



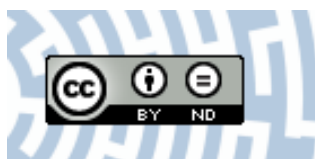
You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa

Author: Beata Popczyk-Szczęсна

Citation style: Popczyk-Szczęсна Beata. (2018). Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa. "Litteraria Copernicana" (2018), nr 2, s. 119-130.

DOI: 10.12775/LC.2018.022



Uznanie autorstwa - Bez utworów zależnych Polska - Ta licencja zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu zarówno w celach komercyjnych i niekomercyjnych, pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Popczyk-Szczęśna*

Słowo i rytm w teatrze Iwana Wyrypajewa

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.022>

Abstrakt: Teksty sceniczne i przedstawienia Iwana Wyrypajewa cechuje zrytmizowana kompozycja oraz precyzyjne opracowanie warstwy dźwiękowej. Pisząc dla sceny, balansuje na granicy przyswojenia i przekroczenia konwencjonalnych form dramatycznych; operuje sugestywnym językiem, łączącym styl potoczny z poetyckim; stosuje refreny i powtórzenia, które pogłębiają ekspresywny i metaforyczny wymiar przekazu scenicznego. Akt prezentacji słowa/tekstu, wykonywany przez aktorów niczym partytura muzyczna podczas koncertu, jest często dominantą kompozycyjną widowiska. Aktor jako staranny mówca, język jako bohater, napięcia między iluzją a realnością, scena jako miejsce nawiązania intymnej relacji z publicznością – to czynniki decydujące o estetyce teatru Wyrypajewa. Służą one do tworzenia w teatrze wiarygodnego obrazu ludzkich doświadczeń granicznych, związanych z chorobą, nałogiem czy momentem agonii.

Słowa kluczowe: Iwan Wyrypajew, tekst sceniczny, rytm, aktor, deziluzja

The word and the rhythm in the theatre of Iwan Wyrypajew

Abstract: The scenic text and performances by Iwan Wyrypajew are characterized by precise rhythmic and sound composition. Writing for the stage, he balances on the boundary of acquiring and transcending conventional dramatic forms; he uses a suggestive language, combining colloquial and poetic style; uses refrains and repetitions that deepen the expressive and metaphorical dimension of the stage communication. The act of presenting a word/text, performed by actors like a musical score during a concert, is often a compositional dominant of the performance. The actor as a focused

* Dr hab., adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zajmuje się dramatem i teatrem XX wieku, teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego oraz polską najnowszą dramaturgią sceniczną. E-mail: beatapopczyk@interia.pl.

speaker, language as a hero, tensions between illusion and reality, the stage as a place of establishing intimate relations with the audience – these are the factors determining the aesthetics of the theatre of Wyrypajew. They are used to create in the theatre a reliable picture of human border experiences connected with illness, addiction or moment of agony.

Keywords: Iwan Wyrypajew, scenic text, rhythm, actor, desillusion

Przestawienie *Tlen* Iwana Wyrypajewa w reżyserii Wiktora Ryzakowa na XIII Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Kontakt” w 2003 roku (Janikowski 2003: 432) okazało się znaczącym wydarzeniem artystycznym z kilku powodów. Po pierwsze, twórcy rosyjskiego spektaklu – laureaci pierwszej nagrody festiwalu – zaprezentowali widzom nie tyle konwencjonalny spektakl teatralny, co raperski występ trójki aktorów-performerów, który wzbudził dość zróżnicowane, niejednoznaczne opinie publiczności (Guczalska 2003; Duda 2010: 98–99). Po drugie, przedstawienie to zapoczątkowało karierę sceniczną tekstów Iwana Wyrypajewa w Polsce: artysta był znany w naszym kraju przede wszystkim jako współtwórca moskiewskiego Teatru.doc oraz autor opublikowanego w „Dialogu” dramatu *Sny*, ale pierwsze polskie inscenizacje jego sztuk zostały zrealizowane dopiero pod koniec 2003 roku, niejako na fali festiwalowego sukcesu moskiewskiego *Tlenu*¹. Po trzecie wreszcie, z perspektywy kilkunastu lat, jakie upłynęły od momentu nagrodzenia tego spektaklu na toruńskim „Kontakcie”, można stwierdzić, że *Tlen* był symptomatycznym przykładem zmian, które nastąpiły u progu XXI wieku w estetyce przedstawień teatralnych oraz w sposobie pisanie tekstów dla sceny. Chodzi przede wszystkim o „nowy sposób organizacji rzeczywistości językowej tekstu, traktowanej niemal jako autonomiczna teatralność” (Chojka 2004: 154). Rosyjski twórca zaproponował bowiem inną jakość tworzywa słownego spektaklu, ujmując je w ciąg rytmicznych partii dźwiękowych wykonywanych z towarzyszeniem muzyki prezentowanej przez didżeja.

Tlen to sztuka złożona z dziesięciu części opatrzonych numerami i tytułami. Te precyzyjne „kompozycje słowne” – „regularne, melodyjne, pulsujące energią rytmu, hipnotyzują wyrazistymi obrazami-metaforami, momentami uzyskując wręcz transowy charakter” (Biegluk-Leś 2014: 376). Każda z części stanowi zróżnicowaną pod względem stylistycznym i nacechowaną emocjonalnie wypowiedź w formie peryfraz przykazań religijnych. Ekspresywny i ekspansywny wymiar przekazu, stylizowanego na zbiór kupletów i refrenów, jest pogłębiony przez zaprojektowane w tekście scenicznym bezpośrednie zwroty do publiczności – aktorzy podczas przedstawienia, prezentując opowieść o Sańku, który zabił swą żonę siekierą, bo pokochał rudowłosą Saszę, kierowali przekaz bezpośrednio do widzów. Wyrypajew stworzył zatem tekst pomyślany jako językowe medium aktorskiego

¹ Warto zaznaczyć, że od października 2003 do maja 2004 roku zostały zrealizowane na scenach polskich aż cztery inscenizacje *Tlenu* (<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/12551,sztuka.html> [23.06.2017]). Spośród nich na szczególną uwagę zasługują: spektakl w reżyserii Agnieszki Olsten z muzyką Fiszka i Emadego, przygotowany w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (2003), oraz przedstawienie w reżyserii Aleksandry Koniecznej z Teatru Rozmaitości w Warszawie (2004). Spektakle te, choć z pozoru odległe od swego tekstowego źródła, okazały się jednak bardzo bliskie założeniom twórczości scenicznego Iwana Wyrypajewa. Z tego względu, że w obu wspomnianych projektach teatralnych istotny był autorski gest każdej z reżyserek: „rozdrapać tekst, by dotrzeć w nim do tego, co własne” (Gruszczyński 2004).

występu, w którym siła ekspresji werbalno-muzycznej dominuje nad iluzyjnością przedstawienia. Powstał dzięki temu spektakl-manifest, który interpretowano jako reprezentatywny głos młodego pokolenia Rosjan, jako wyraz buntu artystycznego, ale zarazem formę ataku młodego twórcy „na rosyjski establishment polityczny i kulturalny” (Kopka 2003a: 13).

W recepcji wczesnej twórczości Iwana Wyrpajewa często pojawiały się zarówno wspomniany wątek pokoleniowy, jak i komentarze na temat aktywności publicznej autora, który nie stronił od ciętych wypowiedzi dotyczących aktualnej rzeczywistości politycznej, a także deklarował społeczną misję swego teatru (Chojka 2004: 151). Z jednej strony krytycy dostrzegli w jego sztukach „udaną próbę dania świadectwa przeżyciu pokoleniowemu dzisiejszych dwudziesto-, trzydziestolatków, których dojrzewanie przypadło na okres gwałtownego i dogłębnego przewartościowania rosyjskiej (i radzieckiej) tradycji ideowej” (Kopka 2003b: 97). Z drugiej zaś strony pojawiły się opinie podkreślające, że interwencyjny charakter sztuk Wyrpajewa polega przede wszystkim na używaniu chwytliwych haseł, a fragmentaryczny opis rzeczywistości nie jest jej krytyczną analizą. „Ów brak krytycznego spojrzenia na rzeczywistość ma bezpośredni związek z pragnieniem odcięcia się od przeszłości” (Osińska 2004: 187).

Niezależnie jednak od różnych ocen działań artystycznych Iwana Wyrpajewa, a także niezależnie od zróżnicowanej recepcji krytycznej *Tlenu*, któremu przypisywano doraźność w artykułowaniu problematyki społecznej, siła oddziaływania tego widowiska tkwiła w uruchomieniu i natężeniu performatywnego wymiaru przedstawienia. Spektakl, doceniony kilkanaście lat temu przez jurorów „Kontakt” za „nowatorską koncertową konstrukcję przedstawienia” (Duda 2010: 98–99), to ważny przykład spośród tych współczesnych praktyk teatralnych, w których artyści dla wzmocnienia przekazu *live* rezygnują z inscenizacji zastanych utworów dramatycznych, tworząc przedstawienia z wykorzystaniem intensywnych środków wyrazu i nowych, nierzadko własnych tekstów scenicznych.

O autorskim, niekonwencjonalnym podejściu Wyrpajewa do różnych (nie tylko teatralnych) przedsięwzięć artystycznych świadczy również filmowa realizacja *Tlenu* z 2009 roku (Wyrpajew 2009). Autor wykorzystał swój wcześniejszy utwór sceniczny jako tworzywo filmu zaskakującego widza niesłychanie dynamiczną i zrytmizowaną narracją wizualną.

Wyrpajew sięgnął po estetykę wideoklipu i VJ-ingu, czyli sztuki wizualizacji – zdjęcia są fragmentaryczne, czasami nieostre, przetykane animacjami, skreczami i zapętleniami. Znakomicie oddają atmosferę płynnej, chaotycznej rzeczywistości, o której opowiada film (Pawłowski 2010).

Produkcja została dobrze przyjęta zarówno w Rosji, jak i w Polsce. Pisał np. Janusz Wróblewski:

Film ma oddech, przestrzeń, rozmach, jakich w przedstawieniach teatralnych nie uwidzisz. Wrażenie wywiera ogromne. Także poprzez swobodę realizacji, która wydaje się totalną improvizacją, w istocie jednak okazuje się przemyślaną do najdrobniejszego szczegółu propozycją (Wróblewski 2010: 42).

W licznych wypowiedziach na temat swej twórczości Iwan Wyrypajew nie ukrywa jednak, że jest przede wszystkim autorem tekstów dla sceny; to właśnie z jego pomysłu na tekst powstaje najczęściej cała koncepcja przedstawienia. Tak było w wypadku pierwszych sztuk Wyrypajewa, które zostały zrealizowane przez różnych reżyserów, tak jest również w wypadku tekstów wyreżyserowanych przez samego autora. Jego utwory sceniczne wyróżniają się zrytmizowaną strukturą i precyzyjnie zaprojektowaną warstwą brzmieniową. W powtórzeniach, refrenach i instrumentacjach głoskowych, które z upodobaniem stosuje autor, tkwi spory potencjał foniczny. Z kolei zgrabne kompilacje różnych stylów i dekompozycje utartych związków frazeologicznych prowadzą do zmetaforyzowania wypowiedzi, zarówno na poziomie poszczególnych replik postaci, jak i w aspekcie projektowania znaczeń całej sceny dramatycznej. Utwory Wyrypajewa zaskakują swą formą językową, dla której precyzyjny odpowiednik w języku polskim usiłuje znaleźć Agnieszka Lubomira Piotrowska, tłumaczka większości jego sztuk. Dzieła te są wypowiedziami scenicznymi *par excellence*, kształtowanymi przez autora z uwzględnieniem aspektu artykulacji replik postaci na scenie. Można rzec zatem, że teksty to główni bohaterowie teatru Wyrypajewa. Zdarzenia i znaczenia powstające z artykułowanych słów są ściśle związane ze sposobem wykonania werbalnego przekazu (Baniewicz 2013).

Traktowanie tekstu jako bohatera spektaklu powoduje, że ważnym zabiegiem artystycznym w sztukach Wyrypajewa jest prezentacja utworu słownego, który aktorzy wykonują niczym partyturę muzyczną podczas koncertu. Sposób wygłoszenia tekstu – z towarzyszeniem innych scenicznych środków wyrazu albo w ascetycznej formie występu aktorskiego z mikrofonem – warunkuje styl całego przedstawienia teatralnego: to bardziej akt prezentacji określonych postaci niż uobecnienie tych postaci w działaniu, a także – bardziej opowieść o świecie niż stwarzanie tego świata za pomocą technik wcielania się w rolę oraz zabiegów uwierzytelniających fikcję. Nawet jeśli za sprawą aktora wypowiadającego tekst zadziała moc teatralnej iluzji i pojawią się prawdopodobne sytuacje, to bardzo często momenty te są przełamywane ironicznym podtekstem czy jawnie teatralnym komentarzem, by wytrącić odbiorcę z poczucia pewności co do przebiegu opowiadanej historii i jej znaczeń. Wyrypajew stosuje sprawdzone środki, aby wzmocnić deziluzję: wprowadza autotematyczne monologi, konstruuje wypowiedzi bohaterów w formie trzecioosobowej, kształtuje repliki dramatyczne jako fragmenty rozbudowanej narracji, stosuje powtórzenia, łamiące reguły spójności i sensowności komunikacji, gra figurami narratora, autora, bohatera, którzy mówią wprost o swym scenicznym istnieniu bądź procesie kreacji sztuki. Dzięki temu nadrzędne znaczenia widowiska scenicznego powstają niejako ponad fikcją przedstawioną i ponad postaciami, ukazanymi w sposób fragmentaryczny, szkicowanymi zaledwie wskutek aktorskich działań słownych.

Wyrypajew, pisarz sceny, ale z wykształcenia również aktor i reżyser, przygotowuje teksty z myślą o ich wykonawcach. W ten sposób planuje wypowiedź sceniczną, aby aktor, niczym antyczny rapsod, uwodził odbiorcę mocą swej opowieści, tworząc i burząc iluzję w naprzemiennym porządku wcielania się w postać i relacjonowania wydarzeń z życia bohatera. Nawet w tych sztukach autora, w których dominuje tradycyjny dialog dramatyczny (np. *Walentyńki* z 2001 roku czy *Pijani* z 2015 roku), można zaobserwować znaczne pęknięcia w konwencji imitacyjnej, sygnalizowane układem scen, natrętnymi powtórzeniami słów czy też metafikcyjnymi komentarzami w obrębie replik dramatycznych. Dzięki tym zabiegom kompozycyjnym na poziomie zapisu tekstowego, podczas przedstawień teatral-

nych na plan pierwszy wysuwa się mowa aktora, który „tu i teraz” inicjuje swym działaniem scenicznym komunikację z odbiorcą. Aktor-wykonawca stwarza fikcyjny świat jako rodzaj bezpośredniego przekazu kierowanego do publiczności, obliczonego na wywołanie amplitudy emocji. Nierzadko drażni i prowokuje, a czasem hipnotyzuje widza, choćby przez sposób artykulacji tekstu na zasadzie kontrastów i kontrapunktów między intonacją, melodią języka a znaczeniami poszczególnych słów czy sensem prezentowanego porządku zdarzeń. Wspomniany styl wypowiedzi obowiązuje zwłaszcza w przypadku przedstawień reżyserowanych przez autora. Wyrypajew tak prowadzi aktorów, żeby powstało napięcie między znaczeniem a brzmieniem słów i żeby dzięki temu przeżycie estetyczne widza wynikało zarówno z emocji, jakie wzbudza przekaz sceniczny, jak i z wrażenia, jakie wywołuje proces artystycznego wykonania tekstu.

Pewien rodzaj kontrastu czy wręcz rozdźwięku między znaczeniem słów a tokiem ich artykulacji na scenie to znak rozpoznawczy sztuk Wyrypajewa, koncept warunkujący efekt estetyczny wielu przedstawień: w *Tlenie* aktorzy jak dynamiczni raperzy wykrzykiwali słowa, tak jakby chcieli wyrzucić z siebie całą niezgodę na świat pełen krzywdy i przemocy. Styl wypowiedzi aktorskich (rapowanych, czasem niewyraźnych), ich znaczne umuzyczenie oraz struktura replik-piosenek, parafrazujących z bluźnierczą dezynwolturą treść przykazań religijnych, uczyniły z przedstawienia spektakl pełen napięcia dramatycznego, w którym słowo jest kontrapunktowane dźwiękiem, a w „chaosie piętrzących się w nieskończoność sprzecznych racji” (Kopka 2003a: 97) znaczenia budowane są chwilowo, w natłoku paradoksów.



Iwan Wyrypajew w *Tlenie* Teatru.doc

Fot. Wojtek Szabelski. Z archiwum Teatru im. W. Horzycy

Inaczej, a jednocześnie bardzo podobnie pod względem zastosowania zabiegu kontrastu między znaczeniem tekstu a mową aktora, został zrealizowany *Lipiec* (Teatr na Woli im. Tadeusza Łomnickiego w Warszawie, 2009). Monolog mordercy-kanibala, wygłoszony przez Karolinę Gruszkę z poetyckim zaśpiewem i subtelną, kobiecą artykulacją, okazał się świetnym realizacyjnym pomysłem, nadającym sztuce spore walory emocjonalne i artystyczne. Tekst napisany przez Wyrypajewa z charakterystyczną dla tego autora poetycką niejednoznacznością, dzięki kobiecemu wykonaniu scenicznemu, nabrał mocy sprawczej, stając się medytacją o drodze człowieka do zbawienia – przy założeniu, że dom Boga znajduje się „za czarnym lasem, a nie za piękną łąką” (*Warszawa. Ostatnie spektakle „Lipca”*). Spektakl został przyjęty przez krytykę jako zjawiskowa kreacja Karoliny Gruszki, właśnie ze względu na niezwykłą, hipnotyzującą widza obecność aktorki melorecytującej tekst o szaleńcu i zbrodniarzu:

Gruszka całkowicie panuje nad swoim ciałem. Tę kontrolę świetnie widać, kiedy mocny ruch ramienia niespodziewanie wykańcza precyzyjnym obrotem nadgarstka, manewrem palców albo wygięciem złożonej dłoni, płynnie zmieniając w ten sposób wymowę gestu. Początkowo akcentuje on znaczenie, żeby po chwili kreślić brzmienie, wybijać tempo, podążać za rosnącą intonacją zdania. Zespala się więc w jedno sens słów, melodia śpiewnej mowy i gestykulacja. Taki niezwykły sposób wykonania tekstu jest chyba sednem tego teatru (Tokarska-Stangret 2011: 6).

Trzecim przykładem, potwierdzającym zainteresowanie Wyrypajewa aktorską sztuką wygłaszania tekstów, mogą być *Niežnośnie długie objęcia* z Teatru Powszechnego w Warszawie (2015). To spektakl wyrosły z analogicznego pomysłu reżysera – by oddać utwór w ręce aktorów, którzy, mając do dyspozycji mikrofon i krzesło, stwarzają swym występem przed widzami cały fikcyjny świat. W sztuce zostały zaprezentowane fragmenty życiorysów czworga postaci, układające się w konstelację pragnień i pożądań ludzi nieszczęśliwych, bo niezakorzenionych w swoim życiu, nieustannie poszukujących innych, wyższych uczuć i pozaracjonalnego uzasadnienia własnej, dość przykrej egzystencji. W *Niežnośnie długich objęciach* efekt sceniczny nie powstaje dzięki udźwięcznieniu krzykliwego przekazu, pełnego parafraz i cytatów (jak w *Tlenie*), nie powstaje również w wyniku lirycznej ekspresji aktorki, która mistrzowsko wykonuje tekst/opowieść o mordercy (jak w *Lipcu*). Efekt ten jest natomiast zagwarantowany dzięki prowadzeniu narracji scenicznej w stylu opowiadania baśni. Czwórka aktorów w czarnych strojach na pustej scenie, oświetlona jedynie światłem punktowym, prezentuje przygody życiowe i erotyczne fascynacje kilku bohaterów. Sugestywnie i niemal naocznie, bo wiarygodność przekazu wzrasta dzięki natrętnym powtórzeniom wyrazu „teraz”. Aktorzy używają formy trzeciej osoby, posługują się językiem pełnym sprośności i wulgarności. A jednocześnie mówią z intonacją charakterystyczną dla baśniowej narracji – głosem pełnym napięcia, tajemnicy, czasem grozy, czasem niezwykłości. Mowa sceniczna aktorów, zrytmizowana, staranna, artykułowana niezwykle konsekwentnie blisko emocji postaci (ale jednak tuż obok, nie „z wnętrza” bohatera), uniezwykła i uwzniośla przekaz – w kontraście do prezentowanych w nim, dość banalnych treści z życia przeciętnych indywiduów, jednostek ludzkich trochę oszukanych, trochę wrednych, na pewno zaś zapętłonych w swych przeżyciach i oczekiwaniach. *Niežnośnie długie objęcia* to prawdziwy pokaz umiejętności aktorów, którzy minimalnymi środkami, prowadzeni tek-

stem autora-reżysera, snują przed widzem opowieść – bardzo skutecznie, bo łatwo w nią uwierzyć i poddać się atmosferze fikcyjnego świata, mimo wyraźnych sygnałów ze strony wykonawców, że jest to świat wykreowany w akcie aktorskiej obecności/opowieści na scenie.



Iwan Wyrypajew i Irina Marakulina w *Tlenie*
Fot. Wojtek Szabelski. Z archiwum Teatru im. W. Horzycy

Twórczość teatralną Iwana Wyrypajewa, w całej jej różnorodności formalnej, można z pewnością potraktować jako opowieść biograficzną. Nie tylko dlatego, że tak właśnie o swojej pracy artystycznej mówi autor, podkreślając związki między czasem, tematem sztuki i określonym momentem własnej biografii (Biegluk-Leś 2014: 374). Przede wszystkim zaś z tego względu, że preferowane przez Wyrypajewa środki wyrazu i dominujące motywy jego twórczości można uporządkować w ciąg rozwiązań uwarunkowanych kolejnością etapów życia artysty. Aktywność sceniczna pisarza wyrosła z postawy młodzieńczego buntu wobec świata zastanego – buntu, który znalazł odzwierciedlenie w poetyce prowokacji i w sprzeciwie wobec tradycyjnych rozwiązań teatralnych. Zainspirowany brytyjską techniką *verbatim* tworzył teksty sceniczne jako niepoddane konwencji fragmenty „żywej”, okrutnej rzeczywistości, wyrażone językiem pełnym kontrastów (prostym, wulgarnym, a jednocześnie precyzyjnie zrytmizowanym i metaforycznym). Na początku swej twórczości pisał zdecydowanie wbrew dialogowi dramatycznemu i wbrew zasadzie przezroczystości przekazu, dbając o to, by forma językowa uniemożliwiała zaistnienie pełnoprawnej fikcji, by naruszać raz po raz iluzję zdarzeń i łamać regułę „czwartej ściany”. Proponował dzięki temu indywidualną, dość radykalną w tonacji, wersję teatru społecznego, sytuującego widza w pozycji świadka scen przemocy, choroby, narkotycznego uzależnienia czy cudzej śmierci. W *Snach*, niczym spadkobierca ekspresjonistów, a zarazem

znawca fantastyki grozy, stworzył montaż obrazów-urojeń młodych narkomanów, w którym oniryzm miesza się z cielesnością. A tym samym realia życia i symptomy choroby ludzi uzależnionych od nalogu przerażają w swej wiarygodności. *Tlen* z kolei został skomponowany z użyciem techniki parabazy. Wyrypajew wzmocnił w ten sposób siłę oddziaływania aktorów-mówców, prezentujących widzom podczas występu przykłady agresji opisywane słowami Dekalogu. Autor oparł ten gorący komunikat na parafrazie przykazań i cytatach biblijnych z zamiarem prowokacyjnego uderzenia w różne środowiska opiniotwórcze, nie tylko w establishment polityczny i kulturalny, ale również w zakłamanie duchownych czy w ideały europejskich demokratów. Słowem w to wszystko, co w zderzeniu z aktami agresji prymitywnej bądź demagogicznej jednostki, motywowanej szaleńczą nienawiścią, okazuje się pusto brzmiącym sloganem. Nawet w mniej ekstrawaganckich *Walentynkach* widać ów wspomniany splot niepokornej postawy młodego autora z autotematyczną formą jego sztuki. Tekst, będący nawiązaniem do utworu Michaiła Roszczina pod tytułem *Walentyn i Walentyna*, nie jest co prawdą prowokacyjnym manifestem, ale stanowi przykład demontażu popularnego gatunku melodramatu. Podzielona na fragmenty, nielinearna akcja, jest ironicznym, jawnoteatralnym aktem odegrania historii nieszczęśliwej miłości. Pomysł kompozycji sztuki mieszczący się w ramach strategii recyklingu konwencjonalnych form artystycznych to dobry przykład pisarstwa postdramatycznego. A także tekst potwierdzający idiom twórczości teatralnej Wyrypajewa, który pisze utwory sceniczne jako kompozycje słowne do wykonania przez aktorów. Wygłoszenie tekstu stwarzające konkretną sytuację teatralną jest tu ważnym celem ekspresji artystycznej, a nie tylko środkiem do stworzenia scenicznego przekazu; efekt wybrzmienia słowa znacząco wpływa na jakość i sens unaocznionej historii, prezentowanej z nieodłączną dozą dystansu wykonawców do kreowanego świata fikcji.

W późniejszych projektach teatralnych Wyrypajew powraca do konwencjonalnej dialogowej formy dramatycznej. Realizuje spektakle na podstawie własnych tekstów scenicznych, w których dominuje przedstawienie różnych relacji interpersonalnych. Nie zawsze są to typowe interakcje bohaterów, zawsze jednak chodzi o zobrazowanie jakości życia i konsekwencji współistnienia jednostki z innymi osobami. Zazwyczaj są to małe grupy społeczne: małżeństwa, przyjaciele, krewni. Ośrodkiem zainteresowania autora jest zatem człowiek w relacji z innym, najczęściej bohater/bohaterka w dojrzałym już wieku, z określoną porcją doświadczeń, które przekładają się na styl rozpoznania siebie i świata. Maryla Zielińska w artykule pod tytułem *Cztery miłości*, odnoszącym się do sztuki *Iluzje*, sugeruje delikatne analogie między wiekiem autora a kondycją postaci przedstawionych, ukazanych zresztą w tym utworze w różnych etapach swego życia, w rozciągniętej perspektywie czasowej (Zielińska 2011: 130–131). I choć usilna próba doszukiwania się zależności między pisarzem a stworzonymi przez niego postaciami może grozić uproszczeniem interpretacji, to w tym przypadku warto zgodzić się z sugestią Zielińskiej, aby wskazać zmianę obszaru doświadczeń interesujących autora jako temat literackiej/scenicznej reprezentacji świata.

Wyrypajew dwudziestokilkuletni to kontestator tworzący teksty, w których ciętą, ekspresywną, stylizowaną frazą przeciwstawiał się światu w jego wymiarze społeczno-politycznym i religijno-ideowym, przywołując jednocześnie podstawowe wartości związane z duchowym wymiarem istnienia jednostki ludzkiej. Gdzieś w tle akcji przedstawionej w jego sztukach często pobrzmiewa sens boskich przykazań i sparafrazowany język wiary (Popczyk-Szczęsna 2010).

Wyrypajew starszy o dwie dekady to autor, którego fascynuje kontakt człowieka z człowiekiem, wraz z całą wpisaną w porządek interakcji międzyludzkiej grą kontekstów społecznych i dynamiką procesów kształtowania indywidualnej tożsamości. Dlatego też pisarz w kolejnych tekstach tworzy różne interpersonalne układy, koncentrując uwagę na doświadczeniu spotkania (kobiety z mężczyzną, przyjaciela z przyjacielem, nieznanego z nieznanym bądź człowieka z jego spersonifikowanym głosem wewnętrznym jako symptomem tęsknoty za transcendencją). Twórczość rosyjskiego artysty naturalnie ewoluuje wraz z autorem, o czym dobitnie świadczy znaczna zmiana perspektywy oglądu świata: energetyczność przedstawień i obrazoburczość jego tekstów związane z młodzieńczą siłą ekspresji i niepokornością ustąpiły w znacznej mierze sile wyrazu wynikającej z refleksyjności nad egzystencją. To inny rodzaj energii twórczej, owocującej przedstawieniami mniej krzykliwymi, bardziej skupionymi wokół wewnętrznych emocji człowieka, oddanych dzięki subtelnej pracy aktora na scenie, pracy jego ciała, a szczególnie głosu. Wśród sztuk, sygnujących tę bardziej stonowaną perspektywę opisu człowieczego świata, znajdują się zarówno dość konwencjonalne utwory przedstawiające postaci bezpośrednio w działaniu (np. *Słoneczna linia*), jak i teksty oparte na technice relacjonowania zdarzeń z życia poszczególnych bohaterów, np. *Iluzje*, gdzie dwie kobiety i dwaj mężczyźni wchodzi na scenę tylko po to, „aby opowiedzieć widzom historii dwóch par małżeńskich” (Wyrypajew 2011: 108). W tej drugiej strategii „nie ma bebeczków, wzruszania się, jest sucha relacja bez cienia moralizowania, skupiona na tym, by zderzenie różnych opowieści uzmysłowiło nam, jak trudno zidentyfikować swoje uczucia, nazwać je, przekazać innym i do tego być właściwie zrozumianym” (Zielińska 2011: 131). Bohaterowie pierwszych sztuk Wyrypajewa są raczej osobni, wykluczeni, naznaczeni piętnem nalożu, choroby, grzechu. Bohaterowie sztuk artysty w sile wieku to „straszni mieszczańscy”, na ogół niezłe sytuowani, o ustabilizowanej pozycji społecznej, sportretowani przez autora w trudnych bądź niezręcznych układach personalnych.

To, co łączy większość z dotychczasowych sztuk Iwana Wyrypajewa, zarówno tych napisanych dla teatru, jak i tych przez autora-reżysera zrealizowanych na scenie, to obrazowanie kondycji człowieka w sytuacjach skrajnych. Chodzi o ekstrema wynikające z prezentacji albo granicznej fazy egzystencji (choroba, agonia), albo zachowań poza normą oczekiwań i przyzwoleń społecznych. Narkomani, mordercy, schizofreniczka, starcy u progu śmierci czy ludzie kompletnie pijani – to postaci z galerii osobników fascynujących autora i uruchamiających jego twórczą wyobraźnię.

Właśnie to całkowicie poważne, analityczne traktowanie stanów uznanych przez medycynę i społeczeństwo za odstępstwo od normy, upodobał sobie Wyrypajew. Racjonalne myślenie według niego dyskredytuje wszystko, co nie mieści się w jego ramach, szafuje ocenami, niszczy każdą odmienność pogardą i agresją (Crawley 2015: 130).

Sądzę jednakże, że nie tylko empatyczny rodzaj zainteresowania figurą wykluczonego/innego prowokuje autora do podejmowania w swych tekstach tematyki skrajności i odmienności. Te graniczne stany człowieczeństwa są bowiem znakomitą okazją do przywołania w dyskursie teatralnym ukrytych bądź wypartych aspektów kondycji ludzkiej: tych związanych z obecnością zła w człowieku i z jego tęsknotą za transcendencją. Pisząc o zdarzeniach kryminalnych, pokazując stany chorobowe i pozarozumowe czy działania instynk-

towne, autor snuje refleksję o człowieczeństwie pękniętym, dualnym, bo uzależnionym od współistnienia *somy i psyche*.

Wyrypajew nieustannie szuka momentów, w których spod warstwy tego, co oczywiste, ukaże się jakaś cudowność, niezwykła brzydota lub chociaż niedopuszczana do głosu alternatywa (ibid.: 132).

Autor często pokazuje zło w człowieku, zwykle po to, by zadawać pytania o duchowy wymiar egzystencji i o rolę Boga bądź innej nadrzędnej siły warunkującej różne, w tym niecodzienne i nienormatywne, zachowania jednostki. Zarazem zapisuje te dziwne stany i metafizyczne przecucia bohaterów językiem brutalnym czy pełnym banałów, w potoczności i wulgarności szukając podstaw do tworzenia metafor oraz podtekstów. Jest wierny swym zainteresowaniom tym, co znajduje się pod powierzchnią człowieka społecznego, w samym środku indywiduum *par excellence*, tzn. w intymnym, głębokim procesie przeżywania własnej egzystencji bądź w instynktownych aktach autodestrukcji czy agresji.

Iwan Wyrypajew to artysta związany z Polską nie tylko dzięki licznym przedsięwzięciom artystycznym tutaj realizowanym, ale również dzięki małżeństwu z aktorką Karoliną Gruszką, z którą wspólnie przygotowują wiele przedstawień. Można rzec zatem, że sukces *Tlenu* na toruńskim „Kontaktcie” w 2003 roku zapoczątkował nowy, ważny i długi rozdział w życiu rosyjskiego twórcy. Pojawienie się jego sztuk w polskich teatrach było niewątpliwie związane z falą zainteresowania rosyjską dramaturgią współczesną na początku XXI wieku. Powstało wówczas szereg inicjatyw artystycznych promujących ten rodzaj pisarstwa. Warto wspomnieć np. o projekcie Teatru Wybrzeże z 2003 roku, zatytułowanym *Saison russe. Spotkanie z dramaturgią rosyjską*². Zaprezentowano wtedy kilka przedstawień rosyjskich dramatów, odbyły się również czytania nowych tekstów, wśród których znalazły się *Walentynki* Iwana Wyrypajewa, wystawiane potem wielokrotnie w polskich teatrach, począwszy od premiery w Teatrze Śląskim w 2004 roku. Rosyjski autor, współtwórca Teatru, doc. zaliczany do grona najciekawszych osobowości nowego teatru rosyjskiego, zyskał przychylność młodych reżyserów i sympatię widzów, przede wszystkim ze względu na „szukanie świeżej (na tle dominujących propozycji w teatrach repertuarowych) faktury języka i teatralności” (Osińska 2004: 181). W 2012 roku Iwan Wyrypajew został laureatem „Paszportu Polityki” – „za przypomnienie polskiemu teatrowi, że sztuka sceniczna może również być poezją. Za wiarę w siłę opowieści i żelazną konstrukcję tekstu oraz eksperymenty ze sceniczną tożsamością aktora” (*Polityka* 2013).

Sztuki Wyrypajewa, poświęcone ludziom aspołecznym, w różnej mierze niedopasowanym do ogółu, przekraczającym wiele norm życia zbiorowego, tak naprawdę świetnie pasują do utrwalonego w kulturze europejskiej wizerunku człowieka ze wschodniej Europy – z winą na karku i duszą przepastną. W tym sensie ich popularność może również wynikać z naszego zainteresowania kulturą rosyjską i związanej z tym potrzeby przyglądania się kondycji oraz mentalności człowieka, widzianych oczyma Rosjanina. Tym bardziej że artysta z Irkucka – tak jak jego wielcy literaccy poprzednicy – oddaje głos raczej odszczepieńcom, buntownikom i nieudacznikom niż nasyconym posiadaczom czy systemowym faworytom.

² Owocem tego przedsięwzięcia jest publikacja *Lepsi! i cztery inne kawalki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, oprac. Krzysztof Kopka, Gdańsk 2003. Zob. również Semczuk 2008: 178–180.

Wyrypajew odwołuje się w swoich projektach teatralnych do motywów znanych z literatury rosyjskiej, znamienych np. dla twórczości Fiodora Dostojewskiego. Jest w tym przekonujący nie tyle ze względu na przedkładany odbiorcom temat czy problem, ale z powodu frażujących widza pomysłów kompozycyjnych i zaskakujących środków wyrazu. Twórczość autora charakteryzuje się balansowaniem na granicy przyswojenia i przekroczenia konwencjonalnych form dramatycznych, sugestywnością języka łączącego slang środowiskowy z leksyką poety oraz przede wszystkim – stylem ukształtowania tekstów jako utworów przeznaczonych do wykonania na scenie, z dbałością o artykulację słowa literackiego i z dużą dawką ironii. Aktor jako staranny mówca, język w roli głównej, a scena jako miejsce nawiązania intymnej relacji z publicznością – wydaje się, że splot tych trzech czynników stanowi według Wyrypajewa definicję dobrego teatru, jego teatru – czyli „przestrzeni całkowicie podlegającej wyobraźni, gdzie wykreowana sztuczność, umowność świata przedstawionego pozwala mówić szczerze” (Baniewicz: 2013: 121). To teatr zrytmizowanych słów, sugestywnego brzmienia wypowiedzi scenicznej, napięcia między iluzją a realnością, które wynika z faktu obecności aktora przed publicznością, niekoniecznie zaś – z jego bycia w roli i w kostiumie. Wykonawca i tekst jako nadrzędne tworzywa sceniczne są dla reżysera narzędziem do zbudowania wiarygodnego obrazu ludzkich doświadczeń granicznych, komunikowanych nie zawsze wprost, i niekoniecznie w formie linearnej opowieści biograficznej. Wszystkie wspomniane powyżej wyróżniki sztuk Wyrypajewa zapewniają autorowi nie tylko czasową popularność na polskich i rosyjskich scenach, ale pozwalają traktować jego twórczość jako ważny element na mapie przemian w estetyce współczesnego teatru.

Bibliografia

- Baniewicz, Elżbieta 2013. „Wyrypajew – zdzieranie iluzji”. *Twórczość* 6.
- Biegluk-Leś, Weronika 2014. „Nieradosne gry kulturowej dekonstrukcji. Tlen Iwana Wyrypajewa”. *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 5.
- Chojka, Joanna 2004. „Odkłamywanie. Nowa dramaturgia rosyjska”. *Dialog* 4.
- Crawley, Joanna 2015. „Przekłète teraz”. *Dialog* 1.
- Duda, Artur 2010. *Alchemia teatru*. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu.
- Guczalska, Beata 2003. „Prowincja i centrum”. *Didaskalia* 57.
- Gruszczynski, Piotr 2004. „Tlen dla Warszawy”. *Tygodnik Powszechny* 23.
- Janikowski, Grzegorz 2003. „Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontakt 1991–2003”. *Pamiętnik Teatralny* 3–4.
- Kopka, Krzysztof 2003a. „Dramat generacji ‘P’”. W: Krzysztof Kopka (oprac.). *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, Teatr Wybrzeże.
- 2003b. „Iwana Wyrypajewa walka o oddech”. *Dialog* 6.
- Osińska, Katarzyna 2004. „Gry z przeszłością”. *Dialog* 7.
- Pawłowski, Roman 2010. „Tlen w zatrutym powietrzu”. *Gazeta Wyborcza* 29.
- „Paszporty 2012: kto lauretem” (red.). *Polityka* 15.01.2013. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1534563,1,teatr-ivan-wyrypajew.read> [18.06.2017]
- Popczyk-Szczęсна, Beata 2010. „Biblia jako wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa”. W: Ewa Partyga, Maria Prussak (red.). *Życie Księgi. Biblia a teatr i dramat współczesny*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata.

- Semczuk, Małgorzata 2008. „Teatralna ‘moda na Rosję’: współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)”. *Acta Polono-Ruthenica* 13.
- Tokarska-Stangret, Katarzyna 2011. „Liczy się wykonanie”. *Teatr* 1. „Warszawa. Ostatnie spektakle ‘Lipca’”. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/111135.html> [22.02.2017].
- Wróblewski, Janusz 2010. „Tlen”. *Polityka* 6.
- Wyrypajew, Iwan (reż) 2009. *Tlen* [Kislorod]. [Film]. <http://www.filmweb.pl/film/Tlen-2009-502768> [18.06.2017].
- 2011. *Iluzje*. Tłum Agnieszka Lubomira Piotrowska. *Dialog* 9.
- Zielińska, Maryla 2011. „Cztery miłości”. *Dialog* 9.