

Adrianna Wolińska

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wydział Wiedzy o Teatrze

ORCID: 0000-0002-2029-2026

TEKSTY, KTÓRE PRZEPADNĄ, CZYLI O REDAKTORSKIEJ WŁADZY ESTETYCZNEJ

Historia teatru, ale także sztuki, muzyki czy literatury pokazuje, że zmiany burzące zastany porządek były pierwotnie postrzegane jako niepożądane – zwłaszcza takie zmiany, które uderzały w instytucjonalny *status quo*. Jednak początkowo wygwizdywane *Święta Wiosny* Igora Strawińskiego, *Cyrulik Sewilski* Gioacchina Rossiniego czy *Mahlerowska IV Symfonia*, choć skandalizujące w chwili premiery, z czasem wchodziły do kanonu i jako zjawiska przełomowe tworzyły nową estetykę.

Premiera *Święta Wiosny* była skandalem, a tych w XX wieku nie brakowało. Jakby całe stulecie mierzone było gwizdami niezadowolonych i przemilczeniami skonsternowanych. Brutalnie, swego czasu, obchodzono się chociażby z koncepcjami Arnolda Schönberga, jego ideą dodekafonii¹ – dwunastodźwiękowej skali, którą do dziś wielu uważa za pomysł nieadekwatny do rzeczywistości, mimo że współcześnie nie da się opowiadać o historii dwudziestowiecznego dźwięku bez rozważań o Schönbergowskim rozbracie z tonalnością. Ale istnieją też w historii sztuki fenomeny artystyczne początkowo zupełnie niedostrzeżone przez ówczesnych krytyków, jak działania

¹ D. Gwizdalanka, *Historia muzyki 4*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015, s. 64–65.

akcjonistów wiedeńskich². Wszystkie te przykłady dobrze obrazują proces zmiany ideału sztuki na przestrzeni czasu: jak margines stawał się kanonem. O ile jednak istnieje wiele historii „zrehabilitowanych arcydzieł wygwizdanych”, to trudno znaleźć indeks tych uznanych w pierwszym odruchu za dalece odległe od wzoru, a wręcz nikomu niepotrzebne, prac czekających na drugą szansę. Te właśnie utwory, które odrzucono, i które tworzą swoistą historię dzieł niezakwalifikowanych do zapamiętania, stały się punktem wyjścia dla rozważań podejmowanych w tym artykule.

Trendy estetyczne kształtują poszukiwania, twórczość, gusta i sposób mówienia o historii. Okazuje się, że najchętniej docenia się to, co już znane oraz to, o czym ktoś z większym stażem i autorytetem powiedział, że jest dobre. A często ten ktoś usłyszał to od kogoś, kto znajduje się wyżej w ustalonej hegemonicznie hierarchii. Przestrzeń wpływu tych, którzy tworzyli i tworzą kanony, stale i niekontrolowanie się poszerza, a uznana i strzeżona przez nich estetyka znajduje swoich odbiorców.

Teksty pisane dla teatru (jeśli nie są tekstami, które od razu zostaną wystawione na deskach sceny) podlegają władzy redaktorskiej bądź jurorskiej, reprezentującej stojące za nimi instytucje. To właśnie ta władza, wyposażona, by posłużyć się terminologią Pierre’a Bourdieu, w duży kapitał kulturowy, mająca bardziej lub mniej konkretne upodobania estetyczne, dokonuje sądu o wartościach

² Akcjonizm wiedeński (działalność grupy przypadła na lata 1960–1971) był ruchem artystycznym zaangażowanym w zmiany społeczne, tworzoną na pograniczu sztuk plastycznych, teatru, demonstracji politycznych i rytuałów religijnych. Akcjonści wiedeńscy, tworzący w powojennej Austrii, w swoich działaniach szczególnie wyrażali sprzeciw wobec państwa austriackiego, jego władz i katolicko-mieszczkańskiego sposobu życia. Ich twórczość cechowała się przekraczaniem rozmaitych tabu kulturowych (por. M. Maresch, *Akcjonizm wiedeński*, tłum. S. Lisiecka, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 13–19).

artystycznych dzieła, wytwarzając tym samym główną narrację lub sprawując całkowitą władzę nad dyskursem, który Michel Foucault ukazał w relacji do władzy i instytucji³. Mechanizmy, którym przyglądał się francuski socjolog, znajdowały i znajdują swoje odbicie również w kulturze i sztuce, fundując osobliwy łańcuch powiązań. Instytucja bowiem, według Foucaulta, nie tylko wytwarza i kontroluje dyskurs, ale także to ten dyskurs pozwala władzy istnieć, a zatem sam się nią staje. Aby jak najlepiej zilustrować swoją myśl, Foucault rozpoczął wykład od opisanego problemu wynikającego właśnie z rozpoczęcia wykładu, a tym samym, być może, zaistnienia nowego dyskursu. Sednem tego wprowadzenia jest odpowiedź instytucji, jaką formułuje Foucault: „Nie masz się czego bać, zaczynaj. Wszyscy jesteśmy tu po to, by ci pokazać, że dyskurs jest zgodny z prawem; że od dawna już troszczymy się o jego publiczne przejawy. Miejsce dla niego zostało przygotowane; miejsce, które go uczci, ale i rozbroi”⁴ i puentuje: „A nawet, jeśli zdarzy mu [dyskursowi] się zachować jeszcze jakąś moc, to zachowa ją właśnie dzięki nam i tylko dzięki nam”⁵.

W tym kontekście – sprawowania władzy i wytwarzania dyskursu (dyskursów?) – można przyglądać się także władzy nad estetyką tekstów dramatycznych w Polsce. Obecnie tekstem dla teatru może być wszystko, a jego publikacja nie jest konieczna, by zaistniała na scenie. W polskim, reżyserskocentrycznym teatrze, w którym powoli wzrasta również pozycja dramaturga, zmniejsza się nieustannie znaczenie, jakie w procesie teatralnym pełni tekst i tym samym zmniejsza się rola dramaturga. Wciąż jednak istnieją instytucje – czasopisma i konkursy dramatopisarskie – które mają służyć popularyzacji polskiej dramaturgii współczesnej, a ponieważ w redakcjach bądź

³ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ *Ibidem*.

kapitułach konkursów zasiadają wykwalifikowani specjaliści, ich ocenę uważa się powszechnie za znaczącą. Jako najbardziej prestiżowe należy wyróżnić miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej „Dialog” oraz stosunkowo młodą, bo istniejącą od 2007 roku, choć równie ważną, Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną. Teksty, które czyta i bada się w Polsce, są więc w większości tekstami wybranymi przez kilkusobową redakcję „Dialogu” bądź kilkoro jurorów i jurerek gdyńskiego konkursu – należy wspomnieć, że są osoby, które czasami pełnią obie te funkcje, jak chociażby Justyna Jaworska, będąca zarówno redaktorką „Dialogu”, jak i zasiadająca w gdyńskiej Kapitułe. Nie można zaprzeczyć, że w rękach tych dwóch podmiotów – Foucault powiedziałby „instytucji” – spoczywa ogromna odpowiedzialność za kształtowanie gustu i opinii ludzi teatru.

Badaniu dramaturgii w danym okresie często towarzyszy poszukiwanie w niej elementów charakterystycznych: czy to estetycznych, czy tematycznych (a nierzadko obu jednocześnie). Takie badanie zawsze jest jednak w pewnym stopniu skazane na porażkę, bo materiał, którym zazwyczaj dysponują badacze, został już skrupulatnie przefiltrowany. Wszelkie prace typu: „O czym pisze się w Polsce dramaty?” są zwykle z założenia fałszywe, bo – jeśli opierają się na analizie tekstów drukowanych czy nagradzanych – to przecież powinny się nazywać: „Jakie dramaty stają się w Polsce mainstreamem?”. To paradoks, o którym wielu badaczy zdaje się zapominać równie łatwo, jak zapominają o tych setkach, może tysiącach utworów, które napisano, ale nie przepuszczono przez redaktorsko-jurorskie sito. Jeśli więc to, o czym pisze się dramaty w Polsce, miałoby prowadzić do wniosków o społecznej świadomości Polaków, o tym co się w Polsce przeżywa – obraz może być niepełny. Oczywiście, teksty dla teatru nie powstają w próżni, w oderwaniu od świata zewnętrznego, a więc często komentują rzeczywistość społeczną, która staje się dla autorów przestrzenią inspiracji. Nie jest zatem zaskoczeniem, że pewne tematy szczególnie wypływają ponad inne. Pytanie tylko: czy naprawdę ten konkretny temat (ale i ta konkretna forma) były tak istotne dla autorów i konstytutywne dla sztuki danego czasu, czy może raczej dla redaktorów, którzy zdecydowali się teksty poruszające tę

problematykę opublikować lub nagrodzić, przyczyniając się tym samym do estetycznej homogenizacji dramatów na przestrzeni czasu? Nie chodziłoby jednak o przekonywanie badaczy i badaczek do tego, aby koniecznie docierali do dzieł, do których dotrzeć się nie da, ale o świadomość faktu, że ogólne wnioski wyciągane z lektury tekstów na przestrzeni konkretnie badanego okresu niekoniecznie muszą świadczyć o zwiększonym społecznie zainteresowaniu tematem ludzi tego czasu. Warto także zwrócić uwagę na problem stale pojawiających się tych samych nazwisk wśród finalistów i laureatów konkursów dramaturgicznych. Mateusz Pakuła, pięciokrotny finalista Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, był zarówno w finałowej piątce pierwszej edycji konkursu, jak i ostatniej, w roku 2021. Często pojawiały się nazwiska takie jak Zyta Rudzka, Magda Fertacz czy Anna Wakulik. Daje to wyraz temu, że kilkanaście lat trwania konkursu nie dostarczyło Kapitulie refleksji o tym, że może czas już stworzyć miejsce nowemu pokoleniu, czy też po prostu autorom podejmującym pierwsze próby dramatopisarskie.

Celem artykułu nie jest jednak krytyka instytucji sprawujących władzę nad promowaną polską dramaturgią współczesną, czy też nieuznawanie estetyki tekstów dla teatru, które te instytucje wyróżniają. Celem nie jest także propozycja alternatywnych możliwości estetycznych dla dramatu współczesnego na podstawie tego, co redaktorzy bądź też jurorzy odrzucili. Nie chodzi również o to, aby uznać, że posługiwanie się ironią, polityczność tekstów czy intelektualne zaplecze autorów i autorek jest czymś nieodpowiednim.

Niezaprzeczalnym faktem jest jednak to, że powstaje przecież o wiele więcej tekstów, niż można by się spodziewać, a w każdym razie o wiele więcej, niż powszechnie wiadomo. Być może oznacza to, że istnieje cała sieć historii utajonych, alternatywnych opowieści, które nie pasowały do głównej narracji, a więc nie było im dane zaistnieć. Idealną sytuacją, a zarazem utopią byłoby przeprowadzenie badania obejmującego także wszystkie teksty nieopublikowane. Badania, które pozwoliłyby opowiedzieć o historiach niewypowiedzianych, zdywersyfikować narrację, a także umożliwić przyjrzenie się anty-trendom estetycznym, nawet jeśli teksty te

zakrawają o grafomanię. Przeciwstawić się społeczeństwu stwarzającemu – jak to nazywa Foucault – „procedury wykluczenia”⁶, według których „byle kto nie może mówić o byle czym”⁷, i przyrzeć się właśnie historiom spisanych przez „byle-jakich”. Byłoby to o tyle ciekawe, że dzięki zestawieniu tekstów opublikowanych i tych nieopublikowanych, być może można by dojść do interesujących wniosków dotyczących aktualnych trendów estetycznych, a zarazem – niejako w konsekwencji – stworzyć przepis na udany tekst dramatyczny, w domyśle taki, który znajdzie aprobatę między innymi wśród redaktorów „Dialogu” czy jury Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej.

Zastanawiający jest zresztą ten system, który daje prawo do nazywania tekstów niespełniających norm instytucji – grafomańskimi. Budzące wątpliwość są arbitralne definicje tej kategorii zaproponowane przez słownik języka polskiego PWN: „pisanie utworów literackich przez osoby pozbawione talentu” i „bezwartościowe utwory literackie”⁸. A przecież należy pamiętać, że współczesne badania nad kulturą ostrożniej niż kiedyś podchodzą do takich kategorii jak „talent”. Trzeba zatem zastanowić się, czy naprawdę te grafomańskie teksty nie mają w sobie żadnej wartości. Może cenna byłaby próba odwrócenia hierarchii wartości estetycznych tekstów, hierarchii, której nikt zdaje się nie podważać, usiłując przyrzeć się krytycznie temu, co tak łatwo wpisuje się we współczesny kanon.

Przepis na sztukę, która nie przepadnie, ale przeciwnie – wpisze się w homogeniczną narrację najnowszej polskiej dramaturgii, można spisać, przyglądając się tekstom z okresu pandemii. Gdy został wprowadzony pierwszy lockdown, to takich właśnie tekstów, tworzących utajoną historię pandemicznych doświadczeń, powstało wiele. Pisano dużo i bardzo często. Pisali ci, którzy wcześniej się tym nie zajmowali. Jednak większość tych utworów przepadnie,

⁶ *Ibidem*, s. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ [hasło] *grafomański*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pwn.pl/slovniki/grafoma%C5%84ski.html> (dostęp: 20.06.2022).

ponieważ można uznać, że z różnych powodów nie wpasowały się w kanon. Koronawirus jako temat przewodni, i ocena instytucji, decydująca o losie danego tekstu, wydobywają z nich to, co można postrzegać jako pożądane i niepożądane w dzisiejszej dramaturgii. Celem nie jest więc próba udowodnienia, że nie istnieje różnica w lekturze tekstów wybranych i odrzuconych, choć pewnym odkryciem jest też to, że zadziwiająco dużo je łączy – wszystkim autorom i autorkom doskwierało oderwanie od normalności, choć było ono ukazywane za pomocą różnego rodzaju ekspresji artystycznej.

Pandemię można postrzegać również jako wydarzenie historyczne o charakterze fundacyjnym (podobnie jak wybuchy wojen światowych, Wielką Rewolucję Francuską czy wydarzenia z 11 września 2001 roku). Jak pisze Astrid Erll, powołując się na teorię pamięci zaproponowaną przez Aleidę i Jana Assmannów: „Takie transformacje ad hoc dopiero co minionych wydarzeń w historię fundacyjną posiadają te same cechy, które przypisuje się pamięci «dalekich», «mitycznych» czasów, oraz pełnią te same funkcje”⁹. Dlatego w tym wypadku możemy mówić nie tylko o pamięci komunikacyjnej (powstającej według Assmannów w wyniku codziennych interakcji, trwającej od osiemdziesięciu do stu lat i przesuwającej się wraz z horyzontem czasowym), ale także pamięci kulturowej (zazwyczaj dotyczącej wydarzeń fundacyjnych dla danej społeczności z dalekiej przeszłości). Zapisem tej ostatniej mogą być w tym wypadku utwory dramatyczne powstające w tak specyficznym czasie i odnoszące się do niego jako „społeczna konstrukcja normatywnych i formatywnych wersji przeszłości”¹⁰. Dlatego też wybór tekstów drukowanych i nagradzanych to nie tylko wybór estetyczny, ale także wybór decydujący o tworzeniu pewnej narracji o historii, wyobrażeń na jej temat, utrwalanie jednych jej wersji i pomijanie innych.

⁹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 56.

¹⁰ *Ibidem*, s. 57.

Udało mi się dotrzeć do utworów będących zapisem pandemicznej rzeczywistości, które zostały odrzucone przez redakcję „Dialogu” oraz nieprzepuszczone do finałowej piątki Gdyńskiej Nagrody Dramatycznej. Autorzy tekstów nie zostaną jednak ujawnieni ze względu na brak oficjalnych publikacji tych utworów, a także brak konieczności dokładnego przyglądania się poszczególnym przypadkom – wnioski wyciągane z ich lektury mają służyć właśnie uogólnieniu tego, co można w nich dostrzec. Przed ich przeczytaniem, wychodziłam z założenia, że być może znajdę tam coś, czego redaktorzy i gdyńska komisja selekcyjna nie dostrzegli. Że może uda mi się rozbroić tę estetyczną bombę i wyjść poza schemat przyjętej narracji. O tym zresztą miał być pierwotnie mój artykuł: o niesłusznie pominiętych, o nieuczciwie przekreślonych. A jednak, lektura tekstów, uznanych przez obie instytucje współtworzące oficjalny dyskurs za nieciekawe, nie przyniosła żadnych odkryć. Każdy z odrzuconych utworów wydał mi się słusznie odrzuconym. Świadomie w tym momencie sytuuję własną ocenę jako przedmiot analizy mechanizmów dyskursu, o których pisał Foucault. Moment zdania sobie sprawy z wykształtowanego gustu estetycznego to jednocześnie moment, w którym dyskurs świadomie zaczyna istnieć jako konstrukt, a nie obiektywna rzeczywistość. Kiedy Foucault analizuje mechanizmy władzy, zwraca uwagę na fakt, że „dyskurs nie jest współnikiem naszego poznania”¹¹, a także „postrzegać należy [dyskurs] jako akt przemocy, którego dokonujemy na rzeczach, a w każdym razie jako praktykę, którą im narzucamy”¹². Podobnie, w świecie sztuki, funkcjonujące i rządzące instytucje tworzą kanon, a ten, choć bywa niezwykle trudny do precyzyjnego sklasyfikowania, wytwarza gust estetyczny, którego nie musimy być świadomi.

Pandemiczne, nieopublikowane dramaty były bardzo różnorodne i niełatwo jest wskazać cechy wspólne, świadczące o nieprzystawalności tych tekstów do estetycznego kanonu. Tematem

¹¹ M. Foucault, *Porządek dyskursu...*, s. 38.

¹² *Ibidem*.

łącącym wszystkie utwory jest przerażenie, jakie zapanowało, kiedy rozpoczęła się pandemia. Strach i czarne scenariusze są ich istotną częścią, nierzadko pojawiają się również opisy depresji i stanów lękowych. Gdy zaś opisy te przyoblekają się w kostium fantazji, trudno dostrzec w nich popis wyobraźni, chyba że uznać za nią personifikację koronawirusa, czyniąc z niego „Pana W.,” który chodzi, mędrkuje i zaraża.

Nie jest oczywiste, że powodem odrzucenia dramatów był temat. Trzeba bowiem zauważyć, że o pandemii pisali ostatnio także autorzy o co najmniej rozpoznawalnym nazwisku, tacy jak Ishbel Szatrawska (*Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*¹³), Michał Walczak (*Rok metalowego szczura*¹⁴) czy Karolina Fortuna (*Oczy motyla*¹⁵). Ishbel Szatrawska napisała sztukę o pandemicznej kolacji w Bergamo, chwilami przywołującej na myśl film *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie*¹⁶ (reż. Paolo Genovese), ale z upiornym dreszczykiem koronawirusowej gorączki w tle – tekst spodobał się w Gdyni i trafił do finałowej piątki. Autorka została również nagrodzona stypendium w drugiej edycji „Dramatopisania” – programu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Michał Walczak sportretował małżeństwo wspólnie znoszące trudy lockdownu i niecierpiące siebie nawzajem. Z kolei Karolina Fortuna pisała o podkoloryzowanym absurdzie porodu w pandemii.

Sztuki wybrane do druku i wyróżnione po prostu czyta się dobrze, czego nie można powiedzieć o większości utworów odrzuconych. Ale czy to nie zastanawiające, że coś jest tak przyjemne w odbiorze? Czy ktoś tę przyjemność kiedyś usankcjonował? Z czasem można zorientować się, że odbiór tekstu przebiega tak sprawnie, jak podczas oglądania filmów kinowego stylu zerowego. Porównanie do

¹³ I. Szatrawska, *Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*, „Dialog” 2021, nr 2.

¹⁴ M. Walczak, *Rok metalowego szczura*, „Dialog” 2020, nr 9.

¹⁵ K. Fortuna, *Oczy motyla*, „Dialog” 2021, nr 10.

¹⁶ *Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie*, reż. Paolo Genovese, 2016.

stylu zerowego to jednak nie zarzut braku ciekawej formy, bo niekiedy jest ona wręcz wybitnie przemyślana (fascynujący *Totentanz* łączący mszę żałobną z komedią *dell'arte*, koncertem, programem telewizyjnym...), lecz pozostając na poziomie języka – ilustruje on świat przedstawiony nie tylko przez barwne słownictwo, ale także melodię i rytm. Tekst zaczyna być sam w sobie samowystarczalny, a dramat w całości – perfekcyjnie skrojony. Choć co można rozumieć przez to perfekcyjne skrojenie? System, który został narzucony i przyjęty, stał się nieświadomym filtrem tego, co właściwe. A zatem, odwracając sytuację i próbując wyciągnąć wnioski o przeciwnym biegunie tekstów nieprzyjętych: czy drażniące uczucie pojawiającego się niekiedy zażenowania ich lekturą nie wynika z faktu, że instytucje, które dysponują władzą nad tym, co modne, zwyczajnie nie uznają ich estetyki?

Wydaje się, jakby trendem estetycznym ostatnich lat była tajemnicza szyba oddzielająca autora od świata zewnętrznego. To rodzaj wycofania, dystansu i ironii, pod którymi ukrywają się twórcy. Równocześnie nie jest to też już świat metafor. Pandemiczna twórczość, należąca do głównej narracji, także cechuje się brakiem patosu i tragicznych wizji przyszłości. Oczywiście, ujawnia się niepewność przyszłych dni i wielka niewiadoma, typowa dla pierwszego lockdownu, ale nie przybiera ona formy, którą określić można by jako bliską stylistyce Sarah Kane. Natomiast w tekstach nieprzyjętych autorzy częściej zapuszczają się w ciemne rejony złych myśli, spisanych w monologu bez przecinków i kropek. Pojawia się także wciąż niechętnie akceptowany we współczesnej estetyce dramatów ekshibicjonizm języka (wskazówka dla autorów: wszystko brzmi lepiej, gdy nie jest wyrażone poprzez pierwszą osobę liczby pojedynczej) i ekshibicjonizm formy (autobiografie). Dystans do rzeczywistości najłatwiej ukazać poprzez żarty z niej, dlatego Michał Walczak wykorzystuje w swoim tekście pandemiczne wątki mogące rozbawiać (choć to zwykle czarny humor). Jest więc Bill Gates – prorok, który już dawno ostrzegął, że ostatecznie to wirus wykończy świat. Pojawia się aktor Krystian, który w pandemii musiał się przekwalifikować i został kurierem (czy to kolejna cecha

polskiej dramaturgii współczesnej – ujawnianie przynależności do jednego środowiska? Teatralnej bańki?). Są też zwierzęta wychodzące na ulicę.

Karolina Fortuna nie jest jedyną autorką, która napisała dramat o porodzie w pandemii. Jednak jej tekst różni się od odrzuconych pewnym odrealnieniem wydarzeń. Przerażenie, będące w gruncie rzeczy istotną częścią tego dramatu, ukryte zostaje za maską absurdu zdarzeń, groteskowych dialogów z Prysanicem, Materacem i Piłką. Brak tu języka pretensji i opisu samotności, jakiej doświadczają przyszłe matki zamknięte w szpitalach przed porodem. Redaktorzy zdają się szczególnie doceniać poważne sprawy ubierane w język kpiny. Co oczywiście może mówić równie dużo o samej twórczości dramatopisarskiej promowanej przez „Dialog”, ale i o współczesnym dramacie w ogóle – jedno jest z drugim ściśle związane. Czytelnicy tego pisma z łatwością odnotują słabość jego redaktorów do twórczości – posługującego się kpina, a nierzadko wręcz agresywną ironią – Pawła Demirskiego. Spektakle zrealizowane na podstawie jego dramatów są w „Dialogu” często przychylnie omawiane, zaś fakt, że w miesięczniku ukazał się tylko jeden w pełni autorski tekst tego autora¹⁷ należy tłumaczyć niepisaną regułą, iż jeszcze do niedawna „Dialog” w ogóle nie drukował polskich sztuk po premierach (zaś teksty Demirskiego pisane są zwykle na scenie, nierzadko do samego dnia premiery). Nie zmienia to faktu, że wicenaczelną redaktorka miesięcznika, Joanna Krakowska, wielokrotnie deklarowała swoją fascynację twórczością Demirskiego, choćby we wstępie do antologii jego sztuk¹⁸, które – między innymi ze względu na zasadę niedrukowania sztuk po premierze – nie zostały opublikowane w „Dialogu”. Redakcja przyjęła za to ceniącego kpinę Pilgrima/Majewskiego¹⁹, szybko

¹⁷ P. Demirski, K., „Dialog” 2018, nr 1.

¹⁸ J. Krakowska, *Demi(dramy)*, [w:] P. Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

¹⁹ Pilgrim/Majewski, *Świadectwa wlotu, upadku, wlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka*, „Dialog” 2009, nr 1; *Zmiany w rozkładzie*

dostrzegła ironiczny ton Jana Czaplińskiego²⁰, od dawna śledzi twórczość Mateusza Pakuły²¹, którego prześmiewczy i banalizujący język redaktorka działu polskiego, Justyna Jaworska, nazwała swojego czasu – szlachetnie – „kinderyzmem”.

Zarówno u Szatrawskiej, Walczaka, jak i Fortuny obecne są komentarze odnoszące się do rzeczywistości politycznej. Chociaż *Totentanz* to sztuka osadzona we włoskiej rzeczywistości, można odnaleźć w niej najwięcej, spośród trzech dramatów, swojskiej polityczności. W rozmowie dla „Dialogu”, towarzyszącej publikacji tego utworu, pada stwierdzenie, że jest to „lewicowa msza żałobna”²². Krytyka kapitalizmu nieustannie wyraża się w treści tekstu, jednak najbardziej skrajny ton pobrzmiwa w opisie morderstwa włoskiego artysty Piera Paolo Pasoliniego – komunisty i osoby homoseksualnej. Autorka opowiada, że ten wątek jest połączeniem historii zbiorowego gwałtu na mediolańskiej aktorce i feministce, France Rame, z historią zastrzelenia przez funkcjonariusza policji Carla Gualianiego podczas demonstracji społecznych. Justyna Jaworska nazywa ich ofiarami misterium tej lewicowej mszy²³. Sztuka niezaprzeczalnie i w nieunikniony sposób jest dziś polityką i można odnieść wrażenie, że teksty, które

jazdy, „Dialog” 2009, nr 10; *W kwestii zwycięstwa*, „Dialog” 2014, nr 6; *Holoubek, syn Picassa*, „Dialog” 2015, nr 12; *Pole 150 m2*, „Dialog” 2020, nr 9; *Pilnie kupię biografię*, „Dialog” 2021, nr 3.

²⁰ J. Czapliński, *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, „Dialog” 2016, nr 7–8; *Sienkiewicz Superstar*, „Dialog” 2018, nr 12.

²¹ M. Pakuła, *Biały dmuchawiec*, „Dialog” 2008, nr 12; *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11; *Mój niepokój ma przy sobie broń*, „Dialog” 2013, nr 1; *Smutki tropików*, „Dialog” 2013, nr 12; *Lord Herling*, „Dialog” 2015, nr 2; *Wojak Szwejk i pokój na świecie*, „Dialog” 2018, nr 5; *Stanisław Lem vs. Philip K. Dick*, „Dialog” 2020, nr 12.

²² J. Jaworska, *Kolacja w Bergamo. Rozmowa z Ishbel Szatrawską*, „Dialog” 2021, nr 2, s. 87–91.

²³ *Ibidem*.

nie komentują polskiej rzeczywistości politycznej (i tylko w określony sposób), tracą na znaczeniu w oczach redaktorów.

Zwraca uwagę również coś, co nie zawsze było postrzegane jako wartość dodana: intelektualne zaplecze tekstów dramatycznych. Drobiazgi większe i mniejsze, poświadczające, że autor jest człowiekiem czytany, erudyta, który nie tylko orientuje się w życiu politycznym i tematyce społecznej, ale potrafi ją odpowiednio uargumentować, osadzić w kulturowej przestrzeni. Wydaje się, że i tego zabrakło tekstom odrzuconym.

Utopijny byłby świat, w którym nie istniałby podział na teksty dobre i złe. Oceny instytucji sprawujących władzę nad dyskursem są częścią rzeczywistości. Jednak forsowana estetyka nie jest czymś ponadczasowym, lecz zawsze leży w rękach instytucji, co wydaje się w jakimś stopniu zdejmować winę z autorów niedocenionych – być może znaleźli się w złym miejscu o złej porze? Również świadomość tego, jak kształtowany jest nasz własny gust i refleksja na temat tego, że w ogóle jest kształtowany, wydaje się wartościowa, bo otwiera na inność i każe krytycznie przyjrzeć się swoim opiniom i decyzjom.

Także dla badaczy i badaczek, którzy starają się odtwarzać historię, klimat i nastroje społeczeństw danego okresu na podstawie twórczości artystycznej, wiedza o tym, że mają do czynienia ze starannie wyselekcjonowanym przez ludzi u władzy materiałem, powinna być otwierająca. Najlepszym tego przykładem może być chociażby zwrot ku rewindykacji kanonu sztuki tak, aby zacząć włączać w jego pole twórczość kobiet – reżyserek, pisarek, malarek czy kompozytorek. Odkrywanie i przyznawanie autonomii ich twórczości jest procesem bardzo istotnym, ale trzeba pamiętać również o tym, jakie dzieła sztuki mogły powstać lub powstały, ale nie dane było im zaistnieć i przetrwać do dziś właśnie dlatego, że ich autorami nie byli mężczyźni. To także historia niewypowiedziana i teksty (kultury), które przepadły.

Bibliografia

- Czapliński Jan, *Sienkiewicz Superstar*, „Dialog” 2018, nr 12.
- Czapliński Jan, *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*, „Dialog” 2016, nr 7–8.
- Demirski Paweł, K., „Dialog” 2018, nr 1.
- Erl Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, tłum. A. Teperek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Foucault Michel, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- Fortuna Karolina, *Oczy motyla*, „Dialog” 2021, nr 10.
- [hasło] *grafomański*, [w:] *Słownik Języka Polskiego* [online], <https://sjp.pwn.pl/slowniki/grafoma%C5%84ski.html> (dostęp: 20.06.2022).
- Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki 4*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2015.
- Jaworska Justyna, *Kolacja w Bergamo. Rozmowa z Ishbel Szatrawską*, „Dialog” 2021, nr 2.
- Krakowska Joanna, *Demi(dramy)*, [w:] Paweł Demirski, *Parafrazy*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.
- Maresch Mela, *Akcjonizm wiedeński*, tłum. S. Lisiecka, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011.
- Pakuła Mateusz, *Biały dmuchawiec*, „Dialog” 2008, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Lord Herling*, „Dialog” 2015, nr 2.
- Pakuła Mateusz, *Mój niepokój ma przy sobie broń*, „Dialog” 2013, nr 1.
- Pakuła Mateusz, *Smutki tropików*, „Dialog” 2013, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Stanisław Lem vs. Philip K. Dick*, „Dialog” 2020, nr 12.
- Pakuła Mateusz, *Wejście smoka. Trailer*, „Dialog” 2010, nr 11.
- Pakuła Mateusz, *Wojak Szejek i pokój na świecie*, „Dialog” 2018, nr 5.
- Pilgrim/Majewski, *Holoubek, syn Picassa*, „Dialog” 2015, nr 12.
- Pilgrim/Majewski, *Pilnie kupię biografię*, „Dialog” 2021, nr 3.
- Pilgrim/Majewski, *Pole 150 m2*, „Dialog” 2020, nr 9.
- Pilgrim/Majewski, *Świadczenia wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka*, „Dialog” 2009, nr 1.
- Pilgrim/Majewski, *W kwestii zwycięstwa*, „Dialog” 2014, nr 6.
- Pilgrim/Majewski, *Zmiany w rozkładzie jazdy*, „Dialog” 2009, nr 10.

Szatrawska Ishbel, *Totentanz. Czarna noc, czarna śmierć*, „Dialog” 2021, nr 2.

Walczak Michał, *Rok metalowego szczura*, „Dialog” 2020, nr 9.

Filmografia

Dobrze się kłamię w miłym towarzystwie, reż. Paolo Genovese, 2016.