



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Olega i Władimira Priesniakowów postmodernistyczne gry (z) Biblią

Author: Anna Tyka

Citation style: Tyka Anna. (2013). Olega i Władimira Priesniakowów postmodernistyczne gry (z) Biblią. "Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica" (T. Spec. (2013) s. 211-223).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Tyka

Uniwersytet Śląski
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Zakład Historii Literatury Rosyjskiej
42-205 Sosnowiec
Ul. Gen. Grot-Roweckiego 5

Olega i Władimira Priesniakowów postmodernistyczne gry (z) Biblią

Biblia od wieków jest źródłem inspiracji dla wielu twórców, odwołania biblijne wykorzystywane są przez uczonych z różnych dziedzin. Obojętnymi na styl i język Biblii, na wieloznaczeniowość tematów, symboli i motywów biblijnych nie pozostali nie tylko przedstawiciele nauki czy sztuki, ale również uczestnicy i badacze współczesnych dyskursów – medialnego, politycznego i feministycznego, którzy, posługując się kategoriami biblijnymi, zręcznie nimi manipulują, wykorzystując je jako narzędzia do osiągnięcia zamierzonych efektów i skrupulatnie przemyślanych celów¹. Ta, według określenia Northropa Frye’a, „wielka, rozrośnięta, nietaktowna księga”², stanowi trzon dziedzictwa kulturowego, tworzy mozaikę elementów składających się na tradycje narodów. Biblia jest postrzegana jako fundament cywilizacji, a jej oddziaływanie i studiowanie rozpoczęło proces „ubiblijnienia”³ życia człowieka i szeroko rozumianej kultury.

Dziedziną, w której inspiracje biblijne zdominowały czy wręcz stworzyły odrębne pola tematyczne, jest niewątpliwie literatura. Pisarze i poeci upodobili sobie Biblię – zafascynowała ich „odrębność stylu, konkretność metaforyki, rytmiczność składni”⁴, niezaprzeczalna „otwartość Biblii na kontynuację, na wysnuwanie analogii, czasem zresztą fałszywych analogii”⁵, które w połączeniu z jej wielogatunkowością (są tu ewangelie, hymny, lamentacje, listy, modlitwy,

¹ Por. *Manipulacja Biblią*, red. Wojciech Maciej Stabryła, Maternus Media, Tychy 2011.

² Northrop Frye, *Wielki kod. Biblia i literatura*, tłum. A. Fulińska, Homini, Bydgoszcz 1998, s. 33.

³ *Manipulacja Biblią...*, s. 9.

⁴ Stefan Sawicki, *Biblia a literatura. Wprowadzenie do obrad*, [w:] *Biblia a literatura*, red. idem, Jan Gotfryd, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1986, s. 8.

⁵ *Ibidem*, s. 8–9.

przypowieści, psalmy, pieśni, mity, kazania, przysłowia, apokalipsy, kroniki) pozwalają na tworzenie nowych tekstów literackich i towarzyszących im analiz i reinterpretacji. Fragmenty Starego i Nowego Testamentu, osadzone w nowych kontekstach, skupiają uwagę czytelnika na tematach nierozzerwalnie związanych z życiem i śmiercią, nienawiścią i miłością, zdradą i przebaczeniem, winą i karą.

Należy jednak podkreślić, że trwała obecność Biblii w kulturze sprawia, że jej lektury zaczynają coraz częściej wychodzić poza granice odczytania tradycyjnego, o czym świadczyć może między innymi twórczość współczesnych dramaturgów rosyjskich⁶, którzy czerpiąc z doświadczenia przedstawicieli tzw. „nowej fali” lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku (Niny Sadur, Władimira Arro, Siemiona Złotnikowa, Aleksieja Kazancewa czy Ludmiły Pietruszewskiej) i wykorzystując moment przebudzenia społecznego po upadku Związku Radzieckiego, zaczęli – często poprzez odwołania do Biblii – otwarcie protestować przeciwko degradacji stosunków międzyludzkich i szerzącej się nienawiści. Swoimi tekstami wyrazili sprzeciw wobec prób wprowadzenia pozornego ładu, życia według paragrafów i zasad narzuconych przez rządzących. Bluźnierczy ton i inwektywy trywializowały i wypaczały przywoływane przez twórców obrazy biblijne, uświadamiając czytelnikowi ułomność ludzkich uczuć, postępujący relatywizm wartości, dehierarchizację kultury, wywołując w nim tęsknotę „za tym, co duchowe albo za tym, co – najogólniej mówiąc – może przemienić nas i nasz odczarowany, nowoczesny świat”⁷.

Warto dodać, że twórcy „dramaturgicznego boomu”, jak określał wzrost aktywności młodych rosyjskich dramaturgów na przełomie XX i XXI wieku Mark Lipowiecki⁸, nie byli pionierami w przywoływaniu motywów biblijnych. Wyraźne wpływy Biblii widoczne są także w literaturze XX wieku oraz w literaturach wcześniejszych. Na uwagę zasługuje działalność pisarzy we wczesnym i późnym okresie porewolucyjnym:

Русская послереволюционная литература в большинстве своем была погружена в историю, отображала события преимущественно политического и общественного характера, что определило выбор библейских ассоциаций. Это прежде всего образы и ситуации

⁶ Tematykę biblijną w swoich utworach podejmowali m.in.: Nadieżda Ptuszkina – *Овечка* (Owieczka), Wasilij Sigarijew – *Пластелина*, Aleksiej Szypienko – *Из жизни Камикадзе* (Z życia Kamikadze), Iwan Wygurajew – *Плен, Бытие №2* (Księga Rodzaju 2). Por. Walenty Piłat, *Функционирование мотивов бибlijных в najnowszej драматургии российской*, „Преглэд Русыцыстчыны” 2002, z. 4, s. 72–78; Lidia Mięszowska, *Интерпретации мотивов бибlijных в najnowszej драматургии российской*, [w:] *Дзiedzictwo religijne w literackiej kulturze Europy XIX i XX wieku*, red. Lucyna Rożek, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza, Częstochowa 2005, s. 203–213.

⁷ Ewa Pałyga, *Wprowadzenie*, [w:] *Жизне Кsięги. Biblia a dramat i театр współczesny*, red. eadem, Maria Prussak, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010, s. 6.

⁸ Марк Липовецкий, *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*, „НЛО” (Rosja) 2005, nr 73, <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27.html> [12.06.2012].

полные напряжения, пафоса и эсхатологического смысла: рождество и страсти Христовы, воскресение, потоп, обетованная земля, апокалипсис⁹.

Nawiązania do Świętej Księgi, skupienie się na sferze *sacrum* dostrzec można jednak przede wszystkim w powieściach publikowanych i przywróconych w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Gorbaczowowska *glasnost* wpłynęła na reorganizację życia literackiego – do oficjalnego obiegu wróciły teksty Borysa Pasternaka (*Doktor Żywago*), Jurija Dombrowskiego (*Wydział spraw zbędnych*), Władimira Tiendriakowa (*Zamach na miraż*) czy Władimira Maksimowa (*Siedem dni stworzenia*), w których poruszano tematykę biblijną i religijną¹⁰. Coraz częściej pisano o upadku moralnym społeczeństwa, kryzysie wartości, „odchodzeniu od Boga, desakralizacji kultury, «erze post-chrześcijańskiej»”¹¹, podważano filozoficzne i naukowe utopie poprzednich epok¹², a powszechnym (choć wciąż umownym na gruncie rosyjskim) zjawiskiem stał się postmodernizm.

Liczne prace poświęcone rozwojowi postmodernizmu w Rosji świadczą jednak o tym, że wciąż trudno wskazać jego źródła. Z jednej strony zauważalne są w nim wpływy modernizmu srebrnego wieku, w którym należy upatrywać przyczyn postmodernistycznej parodii, z drugiej – pobrzmiewa w nim pamięć o komunizmie, którego zwolennicy „przekształcali życie w tekst”¹³, kreując rzeczywistość poprzez hasła i plakaty. Podobne chwytły można zaobserwować w kulturze postmodernizmu, z tym że zamiast plakatów czy haseł pojawiły się znaki „produkowane” masowo przez „rytualne narzędzia” – komputery, telewizory, telefony, kamery i aparaty fotograficzne. Postmodernizm w Rosji uchylił drzwi do świata zachodniego, pozwolił wydostać się z wieloletniej izolacji. Podejmując tematy tabu, naruszając kanon, żonglując cytatami i stylami, rosyjscy postmoderniści rozsadzali tkankę tekstu, zacierali granice między sztuką niską i wysoką, masową i elitarną, ukazując – także w nawiązaniu do Biblii¹⁴ – sytuację człowieka współczesnego, żyjącego w okowach ponowoczesności, co wyraźnie demonstrują także bohaterowie „dramaturgicznego boomeru”.

⁹ Анна Скотницка-Май, *Библейские мотивы в послереволюционной русской литературе. Постановка вопроса*, [w:] *Literatura rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*, red. Barbara Stempeżyńska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 186.

¹⁰ Zob. Wanda Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.

¹¹ *Ibidem*, s. 20.

¹² Наталья Кякшто, *Русский постмодернизм*, [w:] *Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы*, red. Светлана Тимина, Logos, Санкт-Петербург 2002, s. 305.

¹³ *Ibidem*, s. 310. [Jeśli nie podano nazwiska tłumacza, wszystkie cytaty przytaczam we własnym przekładzie – A. T.]

¹⁴ Tematykę biblijną podejmowali w swoich utworach m.in.: Wieniedikt Jerofiejew – *Moskwa-Pietuszki*, Wiktor Jerofiejew – *Rosyjska piękność*, Wiktor Pielewin – *Generation P i Числа* (Liczby), Ludmiła Pietruszewska – *Принц с золотыми волосами* (Książę o złotych włosach), Sasza Sokołow – *Палисандрия* (Palisandria).

Twórczość braci Olega i Władimira Priesniakowów – jekaterynburskich dramaturgów, prozaików, reżyserów i scenarzystów – wpisuje się w ten nowy nurt, ukształtowany na tradycji postwampiłowskiej i postmodernistycznej. Działalność rodzeństwa znalazła swoich zwolenników nie tylko w Rosji – dla Niemców są ulubionymi rosyjskimi dramaturgami, a łotewscy reżyserzy chętnie wystawiają ich sztuki. Również polskie teatry otworzyły swoje sceny dla sztuk Priesniakowów. Do dziś nie schodzi z afisza stołecznego Teatru Współczesnego spektakl *Udając ofiarę*, który tylko w latach 2011–2012 doczekał się swojej premiery w Krakowie, Olsztynie i Warszawie¹⁵.

Utwory duetu Priesniakowów wyróżniają się na tle osiągnięć nowej rosyjskiej literatury. W eksperymentatorskim pisarstwie Olega i Władimira zaobserwować można naruszenie norm na wszystkich płaszczyznach organizacji dzieła. Zafascynowanie ideą iluzoryczności rzeczywistości, skupienie się na zjawisku fragmentaryczności i hybrydowości (gatunku, języka itd.) – znajduje swoje odzwierciedlenie w wielopoziomowej, typowej dla estetyki postmodernizmu grze (z) wieloma tekstami kultury. Na uwagę zasługuje *remake* 'owa działalność obu autorów, w której stali się mistrzami, tworząc nowe warianty własnych¹⁶ bądź cudzych tekstów¹⁷. Ich utwory to kompilacja motywów, symboli i odniesień, wśród których nie brakuje analogii biblijnych.

Idealnym przykładem takiego tekstu jest sztuka *Перед номоном* (Przed potopem), wydana w zbiorze *Паб* (Pub) w 2008 roku. Podejmując próbę zrozumienia utworu jekaterynburskich dramaturgów, który – jak można wnioskować z samego tytułu – odsyła czytelnika do biblijnego potopu opisanego w Księdze Rodzaju, nie należy interpretować sztuki wyłącznie za pomocą klucza *stricte* religijnego, ale warto skupić się na sytuacji człowieka współczesnego, określanego przez dobra materialne i żyjącego czy – wręcz dobitniej – egzystującego w świecie konsumpcjonizmu.

¹⁵ Realizacje sceniczne sztuk braci Priesniakowów w Polsce: *Terroryzm* (Teatr Polski w Poznaniu, 2003), *Udając ofiarę* (Teatr Współczesny w Warszawie, 2006; Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 2009; Teatr Ludowy w Krakowie, 2011; Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2011; Teatr 59 minut przy Bemowskim Centrum Kultury w Warszawie, 2012).

¹⁶ Działalność *remake* 'ową Priesniakowowie zapoczątkowali scenariuszem do filmu *Постельные сцены* (Sceny łóżkowe), który był *remake* 'iem sztuki *Плохие постельные истории* (Gorszące sceny łóżkowe). Kolejnym *remake* 'iem był również scenariusz, tym razem do filmu *Изображая жертву* (Udając ofiarę), opartego na sztuce pod tym samym tytułem. W 2007 wydano powieść *Изображая жертву*, będącą trzecim wariantem znanej czytelnikowi i widzowi fabuły. W 2008 ukazała się powieść *Убить судью. Великое приключение Снайпера, коварной Наташи, чертового Хот-Дога и Железного Пепси* (Zabić sędziego. Wielka przygoda Snajpera, zdradzieckiej Nataszy, czerstwego Hot-Doga i Żelaznej Pepsi), która była pierwszym *remake* 'iem w twórczości Priesniakowów, napisanym w tym samym gatunku, co oryginał. Pierwszą wersję powieści wydano w 2005 pt. *Убить судью* (Zabić sędziego).

¹⁷ Do najpopularniejszych *remake* 'ów cudzych tekstów można zaliczyć sztuki wystawiane w Moskiewskim Teatrze Artystycznym im. A. Czechowa: *Воскресенье. Супер* (Zmartwychwstanie. Super) – *remake* powieści *Zmartwychwstanie* Lwa Tołstoja i *Конек-Горбунук* (Konik-Garbusek) – *remake* bajki *Konik Garbusek* Piotra Jerszowa.

Głównym bohaterem utworu Priesniakowów jest mężczyzna w średnim wieku, noszący mało rosyjskie imię Jon (Йон). Poznajemy go w supermarkecie, do którego przychodzi kupić tylko chipsy. Zakupy utrudnia mu pracownik supermarketu, którego zachowanie przypomina nastawionych wyłącznie na zbyt towarów współczesnych merchandizerów. Przekonuje on Jona do zakupu paczki popularnych chipsów „Lays”, w której znajdzie kupon uprawniający do odbioru nagrody, jaką jest jacht. Wydawałoby się, że opisana sytuacja to przykład jednego z wielu codziennych obrazków w popularnych hipermarketach-sieciówkach, gdy zagubiony wśród rzędów półek człowiek namawiany jest do skorzystania z promocji. Jednak jacht, który obiecuje pracownik Jonowi, nie posłuży mu do celów turystycznych – ma on być miejscem schronienia, biblijną arką:

Работник супермаркета: [...] там будет приз – большая яхта [...], – вы соберете на ней свою семью, вообще всех, кого хотите, неплохо было бы и животных подсобрать, парами, конечно... Потом начнётся дождь, тайфуны, короче, только вы в живых и останетесь, эту лодку, на которой будете вы, не тронет ничто!¹⁸

Przedstawiona przez autorów historia przypomina tę, o której czytamy w Księdze Rodzaju, nie tylko ze względu na powracający motyw potopu, arki, zagłady, ale również z uwagi na obecność samego Noego, bowiem w imieniu Jon (czytany od końca) Priesniakowowie ukryli anagram imienia Noe (ros. Ной). „Biblijną” scenę w supermarkecie wzmacnia również postać pracownika – nowego Boga, reprezentującego prawa rynku:

Работник супермаркета: Причем тут чипсы?! Я, конечно, мог бы все обставить по-другому, объяснить как-то все более, знаете, как подобает в таких случаях, но я и сам изменился, **я уже номер два** [podkr. – A. T.], [...] (s. 80).

Współczesny Noe, początkowo sceptycznie odnoszący się do propozycji pracownika supermarketu, po znalezieniu w chipsach szczęśliwego losu rozpoczyna przygotowania i poświęca się powierzonej mu misji. Na jachcie powinny znaleźć się osoby bliskie Jonowi, a taką nie jest zapewne była żona-aktorka, ich syn, obecna żona, spędzająca czas na dwuznacznych zabawach z pasierbem czy urzędnik-łapówkarz. Oni wszyscy, według Jona, nie zasługują na to, by przeżyć zbliżającą się zagładę:

Йон: [...] я так хочу, чтобы все вы, все вы исчезли... сгинули... чтобы даже не вспоминать... чтобы даже кругов на воде не осталось, когда вы уйдете на дно! (s. 174).

W świetle współczesnych badań poświęconych wpływowi Biblii na proces historyczno-literacki, można stwierdzić, że odwoływanie się Priesniakowów do

¹⁸ Братья Пресняковы, *Перед номом*, [w:] idem, *Паб*, Астрель, Москва 2008, s. 78–79. Przy kolejnych cytatach z tego wydania numery stron podaję w nawiasie w tekście głównym.

dziejów spisanych w Księdze Rodzaju jest oczywiste, umożliwia ono bowiem tzw. lekturę egzystencjalną¹⁹. Wielu autorów, nawiązując do przedstawionych w niej historii, próbuje odpowiedzieć na zadawane przez ludzi pytania o charakterze egzystencjalnym. Jednak psychologiczna lektura Biblii, wyłuskująca z niej motyw moralny, nie stanowi priorytetu dla współczesnych pisarzy. Egzystencjalne deliberacje na kanwie Biblii w zestawieniu z nowymi treściami i często skrajnym subiektywizmem autorów otwierają drogę do nowych reinterpretacji Świętej Księgi. Okazuje się również, że wątki i tematy spisane w Księdze Rodzaju, mające status „historii etiologicznej”²⁰, czyli niezweryfikowanych faktów z przeszłości, których prawdziwości nikt nie podważa, stały się bezcennym materiałem, potwierdzającym słuszność wyrażanych przez współczesnych autorów sądów. Sytuację tę skomentował Ivan Kulibaba, analizując dzieło angielskiej pisarki Jeanette Winterson. Trafność jego sądów pozwala nadać im charakter uogólniający i odnieść do twórczości rosyjskich pisarzy-postmodernistów oraz do pisarstwa współczesnych dramaturgów:

Jest ona [Księga Rodzaju – przyp. A. T.] dla nich [postmodernistów – przyp. A. T.] prahistorią, terenem dziewiczym, gdzie wszystko jest na swój sposób prawdziwe. Wykorzystując Księgę Rodzaju jako szkielet dla własnych opowieści, postmoderniści pragną uwiarygodnić swoje przesłanie. W zasadzie można podzielić ich na dwa obozy: historyczno-ideowy i liberalno-reformatorski. Pierwsi indoktrynują świat poprzez ingerencję w historię na różne sposoby, pokazują jej wieloaspektowość, doprowadzając ostatecznie do jej absolutnej relatywizacji. Drugi chcą zmienić rzeczywistość poprzez przywdziewanie perykop biblijnych w liberalno-lewicowe szaty²¹.

Podobnymi kryteriami można kierować się czytając utwór będący przedmiotem analizy. Dominantą tekstu *Перед номоном* nie jest prawda egzystencjalna, a tym bardziej głębszy psychologizm, który zasadniczo byłby sprzeczny z estetyką nowych rosyjskich dramatów²². Autorzy, przenosząc wiarygodną w oczach odbiorcy biblijną historię na współczesność, uwydatniają jej uniwersalizm, jednocześnie wykorzystując pewne, wynikające z niej nieścisłości i tworzą własne interpretacje, które odwracają pierwotny sens. O ile w dziejach biblijnego Noego możliwe jest moralne odkupienie, wody na ziemi wysychają, wypuszczona gołębicą nie wraca, a Bóg zawiera z człowiekiem przymierze, o tyle w opisie Priesniakowów nie dostrzegamy żadnej nadziei. W słowach Jona pobrzmiwa gorzycz, nie ratuje go nawet Bóg-pracownik supermarketu. W jego imieniu „przymierze”

¹⁹ Zob. Mariusz Rosik, *Zagrożenie przy lekturze Biblii*, [w:] *Manipulacja Biblią...*, s. 30–32.

²⁰ Tomasz Jelonek, *op. cit.*, s. 209.

²¹ Ivan Kulibaba, *Manipulacje biblijne w wybranych fragmentach powieści Jeanette Winterson „Nie tylko potarańcze”*, [w:] *Manipulacja Biblią...*, s. 94.

²² Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, „Новое литературное обозрение”, Москва 2012, s. 24.

podpisują przedstawiciele firmy „Lays”, którzy w ten sposób demaskują świat konsumpcjonizmu, politykę wielkich koncernów, naiwność i sprzedajność ludzką:

Первый мужчина: В общем, мы и лотерею эту придумали, чтобы увеличить продажи...
Второй мужчина: Маркетологи уверяли, что шанс выиграть минимален, и мы ничего не потеряем! (s. 160–161).

Jon zamiast jachtu otrzymuje od korporacji „Lays” starą motorówkę – plan uratowania świata przed zagładą nie zostaje zrealizowany.

Warto w tym miejscu poświęcić kilka słów jeszcze jednemu problemowi, na który autorzy zwracają uwagę w niemal wszystkich utworach. Bohaterem swoich tekstów nie czynią konkretnego człowieka, czytelnik bezskutecznie (w większości przypadków) będzie doszukiwać się dokładnych danych personalnych, nie pozna protagonistów na samym początku sztuki; w ich twórczości rzadkością jest lista bohaterów umieszczana przed tekstem głównym – dowiadujemy się o nich z kolejnych epizodów i sytuacji. Czymś wręcz ekstrawaganckim są imiona własne. Autorzy zastępują je rzeczownikami pospolitymi (niekiedy kilkoma dla określenia jednej postaci), które często występują w połączeniu z liczebnikami porządkowymi bądź przymiotnikami. Jeśli pokusić się o zaprezentowanie listy osób (w sztuce występują również zwierzęta) pojawiających się w tekście *Перед нотом* w poszczególnych aktach, wyglądałaby ona następująco:

Работник супермаркета
Мужчина (I–II)²³/**Йон** (III–VI)
Подросток (II)/**Сын** (II, VI)/**Сын Йона** (VI)
Женщина (II, VI)/**Мать** (II)/**Жена** (VI)/**Жена Йона** (VI)
Чиновник
Пожилой мужчина
Мужчина (IV)/**Партнер** (IV)
Женщина (IV)/**Бывшая жена Йона** (VI)
Работник зоопарка
Первый мужчина
Второй мужчина
Полицейский
Все

Patrząc na powyższą listę postaci można skonstatować, że opisana historia ma charakter uniwersalny, a jej bohaterem mógłby stać się każdy z nas, niezależnie od wykonywanego zawodu czy płci. Trudno nie odnieść wrażenia, że mamy do czynienia z tłumem nieokreślonych osób. Dużym wyzwaniem jest wskazanie jednej, zindywidualizowanej postaci w wielości jej cech. Nie jest nią także nowy

²³ W celu precyzyjnego zobrazowania stopniowego wprowadzania przez autorów kilku określeń w odniesieniu do tej samej postaci, w nawiasie podają numery aktów, w których dane określenie się pojawiło.

Noe, który dopiero w trzecim akcie otrzymuje oficjalnie swoje imię i z „Mężczyzny” staje się „Jonem”²⁴. Anagramowość imienia Jon i powracający temat wielkiej wody, potopu (woda jako symbol zmian, odrodzenia, ale i chaosu, niezdecydowania) zdaje się tylko potwierdzać stan, jakiego doświadczają bohaterowie – wszyscy przeżywają kryzys tożsamości („кризис идентичности”²⁵). Z jednej strony dostosowują się do otoczenia, ulegają naciskom społeczeństwa, podobnie jak woda, która przybiera kształt naczynia²⁶. Z drugiej – boją się zmian, nie wierzą w „drugie narodziny”. Ważne jest jednak to, jak towarzyszące konkretnym sytuacjom poczucie lęku, zatracenia własnej osobowości i wyobcowania ujawnia emocjonalny chaos i wpływa na reakcje bohaterów, którzy zaczynają szukać dowodów na swoje istnienie, na zdolność (współ)odczuwania, decydowania o sobie. Wymowna jest scena rozmowy Jona z drugą żoną na temat roli zapachu w życiu człowieka i jego istotnym wpływie na wybór partnera. W czterech ścianach własnego domu Jon wacha przesiąknięte zapachem potu rajstopy swojej żony. Zachowanie Jona budzi wstręt. Okazuje się jednak, że ma ono swoje uzasadnienie. Jak pisze Mark Lipowiecki:

[...] – пусть даже путем, который кому-то покажется извращенным, – ощущать чужое (запах, плоть, существование) как не-свое, как отличное, как иное. Только так можно убедиться в собственной автономичности, подтвердить свое индивидуальное бытие. Ритуал более или менее общепринятый (вроде секса) эту автономичность опровергает, делая свое неотличимым от автономичности, привычного, расхожего, *ничейного*, – и потому стирает в то же время и всякую индивидуальную чувствительность, вызывает эмоциональное онемение – «как в скафандре»²⁷.

Zdolność odczuwania intensywnego zapachu drugiej osoby pozwala nie tylko potwierdzić własną indywidualność i tożsamość, ale również przezwyciężyć mechaniczność, rytualizację życia. Uczestnicząc w codziennych rytuałach, kupując kolejne produkty, czytając kolorowe brukowce, przyjmując łąpówki, bohaterowie wpadają w sidła, które sami na siebie zastawiają, ponieważ zaczynają utożsamiać się z otaczającym ich materialnym światem, stają się częścią tworzonej przez siebie codzienności²⁸, a wszelkie próby „oderwania” się od niej kończą się klęską, poczuciem pustki, zaprzeczeniem istnienia siebie jako „autonomicznego bytu”²⁹. Wprawdzie Jon dąży do wypełnienia powierzonej mu „misji” i tym samym chce

²⁴ Podobny zabieg Priesniakowowie stosują w odniesieniu do kilku innych postaci (Подросток/Сын/Сын Йона, Женщина/Мать/Жена/Жена Йона, Женщина/Бывшая жена Йона, Мужчина/Партнер), które dookreślają w kolejnych aktach lub w obrębie tego samego aktu. Jednak – w przeciwieństwie do postaci Jona – bohaterowie ci nie otrzymują konkretnych imion.

²⁵ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, s. 289.

²⁶ Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 475–476.

²⁷ Марк Липовецкий, Биргит Боймерс, *op. cit.*, s. 290.

²⁸ Zob. Jolanta Brach-Czaina, *Krząctwo*, [w:] eadem, *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1999, s. 58.

²⁹ *Ibidem*, s. 57.

wyrwać się ze szponów codzienności, ale czyni to nieudolnie i przegrywa. Jego zachowanie już po zawarciu „przymierza” z pracownikami firmy „Lays”, gdy beznamytnie zaczyna przygotowania do wakacji, na które planuje odpłynąć łodzią motorową, świadczy o powrocie do dawnego życia, niweczy również wszelkie próby podjęte w celu odzyskania autonomiczności. Porzucenie rytualnych czynności, uniezależnienie od wpływów społeczeństwa staje się niemożliwe – śmierć Jona jest tego najlepszym potwierdzeniem. Współczesny Noe ginie z rąk własnego syna – wielbiciela żucia liści kokainy, który wydaje się być zwolennikiem nonkonformizmu. Syn Jona czuje się osamotniony i wyobcowany w świecie dorosłych, którego nie akceptuje. Cytując nieustannie *Buszującego w zbożu* Jerome’a Davida Salingera, manifestuje swoją wolność i przeciwstawia się panującemu zakłamaniu, czyli temu wszystkiemu, co przez całe życie widział w zachowaniach otaczających go osób, w tym również własnego ojca, do którego ze spokojem strzela.

Wprowadzenie do utworu nowego Noego, który – na wzór bohaterów postmodernistycznych – jest „jednostką kompozycyjną”³⁰, postacią „pokawałkowaną”³¹, czyli uwolnioną od wszelkich reprezentacji i referencji³², nie wyczerpuje zagadnień związanych z odwróceniem sensów historii biblijnej. Równie ważne miejsce w sztuce zajmuje bowiem wspomniana grupa zwierząt, która musi opuścić ogród zoologiczny. Zwierzęta odczuwają strach, boją się porzucić jedyne bezpieczne dla nich miejsce. Paradoksalnie życie na wolności, na łonie natury, utożsamiają z ogromną klątką – symbolem zniewolenia i niebezpieczeństwa. Poprzez zabieg personifikacji autorzy dehierarchizują opozycję człowiek–przyroda. Degradując człowieka, Priesniakowowie nobilitują zwierzęta – wąż, który w tradycji biblijnej symbolizuje zło, podstęp i zagrożenie, w sztuce Olega i Władimira stoi na czele grupy zwierząt przerażonych zamknięciem ogrodu zoologicznego i próbuje zapanaować nad chaosem – jako jedyne podejmuje racjonalne decyzje. Nie przypomina przebiegłego węża biblijnego – pragnie jedynie uratować swoich towarzyszy, jest w stanie zawrzeć przymierze z Bogiem, składając ofiarę z wilczątka.

W sztuce Priesniakowów to zwierzęta zachowują się etycznie, odzyskują „duszę”, walczą o siebie i swoje stado, to na nich winien wzorować się człowiek, który, poza rzeczami materialnymi i pieniędzmi, nie szanuje niczego i nikogo. Sam Jon, jeszcze przed śmiercią, próbując zebrać na jachcie wszystkie stworzenia, nie tylko odrzuca rodzinę, ale podobnie traktuje również zwierzęta. Są one środkiem do osiągnięcia celu – wypełnienia arki, ucieczki przed potopem i potwierdzenia swojej autonomiczności. Wszelkie granice przyzwoitości zostają przekroczone – Jon nie wybiera zwierząt tak, jak czynił to biblijny Noe, on je kupuje za oszczędności swojej rodziny. Ze stada żyjącego w ZOO wybiera goryla Artura, którego

³⁰ Edward Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. idem, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1998, s. 28.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

przywłaszcza niczym rzecz, zapominając o tym, że zwierzęta to istoty żywe, a nie narzędzia służące interesom człowieka. Jednak jeden kupiony goryl nie uchroni człowieka przed potopem. Świat ludzi uległ degradacji – zawarcie „przymierza” z korporacją „Lays” pieczętuje upadek człowieka. Słowa Artura zapowiadają nadchodzącą tragedię:

Артур: Семьдесят процентов твоего тела это вода. И твоя вода течет по тебе вверх и вниз каждый день, рождая разные чувства, мысли. Иногда твои чувства топят тебя изнутри, как большая вода, злость взрывает в твоём теле и пожирает тебя как деликатес. Мне кажется, не нужно собирать разных животных, потому что все животное уже внутри тебя. Твой гнев живет внутри тебя как животное, и ты питаешь его своей энергией (s. 164).

Świat konsumentów stracił szansę na zbawienie – po śmierci Jona to Artur w strugach deszczu odpłynie łodzią motorową.

Obraz człowieka, jaki proponują Oleg i Władimir Priesniakowowie, wpłatając w tekst wątki z Pisma Świętego, zdradza zdecydowaną chęć do kontynuowania rozpoczętej we wcześniejszych tekstach³³ dyskusji na temat iluzoryczności życia i sztuki. Zastosowanie chwytu „teatru w teatrze” czy „postaci w postaci”, czyli podejmowanie zagadnienia metateatralności, nie tylko eksponuje grę w udawanie, ale również poddaje zabiegowi teatralizacji opisaną rzeczywistość³⁴. Zatarcie granicy między realnym życiem i iluzją widoczne jest w scenie przedstawiającej małżeńską kłótnię. Kobieta i mężczyzna obwiniają siebie nawzajem o rozpad związku – zarzucają sobie zdrady, brak odpowiedzialności, poruszają przemilczany w społeczeństwie temat aborcji. Tymczasem okazuje się, że ta kipiąca nienawiścią scena to jedynie próba w teatrze – za chwilę ktoś zapali światło, a tajemniczy głos powie: „Стоп! Десять минут покурите...” (s. 130). Przeniesienie sytuacji teatralnej w obręb utworu zauważalne jest również w scenie śmierci Jona. Była żona, która poświęciła całe życie sztuce i teatrowi, widząc zabitego Jona, potrafi tylko krzyknąć: „Что за дурной спектакль!” (s. 178). Nawet ojcostwo nie jest w stanie przerwać gry. Chwyt „teatru w teatrze” czy „postaci w postaci” zniekształca przestrzeń i bohaterów sztuki. Jon, aktorzy na scenie, pracownicy korporacji, Bóg-pracownik supermarketu obnażają sztuczność i ułomność świata, który przypomina teatr – schematyczność i powtarzalność rządzą „odgrywanym” (dla wielu jedynym prawdziwym) życiem.

Na zakończenie warto dodać, że nawiązywanie przez autorów do motywów biblijnych, zestawienie sfer *sacrum* i *profanum* jest również próbą wytyczenia

³³ Por. *Половое покрытие* (Wykładzina podłogowa), *Европа-Азия* (Europa-Azja), *Изображая жертву* (Udając ofiarę).

³⁴ Zob. Ewa Wąchocka, *Autor i dramata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 31–37. Por. Lidia Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek, Katowice 2007, s. 88–108; Ирина Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Флинта, Москва 2001, s. 407–419.

nowych kierunków poszukiwań formalnych we współczesnym dramacie³⁵. Priesniakowowie dalecy są od stylizacji języka sztuki na język Księgi Rodzaju. W tekście pojawiają się jednak wypowiedzi, które tonacją i formą przypominają biblijne gatunki literackie – pieśń, lamentację, psalm czy apokalipsę. Na uwagę zasługuje przede wszystkim scena, w której przerażone zwierzęta wyrażają swoje obawy w związku z opuszczeniem ZOO:

Волчонок: Я хочу остаться! Я родился в зоопарке, я совсем не знаю, что такое природа!

Первая крыса: Такая же клетка!

Вторая крыса: Огромная клетка!

Первая крыса: Только хуже!

Вторая крыса: Гораздо хуже!

Первая крыса: Преступность!

Вторая крыса: Войны!

Первая крыса: Налоги!

[...]

Кабан: Там опасно! Там могут зарезать! (s. 136)

Волчонок: Нам было здесь так хорошо!

Первая крыса: Ничего хорошего!

[...]

Волчонок: Нам было здесь так хорошо! (Воет.) (s. 137–138)

Первая крыса: Нам некуда идти.

Вторая крыса: Все вокруг теперь большая помойка!

Первая крыса: Одни и те же проблемы.

Вторая крыса: Один и тот же мусор!

[...]

Вторая крыса: Все вокруг закрывается!

Первая крыса: Нам некуда идти (s. 140).

Charakterystyczne dla pieśni, powtarzające się i pełniące funkcję refrenu paralelizmy zdaniowe³⁶, przepełnione żalem i trwogą spazmatyczne (wilczątko wyje) krzyki zwierząt, przypominające tzw. lamentacje społeczne, będące wyrazem zbliżającego się niebezpieczeństwa³⁷, błagalny ton, wzniosłość i gradacja napięcia obecne w psalmie oraz apokaliptyczne wyobrażenie o świecie ludzi czy wręcz apokaliptyczne wizje³⁸ dotyczące losów zwierząt na wolności, przyczyniają się do liryzacji tekstu i nadają mu określony rytm. Ta gatunkowa hybryda sprzyja

³⁵ Por. Мария Алексеева, «Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых, [w:] Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций, t. 2, red. Алексей Подчиненов, Уральский государственный университет, Екатеринбург 2009, s. 11–12.

³⁶ Por. Marek Bernacki, *Starożytność biblijna*, [w:] idem, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Park, Bielsko-Biała 2004, s. 123.

³⁷ Władysław Borowski, *Psalmy. Komentarz biblijno-ascetyczny*, Wydawnictwo OO. Karmelitów Bosych, Kraków 1983, s. 19.

³⁸ Zob. Marek Bernacki, *op. cit.*, s. 99–101.

pograżaniu się w swego rodzaju terapeutycznym transie. Wypowiedzi zwierząt, pozostających w stanie transu, niwelują ich przerażenie, rozpacz i bezsilność³⁹.

Reminiscencje biblijne, będące elementem zabiegów konstrukcyjnych, odnajdujemy także w symbolice liczby siedem – liczby mistycznej, absolutu, świętej, oznaczającej porządek kosmiczny i duchowy, zakończenie pewnego cyklu⁴⁰. W opisie biblijnego potopu, jak zauważa ksiądz Wiesław Felski, „cykl siedmiodniowy ma swoje symboliczne znaczenie”⁴¹ i podkreśla „nadzwyczajność wydarzenia”⁴² – biblijny Noe po wybudowaniu arki czekał na wody potopu siedem dni. U Priesniakowów wykorzystanie kodu kulturowego w postaci symbolicznej liczby siedem rozmywa strukturę dramaturgiczną, wpływa na kształt kompozycji sztuki, którą tworzy – jak określają ją autorzy – siedem aktów, przypominających raczej epizody, połączone ze sobą postacią Jona. Można je interpretować jako siedem kolejnych dni, podczas których Jon szuka towarzyszy, by uchronić ich przed zbliżającym się potopem. Bracia wypaczają biblijny symbol, pozbawiają go pierwotnego znaczenia, wywracają biblijny sens – siedem dni z życia Jona to pasmo porażek, nie może być mowy o jakimkolwiek porządku i zakończeniu misji. Siedem epizodów nie przypomina spokojnego, biblijnego oczekiwania na wody potopu. Siódmy dzień to zagłada. Jon – w przeciwieństwie do starotestamentowego Noego – nie wsiada do swojej „arki”.

Podsumowując powyższe konstatacje należy podkreślić, że przywołane przykłady nie wyczerpują problematyki. Prowokując, Oleg i Władimir Priesniakowowie podejmują próbę literackiej reinterpretacji wydarzeń i postaci biblijnych – zarówno w warstwie symbolicznej tekstu, jak i w warstwie stylistycznej. Żonglując kodami biblijnymi, dyktują reguły gry, w którą skutecznie „wciągają” czytelnika. Inspirując się Świętą Księgą, autorzy nie tylko wchodzi z nią w dialog, ale umożliwiają podobną interakcję odbiorcy, który musi sam sobie odpowiedzieć na pytanie, gdzie przebiega granica pomiędzy tekstem biblijnym a sztuką Priesniakowów.

Oleg and Vladimir Presnyakov's postmodern play with the Bible

(Summary)

The article presents an attempt to discuss the place and the role of the Bible in Oleg and Vladimir Presnyakov's oeuvre on the example of *Before the Flood*. The author places the meaning of the symbols, motives, pictures and Biblical codes in the postmodernist context. The main aim of

³⁹ Zob. Beata Popczyk-Szczęсна, „Biblia – wzorzec i rekwizyt”. *O twórczości scenicznej Iwana Wyrupajewa*, [w:] *Życie Księgi...*, s. 206.

⁴⁰ Zob. Władysław Kopaliński, *op. cit.*, s. 376–379; Джек Тресиддер, *Словарь символов*, tłum. С. Палько, ФАИР-ПРЕСС, Москва 1999, s. 327–328.

⁴¹ Wiesław Felski, *Liczby w Biblii*, <http://biblia.wiara.pl/doc/423052.Liczby-w-Biblii> [23.05.2012].

⁴² *Ibidem*.

this measure is to present a multilevel and typical of postmodernist esthetic play (with) cultural text undertaken by the Russian playwrights in their experimental writing. The literary reinterpretation of the Biblical events and figures allows not only for stressing the intertextual character of the discussed literary work but also for demonstrating lack of the basic moral principles and identity dominant in the Brothers' literary world, the progressing relativism of values, alienation and human's degradation in the surrounding material world as well as unskilfulness terming and defining our own emotional states.

Key words: Oleg and Vladimir Presnyakov, post modernism, the Bible, Russian dramaturgy.