

Językowe spotkania postaci w konwencji „szczerzej rozmowy”

Dialog - rozmowa- konwersacja to terminy stosowane często wymiennie, choć ich zakres znaczeniowy niekoniecznie ściśle przylega do implikowanych treści. Zwłaszcza „dialog” przeniknął do rozważań filozoficznych jako pojęcie nacechowane aksjologicznie (filozofia spotkania) i do literaturoznawczych (teoria intertekstualności). W niniejszym szkicu nie będę korzystał z powyższych odniesień, gdyż przedmiotem analizy będzie tekst dramatyczny. Przyjmuję zatem za Patricem Pavisem, że dialog to „podstawowa i modelowa stylistyczna forma językowa dramatu (...), forma najbardziej przydatna do zobrazowania komunikacji między osobami”¹.

Przez badaczy dramatu dialog jest definiowany jako wymiana wypowiedzi słownych postaci, które za pośrednictwem języka wchodzi w relacje nacechowane emocjonalnie czy też ideologicznie. To spotkanie w języku, którego celem jest zmiana we wzajemnych relacjach, odbicie śladu na adwersarzu. W modernizmie, rozumianym na sposób anglosaski, język urasta do rangi podstawowego tematu, jako że treścią „wielu dwudziestowiecznych dramatów jest (...) zamknięte w ramach języka spotkanie postaci”². W interpersonalnej przestrzeni komunikacyjnej obecne są dyskursy współczesnej nauki, retoryka dominacji i podległości, strategie deprecjacyjne i perswazyjne, żeby wymienić tylko kilka możliwości zapożyczania się dialogu w tzw. rzeczywistości. Wiele ze sposobów wymiany dialogowej ma bowiem swoje źródła w formach aktywności społecznej. Przypomnę kilka przykładów z klasyki: z sądownictwa pochodzi przesłuchanie Antygony, proces Orestesa w *Eumenidach* Ajschylosa, oskarżenie Nerona przez Agryppinę (*Brytanik*), trybunał sądzący bohaterkę w II akcie *Wesela Figara*, proces Rodryga w *Cydzie* czy Księcia Homburg u Kleista³. W sferze polityki natomiast mają źródło takie formy jak negocjacje, konspiracja, spiski, częściej spotykane w sztukach dawnych niż współczesnych, gdyż związek dramatu z historią polityczną był ściślejszy w przeszłości, współcześnie przybiera często formę paraboli jak w *Kaliguli* Camusa czy *Imionach władzy* Broszkiewicza. Bywa też przedmiotem parodystycznej kpiny, jak u Witkacego (*Gyubał Wahazar*) czy Grochowiaka (*Król IV, Okapi*).

Wypowiedź postaci dramatycznej nosi cech języka prywatnego i publicznego, a od tego, jaki jest udział każdego z nich zależy stopień indywidualizacji osoby mówiącej. Nietrudno zauważyć, że w polskiej dramaturgii ostatnich dwudziestu lat nastąpiło przesunięcie akcentu na prywatną stronę życia, jednak osadzonego w kontekście zmian społecznych i spowodowanych przez nie problemów,

¹ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, wstęp A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 97.

² M. Lachman, *Co mówi dialog, czyli o kłopotach komunikacyjnych w najnowszym dramacie brytyjskim*, w: *Dialog w dramacie*, pod red. W. Balucha, L. Czartoryskiej-Górskiej, M. Żółkoś, Kraków 2004, s.100.

³ Przykłady za: A. Ubersfeld, *Lire le theatre III. Le dialogue de theatre*, Paris 1996, s. 19.

głównie natury ekonomicznej. Drugi kierunek to eksponowanie biologicznej strony egzystencji, jakby to ona miała być jedynym dowodem na autentyczność postaci, w innych dziedzinach pozbawionej swobody ekspresji. Takie ujęcie egzemplifikuje pewien aspekt rzeczywistości ludzkiej, w której autonomia jednostki jest znacznie ograniczona przez kontekst sytuacyjny i kulturowy. Wówczas spotkanie postaci w rozmowie, nawet jeśli ma ona być z założenia szczerą, staje się sceną manifestowania obowiązujących aktualnie przekonań, uprzedzeń i wzajemnych zależności. Dodać trzeba, że owa „szczerłość” bywa nierzadko sztucznie kreowana i podsycana przez medialne mistyfikacje, w których prywatne, intymne nawet doświadczenia są tak konstruowane, aby wywołać efekt realności, podczas gdy w istocie są bardziej fikcją niż autentycznym.

Dialog w większym stopniu ewokuje niż informuje, przekazuje pewien obraz relacji interpersonalnych nawet wówczas, gdy ta ewokacja odbywa się przez pokazanie niesprawności komunikacyjnej języka, jak to się działo w teatrze absurdu. Badając ten krąg dramatów, Martin Esslin wskazał na filozofię Wittgensteina jako grunt, na którym dramat absurdu powstał. Chodzi tu o przekonanie, że mową rządzą mechaniczne, automatycznie stosowane konwencje, które czynią ją nieautentyczną z założenia⁴. Nie zamierzam dowodzić, że najnowszy polski dramat sięga do tej tradycji, bo można już chyba tym mianem określić awangardę teatralną lat pięćdziesiątych. Przeciwnie, wydaje się dość odległy od problematyki metafizycznej, która stanowiła ukryte pod powierzchnią codziennej konwersacji jądro dramatu absurdu. Współcześni polscy dramatopisarze odwracają uwagę od spraw ducha, aby pokazać ciśnienie materii, więc presja czynników ekonomicznych i obyczajowych jest w centrum ich zainteresowania. Jeśli sięgają po temat związany z religią, to aby pokazać hipokryzję, którą podszyte są ludzkie zachowania, gdy podlegają presji obyczaju, a nie wypływają z rzeczywistej potrzeby duchowej.

Współczesne polskie dramaty mają charakter konwersacyjny, jakby pisarze próbowali uchwycić komunikację międzyludzką w jej codziennym, banalnym wymiarze. Tak robili absurdyści, którzy nie bez powodu posługiwali się konwersacją, brak jej bowiem nacechowania progresywnego. Stąd statyczność konwersacyjnych sztuk Ionesco, przy czym nie idzie tu tylko o salonowy kontekst owych „rozmówek”, np. w *Łysej śpiewaczce*, ale bardziej o pokazanie ich automatycznego przebiegu w mieszczańskim środowisku - to na płaszczyźnie znaczeń dosłownych, natomiast w wymiarze metaforycznym o ukazanie pustki duchowej współczesnej egzystencji. Dialog, czyli istotna konfrontacja postaw ma walor dynamiczny, zwłaszcza wówczas, gdy akt mowy uruchamia ciąg zdarzeń, nawet jeśli nie na planie intrygi, to w obrębie akcji, którą konstituuje dialog dyskursów -mowy zorganizowanej i zorientowanej na zmianę postawy

⁴ Zob. M. Lachman, dz. cyt., s. 117.

adwersarza. Natomiast konwersacja, złożona z frazesów, nieskomplikowanych zdań jak z podręcznika do nauki języka obcego, nie powoduje istotnej zmiany czy nawet modyfikacji, gdyż frazes nie przekonuje siłą perswazji, ale powielanym natręctwem.

Potrzeba nawiązania rozmowy wydaje się kluczowa dla sposobu postaciowania osób współczesnego dramatu. Dążą one do kontaktu werbalnego, nawet jeśli ma on charakter konwencjonalny, zdawkowy, a w skrajnych przypadkach przechodzi w agresję. Relacja komunikacyjna obrazuje więzi uczuciowe między uczestnikami rozmowy, ich wzajemne stosunki, sytuację podporządkowania bądź równości. Ujawnia też uwarunkowania społeczne postaci i powodowaną przez nie deformację psychologiczną. Szczególnie widoczne jest to w dramacie o nachyleniu naturalistycznym, a taką tendencję dostrzec można w większości sztuk powstałych po 1989 roku. I nie chodzi tutaj wyłącznie o tematy, powiązane często z aktualnymi problemami natury społecznej, czy też o akcentowanie swoistego determinizmu, polegającego na przypisaniu bohaterom niemożności wydobywania się z kręgu zależności zewnętrznych (twarde realia ekonomiczne) i wewnętrznych (emocje). Mam raczej na myśli estetykę dosłowności, imitowania egzystencji w jej wymiarze codziennym, nie uładowanym przez językowy i obyczajowy konwenans. Wielkie figury, które w dawnym dramacie określały sposób istnienia postaci, więc wiedza, władza, cierpienie, poczucie winy, miłość czy śmierć⁵, są wypierane przez pierwotne impulsy, jak strach, pożądanie, odruch fizjologiczny. Czyżby chodziło o uwolnienie energii spod krępującego wpływu norm kultury, czy może raczej o „realistyczną pedagogikę”, która poprzez odarcie egzystencji z jej idealistycznych masek ma pokazać skutki porzucenia rytuałów społecznych.

W opozycji do rytuału sytuuje się autentyczność z jej postulatem szczerości, porzucenia masek i póz, aby tym samym dać wyraz emocjom nieskrępowanym przez ustalone formy zachowania. Jednak we współczesnej kulturze autentyczność jest „nie tyle synonimem szczerości, czyli braku obłudy, ile (...) miernikiem *cultural correctness*. Pojęta jako swoboda autoekspresji stała się obyczajową *quasi*-normą, a raczej hasłem i bezrefleksyjnie przyswojonym masowym sposobem bycia” - pisze Elżbieta Wolicka⁶. I dodaje, że moda na autentyczność wytworzyła własne wzorce: „luzu”, „nieformalnej bezpośredniości”, „kumplostwa”, „równego gościa”. Same w sobie nie są one żadnym dowodem na szczerość komunikacji, gdyż ta wymaga zaangażowania rzeczywistego, a nie pozorowanego.

Otwartość, z jaką postacie współczesnego dramatu rozprawiają o sprawach bardzo osobistych, a nawet brak powściągliwości w ujawnianiu prymitywnych emocji, ma w zamierzeniu autorów sztuk zbliżyć je do naszego potocznego doświadczania współczesnych realiów. Pomijam

⁵ Zob. R. Abirached, *La crise du personnage dans le theatre moderne*, Editions Gallimard, 1994.

⁶ E. Wolicka, *O potrzebie rytuału*, „Znak” 1996, nr 5, s. 7.

jednak aspekt wulgaryzacji języka, jako że na tę stronę dialogów krytycy zwracali uwagę od momentu, gdy nowy dramat zaistniał w przestrzeni kultury. Nie wydaje mi się, aby zwulgaryzowany język zasługiwał na szczególną uwagę, gdyż realizuje postulat autentyzmu jedynie na podstawowym poziomie, czyli naśladowania potocznej mowy. Ciekawsze jest przesunięcie akcentu na sferę prywatną ludzkiej egzystencji, pozostającą jednak pod przemożnym wpływem czynników zewnętrznych. Nawet w zamkniętym kręgu rodziny czy w intymnej relacji bliskich sobie osób trudno uwolnić się od tej presji. Jakąś formą osłony przed systemem zależności mogłaby okazać się szczerość, praktykowana bezinteresownie, a nie w celach komercyjnych (na użytek mediów) bądź dydaktycznych (rodzice - dzieci). Za jej sprawą można próbować osiągnąć przynajmniej „efekt szczerości”, jeśli już nie ją samą.

W niniejszym szkicu uznaję „szczerą rozmowę” za konwencję imitacyjną, gdyż współtworzy ona wrażenie autentyczności świata przedstawionego, utwierdzając odbiorcę w przekonaniu, że ma wgląd w to, co naprawdę ważne, bo o przemocy i deformacjach więzi międzyludzkich słyszy niemal codziennie w mediach, zwłaszcza elektronicznych. Ich przekaz jest w dramatach obecny w sposób pośredni, gdy eksponują różne formy agresji, ale też na prawach cytatu, gdy w tle słychać dialogi z telewizyjnych seriali (*Holyfood* Marka Kochana), muzykę Krzysztofa Krawczyka (*Made in Poland* Przemysław Wojcieszka) bądź podróbkę Julio Iglesiasa (*Miss HIV* Macieja Kowalewskiego). Pomiędzy brutalnością a sentymentalizmem rozciąga się skala doświadczanych przez postacie emocji, a jeśli już rozmawiają one w miarę spokojnie, to dlatego, że uczucia wystygły, pozostaje im zatem pusta konwersacja, za którą kryje się istotny problem, tyle że nie artykułowany wprost (*Dziecko* Marii Spiss).

Wśród odmian szczerości wyróżniłam szczerość „telewizyjną”, „rodzinną”, „intymną”, „konfrontacyjną”. Pierwsza z wymienionych podporządkowana jest regułom spektaklu, w którym liczy się prowokacja i napięcie. W konkursie na „miss HIV” wygra kandydatka najbardziej przekonująca w prezentacji choroby, najbardziej zdeterminowana, aby zrobić karierę aktorską⁷. Konwersacje przed kamerami składają się z klisz słownych: „żyć pięknie z chorobą”, „stawić czoło zakażeniu”, „nikt się ode mnie nie odwrócił”. Do tego obowiązkowo trzeba dołączyć troskę o dzieci i projekt działań charytatywnych. Powstaje spreparowany wizerunek osoby zaangażowanej w problemy społeczne, uwrażliwionej na nie przez osobiste cierpienie. I nie ma znaczenia, że prawda jest zupełnie inna, gdyż jak się okazało zwyciężczyni tylko udawała chorą, a za usprawiedliwienie swej mistyfikacji uznała to, że już samo mówienie o zjawisku jest ważne, bo wzbudza kontrowersje. Autor sztuki niewątpliwie kompromituje telewizyjną poetykę sprzedawania sztucznie wykreowanej intymności. Media szybko oswajają groźbę tematu, aby zrobić zeń komercyjny użytek.

⁷ Mowa o sztuce M. Kowalewskiego, *Miss HIV*, w: *Made in Poland*, wybór R. Pawłowskiego, Kraków 2006.

Odzierają go przy tym z powagi, podporządkowując regułom zabawy. Z krytyką społeczeństwa spektaklu spotykamy się też w innych utworach, jak choćby w dramacie Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk *Śmierć człowieka-wiewiórki*⁸. Terror spod znaku Frakcji Czerwonej Armii ulega dziś komercjalizacji, a Ulrike Meinhof staje się gwiazdą pop-kultury.

Ukazywanie relacji rodzinnych wydaje się bardziej sprzyjać rozmowie, więc warto przyjrzeć się tego rodzaju konwersacjom. Przykładów dostarczają dramaty Roberta Bolesto *O matki i córko!*, Magdaleny Fertacz *Absynt*, Tomasza Kaczmarka *Matka cierpiąca*, Dany Łukasińskiej *Agata szuka pracy*⁹. Najciekawsza z nich, sztuka Fertacz, składa się z dialogowych sekwencji, zbudowanych wokół jednego elementu, np. ciała, sukienki, pluszowego misia, dyplomu studiów. Rodzinne święto po uzyskaniu przez córkę magisterium to w wydaniu rodziców automatyczne wyliczenie atrybutów kariery: „Zawsze wyobrażaj sobie czyjeś plecy z przodu”, „Musisz ładnie się ubierać”, „Wyznaczyć cel i harować jak koń”, „Rany zabandażować”, „Twarz zapudrować”. Tego rodzaju dobre rady mają przykryć rodzinne tajemnice, jak alkoholizm ojca, oziębłość matki, nienarodzone dziecko córki. O nich nie mówi się wprost, gdyż wywołują zażenowanie, które można zneutralizować rozmową o pieniądzu, sukcesach, pracy. Symptomatyczna dla tego rodzaju praktyk jest scena, gdy córka mówi rodzicom, że wychodzi za mąż. Padają wówczas pytania odnośnie kandydata: czy zna angielski, czy po studiach i gdzie pracuje. A gdy okazuje się, że duże dochody pochodzą z rozprowadzania narkotyków, rodzice znajdują szybko uzasadnienie dla tego zajęcia. Przecież: „Te dzieciaki to one same chcą brać” (Ojciec), „Nikt ich nie namawia. Jak proszą, to trzeba im sprzedać” (Matka).

Bliski kontakt z matką osiąga córka poprzez poznanie jej ciała, z którego wyszła i do którego wraca przez czuły dotyk, skupienie uwagi na skórze i zmianach spowodowanych starzeniem. Fertacz pokazuje, jak bardzo młoda kobieta potrzebuje identyfikacji z cielesnością matki, jak mocno doświadczenie życiowe starszej odciska się na psychice córki. Matka mówi: „Nikt mnie tak dawno nie dotykał (...) Ojciec nie ma takich delikatnych palców”, tyle że wiedza ta przyszła zbyt późno, kiedy już tragedia rodzinna się dokonała, a teraz pozostaje ją zatuszować w myśl zasady: „Nasz dom, nasze zwyczaje”. Bohaterka *Absyntu*, choć pielęgnowana przez rodziców, nie miała możliwości wyrazić własne pragnienia. Zabrakło jej siły, aby walczyć o urodzenie dziecka, gdyż uśpiła ją pozorna troska matki, pertraktującej cenę pozbycia się problemu: „Nie martw się Karoluś. Nic się nie martw. Zaśnij, a my się tu dogadamy”. Wzajemna szczerość córki i matki została sprowadzona przez tę drugą do „babskiej sprawy”, od której z dala należy trzymać zarówno ojca dziewczyny, jaki i ojca jej dziecka, nazywanego przez matkę poniżająco obdartusem.

⁸ M. Sikorska-Miszcuk, *Śmierć człowieka-wiewiórki*, „Dialog” 2007, nr 5.

⁹ Wszystkie w tomie *Made in Poland*, wybór R. Pawłowski, Kraków 2006.

W nowym dramacie rozmowy matek i córek koncentrują się wokół pracy, pieniędzy i mężczyzn. Są rzeczowe i konkretne, jakby bycie kobietą było swego rodzaju zawodem, pozwalającym pędzić w miarę wygodne życie, najlepiej podobne do tego z telewizyjnych seriali. Dlatego dominuje przekazywanie informacji, które mogą pomóc w opanowaniu profesjonalnego stylu kobiecości. Raz nauczycielką jest córka (*O matko i córko!*), raz matka (*Agata szuka pracy*). Rolami mogą się wymieniać, ale stały pozostaje przedmiot edukacji - jak spożytkować stereotypową kobiecość w procesie przystosowania do życia? Tego typu rozmowy ewokują niedostatki uczuciowych więzi, ich konwencjonalizację według wzorów czerpanych z kultury popularnej. Zatem melodramatyczne ekspresje sąsiadują z wyrazami oburzenia czy buntu wobec niezbyt nawet zakamuflowanych propozycji wykorzystania walorów ciała w staraniach o pracę. I nie chodzi tu wyłącznie o hipokryzję, gdyż ta krępuje dziś znacznie mniej niż kiedyś, a przełamanie tabu seksualności w rozmowach matek i córek nie nastrocza już problemów. Ciekawsza jest inna rzecz, mianowicie łatwość przechodzenia od czułych słówek do zdań obcesowych, od fraz z kręgu porno-biznesu do para-religijnych westchnień, jakby różne, wyraźnie oddzielone od siebie zakresy słownikowe uległy wymieszaniu. Z pop-kultury przenikają do dialogów okrągłe frazesy o życiu szczęśliwym, a melodramatyczne melodie Krawczyka czy Iglesiasa pozwalają znieść trudy codzienności. Nie przystają one jednak do niej, stąd ta podwójność, to odbijanie się od ściany sentymentalizmu do ściany życiowego realizmu w warunkach zawodowej konkurencji albo w domowej próżni emocjonalnej.

Intymna więź dwojga ludzi wydaje się sprzyjać szczerości, ale w pragmatycznie ukierunkowanej cywilizacji skutkuje tzw. syndromem niedzieli, jak pokazuje to Maria Spiss w sztuce *Dziecko*¹⁰. To banał życia młodych zamożnych ludzi, którzy myślą, że mogą wszystko, bo są ambitni w pracy i mają zbyt dużo pieniędzy, jak na ich potrzeby. W każdą niedzielę podejmują próbę konwersacji, która sprowadza się do dylematu: co zrobić z wolnym czasem i jak wydać pieniądze? Dramat składa się z serii takich rozmów, niedzielnych właśnie, podobnych w treści i składni. Stały problem pary trzydziestolatków to pytanie inicjujące konwersację: „Co robić w niedzielę?” Można pójść do supermarketu, obejrzeć film, ponarzekać na marną jakość kawy. Najlepiej jednak niedzielę przespać. Co tydzień tak samo. Rozmowa o rzeczach, projektowanie kolejnych remontów i zmian mebli, aby zagłuszyć myśl o tytułowym dziecku, obecnym przez swą właśnie nieobecność w domu. Stąd wrażenie pustki, dojmującej ciszy w niedzielne przedpołudnie. Marzenia kobiety o domku za miastem rozbijają się o męską potrzebę rywalizacji w pracy. I nie chodzi tu o sukces finansowy, bo ten już osiągnął, ale o ambicję, żeby być najlepszym. Wymóg profesjonalizmu czyni z tych postaci marionetki uwięzione w mechanicznym rytmie życia, co daje

¹⁰ M. Spiss, *Dziecko*, w: *Echa, repliki, fantazmaty*, red. M. Sugiera, A. Wierzchowska-Woźniak, Kraków 2005.

gorzki efekt komizmu, jeśli przyjąć za Bergsonem, że usztywnienie ciała i umysłu to znak zamierającej aktywności indywiduum¹¹. I na ironię zakrawa fakt, że On i Ona ze sztuki Spiss mówią z rodzajem satysfakcji, iż stale mogą coś wybierać. Owszem mogą, ale ich wybór ogranicza się do oferty z ulotki reklamowej.

Marzenia wielu bohaterów współczesnego dramatu nie wychodzą poza te, które kreuje kultura telewizyjno-reklamowa. Jak z plakatu biura turystycznego wyłania się mit wysp szczęśliwych: „Lecimy w podróż dookoła świata. Wyspa Wielkanocna. Bora-bora, Seszele, Malediwy, Borneo, Madagaskar (...) Pewnego dnia znajdziemy sobie naszą własną wyspę. Z palmami kokosowymi i zieloną wodą dookoła”¹². Tymi słowy mężczyzna chce przekonać kobietę do zbudowania wspólnej przyszłości, a gdy ona trzeźwo pyta: „Co będzie potem?”, roztacza wizję pobytu w luksusowym miejscu, z którego oglądać będą czerwone słońce zanurzające się w oceanie. Ponawiane uporczywie pytanie, co po nas zostanie - znajduje odpowiedź we frazie z Herberta: „płacz kochanków w małym brudnym hotelu, kiedy świtają tapety”. Nie skłania ona jednak pary do refleksji, ale prowokuje zabawę słowną, zakończoną wspólnym śmiechem. W ten sposób rozbroili powagę problemu, wybrali pozór życia zamiast wysiłku tworzenia istotnej więzi. Bliskość nie oznacza tu wzajemnej komunikacji, ale wejście w rolę kochanków wyidealizowanych przez kulturę konsumpcji.

Dość nachalna stereotypizacja postaci we współczesnym dramacie może wynikać z pewnego niedostatku wzorów wyrażania emocji. W *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka młoda dziewczyna marzy o miłości „od pierwszego wejrzenia”, natomiast kobieta w średnim wieku jest zakochana w Krawczyku i jego piosenkach, co rekompensuje jej osobiste rozczarowanie uczuciowe. Młody buntownik podkreśla swój gniew agresywnym „fuck off” na czole. Rozmowy między nimi to wymiany szybkich replik, bardzo konkretnych, jak przystało na ludzi z robotniczego środowiska. I mimo ostrych nieraz słów, można w nich usłyszeć nutę zainteresowania dla rozmówcy. Zwłaszcza w dialogach, jakie Boguś prowadzi ze swoimi mistrzami - księdzem i nauczycielem. Te rozmowy to spotkania z przedstawicielami inteligencji, więc są drogą edukacji nieformalnej wprawdzie, ale bardzo ważnej. Obaj, choć pozostają wobec siebie w radykalnej opozycji, są dla bohatera przekonujący, gdyż działa w ich przypadku argument doświadczenia. Szukanie sensu przez młodego, zbuntowanego chłopca spotyka się z radą nauczyciela, aby dotarł do siebie, a w tym pomogą mu książki. Można to nazwać propozycją rozwoju duchowego. Natomiast ksiądz ratuje go z finansowej opresji, zaskakując bezinteresownością, gdyż na pytanie, dlaczego to

¹¹ H. Bergson, *Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 2000, s. 22.

¹² M. Kochan, *Holyfood*, w: *Echa, repliki...*, dz. cyt., s. 138.

robi, odpowiada: „Nie wiem”¹³. Kiedy jednak dochodzi do otwartego sporu między nimi w obecności Bogusia, ten oznajmia niespodzianie: „Już wiem, kim jestem...Jestem...Młodym katolikiem z klasy robotniczej!” Decyduje się na ślub, o udzielenie którego prosi księdza, a na drużbę bierze nauczyciela. Nie zniesie tym gestem przeciwności, gdyż one są częścią społecznego funkcjonowania jednostki. Jego przykład dowodzi jednak, że konfrontacja stanowisk nie musi być destruktywna, a szczerść w wyrażaniu przekonań zasługuje na uznanie, nawet jeśli ci, którzy je artykułują wydają się nieco naiwni lub niezbyt wiarygodni.

W dialogu dramatycznym współczesnych sztuk znajdują odbicie dyskursy obecne w komunikacji potocznej, ideowej, religijnej. Za ich pośrednictwem pisarze ewokują pewien sposób myślenia o egzystencji i jej uwarunkowaniach. W interpersonalnej przestrzeni rozmowy unaoczniają sposoby porozumienia lub symptomy jego braku. Szczerść nie jest warunkiem bezwzględnym komunikacji, ale raczej elementem psychicznej bądź ideowej więzi. Często jest ona jednak pozorowana jako pochodna postulatu autentyczności, co w rezultacie prowadzi do fikcji bycia sobą. Wówczas i powiązania między ludźmi są kruche, jak to ujęła bohaterka jednej ze sztuk: „medialne związki telewizyjne na pięć minut” (*Miss HIV*). Spośród podanych wyżej przykładów dożą szczerści wyróżniają się jedynie rozmowy w trójkącie: Boguś - ksiądz - nauczyciel w dramacie Wojcieszka. Może dlatego, że chodzi w nich również o etyczną stronę życia, a nie tylko o jego aspekt psychologiczny.

Artykuł publikowany w monografii wieloautorskiej *Dylematy dramatu i teatru u progu XXI wieku*. Red. Anna Podstawka, Agnieszka Jarosz, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011

¹³ P. Wojcieszek, *Made in Poland*, w: *Made in Poland*, wybór, R. Pawłowski, Kraków 2006, s. 456.