

Elena Kurant

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Rozprawa: *Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*

Promotor: Prof. dr. hab. Halina Waszkielewicz

STRESZCZENIE

Celem niniejszej rozprawy doktorskiej jest prezentacja strategii autorskich w tekstach dramatycznych Iwana Wyrypajewa (*Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*). Badanie twórczości jednego z czołowych przedstawicieli współczesnego procesu literackiego, okrzykniętego liderem nowego pokolenia, jest zadaniem niezwykle trudnym, nie tylko z tego względu, iż jest to osobowość wybitna i ciągle tworząca lecz także dlatego, że współczesny proces literacki także jest procesem *in statu nascendi*, wzbogacającym się o nowe nazwiska, utwory, prądy, interpretacje. Z tych samych względów niezwykle renesans najnowszej dramaturgii rosyjskiej nie doczekał się jeszcze należytych opracowań. W przedłożonej pracy jako materiał badawczy posłużyły najbardziej reprezentatywne – według mnie – teksty dramatyczne Iwana Wyrypajewa powstałe w okresie całej jego dotychczasowej twórczości, czyli w ostatnich osiemnastu latach (1998–2016).

Teoretyczne części dysertacji poświęcone zostały rozważaniom dotyczącym specyfiki współczesnego dramatu oraz wzbogacone o prezentację narzędzi metodologicznych, które, jak można sądzić, pozwalają na najbardziej wyczerpujące, a zarazem wnikliwe ujęcie poruszanej problematyki. Dramat współczesny, jak próbuję wykazać, wymaga interdyscyplinarnego podejścia, między innymi z tego względu, iż stanowi złożony wytwór współczesnej kultury, odzwierciedlający jej specyfikę. Natomiast synkretyzm i rozmaite odstępstwa od kanonu na różnych poziomach konstrukcyjnych współczesnych tekstów dramatycznych (genologicznym, kompozycyjnym, wizualnym, konstruowania świata przedstawionego, postaci („podmiot rapsodyczny”), dialogu, tekstu niedialogowego), zmuszają badacza do poszukiwania narzędzi analizy w oparciu o metodologię z pogranicza literaturoznawstwa, kulturoznawstwa, lingwistyki, psychologii kognitywnej oraz innych dziedzin. Omawiając teorię autora w jej klasycznym ujęciu literaturoznawczym oraz w świetle teorii komunikacji, przedkładam tezę, iż strategie autorskie w świetle współczesnych metodologii, jakimi są narratologia oraz performatyka, jawią się jako użyteczne i efektywne narzędzia analizy współczesnych tekstów dramaturgicznych.

Przemiany, jakie można zaobserwować w strukturze współczesnego tekstu dramaturgicznego, – takie jak wysuwanie się na pierwszy plan „autora”, który na różne

sposoby manifestuje swoją obecność w przestrzeni dramatu, zachwianie klasycznych proporcji tekstu dialogowego i didaskaliów, tendencja do liryzacji oraz epizacji tekstu dramatycznego, destrukcja klasycznej akcji dramaturgicznej, rezygnacja z mimetycznego przedstawienia zdarzeń kosztem narracji, zastępowanie opowiadania o zdarzeniu samym „zdarzeniem opowiadania”, monologizacja, – narzucają konieczność poszerzenia refleksji o tekście dramatycznym, gdzie performatyka oraz narratologia mogą stanowić jedną z ciekawszych propozycji metodologicznych.

W nowej dramaturgii już sam tekst nabiera statusu sprawczego, staje się przestrzenią komunikacji z odbiorcą jako aktywnym uczestnikiem „stawania się” sensów, co okazuje się prawdziwą istotą dramatu. Zdarzenia, konflikt dramatyczny „dzieją się” na płaszczyźnie języka. Rytualizacja słowa, tekst jako symboliczna przestrzeń gry językowej zastępują tradycyjne wyznaczniki dramatyczne, a odbiorca – widz/czytelnik zajmuje pozycję interaktywnego uczestnika procesu tworzenia sensu. W tym kontekście istotny zdaje się dorobek stosunkowo nowej dyscypliny badań humanistycznych, a mianowicie performatyki. Warto przypomnieć, że pojęcie performatyki i performatywności formułuje językoznawca John Austin w swojej teorii aktów mowy, określając mianem „performatywnych” takie zwroty językowe, które są równorzędne działaniu. Stanowisko takie zostało podjęte później w pracach teoretyków, między innymi Jacques’a Derridy oraz Judith Bathler. Pojęcie „zwrotu performatywnego” badacze wiążą z 60.-80. latami XX wieku, kiedy to zaczynają się rozwijać – również dzięki staraniom między innymi Richarda Schechnera – *Performance Studies* jako dziedzina badań akademickich. Jednakże, co również godzi się odnotować, zjawiska performatywne można zaobserwować już we wcześniejszych okresach, poczynając od poszukiwań formalnych „nowego dramatu” przełomu XIX-XX wieku poprzez kierunki modernistyczno-awangardowe XX wieku oraz koncepcje twórcze wielkich reformatorów teatru.

Postrzeganie dzieła literackiego jako przestrzeni komunikacyjnej oraz skupienie uwagi na strategiach komunikacyjnych charakteryzuje również podejście narratologiczne. Narratologia jako dyscyplina literaturoznawcza analizująca tekstową organizację tekstu, wśród prekursorów której można wymienić Claude’a Bremonta, Rolanda Bartesa, Tzvetana Todorova, Mieke Bala, w pracach późniejszych teoretyków (np. Wolfa Schmida, Paula Ricouera, oraz rosyjskich badaczy – Walerija Tiupę, Igora Szatina) zostaje odczytana szerzej – jako analiza dyskursu narracyjnego, czyli w jej komunikacyjnym aspekcie. Tak rozumiana narratologia posługuje się pojęciem „strategii komunikacyjnych” (zarówno autorskich, jak i receptywnych) w stosunku do utworu pojmowanego jako połączenie

zdarzenia, o którym się opowiada, oraz zdarzenia komunikacyjnego, czyli „zdarzenie opowiadania” (Michaił Bachtin), lub – w terminologii Walerego Tiupy – „zdarzenia referencyjnego i komunikacyjnego”.

W rozdziale biograficznym podejmuję próbę przybliżenia sylwetki autora na tle współczesnego procesu dramaturgicznego oraz uchwycenia jego wizerunku medialnego, ponieważ – jak można wnioskować z licznych wywiadów i spotkań z publicznością – autor usilnie pracuje nad jego wykreowaniem, obierając określoną strategię autoprezentacji jako integralną część własnego projektu teatralnego. Wobec nierzadko sprzecznych i enigmatycznych wypowiedzi, przybliżenie jego sylwetki stanowi w niniejszej pracy propozycję „wariantu biografii” odtworzonej z wywiadów, szkiców krytycznych, esejów itp.

Iwan Wyrypajew jest często nazywany liderem „nowej dramaturgii”, zjawiska jak dotąd w pełni niezbadanego, które obejmuje umownie okres rozpoczynający się od końca lat 90. XX wieku aż po współczesność. Wybrany okres 1998 – 2010 charakteryzuje się kardynalnymi dla Rosji zmianami w sferze ustroju, polityki, instytucji socjalnych, kultury. Jak wiadomo, przemiany w sytuacji historyczno-kulturowej wywierają znaczący wpływ na świadomość społeczeństwa, co z kolei odzwierciedla się w sposób upośredniony zarówno w dramaturgii, jak i teatrze.

Do przedstawicieli nowej dramaturgii zaliczani bywają twórcy skupieni pierwotnie wokół festiwalu dramaturgii współczesnej *Lubimowka*, którzy nawiązując kontakty z teatrem londyńskim *Royal Court* – o światowej renomie centrum dramatu współczesnego, – zaczęli popularyzować współczesny dramat europejski oraz kierunek *New writing*. Wśród znanych „nowych dramaturgów” zachodnich można wymienić Sarah Kane, Mariusa von Mayenburga, Dea Locher, Theresię Walser, Sergi Belbera z Hiszpanii, Dejana Dukovskiego z Bułgarii, Martina McDonagha z Irlandii, Elfriede Jelinek i Wenera Schwaba z Austrii. Z tego nurtu teatr rosyjski zaczerpnął zarówno skłonność do niczym nieograniczonego eksperymentowania, jak i do podejmowania problematyki współczesnej, co przejawia się poprzez pokazywanie społecznego tabu, sięganie do języka ulicy i półświatka przestępczego, epatowanie naturalistycznymi i turpistycznymi scenami itp.

Jeśli kilka lat temu publikacja czy inscenizacja tekstów młodych autorów była ewenementem, to obecnie sytuacja przedstawia się zgoła odmiennie. Dość powiedzieć, że współczesna dramaturgia rosyjska odnosi sukcesy nie tylko na scenie rodzimej, ale i międzynarodowej. W Anglii, w Niemczech, Austrii, Bułgarii, we Francji oglądać można sztuki braci Priesniakowów, Iwana Wyrypajewa, Maksima Kuroczkina, Wasilija Sigariewa i innych. Utwory przedstawicieli nowego pokolenia dramaturgów są systematycznie

publikowane, powstają teatry i festiwale zorientowane wyłącznie na najnowsze teksty dramaturgiczne i poszukiwanie nowych środków wyrazu teatralnego.

Wykorzystując środki postmodernistyczne Iwan Wyrpajew wykracza jednakże poza światopogląd postmodernistyczny. Tworzy projekt teatralny i parateatralny (działalność pedagogiczna, spotkania z publicznością, działania producenckie) w oparciu o własny system filozoficzno-estetyczny. Jest to alternatywny (wobec tradycyjnego teatru i również współczesnej nowej dramaturgii) projekt konceptualnego tekstu performatywnego, skierowanego do odbiorcy, otwartego na odbiorcę, nowy projekt teatru społecznego dyskursu, który łączy elementy rozrywki i chwytów typowych dla tak zwanej sztuki masowej z performatywną skutecznością oddziaływania oraz prezentacją swoistych poglądów filozoficznych na temat kondycji współczesnego człowieka. Tekst jako projekt, jako obszar spotkania z odbiorcą oraz wielopoziomowa przestrzeń dialogiczna – w tym upatruję oryginalność i specyfikę twórczości Iwana Wyrpajewa.

W części analitycznej przedstawiam teksty Iwana Wyrpajewa według następujących kryteriów: specyfika genologiczna; autor, postać narrator; właściwości organizacji językowej.

Pierwsza część analityczna podejmuje rozważania na temat gatunków współczesnej dramaturgii wymagających zapoznania się z problematyką gatunkową, której są poświęcone liczne prace teoretyczno-literaturoznawcze XX wieku. Rozumienie pojęcia „gatunku” uzależnione jest od określonej metody badań typologicznych. Gatunki literackie mogą być rozpatrywane w ramach systemu gatunkowego określonej epoki, czyli synchronicznie lub poprzez wyodrębnienie najbardziej trwałych elementów typologicznych zapewniających rozpoznawalność gatunku w procesie literackim. Czynniki określające gatunek, czyli zasada organizacji czasoprzestrzeni, rodzaj narracji, struktura kompozycyjna, rodzaj konfliktu – typ bohatera – wyrażają istotę utworu, kształtują podstawę konstruktywną gatunku. W analizowanych utworach Wyrpajewa nominacje gatunkowe i odwołania się do rozmaitych gatunków starożytnych lub średniowiecznych są chwytem formalnym, stają się obiektem dekonstrukcji, podważania i ponownego definiowania w drodze nieustannego dialogu na temat kondycji współczesnego człowieka. Konflikt wewnętrzny, szczególna sakralna czasoprzestrzeń, magiczne, performatywne słowo angażujące czytelnika jako bezpośredniego uczestnika zdarzeń, mistyfikacja na poziomie fabularnym i gatunkowym tworzą emocjonalnie nacechowaną przestrzeń tekstową. We wczesnych utworach Wyrpajewa *Sny*, *Miasto*, *Gdzie Jestem* istotną rolę odgrywa przypowieść jako gatunek skłaniający do odczytania uniwersalnych znaczeń symbolicznych. W późniejszych utworach *Tlen*, *Księga Rodzaju 2*, *Lipiec* połączenie rozmaitych technik, zasad gatunkowych

i koncepcji stylistycznych tworzy w efekcie synkretyczny tekst, który jest przestrzenią aktywizującą pozycję czytelnika jako istotnego uczestnika procesu komunikacji. Autor sięga po gatunki średniowieczne (mirakl, moralitet) tworząc autorskie formy gatunkowe. Wskazuję również na antyczną menipeję, cechy której stały się przedmiotem rozważań Michaiła Bachtina i która, jak można sądzić, odgrywa w wyżej wymienionych utworach rolę metagatunku jako dominującego elementu synkretycznej struktury świata przedstawionego. Sięganie do gatunków archaicznych, tekstów sakralnych (Biblia w *Tlenie* i *Lipcu*, starożytny dramat sanskrycki, elementy starożytnej mitologii indyjskiej w *Tańcu Delhi*) pozwala na ukształtowanie rytualnego słowa, które ma na celu przekazywanie nie tyle sensów, ile stanów, emocji.

W późniejszych utworach *Ufo*, *Kontakt*, *Słoneczna linia* można zaobserwować tendencje do wybrzmień bardziej intymnych, kameralności w duchu filozofii wschodniej przy jednoczesnym zachowaniu «gęstości» tekstu, nasyceniu go powtórzeniami, przekładnią, rytmizacją. Czerpanie z licznych źródeł, kompilacje gatunkowe, kolaże scen odwołujące się do rozmaitych kontekstów religijnych, kulturowych, literackich, - są to strategie tworzenia unikalnych autorskich form genologicznych.

W drugiej części analitycznej badałam konstrukcję postaci, autora i narratora w tekstach Iwana Wyrupajewa, która staje się obiektem eksperymentowania. Dekonstrukcja tradycyjnej postaci dramatycznej, pozbawienie jej cech fizycznych i społecznych, przekształcenie w „funkcję językową”, wprowadzenie „podmiotu rapsodycznego”, scalającego i organizującego fragmentaryczną akcję, zacieranie granicy pomiędzy autorem, postacią a narratorem, ich „niestabilna pozycja”, – te nowatorskie elementy analizowanych przeze mnie tekstów stają się nie tylko odzwierciedleniem kryzysu tożsamości jako głównego tematu autorskiej refleksji, ale również ukazują dążenia autora do stworzenia tekstu „totalnego”, do realizacji w tekście modelu wszechświata o charakterze mitopoetyckim i filozoficznym. Aktywnie angażując odbiorcę w proces głębokiego i osobistego przeżywania zawartego w tekście doświadczenia duchowego, autor dąży do uzyskania efektu autentycznego, „żywego” kontaktu z odbiorcą. Dla określenia owego efektu Wyrupajew wprowadza termin „connect”, czyli połączenie procesu tworzenia tekstu/przedstawienia z procesem recepcji, porównywalny do jednego z podstawowych pojęć estetyki performatywnej – „autopoetyckiej pętli feedbacku” autorstwa niemieckiej teatrolog Eryki Fisher-Lichte, stanowiącej specyficzny rodzaj współoddziaływania „nadawcy” i odbiorcy/czytelnika/widza, dzięki któremu powstaje właściwe dzieło. Forma podawcza monologów w utworach Iwana Wyrupajewa sprawia, że problemy poruszane w dramatach skierowane są bezpośrednio do

odbiorcy (czytelnika/widza), przez co prowokują go do bezpośredniej, emocjonalnej reakcji na tekst.

W dalszej części skupiam się na właściwościach organizacji językowej badanych tekstów. Zmiany w obrębie tradycyjnego dyskursu dramaturgicznego, zmiana funkcji i objętości tekstu pobocznego w stosunku do tekstu głównego, aktywizacja performatywnej funkcji tekstu oraz jego komponentów wizualnych wiążą się z epizacją lub liryzacją tekstu współczesnej dramaturgii. Nie tyle fabuła i konflikt są istotne w utworach Iwana Wyrypajewa, ile sam tekst, który staje się centralnym elementem dramatu (w didaskaliach do *Księgi Rodzaju 2* na liście postaci umieszczono jedynie *Tekst*). Jednocześnie sam dialog, jako tradycyjny element dramatu, ulega przekształceniom, nie jest już gwarantem sprawnej komunikacji, przestaje być skuteczną formą porozumienia. Mimo tego nieustające dążenie do kontaktu, do dialogu z drugą osobą i samym sobą pozostaje imperatywem moralnym, co stanowi realizację strategii konwergencyjnej czyli *Ty-świadomości* w terminologii Walerego Tiupy, autora koncepcji mentalnych stadiów kultury. Tiupa, opierając się na pracach Lwa Wygotskiego, poświęconych formacji mentalnej osobowości rozwija typologię mentalności jako „czterech podstawowych stanów ducha człowieka”, modalności samoidentyfikacji podmiotu, zgodną z „czterema modusami świadomości historycznej” Haydena White’a. Każdej z tych modalności odpowiadają określone konteksty wartości i w konsekwencji motywacje zachowań, czyli: rojowa *My-świadomość*, normatywna *On-świadomość*, dywergencyjna *Ja-świadomość*, i konwergencyjna *Ty-świadomość*. Czynnikiem decydującym o charakterystyce typu mentalności staje się jego relacja” z Innym, w związku z czym ostatnia „Ty-świadomość” jest uważana przez autora za najwyższe stadium rozwoju samoidentyfikacji osobowości, ponieważ realizuje się poprzez dialog, relację z Innym przy zachowaniu własnej niezależności i systemu wartości. W przejściu do świadomości konwergencyjnej uczony upatruje przezwycięzenie kryzysu epoki postmodernistycznej posługującej się *Ja-świadomością*, czyli świadomością odosobnioną, dywergencyjną, którą cechuje utrata tożsamości, poczucie alienacji, absolutyzacja własnej wolności, wobec której Inny stanowi potencjalne zagrożenie. Przejawy świadomości konwergencyjnej uczony wiąże z neotradycjonalistycznymi tendencjami w literaturze, pojawienie się których w ramach nurtów post-postmodernistycznych odnotowują badacze współczesnej rosyjskiej „literatury środka”.

W utworach *Pijani*, *Letnie Osy Kąsają Nas Nawet w Listopadzie*, *Słoneczna Linia* bohaterowie umieszczeni zostają w kameralnej przestrzeni wzorem dramatów obyczajowych, prowadzą rozmowy salonowe, zwierzają się sobie i wyklócają, ale przede wszystkim

rozpaczliwie dążą do porozumienia, pragną zbliżyć się do siebie, na każdym kroku napotykać przeszkodę w postaci samego języka. Język, którym się posługują, jest całkowicie antykomunikacyjny: nie pozwala usłyszeć siebie nawzajem, uniemożliwia nawiązanie „kontaktu” stanowiącego wartość nadrzędną i sposób na „odzyskanie” rozpadającej się tożsamości w procesie doświadczania Innego. Postać jako „konstrukt formalny”, nie będąc w stanie wyjść poza dyskurs językowy, usiłuje odszukać sens, którego nie zapewnia dialog tradycyjny, w eksperymentach językowych. Nawarstwienie inności, egzotyzacja (*Letnie Osy, Pijani*), chwytów metateatralne (*UFO. Kontakt*) pozwalają bohaterom wznieść się na nowy poziom „inności”, co paradoksalnie umożliwia im przejście od obcości i braku porozumienia do jedności i harmonii. Nakładanie masek wzorem psychodramy (*Słoneczna Linia*) pozwala stworzyć atmosferę akceptacji, zrozumienia i zaufania, niezbędną dla prawdziwej otwartej komunikacji. Przekraczając bariery, poszukując tego, co najważniejsze, wplątując w codzienność pytania ostateczne, wśród banalnych potrzeb odsłaniając rozpaczliwe pragnienie miłości, w rutynowych rozmowach upatrując desperackiej próby porozumienia się z drugim człowiekiem, dramaturg przygląda się człowiekowi, który znalazł się na krawędzi, jego relacjom z innymi ludźmi, z Bogiem, z samym sobą. Specyfika tekstu określa również metodę gry aktorskiej, która wychodzi poza sztukę *stricte* teatralną, staje się metodą rozwoju personalnego: pogłębiania własnej świadomości, poszukiwania „drogi do siebie”. W tym teatrze słowo uzyskuje samodzielność i ożywa na scenie po to, by obnażyć jego prawdziwy, ukryty (lub zapomniany) sens. W przedstawieniach Iwana Wyrupajewa obrzęd, rytuał, którego narzędziem jest gest, głos, słowo – dzieje się w czasie scenicznym i w przestrzeni scenicznej, ale posiada inne kategorie i inny wymiar. Słowo staje się znakiem, gest – symbolem. Aktor jest wykonawcą tekstu i w trakcie tego wykonania można ocenić jego grę z tekstem, energię, jaką w tekst wprowadza, to, jak poprzez tekst otwiera się jego osobowość.

W zakończeniu przedstawione zostały wnioski sformułowane na podstawie przeprowadzonych badań. W analizowanych przeze mnie utworach przejawiają się zasady estetyki postmodernistycznej: brak ostatecznej prawdy, zatarcie granic między rzeczywistością i iluzją, nieliniowość struktury. Jednakże w odróżnieniu od „śmierci” autora, u podstaw formuły teatru Iwana Wyrupajewa znajduje się autor – demiurg, autor – mistyfikator. Jego prerogatywy w przestrzeni tekstowej są nieograniczone: może mnożyć postaci, tworzyć swoich sobowtórów, podkreślając, że wszystkie przedstawiane wydarzenia stanowią jedynie wytwór jego wyobraźni, może prowadzić wyrafinowaną grę nie tylko z widzami, ale i z samym sobą, przekazując własne funkcje innym postaciom, lub na odwrót,

podkreślając, że są one wyłącznie jego uosobieniem. W ten sposób „zdarzenie opowiadania” rozciąga się także na samego autora, staje się opowiadaniem o autorze. Niepewność przekazu, tak podmiotowego, jak i autorskiego podkreśla niedookreśloność podmiotu, nie tylko dla zewnętrznego obserwatora, ale i dla niego samego, niedookreśloność, która powoduje konieczność ciągłego stawiania pytań dotyczących świata, własnego miejsca w świecie, sensu i możliwości jego poznania. Niestabilność czasu i przestrzeni, zwrócenie się do „tu i teraz” jako ucieleśnienia chaotycznej, nieświadomionej rzeczywistości stawia bohaterów wobec konieczności ciągłego poszukiwania kryteriów autentyczności istnienia, nie pozwalając jednocześnie formułować ostatecznych i kategorycznych odpowiedzi na zadawane pytania. Analiza strategii autorskich w tekstach dramatycznych Iwana Wyrypajewa pozwala ujawnić autorskie mechanizmy performatywnego wywierania wpływu na odbiorcę, metateatralne sposoby konstruowania znaczenia jako efektu współpracy z czytelnikiem/widzem. Wyodrębnienie istotnych tematów poruszanych w analizowanych utworach pozwala sprecyzować autorską koncepcję filozoficzną dotyczącą kondycji współczesnego człowieka i sposobów jego funkcjonowania w ponowoczesnym świecie świadomości kryzysowej.

Przeprowadzona analiza z oczywistych względów nie może okazać się wyczerpująca. Interesujący mnie autor jest przecież aktywnym uczestnikiem życia literackiego i teatralnego i jego ewentualne nowe utwory mogą zarówno potwierdzić, jak i zanegować zauważone tendencje i strategie jego twórczości. Ograniczony zakres niniejszego opracowania pozwolił mi jedynie naszkicować niektóre kierunki rozwoju współczesnego tekstu dramaturgicznego, wymagające wszakże dalszego systematycznego badania. Dotyczy to w szczególności strategii autorskich w tekście dramaturgicznym, a także performatywności współczesnego dramatu jako całościowej estetyki określającej specyfikę podmiotowo-przedmiotowej organizacji tekstu.