



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

Title: Pomędzy światami, pomiędzy tekstami. Dramaturgia Przemysława Pilarskiego

Author: Aneta Głowacka

Citation style: Głowacka Aneta. (2020). Pomędzy światami, pomiędzy tekstami. Dramaturgia Przemysława Pilarskiego. W: E. Wąchocka (red.), "Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje" (S. 81-98). 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.

Aneta Głowacka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0003-4622-6315

Pomiędzy światami, pomiędzy tekstami Dramaturgia Przemysława Pilarskiego

Przemysław Pilarski to wschodząca gwiazda polskiego dramatopisarstwa. Debiutował sztuką *Tata wiesz się w lesie*, za którą otrzymał główną nagrodę na I Ogólnopolskim Konkursie Dramaturgicznym na Kameralną Sztukę Współczesną „Słowo/ Aktor/ Spotkanie” w 2016 roku. Sztuka miała premierę w tym samym roku podczas 14. Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego, który odbywał się w Teatrze Studio w Warszawie. W kolejnym roku Monika Rejtner, reżyserka prapremiery, przeniosła realizację na małą scenę STUDIO teatrogalerii do przestrzeni *Izolátky*. Instalacja Olgi i Nicolasa Grospierrów, pozbawiona tradycyjnego scenicznego wyposażenia, a także podziału na scenę i widownię, okazała się miejscem idealnie korespondującym z problemem alienacji głównego bohatera. W 2016 roku Pilarski dramatem *Reality show(s). Kabaret o rzeczach strasznych* wygrał konkurs „Metafory Rzeczywistości”, organizowany przez Teatr Polski w Poznaniu. Za kolejny tekst – *Wraccaj* – został uhonorowany Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną w 2018 roku. Oba dramaty zostały opublikowane w „Dialogu”. W styczniu 2019 roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu Jacek Jabrzyk wyreżyserował napisany specjalnie dla tej sceny *Horror Szał*. Miesiąc później w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu odbyła się prapremiera *Reality show(s)*... w reżyserii Jana Hussakowskiego. W marcu Anna Augustynowicz wystawiła sztukę *Wraccaj*, która trafiła na afisz jako koprodukcja dwóch teatrów: Współczesnego w Szczecinie i Powszechnego w Łodzi. Pilarski nie może więc narzekać na brak zainteresowania scen jego sztukami. Zanim jednak został dramatopisarzem, podejmował wiele profesji.

Pracował jako dziennikarz i krytyk literacki, pisał scenariusze do seriali, programów telewizyjnych i filmów krótkometrażowych, wreszcie występował jako stand-uper. Piszę o tym dlatego, bo mam nieodparte wrażenie, że wcześniejsze doświadczenia zawodowe autora odcisnęły piętno na tekstach, które teraz tworzy dla teatru.

Gdyby próbować określić formę dramatów Pilarskiego jednym wyrazem, najbardziej adekwatne wydaje się słowo „kolaż”, czy też „montaż”, które – jak czytamy w *Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego* – „wprowadzają efekt heterogeniczności i nieciągłości”. Kolaż, wywodzący się ze sztuk plastycznych, sugeruje przestrzenne zestawienie różnorodnych materiałów, wprowadzenie elementów zaczerpniętych z różnych porządków, wykorzystanie składników, które „posiadają pewną autonomię i sprawiają wrażenie ciał obcych”. Z kolei montaż, pierwotnie związany ze sztuką filmową i jako termin techniczny zaczerpnięty z kinematografii, kładzie nacisk na „nieciągłość czasową i obecność napięć pomiędzy poszczególnymi częściami utworu dramatycznego”. Jeśli podstawowy dla kolażu gest zaczyna się powtarzać, staje się on montażem, „tworząc wiązkę autonomicznych elementów”¹. Oba pojęcia „odnoszą się zarówno do technik, jak do typów praktyki artystycznej i form zaangażowania ideologicznego”, co oznacza, że w gruncie rzeczy nie dotyczą tylko pisania tekstów, ale „sugerują także sposób teatralnej realizacji, użycie światła, muzyki, środków aktorskich”. Przede wszystkim zaś pozwalają stworzyć utwór otwarty na aktualia, wchłaniający w siebie otaczającą rzeczywistość, a przy tym „zdominowany przez żywioł przypadkowej i nieprzewidywalnej gry, stanowiącej źródło jego ogromnego potencjału twórczego”².

Wpisujące się w tę strategię teksty Pilarskiego składają się z krótkich scen, osobno numerowanych i tytułowanych fragmentów, które rozgrywają się w różnych czasoprzestrzeniach i rzeczywistościach, pomiędzy światem realnym i wirtualnym. W sztuce *Reality show(s). Kabaret o rze-*

¹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.-P. SARRAZAC. Kraków 2007, s. 107.

² *Ibidem*, s. 109.

czach strasznych rodzajowe sceny z życia Bożeny i Sąsiada utrzymane są w konwencji paradokumentu, który – jak się szybko okazuje – jest częścią rozrywkowego programu telewizyjnego. W dramacie *Wracaj* z jednej strony mamy historię Bobby’ego Kleksa – Żyda, zmuszonego niegdyś do opuszczenia domu wraz z bliskimi, z drugiej strony – tzw. tradycyjną polską rodzinę, która zajęła pożydowskie mienie. W czasie, gdy familia zwabiona porą posiłku gromadzi się przy stole, wędrowny artysta Bobby dokonuje przed publicznością autoprezentacji. Historię swojego życia przekazuje za pośrednictwem piosenki. Wątki rodziny i Bobby’ego toczą się równolegle aż do czasu, gdy muzyk postanowi wrócić na stare śmieci. Odwiedziny dawno opuszczonego mieszkania będą jednak miały charakter nawiedzenia. Na koniec okaże się, że niespodziewany gość przybywa z innej rzeczywistości i – choć autor nie mówi tego wprost – ma wiele wspólnego z upiorem. Kolażowa struktura widoczna jest również w sztuce *Horror Szal*. Konferansjerka prowadząca wieczór sylwestrowy Mr Disastera stanowi tylko przerywnik dla opowieści o polskich wampirach, przygotowujących się do przetoczenia krwi z polskiej dziewczycy. O ile jednak Mr Disaster aktywnie śledzi działania bohaterów, komentuje je i reglamentuje widzom dostęp do wiedzy na ich temat, o tyle wampiry nie mają pojęcia o zbudowanej ponad ich historią ramie: programie rozrywkowym i jego gospodarzu, który stara się uwodzić publiczność pomiędzy poszczególnymi epizodami.

Pilarski lepi swoje utwory nie tylko z wyraźnie oddzielanych od siebie fragmentów, ale też z heterogenicznej materii, zestawiając na równych prawach rozmaite tworzywa i konwencje, czerpiąc inspiracje z różnych obiegów kultury. Partie tekstu przywodzące na myśl teatr absurdu, utrzymane w konwencji groteski albo teatru epickiego, przedziela kabaretowymi wstawkami, koncertem, karaoke, tudzież scenami naśladowującymi telewizyjny show. W tkankę tekstu wprowadza różne odmiany polszczyzny: obok języka potocznego znajdziemy dziecięce wyliczanki, psalmy i modlitwy. Znaczne fragmenty tekstu *Bogowie*, przygotowanego w ramach współpracy z fundacją Strefa WolnoSłowa w Warszawie, a dotyczącego problemów mieszkających w Polsce

uchodźców, ich lęków i pragnień, utrzymane są w stylistyce litanii. Pilarski tworzy językowe gry ze stereotypami i powiedzonkami: „Trzy składniki bigosu: Bóg, Honor, Ojczyzna”, „W marcu jak w garncu, a w Polsce jak kto chce”, „Dostała buty za ciasne i musiała przyciosać pięty” czy „Stoję na chybottliwych, lecz nie do ruszenia fundamentach” (*Wracał*). Te powtarzane i przekształcane przez niego powiedzenia odślaniają zarówno pejzaż kulturowy, z którego czerpie, jak i zakorzenie w zbiorowej świadomości stereotypy, np. „Kochajmy się jak bracia! / Liczmy się jak Żydzi!”, czy bardziej związane ze sferą obyczajową: „Aby ukochana nie odeszła, nie dawaj jej butów w prezencie” (*Bogowie*). W grach słownych zawierają się nie tylko społeczne, ale również historyczne doświadczenia, jak choćby w parafrazie słów Henryki Krzywonos ze strajków sierpniowych 1980 roku: „Ten tramwaj / nie wykoleił się / Lecz / dalej nie pojedzie”, która powróci echem w *Reality show(s)*..., gdy będzie mowa o polskiej transformacji ustrojowej i gospodarczej. Dramatopisarz korzysta też z piosenek, które – jak w *Horror Szale* – stają się rodzajem komentarza do świata przedstawionego, a zarazem tworzą dystansującą do tej rzeczywistości ramę.

Ta różnorodność retoryczna i stylistyczna kojarzy się z poetyką remiksu, która zakłada obecność zapożyczeń, nawiązań i przywołań cudzej stylistyki, wplatanie we własny tekst pojedynczych zdań czy odwołań do całych utworów innych pisarzy. Czasem taki sposób tworzenia tekstu określa się mianem *samplingu*, który w teatrze pojmowany jest „jako środek wyrazu, element warsztatu pracy dramaturga, reżysera i dramatopisarza, opierający się na zapożyczaniu fragmentów różnych dzieł (literackich, dokumentalnych, scenicznych, muzycznych itd.)”, łączonych ze sobą, nakładanych, wklejanych w inny utwór, jeśli tego wymaga wizja sceniczna. Jest to nie tylko technika pracy, „ale również idea odwzorowania ponowoczesnej, złożonej z kalk, odbić i klisz rzeczywistości”³. Poetykę utworów autora *Horror*

³ *Słownik pojęć dramaturgicznych: sampling*. Oprac. P. NAROŻNA. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59, s. 92.

Szału można również utożsamiać z konwencją recydingu, dość dobrze zadomowioną w polskim teatrze od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Grzegorz Stępniaak w *Słowniku pojęć dramaturgicznych* pisał kilka lat temu, że „współcześni dramatopisarze i dramaturdzy szpikują swoje teksty i adaptacje sceniczne nie tyle nawet cytataami z innych utworów, co bardziej wykorzystują wcześniej istniejące struktury akcji i schematy fabularne”. Nie chodzi przy tym o rozpoznanie źródła pochodzenia cytatu, jak w przypadku postmodernistycznych gier, ale raczej o wykorzystanie kojarzonych przez widzów form artystycznych w celu nawiązania z nimi kontaktu, ustalenia wspólnego kodu kulturowego⁴. Z kolei Joanna Krakowska, przyglądając się specyfice najnowszej dramaturgii, stwierdziła, że współczesny teatr wytwarza nowe teksty „niezmiernie ekologicznie – z wykorzystaniem surowców wtórnych. Teksty dla teatru to bowiem nieraz adaptacje i kompilacje wielu literackich źródeł; to parafrazy, przeróbki, pastisze znanych tekstów kultury, śmiałe kompilacje cytatów”⁵.

Pilarski mniej lub bardziej otwarcie przyznaje się do źródeł swoich inspiracji i wykorzystanych cytatów, czasami wręcz – jak w sztuce *Tata wieszka się w lesie* czy *Horror Szał* – tworzy spis cytowanych lektur, który zamieszcza na końcu tekstu. Tematem pierwszego z wymienionych dramatów była próba poradzenia sobie z traumą trudnego dzieciństwa, a ściślej rzecz ujmując – rodzinnym domem naznaczonym alkoholizmem ojca. Sztuka, obrazując doświadczenie człowieka pogrążonego w depresji, w pewnym sensie była również satyrą na nieskuteczność terapii i terapeutów. Wśród cytowanych źródeł znalazły się więc przede wszystkim poradniki i książki mające pomóc wyjść na tzw. prostą. Ich fragmenty autor zamieścił w didaskaliach, tworząc kontrapunkt do tego, co dzieje się z bohaterem. Z kolei w sztuce *Horror Szał*, rozprawiającej się z romantycznymi polskimi mitami, kształtującymi tożsamość również współczesnych Polaków, na liście cytowanych autorów znalazł się

⁴ Ibidem, s. 88.

⁵ J. KRAKOWSKA: *Przesiedleni. Wstęp. W: Transfer! Teksty dla teatru. Antologia pod redakcją Joanny Krakowskiej*. Warszawa 2015, s. 7.

Adam Mickiewicz z fragmentami *Świtezianki*, *Romantyczności* i *Dziadów*, które zostały wykorzystane jako piosenki wykonywane przez zespół Procesy Gnilne. Nie zabrakło również Elizy Orzeszkowej z przywołującą powstanie styczniowe nowelą *Gloria Victis*. Wreszcie w lekturowym rezerwuarze znalazły się fragmenty *Wampira* Władysława Reymonta oraz *Popiołów* Stefana Żeromskiego, z których zbudowano m.in. kwestie Dziadka – bohatera jednej z bitew drugiej wojny światowej – i Zdzisława Marchwickiego – słynnego wampira z Zagłębia.

W artykule *Tradycja, genetyka, remiks* Anna R. Burzyńska przygląda się sposobom przekształcania tradycji przez sztukę w kontekście genetyki, definiując ją jako coś „co dziedziczy się w całości lub wybiórczo, poddaje manipulacjom i aktualizacjom, redefiniuje i remiksuje”⁶. Takie myślenie bliskie jest założeniom memetyki. Jak pisze Dobroślawa Wężowicz-Ziółkowska, „jednym z jej źródeł jest niewątpliwie podstawowa w tej teorii ontologia: gen – mem, na którym wspiera się cała koncepcja drugiego replikatora”⁷. Zdaniem Richarda Dawkinsa, autora niezwykle ważnej dla memetyki książki *Samolubny gen*, memy są najmniejszym elementem znaczącym, nośnikiem informacji w sferze kultury, którą rządzą „prawa selekcji, emergencji i rozwiązywania problemów przeżycia, słowem prawa ewolucji, za sprawą której powstał i którym nadal podlega”⁸. Zgodnie z tą teorią „dane napływają do nas z zewnątrz w postaci fenotypowych ekspresji myśli innych ludzi, transformują się w sieci konceptualnych abstrakcji, tworzą nowe powiązania i generują warianty, stale zwiększając próg aktywności neuronalnej naszych mózgów”⁹. Oczywiście „memy nie przychodzą wyposażone uprzednio w instrukcje dotyczące swej reprodukcji. Polegają one na [...] maszynerii mózgów, które je goszczą, aby je tworzyć, selekcjono-

⁶ A.R. BURZYŃSKA: *Tradycja, genetyka, remiks*. W: *Re//Mix. Performans i dokumentacja*. Red. T. PŁATA. Warszawa 2014, s. 277.

⁷ D. WĘŻOWICZ-ZIÓLKOWSKA: *Skąd się biorą memy? Biologia wobec problemu genetyki i ontologii ideosfery*. „Teksty z ulicy” 2005, nr 9, s. 7, [online] http://www.memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/zm09_2005_ZIOLKOWSKA.pdf [dostęp: 10.10.2019].

⁸ *Ibidem*, s. 10.

⁹ *Ibidem*, s. 18.

wać i kopiować. Ponieważ wolimy rozsiewać idee, które zaspokajają potrzeby, to nasze potrzeby określają zdadne do życia memów nisze, ku którym one ewoluują”¹⁰. Zastosowanie prawa selekcji i replikacji do zgłębiania pamięci kulturowej pozwala wyjaśnić obecność i trwałość różnych struktur (idei, motywów, formuł i gestów)¹¹.

W kontekście rozważań dotyczących pamięci kulturowej i jej odciskania się w dziełach twórców nieodzowna wydaje się również koncepcja Marvinina Carlsona, który postrzega teatr jako maszynę pamięci wykorzystującą mechanizmy pamiętania i powtórzenia – w nowych dziełach pojawiają się struktury istniejące we wcześniejszych tekstach dramatycznych i przedstawieniach, które poddaje się przekształceniom¹². O nawiedzaniu widza przez wcześniejsze teksty, spektakle i przestrzenie teatralne, które mogą ujawnić się w każdym nowym wydarzeniu teatralnym, pisała również Małgorzata Sugiera¹³. Teatr jest więc swego rodzaju „archiwum”, w którym wcześniejsze doświadczenia percepcyjne widzów wpływają na odbiór późniejszych spektakli¹⁴. „Jest – jak pisze Burzyńska – maszyną nie tylko zbiorowej czy indywidualnej pamięci, ale też własnej pamięci, jako dziedziny sztuki rozpiętej pomiędzy tradycją a innowacją, kontynuacją a rebelią, minimalistycznym dążeniem do »pustej sceny« lub »teatru ubogiego« a postmodernistyczną kleptomanią i nadmiarem”¹⁵. Odwołując się do mechanicznej metaforyki Carlsona, za jedną z maszyn kulturowej pamięci, a także pamięci teatru, można również uznać dramaty Pilar-skiego. Oprócz jawnego cytowania utworów z literackiego kanonu, au-

¹⁰ Ibidem, s. 19.

¹¹ D. WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA: *Replikacja i innowacja. W poszukiwaniu teorii (nie)zmienności kulturowej*. W: *Badanie kultury. Ludzie, projekty, realizacje*. Red. A. GOMÓŁA, M. PACUKIEWICZ. Katowice 2016, s. 164.

¹² M. CARLSON: *The Hunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor 2003.

¹³ Zob. M. SUGIERA: *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*. Kraków 2005.

¹⁴ Zob. D. ROMÁN: *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*. Durham 2005.

¹⁵ A.R. BURZYŃSKA: *Tradycja, genetyka...*, s. 227.

tor stylizuje fragmenty swoich dramatów tak, że pobrzmiewają w nich echa poetyki lub dzieł innych twórców.

W pierwszych scenach sztuki *Wracaj*, które toczą się przy rodzinnym stole, można dostrzec nawiązania do twórczości Tadeusza Różewicza. Nawet jeśli tekst w oczywisty sposób nie odsyła do konkretnych utworów, to zastosowany tu powściągliwy – a jednocześnie ironiczny – sposób obrazowania bliski jest Różewiczowi. Chór Leśnych Dziadków, czyli – jak ich dookreśla Pilarski – „dwóch zsynchronizowanych wujaszków” pokrzykujących co chwilę zawołanie myśliwych „Darz! Bór! Darz! Bór!”, odsyła do sztuki *Do piachu* Różewicza. Leśne Dziadki są wykrzywioną wersją dawnych partyzantów, teraz ubranych w groteskowy kostium kombatantów. Mogą być też dalekim echem teatru Tadeusza Kantora, w którego spektaklu *Wielopole, Wielopole* pojawia się przecież para wujków bliźniaków. Bobby, aportujący Córce niczym pies, przypomina sprowadzonego do zwierzęcego wymiaru Walusia z dramatu *Do piachu*, zaś Syn – podający Leśnym Dziadkom palec do powąchania – czyni to w iście Gombrowiczowskim stylu. Zresztą rodzina zebrana wokół stołu wydaje się chwilami karykaturalną wersją bohaterów *Ślubu*. Literackie nawiązania na tym się nie kończą. Sceny przeplatane piosenkami czy też songami Bobby’ego Kleksa przywołują konwencję teatru epickiego Bertolta Brechta, zaś rozmowa rodziny z przybyłym do mieszkania Bobbym przypomina konwersację małżeństwa Martinów i Smithów z *Lysej śpiewaczki* Eugene’a Ionesco. Samo pojawienie się bohatera wydaje się równie absurdatne jak wizyta strażaka z tejże sztuki. Język, którym posługują się postaci Pilarskiego, podobnie jak w teatrze absurdu, niewiele komunikuje, nie pomaga w nawiązaniu kontaktu z drugim człowiekiem. Marionetki, wrzucone w banalną sytuację, mają jednak poczucie zagrożenia, które ujawnia się w powtarzanej przez wszystkich, niczym refren, frazie: „Coś mi tu nie gra!”. Wizyta Bobby’ego nieuchronnie przecież prowadzi do dotknięcia problemów na zawsze wyrugowanych z pamięci i świadomości.

W jednym z wywiadów Pilarski wyjawiał proces powstawania sztuki: „Pisałem *Wracaj* trochę jak we śnie: czytałem, oglądałem, prze-

puszczałem przez siebie, to fermentowało, a potem przeradzało się w tekst¹⁶. Mechanizm, o którym wspomina, choć z pewnymi modyfikacjami, wpisuje się w procesy, które łączą sztukę z genetyką:

Już na najbardziej podstawowym poziomie historii teatru da się zaobserwować procesy podobne do procesów genetycznych: oto po rozpleceniu helisy (jednej ze zdecydowanie więcej niż dwóch nici składających się na spektakl) fragment lub całość jednej lub kilku z nich zostaje przez artystę skopiowana do następnego przedstawienia, w identycznej lub zmienionej formie, by potem móc wędrować dalej i dalej. Takim „kodem DNA” teatru przez wieki był przede wszystkim tekst dramatu, najłatwiejszy do przenieśowania¹⁷.

Oczywiście, proces przenoszenia treści, tworzenia luźnych nawiązań i wyraźnych połączeń, splatania ze sobą różnych tradycji, nie kończy się u autora *Wracaj* na dramaturgicznym i teatralnym kanonie. W jego tekstach znajdziemy również inspiracje płynące z kultury popularnej – są to zarówno bohaterowie, jak i rozpoznawalne utwory. W sztuce *Tata wieszka się w lesie* główny bohater, zgodnie z życzeniem autora wyrażonym w didaskaliach, ma przypominać Jokera z filmu *Batman*. Z kolei w *Reality show(s)* popularne piosenki z czasów okupacji (m.in. *Warszawskie dzieci* czy *Pałacyk Michla*), połączone ze współczesnym utworem o Warszawie zespołu T. Love, składają się na monolog-biografię Kamienicy, w której mieszka para głównych bohaterów. Pamięć kamienicy to teksty obecnych w przestrzeni publicznej piosenek.

Sposób konstruowania tekstów dramatycznych przez Pilarskiego wpisuje się oczywiście w dłuższą tradycję, sięgającą korzeniami awangard z początku XX wieku. Urszula Czartoryska pisząc o dadaizmie, wskazywała, że otwierał on „twórcom drogę [...] do czerpania inspiracji z niedających się dotychczas połączyć tradycyjnych konwencji, na przykład opery, kabaretu i ludowego festynu” z „rekwizytami wraków i rzeczy nieprzydatnych”. Utwory poetyckie zawierały wyrażenia właściwe

¹⁶ P. PILARSKI: *Pogrom w miasteczku Twin Peaks*. Rozmawiała J. JAWORSKA. „Dialog” 2018, nr 4, <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/pogrom-w-miasteczku-twin-peaks> [dostęp: 28.05.2019].

¹⁷ A.R. BURZYŃSKA: *Tradycja, genetyka, remiks*, s. 232.

wielkowiejskiej ulicy, dziecinnemu gaworzeniu i zabawie powtarzаныmi swobodnie głoskami. Wreszcie w sztukach plastycznych bez przeszkód można już było posłużyć się „ikonografią kiczów, świstków, banknotów, wycinków z atlasów i żurnali”¹⁸. Z kolei Maria Poprzęcka, analizując moment wyzwalania się sztuki z zasad tradycyjnej estetyki, zauważa, że

żywiłowo począł wdzierać się [do niej] świat rimbaudowskich fascynacji: wyobrażenia trywialne i wulgarne, tandetne materiały, najpospolitsze przedmioty, banalne słowa. Od kubistycznych kolaży z byle czego, poprzez surrealistyczne urzeczenia banałem, po pop-artowską apoteozę mid-culture – sztuka włącza w swoje obrazowanie „odpadki z życia i rzeczywistości”, żywi się nimi, odnawia dzięki nim swój język, epatuje nimi i gorszy, czasem wreszcie się w nich roztapia¹⁹.

Pilarski kontynuując tę remiksovą i intertekstualną tradycję, swobodnie łączy elementy wykazujące przynależność do różnych konwencji teatralnych ze współczesnymi formami i gatunkami znajdującymi się w orbicie kultury popularnej (reality show, telenowela, stand-up czy kabaret). Do dialogów wprowadza mowę potoczną. Pojawiające się w tekstach nawiązania, przywołania i zapożyczenia z jednej strony ujawniają kulturową pamięć autora, z drugiej – osadzają świat przedstawiony w swoistej językowej i medialnej rzeczywistości. Media są zresztą obecne w twórczości Pilarskiego od pierwszego utworu. W monodramie *Tata wiesz się w lesie* wędrownice bohatera przez łękę i traumy dzieciństwa towarzyszy dziewczyna z internetowego czatu, która w pewnym sensie staje się barometrem jego samotności. Najbardziej jednak wyrazista medialna rama, zaanonsowana tytułem sztuki, pojawia się w *Reality show(s)*. Historia związku Bożeny i Sąsiada zostaje w tej sztuce opowiedziana w formie rozrywkowego programu telewizyjnego. Publiczność znajduje się w studio, z którego Prowadzący „na żywo” steruje przebiegiem życiowych zdarzeń bohaterów. Widzowie najpierw mogą wybrać jedną z trzech wersji pierwszego spotkania pary, a później śledzą jej perypetie zmierzające do absurdalnego finału. Po-

¹⁸ U. CZARTORYSKA: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1979, s. 19–22.

¹⁹ M. POPRZĘCKA: *O złej sztuce*. Warszawa 1998, s. 206–207.

szczególne epizody, w gruncie rzeczy banalnego, życia protagonistów przedzielane są konferansjerką i przerwami na reklamę, utrzymanymi w konwencji czarnego humoru: „Smaki dzieciństwa: chleb z cukrem. / Do nabycia w wybranych szpitalach” czy „Przeżyj ponownie niezapomniane chwile z dzieciństwa! / Śmierć babci. / No, nie daj się dwa razy prosić”. Swoistym intermedium tego tragikomicznego show jest żydowski kabaret. Pojawiają się w nim zarówno antysemickie żarty, balansujące na granicy dobrego smaku (skądinąd zgodnie z konwencją kabaretu), jak i wypowiedzi przywołujące temat Zagłady oraz stosunku Polaków do żydowskich sąsiadów. W finałowej scenie Żydzi wyskakują zresztą – jak przysłowiowy trup – z szafy.

O ile epizodyczna struktura *Reality show(s)* podporządkowana była formatowi telewizyjnemu, o tyle zasadą organizującą tekst dramatu *Horror Szał* jest konwencja estrady. Dla realizacji dramatopisarskiego pomysłu nie bez znaczenia był zapewne fakt, że tekst został zamówiony przez Teatr Zagłębia w Sosnowcu, a jego przedpremierowe wystawienie zaplanowano na wieczór sylwestrowy (właściwa premiera spektaklu odbyła się kilka dni później, 4 stycznia 2019). Sosnowiecka publiczność mogła być zaskoczona ofertą teatru. Pilarski zmontował wprawdzie program sylwestrowy z żartami i piosenkami, tyle że w wersji *a rebours*, opatrując cudzysłowem konwencję zabawy przewidzianej na tę jedyną noc w roku. Sztukę otwiera *Mr Disaster*, którego imię z angielskiego tłumaczy się jako nieszczęście, i rzeczywiście dla niektórych widzów to imię jest w jakiś sposób prorocze. Konferansjer próbuje zabawiać publiczność, jednak jego żarty zmierzają do wywołania uczucia zażenowania. Antykarnawałowy nastrój pogłębia zaproszona na scenę Kinga Smutas z zespołem *Procesy Gnیلne*, których utwory bardziej nadają się na Halloween niż na pożegnanie starego roku. Zamiast rewii proponuje się horror, a właściwie grę z tą konwencją, bowiem polskie wampiry, które w opuszczonym domku w lesie próbują przetoczyć krew z młodej kobiety, są dość pociesznymi nieudacznikami. W tytule dramatu autor odwołuje się do stylistyki szopki noworocznej²⁰,

²⁰ Tytuł dramatu brzmi: *Horror szał (szopka noworoczna)*.

toż w opowieści o wampirach zawarta jest też satyra na ożywiany współcześnie polski mesjanizm. Warto jeszcze dodać, że w inscenizacji Jabrzyka medialna rama została wzmocniona. Epizody z wampirami są parodią serialu czy też telenoweli, a poszczególne sceny oddzielają od siebie popisy konferansjera i występy zespołu. Dodatkowo kwestie Ewy, czyli przeznaczonej na ofiarę, sprowadzonej z Wielkiej Brytanii „dziewicy”, grane są po angielsku i tłumaczone na polski przez lektora. Głos Lucjana Szolańskiego dobiega z offu, tworząc dla działań na scenie komediowy cudzysłów.

Kiedy mowa o heterogenicznej naturze dramatów Pilarskiego, warto również zwrócić uwagę na wpisany w nie duży potencjał performatywny, który wynika między innymi z wykorzystywanych konwencji popularnych gatunków. Dramatopisarz projektuje zachowania publiczności, podobnie jak ma to miejsce w programach rozrywkowych, czyniąc widzów jednym z bohaterów sztuki. W tekście *Reality show(s)* przewidziane są miejsca na emocjonalne reakcje widzów (śmiech, brawa i buczenie), a także na interakcje z Prowadzącym, precyzyjnie zaplanowane w scenariuszu. W *Horror Szale* Mr Disaster zwraca się bezpośrednio do publiczności, zaczepia ją, a nawet zawstydza niewybrednymi żartami. Ten silnie zaznaczony w tekstach aspekt interaktywny wynika zapewne z doświadczenia zawodowego autora jako stand-upera i twórcy scenariuszy do programów telewizyjnych. Być może nie bez znaczenia jest tu sposób pracy nad tekstem, zwłaszcza pisany na zamówienie. Stały kontakt autora z reżyserem zakłada modyfikacje fragmentów na potrzeby konkretnej inscenizacji. We *Wracaj*, pod wpływem rozmów z reżyserem, pojawiły się na przykład piosenki Bobby’ego, którego postać jest stylizowana na Boba Dylana.

Zdaniem memetyków istotną cechą kultury jest replikacja, multiplikacja i rekombinacja, ale też pasożytnictwo, zdolność do samorozsiewania się i nieprzewidywalność. Wprowadzenie nowego elementu do systemu może skutkować zmianą, której efektów jeszcze nie znamy. „Nasze biologicznie wyewoluowane, aktywne, nastawione na wychwytywanie informacji mózgi [...] tworzą stale z otaczającą je rzeczywistością

ideosfery i innych umysłów »dziwne pętle«, pozostają w sprzężeniu zwrotnym z szerzącymi się w domenie ideosfery memami”²¹. Wędrówka idei, motywów i stylistyk jest cechą twórczości jako takiej. Bywa jednak – jak w przypadku strategii postmodernistycznych – że nawiązania, intertekstualne gry, fragmentaryczność, kolażowość, montaż, a więc wszystko to, co czasem określa się mianem samplingu, wybija się na pierwszy plan i staje zasadą organizującą całość. Ten mechanizm jest szczególnie widoczny w dramaturgii Pilarskiego. Wydaje się, że jego utwory rodzą się pomiędzy: konwencjami, tekstami i językami. Powstają z przecięcia tekstów sytuujących się na różnych orbitach kultury. Ich naczelną zasadą jest synkretyzm, w którym odbija się różnorodność świata inspirującego autora.



Fot. 1. Maciej Stobierski, zdjęcie ze spektaklu *Horror Szał* w reż. Jacka Jabrzyka (2019), archiwum Teatru Zagłębia w Sosnowcu

²¹ D. WĘŻOWICZ-ZIÓŁKOWSKA: *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*. Katowice 2006, s. 242.



Fot. 2. Maciej Stobierski, zdjęcie ze spektaklu *Horror Szał* w reż. Jacka Jabrzyka (2019), archiwum Teatru Zagłębia w Sosnowcu



Fot. 3. Katarzyna Chmura, zdjęcie ze spektaklu *Wracaj* w reż. Anny Augustynowicz (2019), archiwum Teatru Współczesnego w Szczecinie



Fot. 4. Katarzyna Chmura, zdjęcie ze spektaklu *Wracaj* w reż. Anny Augustynowicz (2019), archiwum Teatru Współczesnego w Szczecinie

Bibliografia

- BURZYŃSKA A.R.: *Tradycja, genetyka, remiks*. W: *Re//Mix. Performans i dokumentacja*. Red. T. PLATA. Warszawa 2014.
- CARLSON M.: *The Hunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor 2003.
- CZARTORYSKA U.: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1979.
- KRAKOWSKA J.: *Przesiedleni. Wstęp*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.
- NAROŻNA P. (oprac.): *Słownik pojęć dramaturgicznych: sampling*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.
- PILARSKI P.: *Pogrom w miasteczku Twin Peaks*. Rozmawiała J. Jaworska. „Dialog” 2018, nr 4, <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/pogrom-w-miasteczku-twin-peaks> [dostęp: 28.05.2019].
- POPZRĘCKA M.: *O złej sztuce*. Warszawa 1998.
- ROMÁN D.: *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*. Durham 2005.
- SARRAZAC J.P. (red.): *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Kraków 2007.
- STĘPNIAK G. (oprac.): *Słownik pojęć dramaturgicznych: recycling*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58–59.
- SUGIERA M.: *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*. Kraków 2005.
- WĘŻOWICZ-ZIÓLKOWSKA D.: *Moc narrativum. Idee biologii we współczesnym dyskursie humanistycznym*. Katowice 2006.
- WĘŻOWICZ-ZIÓLKOWSKA D.: *Replikacja i innowacja. W poszukiwaniu teorii (nie)zmienności kulturowej*. W: *Badanie kultury. Ludzie, projekty, realizacje*. Red. A. GOMÓŁA, M. PACUKIEWICZ. Katowice 2016.
- WĘŻOWICZ-ZIÓLKOWSKA D.: *Skąd się biorą memy? Biologia wobec problemu genezy i ontologii ideosfery*. „Teksty z ulicy” 2005, nr 9, http://www.memetyka.us.edu.pl/dokumenty/pliki/zm09_2005_ZIOLKOWSKA.pdf [dostęp: 10.10.2019].

Between worlds, between texts

The dramaturgy by Przemysław Pilarski

Summary

The article constitutes a synthetic discussion of the work of Przemysław Pilarski, one of Poland's most interesting playwrights. The author juxtaposes, on an equal footing, the materials, languages and conventions of representation from various cultural circles (cabaret, soap opera, stand-up, children's rhymes). Quotations and references to the poetics and works of other authors seamlessly intermingle and intertwine in Pilarski's work. It would seem most appropriate

to use the words the word remix or recycling strategy to describe their poetics, because what characterizes Pilarski's dramaturgy is collage, fragmentation, genre syncretism and intertextuality. It seems that the author's cultural memory is deposited in his texts. Their performative potential, which is not without significance, is revealed, for example, in assigning the recipient (reader, viewer) a role, inscribed in the text of the play.

Keywords: contemporary Polish drama, intertextuality, remix, recycling, Przemysław Pilarski

Zwischen den Welten, zwischen den Texten

Dramaturgie von Przemysław Pilarski

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag bietet einen synthetischen Überblick über das Schaffen von Przemysław Pilarski, einem der interessantesten polnischen Dramatiker. Der Autor stellt die Stoffe, Sprachen und Konventionen der Darstellung aus verschiedenen Kulturkreisen (Kabarett, Telenovela, Stand-up, Kinderreime) auf gleicher Stufe gegenüber. In seinen Texten gehen fließend ineinander und verflechten sich zusammen Zitate und Anspielungen auf Poetiken und Werke anderer Autoren. Um ihre Poetik zu definieren, scheint das Wort „Remix“ bzw. die „Recycling“-Strategie am zutreffendsten zu sein, denn was die Dramaturgie von Pilarski kennzeichnet, ist Collagestil, Bruchstückhaftigkeit, Genresynkretismus und Intertextualität. Man bekommt den Eindruck, als ob das kulturelle Gedächtnis des Autors in seinen Texten deponiert wäre. Es ist dabei nicht ohne Bedeutung, dass sich ihr performatives Potential auch dadurch zeigt, dass dem Empfänger (Leser bzw. Zuschauer) eine Rolle zugeschrieben wird, die in den Text des Stückes hineingeschrieben ist.

Schlüsselwörter: zeitgenössisches polnisches Drama, Intertextualität, Remix, Recycling, Przemysław Pilarski

Pomiędzy światami, pomiędzy tekstami

Dramaturgia Przemysława Pilarskiego

Streszczenie

Tekst w syntetyczny sposób omawia twórczość Przemysława Pilarskiego, jednego z ciekawszych polskich dramatopisarzy. Autor na równych prawach zestawia ze sobą tworzywa, języki i konwencje przedstawieniowe, pochodzące z różnych obiegów kultury (kabaret, telenowela, stand-up, dziecięce wyliczanki). W jego tekstach płynnie przenikają się i przeplatają ze sobą

cytaty oraz nawiązania do poetyk i utworów innych autorów. Dla określenia ich poetyki najbardziej adekwatne wydaje się słowo remiks czy też strategia *recyclingu*, bowiem to, co charakteryzuje dramaturgię Pilarskiego, to kolażowość, fragmentaryczność, synkretyzm gatunkowy i intertekstualność. Wygląda na to, że kulturowa pamięć autora jest deponowana w jego tekstach. Ich potencjał performatywny, co nie jest bez znaczenia, ujawnia się choćby w przypisaniu odbiorcy (czytelnikowi, widzowi) roli, wpisanej w tekst sztuki.

Słowa kluczowe: współczesny polski dramat, intertekstualność, remiks, recycling, Przemysław Pilarski