów analitycznych i interpretacyjnych. Trudno o bardziej radykalne uchylenie reguł gatunku niż tekst Artura Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*. Rzecz nie tylko w amorficzności akcji i postaci. Pałyga próbuje niejako zarysować perspektywę po stracie języka dramatu, można by wręcz powiedzieć, że usiłuje oddać stan, jakby tego języka nie było. Pałyga, który jako autor tekstów scenicznych, pisanych na zamówienie, nader sprawnie tym językiem się posługuje! W poetyckim obrazowaniu *W środku słońca...* głosami Iskierki i Płomyka ujawniona zostaje fundamentalna niemożność opisanego świata i uświadomienie tej prawdy brzmi jak autorski komentarz do utworu²³.

²³ Ułomność języka w utworze Pałygi ma trzy bardzo wyraźne przesilenia:

1) spór drzewo:

PŁOMYK
 chcę wiedzieć że ty je widziałeś
 ISKIERKA
 nie zależy mi na tym żebyś wiedział
 wystarczy że ja wiem

PŁOMYK
 opisz bo chcę je sobie wyobrazić
 ISKIERKA

sam sobie wyobraż
 nieopisane

2) sen Iskierki:

ISKIERKA
 [...]

 to było

Inne podejście do zdarzeniowości to rozplenie mowy. Wielosłowie, wszelkie dygresje, mikrozdarczenia o charakterze językowym w dzisiejszych tekstach teatralnych nieraz zastępują perypetie z dawnego dramatu, co w zasadzie eliminuje fabułę, a przynajmniej niezmiernie ją rozmazuje. Tak zbudowana jest większość tekstów Pawła Demirskiego (na przykład *Firma*) czy – w odmiennej poetyce – Beniamina M. Bukowskiego *Mazagan. Miasto*. Bukowski proponuje coś w rodzaju fabularnej gry z odbiorcą, na podobieństwo *Modelu do składania* Julio Cortáзара przedstawia – jak zapowiada podtytuł – *Materiały do zbudowania dramatu*. Również w utworach Amejko wszystko właściwie dzieje się w języku. Akcja mówiona w *Nondumie* rozwija się na sposób „tkacki”, w dialogi postaci wszywane są kolejne, luźne historie niczym argumenty ilustrujące imperatyw narracji. Michał Walczak w *Pierwszym razie* po wielekroć zaczyna lepić fabułę, hojnie obrazując ją słowem, ale żadna z „historii” się nie kończy – wracają one tylko w nieznacznie zmienionych wariantach i absurdalnie się zapętłają. Tak skonstruowana sztuka okazuje się więc swoistym metadramatem o niemożliwości skomponowania „normalnej” fabuły.

Odejście od realizmu, jak łatwo zauważyć, sprawia, że świat przedstawiony na scenie traktowany jest jako paleta możliwości. Wyboru ukazanych zdarzeń dokonano nie dlatego, że „miały one miejsce”, ale na podstawie mniej lub bardziej arbitralnych decyzji autora. Konsekwencje takiej strategii są, rzecz jasna, szczególnie uderzające w przypadku tekstów o charakterze historycznym lub biograficznym. Odbiorca winien zgodzić się na to, że przedstawione sytuacje nie są w jakimś sensie konieczne, że mogłyby zostać zastąpione innymi, a sceniczna

LUCY

przerażające

ISKIERKA

przerażające to za małe słowo

przerażające to jest stopień pierwszy

a to był stopień nieskończony słowa przerażające

3) wreszcie próba wyrażenia czasu oraz atmosfery miasta:

LUCY

no i weź to opisz

ISKIERKA

nie da się tego opisać bardziej

nie da się nic opisać bardziej.

A. PAŁYGA: *W środku słońca gromadzi się popiół*. „Dialog” 2014, nr 1, s. 35, 48, 71.

akcja jest możliwym układem, niewykluczającym innych. Odejście od realizmu i wprowadzanie tego rodzaju konstrukcji oznacza też, nawiasem mówiąc, unieważnienie przyczynowej wizji świata, która zakłada, że umotywowane – a więc rzeczywiste – jest to, co mieści się w łańcuchu przyczyn i skutków, zawsze zatem może być racjonalnie wyjaśnione.

Powrót do fabuły, do czytelnej dramatyzacji możliwej „historii” można natomiast zaobserwować w wielu tekstach dla teatru, najczęściej pisanych na zamówienie, zwykle po prostu „jednorazowego użytku”. Jacek Kopciński, nazywając je „dramatopodobnymi”, wskazuje, że tekst „ma fabułę, bohaterów, akcję, tyle tylko, że nie jest autorskim pomysłem, ale powstaje na scenie, w zderzeniu z reżyserem, dramaturgiem i innymi twórcami spektaklu”²⁴. Choć przeświadczenie o braku (czy kolektywizacji) autorskiego pomysłu w stosunku do niemałej części tej twórczości wydaje mi się cokolwiek niesprawiedliwe, to zapewne taki styl pracy wpływa na wzmocnienie relacji aktorów z widzami, zmierzając jednocześnie do jej uwidocznienia. Nieprzypadkowo chyba to w tych utworach dostrzec można rozrost metatekstowego komentarza, uwyrażniającego i często tłumaczącego narracyjne i intertekstualne strategie autorów. Różewicz aranżował swoje dekonstrukcyjne gry z dramatem przy biurku, ale marzyła mu się praca na scenie, z aktorami. Wprowadzał w sztukach figurę Straży Porządkowej, która pełniła rolę emisariusza autora, dyspozytora dramatu, a bohaterom kazał rozmawiać o tym, co dzieje się na scenie. Wznawiane obecnie działania metatekstowe nie dają się sprowadzić do sporu z prawidłami gatunku dramatycznego (dziś nie miałby już zresztą taki spór większego sensu), istotny jest wymiar ideologiczny tych działań, nierzadko też polityczny.

Postacie Demirskiego wprost na scenie demontują utwory Czechowa, Mickiewicza, Brechta i organizują fabułę po nowemu, ustanawiając w ten sposób zasady komunikacji z publicznością. W przeróbce *Diamenty, to węgiel, który wziął się do roboty* całe partie dialogów odnoszą się do samej transpozycji *Wujaszka Wani* („najgorsze w tej historii jest to / że ta historia tutaj – już się skończyła / na końcu tej historii jej główny bohater / będzie wiedział że nie wygra / że nie mógł wygrać / że nie mógł zatrzymać się i wygrać”²⁵). Współcześni mieszczenie ostentacyjnie

²⁴ Wypowiedź J. KOPCIŃSKIEGO w dyskusji: *Umarł dramat, niech żyje dramat...*, s. 8.

²⁵ P. DEMIRSKI: *Diamenty, to węgiel, który wziął się do roboty*. W: IDEM: *Parafrazy*. Warszawa 2011, s. 114.

kwestionują wymowę ideową pierwowzoru i na przekór temu równie ostentacyjnie chcą pokazać jego użyteczność jako modelu do opisu polskiej rzeczywistości ekonomicznej po transformacji („najgorsze w tej historii jest to / że wujaszka musimy polubić”; „taka jest zasada – / polubić głównego bohatera / żeby potem przejmować się losem”²⁶). Parafrazy Demirskiego gruntownie przenicowują oryginalne teksty, z jednej strony umożliwiając krytykę rzeczywistości, z drugiej rewidując na poziomie metateatralnym problemy klasycznych tekstów. Pozwalają podjąć ostrą polemikę z parafrazowanym dziełem. Kryterium podstawowym operacji tekstotwórczych jest aktualizacja – nieskrępowana i bezceremonialna. W parafrazie *Dziady. Ekshumacja* dyskredytację uniwersalizujących ambicji sztuki wieńczy ironiczna konkluzja: „teatr to jednak świątynia – to jednak jest jakieś misterium / żeby były pełnokrwiste postaci tak jak ja / i dynamiczna fabuła / i żeby dialogi się dobrze układały w ustach”²⁷.

Nie ulega wątpliwości, że performatywność sceniczna spycha dziś dramatyczność na drugi plan, jak stop monologów wypiera dialog. Performatywność wymusza też w sporej mierze autokomentujące działania. Bo cóż znaczą choćby przytoczone przed chwilą wypowiedzi, jeśli zostaną oderwane od teatralnej sceny i otaczającej ją rzeczywistości? Dopiero na scenie, w konkretnej sytuacji „tu i teraz” mogą ujawnić w pełni swój potencjał. Samorefleksyjność jest z pewnością szansą na wzmocnienie scenicznego przekazu jako gest powtarzania świadomy własnej powtarzalności. Autotematyczność czy samorefleksyjność potrafi dostrzegalnie i znacząco zmienić oryginalny kontekst (z którego coś się bierze), usprawiedliwić „zbawczy być może błąd”, jak w *Opisie obrazu* ujmuje to Heiner Müller.

Nic bodaj lepiej nie pokazuje sprawczej mocy, a przede wszystkim nieuchwytności owego „błędu” niż *Wieczór autorski* Mateusza Pakuły, zamykający drugą część dyptyku *Na końcu łańcucha*, w całości poświęcony zagadnieniu adaptacji, parafrazy, trawestacji, czyli – najogólniej mówiąc – tworzenia tekstu (nad)pisanego na innym tekście bądź tekstach. Pakuła przedstawia osobliwy na pozór literacki koncept, swoistą odmianę pastiszu, którą sam nazywa „bad writing”. Literacki odpowiednik zjawiska znanego w sztukach wizualnych jako „bad painting” ma być świadomym tworzeniem złej literatury dla „dobra sztuki”, albo ina-

²⁶ Ibidem, s. 116, 117.

²⁷ P. DEMIRSKI: *Dziady. Ekshumacja*. W: IDEM: *Parafrazy...*, s. 79.

czej: tworzeniem dobrej sztuki ze złej literatury – z premedytacją i naturalnie dla zabawy. Różnica między takim literackim pasożytwaniem a rozpowszechnionymi praktykami – jak naśladowanie kolokwialnego języka mówionego, przekształcanie banału i stereotypu, parodiowanie i hiperbolizowanie – miałyby polegać na nobilitacji pisarskiej nieudolności. *Wieczór autorski* to konfrontacja plagiatu ze źródłem, konfrontacja, do której dochodzi w studiu telewizyjnym, Autora (w tej roli sam Pakuła) z Drugim Autorem, grafomanem, któremu ten pierwszy ukradł tekst, by po przeróbkach zaprezentować go jako własny utwór. Przedmiotem dyskusji jest doprowadzona do skrajności – i ostatecznie zdemaskowana – metoda pisarska, lecz wyrażnione przy tej okazji kwestie i pytania mają szerszy zasięg. W „improvizacji” Pakuły niczym w krzywym zwierciadle odbijają się prawidłowości i ogólne mechanizmy, które dają się odnieść również do innych, popularnych dziś technik przepisywania – do praktyki pisarskiej, niekoniecznie zaś do rezultatów.

Jak grać tę historię?

Symboliczną cezurą w autorskim podejściu do realizacji tekstu może być słynne 10 przykazań, które Sławomir Mrożek w 1993 roku dołączył do *Miłości na Krymie*. Symboliczną, gdyż żądania Mrożka brzmiały już wówczas mocno anachronicznie, a dramatopisarz był doskonale świadom, że broni Okopów św. Trójcy, opatrując swą publikację tytułem *Autor zwariował, albo Ostatni Mohikanin*. Niezależnie od zachowawczości takiej postawy, wypada zauważyć, że coś przecież pozostaje – reżyserowanie własnego tekstu na papierze, choć już bez wymogu bezwzględnej wierności. Instrukcja wykonania, a więc i troska o jej przestrzeganie, nie musi być zresztą sprawą najważniejszą. Bywa, że dyspozycje autorskie nie są jedynie zwykłymi wskazówkami scenicznymi. Obdarzone swego rodzaju samowystarczalnością – a tendencja ta sięga przełomu XIX i XX wieku – zawierają w sobie ponadto nadwyżkę autotematyczności.

Licznych przykładów indywidualnego, na wskroś autorskiego sposobu traktowania projektu wykonawczego dostarcza Pakuła – DJ performujący swoje teksty. Stosowane przez niego zasady, na ogół dość podobne, mają stałe wzorce. Przeniesienie samplowania – w *Mój niepokój ma przy sobie broń*:

Rządzą tu dźwięki syberyjskie trójgłosy i plamy kosmiczne. Słyszeliście kiedyś Huun-Huur-Tu? Albo Jorgosa Skoliasa? Widzieliście „Dzwony z głębi”? No właśnie. No to koniecznie. Śpiew harmoniczny świdrujący do głębi. Podniesie się zwłaszcza wtedy gdy nasz cytaty totem nasza być może kapłanka wieszczka reniferopodobna wyrocznia rozpedzi się i pojedzie na totalnym fole²⁸.

Albo kreowanie muzyki „na żywo” – jak w *Na końcu łańcucha*:

Bas już zasuwa a kurtyna powoli idzie w górę i powoli odslania całą resztę naszego grunge’owego zespołu. Wtem cały zespół już zasuwa i jest już bardzo głośno. Tymczasem na scenę wychodzi pięcio lub sześćioletnia dziewczynka i atakuje jeden z trzech frontmeńskich mikrofonów. I bez żadnej żenady śpiewa²⁹.

Nie trzeba wracać do Wyspiańskiego, gdzie bije prażródło związków nowoczesnego dramatu polskiego z muzyką, żeby przywołać tradycję takiego kształtowania przedstawienia. Dość przypomnieć, że sprawczość muzyczną, a zasadniczo reżyserską w bliższych nam czasach eksponował Tomasz Łubieński, wraz z wpisana w jego projekt autorską postacią. W *Zegarach* muzyka stanowi jeden z kilku systemów znakowych, z fantazją modelowanych przez dramaturgów – wirtualnego inscenizatora własnego tekstu, ale już w *Koczowisku* muzyczność, a właściwie dźwiękowość wysuwa się zdecydowanie na pierwszy plan. Reżyserska wyobraźnia Pakuły i jego dyspozycje, formułowane w fazie pisania tekstu, decydują o zbliżeniu przedstawienia do koncertu – co pokazuje także *Biały dmuchawiec* – koncertu z założenia hybrydycznego, składanki miksowanych z sobą utworów lub muzycznych fragmentów.

W sztukach Pakuły, również u wielu innych dramaturgów, projekt sceniczny jest w istocie projektem teatralnym, mocno zaznacza bowiem komunikację z odbiorcą. Relację z widzami często ustanawia się właśnie poprzez odniesienie do wspólnej – twórców i publiczności – pamięci o „zapomnianym języku”. Oczywiście, powodzeniem cieszy się ostatnio działanie w stylu przejętym z kabaretu, a więc za pośrednictwem kodu, który trudno uznać za zapomniany.

²⁸ M. PAKUŁA: *Mój niepokój ma przy sobie broń*. „Dialog” 2013, nr 1, s. 105.

²⁹ M. PAKUŁA: *Na końcu łańcucha*. Kraków 2012, s. 12.

Jeżeli miałbym jednak coś powiedzieć
coś co mogłoby sprawić
że czujemy się wspólnotą –
wspólnotą która spędzi ze sobą wspólnie dzisiejszy wieczór –
i żeby w swoim towarzystwie czuć się dobrze
i jak wśród że tak powiem swoich –
może na przykład anegdota³⁰

– zgrabnie przechwytuje i podrabia ten styl Demirski. Kiedy indziej jednak będzie to odwołanie się do znajomości konwencji dramatycznych oraz najistotniejszych sensów oryginału w celu ich radykalnej dekontekstualizacji.

Trzeba jakoś te wydarzenia trzymać w napięciu –
żeby była jakaś taka no
jak to się mówi – konstrukcja –
dramaturgiczna –
że bohater nie ma świadomości
i dlatego jest bohaterem jednak głównym –
i teraz myślimy no patrzcie patrzcie
on nic nie wiedział³¹

– podpowiada ten sam autor.

Jawność tych form zacieśniania kontaktu może być nieco myląca, bo to taktyka, która kpi i z tego, co przywołane, i z samej siebie. Sceniczne teksty zarówno Demirskiego (Joanna Krakowska ukuła na nie piękne określenie: „demi(d)ramy”), jak i Pakuły lokują się w polu teatru krytycznego, poddającego wiwisekcji treści zbiorowej wyobraźni, utarte formy życia, mitologie i absurdy. Demirskiego interesuje teatr polityczny, Pakułę teatr, który określiłabym jako antropologiczno-socjologiczny: Pakuła dramatopisarz przedstawia wyjątkowo mroczną, bezwzględną diagnozę kulturową, a właściwie cywilizacyjną. Nic dziwnego, że obaj tak celebryją komunikację teatralną, pokazują, stawiają pod znakiem zapytania, otwarcie łamią jej tradycyjny model, zwłaszcza ten uświęcony przez teatr konsolidacyjny i konsolacyjny.

³⁰ P. DEMIRSKI: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*. W: IDEM: *Parafrazy...*, s. 115.

³¹ Ibidem, s. 150.

Widz jest świadkiem działań postaci, którego obecność stale się akcentuje, bywa partnerem negocjacji albo obiektem szczególnego eksperymentu, jak w trawestacji Pakuły *Na końcu łańcucha*. Zapożyczony z *Tytusa Andronikusa* Szekspira oraz *Anatomii Tytusa* Heinera Müllera szkielet fabularny to instrument do testowania odbiorczych gustów i przyzwyczajzeń, karmionych przez kulturę popularną, w zderzeniu ze światem teatru. Drugą odsłonę, zatytułowaną „Witamy serdecznie w naszym teatrze”, otwiera Głos z Offu:

Witamy serdecznie w naszym teatrze. [...] Jesteście tu sami drodzy państwo. Każdy z was jest sam. Całkiem. Nawet jeśli przyszedł nie tylko z samym sobą ale też z jakąś osobą. Nie ma żadnej wspólnoty. Nie ma czegoś takiego jak jakaś wspólnota. Każdy z was jest sam³².

Ten przewrotny kontrakt z publicznością podtrzymywany jest konsekwentnie przez wszystkie kolejne części utworu, już wkrótce jednak przybiera perwersyjną, prowokacyjną postać, chwilami okraszoną odrobiną czarnego humoru. Człowiek (Tytus Andronikus) nad ciałem zgwałconej i okaleczonej Lawinii:

Co robić moi drodzy? Moi kochani. Skoro wciąż mamy języki? Co? Co mówicie? Co mówicie? – powtarza bez końca – Co? Co? Skoro wciąż mamy języki wymyślmy jakieś następne nieszczęście byśmy wprawili w podziw przyszłe czasy!³³

W finale części pierwszej dramatu nadzorujący przebieg krwiożerczej zabawy z Szekspirem, Müllerem, ze Schwabem i z Koltèsem Głos z Offu zaczyna się jak zgrana płyta. Nie może wygłosić komunikatu na przerwę, która jest konieczna ze względu na niespodziewaną okoliczność, gdyż jeden z aktorów zemdlał. Widzowie proszeni są o wyjście, mogą też włączyć się do niby rzeczywistej, nieprzewidzianej akcji („może jest na sali na widowni jakiś lekarz?”), a Głos powtarza w nieskończoność „Witamy serdecznie w naszym teatrze”.

Wśród różnorodnych rozwiązań, które znacząco poszerzają dziś repertuar motywów autotematycznych, prawie nie ma klasycznej figury teatru w teatrze, najmocniejszej odmiany metateatralności. Zmierzch tej formy nastąpił zresztą

³² M. PAKUŁA: *Na końcu łańcucha...*, s. 13.

³³ *Ibidem*, s. 24.

wcześniej, jeszcze przed nadejściem polskiego brutalizmu, reaktywowali ją wówczas Sławomir Mrożek, Janusz Głowacki, Jerzy Żurek. Zanik teatru w teatrze jest w ogóle symptomatyczny dla współczesnego dramatu europejskiego i wiąże się ze zintensyfikowaniem performatywności scenicznej, która w istotnej mierze wyparła dotychczasowe sposoby ujawniania teatralności teatru. Owszem, w najnowszej dramaturgii można spotkać metaforę teatru (*Mazagan. Miasto Bukowskiego*, Morrison *śmiercisyn* Pałygi) albo topos *theatrum mundi* w zmodernizowanej wersji (*Nocny autobus* Walczaka), natomiast teatr w teatrze odsuwają w cień inne formy metateatru. Są już na tyle silnie wtopione w styl dzisiejszego teatru, że metateatralna świadomość postaci przestaje funkcjonować jako sposób rozbijania iluzji scenicznej. Staje się metodą ustanawiania relacji scena – rzeczywistość, gdyż odsłania performatywny charakter ludzkich zachowań w życiu codziennym lub też ruchów społecznych, jak steatralizowana rewolucja w *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*. Utwór Jolanty Janiczak jako „zapis” performatywnego tworzenia spektaklu o rewolucji francuskiej zmierza nie tyle do obnażenia fikcjonalnego statusu postaci, ile do całkowitego zatarcia granicy między postacią a aktorem, między życiem a sceną, by w rezultacie przekształcić się w mówiony esej, dyskurs o teatrze. Świadomość postaci jest tym, co uwierzytelnia pisarskie strategie i co pozwala podkreślić jednorazowy charakter teatralnego wydarzenia. Metateatralność stała się już zjawiskiem tak wszechobecnym, tak spowszedniała, że niemal jej się nie odczuwa i aby istotnie nadać jej autorefleksyjny charakter, potrzeba nie tylko nowych pomysłów, lecz także dodatkowych wzmocnień.

Bibliografia

- AMEJKO L.: *Nondum*. W: *Dramatopisarki dekady*. Kraków–Warszawa 2012.
- BALCERZAN E.: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1971.
- BENJAMIN W.: *Zadanie tłumacza*. Przeł. J. SIKORSKI. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- DĄBEK A.: *Dramat na papierze*. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3235-dramat-na-papierze.html> [dostęp: 26.10.2018].
- DEMIRSKI P.: *Parafrazy*. Warszawa 2011.
- DEMIRSKI P.: *Teatr dramatopisarzy*. „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

- GŁOWIŃSKI M.: *Powieść i prawda*. W: IDEM: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997.
- HELLER-ROAZEN D.: *Echolalie. O zapominaniu języka*. Przeł. B. BRZEZICKA. Gdańsk 2012.
- KOPCIŃSKI J.: *Sztuki do uruchomienia*. „Teatr” 2015, nr 11.
- KRAKOWSKA J.: *Przesiedleni. Wstęp*. W: *Transfer! Teksty dla teatru*. Antologia pod redakcją J. KRAKOWSKIEJ. Warszawa 2015.
- LEHMANN H.-T.: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004.
- Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski*. W wyborze R. PAWŁOWSKIEGO. Red. H. SUŁEK. Kraków 2006.
- MAJCHROWSKI Z.: *Dekada dramatopisarek*. „Teatr” 2011, nr 4.
- PAKUŁA M.: *Mój niepokój ma przy sobie broń*. „Dialog” 2013, nr 1.
- PAKUŁA M.: *Na końcu łańcucha*. Kraków 2012.
- PAŁYGA A.: *W środku słońca gromadzi się popiół*. „Dialog” 2014, nr 1.
- Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. W wyborze R. PAWŁOWSKIEGO. Red. H. SUŁEK. Kraków 2003.
- RATAJCZAKOWA D.: *Reality drama*. „Dialog” 2004, nr 7.
- Rodzenie się przekonania*. Rozmowa z Michałem BAJEREM. Rozmawiała J. JAWORSKA. „Dialog” 2014, nr 10.
- RÓŻEWICZ T.: *Akt przerywany*. W: IDEM: *Teatr*. Wyboru dokonał autor. Wstępem poprzedził J. KELLERA. T. 1. Kraków 1988.
- SCHMELING M.: *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris 1982.
- SIKORSKA-MISZCZUK M.: *Popieluszko*. W: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*. Wybór i wstęp J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2013.
- SIKORSKA-MISZCZUK M.: *Walizka*. „Dialog” 2008, nr 9.
- Umartł dramat, niech żyje dramat*. [Dyskusja]. „Dialog” 2012, nr 2.

Ewa Wąchocka

How to Tell, How to Play This History?

Summary: In contemporary work for theatre, different forms of mise en abyme became an important tool for redefining the identity of drama in the altered social and political situation. The turn towards new themes which occurred towards the end of the first decade of the present century – political, historical, revisory, biographical – is connected with a manifestation of a different approach to writing, and – as a result – a development of new forms of expression (dramatic adaptations, collages, remixes and paraphrases, recycling and travesty). Different means and tropes of metatheatre serve the validation of authorial narrative strategies, world-view and aesthetic preferences.

With reference to Daniel Heller-Roazen's concept of "forgotten language," the article analyses typical authorial interpretations of the situation in which drama's "language" finds itself – rejected and still essential, severely weakened and found in modernized or mocking uses, amazingly lively in parodies and pastiches. I present several fundamental strategies for revealing the author's self-consciousness, whose subject is, on the one hand, the way of telling "history" (L. Amejko, B.M. Bukowski, A. Pałyga, Z. Rudzka, M. Sikorska-Miszczuk), and on the other, the project of stage realization of the text, and thus also theatrical communication, building a close relation with the audience (P. Demirski, M. Pakuła). Self-reflexivity is an opportunity for strengthening the stage message, and these strategies also indicate the search for such forms which could endow today's omnipresent and commonplace metatheatre with a significantly self-reflexive character.

Keywords: self-referentiality, authorial self-consciousness, metatheatre, mise en abyme, dramatic "language"

Ewa Wąchocka

Wie ist diese Geschichte zu erzählen, wie ist sie zu spielen?

Zusammenfassung: In den heutzutage für Theaterzwecke verfassten Werken wurden verschiedene Formen der Selbstreflexion zu einem wichtigen Werkzeug geworden, die Identität des Dramas in veränderter gemeinschaftlicher und kultureller Lage neu zu definieren. Die fürs Ende der ersten Dekade kennzeichnende Wendung zu neuen Themen: politischen, historischen, biografischen, Abrechnungsthemen – manifestierte andere Herangehensweise ans Schaffen, und trug im Resultat zur Entwicklung neuer Aussageformen (dramaturgische Bearbeitungen, Collagen, Remixe, Paraphrasen, Recycling und Travestien) bei. Verschiedene Mittel und Spuren des Metatheaters dienen dazu, die Erzählungsstrategien, weltanschauliche und ästhetische Präferenzen des Autors zu beglaubigen.

In Bezug auf Daniel Heller-Roazens Begriff „vergessene Sprache“ untersucht die Verfasserin im vorliegenden Beitrag charakteristische Auffassungen der Lage, in der sich die „Sprache“ des Dramas befindet – abgelehnt und immer noch unerlässlich, stark angekratzt und in modernisierten oder spöttischen Anwendungen, in Parodie oder Pasticcio immer noch erstaunlich lebendig. Sie schildert einige grundlegende Strategien, schriftstellerisches Selbstbewusstsein zu offenbaren, dessen Gegenstand sind: einerseits die Art und Weise auf welche eine „Geschichte“ erzählt wird (L. Amejko, B.M. Bukowski, A. Pałyga, Z. Rudzka, M. Sikorska-Miszczuk) und andererseits – das Projekt der Realisierung des Textes auf der Bühne, also auch die Theaterkommunikation, die Aufnahme von engen Beziehungen zum Publikum (P. Demirski, M. Pakuła). Selbstreflexion ist eine Chance auf Verstärkung der Bühnenübermittlung und genannte Strategien zeugen davon, dass es nach sol-

chen Formen gesucht wird, welche der allgegenwärtigen gewohnten Metatheatralik einen tatsächlich selbstreflexiven Charakter verleihen können.

Schlüsselwörter: Selbstreferenz, schriftstellerisches Selbstbewusstsein, Metatheater, Selbstreflexion, „Sprache“ des Dramas