

Oleksandra Vasylieva

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
Szkoła Doktorska

ORCID: 0000-0002-8072-3836

MUZYCZNOŚĆ JAKO ŚLAD WYDARZEŃ HISTORYCZNYCH WE WSPÓŁCZESNYM DRAMACIE POLSKIM

Historia, zgodnie z duchem teorii narratywistycznej, nie jest monolitem, ale opowieścią, którą każde pokolenie przedstawia z własnej perspektywy. Współcześni dramatopisarze to reprezentanci trzeciego pokolenia po II wojnie światowej, którzy sami nie doświadczyli wojny, znają ją jedynie pośrednio przez echa dawnych wydarzeń i wspomnienia świadków. Te echa w dramatach przybierają czasami formę dźwięków i stają się nośnikami symbolicznego znaczenia. Muzyka jest nie tylko wehikułem ideologicznym, jak przekonuje Marek Jeziński¹, ale przede wszystkim jednym z mediów przekazu pamięci i wspomnień, śladem wydarzeń minionych, które odbijają się w teraźniejszości. Kategoria „odbicia” lub inaczej rezonowania upodabnia pojawianie się muzyki w tekstach do echa. Jego istotą jest umiejętność przekazywania emocji, które nie zawsze mogą zostać wyjaśnione za pomocą słów i pozostają często na poziomie przeżycia. Dlatego to właśnie muzyczność będzie stanowić filtr, za pomocą którego chcę dokonać krytycznej lektury tekstów współczesnych polskich dramatopisarzy. W tym wypadku używam terminu muzyczność w jego szerokim znaczeniu. Muzyczność w tekstach

¹ M. Jeziński, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

dramatycznych obejmuje nie tylko same utwory muzyczne, ale także całą sonosferę. W pewnym sensie, zdaniem Rossa Browna², słowa „dźwięk” i „muzyka” można stosować zamiennie, z punktu widzenia ich funkcji dramatycznej. Muzyczność, podobnie jak pejzaż dźwiękowy, zawiera w sobie wszystkie cechy otoczenia, a tym samym staje się rodzajem akustycznej scenografii.

Guerino Mazzola pisze w *Geometrie der Töne*, że „muzyka jest komunikacją, ma znaczenie i pośredniczy na poziomie fizycznym między jej poziomem umysłowym i psychicznym”³. Współczesna polska dramaturgia wykorzystuje wątki i tematy muzyczne, które można za Andrzejem Hejmejem zdefiniować jako muzyczność typu drugiego⁴, do komunikacji z odbiorcą. Dokonuje się to zarówno na poziomie bezpośrednich przywołań, jak i na poziomie skojarzeń, dzięki którym tekst osiąga większą głębię i pozwala odbiorcy na emocjonalne zanurzenie w opisywanych wydarzeniach historycznych.

² R. Brown, *The Theatre Soundscape and the End of the Noise*, „Performance Research” 2005, t. 10, nr 4, s. 105–119.

³ G. Mazzola, *Geometrie der Töne: Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Birkhäuser, Basel 1990.

⁴ Muzyczność dzieł literackich rozumiana jest jako podobieństwo do pewnych zasad, cech formalnych lub technik ekspresji właściwych muzyce. Andrzej Hejmej rozróżnia trzy typy muzyczności. Pierwszy definiuje jako wszelkie przejawy związane ze sferą instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowanej zarówno w odniesieniu do muzyki natury, jak i w mniejszym stopniu do muzyki kultury. Muzyczność drugiego typu, według krakowskiego badacza, ogranicza się do poziomu tematykacji muzyki, sposobów przedstawiania (zwłaszcza opisowych) aspektów dzieła muzycznego w dziele literackim. Trzeci typ dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w utworze literackim, charakteryzuje się bardzo specyficzną referencyjnością formalną, która odnosi się do konstrukcji kompozycji muzycznej i kojarzy się z definicji jedynie z muzyką kultury. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 60.

Andrea Fung zauważyła, że muzyka nie rejestruje rzeczy, wydarzeń i procesów, ale podobnie jak język dzieli pole rozumienia na znaczące elementy⁵. Ludzie mają wyjątkową zdolność tworzenia symboli i reagowania na nie. Rzeczywistość świata materialnego staje się rzeczywistością kulturową poprzez system znaków językowych. Dlatego język funkcjonuje jako system symboli kulturowych, których jedną z najbardziej reprezentatywnych dziedzin wyrazu artystycznego jest muzyka. Przede wszystkim jest ona odczytywana na poziomie metaforycznym, oddając stany emocji, psychiki lub ducha, które nie dają się łatwo zwerbalizować. Pomiędzy muzyką, jak i każdą inną dziedziną sztuki, a jej kulturowym środowiskiem istnieje nierozrwalny związek. Muzyka przekazuje odbiorcom swoje istotne formy, niemniej jednak polega na słuchaczach w zakresie znaczeń. To rolę słuchacza/ki jest wydobywać sensy z warstwy formalnej. Jej funkcje obejmują relacje społeczne i relacje między rytuałami a określonymi funkcjami społecznymi.

Muzyczność drugiego typu, o której będzie tu mowa, można potraktować jako ślad historii. Pojęcie „śladu” odnosi się do tego, co było, ale już nie istnieje. To swego rodzaju zjawisko, które się wydarzyło, minęło i pozostawiło ślad⁶. Adam Regiewicz stwierdza, że „niejasność” śladów jest krokiem w kierunku uobecnienia przeszłości⁷. Ślad bowiem w pewien uporczywy sposób objawia się w myślach, czasem czyni przeszłość czymś bliskim, czasem chowa się w labiryncie domysłów i niepewności. Znaki obecności to zbiór śladów, które z jednej strony istnieją tu i teraz, z drugiej zaś domagają się uzasadnienia swojej tożsamości w przeszłości, aby projektować

⁵ A. Fung, *The Semiotic Elements in Music and Language in „Song of the Lark: March” by Tchaikovsky*, GRIN Verlag, Munich 2017.

⁶ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 31.

⁷ A. Regiewicz, *Ślady obecności średniowiecznego wizerunku inkwizytora i civitas diaboli w polskiej literaturze fantasy po roku 1989*, Wydawnictwo „Scriba”, Zabrze–Racibórz 2009.

przyszłość. Ślad minionych dni może znaleźć swój środek wyrazu właśnie poprzez muzyczność.

Współczesna kultura często odwołuje się do przeszłości, szukając w niej nie tylko zrozumienia czy wyjaśnienia, ale także na poziomie głęboko wewnętrznym – „odkupienia”. „Odkupienie” sugeruje specyficzny stosunek do minionych wydarzeń, przyjmowanie odpowiedzialności za działania, podejmowanie rozrachunku, którego obecne pokolenia nie dokonały. Kerwin Lee Klein odnosi te tendencje kultury do dwóch funkcji: terapeutycznej i quasi-religijnej, w której dominują pojęcia wstydu, winy, odkupienia, zadośćuczynienia, przebaczenia, ulgi, spełnienia czy *katharsis*⁸. Pamięć wydaje się więc rodzajem „kulturowej religijności”, sposobem na uwydatnienie współczesnego poczucia przeszłości. Muzyczność również odzwierciedla tę postawę i pomaga ucieleśnić te pojęcia w sztuce. Muzyka jest rodzajem narzędzia utrwalania i wyrażania pamięci. Transformacje muzyczne jednocześnie wprowadzają nowe ujęcia minionych wydarzeń.

Dzieło sztuki werbalnej ma nie tylko charakter intertekstualny i składa się z cytatów z innych tekstów literackich, ale także intermedialny, czyli *de facto* cytuje również teksty innego rodzaju, tworzone w językach innych form sztuki. Współczesny polski dramat ma wysoce intermedialny charakter i silnie oddziałuje na niego sztuka muzyczna. Podczas gdy większość badaczy literatury rozważa muzyczność na poziomie tekstu dramatycznego, teoretycy teatru postdramatycznego wychodzą poza ramy literackie, mówiąc o tkance sztuki⁹. W dalszej analizie będę brała pod uwagę ujęcia dramatyczne, które bezpośrednio wykorzystują muzykę, ale także te, w których muzyczność dramatu usytuowana jest w strukturze tekstu i przedstawienia (tzw. muzyczność trzeciego typu). Obszarem analizy będą teksty Magdy Fertacz, Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk oraz Doroty Masłowskiej.

⁸ K. L. Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69.

⁹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.

Muzyczność może być sfunkcjonalizowanym sposobem na opowiedzenie historii, głęboko zanurzonej w fabule i akcji scenicznej. We współczesnym dramacie polskim utwór muzyczny często służy wywoływaniu u czytelnika/widza wrażenia historyczności, odwołaniu do różnych okresów historycznych i środowisk kulturowych. Jak zauważa David Lowenthal:

Przeszłość jest z fundamentalnych powodów niepewna, co zmusza nas do nerwowego udawania, że jest dokładnie tym, za co ją uważamy. Chcemy mieć pewność, że wczoraj było tak samo realnie jak dzisiaj: jesteśmy więc w pełni obciążeni reliktnami przeszłości, namacalnie potwierdzającymi pamięć i historię¹⁰.

W tę pułapkę niewiedzy i domysłów wpadli również bohaterowie dramatu *Burmistrz Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk*¹¹. Tekst przedstawia mieszkańców polskiej wsi Jedwabne, mierzących się z brutalną prawdą o przeszłości swojego miasta i swoich rodziców. Dramat odnosi się do rzeczywistej sytuacji, która wstrząsnęła polskim społeczeństwem po opublikowaniu opracowania polsko-amerykańskiego historyka, Jana Tomasza Grossa, na temat pogromu Żydów w Jedwabnem w 1941 roku. Przez długi czas szczegóły tamtej zbrodni nie były znane opinii publicznej. W 2000 roku Jan Tomasz Gross, w swojej książce *Sąsiedzi*¹², opisał wydarzenia dotyczące zaangażowania w masową zbrodnię w Jedwabnem miejscowych Polaków, a nie Niemców, jak powszechnie uważano. Według ustaleń

¹⁰ D. Lowenthal, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, [w:] *The Imagined Past*, red. M. Chase, Ch. Shaw, Manchester University Press, Manchester 1999, s. 65.

¹¹ M. Sikorska-Miszczyk, *Burmistrz*, Strona Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Współczesnych Raport w Gdyni, http://festiwalraport.pl/klienci/teatr/raport5/index.php?option=com_content&view=article&id=8:qetykieta-zastpczaq-re-feliks-pop&catid=7:lista-sztuk&Itemid=27 (dostęp: 11.04.2021).

¹² J. T. Gross, *Sąsiedzi*, Pogranicze, Sejny 2000.

Grossa, czystki mieli dokonać mieszkańcy Jedwabnego i okolicznych miejscowości, a żołnierze niemieccy jedynie koordynowali i nadzorowali działania (m.in. pomogli w zebraniu Żydów w jedno miejsce). Dopiero po publikacji książki Grossa część społeczeństwa zdała sobie sprawę, że w czasie wojny Polacy byli nie tylko ofiarami, ale i katami. Sikorskiej-Miszczyk udało się przekształcić debatę publiczną w dramat egzystencjalny. Bohaterowie jej tekstu poruszają temat poczucia osobistej odpowiedzialności za wspólnotę, jej przeszłość i przyszłość, a elementy muzyczne służą wyrażeniu myśli i emocji postaci.

Muzyczność w tym dramacie pełni również funkcję formotwórczą. Lista postaci dramatu obejmuje 12 Synowych Mieszkańca i 12 Zięciów Mieszkańca, tworzących dwa chóry – odpowiednio: Chór 12 Synowych i Chór 12 Zięciów. Sam chór można uznać za nawiązanie do antycznej tradycji dramatycznej, w której pomagał on w toku wydarzeń wyjaśniać sens tragedii, ujawniał emocjonalne przeżycia bohaterów, oceniał ich działania z punktu widzenia aktualnej definicji moralności¹³. W sztuce *Burmistrz* chór ulega przeobrażeniu. Tworzy on powiązanie epickich i dramatycznych planów, obiektywnych i subiektywnych zasad, a czytelnik ma okazję spojrzeć na wydarzenia od wewnątrz. Dwa chóry wchodzi w interakcję z innymi postaciami i reprezentują głosy mieszkańców miasta:

Chór 12 Synowych – Jak zabija Niemiec
Zaśpiewajmy, baby
Oj da dana dana
Jak zabija Niemiec
(piosenka)
Niemiec rozstrzela
Niemiec zamęczy
Paznokcie zedrze
Zatłucze szczerze

¹³ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

Oj da dana
Wodę węzem do żołądka wleje
Kobiety w ciąży nie pożałuje
Za jednego swego
Tysiąc naszych powiesi
Oj da dana
Krowy zabierze na kontyngent
Za szmugiel rozwali
Ręce nogi połamie
Prądem porazi
Oj da dana
Tygrysem przejedzie
Bombą wysadzi
Spali całą wieś
Spali całe miasto
Oj da dana
Cały kraj nam spali
Z Ruskim się zjednoczy
Nad głowami naszymi
Zawsze śmierć przyniesie
Oj da dana
Niemiec
Taki ci to Niemiec
Urodzony morderca¹⁴.

Pieśń chóru prezentuje opinię publiczną – wszyscy zrzucają winę na Niemca (postać dramatu), który osiedlił się w polskim mieście, aby odpokutować za winę. Podobny do śpiewu ludowego refren „Oj da dana” zdaje się podkreślać chłopskość i związaną z nim prostotę w kształtowaniu powszechnej opinii o wyłącznej winie Niemców (i poniekąd Rosjan), niezmienności i tradycję takiego myślenia.

Kolejna pieśń chóru nawiązuje do pamięci prawdziwych wydarzeń historycznych, więc muzyka staje się po części objawieniem głosu prawdy:

¹⁴ M. Sikorska-Miszczyk, *Burmistrz ...*

Kosteczki, czaseczki
W ziemi schowane
Ziemią posypane
Bez krzyża
Bez tabliczki
Kosteczki, czaseczki¹⁵

Po publicznym ujawnieniu prawdy Niemiec z ogromną ulgą śpiewa swoją piosenkę:

Mogę zaśpiewać Piosenkę, której tytuł brzmi: „La, la, la, tralala, to wreszcie nie ja!” (robi to)
La, la, la
To nie ja
To wreszcie nie ja
Zabijałem
W tył głowy strzelałem
Na bagniet nabijałem
Kopałem
Palilem
Żywcem niszczyłem
La, la, la
To wreszcie nie ja
Nie ja, nie ja
Zły Niemiec
Urodzony Morderca
Tylko to
Jakaś inna nacja
Ludzie poczciwi
Może nie tak kulturalni
Mieszkańcy tego Miasta
Całkiem nawet
Sympatyczni
La, la, la
To oni

¹⁵ *Ibidem.*

Kopali
Zabijali
Gwałcili
Męczyli
Zarzynali
Bez litości
Do ognia wrzucali
W jezioru topili
Itakdalej
Itakdalej
Ta piosenka
Nieskończona
Do śpiewania
Przeznaczona¹⁶

Absolutnie dziecinne śpiewanie „la la la”, które rymuje się z „to nie ja”, wraz z opisem strasznych okrucieństw przyciąga uwagę i wprowadza groteskowy wymiar „świata na opak”. Wyśpiewywana fraza przypomina infantylne przekomarzanie się, przedrzeźnianie, tak charakterystyczne dla zabaw i gier podwórkowych. Dziecięce i poniekąd ludowe rymowanie słów „kopali, zabijali, gwałcili, męczyli, zarzynali” tworzy uderzający kontrast z ich dramatycznym znaczeniem, a tym samym pogłębia emocjonalny wpływ na czytelnika. Niemiec, wolny od męki poczucia winy, jeszcze nie wie, jak bez niego żyć: „To straszne, absurdalne, ale kto będzie puszczał muzykę moim kalafiorom? Jak mają żyć bez Mozarta? Jest lato, czas zbiorów bliski, zostaną obcięte głowy kalafiorów bez Requiem”¹⁷. W tych refleksjach na temat muzyki widać ujawniające się koncepcje Kleina, dotyczące dyskursu pamięci (pojęcia wstydu, winy, odkupienia, rekompensaty, przebaczenia, ulgi, spełnienia czy *katharsis*). Muzyka jest śladem odziedziczonego poczucia winy, której towarzyszy uczucie ulgi, ale i zaprzeczenia.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

Didaskalia dramatu zawierają bezpośrednie wskazówki na temat wykorzystania poszczególnych utworów muzycznych na scenie. Świadczy to o znaczeniu komponentu muzycznego w sztuce:

Słuchać huk, wiosenną kanonadę. Pomiędzy przewalającymi się po polach grzmotami słysząc następujące motywy muzyczne:

1. Pieśń przeszywająca dreszczem: „Wstawaj strana ogromnaja”
2. „My ze spalonych wsi” – też przeszywa dreszczem
3. choć nie jestem taka pewna, słynne tararara tarara rararra ze „Stawki...”

4. oczywiście walkirie z Czasu Apokalipsy Coppoli

To wszystko brzmi niewinnie – (to, co powyżej w punktach 1–4), ale połączone z hukiem, grzmotem i rozbłyskami powoduje, że wszyscy Mieszkańcy wpadają w panikę¹⁸.

Muzyka oraz inne efekty dźwiękowe tworzą emocjonalne konotacje, potęgowane odgłosami burzy. Pierwsza pieśń to jedna z najsłynniejszych radzieckich piosenek z okresu II wojny światowej. Druga piosenka to hymn oddziałów Gwardii Ludowej, polska piosenka rewolucyjna. Dla trzeciego pokolenia powojennego, wychowanego na szkolnych akademiach, podczas których śpiewano piosenki radzieckie, nie są one bezpośrednio związane z wydarzeniami II wojny światowej, ale raczej z opowieściami o niej w duchu ideologii propagowanej przez Związek Radziecki. Trzeci utwór muzyczny pochodzi z polskiego serialu telewizyjnego *Stawka większa niż życie* (1967) o przygodach kapitana Hansa Klossa, który podczas II wojny światowej pełnił w okupowanej Polsce rolę podwójnego agenta w Abwehrze. Czwarty cytat muzyczny pochodzi z filmu *Czas apokalipsy* (1979), w reżyserii Francisa Forda Coppoli. Muzyka do tej sceny, *Ride of the Walkiries*, została skomponowana przez Richarda Wagnera. Reżyser posłużył się muzyką Wagnera, aby wyrazić brutalność działań wojennych. Obie ścieżki dźwiękowe, do serialu i filmu, odpowiadają wyobrażeniom współczesnego człowieka

¹⁸ *Ibidem.*

o wojnie, odwołując się do nowych konotacji naszych czasów i nowoczesnego postrzegania wydarzeń historycznych i pamięci.

Dramat Sikorskiej-Miszczyk kończy się piosenką nawiązującą stylistyką do Starego Testamentu, służącego autorce jako narzędzie do opowiadania historii przy opisywaniu wydarzeń, które miały miejsce w mieście:

I Bóg spuścił
Na to Miasto
Deszczyk siarki
Ognia z nieba
Zniszczył Miasto
Niedobry Bóg
Deszczem siarki
Ognia z nieba
Wszystko spalił
Wróble, sarny
I Mieszkańców
Tego Miasta
I dym wznosił
Się z tej ziemi
Jak dym z pieca
Bóg to zrobił¹⁹

Powyższe refleksje dotyczące muzyczności w dramacie Sikorskiej-Miszczyk są związane z wydarzeniami historycznymi II wojny światowej. Utwory muzyczne stały się kulturowymi i historycznymi znakami – śladami. Można je rozumieć tutaj na dwa sposoby: jako ślad wydarzenia, które minęło, ale także jako wyraz pamięci, która odciska piętno na życiu współczesnego pokolenia.

W dramacie nie brakuje też muzycznych nawiązań do obecnych czasów. Autorka ironicznie reinterpretuje elementy popkultury – zderza z dramatem pogromu piosenkę z programu dla dzieci:

¹⁹ *Ibidem.*

Po, po, po.

Stan „po” inspirował wielu znakomitych twórców, którym intuicja bezbłędnie, wręcz genialnie wskazywała na to, że stan „po” ma w sobie coś z dziecka albo z idioty. Potwierdzeniem tego jest piosenka:

Tinki, Linki, Lala, Po (sic!)

Teletubiś, Teletubiś,

*Mówią nam helo!*²⁰

Wprowadzenie do opisu dramatycznych wydarzeń nawiązania do telewizyjnego programu edukacyjnego „Teletubbies” (w Polsce „Teletubisie”), emitowanego w latach 1997–2001 przez BBC, wydaje się zabiegiem niezwykle prowokacyjnym. Za pomocą zderzenia ze sobą tak odległych rejestrów kulturowych autorka zwraca uwagę na kategorię pop-pamięci i współczesnego banalizowania tematów egzystencjalnych. Zabawna i prosta w swojej kompozycji piosenka inicjująca program, podobnie jak wcześniejsze „la la la” niemieckiego żołnierza, staje się ironicznym komentarzem na temat pamięci w dzisiejszych czasach.

Jeden z podtytułów oddzielających sceny – „I Can’t Get No Satisfaction” – wywołuje skojarzenia z piosenką zespołu The Rolling Stones – (*I Can’t Get No*) *Satisfaction* z 1965 roku. Fragmenty tego utworu zostały wykorzystane w filmie *Czas apokalipsy*. Piosenka wyraża ostry protest i ma na celu ujawnienie stanu emocjonalnego Niemca po tym, jak został uwolniony od winy i pokuty, ale to go nie uszczęśliwia. Bohater nie wie, co zrobić ze swoim nowym statusem i nie może się nim cieszyć. W dramacie Sikorskiej-Miszczuk te intermedialne muzyczne odniesienia służą do połączenia współczesnej rzeczywistości z oddziałującymi na społeczeństwo wydarzeniami z przeszłości.

Muzyczność jest narzędziem konstrukcyjnym także w dramacie *Trash Story* Magdy Fertacz, którego tekst ma charakter polifoniczny. Najpierw uwidacznia się to poprzez rozwarstwienie narracji i podział głosów różnych gawędziarzy, a następnie nawarstwianie

²⁰ *Ibidem.*

czasu i przestrzeni. Rozgrywając się w czasie współczesnym główną narrację przerywa, a raczej zatrzymuje, historia o duchu niemieckiej dziewczynki, Ursulki, mieszkającej kiedyś w tym samym domu, co obecnie w nim żyjące bohaterki. Opowieść składa się ze szcztkowych, pojedynczych losów, listów i świadectw, porzuconych, podobnie jak wiele innych, na śmietniku historii. W spektaklu formuje się czasowa antynomia przeszłości i terażniejszości, których elementy łączy wspólna przestrzeń jednego domu, gdzie przenikają się różne przedziały czasowe tej samej historii.

Fertacz korzysta z bezpośrednich cytatów muzycznych. Marsz wojskowy służy zanurzeniu czytelnika w atmosferze wojny, podobnie jak język niemiecki, w którym śpiewana jest piosenka, kontrastując z głównym tekstem napisanym po polsku. W samej piosence można znaleźć wzmiankę o instrumencie muzycznym: „Antje, Antje, hörst Du nicht/ von Ferne das **Schifferklavier**/ Antje, Antje das Lied soll Dich/ grüßen von mir”²¹ („Antje, Antje, czy nie słyszysz z dali **akordeonu**, Antje, Antje, Tą pieśnią pozdrawiam cię” – tłumaczenie i podkreślenie własne).

Wspomnianą wcześniej muzyczność trzeciego typu (tzw. strukturalną lub ukrytą) można odnaleźć tu w zastosowanej przez autorkę polifonii, kiedy trzy kobiety czytają listy od bliskich im osób: „Ursulka, Matka i Wdowa czytają listy. Ursulka od ojca do matki z frontu wschodniego, Matka od ojca do matki z obozu w Oświęcimiu, Wdowa od męża z Iraku. Nie słyszą się wzajemnie... a może słyszą?”²². Listy te są odczytywane jednocześnie, a ich fragmenty mieszają się ze sobą. Poprzez głosy kobiet czytających listy słyszalne stają się głosy mężczyzn, którzy do nich pisali. W pewnym momencie wydaje się, że cały chór głosów przedstawia swoją historię o wojnie – z różnych perspektyw, czasów i miejsc. Partie dialogowe zbudowane są

²¹ M. Fertacz, *Trash Story*, Strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/trash_story_magda_fertacz.pdf (dostęp: 11.04.2021).

²² *Ibidem*.

na wzór polifonicznej chóralnej opowieści, co za tym idzie – osoby dramatu mogą być postrzegane jako instrumenty muzyczne, prowadzące linię melodyczną poprzez nakładające się, krzyżujące i uzupełniające się głosy.

Fertacz włącza w tekst źródła zewnętrzne, dzięki czemu dramat jest nie tylko polifoniczny i intermedialny, ale także intertekstualny. Są to: wspomnienia Adelheid Nagel, zebrane przez Ośrodek KARTA, *Obwód Głowy Włodzimierza Nowaka, Wypędzenie Niemców z terenów na wschód od Odry i Nysy Łużyckiej – relacje świadków* Marii Podlasek, *Europa według Auschwitz* pod redakcją Marka Millera, *Byłem asystentem doktora Mengele* Mikłosa Nyiszli, *Z myślą o Reichu – listy żołnierzy niemieckich z frontu wschodniego* opublikowane w 44 numerze „Karty”, *Misja kompromitacja* – reportaż Sylwestra Latkowskiego²³. Źródła te pozwoliły usłyszeć głosy świadków wydarzeń historycznych opisanych przez autorkę.

Na podobnie polifonicznej konstrukcji zbudowana jest sztuka Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest*²⁴. Dialogi często brzmią bardziej jak monologi, bohaterowie przerywają sobie nawzajem, rozmawiając o sprawach ze sobą niepowiązanych, chronotop wydarzeń historycznych i epok jest absolutnie fragmentaryczny. Dramat tłumaczy poczucie niestabilności struktur czasowych, w których znajdują się bohaterowie.

Ciche i niejasne wspomnienia babci (Osowiała Staruszka) o wojennych wydarzeniach nie mogą znaleźć zrozumienia we współczesnej rzeczywistości jej wnuczki (Mała Metalowa Dziewczynka): „Niemcy, Niemcy, coś słyszałam o jakichś Niemcach... O, Jezu, wiem, to ci, co tak jodłują!”²⁵. Z kolei córka starszej pani, Halina, jest doskonałą przedstawicielką klasy średniej, zanurzoną

²³ *Ibidem*.

²⁴ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, <https://docer.pl/doc/nc0Xne> (dostęp: 11.04.2021). Wszystkie cytaty na podstawie tego zapisu tekstu.

²⁵ *Ibidem*.

w konsumpcyjnym stylu życia. W dziwaczny sposób interpretuje doświadczenie wojenne staruszki, zestawiając swoje oszczędne praktyki kulinarne z biedą i głodem z czasów II wojny światowej:

[...] całkiem smaczne, bardzo podobne do tych ziemnych [orzechów – O. V.] z promocji, a wręcz to właśnie te same. Mam na nie sposób, jak ich nie jeść, to w ogóle nie czuć zjełczałym. Można jeszcze dodać trochę ceny z chleba, żyły z mięsa, kości... Nie wyrzucać, usmażyć na łożu, ugotować na kurzych łapach, zmielić, usmażyć znowu, nie wyrzucać, tylko mocniej osolić i w kubeczki po kefirze, odgrzać, podgrzać, odsmażyć, zjeść, a jak już by się pienilo, to zwymiotować, a czasem nawet i wcale nie, i gotowe. Teraz się ze mnie śmieją, a jak przyjdzie następnym razem II wojna światowa, to jeszcze będą pałaszować, aż im się uszy będą trzęsły²⁶.

Natomiast Dziewczynka buntuje się przeciwko konstruowaniu swojej tożsamości w oparciu o traumatyczne doświadczenie przeszłości i historii narodowego męczeństwa. Jej obraz wydaje się być ahistoryczny w typowym dla ponowoczesności ujęciu przeszłości. Niemniej jednak II wojna światowa wciąż rzuca długi cień, który podlega kapryśnym przemianom i mutacjom. Mała Metalowa Dziewczynka mówi: „Ładnie to podpitalać ciągle komuś jego życie i w przyprawiających o zaślinianie poduszki przez sen historiach opowiadać jako swoje! Odkąd żyję, to odkąd pamiętam, babcia ani nigdy nigdzie nie szła, ani nie jechała na żaden obóz kondycyjny”²⁷.

Autorka, nastrojając instrumentarium głosów swoich bohaterów, posługuje się językiem telewizyjnych programów kulinarnych, łącząc różne okresy historyczne w jedną całość. Rzeczywistość wojny zmieniła sposób postrzegania dźwięków i przyszłe pokolenia zachowują te skojarzenia:

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

mała, metalowa dziewczynka – Puk, puk!
 prezydentka – Kto tam?
 mała, metalowa dziewczynka – To przyszedłam znowu ja, II wojna światowa, przyprowadziłam trochę płomieni. To my, płomienie²⁸.

W spokojnych okolicznościach pukanie do drzwi zwykle kojarzy się z pozytywnymi rzeczami, takimi jak wizyta gościa. Wydarzenia z przeszłości zmieniły konotację odgłosu, która wiązała go z wtargnięciem i strachem.

Istotną rolę w oddaniu rodzinnej atmosfery odgrywa audiosfera dramatu – różne dźwięki nakładają się na siebie – zarówno w tekście głównym, jak i w didaskaliach („skrzypienie wózka staruszki, skrzypienie gwoźdźnia małej metalowej dziewczynki na politurze mebli lub zgrzyt i iskrzenie przecinanych przez nią kabli”, „z tymi samymi stękami z rur, odgłosami meczów piłkarskich i stosunków seksualnych zza ścian”)²⁹. W opisie świata zewnętrznego pojawia się również naśladowanie odgłosu: „jak wracam z Okęcia na to kartoflisko, gdzie panują chore systemy, chore pojęcia, chore konflikty i chore relacje, i metro **brrrruu**, tramwaje **wrrrrr**, samoloty **szuuuuu**, zanieczyszczona gnojówka **gul, gul, gul...**”³⁰. Dźwięki stają się istotną częścią przedstawiania wydarzeń historycznych – bombardowania Warszawy podczas II wojny światowej:

osowiała staruszka – Gdy aż tu nagle...
wycie syren, **warkot** samolotów, bombardowanie.
 mała, metalowa dziewczynka – Aż tu nagle **bum!** Dość znajomy ten śwąd. Uciekajmy, tu się pali jakiś rower.
 osowiała staruszka – Całe niebo, całe niebo ciemne...
 osowiała staruszka – **Huk potworny**, serce to szarpało się w piersi jak słowiczek...
 mała, metalowa dziewczynka – Na którym ktoś tłucze słoiczek.
 osowiała staruszka – Aż wreszcie **cisza, cisza tak zimna i głucha...**³¹

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. Podkreślenia własne.

³¹ *Ibidem*. Podkreślenia własne.

Masłowska podkreśla znaczenie wszelkich manifestacji dźwiękowych dla bohaterów spektaklu: „[...] na rowerku przyjeżdża mała, metalowa dziewczynka. nerwowo kręci się wokół radia, jakby była zazdrosna, że coś wygryzło ją z fonosfery”³².

Przeszłość jest zawsze nieodłącznym elementem sztuki Masłowskiej, jakby nie było granicy między „wtedy” a „teraz”. Nie ma też wyraźnej granicy oddzielającej postacie od siebie. W kolejnych scenach pojawiają się nowe: Aktor, Reżyser, Dziennikarz, Edyta, Monika i Radio. Ich głosy mieszają się, ich życia się przeplatają. Muzyka grana w radiu jest częścią dramatu, jest tłem, a zarazem współbohaterem wydarzeń:

zgrzyty na linii, przerwa w połączeniu, buczenie, mała, metalowa dziewczynka kręci gałką radia, wybucha z niego muzyka big – beatowa.
radio — koń, który jeździł konno i krzyczał na siebie prrr,
ryba płynąca statkiem, lodówka robiąca brrr.
koń, który jeździł konno, fabrycznie zamknięte drzwi,
krew płynąca we krwi, krew płynąca we krwi...³³

Radio, ze względu na swoją budowę i możliwość zmieniania zakresu fal radiowych, stwarza okazję do budowania korytarzy pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, czasem wojny i czasem pokoju. Co więcej, daje pewien wgląd w historię najnowszą Polski, stając się nośnikiem informacji kulturowej, głosem wolności, jak w przypadku Radia Luxembourg, emitującego muzykę rozrywkową, odbieranego w czasach komunizmu w Polsce pomimo wyraźnego zakazu władz.

Najważniejsze rozpoznanie przynosi scena finałowa. Objawia ona straszną prawdę, że bohaterowie spektaklu w rzeczywistości nie żyją lub nawet się nie urodzili. Winę za to ponosi przeszłość, wojenna przeszłość, która unicestwiła przyszłość:

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

I uderza w straszną rynnę, bo teraz rozumie, że nie dość, że jej ukochana babcia zmarła w bombardowaniu, to jeszcze jej matka z tego względu też prawdopodobnie się nigdy nie urodziła, więc nie dość że jest sierotą, to jeszcze sama nawet też nie istnieje ani nigdy nie istniała i tak jest lepiej dla nich wszystkich³⁴.

Muzyczność dramatu wyraża się także na poziomie paratektstu Masłowskiej – jego tytuł został zapożyczony z jednego z utworów legendarnego punkowego zespołu Siekiera (wydanego oficjalnie w 2008 roku na składance „Na wszystkich frontach świata”). Z treści dramatu wynika, że nazwa ta jest raczej ironiczna. Przecież ani w piosence, ani w dramacie Doroty Masłowskiej między bohaterami nie jest dobrze. Wręcz przeciwnie, w tekście dominuje atmosfera upadku, beznadziejności i absurdalnej obojętności.

W obrazowaniu wpływu wydarzeń historycznych istotną rolę odgrywa triada cisza – hałas – muzyka, oraz polifoniczny charakter budowy tekstu i muzyczność elementów paratekstualnych. Przeanalizowane dramaty pokazują, jak historia oddziałuje i odbija się w nowoczesności, w jaki sposób doświadczenie minionych pokoleń, w tym traumatyczne, wpływa na kształtowanie się osobowości, światopoglądu i postrzeganie świata przez kolejne generacje. Opowiadanie historii ujęte w dramacie przybiera raczej formę postpamięci i posttraumy³⁵, reinterpretacji historii II wojny światowej. Dokonuje się ponowna ocena wydarzeń

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Koncepcje postpamięci oraz posttraumy omawiają m.in.: M. Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012; *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014; T. Bilczewski, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.

z punktu widzenia współczesnego człowieka, w której ogromną rolę odgrywa muzyczność.

Muzyczność to potężny sposób przedstawienia polskiej historii we współczesnym dramacie na różnych płaszczyznach. Zawiera odwołanie do klasyki i popkultury oraz dźwięków i muzyki, które można prześledzić zarówno na poziomie tekstowym, jak i paratekstowym. Pełni funkcję stylistyczną i charakterotwórczą. Muzyczność służy wpisaniu postaci w kontekst historyczny i kulturowy, tworzy głębsze zabarwienie emocjonalne, jest zaangażowana w narratywizację dramatu i dramatyzację historii. We współczesnym dramacie pełni również funkcję konstrukcyjną. Muzyka przyjęła rolę znaku różnych śladów historii rozumianych jako stygmat i wina oraz jako blizna pozostawiona przez wydarzenia z przeszłości.

Bibliografia

- Bilczewski Tomasz, *Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, red. T. Szostek, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Brown Ross, *The Theatre Soundscape and the End of the Noise*, „Performance Research” 2005, t. 10, nr 4, s. 105–119.
- Fertacz Magda, *Trash Story*, Strona Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/trash_story_magda_fertacz.pdf (dostęp: 11.04.2021).
- Fung Andrea, *The Semiotic Elements in Music and Language in „Song of the Lark: March” by Tchaikovsky*, GRIN Verlag, Munich 2017.
- Gross Jan Tomasz, *Sąsiedzi*, Pogranicze, Sejny 2000.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Hirsch Marianne, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York 2012.
- Jeziński Marek, *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Klein Kerwin Lee, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69.

- Kocur Mirosław, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009.
- Lowenthal David, *Nostalgia Tells It Like It Wasn't*, [w:] *The Imagined Past*, red. M. Chase, Ch. Shaw, Manchester University Press, Manchester 1999.
- Masłowska Dorota, *Między nami dobrze jest*, <https://docer.pl/doc/nc0x-ne> (dostęp: 11.04.2021).
- Mazzola Guerino, *Geometrie der Töne: Elemente der mathematischen Musiktheorie*, Birkhäuser, Basel 1990.
- Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2014.
- Regiewicz Adam, *Ślady obecności średniowiecznego wizerunku inkwizytora i civitas diaboli w polskiej literaturze fantasy po roku 1989*, Wydawnictwo „Scriba”, Racibórz–Zabrze 2009.
- Roesner David, *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, <https://www.researchgate.net/publication/277907753> (dostęp: 11.04.2021).
- Sikorska-Miszcuk Małgorzata, *Burmistrz*, Strona Międzynarodowego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych Raport, http://festiwalraport.pl/klienci/teatr/raport5/index.php?option=com_content&view=article&id=8:qetykieta-zastpczaq-re-feliks-pop&catid=7:lista-sztuk&Itemid=27 (dostęp: 11.04.2021).
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.