

Od niesprawiedliwości społecznej po sprawiedliwość epistemiczną – polski dramat posttraumatyczny

ABSTRACT. Wojciech Baluch, *Od niesprawiedliwości społecznej po sprawiedliwość epistemiczną – polski dramat posttraumatyczny* [From social injustice to epistemic justice – Polish post-traumatic drama]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 207–224. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.10>.

The article unfolds the history of Polish drama from the traumatic moment of transition that began in Poland in 1989 to the present. The methodological framework of the argument is set by the concepts of post-traumatic growth and epistemic injustice. The first concept allows at the beginning of the article to look at the gap between the aesthetics of the dramas of the 1990s and the difficult experience of the Poles of the ongoing political transition. Epistemic injustice, on the other hand, which consists in the lack of a language to describe one's own experience by less privileged groups, is a point of reference for the latest achievements of drama, which, through the inclusion of a wider range of co-creators in the creative process, develops languages that allow us to address issues that we have not had access to before. The whole history of overcoming the traumatic exclusions experienced by Polish society since the transition has been shown on the example of selected dramatic works, which, finding at the beginning of the 21st century a language adequate to express the experiences of the people of that time, in the long run, increasingly broadens its horizon, thanks to the development of new drama.

KEYWORDS: dramaturgy, epistemic injustice, post-traumatic growth

Tak naprawdę niełatwo jest wskazać moment traumy dla społeczeństwa wybranego kraju, obszaru geograficznego czy też narodu. Kiedy spoglądamy na cezurę 1989 roku, która stała się początkiem zwrotu w historii wielu krajów Europy Wschodniej i Środkowej, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy większa była trauma spowodowana życiem w reżimie tak zwanych demoludów, czy szokiem związanym z transformacją z systemów „realnego socjalizmu” do różnorodnych form kapitalizmu. Kwestia traumy komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę perspektywę poszczególnych grup społecznych, w tym grup wiekowych. Plany życiowe rodziców, trudności w ich pokonywaniu, nadzieje i lęki ludzi dorosłych znajdują najczęściej refleks w postrzeganiu rzeczywistości przez dzieci, których późniejszą pamięć obciążają wspomnienia z dzieciństwa. Nie są one jednak tożsame z pamięcią ich rodziców. Dlatego kategoria traumy jako wybranego dojmu-

jącego zdarzenia, z którym dotknięte społeczeństwo musi się uporać, nie jest tak bardzo klarowna, jak mogłoby się wydawać. Na różnice w przeżywaniu traumatycznych momentów historii zwracał uwagę Karl Mannheim – twórca płodnego w socjologii oraz literaturoznawstwie pojęcia „przeżycie pokoleniowe”¹. Opisując doświadczenie pokoleniowe Niemców żyjących w czasie I wojny światowej, podkreślał on, że było znacząco inne wśród żołnierzy znajdujących się na pierwszej linii frontu i osób, które pozostały na tyłach, w domach. Wojna wydaje się jednak w znacznym stopniu unifikować doświadczenia. Ogrom tragedii, która przerasta ludzkie wyobrażenia, łączy jej ofiary w poczuciu wspólnoty nieszczęścia, które je dotknęło. Transformacja ustrojowa przeciwnie. Choć z początku z całą pewnością powoduje szok, szybko pobudza do reakcji racjonalnych i emocjonalnych, które przyczyniają się do konstytuowania się różnic w postrzeganiu oraz zapamiętywaniu okresu przejściowego. Te różnice często stanowią źródło nieporozumień i sporów pomiędzy grupami, których doświadczenie i pamięć okazują się niejednokrotnie dramatycznie odmienne. Sztuka, która pozwala przepracowywać traumy społeczne, musi w takim przypadku uwzględnić nie tylko siłę przykrego przeżycia, lecz także całe bogactwo postaw oraz rozpoznań, które kryją się pod wulkanem afektów. Nie jest to proste zadanie w sytuacji, gdy stare języki opisu i środki wyrazu z nagłą tracą swoją adekwatność. Mogłoby się wydawać, że nowy język rośnie wraz ze światem, który odradza się po katastrofie. Bankructwo PRL-owskiej Polski – tak ideowe, jak i finansowe – nie zerwało jednak stanu państwa, które z ruin, cegła po cegielce, zaczynało wszystko od początku. Polska transformacja stanowiła wielowymiarowe przekształcanie życia społecznego, za dynamiką którego nie nadały języki opisu oraz debaty publicznej. Ludzkie tragedie, sukcesy, rozczarowania, nadzieje, lęki i życiowe szarże pozostały w archiwum nigdy niewypowiedzianych historii jednostek czy małych grup społecznych. Mam wrażenie, że gdy spoglądamy na początki ciągu traumatycznych zdarzeń, wydaje nam się, że świat jak gdyby zmarł – a czasami to tylko języki, którymi się posługujemy, skołowaciały, grzebiąc ludzkie doświadczenia w swojej niemocy wyrazu. Język cechuje się bowiem swoistą bezwładnością. W czasach rozkwitu życia społecznego wyprzedza je, wyznaczając potencjalne modele postaw i zachowań. Po katastrofie odbudowuje się znacznie wolniej od życia, które gwałtownie się mobilizuje, aby przetrwać.

Sytuację bezwładności języka w czasach traumy nietrudno zaobserwować na przykładzie historii polskiego dramatu po 1989 roku. Patrząc z perspektywy trzech dekad rozwoju polskiego dramatu na twórczość lat

¹ K. Mannheim, *Das Problem der Generationen*, [w:] *Jugend in der Modern Gesellschaft I*, red. L. von Friedenburg, Köln–Berlin 1965.

90., nietrudno dostrzec symptomy owej bezwładności. Nie chodzi przy tym jedynie o skromną liczbę powstających wtedy dramatów czy ich minioną estetykę, która wyczerpała się wraz z pojawieniem się nowego polskiego dramatu na przełomie wieków XX i XXI. Przyglądając się uważnie charakterowi ówczesnego dramatopisarstwa, łatwo dostrzec – niezależnie od oceny jego walorów artystycznych – że powtarzającą się strategią twórców pozostawał szczególnie dystans do ich współczesności. Jacek Kopciński we wstępie do antologii² dramatu lat 90. podkreśla wyrafinowany literacki charakter tekstów, które znalazły się w opublikowanym wyborze. Jego zdaniem „Sztuki te pełne są intertekstualnych odniesień, świadomie przywołują, a następnie ciekawie przekształcają rozmaite style, poetyki i konwencje dramatyczne”³. Wyrazista literackość dramatów pierwszej dekady polskiej transformacji wydaje się jednak nie tylko wyborem estetycznym autorów, lecz także strategią zdystansowania się od świata, który wykraczał poza utarte sposoby językowych ujęć. Dystansowanie się wobec polskiej rzeczywistości daje się zauważyć chociażby w wyborze miejsca akcji trzech dramatów ostatniej dekady XX wieku, napisanych przez starszych już wtedy autorów, którzy zdobyli uznanie wcześniej – zarówno w Polsce, jak i na świecie. Pierwszy z nich, Sławomir Mrożek, dramat *Miłość na Krymie* napisał w 1993 roku. Kopciński wyjaśnia, że przeniesienie opowieści o rozpadzie systemu komunistycznego do Rosji wynikało z wręcz modelowego charakteru tego procesu w największym kraju bloku postkomunistycznego. W przypadku dramatu Tadeusza Słobodzianka *Sen pluskowy* (1999), który oczywiście także odwołuje się do rzeczywistości rosyjskiej, autor antologii dopatruje się „absurdalnego powiększenia ówczesnej sytuacji w Polsce, która swój karykaturalny wymiar zyskuje za sprawą jej przeniesienia w realia Rosji”⁴. Nietrudno także się domyślić, że *Czwarta siostra* Janusza Głowackiego to kolejny tekst, który został osadzony w przestrzeni dramatu rosyjskiego. Indywidualne motywacje autorów do zwrócenia się w stronę rosyjskiej literatury i przestrzeni społecznej były różnorodne, jednak nie sposób nie dostrzec pewnej konstytuującej się w praktyce pisarskiej reguły komentowania polskiej rzeczywistości czasu transformacji za pośrednictwem zewnętrznej, we wspomnianych przypadkach rosyjskiej, kultury.

Trend w kierunku dystansowania się wobec historycznego tu i teraz potwierdził się także w twórczości młodszych dramatopisarzy, którzy lokując wydarzenia w Polsce, zamykali je w formach paraboli i ogólnej perspektywy losu, metaforach podróży czy też wymuszonej przemiany lub przeciwnie –

² J. Kopciński, *Przejsie. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku. Antologia*, red. J. Kopciński, Warszawa 2012.

³ *Ibidem*, s. 17.

⁴ *Ibidem*, s. 21.

w stagnacji i rozczarowaniu⁵. Jacek Kopciński, którego pozwolę sobie raz jeszcze przywołać, w znakomitej refleksji na temat dramatu pierwszej dekad polskiej transformacji jako modelowy dla dramaturgii tego typu wskazuje dramat Lidii Amejko *Nondum*. „W groteskowej postaci Nonduma dostrzega [on] znakomitą dramatyczną metaforę kondycji człowieka nowoczesnego, który utracił historyczną pamięć i kulturową tożsamość, przez co nie potrafi określić celu i sensu swojej egzystencji”⁶. Zdaniem Kopcińskiego taki rodzaj dramatu nie odpowiadał jednak na oczekiwania i potrzeby ówczesnej publiczności. „Cóż mi po historycznej czy kulturowej paraboli, dramacie losu, metaforze egzystencji czy nawet antykapitalistycznej fantazji, skoro zupełnie konkretnie nienawidzę swojej firmy, nie ufam księżom, moim krajem rządzą byli ubecy, a rodzina mi się rozpadła? Skoro straciłam pracę, córka zaszła w ciążę i usunęła, syn wyjechał do Iraku i zginął, a wnuk zamieszkał z przyjacielem?”⁷ Wymienione w ostatnim zdaniu utrapienia początku lat 90. to oczywiście tematy nowych dramatów, które pojawiły się w kolejnej dekadzie, na początku XXI wieku. Zanim jednak przejdę do ich omówienia, chciałbym skupić się na dwóch dramatach oraz związanych z nimi zagadnieniach, które wydają mi się szczególnie istotne dla dociekań nad przemianą, jaka zaszła w polskim dramatopisarstwie na przełomie wieków XX i XXI.

Pierwszy z nich to nieopublikowany w przywoływanej już kilkakrotnie antologii dramat najwybitniejszego dramatopisarza żyjącego na początku lat 90. – Tadeusza Różewicza. Jeden z najbardziej uznanych literatów dwudziestowiecznej Polski napisał wiele znaczących w historii polskiej literatury dramatów. Ich forma oraz styl sprawiają wrażenie perfekcyjnie dopracowanej indywidualnej metody pisania, prowadzącej do powstania dzieł, które wydawały się nienaruszalne w swojej pełni i doskonałości. Niezwykłym zaskoczeniem okazała się więc ukończona w 1993 roku *Kartoteka rozrzucona*, która narodziła się jako rezultat prób z aktorami. Dramat nawiązywał do wcześniejszego (1960) pomnikowego dzieła Różewicza – *Kartoteki*, która w nowej, „rozrzuconej” wersji zyskała formę otwartą, wchłaniając żywioł ówczesnego życia politycznego, medialnego i społecznego. O dramacie Różewicza pisano jako o dziele przełomowym, legitymizującym nowy kierunek pisarstwa młodych twórców, którzy zaczęli eksplorować ułomne, karykaturalne formy ówczesnego języka. Jakkolwiek nie sposób nie zgodzić się z historyczną doniosłością gestu Różewicza, przyglądając się procesowi dojrzewania polskiego dramatu, warto zwrócić uwagę na pewien rodzaj niezgrabności językowej powstałego tekstu. Składał się on w znacznej mierze z cytowanych lub pastiszowanych reklam, wypowiedzi sejmowych oraz

⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁶ *Ibidem*, s. 6.

⁷ *Ibidem*, s. 34.

medialnego bełkotu ideologicznego. O ile takie zestawienie dobrze oddawało stan pomieszania dyskursu publicznego z początków budowania polskiej demokracji, o tyle obecne w utworze efekty parodii czy ironii wydają się nie dorównywać przypisywanej utworowi wysokiej wartości. Ulokowane w tekście dramatu często dosłowne cytaty z rzeczywistości były zapewne wyrazami oburzenia czy też szoku tym, w jak dużej rujnacji pozostawała ówczesna debata publiczna. Oceniając tekst artystyczny, nie sposób jednak pominąć mechanizmów zdobywania uwagi czytelników lub widzów przez zawarte w nim zabiegi językowe. W tym przypadku luźno przywoływane teksty i wypowiedzi z codziennego życia składały się na repertuar dobrze znanych sformułowań, które na co dzień stanowiły przedmiot drwin Polaków. Dramat Różewicza korzystał więc raczej z nazbyt oczywistych środków porozumienia z widzem oraz metod uzyskiwania efektów estetycznych o charakterze komediowym. Ocena odwołania się do tego rodzaju prostych chwytów pisarskich pozostaje dyskusyjna. Staje się jednak istotna, kiedy staramy się prześledzić rozwój języka dramatu, który w pierwszej dekadzie po 1989 roku przeszedł znaczącą ewolucję. Tę ewolucję można opisać jako oswojenie nieokiełzanych i odosobnionych przejawów nowych możliwości oraz sposobów wyrazu, które z czasem stały się tworzywem bardziej spójnych i poukładanych dramatów początku XXI wieku.

Drugim obok przemian języka zagadnieniem, którego omówienie wydaje mi się ważne w kontekście procesów emancypacyjnych, są teksty dramatyczne, wbrew powszechnie panującej tendencji dystansowania się wobec ówczesnego tu i teraz idealnie trafiające w oczekiwania i kompleksy ówczesnych odbiorców. W omawianym dotąd przeze mnie okresie nie było ich zbyt wiele. Zapewne łatwiej byłoby wskazać takie scenariusze w obszarze filmu. Dla przykładu legendarne *Psy* Władysława Pasikowskiego (1994) to nie tylko kultowy sensacyjno-kryminalny film z początku lat 90., lecz także nadzwyczaj celna diagnoza stanu wyobraźni społeczeństwa w pierwszych latach transformacji. Na gruncie teatru dramatem o największej popularności stała się komedia *Dzień świra*, opublikowana w miesięczniku „Dialog” w 2000 roku. Dramat Koterskiego zdobył masową popularność za sprawą filmu wyreżyserowanego przez autora w 2002 roku. Tym samym tekst dramatu stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i docenianych obrazów Polski lat 90. O sukcesie dzieła napisanego inicjalnie w formie dramatycznej wspominam jednak nie z racji naukowo-kronikarskiego obowiązku, ale w celu zwrócenia uwagi, że jednym z ograniczeń rozwoju form dramatycznych w latach 90. był odziedziczony po wcześniejszych okresach model literatury, w którym wiodące były pojedyncze wybitne utwory. Historia Adasia Miauczyńskiego, głównego bohatera *Dnia świra*, opowiadała o niespełnionym studencie polonistyki, który został marnie zarabiającym

nauczycielem w szkole podstawowej. Widziany jego oczami wykrzywiony obraz polskiego społeczeństwa wpisuje się doskonale w komediową tradycję autoparodii oraz autokrytyki własnego narodu. Tym samym dramat Koterskiego stanowi po prostu perfekcyjne wykorzystanie dobrze znanej, kanonicznej wręcz formy komedii, która mimo ironicznego obrazu polskiego inteligenta paradoksalnie – ale też konsekwentnie – utrwalała dominującą pozycję wykształconej klasy średniej, biednej i nieco zagubionej w rzeczywistości, lecz wciąż posiadającej wiodący głos w selekcji zagadnień, nadawaniu znaczeń i ocenie otaczającego nas świata. Śmianie się z siebie samego jest bowiem najczęściej dowodem siły i władzy.

Zmiana na polu polskiej twórczości dramatopisarskiej, która nastąpiła na przełomie wieków XX i XXI, nie pozbawiła inteligencji prymarnej pozycji w kształtowaniu obrazu współczesności. Wyraźnie poszerzyła jednak horyzont punktów widzenia oraz tematów, które stały się przedmiotami dramatyzacji w utworach młodych, często debiutujących autorów. Wydana w 2003 roku antologia polskich dramatów współczesnych *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*⁸ przyczyniła się do znaczącej popularyzacji dramatopisarstwa jako formy sztuki opisującej zastaną rzeczywistość. W krótkim czasie pojawiły się kolejne wydania zbiorów dramatów: *TR/PL Antologia nowego polskiego dramatu* (2006), *Made in Poland. Dzieńwięć sztuk teatralnych w wyborze Romana Pawłowskiego* (2006), *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego* (2008). We wstępie do *Pokolenia porno* wpływowy krytyk najważniejszego polskiego dziennika, „Gazety Wyborczej”, wyjaśniał, że wybierając teksty do antologii, nie kierował się wyłącznie ich wartością artystyczną – brał pod uwagę te, które są „autentycznymi świadectwami polskiej rzeczywistości, wdzierają się pod naskórek życia i docierają do prawdy”⁹. Zarówno wybór Pawłowskiego, jak również pozostałe antologie spotkały się z gorącym przyjęciem, w którym nie brakowało także krytyki nowej formy dramatów. Bez wątpienia jednak tak szeroki wachlarz utworów dramatycznych, których autorytet wspierały liczne publikacje antologii, przyczynił się do istotnego dla dalszego rozwoju dramatu szerokiego otwarcia tego typu literatury i twórczości teatralnej na wszelakie doświadczenia oraz przejawy życia. Trawestując tytuł popularnego w Polsce w latach 90. *talk-show*, można powiedzieć, że dramat stał się przestrzenią, w której wolno było wypowiedzieć się „na każdy temat”¹⁰. Obecna różnorodność polskiej twórczości dramatopisarskiej oraz dramaturgicznej bez wątpienia jest pokłosiem owego odważnego otwarcia, które podważyło odwieczne przekonanie o tym, że powaga dramatu wymaga od-

⁸ *Pokolenie porno*, red. R. Pawłowski, Kraków 2003.

⁹ *Ibidem*, s. 7.

¹⁰ *Na każdy temat, talk-show*, telewizja Polsat, 1993–2002.

powiedniego tematu, zaś kierunek rozwoju wyznaczają pojedyncze wybitne dzieła. Sama demokratyzacja, która objęła obszar tematów oraz perspektyw dramaturgicznego przetwarzania otaczającej nas rzeczywistości, nie wyczerpuje jednak znaczenia, jakie w procesie dojrzewania i emancypacji polskiej twórczości miała publikacja serii antologii. Wśród sporów o wartość dramatów pisanych niejednokrotnie przez debiutantów oraz ludzi, którzy wcześniej z teatrem nie mieli wiele wspólnego, refleksji badaczy umknął aspekt języka ówczesnych tekstów. Wiele cytatów z życia medialnego czy politycznego przypominało gest Różewicza, który sięgnął do tego samego rezerwuaru językowego, tworząc *Kartotekę rozrzuconą*. O ile jednak odważną decyzję mistrza polskiego pisarstwa doceniono jako akt otwarcia na nowe, często niepokojące formy języka, o tyle wiele kolejnych dramatów, które powstały jeszcze w latach 90., kopiując ułomności codziennej komunikacji, pogłębiało jedynie dystans zarówno do otaczającej Polaków rzeczywistości, jak również do samego języka jako narzędzia opisu i porządkowania świata. Antologia *Pokolenie porno* przełamuje ten stan rzeczy. Języki, którymi posługują się bohaterowie tej oraz kolejnych antologii, wciąż odwołują się do doświadczeń nowych mediów, które wydają się kształtować znaczną część wyobraźni ówczesnych obywateli nowych demokracji. Jednocześnie poszerzają jednak repertuar dyskursów oraz przedstawianych tematów o bliskie mediom obszary polityki i społecznych sporów ideologicznych. Wśród nowych zagadnień pojawiają się także kwestie mierzenia się ze swoim indywidualnym doświadczeniem życiowym, jak również dramaty społeczne, które na światło dzienne wyciągają los grup ludzi zapomnianych lub pominiętych. Owo poszerzenie pola zainteresowań dramatopisarzy przyczyniło się do wspomnianej już przeze mnie wcześniej demokratyzacji sztuki dramaturgicznej. W kontekście emancypacji dramatu jeszcze ważniejsze okazało się „oswojenie języka”. Galopujące wciąż w rytm języka mediów i sporów politycznych dialogi w utworach nowych dramatopisarzy początku XXI wieku wydają się mową zaczerpniętą nie tylko z otaczającego ich życia, lecz także – coraz wyraźniej – z własnego doświadczenia i sposobów osobistej ekspresji. Zachowując krytyczną postawę zarówno wobec podejmowanych tematów, jak i sposobów ich ekspresji, dramatopisarze początku dekadę obecnego wieku przyczynili się do ustanowienia istotnej współzależności między podmiotowością a postawą krytyczną. Krytyka języka oraz porządku otaczającego nas świata zmienia się bowiem zasadniczo, kiedy uświadomimy sobie, że ów świat po części kształtujemy my sami, także za pomocą dostępnych i zinterioryzowanych form ekspresji. Na polu retoryki literaturoznawczej dramaty z początku XXI wieku należałoby zapewne analizować pod kątem ich autoironii. W bliskim dramatowi kontekście teatru nasuwa się jednak znacznie bardziej interesująca moim zdaniem perspektywa performatywno-

ści. Jeśli zatem, w maksymalnym skrócie, performatywność gry aktorskiej określimy jako skłonność równoczesnej autorefleksji zarówno nad kreowaną postacią, jak i własnym stosunkiem do tejże, dostrzeżemy wyraźną korespondencję pomiędzy interioryzacją języka zewnętrznego, jaka dokonała się w polskim dramatopisarstwie początków XXI wieku, przy jednoczesnym zachowaniu krytycznej postawy wobec własnego języka dramatu, a później- szym rozwojem performatywnej linii sztuki teatru.

Seria dramatów, które w nowy sposób zinterioryzowały nieprzyjazny język nowego świata, nie była jedynym źródłem przemian w polskim dramatopisarstwie. Bardzo ważną rolę odegrało tu także bezpośrednie zaangażowanie się naukowców w twórczość tak teatralną, jak i dramatopisarską. Dorota Sajewska, która wykładała na Uniwersytecie Warszawskim, pełniła funkcję dramaturga w Teatrze Dramatycznym w latach 2008–2012. Małgorzata Sugiera jako wykładowczyni Uniwersytetu Jagiellońskiego udzielała konsultacji dramaturgicznych przy pracy nad *Poskromieniem złoŹnicy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w 1998 roku. Na warsztat polskich dramatopisarzy znaczący wpływ miały coroczne spotkania z badaczami teatru, reżyserami i recenzentami. Dramatopisarstwo początku XXI wieku stało się w ten sposób przedmiotem zainteresowania bardzo szerokich kręgów społecznych i jednocześnie strefą różnorodnych wpływów. Zmiana, która nastąpiła w tym czasie, nie daje się zatem sprowadzić do zachowującej porządek linearny serii zdarzeń czy działań. Moim zdaniem najbardziej specyficzne dla tamtego czasu było wzmożenie zainteresowania twórczością dramatopisarską, którego intensywność rozsądzała proste modele opisu procesu historycznoliterackiego. W tej niespotykanej ekscytacji i wierze w potencjał sztuki dramatycznej można dostrzec źródło przesunięcia dzisiejszego dramatu i dramaturgii w stronę podmiotowości, afektywności czy nowych utopii. Zakres fascynacji nowymi perspektywami dramatu i myśli humanistycznej jest dzisiaj niezwykle obszerny, dlatego w rozważaniach ograniczę się do zaanonsowanego w tytule zagadnienia sprawiedliwości.

Kwestia niesprawiedliwości społecznej towarzyszy polskiemu społeczeństwu od samego początku zmian, które rozpoczęły się w 1989 roku. Liczne strajki, protesty i zawirowania na scenie politycznej przypominają, że ogromnemu sukcesowi polskiej transformacji towarzyszyło poczucie równie wielkiego społecznego niezadowolenia. Symptomatyczne, że owo niezadowolenie nie przekładało się zbyt często na teksty literackie ani działania artystyczne. Przecież gniew ludu to zjawisko, z którego literatura i sztuka korzystały nader chętnie. Najwyraźniej jednak dawne wzorce literackie i artystyczne nie były dość wiarygodne w nowych czasach dla oddania tego, z czym zmagali się pominięci obywatele prącego do sukcesu kraju. Niejako w ich imieniu wypowiedział się Kopciński w swoim wprowadzeniu do an-

tologii dramatu lat 90., w którym podkreślając wyrafinowanie ówczesnego dramatu w przetwarzaniu dawnych wzorców literackich, wcielił się równocześnie w rolę tych, którzy nie odnaleźli się w nowym porządku, i napisał wspomniane już w niniejszym artykule słowa: „Cóż mi po historycznej czy kulturowej paroli, dramacie losu, metaforze egzystencji czy nawet antykapitalistycznej fantazji, skoro zupełnie konkretnie nienawidzę swojej firmy, nie ufam księżom, moim krajem rządzą byli ubecy, a rodzina mi się rozpadła? Skoro straciłam pracę, córka zaszła w ciążę i usunęła, syn wyjechał do Iraku i zginął, a wnuk zamieszkał z przyjacielem?”. Przywołane w poprzednim zdaniu problemy to tematy sztuk z antologii dramatu początku XXI wieku. Kopciński w ten sposób potwierdza trafność diagnozowania społecznych bolączek przez młodych dramatopisarzy i dramatopisarki przełomu wieków. Jakkolwiek trudno nie zgodzić się z tym rozpoznaniem zalet ówczesnego polskiego dramatopisarstwa, konieczne moim zdaniem jest doprecyzowanie, że rozpoznania twórców wkraczających na scenę wydają się raczej doraźne i intuicyjne. Nie jest to wadą. Przeciwnie, odwaga pisarzy i ich wydawców przyczyniła się, jak pisałem wcześniej, do otwarcia przed twórczością dramatopisarską nowych horyzontów.

Ważnym nurtem rozwoju polskiego dramatu była jednak także krytyka społeczna o znacznie bardziej systematycznym charakterze. Jej najwybitniejszym przedstawicielem jest Paweł Demirski, którego kariera dramatopisarska dobrze oddaje rozwój i jednocześnie zmienny nurt konsekwentnych poszukiwań miejsca dramatu w przestrzeni społecznej. W życiu teatralnym Demirski pojawił się w 2003 roku, kiedy to jako były dziennikarz został zatrudniony na stanowisku kierownika literackiego w teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Jeszcze w tym samym roku zainicjował projekt funkcjonujący pod nazwą „Szybki Teatr Miejski”. Jego realizacja stanowiła wdrożenie koncepcji teatru Verbatim, z którym Demirski zapoznał się w trakcie stypendium w Royal Court Theatre, a także dzięki wizycie moskiewskiej grupy Teatr.doc. w Gdańsku. Demirski w autorskim rozwinięciu idei obu nurtów teatru dokumentalnego zwracał uwagę na konieczność powstania teatru dokonującego szybkich interwencji społecznych i jednocześnie będącego instytucją wpisującą się w tkankę miasta. Lokalność projektu podkreślała nazwa, która została zaczerpnięta z popularnej w Trójmieście Szybkiej Kolei Miejskiej. Ostatecznie jednak tematy pierwszych dramatów, które powstały w ramach projektu w 2004 roku, wybiegały daleko poza horyzont Gdańska. Dramat *Padnij* Pawła Demirskiego i Andrzeja Mańkowskiego opierał się na rozmowach z żonami polskich żołnierzy wysłanych po raz pierwszy na wspólną misję z NATO do Iraku. Tekst Joanny Sztukator i Anny Trojanowskiej *Nasi (Neonaziści)* przypominał, że Polska wciąż nie uporała się z neonazizmem. W *Kobietach zza wschodniej* Magdalena Vega-Ostrokół-

ska i Marcin Koszałka pokazywali los kobiet, które przyjechały do Polski w poszukiwaniu lepszego świata. Działania aktorów zostały uzupełnione materiałem dokumentacyjnym nagrany w dużych ośrodkach miejskich. Scenariusz *Przebitki (gry aborcyjnej)* został złożony przez Izabelę Wąsińską z wywiadów, reportaży i wycinków prasowych.

W kolejnych edycjach trwającego do 2006 roku projektu „Szybki Teatr Miejski” pojawiły się tematy, które kontynuowały jego publicystyczny kierunek. Projekt stał się niejako mitem założycielskim dla zaangażowanego społecznie, krytycznego dramatopisarstwa. Sam Demirski podążył jednak dalej swoją ścieżką, która w istotny sposób rozwinęła realizowane w „Szybkim Teatrze Miejskim” idee teatru Verbatim. Jego wystawiony w 2006 roku dramat *Kiedy przyjdą podpalić twój dom to się nie zdziw* wpisywał się jeszcze mocno w założenia dramaturgii opartej na rzeczywistym wydarzeniu. W tym przypadku inspiracją był śmiertelny wypadek pracownika, który został przygnieciony maszyną w łódzkiej fabryce lodówek należącej do koncernu Indesit Company. Demirski równocześnie podejmował jednak także tematy o szerszym i bardziej wyrazistym horyzoncie politycznym. W dramacie z 2005 roku poświęconym legendarnemu przywódcy Solidarności Lechowi Wałęsie odkrywał przed widzami nieco zapomnianą, mniej heroiczną, społeczną stronę walki robotników o lepsze życie. W tym samym roku na scenie teatralnej ukazał się kolejny dramat Demirskiego, poświęcony emigracji Polaków na Zachód – *From Poland with Love*. Demirski w swoich wypowiedziach publicznych krytykuje teatr i narracje, które tworzą zmyślone postacie literackie – takie, których w świecie rzeczywistym nie spotkamy. Domaga się pisania zaangażowanego i ostrego. W kolejnych tekstach wciąż poszerza obszar swoich zainteresowań twórczych. W 2007 roku w teatrze pojawił się przepisany przez Demirskiego polski arcydramat romantyczny *Dziady*, pod nieco tylko zmienionym tytułem *Dziady. Ekshumacja*. Literacki aspekt projektu nie przesłonił wprawdzie krytyczno-społecznego wymiaru dramatu, autor za źródło inspiracji oraz punkt wyjścia wziął jednak nie wydarzenie czy zjawisko, ale dzieło literackie, tym samym odchodząc od założeń teatrów realizujących koncepcję Verbatimu. Demirski z ogromną dozą skuteczności połączył krytykę rzeczywistości ekonomicznej z obrazami społeczeństwa, jakie pozostawiła nam literatura. Ten niezwykle efektywny mariaż doskonale oddają dwie sztuki, które Małgorzata Szpakowska nazywa ekonomicznymi. Pierwsza z nich, *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, to kontynuacja napisanego przez Czechowa *Wujaszka Wani*. W dramacie Demirskiego Sieriebniakow, realizując wnioski płynące z obliczeń na „neoliberalnym kalkulatorze”, postanawia sprzedać dom i oddać go w ręce wolnej konkurencji. W drugim dramacie, zatytułowanym *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*, Peachum kieruje spółką charytatyw-

na „powołaną do opieki nad dziećmi chorymi na białaczkę”¹¹. W artykule poświęconym temu dramatowi Szpakowska niezwykle syntetycznie ujmując wątpliwy charakter nowego przedsięwzięcia Peachuma, w którym jakości „opieki można się łatwo domyślać: Jenny, zamiast śpiewać o pirackim okręcie, beznadziejnie szuka swojego dziecka, które powierzyła tej instytucji”. Demirski na swojej ścieżce pisarza nie poprzestaje na zwinnych analogiach, które łączą świat literatury z dynamiczną zmiennością naszego tu i teraz. W 2010 roku pisze ostrą satyrę na elity, które wspierały swoim autorytetem reformę Polski po 1989 roku. O ile ataki na pierwszego ministra finansów wolnej Polski Leszka Balcerowicza były czymś powszechnym za sprawą częstej krytyki, która towarzyszyła jego działaniom, tak ze strony oponentów ze świata polityki, jak i różnego rodzaju organizacji czy grup społecznych, o tyle prześmiewcze wizerunki poważanych w świecie polskich artystów: Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza czy Krystyny Jandy stanowiły w tamtym czasie dla wielu prowokację, która – choć była możliwa – to jednak w kulturalnym świecie ówczesnych elit stanowiła pewne przekroczenie. Bezkompromisowy charakter twórczości Demirskiego z czasem zyskał także inne, bardziej afirmatywne wymiary. Najbardziej reprezentatywnym przedstawieniem dla afirmatywnego nurtu u Demirskiego pozostaje *Triumf woli*, wystawiony w Starym Teatrze w Krakowie w 2016 roku. Twórcy spektaklu anonowali to przedstawienie jako pierwszy swój spektakl z optymistycznym zakończeniem, choć oczywiście ironiczny tytuł sztuki nakazuje być może refleksję nad radosnym przyjęciem dobrostanu, jaki oferuje nam dramat Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki.

Jednak elementy afirmacji, które równoważyłyby zjadliwą krytykę Demirskiego, pojawiły się w jego twórczości już wcześniej. W dramacie uznawanym przez wielu krytyków za najlepsze przedstawienie duetu Demirski–Strzępka, *W imię Jakuba S.*, który premierę miał w 2011 roku, trudno dopatrzeć się radosnych momentów. Tym niemniej znana z *Wesela* Wyspiańskiego postać przywódcy chłopskiej rabacji daje podstawy do dostrzeżenia elementów tego, co Miranda Fricker nazwała sprawiedliwością epistemiczną. W promocji spektaklu sam teatr, twórcy i media podkreślali prześmiewczą krytykę polskiego społeczeństwa, które wbrew faktom liczbowym w większości uważa się za potomków szlachty i odcina się od chłopskich przodków. Nowobogacy bohaterowie dramatu, podobnie jak wielu współczesnych Polaków, wybierają się na wakacje na wybrzeże Morza Śródziemnego. W kurorcie pojawia się ojciec jednego z bohaterów, tytułowy Jakub S. Znajomi syna, jak i on sam, wstydzą się chłopa, którego krwawe

¹¹ <https://teatr.walbrzych.pl/dzialalnosc-czyli-spektakle/spektakle-archiwalne/diamenty-to-wegiel/> (dostęp: 17.09.2024).

dziedzictwo powstańcze nie pasuje do wizerunku „nowoczesnych Europejczyków”. W zabawnych jak zwykle u Demirskiego dialogach Polacy, pretendenci do grupy wzorowych obywateli nowej Europy, kompromitują się i obnażają swoje kompleksy oraz uprzedzenia. Postać Jakuba S. w dramacie Demirskiego inaczej niż u Wyspiańskiego nie ogranicza się do roli zjawy, która niesie istotny potencjał znaczeń, ale sama niewiele mówi. Jakuba S. się słucha. Demirski przywraca głos liderowi chłopskiej rabacji i tym samym wypełnia postulat sprawiedliwości epistemicznej. Jej brak oznacza sytuację, w której „uprzedzenia słuchającego wpływają na postrzeganie poziomu wiarygodności słów mówiącego albo na lukę w zbiorowej bazie interpretacji, która stawia osobę mówiącą w niekorzystnej sytuacji, jeżeli chodzi o nadawanie sensu doświadczeniom społecznym”¹². W takiej właśnie niekorzystnej sytuacji stawia postać Jakuba Szeli z dramatu Wyspiańskiego charakter krwawego widma. U Demirskiego Jakub S. mówi dużo i w sposób przemyślany. Punktem kulminacyjnym jego komentarzy jest „mowa pogrzebowa”. W tym dość rozbudowanym monologu tytułowy bohater dramatu podejmuje wspomnianą już kwestię „przypinania” się Polaków do szlacheckiego pochodzenia, czyni to jednak w sposób, który zdradza głęboką świadomość filozofii krytycznej oraz potencjału języka jako formy ekspresji. Dlatego nie sposób zlekceważyć słów Jakuba S., np. kiedy nas pyta:

Kto was wyjął wstydem z własnej opowieści buntów chłopskich na powstańcze
koszule pozamieniał państwo kurwa wszyscy szlachta?
Gdzie się komu dałeś opowiedzieć ze wstydu nie po swojemu żeby uciec się wyrwać
dokąd się pytam
w co się wyrwać?

Trudno mieć uprzedzenia wobec postaci, której diagnozy i zdolność nadawania sensu doświadczeniom społecznym stają się przedmiotami podziwu. W ten sposób Demirski przywraca sprawiedliwość społeczną, która zmusza do wysłuchania tego, co do powiedzenia ma postać reprezentująca chłopstwo. Nie są to oczywiście głos chłopski ani stylizacja na jakąś gwara. Nowy polski dramat, który odrobił lekcję postmodernistycznej krytyki zasad reprezentacji świata w sztuce, nie jest tak naiwny, aby swoją wiarygodność opierać o próby imitacji języka wybranej grupy społecznej. Jakub S. w swojej chłopskiej bezpardonowej prostolinijności mówi słowami Demirskiego. Czasem odkrywa nawet wahania autora, kiedy spod stanowczej krytyki porządku politycznego wyłaniają się wątpliwości hamletyzującego intelektu- alisty. Jednak to właśnie dzięki takiemu przebijaniu się głosu autora przez

¹² [Za:] E. Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.

powierzchnię wypowiedzi postaci zyskują one nie tylko większy autorytet, lecz także wyższą wiarygodność. Mechanizmem, który tę szczerość wytwarza, nie jest zręczne odwzorowanie domyślnego sposobu mówienia danej postaci, ale wplecenie w jej wypowiedzi głosu odautorskiego, który stanowi świadectwo spotkania autora z przedstawianą rzeczywistością. Czym natomiast jest owa rzeczywistość? Bo przecież nie obiektywnie istniejącym światem, który artysta przetwarza. Próba wyplątania się z naiwnej wiary w niezależną od nas rzeczywistość prowadziła do różnorodnych strategii jej dekonstrukcji lub negacji. Nowy polski dramat podąża jednak nieco inną ścieżką, która w miejsce prawdy stawia m.in. rzetelność badań. Popularna w teatrze i dramaturgii kategoria szerokiego *researchu* to nie tylko metoda pracy, lecz także sposób nadania działaniom lub dziełu wiarygodności. W rzetelności prowadzonych przez twórców badań nie chodzi bowiem, jak w klasycznych dociekaniach historycznych, o dotarcie do prawdy, ale przede wszystkim o wspomnianą rzetelność i uczciwość, którą w sporym uproszczeniu można zamknąć w regule: „Nie mówię ani nie piszę o rzeczach, którym nie poświęciłem/poświęciłam dostatecznie dużo czasu i uwagi”.

Przesuwając kryteria wiarygodności i prawdy z obszaru imitacji oraz obiektywizacji w przestrzeń szczerości i rzetelności, nowy polski dramat przywraca głos postaciom wykluczonym przez procesy kulturowe czy ekonomiczne. Jednocześnie pozwala połączyć krytykę społeczną z afirmacją wykluczonych grup. Opisane na przykładzie dramatu Demirskiego splatanie się wytwarzanej przez autora rzeczywistości z jego osobistym doświadczeniem nie zaistniało przecież w próżni. Dlatego uzupełniając kontekst owego zjawiska w twórczości dramaturgicznej, pozwolę sobie rozwinąć w dłuższym *postscriptum* dwa zagadnienia, o których wspomniałem wcześniej. Są nimi demokratyzacja oraz zróżnicowane doświadczenie pokoleniowe.

Jak już pisałem, demokratyzacja dramatu polskiego postępowała najpierw za sprawą poszerzenia zakresu tematów podejmowanych przez autorów. Jednym z bardziej interesujących kolejnych kroków na drodze do wyrugowania porządku hierarchicznego, dobrze zdomowionego w rodzaju dramatycznym, było uwolnienie się od konceptu głównego bohatera jako jednej z dominant struktury dzieła. Aby dobrze uchwycić mechanizmy, którymi posługuje się część współczesnych dramaturgów i dramatopisarzy w Polsce, warto wspomnieć ponownie o postmodernistycznych w swojej naturze koncepcie antybohatera czy rugowaniu postaci dramatycznych na rzecz opisywanego problemu społecznego. Polscy dramatopisarze i dramaturdzy wpisujący się w najnowsze nurty tego rodzaju twórczości nie są tak radykalni w odrzucaniu postaci jako jednego z filarów sztuki dramatycznej. Za przykład weźmy twórczość Jolanty Janiczak, która pisząc kolejne dramaty o znanych kobietach, czyni je bohaterkami bezwzględnie

dominującymi w otaczającym je świecie. Co więcej, wydaje się, że zgodnie z klasycznymi założeniami strukturalizmu stanowią one punkt, wokół którego organizują się pozostałe wydarzenia. A jednak dramaty Janiczak rozsadzają perfekcyjnie uporządkowany model strukturalistów. Ścieżką do wymknięcia się z nieznośnego gorsetu reguł budowy dramatu jest wspomniany wcześniej rozbudowany *research*, który poszerza doświadczenie zarówno samej autorki, jak i innych osób mających wpływ na ostateczny kształt tekstu (w jej przypadku zmienia się on często wraz z rozwojem prób teatralnych).

Przyjrzyjmy się napisanej przez Janiczak *Sprawie Gorgonowej*¹³. Historia chyba najgłośniejszej przedwojennej polskiej morderczyni w nowej formule dramaturgicznej, dobrze znany model dramatu sądowego, który wciąga widzów w dociekania nad winą oskarżonej lub jej brakiem, przekształca się w dramatyczne zmagania głównej bohaterki, próbującej odnaleźć się w ogniu sądowych oskarżeń, nachalnego zainteresowania masowej opinii publicznej czy wreszcie w rozumieniu swoich doznań oraz poczuciu domniemanej winy. Dramat, rozpisany na dialogi i wiele postaci, momentami robi wrażenie monologu Rity Gorgonowej, który dominuje nad pozostałymi postaciami i elementami sztuki. Pomimo tego postacie, które pojawiają się w tekście Janiczak, a potem na scenie, nie stanowią jedynie tła dla poczynań głównej bohaterki. Co więcej, nie ograniczają się, jak chcieliby strukturaliści, do funkcji wyznaczanej przez dominantę całej struktury, którą zdaje się postać główna – Rita Gorgonowa. Większość z postaci ma bowiem własną historię do opowiedzenia, własny performans do odegrania. Staś – brat zamordowanej przez Gorgonową pasierbicy Lusi, który w dochodzeniu odgrywa rolę manipulowanego przez policję świadka – w dramacie Janiczak dostaje możliwość odsłonięcia wewnętrznej wrażliwości, która nie zostaje ostatecznie dookreślona. Zarówno czytelnik, jak i widz mogą bowiem jedynie dostrzegać jego zmagania z doświadczeniem, jakie niesie śmierć siostry; nie sposób jednak nazwać tego, co odczuwa, a tym bardziej podporządkować tych przeżyć linii dochodzenia prowadzonego przez policję. Zamordowana Lusie niezwykle barwnie opowiada o swoim martwym ciele, co z jednej strony uzupełnia ważną w dramacie Janiczak refleksję nad fizjologią ciała morderczyni, z drugiej zaś podąża własną ścieżką eksplorowania tego, co pozbawione podmiotowości w przewodzie sądowym staje się już tylko przedmiotem dochodzenia i badań. Lusi partneruje detektyw, ze służbisty przemieniony w poszukiwacza prawdy, której nie może jednak odnaleźć w pozostawionych martwych śladach. Każ-

¹³ *Sprawa Gorgonowej*, premiera 28.03.2015, reż. W. Rubin, dramaturgia J. Janiczak, Stary Teatr w Krakowie.

da z wymienionych postaci budzi zainteresowanie niezależnie od funkcji, jaką pełni w całości utworu, przede wszystkim w odniesieniu do głównej bohaterki. Przyglądając się im, chcemy dowiedzieć się o nich czegoś więcej, pobyc z nimi, poświęcić im więcej uwagi. Te postacie oczywiście nie mają nam tak wiele do zaoferowania jak Gorgonowa. Współcześni polscy dramaturdzy w znacznej mierze wyzbyli się jednak naiwnej wiary w równość. Zamiast tej niemożliwej do spełnienia w porządku dramatycznym iluzji bez obaw różnicują postacie, wprowadzając do dramatu hierarchię. Jednocześnie jednak dowodzą, że nawet przy tak pociągającej królowej wydarzeń, jaką była i jest Gorgonowa, postacie drugoplanowe mają swoje niezależne miejsce i życie. Są warte uwagi widza. W nowym dramacie kategoria znaczenia i ważności zastępowana bywa więc uważnością, jaką odbiorcy obdarowują postacie, o emancypację których zadbali autorzy dramatów. Niezależność wyemancypowanych postaci nie wyrasta przy tym głównie z zabiegów konstrukcyjnych autorów, ale raczej ze wspomnianego wcześniej poszerzonego *researchu*. Nie sposób, rzecz jasna, stwierdzić jednoznacznie, że taką drogę przeszła np. postać Lusi z dramatu Janiczak. Kiedy jednak zajrzy się do przedwojennych dokumentów sądowych, w których znajdują się zarówno zdjęcia, jak i opisy denatki, łatwo dojść do wniosku, że wyłaniający się z nich obraz pokiereszowanego ciała dziewczyny musiał zyskać w wyobraźni autorki jakiś stopień samodzielności, który uwalniał ją od całościowego konceptu dramatu o przedwojennej słynnej morderczyni. Oczywiście czytelnik lub widz teatralny nie mogą mieć pewności, czy ścieżka do poruszających słów Lusi o jej martwym ciele przebiegała tak, jak ją opisałem powyżej. Istotna w nowej polskiej dramaturgii jest jednak coraz powszechniejsza wśród odbiorców sztuki dramaturgicznej świadomość, że efekty, które do nich docierają, mają źródło w rzetelnym, poszerzonym „spotkaniu” twórców z tematem i ze wszystkim, co go okala. Świadomość domniemanej rzetelności zmienia wrażliwość odbiorców i kieruje naszą uwagę na ów poszerzony obszar doświadczenia twórczego.

Emancypacyjny wymiar najnowszego polskiego dramatu wyrasta nie tylko z nowych celów, jakie stawia się dziś sztuce dramatopisarskiej i dramaturgicznej, lecz także z metod pracy. Wspomniany „szeroki *research*” u świadomych czytelników lub widzów wspiera przekonanie o rzetelności metod twórczych. Z kolei nowe formy pracy zespołowej nad ostatecznym kształtem scenariusza teatralnego pozwalają połączyć różnorodne doświadczenia ekipy twórców zaangażowanych w dany projekt. Taka wielogłosowość współczesnej dramaturgii przywołuje na myśl koncepcję dialogiczności, którą opisał Michaił Bachtin. O ile jednak rosyjski teoretyk wyprowadzał dialogiczność dzieła z wielości gatunków mowy oraz różnorodności kontekstów, w których wypowiedzane słowa były używane wcześniej, o tyle współczesna

dramaturgia, zwracając się w stronę mniej uchwytneho doświadczenia, eksploruje przede wszystkim różnorodność postaw członków zespołu twórczego wobec podejmowanych tematów. Niezwykle pouczającym przykładem działania takich różnic jest praca nad adaptacją dramatu Michaiła Czechowa *Platonow*, którą prowadzili studenci krakowskiej PWST w 2014 roku. Przygotowując swój spektakl dyplomowy, postanowili przedstawić dramat z czasów upadającej rosyjskiej arystokracji przez pryzmat współczesnego doświadczenia Polaków, którzy w latach 90. musieli konfrontować się z procesami transformacji systemowej. W założeniach pracy dramaturgicznej nie chodziło jednak o proste uwspółcześnienie dawnego dramatu. Autorzy adaptacji wprowadzili do dzieła odniesienia do popularnego w latach 90. serialu *Dynastia*¹⁴ w celu ulokowania w jego przestrzeni polskiego marzenia o bogactwie, które to bogactwo w świecie Płatonowa właśnie tracili dawni arystokraci i ich otoczenie. Ten przewrotny koncept zestawienia utraty marzeń, których nigdy nie zrealizowano, z upadającym światem rosyjskiej arystokracji okazał się niezwykle interesujący, a jednocześnie współbrzmiący z jednym z fragmentów przywołanego już wcześniej monologu Jakuba S. z dramatu Demirskiego. On także dostrzegł tę paradoksalną sytuację żałoby po życiu, które nigdy się nie zrealizowało:

zwłaszcza jeżeli trzeba pochować życie aspiracje i wzory na przyszłość które się jeszcze na dobre nie zaczęły

W przypadku pracy studentów krakowskiej PWST obok konceptu ważna była także dramaturgia doświadczeń, jakie on ożywiał. Małgorzata Maciejewska i Tomasz Jękot zetknęli się z tęsknotą za światem *Dynastii* głównie za pośrednictwem swoich rodziców, którzy oglądali rzeczony serial. Było to więc doświadczenie częściowo zapośredniczone, ale przecież równie ważne. Obserwacja marzeń rodziców to czynnik z pewnością silnie wpływający na to, co pozostaje w naszej pamięci, świadomości i praktyce życiowej. Dodatkowy wymiar dramatyzacji pracy w przestrzeni doświadczeń młodych twórców przedstawienia ujawnił się w momencie, kiedy okazało się, że zaledwie o kilka lat młodsze koleżanki i koledzy autorów adaptacji nie oglądali już ze swoimi rodzicami kultowego serialu o amerykańskim bogactwie. Ten brak uzupełnili innymi doświadczeniami i obrazami fantazji o amerykańskim mście. Znalazły się wśród nich piosenki, a także niezwykle drogi samochód sportowy, który – choć ostatecznie nie trafił do towarzyszącej przedstawieniu projekcji – został uszkodzony przez jednego z młodych aktorów, co można potraktować jako zdarzenie ze świata marzeń.

¹⁴ *Dynastia*, serial telewizyjny, emitowany od 13.01.1981 do 11.05.1989 (w Polsce od 2.07.1990 do 19.12.1993).

Opisanie tego, w jaki sposób praca w przestrzeni osobistych doświadczeń przenosi się na odbiór widzów, jest zadaniem szalenie trudnym. Zdradzając nieco kuchnię pracy nad spektaklem, chciałem jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na ważny dla mnie w tym artykule obszar zmian w nowej polskiej dramaturgii, który prowadzi do tego, co zostało opisane wcześniej jako sprawiedliwość epistemiczna. Postulat wysłuchania każdego, kto chce nam coś powiedzieć, wydaje się dość prosty w teorii. W rzeczywistości oddanie głosu każdej jednostce jest szalenie problematyczne. Różnorodność języków, które słyszymy w naszym otoczeniu, nie pochodzi od jednostek. To, co rozpoznajemy, to najczęściej różne gatunki mowy, dyskursy czy style mówienia, które łączą się z usankcjonowanymi grupami społecznymi. Dlatego przemawia do nas koncepcja „głosu pokolenia”. Głos indywiduum to w tradycyjnej sztuce literackiej najczęściej głos bohatera mówiącego w imieniu szerszej społeczności. Nowy polski dramat wyłamuje się jednak z tego schematu. Współcześni autorzy tekstów i adaptacji dramatycznych ujawniają raczej swój stosunek do kwestii, które są przedmiotami ich twórczości, aniżeli wypowiadają się w imieniu ogółu. Poszczególne postacie dramatów zyskują zauważalną niezależność od głównych bohaterów. W pracy nad projektem różnice, które wychodzą na światło dzienne, nie podlegają sztywnym podziałom na pokolenia, klasy czy inne grupy społeczne. Nowy polski dramat w ten właśnie sposób oddaje swoim bohaterom – większym i mniejszym – sprawiedliwość epistemiczną, poświęcając im uwagę na każdym etapie pracy i w każdym wymiarze realizowanego projektu. W ten sposób zostaje przywrócona sprawiedliwa waga doświadczeniom indywidualnym, we wcześniejszej dramaturgii zazwyczaj ginącym w górującym nad całością głosie bohatera lub grupy bohaterów, którzy ustanawiali wzorce pokoleniowego doświadczenia, modele właściwego ujmowania rzeczywistości czy perspektywy krytycznego oglądu świata.

BIBLIOGRAFIA

- Domańska E., *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Kopciński J., *Przejście. Dramaturgia końca XX wieku*, [w:] *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku*, red. J. Kopciński, Warszawa 2012.
- Mannheim K., *Das Problem der Generationen*, [w:] *Jugend in der Modern Gesellschaft I*, red. L. von Friedenburg, Köln–Berlin 1965.
- Matusiak A., *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej końca XX i początku XXI wieku z traumą posttotalitarną*, Wojnowice–Wrocław 2018.
- Pokolenie porno*, red. R. Pawłowski, Kraków 2003.

Wojciech Baluch – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego w Katedrze Performatyki. Ukończył studia teatrologiczne w Instytucie Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W 1988 roku przebywał na półrocznym stypendium Fulbrighta w SUNY at Buffalo, USA. Jego praca doktorska była poświęcona procesowi interpretacji z perspektywy kognitywnej. Zainicjował i współorganizował cykl konferencji dla młodych badaczy poświęconych zagadnieniom teatru i dramatu. Habilitował się w 2012 roku na podstawie książki *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskiej dramaturgii współczesnej*. Autor wydanej w 2014 roku antologii *Dramat Polski 3* oraz wstępu do *Antologii polskiego dramatu niekanonicznego*. Obecnie zajmuje się dramatem współczesnym w szerokim kontekście teorii humanistycznych. Jest współkierownikiem międzyuczelnianej grupy badawczej zajmującej się różnymi wymiarami społeczno-artystycznymi z perspektywy różnie rozumianej dramaturgii. ORCID: 0000-0002-1115-5636. Adres e-mail: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.

Wojciech Baluch – PhD, professor at Jagiellonian University in the Department of Performatics. He completed his studies in theater studies at the Institute of Polish Studies of the Jagiellonian University. In 1988 he was on a six-month Fulbright scholarship at SUNY at Buffalo, USA. His doctoral thesis was devoted to the process of interpretation from a cognitive perspective. He initiated and co-organized a series of conferences for young scholars on issues related to theater and drama. He was habilitated in 2012 on the basis of his book *Po-między-nami. Weak discourse in Polish contemporary drama*. Author of the anthology *Drama Poland 3*, published in 2014, and the introduction to the anthology: *An Anthology of Polish Non-Canonical Drama*. He is currently working on contemporary drama in the broad context of humanistic theories. He is the co-director of an inter-university research group that deals with various socio-artistic dimensions from the perspective of variously understood drama. ORCID: 0000-0002-1115-5636. E-mail address: <wojciech.baluch@uj.edu.pl>.