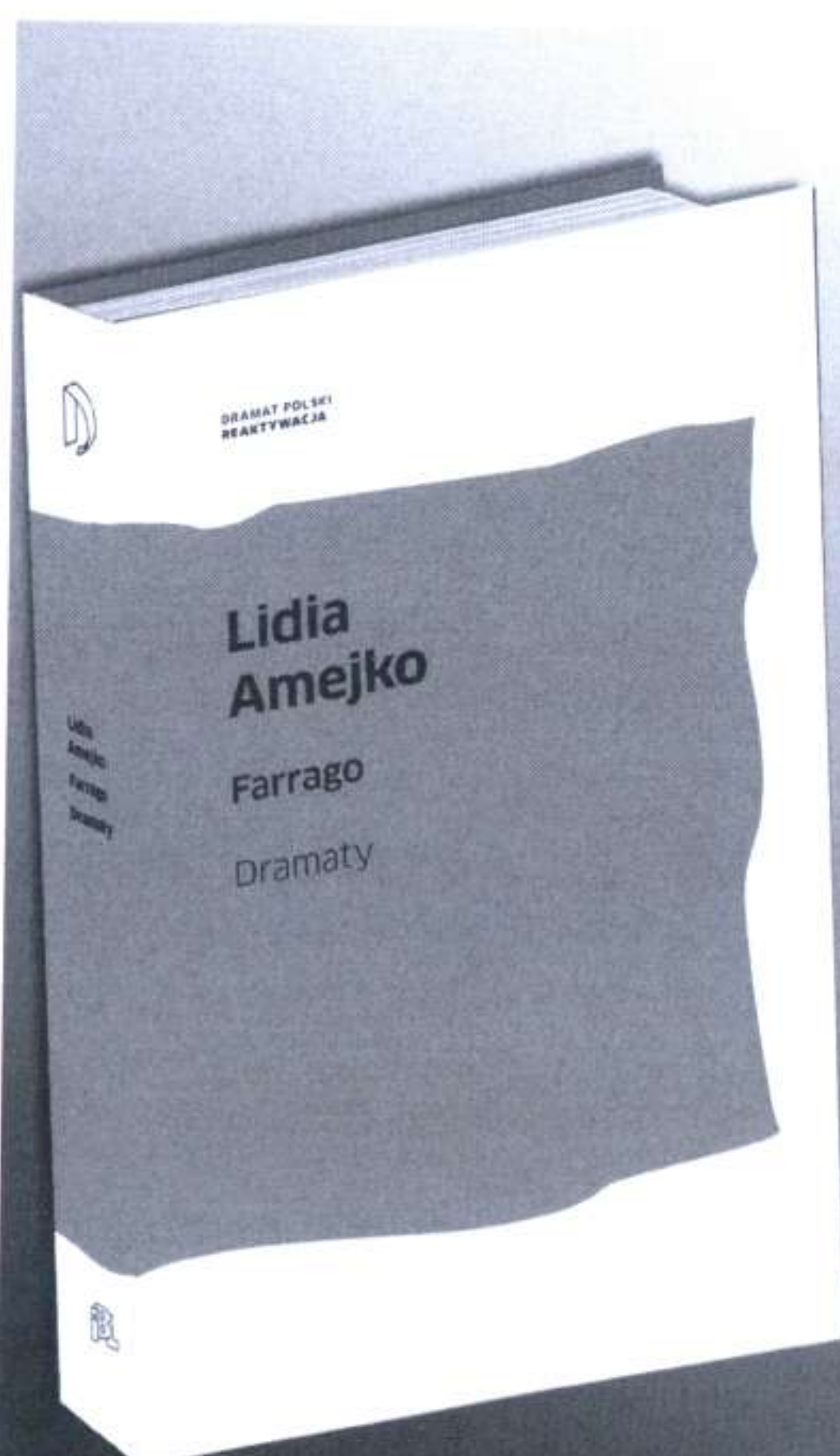


Pisarka osobna

AUTOR: **MONIKA ŻÓŁKOŚ**



AUTOR / **LIDIA AMEJKO**
TYTUŁ / **FARRAGO. DRAMATY**
WYBÓR I WSTĘP / **JACEK KOPCIŃSKI**
OPRACOWANIE TEKSTÓW /
GRZEGORZ WRONIEWICZ
WYDAWCA / **WYDAWNICTWO INSTYTUTU
BADAŃ LITERACKICH PAN**
MIEJSCE I ROK / **WARSZAWA 2020**

■ Tom utworów scenicznych Lidii Amejko, który ukazał się w serii „Dramat polski. Reaktywacja” w wyborze Jacka Kopcińskiego, stwarza wyjątkową okazję, by spojrzeć na twórczość pisarki całościowo. Nie z poziomu pojedynczych dzieł, ale przenikających je literackich obrazów oraz filozoficznych rozpoznań, które układają się w manifestacyjnie osobną wizję teatru. Amejko od lat funkcjonuje na marginesie polskiego życia literackiego, co odnosi się nie do rangi pisarstwa, ale świadomie budowanej strategii twórczej, przejawiającej się zarówno w ignorowaniu popularnych tematów i trendów estetycznych, jak i w konsekwentnej ochronie własnej prywatności. Zagadkowość biografii, pozostającej w sferze domysłów i niedopowiedzeń, sprzęga się z jednym z kluczowych problemów podejmowanych przez autorkę w jej twórczości – języka jako narzędzia komunikowania tożsamości, przyległości słowa i egzystencji. Osobna pozycja Amejko, unikającej w swoich utworach jakiegokolwiek doraźności, nie oznacza jednak, że sytuuje się ona poza wszelką tradycją pisarską. Jej dzieło – gęste, intertekstualne, bogate w filozoficzne nawiązania – może budzić skojarzenia z twórczością tych pisarzy, którzy jak Jorge Luis Borges eksplorują literackość świata jako wielkiego palimpsestu, poklejonego z nakładających się na siebie dyskursów. Ale idiom twórczy Lidii Amejko nie zasadza się na nawiązywaniu do konkretnych pisarzy i utworów, lecz na lokowaniu się w nurcie wątplenia, podważania, nieufania jednoznacznościom; w tradycji określanej przez autorkę mianem heretyckiej. To na tym gruncie może wyrosnąć dramaturgia, która jest jednocześnie antydogmatyczna i podszyta metafizyczną tęsknotą.

Utwory sceniczne Lidii Amejko zamieszczone w tomie *Farrago. Dramaty* kreują obraz świata naznaczonego ontologiczną niepewnością. Zarówno tożsamość postaci, jak i przedstawiane wydarzenia budzą pytania dotyczące ich statusu; realne miesza się z fantazmatycznym, rzeczywiste z wyobraźniowym, cielesne z niematerialnym. W dramacie *Gdy rozum*

spi – włącza się automatyczna sekretarka bohaterowie zostali zredukowani do rejestrowanych przez medium głosów, które odklejają się od żywej postaci, odcieleśniają i zyskują status osobnych, widmowych bytów. Centralną figurą przeplatających się opowieści jest Adam, do którego odnoszą się wszystkie nagrywane na telefoniczną sekretarkę osoby. Ich słowa lokują głównego bohatera w sieci ról i zewnętrznych oczekiwań, a zarazem tworzą coś w rodzaju wielopiętrowej symulacji istnienia, w której postać Adama staje się funkcją cudzych wypowiedzi. *Męka Pańska w butelce* rozpoczyna się od samozakwestionowania przez Uriela własnej egzystencji („Jestem... nie, nie, z pewnością byłoby powiedzieć: nazywam się!”). W jego słowach zawieszony zostaje lejtmotyw całego utworu, którym okazuje się nieoczywisty związek bytu i logosu – niekiedy rozmywający się w poststrukturalistycznym geście rozpodobnienia znaczącego ze znaczoną, innym razem zacieśnianą, jakby pod wpływem tęsknoty za trwałą rzeczywistością, opartą na przyległości słowa i rzeczy. W sztuce telewizyjnej *Dwadrzewko* retrospektywna rama utworu tworzy scenę pamięci, zaludnianą przez postaci umarłych i rozbrzmiewającą głosami z przeszłości. Autorka odsłania w swoim dramacie performatywny wymiar procesu wspominania. W umyśle głównego bohatera pojawiają się obrazy bliskich mu osób, które w przestrzeni spektaklu są rzeczywiste, obdarzone konkretną psychofizycznością, a jednocześnie odrealnione i nie w pełni obecne.

W dramacie *Farrago* źródłem ontologicznego rozchwiania okazuje się przewrotna realizacja motywu *theatrum mundi*. Oto tytułowy bohater, aktor specjalizujący się w kreowaniu czarnych charakterów, ulega śmiertelnemu wypadkowi i ma odpowiedzieć za popełnione przez nie zbrodnie, które w oczach sądu są prawdziwe. Finalnie jednak odegrane przestępstwa nie zyskują ciężaru rzeczywistych czynów, co więcej, spotkanie z aktorem powoduje, że podważona zostaje magiczna funkcja Bożego słowa, które traci dotychczasową jed-

Utwory sceniczne Lidii Amejko zamieszczone w tomie *Farrago. Dramaty* kreują obraz świata naznaczonego ontologiczną niepewnością. Zarówno tożsamość postaci, jak i przedstawiane wydarzenia budzą pytania dotyczące ich statusu; realne miesza się z fantazmatycznym, rzeczywiste z wyobrażeniowym, cielesne z niematerialnym.

ność nazywania i działania. Teatralność daje Eksceleencji szansę powtórzenia przeszłości i stworzenia alternatywnej wersji biblijnych wydarzeń, w której Boska ingerencja kładzie kres męce Chrystusa. Aktorstwo jawi się jako proceder mnożenia bytów, zawieszonych między fikcją i realnością, a jednocześnie jako nieświadome zdublowanie gestu stwarzania ze słów świata, w którym znak przeistacza się w materię. Jak w wymownym wyznaniu Farragi, który proces budowania roli postrzega na podobieństwo aktu biblijnej kreacji: „Pomyślałem sobie: on składa się z samych słów, więc ja mu dam ciało, moje ciało, spocone, drżące, oblepione szminką jak glina...”.

W inspirowanej opowiadaniem Franza Kafki *Przemianie 1999* Lidia Amejko tworzy sytuację jednocześnie metaforyczną i zakorzenioną w scenicznym konkrety: bohater dramatu zaczyna doświadczać namacalnie cierpienia innych ludzi, o których dowiaduje się z radiowych wiadomości. Odrealniony ból, zamieniony w cyfry i atrakcyjne newsy, zakorzenia się w ciele Senso, który dosłownie, przez skórę, wchłania otaczające go nieszczęście. Medialne zapośredniczenie, przekształcające jednostkowe cierpienie w bezosobowy komunikat, zostaje przedstawione *à rebours*. Tkliwość i empatyczność głównego bohatera, zanurzonego w bezwzględnym świecie korporacyjnych zależności, jest elementem obcym, rodzajem skandalu, który doprowadza do zwolnienia go. Przynajmniej do chwili, kiedy okazuje się, że tak niewygodna wrażliwość na cierpienie drugiego człowieka może stać się atrakcyjnym produktem, elementem biznesowej marki. *Przemiana 1999* rozgrywa się w napięciu pomiędzy scenicznym obrazem fizycznego bólu a medialnym odrealnieniem rzeczywistości. Trzeba przy tym zauważyć, że wykorzystane w tych dramatach urządzenia – automatyczna sekretarka w *Gdy rozum*

śpi... czy radio w *Przemianie 1999* – nigdy nie służą naiwnemu uwspółcześnieniu formy teatralnej. Wynalazki medialne, które stają się częścią projektu scenicznego Lidii Amejko, są jednocześnie metaforyczne i materialne, jak kamera zjeżdżająca do gardła postaci w dramacie *Dwadrzewko*, która nieoczekiwanie okazuje się kanałem pamięci. Obecność technologii w tych utworach jest przejawem świata zapośredniczonego, istniejącego w medialnych odbiciach, ale też świata odczarowanego (w sensie Weberowskim) i pozbawionego mistycznego zakorzenienia.

Ostatni z zamieszczonych w antologii dramatów, *Nondum*, przynosi kreację głównego bohatera, który dzieli z innymi postaciami z twórczości Amejko ontologiczną niepewność. Zawieszony między życiem a śmiercią, realnością a widmowością istnienia, jest połączeniem materii z logosem, tekstem obleczonym w ciało, który został zrodzony z człowieka i... księgi. *Nondum* dobitnie pokazuje, że w utworach dramatopisarki dialogują ze sobą różne filozofie języka. Erudycyjnie pisze o tym wymiarze twórczości Amejko Jacek Kopciński, który w wielowątkowym wstępie do antologii przedstawia związek jej dramatów z wyłożoną w pismach Jacques'a Derridy krytyką zachodniego logocentryzmu. „Szczególnie interesuje ją – przekonuje krytyk – napięcie między podejrzaną, a przez to braną w literacki cudzysłów »głębią« słów i »powierzchnią« ludzkiej egzystencji, wprowadzenie wolnej od metafizycznych złudzeń, za to pozbawionej sensu, przypadkowej i chaotycznej”. Kopciński trafnie zauważa, że Derridańska konceptualizacja języka spotyka się w twórczości Amejko z projektem mityzacji rzeczywistości, sytuującym ją w gronie pisarzy i pisarek peryferyjnych, osobnych. Jej przejawem są historie poklejone z biblijnych obrazów i mistycznych wątków, które au-

torka kreśli nie w naiwnym geście powrotu do umocowanego metafizycznie świata, ale przeciwnie – w sytuacji jawnej erozji religijnej wyobraźni.

To, co najbardziej nurtuje w owym splocie mitycznej i postmodernistycznej koncepcji języka, to ich ewidentna sprzeczność. Z jednej strony pojawia się ujęcie esencjalne, przejawiające się w wierze w sprawczość języka i jego zdolność oddziaływania na rzeczywistość. Z drugiej zaś strony rysuje się filozofia języka, która rozluźnia związek słowa ze światem, obnaża dyskurs jako element umowy społecznej i konstrukt związany z relacjami władzy. Bohaterowie utworów Lidii Amejko pragną mitycznego zakorzenienia; zanurzenia w języku, który przylega do egzystencji. Jak w dramacie *Męka Pańska w butelce*, gdzie przejawem tej tęsknoty staje się fantazja na temat „prawdziwego imienia”: „Każdy ma takie jedno, co na nim Boskie tchnienie, dźwiękiem, jak ostrzem, w duszyczkę przykrojone, wnika w ludzkie ciało i tam sadowi się wygodnie [...]”. Ale wizja pogłębionego, mistycznego świata, którego granice sięgają daleko poza doraźność, nieustannie się w tych dramatach rozpada – jest w niej coś nieuchwytnego, jakby stanowiła przedmiot tęsknoty bohaterów, nie zaś realną możliwość. Pragnienie umocowania w języku mitycznym zostaje skontrolowane sytuacjami, w których słowo odkleja się od rzeczywistości, powodując bolesne wyalienowanie postaci: „Ja o takiej [prawdzie] mówię – stwierdza jeden z bohaterów *Męki Pańskiej*... – co była na początku, zanim się to wszystko z hukiem rozpękło, rozprysło, rozwiało, zanim zaczęło uciekać jakby samo przed sobą!”. I to właśnie nieustanna kolizja tych dwóch odrębnych filozofii słowa sprawia, że w twórczości teatralnej Lidii Amejko język zarówno konstytuuje, jak i problematyzuje ludzkie istnienie. ■