

Inwersja i metafora

AUTOR: PAWEŁ STANGRET



AUTOR / PAWEŁ DEMIRSKI
TYTUŁ / TEKSTY DLA (STAREGO) TEATRU
REDAKCJA / AGATA DĄBEK
WYDAWCA / STARY TEATR
MIEJSCE I ROK / KRAKÓW 2020

■ *Teksty dla (Starego) Teatru* to druga już, po *Parafrazach* z 2011 roku, antologia dramatów Pawła Demirskiego. Tym razem wydane zostały utwory, które wystawiła Monika Strzępka na deskach Starego Teatru w Krakowie w latach 2013–2020. Publikacja prowokuje, wynikające z charakteru tej twórczości, pytanie o autonomię tekstu wobec inscenizacji. Pojawiało się ono szczególnie dobitnie ze względu na rodzaj ścisłej współpracy autora z reżyserką, tu dodatkowo sankcjonuje je wpływ zespołu aktorskiego Starego Teatru na proces twórczy dramaturga.

Demirski, podobnie jak w *Parafrazach*, na okładce sugeruje przynależność gatunkową publikowanych dramatów i tak samo jak w przypadku pierwszego zbioru pokazuje ich silną zależność od sceny. Podkreśla to również Agata Dąbek we wprowadzającym artykule, zaznaczając, że autor nazywa swoje utwory „tekstami” albo „przedstawieniami”. Metodą pisarską Demirskiego jest praca nad fragmentami scenariusza – jego sztuki nie powstają jako całe, skończone dramaty, a do tego przygotowywane są „pod” konkretne wykonanie. Z zamieszczonych w książce wywiadów z aktorami wynika, że Demirski pisząc, współpracuje nie tylko ze Strzępką, lecz także z nimi. Sytuacja taka ma miejsce w odniesieniu i do poszczególnych postaci literackich, które kształtowane są z uwzględnieniem wykonawcy, i do zespołu. Potwierdzeniem nieautonomiczności sztuk „dla Starego Teatru” mogłaby być też niechęć Demirskiego do pomysłu wydania książki. Dąbek przyznaje, że musiała przekonywać go do tego gestu – rozrywającego, wydawałoby się, organiczny związek tych sztuk ze sceną. W zamieszczonym w tomie wywiadzie dramaturg wyraźnie sugeruje czytelnikowi, że spektakl jest tutaj dominantą, zaś lektura aktem wtórnym, „wracaniem do dramatu” po spektaklu, jak mówi. Warto dodać, że z wyjątkiem *Jeńczyny*, której premiera odbyła się z opóźnieniem spowodowanym sytuacją pandemiczną, wszystkie te przedstawienia pozostawały wówczas w repertuarze krakowskiego teatru. Publikacja sprawia jednak, że ich „scenariusze” wkraczają w sferę komunikacji czytelniczej i jako takie nabierają autonomii. Ponadto redaktorka i aktorzy Starego zgodnie zauważają, że Demirski rzadziej bywa na próbach, co sugerowałoby, że autor coraz bardziej tylko inspirował się rozmowami z nimi czy reżyserką.

W tym kontekście problematyczna okazuje się zwłaszcza ostatnia część antologii, którą stanowią *Sceny dodatkowe*. W ich skład

wchodzi materiały odrzucone oraz warianty i wersje tekstów. „Odrzucenie” niby spowodowane jest względami inscenizacyjnymi, a nie literackimi, a jednak autor nie umieszcza tych fragmentów w tekście głównym, tylko pokazuje je jako warianty. Jak wynika z wywiadów włączonych do książki, Demirski nie dokonuje skreśleń wersów, zdań itp., lecz wycina całe sceny. Widać tutaj doświadczenie teatralne, które ma wpływ na formowanie dramatów i sprawia, że stają się one sceniczne. Tym samym są materiałem dla potencjalnych (prócz tych zrealizowanych) inscenizacji. Postulat, żeby Strzępka wystawiła dzieło innego pisarza, a Demirski napisał tekst dla innego reżysera, pojawia się dość często w wypowiedziach aktorów, którzy dodają, że chętnie przyłączyliby się do takiego projektu. Znamienne, że akcentują to właśnie oni, umiejący ocenić potencjał sceniczny utworu.

Dąbek zaznacza, że dramaty Demirskiego muszą zostać dookreślone co do miejsca akcji, postaci, kostiumów itd. – przez wykonanie. Czytelnik jednak dostrzeże charakterystyczne zabiegi językowe stosowane przez autora. Polegają one głównie na tworzeniu kolaży rozmaitych dyskursów współczesnych. Dobrym przykładem jest *Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych*, traktująca o tym, jakie miejsce we współczesnej kulturze polskiej zajmuje seks, a zwłaszcza jak o nim rozmawiamy. Pokazuje to na przykład fragment z producentami polskiego porno patriotycznego, parodiujący dyskursy obyczajowe (m.in. patriotyczny, katolicki, mieszczański), narracje historyczne i polityczne. Wyśmiane dyskursy są zestawione z językiem, jakim mówimy o seksie – inna ze scen rozgrywa się w laboratorium, w którym hodowane są puchate, słodkie słowa (może analogicznie do „zwierzątek” z domów nowych mieszczan) potrzebne pacjentom, głównie pacjentkom, do przyswojenia pozytywnej leksyki dotyczącej seksualności. W ten sposób autor zauważa, że nie posiadamy indywidu-

Wzajemna nieprzystawalność leksyki i frazeologii zaczerpniętej z różnych odmian współczesnej polszczyzny to chwyt charakterystyczny dla parodii Demirskiego. Dekonstrukcja dzisiejszych dyskursów i zestawianie ich zawsze cechowały jego twórczość.

alnej sfery słownikowej w obszarze erotyki, co z kolei jest konsekwencją mentalno-kulturowych ograniczeń (porównanie ze „słodkimi zwierzątkami” oraz postaci naiwnych kobiet sytuują całą sferę erotyczną między wulgarnością pornografii a infantylizowaniem). Parodiowane są również współczesne próby przełamania tej sytuacji, poszukiwania, między innymi feministyczne, nowego języka.

Wzajemna nieprzystawalność leksyki i frazeologii zaczerpniętej z różnych odmian współczesnej polszczyzny to chwyt charakterystyczny dla parodii Demirskiego. Dekonstrukcja dzisiejszych dyskursów i zestawianie ich zawsze cechowały jego twórczość. Było to swego czasu powodem oskarżania autora o profanację. Kompilowanie różnych sposobów mówienia jest jednocześnie komiczne i bluźniercze. Kłóci się bowiem z ugruntowanymi w świadomości odbiorczej schematami recepcji – klasyki, historii czy narracji tożsamościowych. Widać to było dobrze w *Parafrazach*, gdzie przepisane zostały kanoniczne teksty kultury i popkultury (od *Dziadów* i *Wujaszka Wani* po *Dynastię* i *Czterech pancernych i psa*).

Co się zmieniło od czasu tamtych dramatów? W *Tekstach dla (Starego) Teatru* dostrzec można zmianę poetyki Demirskiego oraz zmianę w jego strategii pisarskiej. *Bitwa warszawska 1920, nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!* to oparte o prototeksty dramaty dekonstruujące utarte sposoby przekazywania tradycyjnych narracji i mitologii (w przypadku *Cudu nad Wisłą* mitologii kreowanej współcześnie). Z kolei *Triumf woli, Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej, Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych* to utwory, które są parodią współczesnych dyskursów w celu ośmieszenia mentalności ludzi, którzy się nimi posługują. Tym razem już bez odwoływania się do klasycznych wzorców literackich (co powoduje utratę jednego z pięter satyry). Zmiana polega na tym, że podstawowym budulcem tych dramatów są jedynie dyskursy. To one wyznaczają nam

współczesny obraz świata, to z nich powstają postaci, które mogą być typami reprezentującymi współczesność. Tę tendencję można już dostrzec w *nie-boskiej...*, gdzie postaci Orcia dopisana została postać Lęków Poranych. Orcio Demirskiego zastępuje symbol stworzony przez wieszczą typem bliskim dzisiejszemu odbiorcy, utożsamia „poetycki niepokój” ze współczesnymi nerwicami.

Czytając *Teksty...* jako całość, widać wyraźnie, że właśnie od *nie-boskiej...* ewoluuje sposób pisania autora. Główna różnica polega na odejściu od charakterystycznej dla niego inwersji (która przysparza trudności aktorom) w poszczególnych wersach wypowiedzi. Jej najważniejszym celem była artystyczna zmiana utrwalonych sposobów mówienia. Komplikacja języka siłą rzeczy zwracała uwagę na to, jak się mówi o danym problemie. Inwersje uwieloznaczniały tekst, przez co rozszerzało się spektrum zagadnień, jakie Demirski podsuwał czytelnikowi.

W najnowszych dramatach również próbuje się zakłócać linearność – używając elips i rozbijając tok zdania dygresjami. Tak dzieje się w *Roku z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, gdzie Bóstwo Kultury i Nauki mówi o staniu

w korkach
O których nikt nie myśli że są stratą czasu jak
prłowskie kolejki
A niektórzy właściwie uznają je za jakiś wyraz
nowoczesności i wieżowców
Pośród których cały czas słyhać

(s. 376)

Drugim chwytem stosowanym w nowych tekstach jest zastąpienie inwersji metaforą. W tym samym dramacie Bóstwo Marzycielskie o swojej znajomości bohaterów *Gry o tron* powie, że nie jest dumny

Ze stracenia czasu po nocach?
Z buforowania się do życia w kółku?

(s. 366)

Współczesny problem wybujałych aspiracji przedstawiono poprzez obraz zacinającego się Netflix, czyli przy użyciu zrozumiałego kodu komunikacyjnego. Typowe postaci Demirskiego dają też pole do interpretacji aktorom, łącznie z uwzględnieniem ich „warunków”, czego dobrym przykładem jest filigranowy Orcio grany przez postawnego Juliusza Chrzastowskiego.

W warstwie literackiej utwory te ewoluowały od dekonstrukcji do prezentacji typów współczesnych. Stąd odejście od prowokacyjnej inwersji na rzecz metaforyki, która nie jest już tak zaczepna. Niegdyśejsza strategia (również na poziomie językowym) była motywowana chęcią poszukiwania przez twórców nowych sposobów mówienia o współczesności (między innymi przez wybór tematyki). Dziś Demirski powtarza dobrze znane dyskursy i postawy, przez co dramaty te wydają się nużącym powieleniem obrazów współczesnej Polski. Ich nagromadzenie w tekście obliczone jest jednak na efekt przerażenia – straszącym, w jaki sposób tworzymy językowy obraz świata.

Dostrzec też można zmianę w kreowaniu postawy odbiorcy, przy czym nie chodzi o istotne przy uprawianiu sztuki krytycznej kryteria socjologiczne i polityczne, lecz właśnie językowe. We wczesnej fazie twórczości adresatami Demirskiego byli użytkownicy skostniałych języków, których sztuczność i nieadekwatność pisarz chciał zdemaskować. Dzisiaj nie wychodzi on poza powielanie schematów znanych z medialnych przekazów. Chce pokazać w ten sposób, że wraca dawny obraz świata, a jego krytyka nie jest w stanie zatrzymać tej tendencji. Sztuka krytyczna nie potrafi już więc być odpowiedzią na współczesność. Jej dekonstrukcyjny charakter, a jednocześnie inkluzywność sprawia, że w tekstach Demirskiego z ostatnich lat wybrzmiewa bezradność, pogodzenie się z tym, że tradycyjne narracje stają się dominujące i powoli nieprzezwyciężalne. ■