



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

Title: "Meblowanie przestrzeni" w najnowszym dramacie rosyjskim

Author: Lidia Mięowska

Citation style: Mięowska Lidia. (2015). "Meblowanie przestrzeni" w najnowszym dramacie rosyjskim. "Przegląd Rusycystyczny" (2015, z. 1, s. 64-111).



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Lidia Mięowska
Uniwersytet Śląski

„MEBLOWANIE PRZESTRZENI”
W NAJNOWSZYM DRAMACIE ROSYJSKIM

Umieszczone w tytule „meblowanie przestrzeni”, stanowiące pretekst do poniższych rozważań o sposobach wypełniania przestrzeni artystycznej w najnowszej dramaturgii rosyjskiej, zostało zapożyczone ze szkicu Michela Butora, w którym francuski pisarz i eseista analizuje tekst Edgara Alana Poe krytykujący „filozofię umeblowania” popularną w Stanach Zjednoczonych w początkach XIX wieku¹. W zbiorze esejów *Powieść jako poszukiwanie* Butor, uznany przez krytyków za teoretyka nurtu nazwanego *nouveau roman*, tłumaczy, że Poe choć był zainteresowany „filozofią umeblowania”, nie traktował jej jednak wyłącznie w sensie filozoficznym, moralnym czy etycznym. Przestrzeń użytkową wypełnioną elementami sztuki stosowanej porównywał w opisach do przedmiotu sztuki, przedmiotu estetycznego, co pozwoliło mu dostrzegać właśnie w przestrzeniach/wnętrzach swego rodzaju „poezję umeblowania”. Ponadto, będąc także pisarzem, Poe przekonywał, że dla oka artysty owo „umeblowanie” w powieści jest także pewnym odkryciem: uzmysławia, że przedmioty, którymi wypełnione są przestrzenie, wchodzą z jej mieszkańcami w relacje głębsze, niż się wydaje, a — co za tym idzie — bardzo wiele mówią o właścicielach tych wnętrz i przedmiotów. Słuszne wydaje się zatem stwierdzenie, że „opisać meble, przedmioty, to w pewien konieczny sposób opisać postaci: są rzeczy, których niepodobna dać odczuć czy zrozumieć, jeśli nie pokaże się czytelnikowi dekoracji i akcesoriów działań”². I choć przemyślenia zawarte w przywołanym eseju Butora dotyczą w głównej mierze powieści jako gatunku wypowiedzi literackiej, to można je z powodzeniem odnieść do dramatu.

¹ Mowa o tekście: E.A. Poe: *The Philosophy of Furniture*. „Burton’s Gentleman’s Magazine”, maj 1840.

² M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie*. Wybór esejów. Przeł. J. Guze. Warszawa: Czytelnik 1971, s. 54.

Analiza owej poezji umeblowania jest w przypadku dramatu o tyle bardziej złożona, że badając przestrzeń w dramacie, musimy pamiętać o literacko-teatralnej dwoistości dzieła dramatycznego, nakładającej na odbiorcę, w szczególności badacza, określony tryb oglądu tekstu. Nie sposób bowiem, pisząc o przestrzeni dramatycznej, skrywającej zawsze pewien potencjał sceniczny, nie pamiętać o (wybrzmiałym już dzisiaj) zjawisku tzw. teatralnej teorii dramatu (Stefania Skwarczyńska) oraz towarzyszącej mu swego czasu dyskusji (lata 40. XX wieku i późniejsze) na temat tego, co stanowi o istocie sztuki teatru — dyskusji, która na wiele lat usunęła dramat jako gatunek literatury z pola widzenia literaturoznawców. Kolejne zmiany optyki podkreślające raz literackość dramatu, innym razem zaś jego teatralność spowodowały, że dramat stał się gatunkiem „niczym” — teatrologzy nieprzekonani ostatecznie o jego statusie teatralnym nie zdążyli się nim jeszcze zainteresować, zaś literaturoznawcy poczuli się zwolnieni z badania dramatu w kluczu literaturoznawczym i przestawali się nim interesować. W praktyce oznaczało to — trwający przez kilka dziesięcioleci — impas i słaby rozwój badań np. nad postacią literacką czy przestrzenią w dramacie, a co za tym idzie także problemy z wypracowaniem narzędzi metodologicznych niezbędnych do opisu poszczególnych elementów struktury dramatu.

Pamiętając jak wielką szkodę dramatowi jako gatunkowi literatury przyniosła teatralna teoria dramatu, nie wolno jednak w jego badaniu zupełnie odrzucić myśli o podwójnym statusie tej dziedziny sztuki, o czym już mówiłam. Nie trzeba przecież specjalnie nikogo przekonywać, że teksty dramatyczne wyposażane są przez autorów w językowy obraz pewnego potencjalnego chwytu teatralnego, mającego wywołać napięcie dramatyczne w czasie lektury oraz napięcie sceniczne i teatralne u widza w przypadku przeniesienia dramatu na deski teatru. Zaprojektowany dla dramatu kształt sceniczny wpływa w ten sposób także na ocenę tekstu jako mniej lub bardziej teatralnego/nieteatralnego. Wobec powyższego praca nad przestrzenną organizacją dramatu oprócz dociekań w paradygmacie literaturoznawczym/kulturoznawczym, winna być także po części próbą odkrycia zapisanej w tekście jego wizji teatralnej, pracą, która — jak przekonuje Irena Sławińska — „musi nas wieść ku interpretacji semantycznej i funkcjonalnej: ku odczytywaniu koncepcji dramatu, która obejmuje wszystko i wyraża się poprzez wszystko”³. Czytając sztukę, winniśmy mieć więc świadomość specyficznego zorganizowania przestrzeni dramatycznej, wypełnienia jej „szczegółami dramatycznie grającymi”, to znaczy słownym projektem elementów scenografii, rekwizytów, kostiumów, koloru i światła, gestyki itd.

³ I. Sławińska: *Wizja teatralna poety jako problem badawczy*. W: tejsze: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa: PWN 1988, s. 112.

Należy w tym miejscu jednak wyraźnie zaznaczyć, że poniższe analizy dotyczyć będą tradycyjnie pojętego gatunku dramatycznego, dramatu rozumianego jako dzieło literackie, nie zaś, jak swego czasu chciała Stefania Skwarczyńska, „dramatu teatralnego”⁴. W centrum zainteresowania staje więc tutaj niezmiennie tekst literacki, specyficzny, bo zawieszony pomiędzy literaturą a teatrem, zawierający implicytną wizję sceniczną (podaną w wypowiedziach osób dramatu i ich charakterystykach, w konstrukcji konfliktu, układzie zdarzeń itd.), bądź też eksplicytnie sformułowaną w tekście pobocznym. Mówiąc bowiem na przykład o „przestrzeni” czy „rekwizycie” w dramacie, mamy raczej na myśli pewne znaki, które desygnują określone przedmioty z rzeczywistości pozajęzykowej⁵, o czym także wspomina Jerzy Limon, mówiąc, że: „Jako tekst literacki, dramat projektuje swój obraz w umyśle odbiorcy w sposób typowy dla tekstów literackich — choć z pewnością dla dramatu swoistością. Dwoista natura tekstu dramatycznego zasadza się na tym, że może on również stać się scenariuszem przedstawienia”⁶.

Dramat jest więc wyłącznie sztuką słowa, jest to w pierwszym rzędzie tekst literacki, którego tworzywem jest język odpowiednio ukształtowany i wyzyskany przez autora — dramaturga. Natomiast zadaniem ludzi teatru staje się transpozycja znaków literackich na znaki teatralne, przejście od sztuki literackiej do sztuki teatru, zaś efekt końcowy tych działań stanowi jednocześnie przedmiot opisu przedstawienia teatralnego. Zależność tych dwu dyscyplin, bez popadania w skrajności, w niezwykle uniwersalny i ponadczasowy sposób wyjaśnia Wiktor Brumer: „Forma, służąca do uplastycznienia słowa wypowiedzanego w teatrze, ulega zmianom, zależnie od prądów nurtujących w pewnych epokach. Treść pozostaje niezmienna. Dlatego słowo jest w teatrze czynnikiem decydującym, a około dzieła autora oplata się nic tworzywa scenicznego”⁷.

Specjaliści spierają się, które z tych tworzyw dominuje w teatrze. Czy najważniejszy jest rekwizyt, czy może raczej gest, albo słowo „teatralnie wypowiedziane” (Jolanta Brach-Czaina)? Zdania badaczy są podzielone, wydaje się jednak, że słuszność mają ci, którzy za najważniejszy element sztuki teatru uznają samą przestrzeń i proces jej wypełniania „dramatycznie grającymi szczegółami” (Sławińska). W przypadku dramaturgii rosyjskiej

⁴ Zob. artykuły S. Skwarczyńskiej: *Zagadnienie dramatu, Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu, Dramat — literatura czy teatr?* W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław: Wydawnictwo UWr 1988.

⁵ Zob. polemikę ze Skwarczyńską np. J. Brach: *O znakach literackich i znakach teatralnych*. W: *Problemy teorii dramatu...*

⁶ J. Limon: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2002, s. 210.

⁷ W. Brumer: *Tradycja i styl w teatrze. Pisma krytyczno-literackie*. Przedmowa, wybór tekstów i komentarze E. Udalska. Warszawa: PWN 1986, s. 499.

ostatnich lat najistotniejszą rolę odgrywać będzie sama przestrzeń, skonstruowana — jak pokażą analizy — w niezwykle sposób oraz rozmieszczone w niej elementy scenografii, poruszające się w niej postaci, ich kostiumy i rekwizyty. Niezależnie jednak od wielości autorskich sposobów organizowania przestrzeni artystycznej w tekście dramatycznym — można o nich powiedzieć, że zawsze przyświeca im tylko jeden, nadrzędny cel⁸: ożywić słowo pisane, by mogło w ramach określonej przestrzeni stworzyć pewną iluzję świata, ożywić przestrzeń dramatyczną, by ta wraz z zasiedlającymi ją przedmiotami stworzyła „poemat wnętrza” (Butor) i dała świadectwo o człowieku, który „nie może się obejść bez osłon, które sobie stworzył”, ponieważ sam nigdy nie tworzy całości — jego istotę dopełniają rzeczy, którymi się otacza.

Przeźródleń dramatyczna wysuwa się zatem na czołowe miejsce w strukturze utworu dzięki podwójnej naturze dzieła dramatycznego. O prymarnej roli przestrzeni w dramacie wypowiada się znaczna część literaturoznawców i teatrologów, by wymienić tych, którzy badali i badają dramat i sztukę teatru w Polsce: Irena Sławińska, Tadeusz Kowzan, Stanisław Furmanik, Janusz Skuczyński czy Jan Błoński, Anna Krajewska, Ewa Wąchocka, Eleonora Udalska, Dorota Fox, Beata Popczyk-Szczęśna, Marta Karasińska, Małgorzata Jarmułowicz, Violetta Sajkiewicz, Małgorzata Sugiera i in.⁹ Cytowany

⁸ Na ten temat szerzej zob. np. S. Furmanik: *O sztuce teatru*; J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu*...

⁹ Zob. monografie zbiorowe poświęcone zagadnieniu przestrzeni w literaturze i/lub dramacie i teatrze: *Przeźródleń i literatura*. Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1978, *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1988, *Przeźródleń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*. Red. J. Adamowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2005, *Przeźródleń w języku i kulturze. Problemy teoretyczne. Interpretacje tekstów religijnych*. Red. J. Adamowski. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2005, *Przeźródleń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*. Red. W. Baluch, M. Lachman, D. Łarionow. Kraków: Księgarnia Akademicka 2006, *Przeźródleń we współczesnym teatrze i dramacie*. Red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*. Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2009 oraz inne poświęcone przestrzeni w kulturze, np. E. Rewers: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1996, W. Toporow: *Przeźródleń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków: Universitas 2003, H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas 2006, *Czas przestrzeni*. Red. K. Wilkoszewska, współpraca J. Petri. Kraków: Universitas 2008, H.-T. Lehmann: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. Sajewska, M. Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka 2009, A. Krajewska: *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2009; we współczesnym rosyjskim literaturoznawstwie odnotowuje się najczęściej publikacje rozproszone (ewentualnie rozdziały w monografiach), poświęcone organizacji czasoprzestrzennej w konkretnych utworach dramatycznych np. С. Гончарова-Грабовская: *Поэтика современной русской*

wcześniej Wiktor Brumer już w początkach wieku XX zwracał uwagę na znaczenie przestrzeni w teatrze, przestrzeni traktowanej jako forma przedstawiania pewnych treści, orzekając, że „w teatrze musi się wypowiedzieć forma poprzez treść, a nie treść poprzez formę”¹⁰.

Bez wątpienia budowanie przestrzeni jest tą formą kreacji artystycznej, bez której sztuka teatru w sensie czysto teatralnym, ale i szerokim rozumieniu sztuki dramaturgicznej istnieć nie może, ponieważ przez nią wypowiada się najpełniej. Wystarczy przytoczyć zaledwie kilka opinii wspomnianych badaczy, by się przekonać o zasadności tego twierdzenia. Furmanik stawia sobie pytanie: „co stanowi czynnik konstytutywny teatru?” i odpowiada na nie bez wahania: „Jest nim przestrzeń sceniczna. [...] Tam gdzie nie ma przestrzeni scenicznej, nie może być mowy o sztuce teatru. Zaś istota sztuki teatru polega na wypełnianiu przestrzeni scenicznej”¹¹. Peter Brook precyzuje ten sąd, akcentując aspekt komunikacyjny sztuki teatru: „Weźmy dowolną pustą przestrzeń [...]. Niechaj w tej przestrzeni porusza się człowiek, i niechaj obserwuje go inny człowiek. I to już wszystko, czego trzeba, by spełnił się akt teatru”¹². Przekonanie o nadrzędności przestrzeni w sztuce teatru wyraża też Kowzan, klasyfikując i opisując znaki teatralne i bezpośrednio lub pośrednio odnosząc je do przestrzeni¹³.

Mówiąc o przestrzeni w dramacie, trzeba jeszcze sprecyzować samo rozumienie pojęcia przestrzeni i zakresy, w których najbezpieczniej się poruszają. Literatura przedmiotu wyraźnie wskazuje na nieodzowność oddzielenia przestrzeni dramatycznej od scenicznej. Skuczyński podaje nawet (za Wilim Kowalikiem) następujące rozróżnienia, które wydają się niezwykle pomocne przy określeniu kierunku niniejszych rozważań:

1) przestrzeń sceniczna, tj. zarysowane w tekście dramatycznym i określone mniej lub bardziej wyraźnie przez ówczesną konwencję teatralną wyposażenie sceny, mówiąc krótko: obraz sceniczny;

2) przestrzeń pozasceniczna, tereny, które nie znajdują plastycznego wyrazu na scenie, a o których istnieniu najczęściej tylko się mówi, tzw. przestrzeń mówiona;

драмы конец XX века – начало XXI века. Минск: Издательство БГУ 2003, О. Багдасарян: *Экспрессивный потенциал образов времени и пространства в драматургии „новой волны”*. „Вестник ЮУрГУ” 2006, nr 2 (57), z prac ogólnych można przywołać wcześniejsze prace wspomnianego tu W. Toporowa oraz rozważania M. Bachtina w pracy *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Художественная литература 1975 czy podręczniki z teorii literatury, np. В. Хализев: *Драма как род литературы*. Москва: Издательство МГУ 1986.

¹⁰ W. Brumer: *Styl i tradycja...*, s. 501.

¹¹ S. Furmanik: *O sztuce teatru...*, s. 322.

¹² P. Brook: *Pusta przestrzeń*. Przeł. W. Kalinowski. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1981, s. 27.

¹³ T. Kowzan: *Znak w teatrze. W: Problemy teorii dramatu...*

3) przestrzeń dramatyczna, tj. ogół funkcji i znaczeń, jakimi zostają obdarzone w dramacie poszczególne elementy komponujące przestrzeń sceniczną i pozasceniczną w dramacie, „przestrzeń myślowa” dramatu;

4) przestrzeń teatralna, czyli przestrzeń w idealnym modelu widowiska teatralnego realizująca wszystkie postulaty przestrzeni dramatycznej — konfrontowana z możliwościami „technicznymi” przestrzeni sceniczej, tj. ówczesnego teatru; krótko: przestrzeń jako znak teatralny¹⁴.

Pojęciem najbardziej pożytecznym z punktu widzenia poniższych analiz będzie „przestrzeń dramatyczna” obejmująca swym zakresem „zawartość” przestrzeni sceniczej i pozasceniczej. Przedmiotem refleksji będzie zatem tutaj wyobrażenie „przestrzeni myślowej” dramatu, ponieważ do jego rekonstrukcji nie jest konieczna inscenizacja, której obraz przestrzenny zarysowuje się nie tylko w didaskaliach, ale także — jak podaje Pavis — we wskazówkach przestrzenno-czasowych zawartych w samym dialogu dramatycznym¹⁵. Jan Błoński cały ten proces wyjaśnia następująco:

Pod „przestrzenią” rozumiem przestrzeń dramatu, nie przestrzeń teatralną lub nawet — sceniczną. Jak wszystkie przedstawione przestrzenie literatury pozostaje ona, przynajmniej w zasadzie, tożsama. Można zagrać *Dziady* na pudełkowej scenie, można w teatralnym *foyer*, można także na publicznym placu albo zgoła w lesie. Różne będą wówczas przestrzenie widowiska. Ale dana nam do widzenia, zdalna do unaocznienia będzie ta sama litewska kaplica: przestrzeń dramatyczna pozostanie nie zmieniona¹⁶.

Omawiając wzajemne powiązania przestrzeni i dramatu w ogóle, Błoński przypomina także jakże oczywistą i bardzo tutaj przydatną prawdę, że „stosunki przestrzenne odsłaniają — przynajmniej pośrednio — rozumienie prawdy o świecie, którą przynosi dzieło dramatyczne. Ale i z prawdą, i z przestrzenią, choćby literacką, wszystko w XX wieku coraz bardziej zawikłane”¹⁷. Dodaje ponadto, że dowodem owego zawikłania jest zmiana w statusie i charakterze tekstu pobocznego: coraz bardziej rozbudowanego, często noszącego epicki czy liryczny charakter. A wszystko to dlatego, że — jak przekonuje dalej badacz — dramaturgom „coraz trudniej sprawić, aby odbiorca pojął i uznał relację między mikrokosmosem sceny (danej mu

¹⁴ J. Skuczyński: *Przestrzeń w „Lilii Wenedzie” Juliusza Słowackiego*. W: *Przestrzeń i literatura...*, s. 176 (podkr. — L. M.).

¹⁵ Zob. hasło „przestrzeń dramatyczna” w: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne A. Ubersfeld, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1998, s. 400–401.

¹⁶ J. Błoński: *Dramat i przestrzeń...*, s. 81.

¹⁷ Tamże, s. 82.

naoczności) a makrokosmosem świata, którego wycinkiem jest tylko to, co zostało nam przedstawione¹⁸.

To zadanie okazuje się niezwykle trudne także dla współczesnych pisarzy rosyjskich. Nie zawsze są oni wystarczająco przekonujący w konstruowaniu abstrakcyjnej przestrzeni, nie operują na tyle sprawnie tekstowymi sygnałami, by czytelnik mógł zamyśloną przez nich przestrzeń zrekonstruować i odpowiednio zinterpretować. Bo przestrzeń to przecież kategoria, która wyposażona jest zawsze w znaczenia wtórne. Michał Głowiński zaznacza, że już na poziomie języka następuje jej racjonalizacja: nie służy ona już tylko i wyłącznie celom opisowym lub sprawozdawczym, ale jest np. religią, ideologią, aksjologią, moralnością itp.¹⁹ Metaforyka przestrzenna jest więc bodaj najskuteczniejszym środkiem do dotarcia do świata wyobrażeń zapisanego w tekście dramatycznym.

Z tego powodu interesować nas będą pewne tematy określone przez Głowińskiego w przywołanym tekście jako „tematy przestrzenne”, czyli „utrwalone w danym języku wyobrażenia przestrzenne wraz z różnymi znaczeniami, jakimi nasiąkły, a więc ze wszystkimi sensami naddanymi”²⁰. Wypada dodać jeszcze za Bachtinem, że wszystkie literackie konstrukcje przestrzenne i czasoprzestrzenne niosą ze sobą element wartościowania, są sposobem wyrażenia oceny i charakteryzują świat przedstawiony ze wszystkimi jego składnikami, okazują się czynnikiem w decydujący sposób motywującym działania osób dramatu²¹. Albowiem — jak przekonuje Łotman — „język relacji przestrzennych stanowi jeden z podstawowych środków rozumienia rzeczywistości”, „struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury wszechświata, a wewnętrzna syntagmatyka elementów w ramach tego tekstu — językiem modelowania przestrzennego”²².

Warto w tym miejscu podkreślić, że sposób wykorzystania tego języka i operowania strukturami przestrzennymi przez twórców „nowej dramaturgii”²³ dowodzi, że zagadnienie przestrzeni artystycznej jest dla nich kwestią

¹⁸ Tamże.

¹⁹ M. Głowiński: *Przestrzenne tematy i wariacje*. W: *Przestrzeń i literatura...*

²⁰ Tamże, s. 83.

²¹ Zob. M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa: Czytelnik 1982, s. 278–280, 469–488.

²² J. Łotman: *Problem przestrzeni artystycznej*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 213–214.

²³ Używam tu określenia stanowiącego odpowiednik rosyjskiego „новая драма”, którym krytyka obejmuje zjawiska związane z najnowszą dramaturgią rosyjską, jej powstaniem, życiem teatralnym, dystrybucją, jakie obserwowano od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Rosji. W tym czasie odnotowano erupcję nowych talentów dramaturgicznych, które pojawiły się nie tylko w druku, ale także na scenie. Wśród dramaturgów tworzących aktywnie pejzaż teatralny tamtych lat znaleźli się m.in. Olga Muchina, Oleg Bogajew, Maksim Kuroczkin, Jewgienij Griszkowicz, Iwan Wyrpajew, a także Nikołaj Kolada,

niezwykle istotną. W wyniku dążenia do tak charakterystycznej dla poetyki literatury rosyjskiej dialektyki wartości, walki przeciwieństw, zestawiania obrazów zupełnie do siebie nie przystających w danej rzeczywistości²⁴ powstają pogłębione metaforyczne obrazy miejsc akcji i przestrzeni egzystencjalnych bohaterów. Zestawianie góry, nieba, światła z dołem, piekłem, ciemnością, przestrzeni nieograniczonych z małymi, wąskimi, zatęchłymi (fizycznie i emocjonalnie), zderzanie marzenia o wolności z niemożnością ucieczki od samego siebie pojawiało się już w rosyjskiej klasycie dramaturgicznej. Nie dziwi więc fakt, że mając za sobą taką tradycję przedstawiciele „nowej dramaturgii” odwołują się do zakorzenionych już w odbiorczej mentalności obrazów i stereotypów, dokonują ich modyfikacji i uwspółcześniają je.

W większości omawianych utworów *dramatis personae* zostają umieszczone w przestrzeniach pozornie naturalistycznych: śmierdzących małych ciasnych komunałkach²⁵, odrażających piwnicach, szarych i brudnych, zatęchłych i zaciemnionych. Tak żyją bohaterowie utworów Aleksieja Szypienki, protagoniści sztuk Nikołaja Kolady i uczniów z jego „szkoły”; zazwyczaj nie przekraczają oni progu swych niewielkich mieszkańek, po brzegi wypełnionych przedmiotami codziennego użytku. Podobnie zresztą rzecz ma się w dramatach Michaiła Ugarowa, w których pisarz także skupia uwagę na detalicznym, skrajnie realistycznym opisie przestrzeni, w której egzystują jego postaci. Ale za każdym razem właściwie — by posłużyć się tu komentarzem Sławińskiej — jedynie „na pozór przestrzeń sceniczna zachowuje funkcję właściwą dramatowi naturalistycznemu: reprezentuje środowisko. W praktyce symbolizuje przede wszystkim świat poszczególnych postaci, ich postawę moralną”²⁶.

Natłok informacji o miejscu akcji, szczegółowe, niejednokrotnie powtarzające się w niezmienionej formie opisy „rzeczywistości terenu” (Sławińska), jak dzieje się u Szypienki, bez wątpienia są charakterystyką nie tyle środowi-

Aleksiej Szypienko, Michaił Ugarow i wielu innych, którzy wtedy i na początku wieku XXI aż do dzisiaj wraz z wymienionymi wyżej współtworzą ów fakt literacki, jakim jest nowa dramaturgia obecnie (Władimir i Oleg Priesniakowie, Paweł Priażko, Jarosława Pulinowicz, Wiaczesław i Michaił Durnienkowie, Dmitrij Bogosławski, Jurij Kławdijew i starsi Ludmiła Pietruszewska, Władimir Sorokin, Jeliena Griemina i wielu innych). Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс: *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*. Москва: Новое литературное обозрение 2012.

²⁴ Zob. Szerzej: И. Цунский: *Заколдованное пространство*. „Современная драматургия” 1997, nr 1.

²⁵ Zob. W. Piłat: „Komunalka” jako obraz archetypowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. W: *Studia Wschodniosłowiańskie*. T. 5. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego 2005, s. 9–16.

²⁶ I. Sławińska: *Wizja teatralna poety jako problem badawczy*. W: tejsze: *Odczytywanie dramatu...*, s. 100.

ska, otoczenia, w jakim przyszło żyć bohaterom sztuk, co raczej — obrazem ich życia wewnętrznego, złego stanu psychicznego, w jakim się znajdują. Bo rzeczywiście, jak słusznie zauważa Walenty Piłat „owa przestrzeń przytłacza bohaterów i zdecydowanie wpływa destrukcyjnie na ich świadomość”²⁷.

Zewnętrzna przestrzeń, przestrzeń materialna, dzięki realistycznemu, wręcz naturalistycznemu nagromadzeniu w jej opisach szczegółów przynosi więc w gruncie rzeczy bardzo celną charakterystykę psychologiczną poruszających się w niej postaci. W brudnej i śmierdzącej komunalce wiodą marną egzystencję, wyzuci z jakichkolwiek oznak człowieczeństwa Szypienkowscy bohaterowie: chora Starucha i alkoholik, jej syn Sierioża (*Ла фюньф ин дер люфм*); para cynicznych i odpychających „kochanków” spotyka się w ciasnym zakurzonej pokoju (prawdopodobnie hotelowym), skromnie urządzonej, ze starymi brudnymi zasłonami w oknach (*Верона*). Dmitrij Lwowicz Trupoj (*Трупой жив*)²⁸ tegoż Szypienki — „żywy trup”, przygnębiający i obcesowy pracownik kostnicy, jak kret zaszywa się w swoim studio-atelier w suterenach: pomieszczeniu zatęchłym, ciemnym, wypełnionym sprzętami fotograficznymi, olbrzymich rozmiarów akwariów, zawieszonym gdzieś na ścianie garniturem i półkami pełnymi szklanek, które na skutek zbyt wysokiej temperatury panującej w tej norze, nieustannie pękają, rozsypując się w drobny mak.

W podobnym tonie utrzymuje opisy realistycznych miejsc akcji Oleg Bogajew. Iwan Żukow (*Русская народная почта*), owdowiały staruszek, umieszczony zostaje przez dramaturga w „комнате смеха для одинокого пенсионера”, w pokoju, który staje się całym jego ciasnym światem: „Однокомнатная квартира Ивана Сидоровича. В комнате простая обстановка: стол, накрытый клеенкой, комод, выкрашенный для красоты половой краской, на тумбочке телевизор, на кровати гора несвежего белья, на полу коврик. Точно такой же коврик висит над кроватью”²⁹. Także Era Nikołajewna (*Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги*), Kondrat Filippowicz (*Страшный суп или продолжение преследует*) czy Kobieta i Starucha (*Сансара*) wiodą, każdy na swój sposób, cichy żywot w podobnych, typowych komunalnych mieszkaniach.

Poza swe mieszkanko, ograniczone często jedynie do pokoju, nie wychodzą również bohaterowie Kolady. Świat Olgi Murlin Murło (*Merylin*

²⁷ W. Piłat: „Szkoła” *Nikolaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa*. W: *Dawna a nowa Rosja*. Red. R. Jurkowski, N. Kasparek, S. Kalembka. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR 2002, s. 290.

²⁸ Wyrażna gra ze sztuką Lwa Tolstoja *Żywy trup* z 1900 roku, choć wydaje się, że jedynie na poziomie tytułu. W warstwie fabularnej Trupoj upodabnia się do Protasowa w dążeniu do „odejścia z tego świata”, choć motywacje obu postaci są różne. Szypienkowski Trupoj bliższy byłby raczej motywowi zombie z opowiadania *Zamiec* Władimira Sorokina (2011).

²⁹ O. Богаев: *Русская народная почта*. „Драматург” 1997, nr 8, s. 78.

Mongol/Mурлин Мурло) zamknięty pozostaje w ramach jej pokoiku, pozabawionego okna, wypełnionego dojrzewającymi pomidorami, kwiatami doniczkowymi, krzesłami, łóżkiem z górą poduszek, albumami, filizankami, kamyczkami, suchymi kwiatami. Zatem sprowadza się on do kilku metrów kwadratowych własnej przestrzeni w dzielonym z matką i sublokaterem mieszkaniu. Grupa aktorów — bohaterów *Gąski (Курюца)* — rozstrzyga o swoich losach w murach hotelu robotniczego, w jednym pokoju, który także urządzony jest bardzo skromnie, o czym powiadamia nas na samym początku dramaturg opisując pokój *Gąski*:

Комната ее обставлена очень скромно. Вернее, и обстановки-то никакой нет, а так, барахло театральное, какие-то старые декорации притащила Нонна в комнату и расставила. На окне — горшочки с вьющимися растениями. На стенах афиши. На веревке в углу сушиться белье: трусики-шмусики. Умывальник отгорожен шифоньером. На двери висят страшные маски. На полке несколько книг³⁰.

Największe życiowe tragedie, które najbardziej zajmują *Koladę*, rozgrywają się w jego tekstach prawie zawsze w zwykłych, bez mała prozaicznych warunkach lokalowych. Miejsca akcji są wówczas elementem charakterystyki odbywających się tutaj zdarzeń i postaci. Ale bez wątplenia są jednocześnie elementem nastrojotwórczym. Bowiern umieszczenie dramaturgicznego „dziania się” w komunalkach, chruszczowkach, piwnicach, barakach, ciemnych i ponurych, nie napawa optymizmem ani postaci tam „żyjących”, ani tych, którzy ich życie obserwują. W większości przypadków problematyka sztuk — nie tylko *Kolady* zresztą — dotyczy ciemnych stron życia współczesnego Rosjanina, z jego fizycznymi ułomnościami i moralnym upadkiem, wynikającym z nieumiejętności przystosowania się do trudów i zagrożeń epoki popieriestrojkowej. Stąd atmosferę tych utworów kształtuje katastroficzne podejście postaci do życia, ale także, a może przede wszystkim, ukryte w przyziemnych kłótniach, prymitywnych zachowaniach rozpaczliwe wołanie o pomoc, skierowane do drugiego człowieka oraz poczucie braku nadziei i niejednokrotnie pragnienie śmierci, jako wyraz skrajnej desperacji. Takie właśnie przestrzenie, wraz z problemami, jakie się w nich kryją, „urośli już niemal do obrazu archetypowego, który nieodmiennie kojarzy się z mitologią radziecką zakorzenioną ciągle w świadomości zbiorowej” pisze Piłat, dodając jeszcze, że owe *komunalki* to „symbol nie tylko fizycznego ograniczenia, ale także symbol swojego rodzaju psychicznego zamknięcia i wyobcowania”³¹.

³⁰ Н. Коляда: *Курюца*. W: tegoż: „Персидская сирень” и другие пьесы. Екатеринбург: Издательство «Банк культурной Информации» 1997, s. 379.

³¹ W. Piłat: „Szkoła” *Nikolaja Kolady*...

Wkraczając wraz z Koladą w życie Iry i Sławy (*Чепенаха Маня*), odbiorca znajduje się nagle w chruszczowce, w jednopokojowym mieszkaniu pełnym książek, półek, kwiatów. Na tej niewielkiej powierzchni, na niespełna dziewiętnastu metrach kwadratowych, doświadcza rozgrywających się tam kłótni rozwodzących się małżonków, którzy powodowani wzajemną nienawiścią obnażają ostatecznie swoje najgorsze instynkty i po przekroczeniu wszelkich granic psychicznego udręczenia doznają *katharsis*: ostatecznie odnajdują drogę do siebie, odbudowują nadwerżone przez codzienne życie uczucia miłości, szczerości, prawdy i zaufania.

I chociaż nie każda sztuka zmierza do pozytywnego zakończenia, to niewątpliwie obserwacja życia Bogajewowskich bohaterów: prymitywnej i nieokrzeseanej Ery Nikołajewny i oszalałego z samotności staruszka Iwana Żukowa, małżeństwa skrzywdzonego przez los śmiercią dziecka z utworu Wasilija Sigariewa (*Гынеука*) czy losów patologicznej rodziny Andrieja, byłego kryminalisty wychodzącego na wolność (*Агачфеп*), potwierdzają te spostrzeżenia. Bohaterowie wycofują się z życia, cierpią w skrytości, doświadczenia w swoich zamkniętych przestrzeniach zła ze strony innych ludzi (np. gwałt na Merylin Mongoł) i uciekają w świat szaleństwa czy wiarę. W tego typu realistycznych sztukach zaprojektowane przez dramaturgów przestrzenie sceniczne są zatem obrazem rzeczywistości, w jakiej żyje współczesny człowiek poddany wpływom nierzadko negatywnych zjawisk okresu przejściowego.

Obraz zamkniętych przestrzeni pokoju to jednak także bardzo czytelna projekcja życia emocjonalnego bohaterów, ich stanu psychicznego. Bo jak słusznie konstatuje Ewa Wąchocka, w dramacie współczesnym odnotowujemy cztery najważniejsze ujęcia przestrzeni: drogę, teatralną scenę, pokój oraz wnętrze umysłu. Zawsze jest to miejsce, które „w planie symbolicznym uobecnia wewnętrzny świat postaci i które jest jego sceniczną wizualizacją, zakreślając jednocześnie niezbędne granice tego świata”³². Projekcja wnętrza w przestrzeni pokoju, zacytujmy dalej Wąchocką, opiera się na

opozycji zamknięcia i otwarcia, zmianie perspektywy dalekiej na bliską, wynikającą z oswojenia miejsca, eksterioryzacji przeciwstawia się więc tu raczej interioryzacja, ruchowi — bezruch. To poczucie zadowolenia dopiero uwydatnia — przez kontrast — niepokojący charakter, obsesyjność czy destrukcyjną moc nawiedzających mieszkańca pokoju upiórów. Prywatne *refugium*, w którym można się schronić, odgrodzić od chaosu otaczającej rzeczywistości, staje się widownią dręczących wydarzeń. Pokój jest niejako odwróconym wariantem drogi. Wędrując przez świat, bohater odnajduje ślady siebie w innych ludziach, na których rzutuje swoje lęki i urazy. W wypadku pokoju przeciwnie — to świat „przychodzi” do bohatera, wypełnia i zawłaszcza intymny skrawek przestrzeni, który staje się

³² E. Wąchocka: *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku...*, s. 30.

przedłużeniem jego umysłu. Nie szuka on, ani tym bardziej nie rozpoznaje siebie w innych, ponieważ inni, choć są nieodzowną częścią jego dramatu, istnieją wystarczająco niezależnie od centralnego podmiotu, by mógł widzieć w nich jedynie wytwór swojej wyobraźni³³.

Konstruowanie obrazu przestrzeni wewnętrznych dokonuje się w „nowej dramaturgii” niejako w dwu kierunkach: z jednej strony zewnętrzna przestrzeń (przyziemna rzeczywistość, brudna, cuchnąca, pusta albo zagracona oraz nade wszystko mała i ciasna) jest wprost proporcjonalna do przestrzeni wewnętrznej, tzn. wyraża poczucie degradacji, izolacji, zamknięcia czy też ograniczenia fizycznego, materialnego, ale i duchowego, emocjonalnego, ciasnoty umysłowej. Jest zdecydowanie nieprzyjazna dla jej mieszkańców, unicestwia ich, sprawia, że stają się źli, odrażający i sarkastyczni. Bohaterowie twórców *Ла фюнф ин дер люфт*, *Верона*, *Агасфер*, *Гупешка*, *Martwa królowna* (*Сказка о мертвой царевне*) oraz *Merylin Mongol* są w większości prymitywni, wiją się w matni niespełnionych, bo nieosiągalnych dla nich uczuć, zabija ich niemożność ucieczki od samego siebie, ucieczki w inny, lepszy dla nich świat. Nawet jeśli udaje się im rozpocząć walkę o lepsze życie, kończy się ona tragicznie: wszyscy ponoszą śmierć, czasem nieuzasadnioną, bywa, że absurdalną, bezsensowną, lecz niestety nieuniknioną. W tych dramatach myślą przewodnią jest więc chęć pokazania odbiorcy wewnętrznych zmagani bohatera z samym sobą i z otaczającym go światem.

Ale zamknięty krąg, w którym tkwią postaci „nowej dramaturgii”, może jednak „oddziaływać” na bohaterów zupełnie inaczej. Można bowiem odnaleźć takie teksty, w których negatywnie nacechowana zewnętrzna przestrzeń realna poprzez swą brzydotę, trywialność, przyziemność i wulgarność powołuje do jednoczesnego funkcjonowania inną rzeczywistość: przestrzeń marzenia sennego, snu, fantazji. Następuje tym samym zestawienie ze sobą, na zasadzie walki przeciwieństw, dwóch światów — realnego i fantastycznego, pomiędzy którymi „podróżują” postaci. I ten drugi świat, choć odległy i nieosiągalny, nierzeczywisty, a przez to często niezrozumiały i zaskakujący — jest jednak dla bohaterów przyjazny. Mimo że wielki i nieograniczony — jest im niezwykle bliski, ponieważ stanowi projekcję głęboko skrywanych podświadomych marzeń i pragnień.

Bohaterowie Kseni Dragunskiej czy Olgi Muchiny osadzeni w realiach szarej i przyziemnej współczesności wiodą karnawałowe życie na daczach, w ogrodach i sadach. Wspomnieniami z przeszłości i marzeniami o jutrze, planami na przyszłość rozszerzają symboliczną zamkniętą przestrzeń,

³³ Tamże, s. 35–36.

podświadomie przywołując utracony raj dzieciństwa³⁴ (co przypomina tak przedstawiany motyw sadu np. u Konstantego Balmonta, Antona Czechowa, Ludmiły Pietruszewskiej czy Ludmiły Ulickiej w *Rosyjskich konfiturach*), wkraczając tym samym na płaszczyznę marzeń sennych. W takim świecie żyją Holly i Gornocwietow (*Любовь Карловны Muchiny*), którzy przeżywają niewytłumaczalne spotkania z tajemniczymi istotami, prawdopodobnie „mieszkańcami” ich podświadomości, podczas których ich osobowości ulegają rozproszeniu. Powstająca w ten sposób nowa przestrzeń to przestrzeń wolności, lepsza, przyjazna człowiekowi i pozwalająca rozwinąć mu się intelektualnie i emocjonalnie. Tak zmienia się Iwan Żukow z *Rosyjskiej poczty...*, który pisząc listy do możliwych tego świata, do swych dawnych przyjaciół i towarzyszy broni, śni niemal na jawie to piękne życie, czuje się potrzebny, doceniany i dowartościowany, zapomina o swym zaniedbanym mieszkanku, o dręczącej go samotności. Dzięki wyjściu poza ramy świata realnego udaje mu się jeszcze osiągnąć stan szczęśliwości, swego rodzaju odurzenia. Z podobnym skutkiem rozszerza się zamknięty świat innej Bogajewowskiej bohaterki — olbrzymki Ery Nikołajewny — owo szczególne więzienie emocjonalne i mentalne, w jakim przebywa przez całe swe życie, upokarzana i degradowana z powodu swej nietypowej fizjonomii i prostolinijności w kontaktach ze światem. W jej życie wkraczają wielcy literatury rosyjskiej — Puszkina, Gogola, Tołstoj i Czechow, traktujący ją — nieokrzesaną i niewykształconą — jako jedyną zdolną uratować społeczeństwo przed kulturalną zagładą. Oddziaływanie sił nadprzyrodzonych i w efekcie pojawienie się duchów pisarzy to zdarzenia, które rozszerzają ciasną przestrzeń Ery o nowe wymiary, łagodzą „doświadczenie obcości nieprzychylnego człowiekowi świata” (Wąchocka) oraz wzbogacają ją samą o nowe, pozytywne dla niej doznania i emocje (czuje się dowartościowana, zaczyna dostrzegać jakiś cel w życiu itp.).

Kolejny przykład przestrzeni zsubiektywizowanej³⁵ w „nowej dramaturgii” znajdujemy w sztuce Ugarowa *Правописание по Гроту*. Dominująca w utworze przestrzeń schodów, w której poznajemy młodych bohaterów sztuki, owiana tajemnicą śmierci babci, to miejsce pełne zagadek i w oczach kilkuletnich dzieci — Juwenaliusza i Luboczki — niemal demoniczne. Tam, na szczycie schodów, dzieci spekulują, oddają się fantazjowaniu, w jaki sposób staruszka poniosła śmierć i dochodzą do absurdalnego i napawającego ich przerażeniem, wniosku, że kobieta zginęła w wyniku spisku. Najważniejsze jednak jest to, że stare schody, skrzypiące, skrywające sekrety pokoleń zamieszkujących ten dom są „świadkiem” dojrzewania

³⁴ Zob. np. Л. Кислова: *Метафизика детства в драматургии Ксении Драгунской*. „Вестник СамГУ” 2009, nr 1 (67), s. 12–16.

³⁵ J. Błoński: *Dramat i przestrzeń...*, s. 98.

psychicznego, emocjonalnego, ale i czysto fizycznego dzieci, co fascynuje Ugarowa najbardziej. Zasiadając na najwyższym schodku, bohaterowie sztuki zupełnie nieświadomie, jakby mimo woli, przechodzą przez kolejne etapy wkraczania w dorosłość. Autor, jak zauważa Jeliena Kuzniecowa, niemal jak pod mikroskopem obnaża wszystkie „bólczki” tego okresu³⁶. Dzieci odkrywają więc niuanse doznań wewnętrznych, pierwszych uniesień miłosnych, oglądają z góry świat dorosłych i go oceniają. Miejsce to zatem jest szczególnego rodzaju „czasoprzestrzenią schodów”, według określenia Bachtina³⁷, naznaczoną współistnieniem z dwiema innymi: czasoprzestrzenią kryzysu i przełomu. Jednocześnie jest przestrzenią otwartą i niejednorodną, która „domaga się dopełnienia i interioryzacji przez odbiorcę”, zachęca do uzupełniania w odbiorze o wiedzę kontekstową i

rezygnując z jakiegokolwiek próby uniwersalizacji, stwarza [...] możliwość odnalezienia stłumionej części naszej osobowości. Teatr w tym kształcie — zgodnie z celną obserwacją Freuda — dostarcza szczególnej przyjemności, jaką widz czerpie z możliwości wglądu z bezpiecznego dystansu w intymną sferę bohatera: odkrywa część swego „ja” w osobie kogoś innego³⁸.

Stacyjność dramatu Ugarowa, posunięta w tej sztuce do granic możliwości, podkreślona zostaje jeszcze przez fakt wewnętrznej dialektyki samych schodów. Otóż egzystując w przestrzeni schodów, służących przecież do przemieszczania się, bohaterowie dramatu w zasadzie nie wykonują istotnych z dramaturgicznego punktu widzenia ruchów/działań. Same schody, stanowiąc nieruchomy punkt obserwacyjny dla dzieci, są tymczasem miejscem, w którym odbywają się niezwykle gwałtowne „ruchy” innych postaci. Oto w przeszłości wspomniana babcia miała z nich śmiertelnie upaść, aktualnie spada z nich sam Juwenaliusz, potem Luboczka i ostatecznie — ich pijana matka stacza się z nich bezwładnie jak szmaciana kukielka. Z końcowych didaskaliów dowiadujemy się natomiast, że ostatnia scena sztuki rozgrywa się po upływie trzech lat w przestrzeniach wypełnionych wciąż tymi samymi przedmiotami. Więc statyczna, nieruchoma, niezmienna przestrzeń (nie tylko schodów, lecz cała przestrzeń dramatyczna utworu) jest miejscem, w którym dokonują się istotne, także pozytywne dla psychiki jej mieszkańców zmiany. Wszak bohaterowie tam właśnie — na schodach, w przyjaznej i bezpiecznej przestrzeni — osiągnęli dojrzałość, zdobyli cenne doświadczenia i dzięki „schodom”, to znaczy nieustannemu wspinaniu się po szczególnego rodzaju drabinie życiowych doświadczeń i eksperymentów uniknęli duchowego

³⁶ Zob. E. Кузнецова: *Обреченные на детство*. „Современная драматургия” 1992, nr 2, s. 68.

³⁷ M. Bachtin: *Problemy literatury...*, s. 469–483.

³⁸ E. Wąchocka: *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie...*, s. 30.

ograniczenia i stagnacji. I jak przystało na metaforę drogi, silnie związana ze wspomnianym chronotopem przełomu i kryzysu, dzieci wędrują po niej, jak zawsze u Ugarowa, podróżując od dzieciństwa/młodości w dorosłość. Nieustannie poszukują i spotykają różnych ludzi, poznają nowe zjawiska, przeżycia i uczucia, nieprzerwanie „podróżują” do innych miejsc — siedząc na schodach, studiują na przykład mapę bądź globus.

W sztukach zaliczanych do „nowej dramaturgii” stosunki czasoprzestrzenne przybierają często formę chronotopu drogi, drogi życiowej, drogi rozwoju uczuciowego, drogi, po której wędrują *dramatis personae* w poszukiwaniu sensu własnej egzystencji, przypominając tym samym tradycje figury drogi w zsubiektywizowanym dramacie Strindberga. Tak właśnie żyją bohaterowie utworów Szypienki czy Muchiny i Dragunskiej. Ale najpełniej czasoprzestrzeń drogi konstruuje jednak Kolada. To u niego najczęściej występuje ona w powiązaniu z jakimś kryzysem, znaczącym momentem życia postaci. Bohaterowie jego dramatów, snując się po szczelnie wypełnionych różnymi, czasem zbędnymi przedmiotami małych, więc zagraconych przestrzeniach, doświadczają najpierw swego rodzaju załamania, dając temu wyraz w kłótniach inicjowanych raczej po to, by zwrócić na siebie i swoje problemy uwagę innych. Potem następuje przełom: zaczyna się rozmowa kojąca rany doświadczonych przez los, wyrzuconych na złomowisko życia ludzi, którzy nagle odnajdują sens życia i drugiego, bliskiego sobie człowieka³⁹.

Kreowanie przez przywoływanych tu pisarzy zamkniętych przestrzeni i wpisywanie w nie kolejnych przestrzeni przełomu, progu czy kryzysu prowadzi do rozszerzania przestrzeni pierwotnej, otwarcia się jej na inne wymiary przestrzenne. Powstają w ten sposób owe kulturowe ujęcia przestrzeni, jak określił je Sławiński, i towarzyszące im waloryzacje moralne, światopoglądowe czy estetyczne miejsc, stref, kierunków, stron świata itp.⁴⁰ Rozszerzanie odbywa się dzięki zastosowaniu wspomnianych już chwytów snu, marzenia sennego, fantazji⁴¹ albo też dzięki wprowadzeniu do utworu realistycznego jakichś tajemniczych sił przyrody, zjawisk nadprzyrodzonych (z wykorzystaniem tradycji np. Gogola⁴²), uśmiercających postaci

³⁹ Szerzej zob. H. Mazurek: *Teatr; życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*. Katowice: Wyd. UŚ 2002; L. Mięsovska: *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice: Wyd. UŚ 2007.

⁴⁰ J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura...*, s. 12.

⁴¹ O technikach przywoływania przestrzeni dramacie zob. np. I. Sławińska: *Przywoływanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: tejsze: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1960, J. Skuczyński: *Przestrzeń w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego*. W: *Przestrzeń i literatura...*

⁴² J. Łotman: *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. Przeł. J. Faryno. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Przedm. S. Żółkiewski.

i przenoszących je w inne wymiary czasoprzestrzenne. Mamy więc tutaj do czynienia z zestawieniem kontrastów, ich walką, umieszczeniem obok siebie dwóch rzeczywistości, a co za tym idzie — dwóch różnych typów przestrzeni. W ten sposób powstają dialektyczne pary: przestrzeń wewnętrzna–zewnętrzna, otwarta–zamknięta, fantastyczna/fantasmagoryczna–realna, przyjazna–nieprzyjazna, bliska–daleka i wreszcie odpowiadające im sfery *sacrum* i *profanum*.

Takie układy przestrzenne najczęściej świadczą o przechodzeniu przestrzeni realnej, zamkniętej, materialnej, zewnętrznej w stronę nierealnej, otwartej, duchowej, wewnętrznej przestrzeni działania postaci. Takie przejście oznaczać może także zmianę estetyki od naturalistycznej przez symboliczną aż do ekspresjonistycznej — umownej, parabolicznej.

Przykładów dostarczają teksty Szypienki, gdzie w efektowny sposób zderza się ze sobą „Góra” i „Dół”, dobro i zło, wysokie i niskie. Starucha i Sierioża (*Ла фюньф ин дер люфт*) — osiemdziesięcioletnia matka i jej sześćdziesięcioletni syn uosabiają wszystko, co związane jest z „Dołem”. Ich świat wypełnia smród, brud, fekalia, brak komunikacji i zupełny zanik człowieczeństwa. Taka jest nora, w której egzystują, tacy są oni sami: pijani, brudni i wulgarni, a ich wzajemne relacje określają już tylko czysto zwierzęce instynkty zaspokożenia podstawowych potrzeb fizjologicznych (roztrzęsają kto komu ma podać basen lub kaczkę, kto po kim powinien sprzątać i daczego itd.). I ten świat zdegenerowanych staruszków skontrastowany zostaje z Bachtinowską „Górą” w momencie ich śmierci. W ostatniej scenie dramaturg przedstawia senną (fantasmagoryczną?) wizję ich nowego życia. Oto Starucha i Sierioża, niczym Aniołowie, w przestrzeni wypełnionej światłem białej plamy ekranu milczącego telewizora przemawiają do siebie bez złości, wulgaryzmów, rozmawiają o Bogu, o spotkaniu z Nim, o swoim poprzednim życiu. Teraz — jak się domyślamy już po śmierci — nowe, pozytywne wartości i emocje opisują tę odmienioną, rozszerzoną przestrzeń myślową sztuki, przestrzeń, w której bohaterowie zaczynają prawdziwe życie. Podobnie w sztuce *Верона* — para wulgarnych kochanków w zatęchłej norze kończy marną ziemską wegetację, gdy w obskurnym pokoju hotelowym pojawia się Anioł wznoszący szampaniem toast za nowe życie i wieszczący nam swym przybyciem rozszerzenie przestrzeni realnej, „ziemskiej” do niematerialnej, metafizycznej.

Zło i brzydota jako kategorie estetyczne opisują projekty przestrzeni myślowej także u Kolady i Muchiny, którzy pozwalają na rozwijanie się naturalistycznej przestrzeni w kierunku przestrzeni irrealnych, a więc dopuszczają wędrówki postaci w irracjonalny świat ich zmysłów i emocji. Ich bohaterowie noszą w sobie pragnienie, by opuścić ciasną brudną prze-

strzeń życiową, ograniczającą ich w sensie emocjonalnym, czy duchowym. W efekcie przywołują, co zostało już powiedziane, obrazy dzieciństwa, jego zapachy, kształty i przenoszą się w wymiar uniwersalnych, wiecznych wartości (Muchina) lub chcąc podkreślić iluzoryczny wymiar własnej egzystencji, teatralizują swoje działania, przywdziewają maski i żyją równoległym życiem w wyimaginowanych, a więc otwartych i przyjaznych im przestrzeniach (Kolada).

Zdarza się jednak, że postaci omawianych sztuk odbierają pozytywnie swój mały, zamknięty światek i celebrować w nim życie z wielkim namaszczeniem, bojąc się z niego wyjść i zetknąć z jeszcze bardziej przerażającą niż ciasne pomieszczenia rzeczywistością. W tych przypadkach zamknięta przestrzeń pokoju, gabinetu czy domu jest dla jej mieszkańców przyjazna, bezpieczna, ponieważ łączy się z miłymi wspomnieniami, wyzwala pozytywne emocje, a wyjście poza krąg magicznych przedmiotów grozi śmiercią ideałów i marzeń, grozi zawaleniem się ułożonych i sprawdzonych schematów. Jest zatem dokładnie tak, jak twierdzi Halina Mazurek, analizując przestrzeń w dramatach Ugarowa:

Poruszanie się w zamkniętej przestrzeni własnego domu, gabinetu, kuchni, obcowanie z rzeczami znanymi, analizowanie związanych z nimi skojarzeń, wspomnień, wrażeń, jak chce powiedzieć Ugarow, jest nie mniej ważnym czynnikiem pobudzającym wyobraźnię, wyzwalamującym uczucia i poszerzającym horyzonty człowieka. Czasami jakiś drobiazg pozwala spojrzeć na życie z innej strony⁴³.

Tym razem przestrzeń realna, rzeczywista jest dla bohaterów ekwiwalentem przestrzeni wewnętrznej, przytulnej, zamkniętej i niezmiennej, w której wszystko odbywa się zgodnie z zasadą powtarzalności, czas jest cykliczny, powolny, niemalże gęsty, lepki. Najbardziej widoczne jest to np. w tryptyku *Кухня ведьм* i sztuce *Газета „Русский инавлидь” за 18 июня* tegoż Ugarowa czy w tekście *Трупой жив* Szypienki.

Tytułowe wiedźmy w każdej części tryptyku poruszają się po kuchence, o której autor didaskaliach mówi: „*Кухонька моя... Так сказано не потому, что она мала, а потому, что я ее люблю... Кухонька не мала...*”⁴⁴. Jej mieszkanki otoczone są mnóstwem sprzętów potrzebnych im do codziennych, powtarzanych niemal z zegarmistrzowską dokładnością rytuałów warzenia naparów, wywarów, przygotowywania tajemniczych mikstur. Kuchnia, choć nie miała, to jednak: „заставлена черт те чем — не протиснуться. В ней шкафы и гардеробы. И газовая плита. На плите десять

⁴³ H. Mazurek: *W magicznym kręgu zamkniętych przestrzeni. Z warsztatu dramaturgicznego Michaila Ugarowa*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, nr 2, s. 28–29.

⁴⁴ М. Угаров: *Кухня ведьм*. „Современная драматургия” 1998, nr 4, s. 31. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony cytatu w tekście.

кострюлек, восемь сковородок. На четырех конфорках. И все кипят, все шипят, пар отовсюду и дым кругом” (s. 31). Jest miejscem dla nich najważniejszym, ich małym bezpiecznym światem, poza który boją się wyjść. Ogromnym strachem napawa je znacznych rozmiarów szafa z tajemnym przejściem w środku. Kilkakrotnie, powodowane ciekawością i być może chęcią przewyciężenia strachu, wchodzą tam i w niewyjaśniony sposób znikają. To zaczarowane miejsce, ciemne i wydające osobliwe dźwięki, zgodnie z ich przypuszczeniami nie jest bezpieczne. Ostatnia z mini-sztuk, zatytułowana słowami dziecięcej wyliczanki *Шушел-вышел* dowodzi, że zagadkowe, przerażające miejsce — dziwnie mrucząca szafa jest przestrzenią zdradliwą. O północy wiedźmy postanawiają odbyć wędrówkę do innego nieznanego świata, opuszczają kuchenkę, co autor komentuje w końcowym tekście pobocznym w następujący sposób:

Вот и опустела кухонка моя... Как-то особенно стало тесно в ней сейчас. Все друг к другу придвинуто, все шкафы и гардеробы друг к дружке жмутся. Кто-то вздохнул в гардеробе. Чиркнула спичка, изнутри засветились все его щели. Прикуривает кто-то... Дунул на спичку, и щели погасли. Осталась только красная точка папиросы. В тот краткий миг, когда вспыхнула и погасла спичка, мельком видели мы привалившихся старух, глубоко спящих в покойных позах. ...Ничего не видать (s. 38).

Staruszki pogrążyły się więc już we śnie, niewykłuczone, że wiecznym, w tajemniczych okolicznościach, jak można przypuszczać, na skutek przekroczenia granicy zabezpieczającej je przed wpływem innego, zewnętrznego świata, który pojmowały jako enigmatyczny i wrogi. Wszystkie części tryptyku Ugarowa osadzone są w tytułowej kuchence — ciasnej, zamkniętej, zagraconej, ale mimo to przyjaznej dla protagonistów. Wyjście poza nią, jak pamiętamy z lektury prac np. Łotmana, oznacza utratę spokoju, a często i życia, nieuchronną zagładę.

Świadomość takiego zagrożenia posiada także Iwan Pawłowicz, emerytowany literat z dramatu *Газета „Русский инвалид”*... Od lat przebywa w tym samym miejscu — swoim starym, zabytkowym domu, wypełnionym sprzętami hołubionymi przez pokolenia. Wiekowy zegar, ogromnych rozmiarów żyrandol, kredens z rodowymi srebrami, porcelaną, winami i słodyczami, etażerka z pozytywką, stare biurko z przybornikiem do pisania w kształcie Turgieniewowskiego psa myśliwskiego itp. — wszystkie przedmioty mają swoją wartość, wszystkie „pełnią funkcję skrywania, chronienia prywatności miejsc”⁴⁵. Każdy oznacza określoną dawkę emocji związanych z przeszłością, „ilustrują one historię życia

⁴⁵ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*. Kraków: Universitas 2006, s. 228.

rodziny, są swoistym materialnym rejestrem, upamiętniającym ważne wydarzenia⁴⁶. Sam autor w didaskaliach zaznacza wielokrotnie, jak dobrze było w dzieciństwie chować się w ogromnym dębowym kredensie i podsłuchiwać rozmowy dorosłych, albo huścić się na potężnych rozmiarów, szerokich i ciężkich drzwiach z miedzianymi klamkami. Bez wątpienia, wszystko, o czym mowa w dramacie, postrzegane jest przez pryzmat głównej postaci — Iwana Pawłowicza i takie właśnie nacechowane subiektywizmem postrzeganie otaczającego świata pogłębia widoczne ograniczenie bezpiecznego miejsca do przestrzeni domu czy wręcz do własnego gabinetu. Przestrzeń taka to szczególnego rodzaju *l'espace intime* Gastona Bachelarda, „prywatne otoczenie w jego subiektywnym odczuciu, w nie pojęciowym przeżyciu i doświadczeniu”⁴⁷. By to osiągnąć, jak przekonuje Władimir Toporow:

Trzeba urządzić swój dom „pod ojczystym naszym dachem” i stworzyć przytulność, zasiedlając dom „wszystkim, cokolwiek jest” — „od przedmiotu ożywionego po bezduszny”, od rodziny, krewnych, bliskich po rzeczy codziennego użytku, towarzyszy i pomocników życia powszedniego. Tylko w taki sposób „pustynna przestrzeń” stanie się rozumna, zorganizowana, wypełniona i rzeczy, które skierowały na autora [...] — „pełne oczekiwania i wyrzutu oczy”, odnajdą swoje miejsce, swój prawdziwy dom, usuwając przyczynę agorafobii u tych, którzy dotychczas byli sami pośród tych nieskończonych przestrzeni⁴⁸.

W tym dramacie mamy więc do czynienia z zamkniętą przestrzenią wspomnień, przestrzenią wewnętrznej alienacji, w której Iwan Pawłowicz czuje się pewnie. Nie chce wyjść z domu na spotkanie z ukochaną kobietą, ponieważ boi się kolejnego rozczarowania. Wystarcza mu, że jego ukochana „żyje” pośród miłych pamiątek przeszłości i retrospekcji wywoływanych otaczającymi go przedmiotami. W żaden sposób nie dośkwiera mu samotność, a zamknięcie, na jakie sam się skazuje, nie jest dla niego ciężarem, lecz wolnością, formą wyzwolenia, pozwala mu bowiem żyć w piękniejszym, bo dalekim od realności świecie, bez „sjużetu”, który jest złudą szczęścia, przynosi frustracje i często nawet zagrożenie. Jan Błoński potwierdza, że takie zamknięcie bywa implikowane przez zachowania bohaterów, kiedy nie mogą lub nie chcą opuścić zajmowanych przez siebie pomieszczeń⁴⁹.

⁴⁶ A.M. Bąbel: *Mieszczucha życie codzienne według Gabrieli Zapolskiej*. W: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stifera do współczesności*. Red. G. Borkowska, A. Mazur. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2007, s. 413.

⁴⁷ Dom jako przestrzeń intymną (*l'espace intime*) wg Gastona Bachelarda omawia np. H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 216–234.

⁴⁸ W. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Przeł. B. Żyłko. Kraków: Universitas 2003, s. 144.

⁴⁹ Zob. J. Błoński: *Dramat i przestrzeń...*, s. 84–89.

Ten komentarz dokładnie określa sytuację Trupoja, który dobrowolnie „zaskorupia się” w swoim atelier — przestrzeni osaczenia i alienacji. Znalazł się tam — jeśli można znów przywołać Błońskiego — nie „w następstwie swoich działań, ale w następstwie działania mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niedocieczone, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym uniwersum”⁵⁰. Pozostaje mu tylko oddawać się reminiscencjom z przeszłości pośród sprzętów należących do dawnego życia: kolejki elektrycznej, zdjęć, kukły, która w końcu ożywa, starej czapki uszanki itp. Atelier to cały jego ciasny świat i jednocześnie projekcja jego przeżyć, zmagañ z przeszłością, ale i nieprzychylną mu terażniejszością.

Rozpatrywane tu przestrzenie dramatyczne, przestrzenie myślowe dramatu są silnie zmetaforyzowane i noszą wyraźnie symboliczny charakter, co wpływa na ich ewoluowanie w stronę przestrzeni parabolicznej. Jak widać, zwykle na plan pierwszy wysuwają się problemy ważniejsze aniżeli stosunki przestrzenne *sensu stricto*, zgodnie z tym, co udowadnia Łotman, mówiąc, że „w artystycznym modelu świata „przestrzeń” wyraża niekiedy (na zasadzie metafory) relacje nieprzestrzenne w modelującej strukturze świata” czy innymi słowy: „przestrzeń modeluje różnorakie powiązania obrazu świata: czasowe, społeczne, etyczne itp.”⁵¹. W przypadku przywoływanych tu konstrukcji przestrzennych najczęściej mamy do czynienia z charakterystyką postaci, stanu psychicznego, w jakim się obecnie znajdują. A zwykle jest to poszukiwanie samych siebie w zbyt trudnym do pojęcia i zrozumienia dzisiejszym świecie.

Oczywiście omówione tu układy przestrzenne nie wyczerpują zagadnienia problematyki spacjalnej w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. Oprócz powyższych istnieją bowiem jeszcze inne teksty, w których postaci umieszcza się w przestrzeni otwartej, nieograniczonej i niezdefiniowanej, w przysłowiowym „gdzieś”, „nigdzie” lub „wszędzie”. W takich dramatach zwykle w ogóle nie udziela się informacji na temat projektu przestrzeni scenicznej. Niewiele mówią też o niej same postaci, nie nazywając nawet żadnych przedmiotów, które stanowić by mogły elementy scenografii czy rekwizyty służące do gry podczas realizacji scenicznej.

Warto tutaj wymienić dwie sztuki Szypienki zasługujące na szczególną uwagę ze względu na specyfikę rozwiązania omawianych kwestii: *Москва–Франкфурт. 9000 метров над поверхностью почвы* oraz *Из жизни Комикадзе*. W obu utworach autor już w tytule zwraca uwagę na czasoprzestrzenny aspekt dramatu. W pierwszej — dwaj klauni podróżują na skrzydle samolotu, urządzając sobie od czasu do czasu „spacery” przed

⁵⁰ Tamże, s. 86.

⁵¹ J. Łotman: *Zagadnienia przestrzeni artystycznej...*, s. 214–215.

kabiną pilotów. Miejsce akcji nie zostaje w żaden sposób dookreślone, nazwane czy opisane przez dramaturga ani też przez postaci. Otwarta i nieograniczona przestrzeń pozwala Aleksandrowi i Filippie podróżować nie tyle w dosłownym sensie, ile przede wszystkim w czysto metaforycznym. Przestrzeń, w jakiej „działają” bohaterowie, obejmuje powierzchnię całego globu ziemskiego. Postaci nie podróżują tylko z Moskwy do Frankfurtu, lecz także w wielu innych kierunkach. Są to oczywiście podróże czysto słowne, i to dzięki słowom zajmowana przez nich przestrzeń się rozszerza.

Już na początku wspominają Kubę, Fidela Castro i sławne na cały świat cygara. Potem rozmawiają o losach cywilizacji i kolebce kulturowej ludzkości, „podróżując” do Grecji. „Znajdują się” też w Izraelu, a także w innych miejscach, wielkich stolicach Europy jak Londyn czy Paryż. W ich rozmowach wszystkie te miejsca przywoływane są w zdecydowanie różnych kontekstach i zawsze wskazują na stosunek rozmówcy do przedmiotu dyskusji. Klauni nieustannie czynią żartobliwe i nieco wulgarne odniesienia do Kuby, dzięki temu, że Filippe trzyma w ręku niedopałek cygara, ciągle zachwycając się nim. Aleksander odpowiadając na entuzjazm swego rozmówcy, powątpiewa, czy jest to „wspaniała rzecz osobiście produkowana przez Fidela Castro”, i z przekąsem dodaje: „Это же говно, причем самое что ни на есть натуральное, даже в табачный лист не потрудились завернуть, так прямо и подсунули без маскировки, слепили в виде сигары, точнее, в виде какашки орангутана среднего размера, и подсунули, а ты это в рот тащишь, да еще и другим предлагаешь”⁵².

Uciekając się do absurdu, mówią o Grecji czy Izraelu i wskazują w ten sposób na własne tęsknoty i w podtekstach na to, co powinno być najważniejsze dla ludzkości. W pozornie lekkiej formie w niewymuszony sposób poruszają niezwykle ważne dla współczesnego świata kwestie. Wspominają na przykład o wiecznie aktualnym i nierozstrzygalnym konflikcie na Bliskim Wschodzie, gdzie jak mówią nie warto się wybierać, bo jest niebezpiecznie, ponieważ zabijanie ludzi stało się już tradycją tego regionu. Konieczność podjęcia podróży do wspomnianej Grecji motywują z kolei poniższymi słowami:

В Греции море. В Греции солнце. В Греции свет. Да и Греки мне нравятся. Гречанки. Греческие дети. Старики. Старухи. Вино. Афины. Атос. Крит. В Греции хорошо. В Греции весело. В Греции надо быть. Да-да, мой возлюбленный читатель, зритель и грек. В Греции надо быть. Там титька. Быть надо в Греции. Всегда. Я не был. А мог бы. Жизнь не удалась. А в Греции, между тем, тить-

⁵² А. Шипенко: *Москва–Франкфурт. 9000 метров над поверхностью почвы*. W: tegoż: *Из жизни Комикадзе*. Дополнения и приложения Александр Соколянский. Москва: ТПФ Союзтеатр 1992, s. 202. Dalej cytuję według tego wydania, stronę cytatu podając w tekście.

ка. Тепло около нее. Солнечно. Да и греки мне нравятся. Гречанки, опять же, с титьками [...] (s. 217).

Tak zbudowane fragmenty pojawiają się przy okazji opisu innych regionów świata, które zdaniem bohaterów sztuki warto odwiedzić, by odnaleźć swoje miejsce w historii ludzkości oraz — co ważniejsze — by scalić rozproszoną tożsamość. Podróż Aleksandra i Filippe z Moskwy do Frankfurtu, przez Kubę, Grecję, Izrael, Francję, Wielką Brytanię kończy się zaskakująco na amerykańskim kontynencie, dzięki przywołaniu oczywistych skojarzeń. Kiedy już z kontekstu wynika, że podróż klaunów zbliża się do końca zaczyna do nich docierać znajomy zapach. „Lokalizują” go niezwykle szybko: to kawa, Big Mac i podwójny Cheesburger. Powodowani głodem i pragnieniem pełzną ostatkiem sił póki ich oczom nie ukazuje się wprawiający ich w osłupienie różowy neonowy napis РЕАЛЬНОСТЬ:

Филиппе. Что это?

Александр. Реальность. Надпись на твоём лбу.

Филиппе. Я читать не люблю, но читать умею. Откуда она здесь взялась, хотелось бы мне знать?

Александр. Ты у меня спрашиваешь?

Филиппе. Больше не у кого.

Александр. По-моему, это на кабак похоже.

Филиппе. Реальность всегда на кабак похожа. Если ещё учесть, что я на расстоянии 60 метров от объекта могу его запахи чувствовать, то сомнений почти не остается. Реальностью пахнет.

Александр. Воняет.

Пауза.

Филиппе. Первооткрывателем себя чувствую, великим открытием пахнет.

Александр. Воняет (s. 248).

Zderzenie wagi poruszanych problemów związanych z określaniem korzeni kulturowych, tożsamości kulturowej, z poczuciem wspólnoty międzynarodowej i jej poszukiwaniami w obliczu zagrożenia wolności z najniższym wymiarem realności, która często przypomina karczmę pełną pijanych ludzi różnego pokroju miało być może prowadzić — wzorem innych sztuk — do deprecjacji podjętego przez klaunów (współczesnego) dyskursu tożsamościowego i wolnościowego, wykazać jego śmieszność czy miałość wobec prawdziwego życia w wolnym popieriestrojkowym świecie. Być może miała to być próba specyficznego przywołania i odmitologizowania postaci Jerofiejewowskiego Wieniczki — pijaczka-erudyty, pijaczka-filozofa, który pijąc, nigdy się nie upijał, i żyjąc w dwu światach równoległe, gdzieś pomiędzy Moskwą a Pietuszkami w trudnych czasach zniewolenia, podejmował w swych rozważaniach kwestie egzystencjalne.

Z błazeńskich enuncjacji Aleksandra i Filippe przebija jednak i poważniejsza refleksja o kosmicznej i metafizycznej perspektywie ich egzystencji. Bo oto raz po raz bohaterowie w monologach i pozornych monologach, wspominając dzieciństwo, odbywają podróż w najodleglejsze pokłady pamięci, odgrzebując najdalsze wspomnienia, doświadczając zapomnianych już uczuć i przeżyć. Ostatecznie jednak zetknięcie „Dołu” z „Górą”, niskiego z wysokim, *sacrum* z *profanum* następuje, kiedy Aleksander zaczyna mamrotać pod nosem tekst monologu? modlitwy? spowiedzi?, jednocześnie wyświetlający się na ekranie za nim. Zadaje sobie i Jemu pytanie o sens życia i istnienia w ogóle, o sens cierpienia ludzkości i przeczuwanej śmierci, zagłady.

Разве я море, или морское чудовище, что Ты поставил надо мною стражу? — руга Александр — [...] Ты страшишь меня снами, и видениями пугаешь меня; и душа моя желает лучше прекращения дыхания, лучше смерти, нежели сбережения костей моих. Опротивела мне жизнь. Не вечно жить мне. Отступи от меня, ибо дни мои суета. [...] Зачем Ты поставил меня противником Себе, так что я стал самому себе в тягость? И зачем бы не простить мне греха и не снять с меня беззакония моего? Ибо, вот, я лягу в прахе; завтра поищешь меня, и меня нет (s. 257).

Dyskredytacja tak przywołanej „Góry” dokonuje się dzięki następującej od razu scenie, w której Filippe mobilizuje Aleksandra do podjęcia ostatecznego wysiłku — podniesienia się z ziemi do poziomu ławeczki parkowej. W ten sposób dramaturg pozbawia nas złudzeń co do sytuacji egzystencjalnej klaunów. Bohaterowie to niewątpliwie para drobnych pijaczków, którzy spędzili noc w parku i nad ranem wracają do rzeczywistości, do owej oślepiającej „realności”.

W ulubionym kluczu postmodernistycznych gier skojarzeniami kulturowymi Szypienko komponuje opowieść o życiu Kamikadze. W *Из жизни Комикадзе* przestrzeń dramatyczna, przestrzeń myślowa pozostaje bez żadnych odniesień do przestrzeni scenicznej i pozasceniczej. Akcja rozgrywa się „gdzieś” lub „wszędzie”, a może „nigdzie”. Przestrzeń, w której umieszczone są postaci, jest niezwykle silnie zmetaforyzowana, nosi wyraźny paraboliczny charakter. Odnotowujemy tu zupełny brak jakiegokolwiek zarysu scenografii, na której tle miałyby rozgrywać się opisane w sztuce sytuacje. Najważniejsze jest słowo naprowadzające na konkretny kod kulturowy, pozwalający rozszerzyć przestrzeń i przywołać rzeczywistość pozasceniczną.

Kamikadze jako człowiek, jako osoba, kamikadze jako postawa życiowa, idea, stanowią jeden krąg myślowy. Kamikadze, który ponosi samobójczą śmierć i ożywa 33 razy, by po ostatnim już nie zmartwychwstać, to druga płaszczyzna ideowa wpisana w ten tekst. W sztuce, której trzon fabularny

stanowi historia kamikadze organizującego swoje samobójcze loty, a potem 33 razy przygotowującego z dowódcą i z towarzyszami broni Okookim i Zazubim własne pochówki i mowy pogrzebowe na swoją cześć, autor gra różnymi kodami kulturowymi, zestawia ze sobą w zaskakujące pary odmienne religie, wzorce zachowań, postawy. Fakt, że dwie tak różne religie zostają połączone w jednej osobie może mieć wydźwięk zdecydowanie prowokacyjny, jak większość szokujących zestawień w sztukach Szypienki. Zarówno reinkarnacja, jak i zmartwychwstanie poddane są tutaj procesom desakralizacji (w obu przypadkach śmierć przybiera wymiar groteskowy), postawa kamikadze ulega deheroizacji — być może po to, by zdekonstruować mity, na jakich opierają się poszczególne kultury. Ponadto przestrzeń dramatyczna, której kreacja jest tutaj głosem Szypienki w dyskusji na temat kondycji współczesnego człowieka, zostaje wypełniona mnóstwem innych kodów związanych z tymi właśnie kręgami kulturowymi: pojawia się Cieśła, jakiś głos cytuje Pismo Święte, jedna z postaci — dziadek Gieorgij — nosi miecz, którym zadaje sobie śmiertelny cios, a motyw inwigilacji, przesłuchań i krzesła elektrycznego zbliża przestrzeń myślową tej sztuki do czasów bardziej współczesnych.

I choć sztuka pozbawiona jest podstawowych formalnych wyznaczników tekstu dramaturgicznego, nie można odmówić jej teatralności realizowanej tutaj w niezwykle ciekawy sposób. Na scenie grają właśnie takie nieteatralne rekwizyty, szczegóły, które zmuszają widza do sięgnięcia pamięcią wstecz, do kojarzenia znaków i sygnałów odsyłających do innych kodów, do odkrywania przestrzeni w niuansach skrywanych w zachowaniach postaci i ich słownych działaniach. Mamy tu więc przykład teatru postmodernistycznego, w którym, jak za Gillessem Deleuze'em zaznacza Patrice Pavis, odbiorca „musi sam uporządkować swoje rozproszone wrażenia oraz zrekonstruować choćby niektóre reguły spójności dzieła, poszukując logiki własnych doznań”⁵³. Bezruch, jaki emanuje z tekstu, jest tutaj rodzajem kamuflażu podróży „myślą”, w którą dramaturg zabiera odbiorców. Jak widać, *Из жизни Комикадзе* operuje przestrzenią nieograniczoną, aktywną, która ewoluuje w ramach tego tekstu, zmienia się i ciąży od naturalistycznej przez symboliczną ku ekspresjonistycznej (śmierć kamikadze na krześle elektrycznym, spalone zwłoki żony kamikadze itp.).

Dynamika i estetyczna różnorodność obrazów przestrzennych świadczy o tym, z jak wielką rozważą i niezwykłą pieczołowitością „meblują” (Butor) pisarze konstituowane przez siebie światy przedstawione. Projektują przestrzenie myślowe dramatu w sposób zakamuflowany właśnie poprzez wypełnianie ich określonymi przedmiotami przedstawionymi (emocjami,

⁵³ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 534.

myślami, postawami, rzeczami itd.) o niezwykle mocnej i sugestywnej symbolice, o wyraźnych sensach naddanych, nawet w tych przypadkach, kiedy o przestrzeni wprost nie mówią nic, nie proponują żadnej scenografii, nie umiejscawiają zdarzeń w określonych pomieszczeniach. W takich przypadkach owo bezgraniczne „wszędzie” jest silniej niż w innych tekstach naznaczone rekwizytami, przedmiotami „teatralnie grającymi”, które na tle innych odznaczają się barwą i pociągają za sobą istotne gesty.

Kwestii rekwizytu niewiele miejsca i uwagi poświęca się w analizach „nowej dramaturgii”, ponieważ uważa się, że jest on maksymalnie zredukowany lub wręcz nieobecny we współczesnych sztukach scenicznych. A to właśnie on — jak pokażą poniższe konstatacje — jest jednym z najważniejszych przedmiotów, które — jak to określa Andrzej Tadeusz Kijowski — „grają” na scenie⁵⁴, niezależnie od tego, czy pełnią funkcję podstawową, czy też dalekie są od tradycyjnego statusu.

Trzeba pamiętać bowiem, że na scenie każdy przedmiot pojawia się w jakimś celu, winien spełniać jakąś, nierzadko osobliwą, funkcję. Wydaje się jednak, że w sztukach najnowszych, gdzie scenografia jest zwykle dość skąpa lub nie ma jej w ogóle, przedmioty znajdujące się na scenie wnoszą w spektakl rzeczywiście jakieś niezwykle, nietypowe znaczenia. W takich sztukach jak choćby *Из жизни Комикадзе* i *Москва–Франкфурт* Szypienki, *Кухня ведьм* i *Газета „Русский инвалид”*... Ugarowa oraz *Половики и валенки* czy *Черепаша Маня* Kolady przedmioty, które służyć mają do gry, nie zawsze nazwać można rekwizytami. „Rekwizyt” bowiem, przypomnijmy za *Słownikiem terminów teatralnych* Pavis’a, jest coraz częściej wypierany (podobnie jak termin „dekoracja”) przez tzw. „przedmiot teatralny (sceniczny)”⁵⁵, ponieważ określa się nim wszystko, co teatr współczesny częściej niż w epokach poprzednich wprowadza na scenę, zacierając przy tym nierzadko granicę między aktorem i otaczającym go światem. „Przedmiot” zyskuje więc rangę jednego, czasem jedynego i najważniejszego tym samym, składnika przedstawienia teatralnego⁵⁶. Jeśli jednak potraktować rekwizyt w miarę konwencjonalnie, to należy

⁵⁴ A.T. Kijowski: *Chwył teatralny (zarys instrumentalnej teorii teatru)*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1982, s. 20–44.

⁵⁵ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 390–391.

⁵⁶ Autorzy nowej dramaturgii nadzwyczaj chętnie podejmują zagadnienia dotyczące relacji człowiek–rzecz, procesów (de)reifikacji, kreując interesujące obrazy i postaci w swoich dramatach. Zob. szerzej publikacje, np. L. Mięszowska: *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa*. W: *Idea przemiany 3. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*. Red. A. Majkiewicz, M. Duś. Częstochowa: Wydawnictwo WSL 2011, s. 89–100; też: *W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa* [w druku], a także: *Przemiana (w) rzeczy. O „Świętej studni” Walentyna Katajewa*. W: *Idea przemiany 2. Zagadnienia*

uznać, że jest to przedmiot, którego używa lub którym manipuluje aktor podczas gry⁵⁷. W całej historii teatru, zależnie od epoki, rekwizytom powierzane były przeróżne funkcje. W naturalistycznych przedstawieniach były na przykład szczególnie przydatne dla najwierniejszego odbicia postaci i środowiska. W teatrze współczesnym wykorzystuje się je zwykle w funkcji symbolu bądź metafory, które odnoszą się do pojęć abstrakcyjnych. Ponadto to właśnie umieszczone przez dramaturga w tekście utworu słowne projekty rekwizytów rozszerzają wydatnie przestrzeń dramatyczną, przywołują przestrzeń pozasceniczną.

Tak właśnie dzieje się we wspomnianych sztukach, gdzie trudno doszukać się rekwizytów występujących wyłącznie w przedstawieniowej funkcji. Brak tu tradycyjnych meloników, lasek, rękawiczek, krzeseł, strzelb czy świeczników. Najbardziej widoczne jest to w sztukach o absurdystycznej proveniencji (zwłaszcza u Szypienki), gdzie nieokreślona przestrzeń, otwarta, nieograniczona, nie zakłada „istnienia” w niej właściwie żadnych przedmiotów. Dlatego te, które się pojawiają, pełnią nie tylko tradycyjną rolę, lecz są poniekąd „zwierciadłem duszy” dla postaci, nie ulegają manipulacjom podczas gry, lecz oddają od początku do końca tekstu „subiektywną wizję świata mentalnego lub emocjonalnego sztuki”⁵⁸. Taki przedmiot sceniczny — wyjaśnia dalej Pavis — „bywa wykorzystywany nie w funkcji figuratywnej, ale jako element ‘pejzażu’ fantastycznego czy onirycznego, służący wizualnemu uzewnętrznieniu stanu wewnętrznego postaci dramatycznych”⁵⁹.

literatury, kultury, języka i edukacji. Red. P. Fast, M. Duś. Częstochowa: Wydawnictwo WSL 2008, s. 205–214.

⁵⁷ Zob. hasło „przedmiot” w *Słowniku terminów teatralnych* Pavis’a.

⁵⁸ Tamże, s. 390.

⁵⁹ Warto tutaj zwrócić uwagę, że Pavis, jak i inni teatrolodzy (np. Oskar Schlemmer, Anne Ubersfeld) rozumie pojęcie figuratywny/figuralny w sposób odmienny od przyjętego w terminologii literaturoznawczej. Badacz wyjaśnia, że przedmiot teatralny występuje na scenie w funkcji figuratywnej, czyli swej zwykłej funkcji, funkcji obrazowania przedmiotów i sytuacji wypowiedzianych, obrazowania kontekstu i okoliczności, w jakich dana wypowiedź (podczas inscenizacji) nabiera sensu dla widza. Definiując figuratywność w teatrze, Pavis mówi, że jest to „właściwość sztuki teatru polegająca na wizualnym — poprzez postacie-aktorów i dekoracje — przedstawianiu świata wyobrażonego lub zapisanego w tekście. Figuratywność jako zobrazowanie wyobrażeń związana jest ściśle z interpretacją sztuki. Podobnie jak sen, teatr „pisze” obrazami” (zob. *Słownik terminów teatralnych...*, s. 148–149). Tak rozumiana figuratywność bardzo bliska jest figuratyzmowi w malarstwie, który będąc odwrotnością abstrakcjonizmu, proponował odwzorowywanie wszelkich obiektów w ich naturalnych wymiarach i prawdziwych kształtach. Zatem dalej w rozważaniach na temat rekwizytu/przedmiotu teatralnego posługuję się terminem „figuratywny” rozumianym za Pavisem jako przedstawiający, odwzorowujący obrazy/rzeczy konkretnie, pragmatycznie, rzeczowo, a co za tym idzie realistycznie w odróżnieniu od przedstawień abstrakcyjnych, fantastycznych, symbolicznych itd.

Listy, które pisze do siebie osamotniony Iwan Żukow (*Русская народная почта*), są bez wątpienia projekcją jego ogromnej desperacji w poszukiwaniu przyjaźni, starych i nowych, w odnalezieniu na powrót celu życia. Ta korespondencja właśnie doprowadza go do obłądzenia i każe podjąć dialog ze Śmiercią. Odkrywa tym samym najgłębsze, najpilniej skrywane przez całe życie pokłady jego duszy: marzenia o byciu sławnym człowiekiem, mężem stanu, uhonorowanym patriotą, jego pragnienia i oczekiwania, nadzieje, jakie pokładał w stosunku do całego otaczającego go świata. Listy, które wystosowuje do znanych osobistości Rosji i innych zakątków świata, jemu współczesnych, ale też z epok minionych, nie pełnią tradycyjnie rozumianej funkcji dramatycznej, nie budują intrygi, nie wiodą do punktu kulminacyjnego, lecz w pierwszym rzędzie grają kluczową rolę w nakreśleniu portretu psychologicznego bohatera. Bowiem:

Brak związku podmiotowego nie tyle [...] z domem, co z „domowymi”, stanowi źródło tragicznego osamotnienia bohaterów. Pozostawieni sami sobie, „skazani” na absolutną samodzielność i samowystarczalność uczuciową, budują swój prywatny, wewnętrzny świat, popadając jednak tym samym w nowe uwięzienie. Ich osobowości stają się swoistymi przestrzeniami zamkniętymi — „mikrokosmosami”, pozbawionymi łączności ze światem zewnętrznym. Projekcją tej chorobliwej izolacji i hermetyczności jest bliski, emocjonalny związek postaci z przedmiotami martwymi. Predylekcja do otaczania się nadmiarem sprzętów i bibelotów umotywowana jest więc psychologicznie. To właśnie one mają zastąpić miłość i serdeczność najbliższych⁶⁰.

Dokładnie taką samą funkcję pełni list (i inne przedmioty „zbieractwa” bohaterów), tym razem jeden, w życiu Iwana Pawłowicza, literata „w stanie spoczynku” (*Газета „Русский инвалид”*). List od ukochanej niegdyś kobiety, o którym najpierw wiele się w sztuce mówi, potem się go odczytuje, wywołuje wspomnienia, wzbudza od nowa lęki i niepokoje, skryte namiętności związane z tym uczuciem. Zdarzenia te pociągają za sobą obawy o zburzenie spokoju, o to, by przykre doświadczenie niespełnionej miłości już się nie powtórzyło. Ignoruje więc Iwan Pawłowicz zaproszenie czy wręcz wezwanie do spotkania i z głośnym, dramatycznym „nie!” decyduje się odrzucić być może ostatnią szansę na spełnienie najszybszych marzeń.

Dzięki listowi odżywają minione chwile, ale jest on także bodźcem do metaliterackich rozważań bohatera, dla którego jego życie, nieudana miłość to „история с сюжетом”, banalna, wręcz trywialna fabuła, która na dodatek zawsze kończy się tragicznie, za każdym razem pogrąża człowieka w czarnej rozpacz, bezgranicznym bólu i samotności.

⁶⁰ I. Gubernat: *Przedsiónek piekła. O powieściopisarstwie Gabrieli Zapolskiej*. Słupsk: WSP 1998, s. 74–75.

Pretekstem do odkrycia ran jątrzących się na dnie serca ludzi brutalnie doświadczonych przez życie stają się z kolei u Kolady rozmaite przedmioty codziennego użytku, czasem zwierzęta. Wystarczy wspomnieć tutaj choćby tytułowe bieżniki i walonki z jednoaktówki pisarza (*Половики и валенки*), o które spierają się dwie kumoszki, doprowadzając ostrą wymianę zdań do „regularnej bitwy” na słowa, obrzydliwej kłótni, która — jak zawsze u Kolady — jest rodzajem „gry wstępnej”, rozpoznaniem przeciwnika, przygotowaniem do zaanektowania jego duszy, stworzenia gruntu podatnego na zwierzenia, na przyjęcie przez drugiego człowieka problemów i zmartwień innych ludzi.

Prowokacją do wszczęcia małżeńskiej awantury w mieszkaniu Iry i Sławy (*Черепуха Маня*) jest dyskusja na temat płci Mani — pięciusetletniego żółwia, którym oboje się opiekowali. Teraz, przygotowując się do rozwodu, muszą dokonać podziału wspólnego mienia i tym samym zdecydować, które z nich zabierze ze sobą Manię. Na początku każde z nich twierdzi, że żółw jest jego własnością i że będzie się nim zajmować lepiej niż współmałżonek. Po czym nagle każde z nich chce odstąpić drugiemu swego pupila, by zachować pozory szczerości i wspaniałomyślności. Jednak cała kłótnia o żółwia jest ponownie zaledwie przyczynkiem do tego, by wyzalić się przed drugim człowiekiem, móc roztrząsać przed nim minione, zmarnowane na awanturach i wzajemnych pretensjach chwile wspólnego życia.

Listy, walonki, bieżniki czy wreszcie ów biedny żółw są zatem „przedmiotami”, których zadaniem jest oddać obraz skomplikowanej sytuacji psychicznej postaci. Są to „przedmioty”, które odzwierciedlają nastrój bohaterów, ich ukrywane dotąd marzenia, skrywane pretensje do życia i bliskich. „Przedmioty”, które wyzwalają tłumione uczucia, i pozwalają w efekcie ujrzeć wokół siebie innych ludzi borykających się z podobnymi problemami, tak samo cierpiących i samotnych; dostrzec ich i zrozumieć, a tym samym dać sobie szansę, by zostać wysłuchanym i docenionym.

Elementem dopełniającym rysunek psychologiczny postaci może być jeszcze inny, niemal absurdalny przedmiot, jaki pisarz — tym razem Szypienko — wprowadza do dramatu. W pierwszych komentarza odautorskich do sztuki o klaunach czytamy bowiem uwagę: „Филиппе выглядит значительно моложе Александра, постоянно курит один и тот же огрызок сигары, огрызок постоянно тухнет, Филиппе постоянно запаливает его снова и снова, [...]” (s. 200; podkr. moje — L.M.). I od tej pory właściwie każde pojawienie się Filippe oznacza grę tego „przedmiotu”, nieodłącznego jak się okazuje atrybutu jednego z klaunów. Cygaro staje się podstawowym elementem charakterystyki postaci, określa bowiem nie tylko jej wygląd, ale też pewne cechy mentalne. Oto podczas dyskusji, jakie ciągle prowadzą ze sobą Filippe i Aleksander, zdarza się, że któryś z nich nie ma już

nic do powiedzenia, gubi wątek, albo też traci rezon i nie potrafi wybronić swych racji. Wtedy ich rozmowa sprowadzona zostaje do roztrząsania kwestii związanych z cygarem, z jego pochodzeniem, produkcją, walorami i negatywnym wpływem na otoczenie. W takich sytuacjach zawsze pojawia się podobny do poniższego, pełen absurdu dialog:

Филиппе. [...] Угощайся.

Александр. Спасибо, жизнь дороже.

Филиппе. Отличная вещь! Настоящая, кубинская.

Александр. Изготовленная лично Фиделем Кастро. Удивляюсь, как ты это куришь, как это вообще можно курить?

[...]

Филиппе. Кастро есть женщина, у которой есть климакс.

Александр. С тобой произойдет то же самое, если ты будешь продолжать курить государственные кубинские экскременты. Могу в деталях описать, как они их производят.

Филиппе. Мадам Кастро.

Александр. Загоняют целый табун орангутанов среднего размера в специально отведенную под это дело резервацию и начинают пичкать горохом. [...] Обильный урожай собирают уже на следующее утро, сигары первого дня, так сказать, или сигары восходящего солнца. [...]

Филиппе. Эрнесто Гевара Серна тоже был женщиной, но до климактерического периода не дожил. В каком-то смысле, это была женская революция.

[...]

Филиппе. Тебя пора госпитализировать.

Александр. Выбрось эту гадость немедленно, у меня кислородное голодание!

Филиппе. В твоём возрасте уже не едят (s. 202).

Zatem tam, gdzie rozmówcom brakuje słów i pomysłu na dalszą rozmowę, gdzie kończą się ich kompetencje wskazujące na znajomość tematu, wykorzystują ów przedmiot, „oryzek sigary”, po to, by jakąś pozbawioną składu paplaniną, grą dosłownych, niedorzecznych i absurdalnych skojarzeń, słów i brzmień zatuszować bezradność, nieumiejętność poważnego potraktowania otaczającego ich świata. Bez wątpienia cygareto jest więc komponentem opisu kondycji psychicznej postaci tej sztuki. Wszak nie chodzi tu o same cygareto, nie o to, że są szkodliwe dla zdrowia, nie o złe przyzwyczajenia, lecz o to, że w sytuacji totalnego zagubienia człowieka we współczesnym świecie ujawnia się głęboki kryzys komunikacji. Szypienkowski cygareto pojawia się więc w tej sztuce nie w wymiarze figuralnym, lecz zdecydowanie w planie metaforycznym, bezpośrednio kształtując sensy naddane utworu. To rekwizyt, który poprzez wprowadzenie go do gry, do rozmowy postaci, staje się pretekstem do tego, by powiedzieć prawdę o człowieku współczesnym.

Oczywiście nie sposób odmówić rekwizytowi we współczesnym dramacie jednej z podstawowych funkcji, jaką obdarzany był w dramatycznych

tekstach skrojonych mniej czy bardziej tradycyjnie. Okazuje się bowiem, że mimo zaznaczonych tutaj przewartościowań statusu przedmiotów teatralnych i zmian ich semantyki, zachowują one, podtrzymują jedną z podstawowych funkcji, jakimi zostały obdarzone w początkach konstituowania się sztuki teatru. Mowa, rzecz jasna, o wywoływaniu napięcia dramatycznego (w tekście) oraz scenicznego/teatralnego (podczas przedstawienia), które towarzyszy omawianym tutaj przedmiotom teatralnym prawie zawsze. Ta cecha często jest właśnie albo wzbogacana, wspomagana przez inne, nietradycyjne użycia rekwizytu, albo też stoi w ich cieniu. W najnowszych sztukach zdarza się niejednokrotnie, że mocniej akcentowane są zastosowania przedmiotów teatralnych wynikające z nietradycyjnego podejścia do formy dramatu, czyli użycia nie figuratywne, ilustrujące, lecz estetyczne czy metaforyczne.

Bo jakże inaczej potraktować wszystkie przedmioty, które są powodem bądź pretekstem do kłótni u Kolady? Wszak zapowiadają one mającą nastąpić „burzę” i końcowe przymierze skłóconych bohaterów. Taki schemat konstrukcyjny realizuje zdecydowana większość tekstów Kolady. Ale nie tylko jego.

Niezwykle ciekawym przedmiotem, który wywołuje napięcie sceniczne jest zdjęcie (czy zdjęcia, bo czasem jest ich wiele) oraz garnitur Trupoja w sztuce Szypienki *Труной жив*. Bohater — fotograf, były pracownik kostnicy, w swoim podziemnym atelier fotografuje modelkę na tle nagich zwłok. Świadomy, że „jednym ze środków pomocniczych fotografii staje się ruch zwolniony, umożliwiający zatrzymanie się na wyodrębnionym kadrze i powiększenie obiektu, co pozwala na jego barwną kontemplację”⁶¹, Trupoj wykorzystuje siłę oddziaływania fotografii jej kolorystyką, zatrzymaną grą światłem i zapisem chwili, wyrazu twarzy, emocji, by wpłynąć na podświadomość „ogłądających” śmierć. Bo — przywołajmy Waltera Benjamina — „przecież zupełnie inna natura przemawia do kamery niż do oka, inna przede wszystkim w tym sensie, że miejsce przestrzeni spenetrowanej świadomością człowieka zajmuje przestrzeń ogarnięta podświadomością”⁶². Planując pożegnać się z życiem, Trupoj, zanim sam „doświadczy” śmierci, którą zapisuje w kadrze, zamierza zniszczyć wszelkie fotografie, na których widnieje jego podobizna. I te właśnie zdjęcia stają się regulatorem napięcia dramatycznego w sztuce Szypienki. A to za sprawą tego, że każdy właściciel takiego zdjęcia, człowiek, o którym przypomni sobie Trupoj, w tajemniczych i nad wyraz niespodziewanych okolicznościach umiera.

⁶¹ V. Mantajewska: *Oko obiektywu. Kilka uwag o wizualnym dyskursie Andrieja Bielego*. W: *Idee i poetyki. Ze studiów nad literaturą rosyjską*. Red. B. Stempczyńska. Katowice: Wydawnictwo UŚ 2002, s. 203.

⁶² W. Benjamin: *Mala historia fotografii*. Przeł. J. Sikorski. W: tegoż: *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. Orłowski i in. Wybór H. Orłowski. Wstęp J. Kmita. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1975, s. 31.

Wszelka wzmianka o zdjęciu i jego właścicielu (przyjacielu, członku rodziny czy obcej, przypadkowej osobie) oznacza, że ten, o kim Trupoj mówi bądź myśli, musi zginąć. Stare albumy, pośliskie fotografie z dzieciństwa, zdjęcia przedstawiające młodego Trupoja są jego wizytówką, świadectwem zmian, dowodem życia i — co najgorsze dla protagonisty — dają złudzenie nieśmiertelności, iluzję zatrzymania czasu. A on sam już dokonał wyboru: w świecie pozbawionym najprostszymi ludzkimi odruchów i uczuć żyć nie potrafi i nie chce. Bo życie takie przypomina mu jego wcześniejszą pracę w kostnicy, gdzie zimne ciała i ziejące pustką czerepy były jego „chlebem powszednim”, niezbitym dowodem marności życia ludzkiego, jego nietrwałości, potwierdzeniem faktu o absurdzie egzystencji, a często tylko biologicznej wegetacji. Dlatego właśnie chce zniszczyć wszystkie swoje zdjęcia i zatrzeć ślad po swoim istnieniu. By z jego osobistego, indywidualnego wymiaru, czysto biologicznego, ale i psychicznego, nic na tym świecie nie pozostało. Jego sytuację egzystencjalną, specyficzne balansowanie na krawędzi życia i śmierci, niczym na krawędzi przepaści, można opisać słowami Hanny Buczyńskiej-Garewicz:

Przestrzeń, będąc zarazem skończonością i nieskończonością, w taki sam też sposób jawi się człowiekowi w jego przeżyciu, w pradoświadczaniu przestrzeni. Przeżyciem podstawy jest zakorzenienie, swojskość miejsca, poczucie bycia u siebie, w domu, znajomość i zażyłość z rzeczami, jest nim poczucie spokoju i bezpieczeństwa. Odmiennie ma się rzecz z przeżyciem przepaści: nieskończoność przestrzeni przerasta egzystencję człowieka, jej brak wymiaru i nieokreśloność staje się pustką i nieobecnością miejsca, dominuje obcość, nic nie jest swojskie, nie ma spokoju ani bezpieczeństwa, budzi lęk i trwogę⁶³.

Oprócz zdjęć, które antycypują tu kolejne zdarzenia, zapowiadają kolejne śmierci znajomych i bliskich Trupoja, ważną rolę konstrukcyjną odgrywa także jego garnitur. Za każdym razem po powrocie do domu-studia pieczołowicie wiesza on na ścianie ów stary, zszarzały, znoszony „uniform” niemający nic wspólnego z charakterystyką środowiska Trupoja, jego statusu społecznego ani z realiami, w jakich żyje, tak jak znane z literatury płaszcze, szynele, mundury zamieszkujące światy przedstawione choćby w twórczości Gogola czy Tynianowa. Także tym razem rola tego rekwizytu jest zupełnie inna od zwykłej, ilustracyjnej funkcji. Na znak całkowitego zerwania z przeszłością, z dotychczasowym życiem, z życiem w ogóle, bohater oddaje swój jedyny garnitur do komisju. A potem, gdy siostra jednego z przyjaciół, których „uśmiercił” Trupoj, przychodzi do fotografa na rozmowę, okazuje się, że ze względu na brak środków zmuszona była — w tymże komisju — za niewielkie pieniądze kupić „jakiś” znoszony garnitur, by mieć w czym

⁶³ H. Buczyńska-Garewicz: *Miejsca, strony, okolice...*, s. 210.

pochować brata. Nieświadoma zupełnie całej sytuacji, chwali się tym przed Trupojem, który tym samym dopełnia jakby rytuału uśmiercania, pogrzebani samego siebie jeszcze za życia, poprzez unicestwienie bliskiego sobie świata. Bo właśnie ów stary, zszarzały, wysłużony garnitur jest kolejną metaforą jego stanu ducha — umęczenia życiem, psychicznego wycieńczenia, braku wiary w sensowność własnej egzystencji. Jest zarazem bezpośrednią zapowiedzią rychłej i świadomej śmierci protagonisty.

Taka postawa wobec życia cechuje większość bohaterów współczesnego dramatu rosyjskiego, który w ten sposób nawiązuje do sytuacji człowieka przełomu XX i XXI wieku. Negacja wartości, zupełne ich odrzucenie, działania nieracjonalne, wbrew ogólnie przyjętym zasadom stają się normą, określają stosunki międzyludzkie w dzisiejszym świecie. Być może dlatego do nowej dramaturgii często wprowadzana jest Biblia, którą postaci traktują przedmiotowo. W związku z tym ów Tekst Tekstów, Księga Ksiąg jest za każdym razem bardzo sugestywnym symbolem porzucenia pozytywnych wartości przez współczesnego człowieka, oznaką dzisiejszego, ponowoczesnego sposobu życia.

To ta księga, oprócz Mani, jest przedmiotem sporu Iry i Sławy ze sztuki Kolady, i w jej „obecności”, nie bacząc na to, że popełniają świętokradztwo, że bezczeszczą Świętą Księgę, przeklinają, ubliżają sobie, poniżają się i na swój sposób „wadzą się” z Bogiem.

Ale totalna negacja, w jaką popadł współczesny człowiek, odrzucając hierarchię największych wartości świata (tu chrześcijańskiego), najmocniej pokazana jest w Szypienkowskiej *Weronie*, gdzie bohaterowie podczas miłosnych uniesień mówią do siebie językiem biblijnych wersetów, a osiągając satysfakcję, Mężczyzna w rytm miarowo wykonywanych ruchów wykrzykuje fragmenty Biblii.

Na tym jednak nie kończy się u Szypienki problem degradowania sfery *sacrum* przez człowieka końca dwudziestego stulecia. W *Из жизни Комикадзе* jakiś głos „gra” Pismem Świętym, cytując je w najmniej oczekiwanych i pożądanym sytuacjach, co generalnie prowadzi do zdekonstruowania biblijnego mitu o zmartwychwstaniu Chrystusa. Fragmenty Biblii zostają wplecione między obrazy ciała Kamikadze eksplodującego nieczystościami podczas egzekucji na krześle elektrycznym i obrazy kolejnych wylotów pilota-samobójcy, jego pogrzebów i „zmartwychwstań”. Desakralizacja śmierci, a w szczególności Śmierci i Męki Pańskiej wyrażona zostaje tutaj grą archetypami, mitami, wiecznymi obrazami i niezwykle czytelnymi kodami. Dzięki wprowadzeniu do tkanki tekstu specyficznego — w przypadku tej sztuki — czysto słownego rekwizytu, jakim jest cytowanie fragmentów Pisma Świętego, dokonuje się ponadto deprecjacja systemu wartości całego świata chrześcijańskiego.

Oczywiście, nie zawsze bywa tak, że z całości „wyposażenia” przestrzeni dramatycznej czy scenicznej łatwo można wyodrębnić pewien przedmiot i uznać go za rekwizyt. Czasem po prostu nie stanowi on oddzielnego systemu znaków, lecz w jakiś sposób wyróżnia się jedynie ze scenografii. W najnowszych tekstach scenicznych rolę „rekwizytu” często pełnią także pewne urządzenia techniczne, audio-wizualne wprowadzane na scenę według projektu dramaturga.

W ten sposób rangę rekwizytu zyskują bez wątpienia magnetofon, dyktafon, film (projekcja) i telewizor wykorzystywane w przywoływanych utworach. Udziela się im tyle uwagi i powierza takie zadania, obdarzając samodzielnym istnieniem, że nie sposób uznać je tylko za elementy dekoracji ilustrującej akcję.

Aleksander i Filippe od samego początku swej podróży na skrzydle samolotu posługują się dyktafonem. Najpierw Aleksander zapisuje na taśmę swój monolog, który potem on sam, albo jego kompan odtwarza na głos. W ten sposób wielokrotnie słyszymy zwierzenia klauna, w których wspomina on swoje dzieciństwo, tajemnicze przygody z lataniem nad miastem w środku nocy, podróżami do egzotycznych krajów itp. Nieustannie rekonstruowanie przeszłości i przysłuchiwanie się tym niebanalnym historiom rodzi sposobność zdystansowania się do nich, daje możliwość dokonania ich oceny i pewnego ich przewartościowania. W aspekcie gry przedmiotów teatralnych najważniejszy zaś okazuje się fakt, że dzięki dyktafonowi nie tylko uzmysławiamy sobie fakt istnienia sobowtóra bohatera, ale czujemy nieustanną jego obecność:

Когда я был маленьким, я знал, что я под контролем, я знал, что это что-то, это самое одно наблюдает за мной, и я тоже, наблюдаю, вместе с ним, наблюдаю за самим собой, хотя я и понимал, ах да, этот милый мальчик, так на меня похожий, он вроде бы я, но он вовсе не я, он просто подмена, дубль, костюм, оболочка [...] (s. 207).

To on był prowokatorem dziwnych, niestosownych zachowań chłopca podczas lotów nad miastem. On — drugie „ja” — zmaterializowany w postaci tajemniczego garnituru, nękał klauna, prześladował i unieszczęśliwiał, podobnie jak Gogolowski szynel swego właściciela czy uciekający bohaterowi płaszcz w sztuce Bogajewa *Баумачкин*. Być może teraz właśnie z tego powodu Aleksander pragnie słuchać do znudzenia własnych opowieści, by odnieść wrażenie, że opowiada je ktoś inny, że ktoś inny jest „właścicielem” tych reminiscencji. I zapewne z tej przyczyny też „powierza” je swemu towarzyszowi, który „przejmuje” na siebie historię Aleksandra, i utożsamia się z nim, by podkreślić usilnie, że takie doświadczenia mogły stać się udziałem każdego innego chłopca. Wreszcie, by przerwać pasmo udręczających wspomnień w ostatniej scenie sztuki, Filippe po odsłuchaniu monologu Aleksandra niszczy taśmę, pogrążając w niebycie fantasmago-

ryczny kostium i wszystkie związane z nim sytuacje, ale i część samego Aleksandra.

Podobnie dręczy Szypienkowskiego Trupoja „głos z zaświatów” — wyznanie, nagrane na taśmę magnetofonową przez Laboranta przed popełnieniem samobójstwa. Pomocnik fotografa — człowiek, który znał swego pracodawcę lepiej niż inni jego znajomi — okazuje się pierwszą ofiarą wojny, jaką Trupoj wypowiedział własnym wspomnieniom, własnej przeszłości, a kasetą z muzyką Toma Waitsa, na której znalazły się mroczne zwierzenia Laboranta jest specyficznym początkiem końca egzystencji protagonisty, przynosząc widoczny przełom w fabule sztuki.

Rekwizyty te odgrywają więc funkcję przede wszystkim konstrukcyjną: stanowią swego rodzaju cezurę, którą można określić mianem punktu kulminacyjnego rozumianego w sposób nietradycyjny. Bowiem zdarzenia, podczas których „grają” przywołane przedmioty (pozbawione roli figuratywnej), stanowią o zwrotach akcji, zmianie postawy protagonisty. Dyktafon pozwalający Aleksandrowi nabrać dystansu do własnej przeszłości prowokuje i w efekcie stwarza iluzję, że udaje się tę przeszłość zupełnie wymazać z jego życia. Prowadzi nadto do śmierci nie tylko Aleksandra, ale i Filippe, który w tym „procederze” uczestniczył i w którym czynnie pomagał. Magnetofon i dobywający się z niego głos człowieka najbliższego Trupojowi to element wzmacniający napięcie sceniczne: oto bowiem sam Trupoj traci bliską osobę i zdobywa tym samym przeświadczenie o nieuchronności własnej śmierci. Od tego momentu rozpoczyna się droga do śmierci wszystkich innych jego bliskich, od których pragnął wygzekwować zdjęcia ze swoją podobizną. Zapamiętałe dążył więc do szczególnego rodzaju, by użyć tu określenia Orwella, ewaporacji związanych z jego życiem elementów tego świata, na który przestał się już godzić.

Ze śmiercią związany jest jeszcze inny element ilustracyjny scenografii, zaprojektowanej przez dramaturga w sztuce *Ла фюнф ин дер люфт*. Dzięki jego sensom naddanym, niezwykle silnej metaforyce, jaką ze sobą niesie, określić można go mianem rekwizytu, który maksymalnie zwiększa napięcie dramatyczne/sceniczne w utworze. Oto bowiem w mieszkaniu Staruchy i Sierioży przez cały czas trwania akcji włączony jest telewizor, spełniający nie tylko funkcję ilustrującą obyczaje środowiska bohaterów. Jest bez wątpienia symbolem szumu informacyjnego (współ z listonoszką, która cały czas przebywa w mieszkaniu i nie bacząc na nieustanny dialog matki z synem, głośno czyta gazetę), jaki stał się częścią życia współczesnego człowieka. Wszak dzisiaj telewizja jest „wciąż jeszcze — najbardziej uniwersalnym produktem ery postpiśmiennej, najogólniej dostępnym pastwiskiem zmysłów, najpopularniejszym organizatorem zbiorowej wyobraźni, najskuteczniejszym pośrednikiem między człowiekiem a światem, najpotężniejszą

wreszcie fabryką hiperrzeczywistości⁶⁴. Od nadprodukcji słów i obrazów generowanych przez telewizor przestrzeń komunałki, w której vegetują bohaterowie nabrzmiewa, puchnie, wreszcie zamienia się, w — by użyć tu określenia Małgorzaty Jarmułowicz — „informacyjne śmieciowisko ‘szumów, zlepów, ciągów’, w wyprzedaż słów kalekich, odartych ze znaczeń, skompromitowanych”, przestrzeń wypełnioną „oblędną logoreą medialnej nowomowy i zgiekliwego pustosłowa”⁶⁵. I to telewizor, jako „ten trzeci”⁶⁶ w akcie komunikacji jest bezkonkurencyjnym zwycięzcą w konfrontacji człowieka ze śmiercią: kiedy milknie — następuje śmierć bohaterów, czemu towarzyszy następujący komentarz:

Комната пуста. Живых здесь нет. Только вещи. Физические тела. Становится тихо. Очень тихо. Старуха по прежнему лежит на столе. Сережа смотрит телевизор. Странные белые пространства. Свет медленно гаснет. Тонкие контуры. Блики. Исчезновение. Темнота. Лишь в центре ее нет. В центре — маленький светящийся экран телевизора. Белое поле. Долго. Долго. Долго (s. 71).

Można więc z powodzeniem podsumować tę scenę zdaniem Michaiła Smolanickiego, mówiącego, że „смерть человека есть гибель информации”⁶⁷. Telewizor jest tutaj o tyle znaczącym rekwizytem, że jego „gra” określa także kondycję psychiczną postaci i wyznacza kres ich życia, może być metaforą nadrzędnej instancji kierującej życiem człowieka końca XX wieku. Ponadto wyznacza po raz kolejny swego rodzaju punkt kulminacyjny jak zawsze u Szypienki umieszczony na końcu sztuki, miejsce, w którym dochodzi do zetknięcia dwu odmiennych światów, różnorodnych systemów wartości. Trzeba pamiętać, że napięcie sceniczne wzrasta przecież zawsze tam, gdzie dochodzi do jakiegoś konfliktu, a wyeksponowanie milknącego odbiornika telewizyjnego w ostatniej scenie dramatu przynosi wyraźne zderzenie życia ze śmiercią. Starucha i Sierioża „przechodzą” w inny świat, stają się łącznikami między „Dołem”, który reprezentują, i „Górą”, Bogiem, którego dopiero po śmierci poszukują i odkrywają.

Zestawianie rozmaitych, a przy tym najczęściej antagonistycznych obrazów odbywa się zwykle właśnie przy wykorzystaniu techniki. Wprowadzenie filmu do teatru nie jest zjawiskiem nowym, lecz zawsze daje duże

⁶⁴ M. Jarmułowicz: *Dialog z telewizorem*. W: *Dialog w dramacie*. Red. W. Baluch, L. Czartoryska-Górska, M. Żółkoś. Kraków: Księgarnia Akademicka 2004, s. 87.

⁶⁵ Tamże, s. 89.

⁶⁶ Zob. także: J. Ciechowicz: *Ich troje. Telewizja jako osoba dramatu*. W: *Teatr — media — kultura*. Red. D. Fox, E. Wąchocka. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 269–278.

⁶⁷ M. Смоляницкий: *Хорошо. Текст и отвращение*. „Постмодернизм” Алексея Шипенко. „Современная драматургия” 1993, nr 2, s. 185.

możliwości oddziaływania na odbiorcę. Początki „zabawy” w film/kino na scenie przypadają na lata dwudzieste XX wieku, kiedy to np. Erwin Piscator eksperymentował ze swoim tzw. teatrem faktu. Wprowadzał on w zewnętrzny system komunikacji teatralnej film, który pozwalał obejrzeć widzom „na własne oczy” to, co było niewiadomą dla postaci scenicznych. Cały zabieg takiego rozszerzania przestrzeni myślowej, jak wyjaśnia Limon, polegał na:

kontrastowaniu fikcji scenicznej z „faktami” ukazywanymi w projekcji paradokmentalnych filmów na zawieszonym poza ramą sceny ekranie. Kontrast wynikał nie tylko z tego, że obraz filmowy był płaski, choć ten czynnik — zaznaczający odrębność materii i przestrzeni — natychmiast wyróżniał świat ukazany w projekcji ze świata sceny. Dwuwymiarowa płaszczyzna zderzała się z trójwymiarowym pudłem⁶⁸.

Film pełnił tam rolę kontekstu, zwykle służącego kreowaniu różnych efektów (szczególnie ironii), które wpływały z różnic w poziomie wiedzy, jaką na dany temat posiadały postacie i widzowie.

Autorzy „nowej dramaturgii” bezsprzecznie wyzyskują w określonym i z góry zamierzonym przez siebie celu aspekt kontekstowości wprowadzanych do sztuki projekcji filmowych. W historii o Trupoju podczas rozmowy fotografa z Laborantem na ekranie za nimi wyświetlane są zdjęcia zwłok ludzkich, o których rozmawiają mężczyźni. Po chwili jednak postaci zapominają o zmieniających się obrazach (zwłoki staruszka, młodego człowieka, dziecka) i nie zauważają, że podczas opowieści o pracy Trupoja w kostnicy za nimi „на экране возникает схема-рисунок женского тела в разрезе. Подобная проработка органов и скелета, как на учебных пособиях” (s. 141). Z tą niezwykle sugestywną i wymowną fotografią zostaje następnie skontrastowana inna, przedstawiająca małego Trupoja, chłopca „в клетчатой рубашечке, стрижке полубокс, с неуверенной улыбкой и наивными глазами” (s. 139), jak czytamy w tekście pobocznym. Cel takiego zestawienia może być tylko jeden: wzmocnić dramatyzm opowieści bohatera, wskazać, jak dalece zniszczono w nim pierwiastek ludzki. Bo Trupoj, przeszedłszy niełatwą drogę życiową, niewzruszenie, bez zająknięcia, żadnych emocji i skrepowania opowiada na przykład takie fakty ze swej przeszłości:

Когда я ушел из морга, мне стало трудно общаться с людьми. Я все время вижу их такими, какими они предстанут на кафеле или цинке. Это мешает. Я вижу, как изменятся их пропорции, тела, лица, как посинеет, позеленеет или пожелтеет эпидерма, какими изящными станут их пятки, не стесненные обувью и обязанностью передвигаться. Я вижу след от резинки на женских бедрах и безобидные пенисы мужчин, сухие зубы, не смачиваемые больше слюной и пивом, похожие на горсть затертых африканских бус, не очень чистые

⁶⁸ J. Limon: *Między niebem a sceną...*, s. 239.

ногти, продолжающие расти, подбородки старух, которые придется выбривать их родственникам, если таковые имеются, я вижу... (s. 141).

Albo niemniej wstrząsające, ze względu na niezwykle obojętny ton wypowiedzi, informacje o przeprowadzanych sekcjach zwłok:

Кожу с головы сдирают, от затылка к лицу, и натягивают на подбородок, получается довольно жуткая картина — человек без лица, крышку черепа надрезают дрелью, вставляют вилки и долотом отбивают, режут, собственно, как арбуз, очень похоже, достают мозг, рассматривают его, делают выводы, а потом загалькивают в уже пустой живот, потому что внутренности вынимают заранее и выбрасывают в большой такой пластмассовый чан с надписью „Для внутренностей”, вот, туда же, в живот, вместе с мозгом кидают, например, и перчатки, знаешь, такие резиновые, если они порвались, или пепельницу, если санитары курящие, опилки, грязную тряпку, если кто-нибудь запачкался (s. 135).

Tego typu wypowiedzi mogą pełnić rolę uzasadnienia jego niechęci do życia i ludzi. Stanowią wzmocnienie wyrażonego jakby mimochodem podczas jednej z rozmów pragnienia: „я бы хотел убрать свои изображения из этого мира. Просто убрать и все” (s. 141). Autor wprowadza je jednak do tekstu nie tylko w takim celu. Chodzi też bowiem o efekt wywołania szoku i zaskoczenia odbiorcy w wyniku zestawienia obrazów rzeczywistości Trupoja z wyświetlanymi w tle obrazami pięknych krajobrazów, jasnych, ciepłych, jak fotografie piasków słonecznej pustyni czy pięknej dziewczyny dosiadającej bogato przystrojonego wielbłąda. Dysonans ów wskazuje być może na ukryte marzenia Trupoja, jego pragnienia lub wyobrażenia tego, co czeka go po śmierci, lub na tęsknotę za tym, czego w życiu nigdy nie doświadczył.

Wyrazem zabawy z tekstem dramatu oraz z wyobrażeniem przestrzeni scenicznej i pozasceniczej w tekście są projekcje w *Из жизни Комикадзе*. Najbardziej intrygujące są te ze słownym opisem wylotów Kamikadze, który to opis na początkowych slajdach posiada brzmienie: „Документальные съемки. Черно-белое изображение. Японский истребитель врезается в американский эсминец. Конец фильма” (s. 322–327). Powtarzając kilkadziesiąt razy tę frazę dramaturg stopniowo skraca ją, doprowadzając swoją zabawę do absurdu, w wyniku czego na slajdzie 92. opisującym 33. wylot Kamikadze czytamy: „Док. съем. Ч/б изоб. Яп. ист. вр. вам. эс. К. ф.”. Wykorzystując w ten sposób zasadę powtarzalności, z jednej strony wyśmiewa pisarz tradycyjną formę didaskaliów w dramacie, z drugiej — wspomagając się wplecionym w opisy wylotów hasłami propagandowymi czasów socjalizmu ilustrującymi mechanizmy nowomowy, pokazuje dewaluację samego języka, jego zagładę, a co za tym idzie — nadciągającą śmierć człowieka.

Kolejnych przykładów dostarcza *Москва–Франкфурт*, gdzie napięcie dramatyczne wzrasta znacząco w scenach końcowych sztuki, kiedy Aleksander i Filippe dochodzą do wniosku, że są swoimi sobowtórami⁶⁹. Temu odkryciu towarzyszy najpierw pojawiające się na ścianie: „отчетливое изображение. Пустынный серо-желтый пейзаж, нарисованный рукой мастера. Затем он медленно испаряется и заменяется другим, варьирующим тот же ландшафт и то же настроение. Затем возникает третий” (s. 256).

Potem pojawia się wizerunek jaguara, ze zbliżeniem na jego ślepią „безжалостные золотые с кровью”, które ustępują takim samym ludzkim oczom. W tym czasie Aleksander rozpoczyna szeptać słowa jakiejś pospiesznie ułożonej modlitwy, próbując jakby pojednać się z Bogiem, wyprosić przebaczenie. Tej spowiedzi odpowiadają kolejne projektowane za nim fotografie, przedstawiające wizerunki bohatera w różnym wieku. W didaskaliach czytamy:

Появляются изображения Александра, словно различные фотографии его, начиная с детства. И на каждой из них темный звериный фонтом рядом, тень, двойник, дубль. Это длится долго, подробно, неторопливо, бесконечно. Александр ребенок. Александр юноша. Александр взрослый мужчина. Александр старик. Тень присутствует. Всегда. Изображения кончаются. Гаснут. Пауза. Больше на черной стене ничего не появляется (s. 257).

Wyświetlane zdjęcia wzmacniają wymowę wypowiedzi klaunów, uzupełniają wiedzę odbiorcy i podpowiadają sposób interpretacji nieracjonalnych, bez mała absurdalnych zachowań Aleksandra i Filippe. Projekcje filmowe odgrywają w przedstawieniu rolę specyficznego rekwizytu, o którym Kijowski mówi, że jest „nosicielem tajemnicy”⁷⁰. Prawie zawsze bowiem prezentowane zdjęcia lub filmy rozszerzają przestrzeń emocjonalną sztuki i pozwalają odbiorcy dotrzeć do najpilniej strzeżonych tajemnic postaci.

Warto tu przywołać jeszcze dwie sztuki Oli Muchiny: *Ю* i *Таня-Таня*⁷¹, gdzie fotografie posiadają takie właśnie znaczenie, jak w utworach Szypienki. Jest tylko jedna różnica pomiędzy ich statusem. W dramatach Szypienki ich gra jest świadomie przez autora zaprojektowana jako pokaz podczas scenicznej realizacji. W przypadku Muchiny nie znajdziemy w didaskaliach

⁶⁹ Zob. też: L. Mięowska: *Blazeńska podróż „Москва–Frankfurt. 9000 metrów nad powierzchnią ziemi”*. W: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. Red. A. Paszkiewicz, Ł. Kusiak-Skotnicka. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, s. 269–275; też: „Pisanie sobą”, czyli sylleptyczna koncepcja podmiotowości w najnowszym dramacie rosyjskim. *Zarys problemu*. W: *Z dziejów podmiotu i podmiotowości w literaturach słowiańskich XX wieku*. Red. B. Czapiak-Lityńska, M. Buczek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2005, s. 31–44.

⁷⁰ A. T. Kijowski: *Chwył teatralny...*, s. 20.

⁷¹ O. Muchina: *Ю*. „Драматург” 1997, nr 7; też: *Таня-Таня*. „Драматург” 1995, nr 5.

żadnych wzmianek o wprowadzeniu do świata przedstawionego fotografii, ponieważ autorska gra urzeczywistnia się w tym przypadku już na poziomie szaty graficznej drukowanego tekstu.

Kolejną grupę rekwizytów o bardzo silnych zmetaforyzowanych znaczeniach stanowią te, które zaprojektowane są do wykonywania przez postaci czynności rytualnych. Mówiąc ściślej, do powtarzania pewnych czynności i zachowań, które poprzez swą regularność, cykliczność, nabierają charakteru figuratywnie rozumianego rytuału, co z pewnością przybliży teatr współczesny do jego korzeni.

„Я ритуал имитирую. Знаете, что это такое?” rzuca Okooki z dramatu Szypienki do obserwujących codzienne czynności, które wykonuje. Ta myśl pozwala wysunąć tezę, że znaczną część działań wykonywanych przez postaci w tej sztuce można określić mianem rytuałów w sensie metaforycznym. Dotyczy to aktów noszących znamiona ceremonii rytualnych ujętych w cudzysłów, dostarczających pretekstu do dyskusji na temat rytuału w ogóle. Ale jednocześnie do roztrząsania kwestii o kondycji współczesnego teatru, zastanowienia się, w jakim celu Szypienko, Bogajew, Władimir Sorokin, Michał Wołochow czy inni pisarze, uciekają się w swoich tekstach do takich właśnie uzwyklajających samą ideę rytuału zabiegów.

Tylko w tej jednej sztuce o życiu Kamikadze takich „rytuałów” odnotowujemy wiele. Łysy Zazubi notorycznie, powoli i z wielkim namaszczeniem, czesze się najzwyczajszym plastikowym, przechowywanym w grawerowanym etui, grzebieniem, który następnie pali. Kamikadze nieustannie odbywa swoje samobójcze loty, potem zostaje pogrzebany i ożywa, i przed każdym lotem, już w samolocie, celebrytuje rytuał golenia się brzytwą. Dodatkowo kilkakrotnie przeżywa własną egzekucję na krześle elektrycznym, a jego kompan — Okooki — powtarza z kolei czynność przebierania się w damskie ubrania. W innej sztuce — Trupoj z niesłabnącym pietyzmem, za każdym razem po powrocie do domu wiesza w taki sam sposób na wieszaku swój garnitur, by potem z namaszczeniem parzyć kawę i karmić szczura. W toku lektury dochodzimy do wniosku, że codzienność Trupoja i innych bohaterów nabiera charakteru krząctwa (Aleksander podróżujący na skrzydle samolotu nieustannie zapisuje swoje tak samo brzmiące wyznania na taśmę magnetofonową), o którym Brach-Czaina mówi, że przyzwyczajają nas do siebie przez codzienne powtórzenia, sprawia, że dzięki rytualizacji codzienne powtarzalne zdarzenia „sprawiają wrażenie pustych, martwych, pozbawionych głębszego znaczenia”⁷². Nie można — przekonuje dalej Brach-Czaina — utożsamiać czy zamieniać krząctwa pracowitością.

⁷² J. Brach-Czaina: *Krząctwo*. W: tejże: *Szczeliny istnienia*. Kraków: eFKa 1999, s. 56–57.

Możemy być leniwi, a i tak nie uwolnimy się od niego. Nie jest ono też pracą, bo nie buduje porządku społecznego, lecz egzystencjalny. Wprawdzie jako opozycję krzątaństwa rozpoznajemy bezruch beczynności, lecz chodzi tu nie tyle o leniwość, co egzystencjalne odrętwienie. Dziury, przerwy, pęknięcia wyzarte w dzianinie aktywności przez zniechęcenia czy ból⁷³.

Ciągłe rozpięcie między codziennością a nicością wydaje się zatem charakterystyczną cechą egzystencji bohaterów przywołanych tutaj sztuk. Bowiem „krzątaństwo osadza codzienność w metafizycznym porządku rzeczy, w którym istnienie konfrontowane jest z nicością”⁷⁴.

W twórczości Kolady odpowiednikiem tego rodzaju działań są dialogi, jakie prowadzą ze sobą bohaterowie. Rozmowy i kłótnie za każdym razem okazują się czynnością podobną w swej istocie do rytuału. Postaci powtarzają bowiem pewne schematy zachowań, używają różnych rekwizytów (żółw, Biblia, ogłoszenie o kocieciach do oddania „w dobre ręce”, plakat o seansach spirytystycznych itp., stanowiących zawsze preteksty do kłótni, spotkań, rozstań i powrotów), by osiągnąć zamierzony cel: zbliżyć się do drugiego człowieka, zmniejszyć swoje cierpienie i wydostać się z otchłani samotności.

Ugarow natomiast proponuje różne „ceremonie”, „akty” i „obrzędy” związane z wchodzeniem — w planie fizycznym i częściej psychicznym — dzieci w dorosłość, rytuały pokazujące moment zetknięcia się ze sobą świata dorosłych, najczęściej odartego już z pozytywnych emocji, beznamiętnego, pełnego goryczy, strachu i rozczarowań, ze światem młodych, poszukujących w życiu wartości i wielkich uczuć (szczególnie *Газета „Русский инвалид”*... i *Правописание по Гроту*). Celebrowanie wejścia w życie albo ucieczki od niego odbywa się tutaj „przy udziale” wspomnianego listu u Iwana Pawłowicza, albo też z wykorzystaniem mapy geograficznej czy globusa w przypadku historii o Juwenaliuszu i Luboczce. Te dwa ostatnie przedmioty towarzyszące bohaterom sztuki *Правописание*... rozszerzają przestrzeń dramatyczną i podkreślają rytuał metaforycznej „podróży przez życie”, pełnej dysonansów wyprawy w głąb siebie. Nie bez znaczenia dla ceremonii wchodzenia w dorosłe życie jest także sam podręcznik Grota, który usiłują przestudiować młodzi ludzie. Ów rekwizyt bowiem uzmysławia im smutną prawdę o tym, że życie składa się z nudnych, czasem bezsensownych aktów, których jednak nie da się ujarzmić z góry określonymi regułami. Bo przecież „жизнь — przywołajmy jeszcze raz Kuzniecowa — к сожалению никогда не соответствует никакому правописанию”⁷⁵.

W sztuce *Кухня ведьм* doszukać się możemy jeszcze innego wymiaru zachowań rytualnych i towarzyszących im przedmiotów: tytułowe wiedźmy

⁷³ Tamże, s. 73–74.

⁷⁴ Tamże, s. 78.

⁷⁵ E. Кузнецова: *Обреченные на детство*..., s. 68.

warzą coś na kuchni w tajemniczych kipiących garnuszkach, skwierczących tłuszczem patelnkach. Szepcząc zaklęcia, przygotowują tajemne mikstury przy użyciu jakichś zaklętych przedmiotów, przywołując na myśl pogańskie gusła, ludowe obrzędy zaklinania czy przepędzania złych mocy itd. Magiczny aspekt przestrzeni staruszek podkreślony zostaje także przez wprowadzenie do tryptyku jabłka, którym bawią się, studiują jego wygląd, rozważają smak, delektują się zapachem. Ale podstawową rolą tego rekwizytu jest antycypacja zdarzenia, traktowanego w swej istocie jak ofiara, jaką będą zmuszone złożyć podczas opisanej celebry. Otóż ostatecznie staruszki kroją owoc tak, że uwidacznia się pentagram powstały z poprzecznego przecięcia gniazd nasiennych. Ten pradawny — starożytny i średniowieczny — znak, stanowiący figurę magiczną używaną jako „amulet przeciw czarownicom, demonom, złym mocom”⁷⁶ zapowiada rychłą śmierć wiedźm. W ten sposób wszystkie „narzędzia” przez nie wykorzystywane, symbole, jakimi się posługują — jak zauważają krytycy — łączą w sobie byt ziemski i wieczność, wskazując, że granica między nimi jest płynna⁷⁷.

Z kolei postaci ze sztuk Muchiny i Dragunskiej z zapamiętaniem oddają się zabawie. Ich życiem rządzi muzyka i taniec, który wyraża ich pragnienia i jednocześnie jest hymnem na cześć młodości i miłości, ale pozwala także zapomnieć o nękających ich upiorach przeszłości. Podobnie jak w sztuce *Кухня ведьм* widać tu swego rodzaju nawiązania do rytuału w tradycyjnym znaczeniu. Wszak już u pierwotnych ludów w tańcu właśnie wyrażano radość, obawę przed bóstwem, smutek i triumf.

Takie rytualne wykonywanie pewnych czynności przywodzi więc na myśl historie powstania teatru, u podstaw którego legły muzyka i rytm. Brumer dodaje jeszcze, że teatr powstał z potrzeby człowieka „wyładowania swej energii rytmicznej na zewnątrz”⁷⁸. To właśnie energia rytmiki znalazła potem ujście w poezji i muzyce, by w końcu najpełniej przejawić się w teatrze-tańcu. Teatr Azteków i Meksykanów na przykład, był teatrem tanecznym, teatr staroitalski powstał z tuskijskich tańców, japoński natomiast z rytualnych tańców maskowych. Bliższy naszym kręgom kulturowym — teatr helleński, jak powszechnie wiadomo, zrodził się z dytyrambu, będącego pieśnią kapłańską, ściśle powiązaną z ruchem tanecznym.

Teatr, tak jak wszelka sztuka, od dnia swoich narodzin dawać miał przyjemność, a ponadto w zamierzonych czasach miał jeszcze ożywić stworzone wcześniej wizerunki bóstw. „Pobożny słuchacz wierzył w nie — bo widział. Słyszeć mógł niestworzone rzeczy; na to, co własnymi oglądał oczyma,

⁷⁶ W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: PIW 1987, s. 849.

⁷⁷ Zob. o tym: H. Mazurek: *W magicznym kręgu...*; E. Сальникова: *Условный безусловный мир. В сторону от реальности*. „Современная драматургия” 1996, nr 3.

⁷⁸ W. Brumer: *Styl i tradycja w teatrze...*, s. 35.

mógł przysięgać⁷⁹. Powstawszy z takich właśnie pierwiastków, stawał się z wiekami teatr monumentalną sztuką, w której przemawia się do widza za pomocą żywego słowa, wyrażonego gestem, popartego światłem, muzyką, dekoracją itd.

Ale tworzenie tej specyficznej sztuki, kreującej fikcję, urojoną egzystencję ze świadomością, że nie jest prawdą i prawdą być nie może, było wynikiem działania jeszcze innych „mechanizmów”. Andrzej Hausbrandt korzeni teatru, bez podziału na wpływy kulturowe, upatruje w ludzkiej psychice. „Nasza bowiem świadomość i jej uwarunkowania, nasze lęki i tęsknoty, sposoby ich zaspokajania — oto co należy uznać za najgłębsze, a zarazem pierwotne źródło powstania teatru. Za jego pierwotną przyczynę” — pisze badacz⁸⁰. Fenomen teatru jako formy działalności twórczej człowieka to jednak nade wszystko spotkanie autora, aktora, scenografa i innych twórców spektaklu z widzem. „To społeczny, żywy rytuał”, jak nazywa go Michał Masłowski, który dodaje jeszcze, że w nim:

kryją się prawda i substancjalność, których często teatrowi się odmawia. Aktor nie jest rzeczywistym Hamletem czy Arlekinem, staje przed nami jako zawodowiec, by stworzyć fikcyjny obraz tych postaci. Karmi swe kreacje prawdą artystycznego zaangażowania. Bez tego gra byłaby martwa, tak jak metafora może być zużyta czy rytuał stać się rutyną⁸¹.

Trzeba pamiętać bowiem o tym, że ów potencjał teatralny, o którym była tu mowa, wpisany jest także w specyficzną rytualność, „wirtualną”, używając określenia Masłowskiego, która zależnie od talentów reżyserskich może zostać ujawniona i wykorzystana na scenie bądź zupełnie zaprzepaszczona.

Omawiane teksty dramatyczne, choć nie zawsze tradycyjne, nie są pozbawione tego rytualnego charakteru. Używane przez postaci rekwizyty, jak wspomniane miecze, brzytwy, wentylatory, krzesła elektryczne, grzebień (*Из жизни Комикадзе*), magnetofony/dyktafony, płaszcze, peruki (*Труной жив, Москва—Франкфурт*), garnki, jabłko (*Кухня ведьм*) zawsze są elementem swego rodzaju rytualnego ceremoniału, który często jest teatralizacją jakiegoś mitu, przypowieści (najczęściej u Szypienki, szczególnie w *Из жизни Комикадзе*). Jeszcze częściej jednak nadrzędnym celem, jaki zdaje się przyświecać autorom podczas tworzenia tekstu, jest takie przedstawienie sytuacji z życia codziennego, z którymi utożsamia się widz, by ich oglądanie na scenie doprowadziło do wzruszenia odbiorcy, oburzenia go czy wywołania w nim zachwyty. Dlatego w omawianych sztukach najczęściej mamy

⁷⁹ Tamże, s. 37.

⁸⁰ A. Hausbrandt: *Elementy wiedzy o teatrze*. Warszawa: WSiP 1982, s. 24.

⁸¹ M. Masłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa: PWN 1998, s. 13.

do czynienia z trawestacją rytuału, ceremonii, obrzędu⁸². Skrzyżowanie przeciwieństw i budowanie napięcia między nimi, o czym była mowa przy okazji rozważań na temat funkcjonalnego aspektu rekwizytu w dramacie współczesnym, wzmacnia dramatyzm sztuki i gwarantuje zdecydowaną pozytywną lub negatywną, reakcję odbiorcy, nigdy jednak nie pozostawia go obojętnym na to, co zobaczył na scenie.

Estetyka rytuału wykorzystywana jest więc w najnowszym dramacie w sposób prowokacyjny. Determinuje ona, jak można się domyślać, użycie innych środków wyrazu teatralnego. Ceremonie, obrzędy religijne czy kulturowe zostają tutaj niejednokrotnie (znów najczęściej u Szypienki) doprowadzone do absurdu, wywołują efekt groteski, karykatury czy hiperboli. Podniosłe ruchy i słowa — jak w karnawale — używane są, by wyrazić „niskie” uczucia, trywialne treści (np. w *Вероне*) i odwrotnie, w sposób niedbały i wulgarny doświadcza się „wysokiego”, jednoczy z Bogiem, wznosi się do Niego, poszukuje Go (np. *Ла фюнф...*), dokonuje się przemiany obrazu świata i samego siebie.

Zadziwiający jest fakt połączenia w omawianych sztukach dwu odmiennych użycí słowa rytuał. Otóż w potocznym rozumieniu słowo to oznacza raczej skostnienie, zastój, stabilizację posuniętą do granic możliwości, być może nawet stagnację. W ujęciu antropologicznym z kolei, o rytuale mówi się jedynie wtedy, gdy mamy do czynienia z żywym kontaktem i komunikacją. Pierwsze wpisuje się raczej w plan komunikacji wewnętrznej: postaci machinalnie wykonują kolejne czynności w sposób identyczny raz za razem, są jak tytułowy Trupoj „martwe za życia”, niemrawe, wręcz ułomne fizycznie, ale i intelektualnie oraz emocjonalnie. Tak żyją bohaterowie Szypienki, Kolady i Muchiny czy Dragunskiej, którzy nieustannie powtarzają pewne schematy, nie umieją wyjść poza nie i wyzwolić się od zabijających ich regularności. Ich „rytuały” codzienności są właśnie metaforą szarego, pozbawionego sensu życia, wegetacji w oczekiwaniu na śmierć.

Na poziomie komunikacji zewnętrznej (postać—czytelnik/aktor—widz) sytuuje się jednak zupełnie odmienne ujęcie antropologiczne rytuału. Oto dzięki obrazom, jakie prezentuje dramaturg, obrazom statyczności, powolności, powtarzalności wszelkich ruchów, posunięć, owych „rytuałów życia codziennego” następuje komunikacja z widzem, odbiorcą, który w oglądanych zdarzeniach dostrzega odniesienia do własnej rzeczywistości, może utożsa-

⁸² Można by nawet zastosować tutaj określenie groteskowy „rytuał”, jakim Krystyna Latawiec opisuje działania postaci u Pankowskiego, odnajdując tam „gestyczno-ruchowe zautomatyzowanie postaci”, które wiedzie je do uwięzienia w formie, rytualnie powtarzalnym schemacie czynności, co przecież doskonale charakteryzuje sferę działań rytualnych *dramatis personae* współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Zob. K. Latawiec: *Na scenie świata i teatru. O dramaturgii Mariana Pankowskiego*. Kraków: Universitas 1994, s. 27–59.

miać się z oglądaną postacią, innymi słowy: może, jeśli zechce, zjednoczyć się z innymi uczestnikami zdarzenia teatralnego we wspólnych działaniach rytualnych, to znaczy wspólnym przeżywaniu tajemnicy teatralnej, ceremonii scenicznej, doznawaniu wzruszeń na skutek przeżyć dostarczanych przez grających w przedstawieniu aktorów i przedmioty teatralne.

Taka specyficzna rytualność wpisana w tekst dramatyczny zdecydowanie i poniekąd wbrew wszelkim obiegowym i zwykle powierzchownym opiniom o niescenicznosci sytuuje ów tekst na biegunie sztuk teatralnych, a nie dramatów książkowych.

Omawiany znak teatralny, jakim jest rekwizyt, wyodrębniając się ze scenografii, może stanowić, jak widać, oddzielny system znaków. Jednak warto tu zaznaczyć, że każdy element kostiumu na przykład może stać się rekwizytem, pod warunkiem, że „spełnia rolę niezależną od semiologicznych funkcji ubioru”⁸³. Tak właśnie często dzieje się w sztukach współczesnych, gdzie znaczącą rolę obdarza się kostium bądź związany z rekwizytem i strojem czy szerzej — z całą oprawą scenograficzną przedstawienia — kolor. Trzeba bowiem pamiętać, że wszystko, co pojawia się na scenie posiada zawsze walor semantyczny wyeksponowany już na poziomie tekstu literackiego przez dramaturga. W przypadku przywołanych sztuk niestety sam kostium i kolor nie stanowią znaków obdarzonych szczególną mocą. Jedynie w kilku przypadkach dramaturdzy projektują te znaki w sposób wyraźny i zdecydowany. Chodzi tu przede wszystkim, po raz kolejny o Szypienkę, który „ubiera” Modelkę w jaskrawo czerwoną obcisłą sukienkę, i — tak ubraną — każe fotografować Trupojowi na tle żółto-szarych zwłok. Kolor kostiumu jest tu o tyle ważny, że zestawiony na zasadzie kontrastu ze strojami pozostałych postaci (czarne i szare garnitury i płaszcze Trupoja, Przyjaciela i Borisowa, czarna sukienka Matki Borisowa, śnieżnobiały mundur Sierzanta, itp.) mają wzmocnić wymowę ideową sztuki. Kontrasty te są niczym innym, jak obrazem psychiki postaci, szczególnie protagonisty, który jest skrajnym pesymistą, nieprzejawiającym żadnej woli życia. Czerwień sukienki Modelki oczywiście wpisuje się w ogólną wizję przestrzeni scenicznej proponowaną przez dramaturga; najwyraźniej odpowiada duchowi sztuki, eksponując brzydotę i zwyrodnienie świata, w którym tkwi Trupoj, podkreślając jednocześnie odwieczny dualizm ludzkiej egzystencji rozpostartej między dniem i nocą, dobrem i złem, życiem i śmiercią. Tutaj to kolor jest więc najsilniejszym oprócz omawianych wcześniej rekwizytów czynnikiem charakteryzującym *dramatis personae*, ich stan emocjonalny i psychiczny oraz przestrzeń, w jakiej egzystują. Szaro-czarne i sino-żółte kolory, jakimi otacza się Trupoj, odzwierciedlają jego niechęć do życia; czerwień — kolor

⁸³ T. Kowzan: *Znak w teatrze...*, s. 363.

krwi, symbol życia — w żaden sposób nie motywuje bohatera do tegoż życia, podkreśla wręcz jego skrajną depresję i niemożność zmobilizowania się do walki, zaś biel munduru Sierżanta, człowieka-kukły, mając na uwadze jego dziwnie natarczywe zachowania i niewyjaśnione tajemnicze przybycie do studia Trupoja, można zinterpretować jako obraz śmierci, której tak pragnie bohater, której oczekuje i która ostatecznie nadchodzi.

Niekiedy strój, w jaki dramaturg „ubiera” swoje postacie, prowadzi do ich wyraźnej dyskredytacji. Wskazanie dysonansu między tym, co sami sobą reprezentują, a tym, jacy chcieliby być, dominuje u Kolady. Wystarczy wspomnieć choćby prymitywne, wulgarne zachowania Wiery z jednoaktówki *Teamp*, kobiety, która by poczuć się lepszą, dowartościowaną i piękniejszą, nieustannie przymierza na swój szary fartuch futra, znajdujące się w *foyer* maleńkiego „piwnicznego” teatru, w którego garderobie pracuje. Niepozabawiony ironii jest także projekt stroju starzejącej się artystki z utworu *Сглаз*, która udając przed sobą i na siłę wciągniętym do domu młodym człowiekiem dystygowaną, inteligentną i wykształconą osobę, chodzi po mieszkaniu w „*длинном зеленом бархатном в пол платье, на голове высокая прическа, на шее колье, в волосах диадема, на плечах куриное красное боа*” [podkr. moje — L.M.]. Dramaturg sam już na początku sztuki tak ją charakteryzuje: „*Она будто артистка, которая играет в этой декорации, не вписываясь в нее*”⁸⁴. Uwaga ta wyraźnie wskazuje na nieumiejętność „wpisania się” bohaterów w sceniczne dekoracje teatru życia, „wejścia” w rolę, jaką przeznaczył nam „Reżyser Reżyserów” — los, fatum, Bóg, a może inny człowiek.

Zagubienie i niemożność odnalezienia własnej tożsamości cechują też Aleksandra i Philippe, których autor przedstawia w didaskaliach w czarnych, imitujących skórę jaguara płaszczach, i od czasu do czasu każe im nakładać typową rudą i kędzierzawą klaunowską perukę. Miotają się więc pomiędzy różnymi wcieleniami, nie mogąc ustalić, które oblicze, z wielu przybieranych podczas całej sztuki, jest ich właściwym i prawdziwym.

Kostium i towarzyszący mu kolor noszą więc w dramacie współczesnym zdecydowanie metaforyczny walor. Dzięki nadaniu im cech abstraktu pozbawia się je roli figuratywnej, co oznacza, że są nasycone silną symboliką i uzupełniają tym samym warstwę sensów naddanych sztuki. Czasem nawet są zasadniczym nośnikiem ukrytej w tekście idei. W większości przypadków jednak, projekt kostiumu scenicznego nie zajmuje ważnego miejsca w omawianych tekstach. Albo wcale nie zwraca się na niego uwagi, albo też informacje na jego temat są zdawkowe i świadczą o tym, że ma być on

⁸⁴ Н. Коляда: *Teamp*. Korzystam z elektronicznej wersji tekstu, zamieszczonej na stronie Kolady: <<http://kolyada.ur.ru/teatr/>> (20.11.2014).

tylko ilustracją ogólnej sytuacji scenicznej, ma opisywać zdarzenie teatralne, miejsce, w jakim się ono toczy, i podać najważniejsze informacje o postaci.

Podsumowując powyższe analizy, należy stwierdzić, że przestrzeń w przywołanych dramatach rozpatrywać wypada z jednej strony jako aspekt ich konstrukcji, z drugiej — jako aspekt zawartości fabularnej. Bowiem wykreowane przez twórców „nowej dramaturgii” przestrzenie wypełniają rolę zasady organizującej plan kompozycyjno-tematyczny dzieła i jednocześnie występują jako utrwalone w tradycji schematy kompozycyjne, specyficzne „tematy przestrzenne” (Głowiński).

Przestrzenie i umieszczone w niej przedmioty niosą ze sobą bardzo wyraźne znaczenia metaforyczne, a co za tym idzie, przypisuje się im wiele symbolicznych funkcji — zamknięte przestrzenie domu, komunałki, kuchni, pokoju, gabinetu, piwnicy odzwierciedlają stan ducha mieszkańców, wskazują na alienację, czasem dobrowolną, częściej jednak wymuszoną przez dożałość. Przestrzenie te nie są więc zwykłym tłem akcji, tradycyjnie rozumianym elementem opisu środowiska, w jakim tkwią postaci, realiów ich życia. W tym względzie cechuje je realistyczna iluzoryczność, złuda naturalizmu.

Przy całym ładunku metaforycznym, jaki ze sobą niesie organizacja przestrzenna współczesnego dramatu rosyjskiego, nie sposób jednak odmówić jej jednej z podstawowych funkcji, jaką winny wypełniać elementy konstrukcyjne sztuki scenicznej, a mianowicie — budowania napięcia dramatycznego/scenicznego. Skonwencjonalizowane przestrzenie (komunałka, pokój, gabinet, kuchnia, a więc w głównej mierze przestrzenie małe, ciasne, zamknięte) obdarzone są bowiem zdolnością rozszerzania się do innych wymiarów (rzeczywiste, realne, fantastyczne, metafizyczne itp.) dzięki magicznym właściwościom ich „mieszkańców” — ludzi, zwierząt, sił nadprzyrodzonych, wszelkich innych istot żywych (fantastycznych i fantasmagorycznych) oraz wpisanych w nie przedmiotów. Listy Iwana Żukowa przywołują inne, odległe historycznie przestrzenie i czasy Napoleona czy Rosję radziecką Lenina; cygaro rozszerza uniwersum *Moskwy-Frankfurt* o „egzotyczną” Kubę; samurajski miecz dziadka Gieorgija — o Kraj Kwitnącej Wiśni, wielbłąd nasuwa skojarzenia z pustynią, peruka klaunowska — z areną cyrkową itp. W znacznej części sztuk mamy do czynienia ze współistnieniem przestrzeni o różnym statusie egzystencjalnym (w uproszczeniu — najczęściej są to przestrzenie realne i fantastyczne), do wykreowania których autorzy musieli „użyć” przeciwstawnych często konwencji, stylistyk, nawet estetyk. Ich gra, ścieranie się ze sobą wywołuje pożądane w dramacie napięcie, przemieszczając niejednokrotnie i tak już bardzo umownie traktowany punkt kulminacyjny.

Ale „przedmioty teatralne” zaprojektowane przez pisarzy kształtują napięcie dramatyczne w jeszcze inny sposób — to wokół nich, zazwyczaj,

skupiają się „działania” postaci. Te specyficznie rozumiane rekwizyty „meblujące” przywołane miejsca akcji stają się więc jakby osią fabularną zdarzeń, które noszą rytualny charakter w bardzo groteskowym ujęciu. Właściwie zawsze wypełniają rolę „narzędzi”, z pomocą których dokonują się wszelkie codzienne, zwykłe, prymitywne, a więc owe groteskowe „rytuały”. Proponują w ten sposób wspólne tworzenie aktu „żywego rytuału”, owego zespolenia widza z twórcą kreującym na jego oczach pewną znaną mu rzeczywistość, a co za tym idzie wspólne przeżywanie codzienności w najbanalniejszych jej przejawach. A profanacja, desakralizacja wartości pozytywnych wpływa bez wątpienia na budowanie napięcia dramatycznego, szczególnie dzięki dokonującym się podczas tych „rytuałów” szokującym odbiorcę połączeniom tego, co wysokie z niskim, zestawieniom *sacrum* i *profanum*, prowadzącym do deprecjacji uświęconych — w świadomości czytelnika/widza — historycznie oraz kulturowo obrazów i motywów archetypowych (rodziny, domu, Boga, miłości, wiary, śmierci itd.).

Taki wyraźnie funkcjonalny aspekt współczesnych rekwizytów i rytuałów jest świadectwem ukrytego, pozornie nieobecnego potencjału teatralnego współczesnej dramaturgii rosyjskiej.

Przestrzeń (i wypełniające ją przedmioty) jest więc bez wątpienia tym elementem znaczącym dzieła, z którym prowadzą grę współcześni autorzy, wciągając nas zarazem w utajone gry skojarzeniowe z tradycją. Bawiąc się planami przestrzennymi, operują oni tym samym bardzo sprawnie środkami podkreślającymi teatralność i obalają w ten sposób — jak się wydaje — obiegową opinię o niesceniczości ich sztuk.

Oczywiście trzeba tu jeszcze raz podkreślić fakt, że wspomniany wymiar metaforyczny wykreowanych przestrzeni, ich „wnętrz” oraz prowadzonej w nich komunikacji rytualnej jest odpowiedzią na pesymistyczną wizję kondycji ludzkiej na przełomie XX i XXI wieku. A ponadto, skomplikowanie, niejednorodność, wewnętrzna sprzeczność modeli przestrzennych stworzonych przez pisarzy, prowadzące do groteski i absurdu to także odzwierciedlenie sytuacji egzystencjalnej dzisiejszego człowieka — pokawałkowanego w niespójnym, rozsypującym się świecie. „Zasada modelująca przestrzeń w dramacie jest więc zarazem — jak słusznie przypomina Krystyna Ruta-Rutkowska — zasadą modelującą w nim koncepcję człowieka”, co doskonale sprawdza się w przypadku omawianej twórczości pokolenia „nowej fali” rosyjskich dramaturgów.

Лидия Мевсовска

«МЕБЛИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА»
В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Резюме

Статья является попыткой представить техники моделирования драматургического пространства в русской «новой драме». Приведенные примеры творчества Александра Шипенко, Николая Коляды, Олега Богаева и др. утверждают, что писатели, обращаясь к постмодернистским приемам игры культурными кодами и литературной традицией, конструируют пространственно-временной континуум, сопоставляя в нем противоположные начала и наполняя его играющими театральными предметами. Все это они делают с целью передать полнейшим образом изменения, каким подвергается русское общество постперестроечного периода.

Lidia Mięowska

„THE INTERNAL DECORATION” IN THE LATEST RUSSIAN DRAMA

Summary

The article is an attempt to present the techniques of modeling dramatic space of the latest Russian drama works. The examples derived from Alexandr Shipenko, Nikolay Kolada or Oleg Bogayev's oeuvre exemplify that writers, who resort to postmodern games with cultural codes and literary tradition, build the space of dramas on the terms of confronting contrasts and fulfilling them with the theatrical items in order to picture the changes that Russian society experienced after the period of transformation.