

Jacek Kopciński

Gdy żadna ulica nie ma sensu : wojna w twórczości młodych reżyserów i dramaturgów

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (124), 235-246

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świadectwa

Jacek KOPCIŃSKI

Gdy żadna ulica nie ma sensu.
Wojna w twórczości młodych reżyserów
i dramaturgów

Przedmiotem niniejszego eseju będą dwa dzieła, w których obserwowany od niedawna pokoleniowy zwrot młodych polskich artystów – pisarzy, reżyserów, muzyków, plastyków i performerów – w stronę wojennej przeszłości zaznacza się w sposób oryginalny i dojrzały.

Pierwszy to spektakl Pawła Passiniego (rocznik 1977) *Hamlet 44*, którego scenariusz napisało dwoje zdolnych dramaturgów: Magda Fertacz i Artur Pałyga. Scenariusz ten jest okupacyjną parafrazą kilku scen z *Hamleta* Williama Szekspira. Młodzi bohaterowie tragedii tworzą w nim grupę gotowych na wszystko powstańców, dorośli zaś uosabiają ostrożność, lęk, konformizm, a nawet zdradę. Stryj Hamleta kolaboruje z Niemcami, jego matka żyje ze zdrajcą, podczas gdy duch nieżyjącego ojca przychodzi wprost z lasu katyńskiego. Młodziutki Hamlet, najbardziej obciążony postawą i losem rodziców, bierze też na siebie największy ciężar świadomości i nie będzie to wyłącznie świadomość pokolenia czasów wojny.

Drugi utwór to sztuka Doroty Masłowskiej (rocznik 1983) *Między nami dobrze jest*. Akcja dramatu rozgrywa się współcześnie, a jej bohaterami są lokatorzy wspólnego pokoju: babka, córka i wnuczka, a także kilkoro innych osób, które zjawiają się tam incydentalnie lub wprowadzają się na stałe, zupełnie niezważając na innych ludzi. Masłowska zagęszcza niewielką przestrzeń, wsłuchując się w na poły absurdałne dialogi i monologi mieszkańców tego ciasnego pokoiku, pogrążonych w coraz większej stagnacji mentalnej i egzystencjalnej. Wojna miesza się w jej sztuce z terażniejszością i kumuluje w wizji wielkiego wybuchu, który ostatecznie wysadził świat z jego posad.

Świadectwa

Zarówno w spektaklu Passiniego, jak i dramacie Masłowskiej obraz wojny zostaje przywołany w postaci wspomnienia uczestnika wydarzeń lub ich świadka. W *Hamlecie 44* będą nimi wojenni kombatanci, niegdyś bardzo młodzi powstańcy warszawscy. W dwóch trzecich spektaklu dwoje ludzi w cywilnych ubraniach wchodzi między aktorów, siada na przygotowanych dla nich krzesłach i opowiada o tym, jak przyłączyli się do powstania. Ich osobiste wspomnienie performerskim gestem zostaje włączone w nurt współczesnych działań artystycznych jako ich źródło, punkt odniesienia, kontekst. Spektakl wyrasta zatem z indywidualnego wspomnienia, a zarazem je interpretuje i eksploruje – zamienia w metaforę rzeczywistości, która tu i teraz realizuje się za sprawą teatru.

W świecie przedstawionym dramatu Masłowskiej świadkiem i uczestnikiem wydarzeń jest natomiast Osowiała Staruszka, kobieta przykuta do inwalidzkiego wózka, wielokrotnie podejmująca swoje szczątkowe wspomnienie o pierwszym dniu wojny. Z indywidualną pamięcią Staruszki Masłowska zderza świadomość Małej Metalowej Dziewczynki – reprezentantki najmłodszego pokolenia Polaków (a może raczej jakichś młodych post-Polaków?). W finale sztuki to właśnie ta postać skonkretyzuje w swojej zaskakującej wizji wspomnienie babci, stając się kimś w rodzaju współczesnego medium dla przeszłości. W dramacie Masłowskiej przeszłość ta okazuje się w gruncie rzeczy niedostępna, choć zarazem – paradoksalnie – to ona determinuje kształt współczesności.

W obu interesujących nas utworach przetworzona przez młodych artystów pamięć wojny – „postpamięć”, „pamięć pamięci świadków”¹ – decyduje o kształcie terażniejszości, a najważniejszym elementem tej artystycznej konstrukcji okazuje się miasto – realne, wyobrażone, zapamiętane, przeżywane. Miasto jako przestrzeń życia i działania oraz miasto jako przestrzeń myśli (względnie pustki myślowej) bohaterów. Passini zrealizował swój spektakl na dziedzińcu Muzeum Powstania Warszawskiego, które mieści się na warszawskiej Woli między czterema ulicami: Grzybowską, Przyokopową, Towarową i Wolską. Topografia tego miejsca jest ważna. Wola była dzielnicą, w której znajdowała się komenda Kwatery Głównej AK i gdzie w związku z przypadkową strzelaniną powstanie rozpoczęło się przed godziną „W”. Po kilku dniach walki, 4 sierpnia, Niemcy zbombardowali ulice: Wolską, Górczewską i Młynarską, a dzień później dokonali systematycznej rzezi ludności cywilnej i zburzyli całą dzielnicę. Chrzęst kamieni, którymi wysypany jest dziedziniec muzeum, nie pozwala zapomnieć, że po niecałym tygodniu od rozpoczęcia walk Wola z jej ulicami jako pole bitwy zamieniła się w gruzowisko i zbiorową mogiłę. Taki też charakter ma przestrzeń, w której rozgrywa się akcja *Hamleta 44*. Kamienna pustka wśród nowoczesnych wieżowców – nad dziedzińcem góruje potężny hotel „Hilton”, skąd co wieczór obserwowano teatralne „ma-

¹ Oba terminy pochodzą z prac poświęconych badaniom nad artystyczną reprezentacją Holocaustu. O „postpamięci” pisze Marianne Hirsch, o „pamięci pamięci świadków” James Young. Por. K. Bojarska *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*, „Pamiętnik Literacki” 2008 nr 2.

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

newry” Passiniego – pustka, w której bohaterowie spektaklu z uporem ustanawiają nowe punkty orientacyjne. Tworzą nową, mentalną topografię miasta.

Akcja dramatu Masłowskiej także rozgrywa się w Warszawie. W didaskaliach do pierwszego aktu dramatu czytamy:

Stary wielokondygnacyjny budynek I u d z k i w Warszawie. Mieszkanie jednopokojowe. Dwie pary drzwi – jedne wychodzą na podwórko z pojemnikami na odpady wtórne, zza drugich dochodzi cały czas toaletowy szum, wodne bełkoty, ciurkanie rur. Okno, za którym przetacza się cały czas w bezpośredniej bliskości dzika, wszystkożerna karuzela wielkiego miasta ze swoimi tramwajami, samochodami, klaksonami i przelatującymi po niebie samolotami, od których drży w barku butelka ze zwietrzałym Ciociosanem, drżą misterne piramidy obitych i oblepionych resztkami żywności garnków i garnuszków na kuchence, trzęsie się obraz w wiecznie włączonym telewizorze i syczy i spina się żarówka żyrandola. Wnętrze sprawia cały czas wrażenie zbudowanego na pękającej ziemi albo spychanego spycharką...²

Opis jednopokojowego mieszkania bez łazienki jest u Masłowskiej całkowicie realistyczny. Mieszkając na warszawskiej Pradze, młoda pisarka miała pewnie możliwość zajrzenia do takich siedlisk (o czym zresztą mówiła w wywiadach, ironicznie dystansując się od artystowskiej mitologii, którą obrosła prawobrzeżna dzielnica Warszawy). Zarazem jednak ma się symbolu, a przymiotnik „ludzki”, na poły ironicznym gestem doczepiony do wyrazu „budynek”, dobrze określa jego uniwersalną wartość (podobnie jak „pękająca ziemia” niczym „ziemia jałowa” z poematu Eliota). Bohaterami dramatu Masłowskiej są istoty ludzkie, których dom drży, pęka i rozsypuje się, choć ciągle stoi. Jest on zupełnie realnym miejscem ludzkiej degradacji, a zarazem symbolem permanentnej katastrofy, której bohaterowie sztuki zdają się w ogóle nie dostrzegać.

Passini, czyli „robimy powstanie”

Latem zeszłego roku, krótko po premierze *Hamleta 44*, odbyłem z Pawłem Passinim rozmowę. Jej fragment chciałbym teraz przytoczyć:

Kopciński: Przywołując *Hamleta*, w oczywisty sposób ożywiłeś kwestię „bić się czy nie bić”, która od lat wyznacza intelektualną przestrzeń dyskusji o Powstaniu. W gruncie rzeczy jednak Twoim zasadniczym pytaniem jest kwestia samego Hamleta: „być albo nie być?”. Z poziomu tego tragicznego pytania problem straceńczej walki jawi się w zupełnie nowy sposób. „Być” znaczy w Twoim spektaklu „bić się”, a nie bić się” oznacza „nie być”. Czy tak?

Passini: Oczywiście, że tak. Wystarczy się przyjrzeć, jak wyglądają filmy z Powstania: uśmiechnięte twarze, pięknie ubrani ludzie, którzy odzyskują wolność i godność. Albo posłuchać powstańców, którzy uważają Powstanie za najważniejsze wydarzenie w swoim życiu, mówią, że wtedy ludzie sobie pomagali, byli uczciwi, odważni. Myślę, że to jest coś, czego chcielibyśmy doświadczyć. Powstańcy biją się o każdą ulicę, nagle każda ulica

² D. Masłowska *Między nami dobrze jest*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2008, s. 5-6.

Świadectwa

ma dla nich sens, a my dziś tak strasznie mocno przeżywamy, że żadna ulica nie ma sensu. Szczególnie w Warszawie. Strasznie jesteście wygłodniali.³

Powstanie, mimo śmierci, cierpienia, lęku tak wielu osób, mimo zniszczeń, jest w tej wypowiedzi świętem, czasem mitycznym, w którym wyjąłowane ludzkie życie napełnia się sensem. Mówiąc tak o Powstaniu, Passini nie jest oryginalny, posługuje się przecież narracją przejętą od samych powstańców. Oryginalne jest to, że im wierzy, nie wąpi w wyjątkowość ich doświadczenia i nie próbuje zdekonstruować ich świadectwa, a co za tym idzie, osłabić siły jednoczącego ich mitu. Przeciwnie, jest tym świadectwem zafascynowany, rozbudza w nim ono tęsknotę za podobnym doświadczeniem, nie tyle walki, co owej niezwyklej przemiany umysłów i serc, której tamci doświadczyli. Passini wierzy w tę przemianę i pragnąłby jej też doświadczyć, dlatego z wyrozumiałością mówi w innym miejscu rozmowy o udawanych kombatantach, ludziach, którzy w Powstaniu nie byli, ale dziś zachowują się tak, jakby w nim walczyli. W tej maskaradzie, odgrywanej nadzwyczaj poważnie, co oczywiście może nasz śmieszyć lub gorszyć, wyraża się ta sama tęsknota za uczestnictwem w wielkim, mitycznym czasie.

Ale czy Passini, mówiąc „my”, rzeczywiście mówi w imieniu tych wszystkich, którzy nie walczyli, byli gdzie indziej, urodzili się później? W imieniu ogromnej rzeszy nieuczestniczących w Powstaniu, przy której liczba uczestników jest bardzo skromna, a po latach – nikła? Myślę, że nie miał takiego zamiaru, że „my” w jego wypowiedzi, związane ze słowem „dziś”, oznacza równie nieliczną grupę ludzi: młodych, rówieśnych reżyserowi, z którymi Passini się utożsamia w „głodzie” sensu. Powodowani tym „głodem” – on i jemu podobni – zwracają się w stronę powstańców, wpatrują się w ich fotografie, wsłuchują się w ich głosy, chodzą ich śladami, nawet przymierzają ich ubrania, niczym tamci „udawani” kombatanci. Oryginalna w wypowiedzi Passiniego jest więc wiara w mit Powstania zrodzona z „głodu” sensu, przede wszystkim jednak oryginalne jest to, jak ową aksjologiczną „czczość” reżyser wyraża. W rozmowie stan pustki wewnętrznej Passini wiąże z życiem w realnej przestrzeni konkretnego miasta – Warszawy. Ale czy miasto może wyrażać stan ludzkich umysłów i serc? Ku jakiej filozofii miasta należy się zwrócić, by go objaśnić? Ewa Rewers w książce *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta* pisze:

Filozofia miasta, jaką można konstruować z zastanych koncepcji, wyrasta głównie z filozofii greckiej – z *polis*, z filozofii kartezjańskiej – miejskie *ratio*, z idei oświecenia – przemysłowej wydajności, świeckości, umowy społecznej, nowego społeczeństwa, dominacji miasta nad romantyczną naturą i wsią.⁴

Filozofię ponowoczesnej Warszawy, która kryje w sobie topografię powstańczego pola bitwy, Passini wywodzi z innego źródła. Pod mapę Warszawy podkłada prze-

³ „*Robiny powstanie!*” Z Pawłem Passinim rozmawia Jacek Kopciński, „Teatr” 2008 nr 10.

⁴ E. Rewers *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 10.

cież *Hamleta*, czyli dramatyczny archetyp dojrzewania do pełni świadomego człowieczeństwa. Miasto z jego ulicami, placami i budynkami staje się tu miejscem kształtowania się osobowości Ja myślącego, dopiero w następnej kolejności – walczącego. Passini nie ulega myślowemu stereotypowi bohaterskiej Warszawy, w którym walka zostaje uświęcona, a śmierć podniesiona do rangi ofiary. I w którym zawiera się taki oto ładunek narodowego dydaktyzmu: ulice Warszawy nie mają sensu dla tych, którzy nie wiedzą lub zapomnieli, że ktoś przelewał za nie krew; kiedy się o tym dowie lub sobie o tym przypomni, miasto nabierze dla niego znaczenia, stanie się ważne; to walka nadała sens ulicom Warszawy.

Passini tak nie twierdzi, w walce bowiem dostrzega jedynie tragiczną, bo zmuszającą do zadawania śmierci konieczność obrony sensu – nie zaś akt ofiarny. Podczas gdy jego Hamlet zmagają się z pytaniem „być albo nie być?” – przez współczesnych dramaturgów doprowadzonym do granic nierozstrzygalności i ostatecznie podważonym, co jeszcze bardziej komplikuje wewnętrzną sytuację bohatera⁵ – za jego plecami wyświetlają się jasne drogowskazy. Dwie strzałki wskazujące w przeciwnie strony zderzają ze sobą pary pojęć, wśród których znajdują się *d u m a – p y c h a*, *m i ł o ś ć – m a ł o ś ć*, *c h w a ł a – h a ñ b a*. Dzięki językowej grze z nazwami warszawskich dzielnic: *S ł u ż e w i e c – s e r w i l i z m*, *O c h o t a – p r z y m u s* reżyser buduje aksjologiczną „topografię” Warszawy i nakłada ją na historyczną sytuację ludzi żyjących pod okupacją. Ich walka o miasto w sposób dosłowny

⁵ Oto jak brzmi koronny monolog Hamleta w przedstawieniu Passiniego: „HAMLET: Obie odpowiedzi są złe. No bo czym jest -być-? Co to za wybór? Czy mając świadomość tego wszystkiego, co go w życiu czeka, całego tego borykania się ze wszystkim bez sensu i celu ktokolwiek wybrałby -być-? -Być- czyli przetrwać, lawirując i przemykając się pod ścianą, albo stać pokornie, znosząc poniżenia, wstyd i tę dławiającą gorzkość. Przetrzymać, że się zawsze układa inaczej, niż miało, że wszystko nie tak i nie do końca. Przetrwać po co? Do czego przetrwać? Żeby co? To oszukiwanie siebie, że to jest gdzie indziej, dalej, bliżej, akurat nie tu. Oszukiwanie siebie, że to jest w jakichś złudnych chwilach szczęścia, przyjemności. Że po to? Po to godzić się na całe zło świata? Na wojny, cierpienia, nieszczęścia, choroby, pychę? Żeby od czasu do czasu zrobić sobie dobrze? Żeby rodzić kolejnych, którzy mają przetrwać? Co to jest za wybór? Co to za wybór -być-? Wybór bez wyboru.

A -nie być-? Walczyć? Ryzykując życiem? Po co? W imię czego? Żeby przetrwać? Żeby coś przetrwało? Co to jest to coś? Żeby świadomie dokonać wyboru, trzeba to wiedzieć, zważyć, porównać. Trzeba wiedzieć po co to ma przetrwać. Czy ktokolwiek wie, co wybiera, wybierając śmierć lub nią ryzykując? Czym jest śmierć? Co jest za tą zasłoną? Może nic dobrego? A może w ogóle nic, co byłoby kuszące. Czym jest śmierć, kto wie? A jeśli ktoś nie wie, czym jest śmierć, więc nie wie, co wybiera, czy to jest jeszcze wybór? Czy raczej zachcianka, kaprys. Więc nie ma wyboru, a tylko kaprysy wywołane splotem chwiejnych i krótkich układów zdarzeń, emocji i okoliczności. Wydaje się nam, że coś wybieramy, aby po chwili po setkach analiz, rozważań, podjętych decyzji zrobić zupełnie coś innego, prawie bezmyślnie i niekonsekwentnie, nie wiedząc dlaczego, co dokładnie robimy i po co. Czy to nie reguła? Więc? Obie odpowiedzi są złe. Być. Nie być”. Scenariusz niepublikowany.

staje się walką o to, co buduje osobę ludzką. Ten dom to nasza tożsamość, ta ulica to nasza miłość, ten zaułek to nasze poczucie wartości, ten plac to nasza odrębność i duma, ta dzielnica – to nasza wolność. Wolność do rozstrzygnięcia, który kierunek wybrać. Okupacja miasta jest czymś więcej niż odebraniem jego mieszkańcom prawa do decydowania o wspólnym życiu, przejęciem majątków i instytucji, narzucając nową administrację – jest zaborem ludzkiego Ja. Walka z okupantem jest w tej sytuacji walką o własną podmiotowość. Widać to zwłaszcza w poruszającym scenie rozmowy Hamleta z Duchem Ojca. Ojciec wzywa syna do zemsty i uczy go zabijać, syn nie chce przyjąć tej lekcji, zadanie, które nakłada na niego zabity oficer, dosłownie powala go na ziemię. Hamlet tarza się w prochu, powtarzając swoje „nie”, ale potem wstaje, wyjmując pistolet i zgrywa szczerbinę z muszką. Nieufni wobec zbiorowych mitologii dostrzeżemy w Hamlecie ofiarę ojcowskiej – kulturowej – opresji. Ale Passini komplikuje sens tej sceny i nie pozwala na jej jednoznaczną interpretację. Hamlet pod wpływem ojcowskich wskazówek pozbywa się lęku i uspokaja obezwładniające go emocje. Zaczyna myśleć, a ujarzmiając myślą swoje tragiczne położenie, dorasta nie tylko do czynu, ale też własnej wielkości. Wtedy także, znowu zupełnie dosłownie, przyjmuje postawę wyprostowaną.

Podmiotowość zagrożona nabiera wagi, kiedy wymaga ryzyka – okazuje się bezcenna, potężniejsza. Chyba właśnie to dostrzegł Passini w sfotografowanych twarzach powstańców, którzy bijąc się o ulice, toczyli walkę o własną podmiotowość. Kiedy więc słyszymy: dziś „żadna ulica nie ma dla nas sensu”, zdanie to komunikuje nam coś bardzo przygnębiającego: nie znamy naszej wartości, a może nawet – nie mamy jej. Sądzę, że właśnie taka myśl stanowiła dla Passiniego właściwy punkt wyjścia w pracy nad *Hamletem 44*. Na drogowskazach wyświetlanych w jego spektaklu – a wcześniej wywieszonych na ulicach Warszawy – pojawia się nagle opozycja, którą zrazu odczytujemy jako trochę niestosowny żart: ZA POLSKĘ – ZAKUPY. W istocie kryje ona kluczowe dla całego spektaklu pytania: jak żyjesz? I po co?

Odpowiedzią Passiniego jest agon, czyli walka, bowiem bić się znaczy być. Plenarowe przedstawienie symbolicznie reaktywowało ją w topografii warszawskich ulic, choć – zaznaczmy – nie miało ono nic wspólnego z ulicznymi gramami, podczas których przebrani za powstańców młodzi ludzie strzelają do siebie kulkami z farbą. Passini jednak rzeczywiście myślał o swoim przedstawieniu jak o kontynuacji powstania! Wywołać gestem artysty powstanie znaczyło dla niego obudzić w sobie pamięć wielkiego czasu i przywrócić twórcom spektaklu, a także jego świadkom, poczucie prawdziwej wartości. Passini mówi „robimy powstanie”, a w innym miejscu „przepisujemy je”, jak dwoje młodych dramaturgów przepisało czyli strawestowało dla niego *Hamleta*. Chodzi, rzecz jasna, o akt artystyczny, który jest aktem budzenia w sobie i ustanawiania na nowo – w innych realiach, w innym języku, w innych ludziach – wielkich, zbiorowych mitów, nadających sens jednostkowej egzystencji. „Przepisywanie” to dla Passiniego także sposób na międzypokoleniową transmisję sensów i wartości, może jedyna dziś możliwa metoda żywego kontaktu z przeszłością. Reżyser tłumaczy:

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

Pamiętam pisanie wypracowań jako sposób przyswajania, jako taki postkolonialny proces akulturacji białego murzyna. To znaczy, że jeśli ja teraz czegoś nie powiem po swojemu, to ta rzecz dla mnie nie istnieje. Nasz spektakl to jest przepowiadanie sobie powstania, próba uczynienia tego mitu własnym doświadczeniem, znalezienia go w sobie i odczytania.

Brzmi to może trochę szkolnie, ale nie dajmy się zwieść. „Myśmy nagle weszli w jakiś strumień ognia” – wyznaje Passini⁶.

Podsumujmy: jeżeli ogromną ilością tablic „Miejsce poświęcone krwią Polaków” Warszawa mówi do nas: walczyłam i ginęłam, to strzałki Passiniego, ów heroiczny i ofiarniczy dyskurs – coraz mniej czytelny w modernizującym się mieście – wpisały się w estetykę współczesnego *post-polis*, a zarazem zuniwersalizowały go, przeniosły na wyższy poziom refleksji o człowieku. Dokładnie tak, jak heroiczny XIX-wieczny dyskurs Polaków, idących od powstania do powstania, zuniwersalizował Stanisław Wyspiański – prawdziwy mistrz młodego reżysera. Spektakl *Hamlet 44* zamykają słowa przepisane – a więc przeżyte – ze *Studium o „Hamlecie”*, które brzmią: „A myśl własną zdobyć można jeno w walce. A walczyć znaczy: nie ulegać i nie ustępować. A opór znaczy: Sumienie i Wiara. A wiara znaczy: Co masz w sercu – strzeż tego i słuchaj”⁷. Postkolonialna lekcja dana wygłodniałym sensu mieszkańcom miasta bez znaczenia – młodym Warszawiakom. Lekcja ciężka, jak ciężkie jest brzemie świadomej egzystencji.

Masłowska, czyli „wielkie bum”

W spektaklu Passiniego świat – tak jak niegdyś powstańcza Warszawa – staje się polem bitwy, którą Hamlet toczy z samym sobą w imieniu współczesnych – wobec żywych i umarłych. W sztuce Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* mentalny obraz świata także ufundowany jest na wojennej kliszy pamięci. Nie będzie to jednak wspomnienie walki, ale bombardowania, wielkiego wybuchu, który w jednej chwili zamienił świat w „upiorną lazanie”. „Ech, pamiętam dzień, w którym wybuchła wojna” – brzmi inicjalna kwestia dramatu Masłowskiej. Wypowiada ją Osowiała Staruszka przykuta do inwalidzkiego wózka, który raz po raz przesuwa ją w ciasnym, zagraconym pokoju dwie inne bohaterki dramatu: Halina – jej córka i Mała Metalowa Dziewczynka – jej wnuczka. Gdy wybuchła wojna, Staruszka nie była jeszcze staruszką, ale młodą, piękną i sprawną dziewczyną, która razem z przyjaciółmi biegła nad Wisłę „kąpać się, opalać, marzyć, śnić sen najpiękniejszy, najświętszy sen młodości, czysty jak lzy, co po policzkach...”. Wspomnienie młodości nakłada się w pamięci Staruszki na wspomnienie katastrofy i całkowicie je przesłania. Efekt jest tragikomiczny, myśl o wojnie wywołuje bowiem w Staruszce poczucie dawnego szczęścia. Masłowska z lubością nasycza kwestie staruszki romantyczną emfazą, by ją momentalnie zderzyć z pospolitym, podszytym

⁶ Scenariusz niepublikowany.

⁷ Scenariusz niepublikowany.

Świadectwa

ironią, a nawet cynizmem stylem Małej Metalowej Dziewczynki. Gdy pierwsza snuje na poły poetkę, a na poły sklerotyczką wizję rzeki czystej i promiennej jak kryształowa karafka, druga rzekę tę nazywa „gnojową”, gdy pierwsza wspomina srebrne płotki wyłowione z Wisły, druga opowiada o „zgnitych kondonach”, którymi bawią się dzieci nad rzeką-ściekiem.

Starcza idealizacja *versus* młodzieżowa wulgaryzacja – mamy tu dwie projekcje zakłete w językach, które nie opisują rzeczywistości, dobrze natomiast oddają stan świadomości mówiących. Świat przed wybuchem wojny, świat młodej wtedy Staruszki, to w dramacie Masłowskiej raj na ziemi. Natomiast świat obecny, świat nad wiek dojrzałej Małej Metalowej Dziewczynki, to kloaka, śmietnik, zbiornik na wszelkiego rodzaju odpady: materialne, zwierzęce i ludzkie. Świat po katastrofie, który w zadziwiający sposób trwa, a nawet powiększa się, choć w istocie nie istnieje, jest bowiem tylko tym, co pozostało po jego unicestwieniu. Ale o tym przekonujemy się dopiero w finale sztuki. Inicjalna kwestia Staruszki zapowiada bowiem wspomnienie, które zostanie wywołane z pamięci w ostatniej scenie dramatu. W scenie pierwszej jego konkretyzacja zostaje niejako powstrzymana i nie dowiadujemy się, jak wyglądał „dzień, w którym wybuchła wojna”. Zaczynamy natomiast poznawać świat zamieszkiwany przez bohaterów dramatu. Staruszka wprawdzie jeszcze kilka razy podejmuje próbę opowiedzenia o wydarzeniu sprzed lat, dosłownie jednak zostaje zagadana przez córkę i wnuczkę. Najpierw więc w dramacie Masłowskiej konkretyzuje się teraźniejszość, dopiero potem przeszłość, choć to właśnie ona decyduje o stanie obecnego świata.

Stan świata, w którym żyją postacie Masłowskiej, a zarazem stan ich umysłów, dobrze charakteryzuje fragment znanej książki Zygmunt Baumana *Płynne życie*:

Odpady i śmieci to sztandarowy i zapewne najbardziej masowy produkt społeczeństwa konsumenckiego w dobie płynnej nowoczesności. Spośród wszystkich gałęzi przemysłu owego społeczeństwa produkcja odpadów jest gałęzią najlepiej rozwiniętą i najbardziej odporną na kryzys. W efekcie pozbywanie się odpadów i śmieci stanowi jedno z głównych wyznań, z którymi się musi zmagać płynne życie. Drugim wielkim wyzwaniem okazuje się groźba zawędrowania na śmietnik. W świecie płynnym konsumentów i przedmiotów konsumpcji życie waha się niespokojnie między rozkoszami konsumpcji a groźą bijącą z wysypiska śmieci. Życie jest wprawdzie zawsze bytem-ku-śmierci, ale w społeczeństwie płynnej nowoczesności byt-ku-wysypisku-śmieci bywa niekiedy bardziej bezpośrednią i bardziej wyniszczającą psychicznie egzystencjalną perspektywą i obawą.⁸

Byt bohaterów dramatu Masłowskiej jest dokładnie takim bytem. W pierwszym akcie sztuki wspólny pokój bohaterek wypełniają sterty gazet, ulotek reklamowych, plastikowych pojemników, torebek, opakowań i wielu innych tego typu przedmiotów przyniesionych tam wprost ze śmietnika lub stanowiących tandetny ślad konsumpcji tropiciela supermarketowych promocji. Ten pokój to śmietnik i to wcale nie ekologiczny (taki znajduje się za oknem):

⁸ Z. Bauman *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 18-19.

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

Pudełko po chałwie, ładnie oprawione wieczko bombonierki „Solidarność”, plastikowa wstążka wpięta w doniczkę z filodendronem, pałętające się tu i ówdzie obierki jarzyn, kostki od kurczaka, rozkoszne, puszyste koty kurzu, rocznik bezpłatnej gazety metro, rzucona „niby to mimochodem” tubka dentoseptu, kubeczki po kefirze, to wcale nie żadne łobuzy przewróciły śmietnik, tylko... (s. 32)

Kiedy w drugim akcie do pokoju wprowadzi się Mężczyzna i wniesie tam kartony z meblami z IKEI, charakter tego wnętrza w ogóle się nie zmieni (zwłaszcza że dotychczasowe lokatorki wcale nie opuszczą swojego pokoju). Przeciwnie, efekt „bytku-wysypisku-śmieci” jeszcze się wzmocni, za chwilę przecież wszystkie te nowe rzeczy zestarzeją się i trzeba będzie je wymienić. I rzeczywiście – już w trzecim akcie mężczyzna pakuje swój prowizoryczny świat, czyli „zwija kartony”, układa papierzyska, zbiera butelki, zdejmuje ze ścian reprodukcje z gerberami i wychodzi.

Lokatorki tego „jednopokojowego mieszkania” żyją odpadkami i same przypominają odpadki, natomiast Mężczyzna, konsumując przedmioty o nieco większej, choć tylko chwilowej wartości, stara się być producentem, a nie produktem. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że produkowany przez niego film – z pozoru ambitny i zaangażowany – jest czystym kiczem. Wypada więc sądzić, że on sam w konsumenckiej sztafecie zajmuje raczej podrzędne miejsce i nie jest nikim, a raczej niczym więcej jak produktem popkultury. I już wkrótce – śmieciem. W sztuce Masłowskiej mieszają się ze sobą śmieci wszelkiego rodzaju: materialne – jak przeterminowane jedzenie, opakowania czy gazetki reklamowe – i niematerialne. Śmietnikiem jest nie tylko rozsypująca się stocznia czy supermarket, gdzie od rana do nocy haruje Halina, ale też Internet. W rozmowie na temat ich codziennego menu ujawnia się „olinkowana”, zsielowana świadomość Małej Dziewczynki: „Leczo. Różne takie flupsy z papryką i spermą węgierskich kosmitów. Zobacz również: zupa tygodnia, zupa miesiąca, niezamarnowanie, II wojna światowa, głód” (s. 14). Jak słyszymy, w systemie parodiowanej tu wikipedii hasło „II wojna światowa” łąduje obok hasła „zupa tygodnia”. Hierarchia znaczeń całkowicie się zaciera, a dostępność do „zgooglowanej” wiedzy nie różni się od dostępności produktu w supermarkecie.

Współczesna sztuka, która ma ambicję opisanego tego śmietnika, sama staje się składowiskiem dawno zużytych języków, konwencji, estetyk, z czego Masłowska świetnie zdaje sobie sprawę, podejmując myśl Tadeusza Różewicza, ale też czerpiąc całymi garściami z jego twórczości. „W końcu jest postmodernizm” – powie bohaterka jej dramatu (s. 16). Skazana na wtórność, dokonuje jednak twórczego – i bardzo dowcipnego! – recydingu. Nadrzędną regułą życia na śmietniku okazuje się w jej dramacie konsumpcja p o z o r n a, w sytuacji coraz większej degradacji największą umiejętnością jest bowiem takie nabywanie czy spożywanie, które jest w gruncie rzeczy niekonsumowaniem, przy jednoczesnym poczuciu uczestniczenia w permanentnych wielkich zakupach. Halina zbiera stare gazetki reklamowe i twierdzi, że je kupiła, na dodatek po promocyjnej cenie. Kupować okazynie, z poczuciem, że „stać mnie na to” – oto źródło największej satysfakcji. Konsumpcję bez konsumpcji bohaterki Masłowskiej opanowały do perfekcji: „Babcia już nie

Świadectwa

jadła obiadu?” (s. 14) – pyta Halina. Mamy też aktywność bez aktywności: „A czy babcia już dzisiaj nigdzie nie była?” (s. 16) – dopytuje, posiadanie bez posiadania: „Marsz do swojego braku pokoju” (s. 25) – rozkazuje córce. Na tym pomysłe Maśłowska opiera kilka scen aktu pierwszego, z których dowiadujemy się o innowacyjnej formie kompletowania garderoby, pielęgnacji twarzy, turystyki (oczywiście bez ruszania się z domu), przebudowy domu, bez żadnej przebudowy itd.

Życie na śmietniku to w ostateczności życie całkowicie pozorne, to nie-jedzenie, nie-ubieranie się, nie-podróżowanie, n i e - b y c i e zawieszony w braku wszystkiego – właśnie taka wizja wyłania się z dialogów Maśłowskiej. Jej bohaterowie zdają się być reprezentantami świata ludzi wykluczonych, zepchniętych na margines, biednych. Przede wszystkim jednak są figurami życia w nie-rzeczywistości, w jakiejś na poły realnej, a na poły wirtualnej chmurze opakowań, z których znikła zawartość, na usypisku, które od czasu wielkiego wybuchu tylko nieznacznie zmieniło swój skład. Płynne życie tych pozornych konsumentów zaczęło się bowiem dawniej, pierwszego dnia wojny, kiedy zupełnie dosłownie rozsypał się świat trwałych wartości. W dniu, o którym przez cały dramat usiłuje opowiedzieć Osowiała Staruszka. W finale utworu obraz współczesnego śmietnika dosłownie miesza się z młodzieńczym wspomnieniem Staruszki:

OSOWIAŁA STARUSZKA: I już na naszym byłam podwórku, już rozwarłam bramę, już stawałam u drzwi naszej kamienicy, już dłonie wyciągałam do młodszego rodzeństwa, gdy wtem spostrzegłam, że podczas nadrzecznej przechadzki coś niefortunnie przyczepiło mi się do obcasika pantofelka. Stanęłam przy śmietniku, by pozbyć się wiślanego paprocha i do dziś pamiętam że...

MAŁA METALOWA DZIEWCZYNIKA: Że to stara pucha po lunschmencie, do której przyczepiło się kilka rozmokłych gazetek z Tesko, samodegradująca się siatka, aplikator do tamponu, worek ze zwłokami i torebka z macdonaldsa z prawie nieruszonymi frytkami... (s. 77)

I dopiero teraz następuje długo w dramacie Maśłowskiej odwlekane „bum”! Wielki wybuch konkretyzuje się tu w cyfrowej wizji Małej Metalowej Dziewczynki:

O. A to ci niespodzianka. A dałabym głowę, że w miejscu, gdzie stoją teraz w powietrzu kawałki gruzu i kamieni, szkła i walające się luzem piksele, stała jeszcze przed chwilą nasza kamienica! O, te lecące kawałki szuflad to doskonale poznaję, ale dałabym głowę, że były całymi szufladami, a wręcz komodą. Takie drzazgi, jak leca, to mieliśmy takie same, tylko to były krzesła. Te zęby tu to do złudzenia podobne do tych, co były u nas w domu grzebieniami, te strzepy to całkiem jak strzepy naszych zdjęć, z tą różnicą, że myśmy mieli całe. O, a ci Polacy, co leca, to też tacy nieopodal mieszkali, ale ci nasi to byli żywi byli całymi Polakami, a nie ich latającymi na prawo i lewo niezidentyfikowanymi szczątkami. Czyżbym była pijana tak, że nie dość, że całkowicie nie pamiętam, bym kiedykolwiek cokolwiek piła, to jeszcze nie mogła trafić do własnego domu? Ten, który się właśnie przewraca, do złudzenia go przypominał, a wręcz nim był. Dziwne. (s. 80)

Innego dostępu do wspomnień Staruszki niż taka właśnie, niby-komputerowa symulacja obserwowana oczami osoby dotkniętej amnezją, w dramacie Maśłow-

Kopciński Gdy żadna ulica nie ma sensu

skiej nie ma. Choć babcia potwierdza wizję wnuczki – „Wszystko to spadało, kładąc się warstwami. Zamknęłam oczy jeszcze mocniej, a gdy je otwarłam, już leżało, gruz-proch-ciała, miał-ciała, jak jaka upiorna lazania” (s. 81) – wrażenie wirtualności i sztuczności obrazu nie znika. Nasila się tylko jego groza. Wojna, która do tej pory była a to sklerotyczną fantazją babki, a to leksykalnym gadżetem wnuczki, konkretyzuje się w obrazie tak wstrząsającym, że aż nierzeczywistym. „Można ekstra pogrzebać sobie w pikselach” (s. 81) – oznajmia Mała, choć przecież obie „grzebią w gruzie”.

Dopiero z tej perspektywy pomysł Masłowskiej, by uśmiercić Staruszkę w wojennym bombardowaniu, wydaje się zrozumiałą i naprawdę nośną. Mała Metalowa Dziewczynka, niczym uczestnik wojennej gry komputerowej, unicestwia świat wraz ze swoimi przodkami, sobie samej odbierając szansę istnienia. Końcowa wizja Masłowskiej wszystkim postaciom dramatu nadaje status wirtualnych zjaw, które od czasu „wielkiego bum” żyją w nierzeczywistym świecie, ćwicząc się w pozornym zaspokajaniu swego konsumenckiego głodu. Głód egzystencjalny jest im nieznany, choć z pewnością znany jest Masłowskiej.

Postwojna

Paweł Passini i Dorota Masłowska stworzyli w swoich utworach dwie przejmujące wizje rzeczywistości ufundowane na pamięci wojny „późno urodzonych” artystów. Masłowska jest demaskatorem pustki, która kryje się pod piramidą zbędnych rzeczy, i przenikliwym obserwatorem ludzkich cieni zamieszkujących sztuczne cyberprzestrzenie współczesnych metropolii. Wojna jest w jej dramacie początkiem permanentnej katastrofy, która przyjmuje postać realnego i mentalnego śmietnika. Śmietnik rośnie i usypuje na wszystkie strony, nie ma w nim żadnego porządku, kierunku, granic. Są tylko puste opakowania i puste słowa, których stale przyrasta. Passini natomiast zdaje się wierzyć w duchową substancjalność ludzkich cieni i uparcie szuka sposobu na jej reaktywację. W świecie ponowoczesnej, grobowej pustki, którą w jego spektaklu wyrażają kamienie, ustawia etyczne drogowskazy. Określa kierunki i każe wybierać. Wojna jest w jego spektaklu „wielkim czasem”, w którym człowiek konstruuje swoją podmiotowość – staje się i staje się wolny.

Świadectwa

Abstract

Jacek KOPCIŃSKI

Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences (Warsaw)

When no Street Makes Sense: The War by Young Polish Stage Directors and Playwrights

The memory of the Second World War proves to be an important screen onto which young Polish artists project their conscience. This is testified by a number of events on the art scene, among which two plays seem to be of particular significance: Paweł Passini's *Hamlet 44* (2008) and Dorota Masłowska's *Między nami dobrze jest* (2009). Passini and Masłowska founded their distinctive visions of reality on their mediated memory of the war. In Masłowska's play, the war initiates a permanent disaster which assumes the form of a real and mental dumpster. For Passini, the war represents a time when ethical signposts were erected, allowing a contemporary Hamlet to reconstruct his lost subjectivity.