WOJCIECH BALUCH*

Uniwersytet Jagielloński (Kraków, Polska)

„Bez pamięci” — od doświadczenia pokoleniowego po różnorodności wspomnień (na wybranych przykładach dramatów i filmów polskich)

„Without memory” — from a generational experience to diversity of memories (based on selected examples of Polish dramas and films). This article outlines the perspective of the development of Polish drama after 1989, when the totalitarian system was replaced with the ideas of liberal democracy. The main terms that define the scope of issues under investigation and the selection of dramas include ‘memory’ and ‘generational experience’.

The reflections begin with stating the inadequacy of previous cultural models and discourses with reference to the new socio-political reality that began in Poland after 1989. Further on, selected dramas of the most prominent playwrights of the 20th century: Tadeusz Różewicz and Sławomir Mrożek are analysed. Based on their example it is proven that the language of Polish drama from the communist period actually transfers ancient linguistic forms from the pre-war period and from the 19th century. However, in the 1990s the old masters could no longer find a language which would render the experience of people living in the period of transformation. It is achieved only a decade after the system transformation in Poland when at the beginning of the 21st century an anthology of young Polish drama entitled *Porno generation* is published. It marks the beginning of an artistic attitude that is characterised with a close contact of a play’s subjects with the presented reality. This attitude leads to one of the branches of modern dramaturgy based on a free usage and combination of various styles and elements of both literature and culture while simultaneously revealing personal engagement in the reality created in

* **Adres do korespondencji:** Katedra Performatyki UJ, ul. Gołębia 16, 33-332 Kraków. **E-mail:** wojciech.baluch@uj.edu.pl.

artistic activity. I will discuss dramas by Dorota Masłowska and selected Polish films of the last decade: *All that I love*, *Yuma*, and *Motor* as representative examples of this type of artistic activity.

Keywords: Polish drama after 1989, memory, generational experience

«Без памяти» — от поколенческого опыта до разнообразия воспоминаний (на избранных примерах польских пьес и фильмов). Статья представляет тенденции развития польской драматургии после 1991 года, когда тоталитарная система была заменена идеями либеральной демократии. В подборе произведений автор руководствовался содержащимися в них проблемами «памяти» и «поколенческого опыта». Рассуждения начинаются с обоснования неадекватности существующих раньше культурных моделей и дискурсов по отношению к новой общественно-политической действительности, которая началась в Польше после 1989 года. Затем анализируются произведения выдающихся польских драматургов XX века: Тадеуша Ружевича и Словомира Мрощка. На их примере автор доказывает, что язык польских пьес коммунистического периода фактически перенимает устаревшие языковые формы довоенного периода и XIX века. Однако в 90-х гг. старые мастера не были уже в состоянии найти язык, который описывал бы опыт людей, живущих в период трансформации. Этого удалось достигнуть другим литераторам лишь спустя десятилетие после политической трансформации в Польше, когда в начале XXI века вышла антология молодой польской драматургии — *Pokolenie porno*. Эта публикация является символическим началом творческой позиции, отличающейся близкой связью тематики пьес с представляемой в них действительностью. Такая творческая позиция ведет к одной из ветвей современной драматургии, которая основывается на свободном использовании и соединении стилей и элементов литературы и культуры, и в то же время отображает личное активное участие в действительности, созданной в рамках творческой деятельности. В тексте обсуждаются пьесы Дороты Масловской и избранные польские фильмы последнего десятилетия (*Wszystko, co kocham*, *Yuma* и *Motor*) как репрезентативные примеры такого типа творческой деятельности.

Ключевые слова: польская драматургия после 1989 года, память, поколенческий опыт

Shukając perspektywę do nakreślenia linii rozwoju polskiego dramatu po 1989 roku, kiedy system totalitarny zastąpiony został ideami liberalnej demokracji, zdecydowałem się na wybór dwóch terminów popularnych na gruncie naukowego dyskursu: pamięci i doświadczenia pokoleniowego. Oba te dobrze ugruntowane w dziedzinie myśli humanistycznej terminy będę traktował jednak dość swobodnie. Pamięć będzie więc powracała w moich rozważaniach nie tylko jako wspomnienie czy sentyment, lecz także świadomość czy też tytułowa „bez-pamięć”. Również w posługiwaniu się pojęciem „doświadczenia pokoleniowego” chciałbym zachować sobie prawo używania go w sposób raczej intuicyjny aniżeli ograniczania się do dobrze znanej w literaturoznawstwie definicji tzw. przeżycia pokoleniowego.

Zacznijmy zatem od pamięci. Wraz z nadejściem nowej rzeczywistości pamięć o starej została w znacznym stopniu wymazana. Przyczyną takiego stanu rzeczy nie była jednak niechęć do dawnego systemu czy spisek polityczny dążący do zablokowania możliwości rozliczenia zbrodni minionego totalitaryzmu. W nowych warunkach pamięć o starym świecie stała się po prostu w znacznym stopniu nieprzydatna

i niepraktyczna. I to bynajmniej nie z ze względu na to, że nowa rzeczywistość okazała się całkowicie inna, lecz raczej z powodu jej dojmującego braku. Bardzo szybko stało się bowiem jasne, że proces transformacji to w znacznej mierze nie tyle restrukturyzacja, ile budowa od podstaw.

W dziedzinie literatury i przede wszystkim interesującego mnie dramatu kryzys ujawnił się głównie za sprawą wciąż powracających przez cały okres lat dziewięćdziesiątych postulatów pogłębianego realizmu oraz poszukiwań dzieł oddających skalę dokonujących się przemian. Długo wyczekiwany moment pojawienia się dobitnych świadectw nowej rzeczywistości w formie utworów dramatycznych nastąpił wraz z publikacją antologii *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne* w 2001 roku. We wstępie Roman Pawłowski zapewniał, że wybrane przez niego dramaty mówią o Polsce „głębiej niż media i [...] odważniej niż kino”¹. Jednocześnie dążąc do uwydatnienia ich wyjątkowości, podkreślał, że utwory młodych autorów „nie przypominają niczego, co dotąd pisano w Polsce dla sceny”². W konsekwencji akt zerwania z tradycją, swoista niepamięć o przeszłości stały się gestem fundacyjnym dla nowego języka dramatu, który nareszcie mógł zacząć opowiadać o współczesnej rzeczywistości. Dramatopisarze odnowili tym samym przymierze z publicznością zerwane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy to teksty pisane dla teatru w odczuciu widzów i czytelników przestały odzwierciedlać (choćaby na zasadzie krzywego zwierciadła) rzeczywistość otaczającą Polaków. Tymczasem tak proste powiązanie, o charakterze relacji jednoznacznej, pomiędzy językiem i opisywanym przezeń światem nie do końca odpowiada przemianom dramatu od czasów totalitarnego systemu Polski Ludowej do współczesności.

Jeśli przyjrzymy się twórczości tamtego okresu, dostrzeżemy, że język najwybitniejszych dramatopisarzy był uprzedni lub stał ponad rzeczywistością powojennej Polski. W przypadku Gombrowicza, który tworzył na emigracji, punktem odniesienia stała się przede wszystkim mowa i zwyczaje Sarmatów. Różewicz pozamykał swoje dramaty w wysublimowanej formie indywidualnego języka poetyckiego. Nawet Mroźek, który powszechnie uchodzi za najbardziej wnikliwego obserwatora absurdów totalitarnego systemu, na rzeczywistość Polski Ludowej patrzył często przez pryzmat modeli funkcjonowania urzędów oraz stosunków międzyklasowych z czasów przedwojennych i dawniejszych. Kiedy zatem wypowiadamy twierdzenie, że wraz z nastaniem nowej Polski po 1989 roku dawne konwencje literackie wyczerpały się, powinniśmy pamiętać, że ich korzenie są znacznie starsze aniżeli czterdzieścioletnia historia Polski Ludowej.

Czasy totalitaryzmu w Polsce nie tyle wytworzyły jakiś specyficzny typ literatury, ile raczej zakonserwowały dawne formy twórczości, które dostosowały się do trudnej rzeczywistości zniewolenia, a zarazem absurdu. Kiedy zatem w 1989 roku nastał nowy ład społeczny, okazało się, że przepaść między dawnymi a nowymi

¹ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2003, s. 5.

² *Ibidem*, s. 6.

czasami jest znacznie głębsza, niżby się mogło wydawać. Nieadekwatność tematów związanych z krytyką totalitarnego systemu oraz wyczerpanie konwencji sekretnej wykpiwania władzy nie były bowiem jedynymi źródłami kryzysu języka dramatu jako narzędzia opisywania ówczesnej rzeczywistości. Wolność obnażyła zarówno siemienność dawnego porządku, jak i ogrom zastoju intelektualnego. Nawet najlepsza niezależna literatura czasów zniewolenia nie potrafiła, bo nie mogła, objąć ogromnego obszaru zmian, które stanowiły główną linię rozwoju państw demokracji zachodniej. O zmianach obyczajowości, sytuacji ekonomicznej społeczeństw post-industrialnych czy rozwoju ruchów obywatelskich nie dało się raczej pisać językami wyrosłymi z tradycji sarmackiej, romantycznej lub za pomocą hermetycznego języka poetyckiego.

Pustka w przestrzeni twórczości dramaturgicznej na początku lat dziewięćdziesiątych ujawniła się jednak nie tylko w sferze dyskursywnej, lecz także za sprawą dominacji autorów, którzy swoją pozycję zbudowali w czasach poprzedniego systemu. Dwa głośne obrazy czasów transformacji w Polsce zostały nakreślone przez dawnych mistrzów Sławomira Mrożka i Tadeusza Różewicza. W obu jednak daje się wyczuć znaczący dystans do współczesnej autorom rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych. Sześćdziesięcioletni Mroźek dystansuje się od przedstawianego świata, akcję swojego dramatu umieszczając na dalekim Krymie i rozpoczynając ją w 1910 roku. Ostatni akt dramatu, który rozgrywa się w czasach współczesnych, jest mocno obciążony wcześniejszymi obrazami i jednocześnie osadzony w przestrzeni przypominającej rzeczywistość polską, będącą jednak raczej zbiorem wyobrażeń dramatopisarza na temat życia na Krymie aniżeli wynikiem jego obserwacji czy osobistych doświadczeń.

W sposób bardziej bezpośredni zmierzył się z nową Polską siedemdziesięciosześcioletni Tadeusz Różewicz. Pisząc w 1997 roku *Kartotekę rozrzuconą*, kontynuację swojego dawnego dzieła, stworzył ją zgodnie z popularnymi w tym czasie metodami otwartej pracy nad tekstem. W wyniku tego przedsięwzięcia powstał tekst splatający dawne dyskursy literackie i polityczne z wrywkami wypowiedzi lub tekstów prasowych pochodzących z czasu pracy nad dramatem. Ten bardzo ważny w najnowszej polskiej historii dramatu akt twórczy ujawnia jednak także pewną bezradność dawnego mistrza w zetknięciu z nową rzeczywistością. Wklejone w jego dramat fragmenty tekstów prasowych i debat sejmowych są bowiem prawdziwe, ale ich dobór pozostaje dość naiwny. Wyszedłszy z opanowanej do perfekcji osobistej przestrzeni poetyckiego świata, Różewicz nie potrafił znaleźć języka dramatyzującego nową dla niego rzeczywistość. Dominujący w jego dramacie chaos można rzecz jasna tłumaczyć bezładem, jaki zapanował w przestrzeni komunikacyjnej nowej Polski. Jednak już kilka lat później młodzi dramatopisarze podejmą tematy „rzucane” przez Różewicza w postaci wrywkowych przytoczeń i nadadzą im formę literacką. Włączony w treść *Kartoteki rozrzuconej* program telewizyjny zostanie w sposób parodystyczny przetworzony w dramacie Jana Klaty *Uśmiech Grejpruta* z 2001 roku. Tematyka handlu organami, która u Różewicza była zasygnalizowana za sprawą cennika części

ciała na sprzedaż, zostanie rozwinięta w *Medycznej tragifarsie słowiańsko-germańskiej* napisanej przez Andrzeja Stasiuka w 2005 roku. Noc. Dla znacznie młodszych od Różewicza dramaturgów drapieżna rzeczywistość medialno-konsumpcyjna stała się przedmiotem drwin lub krytyki, jednak sprawność, z jaką zaczęli przetwarzać ją na literacką formę dramatyczną, dowodzi, że nie była im tak obca, jak autorowi *Kartoteki rozrzuconej*.

To wejście w bliski kontakt z przedstawianą rzeczywistością wydaje się symptomatyczne dla nowego dramaturgii rodzącego się w Polsce na przełomie XX i XXI wieku. Dawni mistrzowie dramatu, Różewicz, Gombrowicz i Mrożek, ze swej sztuki literackiej stworzyli potężne kasztele, z których wyżyn spoglądali mądrymi i przenikliwymi oczami na polskie społeczeństwo. Autorzy debiutujący na przełomie ostatniego stulecia kpili z otaczającego ich świata, krytycznie go recenzowali, jednak nie uchylali się od odpowiedzialności za rzeczywistość, której czuli się współtwórcami. Dla nich nie był to bowiem świat obcy, ale ten, w którym wzrastali i w jakim część z nich wchodziła w dorosłe życie. Pokolenie dawnych mistrzów, które zapoczątkowało dramatyczne dokumentowanie czasów polskiej transformacji, opisywało ją z perspektywy systemów wartości wykształconych we wcześniejszej epoce. Świat Polski lat dziewięćdziesiątych rysował się w ich dramatach jako coś całkowicie obcego i nieuchwytnego. Dla młodych ta sama rzeczywistość była przedmiotem krytyki, ale też fascynacji. Nie mogło zresztą być inaczej, gdyż właśnie w niej rozwijali swoje kariery oraz realizowali życie prywatne. W rozwoju polskiej dramaturgii po 1989 roku doszło więc do swoistego przesunięcia. Twórcami wyobraźni Polaków żyjących w latach dziewięćdziesiątych stali się przedstawiciele pokolenia urodzonego jeszcze przed drugą wojną światową. Nowe pokolenie twórców rozliczenia z rzeczywistością, która ukształtowała ich młode lata, dokonało *post factum*. Co ciekawe, zrobiło to, lekceważąc całkowicie głosy ich poprzedników. Zatem klasyczny konflikt pokoleń w najnowszej historii polskiego dramatu nie zaistniał. Ten brak nie był jednak, jak mi się wydaje, wynikiem postawy młodych autorów, lecz sytuacji, w której się znaleźli. Spór z pokoleniem mistrzów okazał się bowiem o tyle trudny, że ci eksponowali raczej swoją bezradność wobec nowej rzeczywistości. Natomiast odniesienie się do czasów Polski Ludowej dla wielu młodych było wyprawą poza horyzont ich bezpośredniej pamięci. Z tych między innymi przyczyn całą swoją uwagę poświęcili czasowi teraźniejszemu, pisząc, jakby byli pozbawieni wszelkiej pamięci historycznej. Ta jednak bezkompromisowa postawa przyczyniła się do zapoczątkowania nurtu, który paradoksalnie stał się drogą powoli przywracającą polskiemu dramatu pamięć minionego czasu.

Używając pojęcia „pamięć”, nie myślę o tej, którą aktywizujemy w aktach rozliczania z przeszłością. To, co interesuje mnie bardziej, to rekonstrukcja pamięci obrazu minionej rzeczywistości. Tego wszystkiego, co daje się wyłuskać z języka, zachowań czy codziennych praktyk życia społecznego. Tego rodzaju pamięć wymaga jednak bardzo bliskiej perspektywy oglądu, a tę właśnie jako strategię twórczą ustanowiła dramaturgiczna nowa fala twórców, której reprezentacja znalazła się w anto-

logii Pawłowskiego. Pośród tej grupy pojawiła się także Dorota Masłowska. Jej twórczość jest dobrym przykładem zjawiska, jakie staram się nakreślić. Urodzona zbyt późno (1983), aby pamiętać czasy Polski Ludowej, jest pisarką obdarzoną wyjątkową zdolnością wyłapywania obrazów i charakterystycznego języka tamtego okresu. Być może zresztą to retoryczna siła jej sztuki pisarskiej skłania mnie do przekonania, że w dialogach jej postaci słyszę głosy z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy chodziłem do szkoły. To jednak bez znaczenia. Najważniejsze, że Masłowska siłą swojego talentu literackiego potrafiła połączyć świat współczesnego konsumpcjonizmu z rzeczywistością wiecznego niedoboru Polski Ludowej. Taki bowiem właśnie obraz spłotu tych dwóch wrogich ideologicznie rzeczywistości wyłania się z jej wysoko ocenionego przez krytykę dramatu *Między nami dobrze jest*.

Przykład Masłowskiej dobrze obrazuje mechanizm tworzenia pamięci za sprawą osobistych aktów twórczych. Paradoks polega bowiem na tym, że za każdym razem, kiedy w jej dramacie słyszę echo głosów z mojego dzieciństwa, doskonale rozpoznaję też język Masłowskiej. Podobny sposób przywracania przeszłości w zdecydowanie bardziej prywatnej aniżeli społecznej perspektywie oglądu prezentują również niektóre polskie filmy ostatniego dziesięciolecia. *Wszystko, co kocham* (2009) Jacka Borcucha to historia losów syna oficera marynarki wojennej, który w 1981 roku zakłada zespół punkrockowy. Perspektywa życia rodziny w małym miasteczku, pierwszych miłosnych doświadczeń oraz pasji do muzyki wyznacza punkt widzenia alternatywny wobec poważnych kinowych i literackich obrazów stanu wojennego, który stanowi centralny punkt rozwoju akcji filmu Borcucha. Trzy lata później w kinach pojawia się *Yuma*. W filmie tym Piotr Mularuk kreśli obraz drobnych złodziejasków z początku lat dziewięćdziesiątych, którzy mieszkając w niewielkim miasteczku przy granicy, żyją z kradzieży w niemieckich sklepach. Jeszcze inny wizerunek Polski wyłania się z filmu Wiesława Palucha *Motór* (2005), ukazującego życie grupy chłopaków z Biłgoraja, których codzienne życie kręci się wokół spotkań pod kioskiem oraz fascynacji motorem, przyjmującej absurdalne formy religijnego obłędu.

Wszystkie te filmy cechuje bardzo silny rys realistycznego odtworzenia minionej rzeczywistości. Dostrzegalny jednak tylko wtedy, gdy na przedstawiany świat spojrzymy oczami autorów wymienionych filmów. Opowiadane przez nich historie nie stanowią bowiem rekonstrukcji przeszłości opartej na powszechnej pamięci, są raczej osobistymi wspomnieniami czasów ich młodości. Wspomnieniami, dodajmy, które opierają się na fantazjach towarzyszących przeżywaniu ich młodzieńczych lat. Nieprzypadkowo bohater *Yumy* przynosi do domu tekturowy wizerunek kowboja, zabrany sprzed kina, a wjazd jego bmw do sklepu jubilerskiego w Niemczech jest wierną kopią obrazów, które znamy z hollywoodzkiego kina akcji. Taki zindywidualizowany sposób przywoływania przeszłości nie trafia do wszystkich, co łatwo zauważyć, śledząc oceny i komentarze wspomnianych filmów w Internecie. To, co jest charakterystyczne dla przywołanych obrazów filmowych, to ogromna rozbieżność dotyczących ich komentarzy i ocen. Ten rodzaj pamięci wydaje się jednak odpo-

wiedni oraz uczciwy we współczesnym zdemokratyzowanym świecie i tym samym świadczy o dojrzałości postawy polskich twórców.

Kiedy w 1997 roku Tadeusz Różewicz starał się skomentować ówczesną rzeczywistość jawiącą mu się jako przestrzeń chaosu i trywializacji życia społecznego, w swoim dramacie przywołał głosy wielkich Polaków: ks. Skargi i Piłsudskiego. Dziś oba te nazwiska nie są już autorytetami ustanawiającymi niekwestionowane punkty odniesienia dla większości polskiego społeczeństwa. Postępująca demokratyzacja przyznała prawo głosu wszystkim obywatelom nie tylko w wyborach parlamentarnych. Dlatego wydaje się, że linia rozwoju polskiego dramatu od całkowitego zaniku w 1989 roku jakichkolwiek punktów orientacyjnych w postaci autorytetów, pokolenia ojców czy obowiązujących form literackich, do zdemokratyzowanej przestrzeni różnorodnych głosów, w której osobiste wspomnienie staje się alternatywą dla pamięci historycznej narodu, stanowi symptomatyczny dla czasów polskiego postkomunizmu przykład dojrzewania polskiej sztuki dramatycznej do nowej rzeczywistości. Albo raczej jej współdojrzewania z tą rzeczywistością.