

Pomiędzy światami, pomiędzy tekstami

AUTOR: ANETA GŁOWACKA

Pilarski w swoich dramatach odwołuje się do poetyki remiksu. Nawiązuje do innych utworów: czerpie z nich, zapożycza, cytuje, przekształca. Łączy dawne konwencje teatralne z gatunkami kultury popularnej. Sięga po język ulicy i mediów.

■ Przemysław Pilarski to wschodząca gwiazda polskiego dramatopisarstwa. Debiutował sztuką *Tata wiesz się w lesie*, za którą otrzymał główną nagrodę w konkursie „Słowo/Aktor/Spotkanie” w 2016 roku. W kolejnym roku na małej scenie STUDIO teatrgaleria w Warszawie, w przestrzeni „Izolarki”, czyli instalacji Olgi i Nicolasa Grospierrów, tekst wystawiła Monika Rejtner. W 2016 roku Pilarski dramatem *Reality show(s). Kabaret o rzeczach strasznych* wygrał konkurs „Metafory Rzeczywistości” organizowany przez Teatr Polski w Poznaniu. Za kolejny tekst – *Wracaj* – został uhonorowany Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną w 2018 roku. Oba dramaty zostały opublikowane w „Dialogu”. W styczniu tego roku w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu Jacek Jabrzyk wyreżyserował napisany specjalnie dla tej sceny *Horror Szał*. Miesiąc później w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu odbyła się prapremiera *Reality show(s)* w reżyserii Jana Hussakowskiego. Zaś w marcu Anna Augustynowicz wystawiła sztukę *Wracaj*, która trafiła na afisz jako koprodukcja dwóch teatrów: Współczesnego w Szczecinie i Powszechnego w Łodzi. Pilarski nie może więc narzekać na zainteresowanie scen jego sztukami. Zanim jednak został dramatopisarzem, podejmował wiele profesji. Pracował jako dziennikarz i krytyk literacki, pisał scenariusze do seriali, programów telewizyjnych i filmów krótkometrażowych, wreszcie występował jako stand-uper. Piszę o tym dlatego, bo mam nieodparte wrażenie, że wcześniejsze zawodowe doświadczenia autora odcisnęły piętno na tekstach, które teraz tworzy dla teatru.

Gdyby próbować określić formę dramatów Pilarskiego jednym wyrazem, najbardziej adekwatne wydaje się słowo „kolaż”. Jego teksty składają się z krótkich scen, osobno numerowanych i tytułowanych fragmentów, które rozgrywają się w różnych czasoprzestrzeniach i rzeczywistościach, pomiędzy światem realnym i wirtualnym. W sztuce *Reality show(s). Kabaret o rzeczach strasznych* rodzajowe sceny z życia Bożeny i Sąsiada utrzymane są w konwencji paradokumentu, który –

jak się szybko okazuje – jest częścią rozrywkowego programu telewizyjnego. W dramacie *Wracaj* z jednej strony mamy historię Bobby’ego Kleksa, Żyda zmuszonego niegdyś do opuszczenia domu wraz z bliskimi, z drugiej – tzw. tradycyjną polską rodzinę, która zajęła pożydowskie mienie. W czasie, gdy familia zwabiona porą posiłku gromadzi się przy stole, wędrowny artysta Bobby dokonuje przed publicznością autoprezentacji. Historię swojego życia przekazuje za pośrednictwem piosenki. Wątki rodziny i Bobby’ego toczą się równolegle aż do czasu, gdy muzyk postanowi wrócić na stare śmieci. Odwiedziny dawno opuszczonego mieszkania będą jednak miały charakter nawiedzenia. Na koniec okaże się, że niespodziewany gość przybywa z innej rzeczy-

Pojawiające się w tekstach nawiązania, przywołania i zapożyczenia z jednej strony ujawniają kulturową pamięć autora, z drugiej – osadzają świat przedstawiony w swoistej językowej i medialnej rzeczywistości.

wistości, i choć autor nie mówi tego wprost, ma wiele wspólnego z upiorem. Kolażowa struktura widoczna jest również w sztuce *Horror Szał*. Konferansjerka prowadzącego wieczór sylwestrowy Mr Disastera stanowi tylko przerywnik dla opowieści o polskich wampirach, przygotowujących się do przetoczenia krwi z polskiej dziewczycy. O ile jednak Mr Disaster aktywnie śledzi działania bohaterów, komentuje je i reglamentuje widzom dostęp do wiedzy na ich temat, o tyle wampiry

nie mają pojęcia o zbudowanej ponad ich historią ramie: programie rozrywkowym i jego gospodarzu, który stara się uwodzić publiczność pomiędzy poszczególnymi epizodami ich historii.

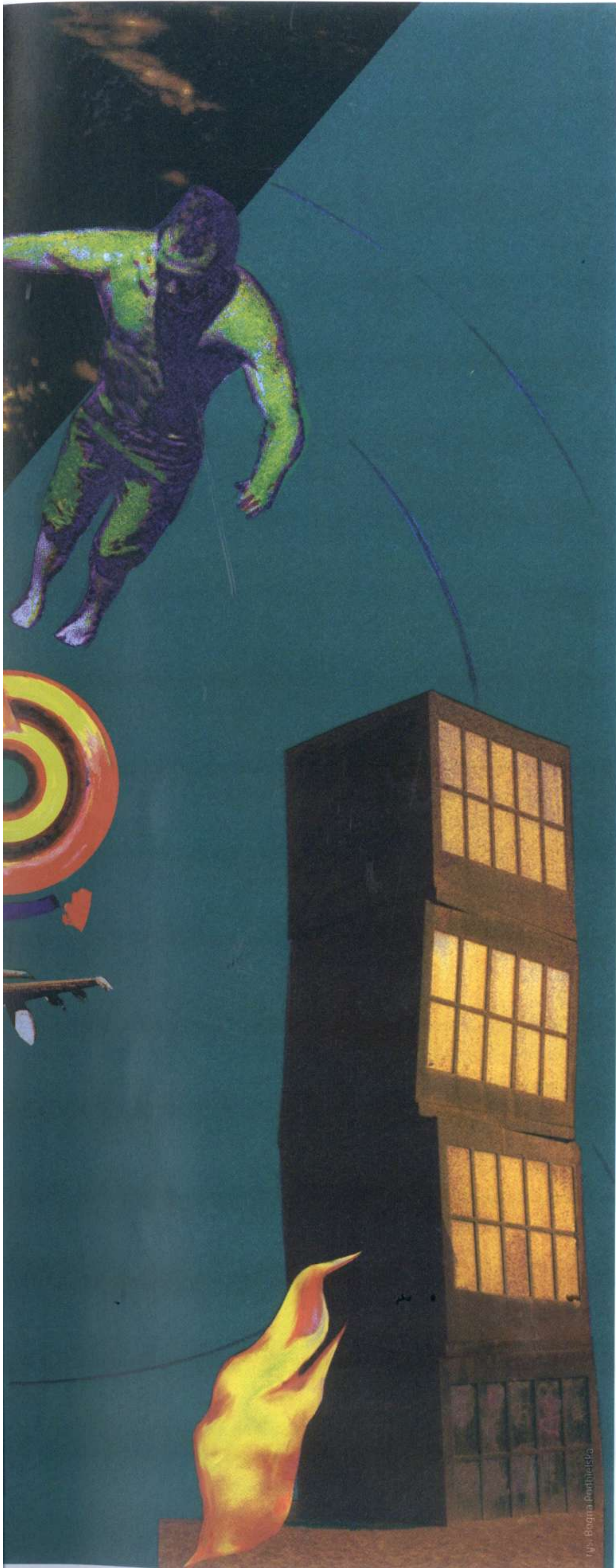
Pilarski lepi swoje utwory nie tylko z wyraźnie oddzielanych od siebie fragmentów, ale też z heterogenicznej materii, zestawiając na równych prawach rozmaite tworzywa i konwencje, czerpiąc inspiracje z różnych obiegów kultury. Partie tekstu przywodzące na myśl teatr absurdu, utrzymane w konwencji groteski albo teatru epickiego, przedziela kabaretowymi wstawkami, koncertem, karaoke, tudzież scenami naśladowującymi telewizyjne show. W tkankę tekstu wprowadza różne odmiany polszczyzny: obok języka potocznego znajdziemy dziecięce wyliczanki, psalmy i modlitwy. Pilarski tworzy językowe gry ze stereotypami i powiedzonkami: „Trzy składniki bigosu: Bóg, Honor, Ojczyzna”, „W marcu jak w garncu, a w Polsce jak kto chce”, „Dostała buty za ciasne i musiała przyciosać pięty” czy „Stoję na chyboliwych, lecz nie do ruszenia fundamentach” (*Wraca!*). Te powtarzane i przekształcane przez niego powiedzenia odsłaniają zarówno pejzaż kulturowy, z którego czerpie, jak i zakorzenione w zbiorowej świadomości stereotypy, na przykład „Kochajmy się jak bracia! / Liczmy się jak Żydzi!”. W grach słownych zawierają się też pewne społeczne doświadczenia, jak choćby w parafrazie słów Henryki Krzywonos ze strajków sierpniowych 1980 roku: „Ten tramwaj / nie wykoleił się / Lecz / dalej nie pojedzie”, która powróci echem w *Reality show(s)*, gdy będzie mowa o polskiej ustrojowej i gospodarczej transformacji. Dramatopisarz korzysta też z piosenek, które – jak w *Horror Szale* – stają się rodzajem komentarza do świata przedstawionego, a zarazem tworzą dystansującą do tej rzeczywistości ramę.

Ta różnorodność retoryczna i stylistyczna kojarzy się z poetyką remiksu, która zakłada obecność zapożyczeń, nawiązań i przywołań cudzej stylistyki, wplatania we własny tekst pojedynczych zdań czy odwołań do całych utworów innych pisarzy. Można ją również utożsamić z konwencją recyklingu, dość dobrze zdomowioną w polskim teatrze od końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Joanna Krakowska, przyglądając się specyficznie najnowszej dramaturgii, pisała, że współczesny teatr wytwarza nowe teksty „niezmiernie ekologicznie – z wykorzystaniem surowców wtórnych. Teksty dla teatru to bowiem nieraz adaptacje kompilacje wielu literackich źródeł; to parafrazy, przeróbki, pastisze znanych tekstów kultury, śmiałe kompilacje cytatów”¹.

Pilarski mniej lub bardziej otwarcie przyznaje się do źródeł swoich inspiracji i wykorzystanych cytatów, czasami wręcz – jak w sztukach *Tata wiesz się w lesie* czy *Horror Szal* – tworzy spis cytowanych lektur, który zamieszcza na końcu tekstu. Tematem pierwszego z wymienionych dramatów była próba poradzenia sobie z traumą trudnego

Język, którym posługują się postaci Pilarskiego, podobnie jak w teatrze absurdu, niewiele komunikuje, nie pomaga w nawiązaniu kontaktu z drugim człowiekiem.





Pilarski lepi swoje utwory nie tylko z wyraźnie oddzielanych od siebie fragmentów, ale też z heterogenicznej materii, zestawiając na równych prawach rozmaite tworzywa i konwencje, czerpiąc inspiracje z różnych obiegów kultury.

dzieciństwa, a ściślej rzecz ujmując – rodzinnego domu naznaczonego alkoholizmem ojca. Sztuka, obrazując doświadczenie człowieka pogrążonego w depresji, w pewnym sensie była również satyrą na nieskuteczność terapii i terapeutów. Wśród cytowanych źródeł znalazły się więc przede wszystkim poradniki i książki mające pomóc wyjść na tzw. prostą. Ich fragmenty autor zamieścił w didaskaliach, tworząc kontrapunkt do tego, co dzieje się z bohaterem. Z kolei w sztuce *Horror Szał*, rozprawiającej się z romantycznymi polskimi mitami kształtującymi tożsamość również współczesnych Polaków, na liście cytowanych autorów znalazł się Adam Mickiewicz z fragmentami *Świtezianki*, *Romantyczności* i *Dziadów*, które zostały wykorzystane jako piosenki wykonywane przez zespół Procesy Gnilne. Nie zabrakło również Elizy Orzeszkowej z przywołującą powstanie styczniowe nowelą *Gloria Victis*. Wreszcie w lekturowym rezerwarze znalazły się fragmenty *Wampira* Władysława Reymonta oraz *Popiołów* Stefana Żeromskiego, z których zbudowano m.in. kwestie Dziadka – bohatera jednej z bitew drugiej wojny światowej i Zdzisława Marchwickiego – słynnego „wampira z Zagłębia”.

W artykule *Tradycja, genetyka, remiks* Anna R. Burzyńska przygląda się sposobom przekształcania tradycji przez sztukę w kontekście genetyki, definiując ją jako coś, „co dziedziczy się w całości lub wybiórczo, poddaje manipulacjom i aktualizacjom, redefiniuje i remiksuje”². W tych rozważaniach nie może zabraknąć również Marvinina Carlsona, który postrzega teatr jako maszynę pamięci wykorzystującą mechanizmy pamiętania i powtórzenia – w nowych dziełach pojawiają się struktury istniejące we wcześniejszych tekstach dramatycznych i przedstawieniach, które poddaje się przekształceniom³. Teatr jest więc swego rodzaju „archiwum”, w którym wcześniejsze doświadczenia percepcyjne widzów wpływają na odbiór późniejszych spektakli, „maszyną – jak pisze Burzyńska – nie tylko zbiorowej czy indywidualnej pamięci, ale też własnej pamięci, jako dziedziny sztuki rozpiętej pomiędzy tradycją a innowacją, kontynuacją a rebelią, minimalistycznym dążeniem do »pustej sceny« lub »teatru ubogiego« a postmodernistyczną kleptomanią i nadmiarem”. Odwołując się do mechanicznej metaforyki Carlsona, za jedną z maszyn kulturowej pamięci, a także pamięci teatru, można również uznać dramaty Pilarskiego. Oprócz jawnego cytowania utworów z literackiego kanonu, autor stylizuje fragmenty swoich dramatów tak, że pobrzmiewają w nich echa poetyki lub dzieł innych twórców.

W pierwszych scenach sztuki *Wracaj*, które toczą się przy rodzinnym stole, można dostrzec nawiązania do twórczości Tadeusza Różewicza.

Nawet jeśli tekst w oczywisty sposób nie odsyła do konkretnych utworów, to zastosowany tu powściągliwy, a jednocześnie ironiczny sposób obrazowania bliski jest Różewiczowi. Chór Leśnych Dziadków, czyli – jak ich dookreśla Pilarski – „dwóch zsynchronizowanych wujaszków” pokrzykujących co chwilę zawołanie myśliwych: „Darz! Bór! Darz! Bór!”, odsyła do sztuki *Do piachu* Różewicza. Leśnie Dziadki są wykrzywioną wersją dawnych partyzantów, teraz ubranych w groteskowy kostium kombatantów. Mogą być też dalekim echem teatru Tadeusza Kantora, w którego spektaklu *Wielopole, Wielopole* pojawia się przecież para wujków bliźniaków. Bobby aportujący Córce niczym pies przypomina sprowadzonego do zwierzęcego wymiaru Walusia z dramatu *Do piachu*, zaś Syn, który podaje Leśnym Dziadkom palec do powąchania, czyni to w iście Gombrowiczowskim stylu. Zresztą rodzina zebrana wokół stołu wydaje się chwilami karykaturalną wersją bohaterów *Ślubu*. Literackie nawiązania na tym się nie kończą. Sceny przeplatane piosenkami czy też songami Bobby’ego Kleksa przywołują konwencję teatru epickiego Bertolta Brechta, zaś rozmowa rodziny z przybyłym do mieszkania Bobby’em przypomina konwersację małżeństwa Martinów i Smithów z *Łysej śpiewaczki* Eugène’a Ionesco. Samo pojawienie się bohatera wydaje się równie absurdalne jak wizyta strażaka z tejże sztuki. Język, którym posługują się postaci Pilarskiego, podobnie jak w teatrze absurdu, niewiele komunikuje, nie pomaga w nawiązaniu kontaktu z drugim człowiekiem. Marionetki wrzucone w banalną sytuację mają jednak poczucie zagrożenia, które ujawnia się w powtarzanej przez wszystkich, niczym refren, frazie: „Coś mi tu nie gra!”. Wizyta Bobby’ego nieuchronnie przecież prowadzi do dotknięcia problemów na zawsze wyrugowanych z pamięci i świadomości.

W jednym z wywiadów Pilarski wyjawiał proces powstawania sztuki: „Pisałem *Wracaj* trochę jak we śnie: czytałem, oglądałem, przepuszczałem przez siebie, to fermentowało, a potem przeradzało się w tekst”. Mechanizm, o którym wspomina, choć z pewnymi modyfikacjami, wpisuje się w procesy, które łączą sztukę z genetyką: „Już na najbardziej podstawowym poziomie historii teatru da się zaobserwować procesy podobne do procesów genetycznych: oto po rozpleceniu helisy (jednej ze zdecydowanie więcej niż dwóch nici składających się na spektakl) fragment lub całość jednej lub kilku z nich zostaje przez artystę skopiowana do następnego przedstawienia, w identycznej lub zmienionej formie, by potem móc wędrować dalej i dalej. Takim »kodem DNA« teatru przez wieki był przede wszystkim tekst dramatu, najłatwiejszy do przetransferowania”. Oczywiście proces przenoszenia treści, tworzenia luźnych nawiązań i wyraźnych połączeń, splatania ze sobą różnych tradycji, nie kończy się u autora *Wracaj* na dramaturgicznym i teatralnym kanonie. W jego tekstach znajdziemy również inspiracje płynące z kultury popularnej – są to zarówno bohaterowie, jak i rozpoznawalne utwory. W sztuce *Tata wiesz się w lesie* główny bohater, zgodnie z życzeniem autora wyrażonym w didaskaliach, ma przypominać Jokera z filmu *Batman*. Z kolei w *Reality show(s)* popularne piosenki z czasów okupacji (m.in. *Warszawskie dzieci* czy *Pałacyk Michla*) połączone ze współczesnym utworem o Warszawie zespołu T.Love – składają się na monolog-biografię kamienicy, w której mieszka para głównych bohaterów. Ową pamięć kamienicy tworzą teksty obecnych w przestrzeni publicznej piosenek.

Sposób konstruowania tekstów dramatycznych przez Pilarskiego wpisuje się oczywiście w dłuższą tradycję sięgającą korzeniami awangard z początku XX wieku. Urszula Czartoryska pisząc o dadaizmie, wska-

zywała, że otwierał on „twórcom drogę [...] do czerpania inspiracji z niedających się dotychczas połączyć tradycyjnych konwencji, na przykład opery, kabaretu i ludowego festynu” z „rekwizytami wraków i rzeczy nieprzydatnych”. Utwory poetyckie zawierały wyrażenia właściwe wielkowiejskiej ulicy, dziecinnemu gaworzeniu i zabawie powtarzanych swobodnie głosek. Wreszcie w sztukach plastycznych bez przeszkód można już było posłużyć się „ikonografią kiczów, świstków, banknotów, wycinków z atlasów i żurnali”. Z kolei Maria Poprzęcka, analizując moment wyzwania się sztuki z zasad tradycyjnej estetyki, zauważa, że „żywiłowo począł wdzierać się [do niej] świat rimbadowskich fascynacji: wyobrażenia trywialne i wulgarne, tandetne materiały, najpospolitsze przedmioty, banalne słowa. Od kubistycznych kolaży z byle czego, poprzez surrealistyczne urzeczona banałem, po pop-artowską apoteozę mid-culture – sztuka włącza w swoje obrazowanie »odpadki z życia i rzeczywistości«, żywi się nimi, odnawia dzięki nim swój język, epatuje nimi i gorszy, czasem wreszcie się w nich roztopia”.

Pilarski kontynuując tę remiksową i intertekstualną tradycję, swobodnie łączy elementy wykazujące przynależność do różnych konwencji teatralnych ze współczesnymi formami i gatunkami znajdującymi się w orbicie kultury popularnej (reality show, telenowela, stand-up czy kabaret). Do dialogów wprowadza mowę potoczną. Pojawiające się w tekstach nawiązania, przywołania i zapożyczenia z jednej strony ujawniają kulturową pamięć autora, z drugiej – osadzają świat przedstawiony w swoistej językowej i medialnej rzeczywistości. Media są zresztą obecne w twórczości Pilarskiego od pierwszego utworu. W monodramie *Tata wiesz się w lesie* wędrownice bohatera przez lęki i traumy dzieciństwa towarzyszy dziewczyna z internetowego czatu, która w pewnym sensie staje się barometrem jego samotności. Najbardziej jednak wyrazista medialna rama, zaanonsowana tytułem sztuki, pojawiła się w *Reality show(s)*. Historia związku Bożeny i Sąsiada została w tej sztuce opowiedziana w formie rozrywkowego programu telewizyjnego. Publiczność znajduje się w studio, z którego Prowadzący „na żywo steruje” przebiegiem życiowych zdarzeń bohaterów. Widzowie najpierw mogą wybrać jedną z trzech wersji pierwszego spotkania pary, a później śledzą jej perypetie zmierzające do absurdalnego finału. Poszczególne epizody, w gruncie rzeczy banalnego życia protagonistów, przedzielane są konferansjerką i przerwami na reklamę utrzymanymi w konwencji czarnego humoru: „Smaki dzieciństwa: chleb z cukrem. / Do nabycia w wybranych szpitalach” czy „Przeżyj ponownie niezapomniane chwile z dzieciństwa! / Śmierć babci. / No, nie daj się dwa razy prosić”. Swoistym intermedium tego tragikomicznego show jest żydowski kabaret. Pojawiają się w nim zarówno antysemityczne żarty balansujące na granicy dobrego smaku (zgodnie zresztą z konwencją kabaretu), jak i wypowiedzi przywołujące temat Zagłady oraz stosunku Polaków do żydowskich sąsiadów. W finałowej scenie Żydzi wyskakują zresztą – jak przysłowiowy trup – z szafy.

O ile epizodyczna struktura *Reality show(s)* podporządkowana była formatowi telewizyjnemu, o tyle zasadą organizującą tekst dramatu *Horror Szal* jest konwencja estrady. Dla realizacji dramatopisarskiego pomysłu nie bez znaczenia zapewne był fakt, że tekst został zamówiony przez Teatr Zagłębia w Sosnowcu, a jego przedpremierowe wystawienie zaplanowano na wieczór sylwestrowy (właściwa premiera spektaklu odbyła się kilka dni później, 4 stycznia 2019). Sosnowiecka publiczność mogła być zaskoczona ofertą teatru. Pilarski zmontował wprawdzie program sylwestrowy z żartami i piosenkami, tyle że w wersji *à rebours*,

opatrując cudzysłowem konwencję zabawy przewidzianej na tę jedyną noc w roku. Sztukę otwiera Mr Disaster, którego imię z angielskiego tłumaczy się jako nieszczęście, i rzeczywiście dla niektórych widzów to imię jest w jakiś sposób prorocze. Konferansjer próbuje zabawić publiczność, jednak jego żarty zmierzają w kierunku żenady. Antykarnawalowy nastrój pogłębia zaproszona na scenę Kinga Smutas z zespołem Procesy Gnilne, których utwory bardziej nadają się na Halloween niż na pożegnanie starego roku. Zamiast rewii proponuje się horror, a właściwie grę z tą konwencją, bowiem polskie wampiry, które w opuszczonym domku w lesie próbują przetoczyć krew z młodej kobiety, są dość pociesznymi nieudacznikami. W tytule dramatu autor odwołuje się do konwencji szopki noworocznej, toteż w opowieści o wampirach zawarta jest też satyra na ożywiany współcześnie polski mesjanizm. Warto jeszcze dodać, że w inscenizacji Jabrzyka medialna rama została wzmocniona. Epizody z wampirami odgrywane są w konwencji serialu czy też telenoweli, a jej poszczególne części oddzielają od siebie popisy konferansjera i występy zespołu. Dodatkowo kwestie Ewy, czyli przeznaczonej na ofiarę, sprowadzonej z Wielkiej Brytanii „dziewicy”, grane są po angielsku i tłumaczone na polski przez lektora. Głos Lucjana Szołajskiego dobiega z offu, tworząc dla działań na scenie komediowy cudzysłów.

Kiedy mowa o heterogenicznej naturze dramatów Pilarskiego, warto również zwrócić uwagę na wpisany w nie duży potencjał performatywny, który wynika między innymi z wykorzystywanych konwencji popularnych gatunków. Dramatopisarz projektuje zachowania publiczności, podobnie jak ma to miejsce w programach rozrywkowych, czyniąc z widzów jednego z bohaterów sztuki. W tekście *Reality show(s)* przewidziane są fragmenty na emocjonalne reakcje widzów: śmiech, brawa i buczenie, a także na interakcje z Prowadzącym, choć oczywiście mają one ustalone miejsce w scenariuszu. W *Horror Szale* Mr Disaster zwraca się bezpośrednio do publiczności, zaczepia ją, a nawet zawstydza niewybrednymi żartami. Ten silnie zaznaczony w tekstach intermedialny aspekt wynika zapewne z doświadczenia zawodowego autora jako stand-upera i twórcy scenariuszy do programów telewizyjnych. Być może nie bez znaczenia jest tu sposób pracy nad tekstem, zwłaszcza pisany na zamówienie. Stały kontakt autora z reżyserem zakłada modyfikacje fragmentów na potrzeby konkretnej inscenizacji. We *Wracaj* pod wpływem rozmów z reżyserem pojawiły się na przykład piosenki Bobby'ego, który stylizowany był na Boba Dylana.

Dramaty Pilarskiego rodzą się pomiędzy konwencjami, tekstami i językami, powstają z przecięcia tekstów sytuujących się na różnych orbitach kultury. Ich naczelną zasadą jest synkretyzm, w którym odbija się różnorodność świata inspirującego autora. ■

1 • J. Krakowska, *Przesiedleni. Wstęp*, [w:] *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*, red. J. Krakowska, Warszawa 2015, s. 7.

2 • A.R. Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks*, [w:] *Re//Mix. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 277.

3 • Zob. M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2003.

4 • Zob. D. Román, *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*, Durham 2005.

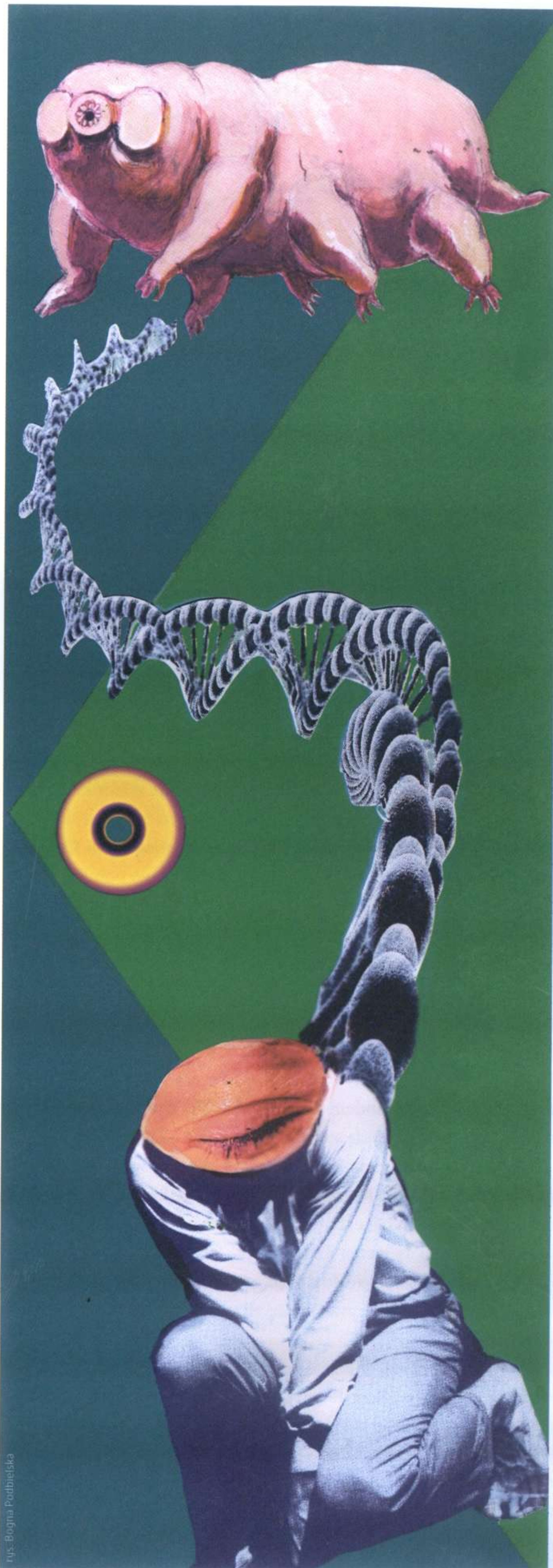
5 • A.R. Burzyńska, *Tradycja...*, dz. cyt., s. 227.

6 • *Pogrom w miasteczku Twin Peaks*, [z P. Pilarskim rozmawia J. Jaworska], „Dialog” nr 4/2018; źródło: <http://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/pogrom-w-miasteczku-twin-peaks>, dostęp: 28.05.2019.

7 • A.R. Burzyńska, *Tradycja...*, dz. cyt., s. 232.

8 • U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Warszawa 1979, s. 19–22.

9 • M. Poprzęcka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 206–207.



rys. Bugna Potbielska