

Halina Mazurek

Przypowieść z refrenem : o dramatch Iwana Wyrypajewa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 20, 84-95

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Przypowieści z refrenem O dramatach Iwana Wyrpajewa

Halina Mazurek

Dramat, jak każdy rodzaj literacki, wraz z reprezentującymi go gatunkami podlega nieustannie przemianom, choć wydawałoby się, że zasadnicze cechy decydujące o specyfice i wyjątkowości tego najbardziej hermetycznego typu sztuki powinny być nienaruszalne. Ale historię dramatu znaczą przecież dzieła odbiegające od klasycznych wzorów, lecz mimo to stanowiące najważniejsze ogniwa w rozwoju dramaturgii. Tradycyjny dramat nie istnieje bez wysokiej i niezwyklej treści oraz problematyki, bez zdarzeń odznaczających się szczególnym napięciem dramatycznym wynikającym z nieodzownego w tym rodzaju literackim spiętrzenia wypadków, których niecodziennosc potwierdzana jest nieustannie scieraniem się przeciwieństw, prowokującym nieuchronność zaskakujących rozwiązań i finałów. Dramatu nie ma bez dziania się, bez wartkiej akcji, bez specyficznego wielofunkcyjnego dialogu, zamkniętej kompozycji, skończonej artystycznie formy, bez wyjątkowej inicjatywy postaci zastępujących obecność autora i wszechwiedzę narratora.

Jednak w Rosji od czasu pojawienia się sztuk Antoniego Czechowa (by nie rzec: Aleksandra Puszkina, Mikołaja Gogola, Aleksandra Ostrowskiego, Iwana Turgieniewa) konwencjonalna architektonika dramatu uległa znacznemu przekształceniu. Zmieniło się rozumienie tragiczności, dramatyczności i klasyczny wysoki dramat przestał zmagać się z dylematami wielkiej wagi oraz konfliktami bohaterów zmuszanych do zajęcia postaw wobec losu, historii, kodeksu wartości etycznych. Czechow przekonał nas, że przeżycia duchowe człowieka, jego stany emocjonalne i psychiczne oraz jego prywatne sprawy są nie mniej od tego ważne. Dramatyczność i tragizm, według pisarza, zawiera się w nudzie codzienności, niemocy człowieka, jego bierności i braku umiejętności dostosowania się do otaczającej rzeczywistości, co ukazać może utwór sceniczny pozbawiony akcji, tradycyjnej dynamiki, jednym słowem — tego, co do tej pory decydowało o jego istocie i odrębności. W ciągu XX stulecia dramat ulega dalszym modyfikacjom, aby u schyłku tego wieku i na początku następnego odmienić całkowicie swe oblicze.

Aleksander Wampiół pogłębia psychologiczny rysunek postaci, Ludmiła Pietruszewska zaciemnia barwy Czechowowskich sztuk, Nikołaj Kolada wydobywa z dna duszy ludzkiej najskrytsze myśli człowieka, którego zmusza do zdjęcia maski i szczerych wynurzeń na temat tego, o czym wstydił się do tej pory mówić. Dramat i teatr stają się coraz bardziej osobistą przestrzenią, miejscem prezentacji ludzkich rozterek, niepokoików, przyziemnych spraw, absurdów komplikujących człowiekowi życie oraz sytuacji życiowych skazujących go na samotną egzystencję w dzisiejszym bezdusznym świecie.

W sensie technicznym radykalny przewrót nastąpił w rosyjskim dramacie w chwili ukazania się drukiem pierwszych sztuk Aleksieja Szypienki, który bezceremonialnie obszedł się ze wszystkimi uświęconymi tradycją stereotypami w klasycznej i współczesnej dramaturgii, manipulując zwłaszcza czasem i przestrzenią, epatując celowo odpychającymi, drastycznymi, obrzydliwymi i nieprzyzwoitymi scenami. Szlachetny natomiast bunt przeciw konwencjom dramaturgicznym charakteryzuje scenopisarstwo Michaiła Ugarowa, który swoje sztuki określił mianem statycznych. Zrezygnował bowiem w nich z dynamicznej akcji z przeszkodami na rzecz przedstawienia postaci kontemplujących swoje najbliższe otoczenie i odkrywających na nowo wartości przedmiotów stałego użytku. Autor bawi się grą w dramat, który stara się złożyć po nowemu z tego, co już kiedyś w literaturze i sztuce zaistniało.

Najnowsza generacja dramaturgów rosyjskich, twierdząc stale, że w dramaturgii i teatrze wszystko już było, chce zadziwić odbiorcę nie tylko własną przeobrażką znanych treści, ale i umyślnym, demonstracyjnym lekceważeniem podstawowych cech gatunkowych dramatu. Jeśli jeszcze w XX wieku można było zauważyć niejaką zależność od Czechowowskiego typu dramatu, to już w drugiej jego połowie i na początku XXI stulecia nie widać w nowej dramaturgii dążności do stworzenia nowego konkretnego rodzaju utworu scenicznego, który by mógł pełnić funkcję wzorcowego reprezentanta epoki postmodernistycznej. Zamiast tego mamy tyle różnych gatunków i ich odmian, ilu mamy autorów, co więcej, ile mamy utworów dramaturgicznych. Chęć wyróżnienia się, uniezależnienia od wszelkich przykładów, wzorów, chęć zwrócenia uwagi na swoją twórczość, tak charakterystyczne dla naszych czasów, sprawia, że pisarz pragnie oznaczyć własne dzieło oryginalną nazwą. Oprócz więc tytułu pojawia się wyjaśnienie w rodzaju: sztuka-podróż, dramat-*dossier*, ni to komedia ni to tragedia, gra słów, kronika sądowa, wariacje taneczne, dowolny montaż, kołysanka, balet w ciemności, kronika rodzinna, opera pierwszego dnia, fantazja, żart itp. To powszechne w ostatnich latach zjawisko nie jest, rzecz jasna, odkryciem młodych dramaturgów (pamiętamy choćby *Optymistyczną tragedię* Wsiewołoda Wiszniewskiego czy *Misterium-buffo* Władimira Majakowskiego). Niegdyś odbierane jako swoista prowokacja, bunt przeciw zastanym formom i gatunkom dramatu, dziś może też skrywać za tym pewną nieporadność warsztatową, chęć zdobycia uznania małym kosztem — przez zaskoczenie, nie tyle głęboką treścią, ile nazwą. Anna Krajewska, autorka arty-

kułu o znaczącym tytule: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu* uważa, że podobne nazwy są „etykietką genologiczną stosowaną przez autora na czas tworzenia, a przez krytyka na czas interpretacji”¹. Tymczasowość, ulotność, niedokończoność, niepowtarzalność, proces tworzenia jako temat i treść sztuki — oto wyznaczniki dzisiejszego dramatu, nie do zaakceptowania przez tradycyjne dramatopisarstwo, podobnie jak nader częsta w nowych utworach scenicznych obecność autora, zredukowanie dramaturgicznej roli dialogu, epizacja i pozbawienie bohatera wszelkiej inicjatywy. Posłużmy się jeszcze raz słowami Krajewskiej, która taką sytuację określa tymi słowami:

Obwieszczono już śmierć autora, mówiono o końcu historii, umierały wielkie narracje, na koniec przyszedł i koniec dramatu... Akcję sprowadzono do redukcji, tekst do fragmentu, prezentację do próby, bohatera do śladu, a postać do głosu, oddechu. Dramat winien być jedynie synonimem „play”, gry. [...] Wizualność, widziana jako podstawowa cecha dramatu, ratuje go przed roztopieniem się w dyskursie epickim, czyli scala gatunek.²

Ale wizualizować dzisiaj można wszystko. Adaptacje sceniczne powieści i liryki cieszą się nie mniejszą popularnością niż adaptacje dramatu. Paradoksalnie, niektóre dramaty podczas próby przeniesienia na scenę sprawiają nie lada trudności, choćby z powodu nośnych znaczeniowo, finezyjnych, lecz niemożliwych do przedstawienia wizualnego tekstów odautorskich (Ugarow, Kolada). Trudno jest zaiste odnaleźć w dzisiejszym dramacie cechę podporządkowaną tylko i wyłącznie temu rodzajowi sztuki.

W te wszystkie przekształcenia i tendencje wpisuje się twórczość Iwana Wyrpajewa (ur. 1974), przedstawiciela najmłodszej generacji rosyjskich dramatopisarzy. Nie opatruje on swoich sztuk określeniami konkretyzującymi przynależność gatunkową, nie zależy mu — jak się zdaje — na szlifowaniu formy, lecz tak jak wszystkim młodym dramaturgom — na jak najszybszym dostaniu się na deski teatru. I to zapewne ma decydujący wpływ na zwiększającą się, w niebywałym do tej pory tempie, produkcję dramaturgiczną, która — jak słyszy się ostatnio coraz częściej — zaczyna przewyższać prozę powieściową:

Никогда ещё в истории российской литературы и российского театра драматургия не переживала такого расцвета. [...] не было такого потрясающего многообразия форм. [...] Никогда ещё российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас.³

Autorzy artykułu, z którego zaczerpnięto cytaty, uznali, iż dramat wyprzedza zarówno prozę, jak i lirykę, poraża różnorodnością form i co się z tym łączy: wielo-

¹ A. Krajewska: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Boleski, I. Opascki. Warszawa 2000, s. 55.

² Ibidem, s. 57—58.

³ В. Забалуев, А. Зензинов: *Роул Корт versus Любимовка. Что-то вроде манифеста*. „Современная драматургия” 2003, № 4, s. 166.

ścią odmian gatunkowych. Dodajmy, że choć wiele z nich dramatu, w tradycyjnym jego pojęciu, zupełnie nie przypomina, trafia szybko na scenę i święci triumfy.

W ostatnich latach głośne stało się nazwisko Wyrypajewa, który swą pierwszą sztukę *Сны* (*Сны*) napisał w 1999 roku. Ten młody aktor, reżyser, dramaturg, scenarzysta kinowy jest autorem kilkunastu dramatów, znanych już nie tylko w Rosji, bardzo często nagradzanych również za granicą (w Niemczech, Polsce, Włoszech, Anglii) i zawsze wywołujących szeroki oddźwięk. Wystarczy otworzyć stronę internetową pisarza⁴, by z zamieszczonej na początku jego biografii rzucił się w oczy okazały spis wyróżnień i nagród, zwłaszcza za dramat *Тлен* (*Кислород* 2002 rok). Niemała jest też działalność organizatorska Wyrypajewa. W 1998 roku w rodzinnym Irkucku stworzył Teatr-studio „Пространств игры”, w 2001 roku uczestniczył w organizowaniu alternatywnego moskiewskiego Teatru.doc, a w 2005 nowego teatru Praktyka, którego dyrektorem został w 2006 roku. W 2005 roku zorganizował agencję projektów artystycznych Ruch Kislorod, od 1999 przez dwa lata wykładał sztukę aktorską w Irkuckiej Szkole Teatralnej. Ostatnio szczyli się nagrodami za swój film pt. *Еuforia* (*Ейфория*). Czymże zatem Wyrypajew ujął publiczność i zdobył uznanie krytyków (oczywiście nie wszystkich)? Rzecz jasna, nowym sposobem przekazu artystycznego, w którym wszakże niewiele pozostało ze środków ekspresji, jakimi posługiwał się dawny dramat. Jedynym z nim łącznikiem jest chyba waga poruszanej problematyki, odwołującej się prawie zawsze do legend biblijnych i kodeksu odwiecznych wartości etycznych.

Wyrypajew pisze o dobru i złu, przypomina, w swoistej naturalnie formie, przykazania Boże, każe bohaterom pytać o sens ludzkiej egzystencji, o istnienie Boga, o to, czym jest dobro i piękno i czymże jest sumienie. Dramat to jednak specyficzny splot kolizji, ścieranie się racji poparte działaniem. A tego w sztukach Wyrypajewa nie ma. Są one w zasadzie jedynie osobliwym komentarzem do tego, co już się stało, opowieścią postaci o stanie swego ducha, nietypową spowiedzią. Opowieść ta ma jednakowoż charakter prowokacyjny, buntowniczy, domaga się drugiego głosu, reakcji potencjalnych odbiorców. Anonsując w prasie spektakl według najnowszej sztuki Wyrypajewa *Липец* (*Июнь*) (2006 rok), Marina Tokariewa zaznaczyła, że:

Спектакль-богохульство разворачивается, как иные сцены фильмов Германа, и держит не отпуская, За происходящим бьётся вечный вопрос Ивана Карамазова: если Ты есть? как допустил это? *Июль* вообще впитал [...] многое от испуганных исповедей антигероев Достоевского, до потоков сознания Джойса, Фолкнера, Ерофеева, даже Буковски. В нём есть отголоски страшных сказок Афанасьева и чернушных анекдотов.⁵

Ale bohater sztuki nie ma klasy Iwana Karamazowa, to raczej człowiek z podziemia naszych czasów, zabójca i kanibal, który stracił rozum, żyjąc samotnie i gnę-

⁴ Dostępne w Internecie: www.vyrypaev.ru [data dostępu: 11.10.2003].

⁵ М. Токарева: *Возможность трагедии в Июле*. „Московские ведомости”, 8.12.2006. www.vyrypaev.ru/press/ [data dostępu: 1.05.2007].

biąc się, na swój prymitywny sposób myślenia, przekłętymi pytaniami. A wszystko się zaczęło, jak wyjaśnia na początku swojego opowiadania, w „parszywym i przekłętym” lipcu, kiedy to spłonął jego dom i cały dobytek, a sąsiad nie udzielił mu pomocy i nie przygarnął do siebie. Zabójstwo sąsiada rozpoczyna cały ciąg okrutnych, drastycznych, składających się ze szczegółowego opisu obrzydliwości scen, znaczonych kolejnymi morderstwami na ludziach, którzy po prostu przypadkowo znaleźli się na drodze chorego psychicznie sześćdziesięciolatka. Jego śmierć w szpitalu dla umysłowo chorych kończy ten najbardziej wstrząsający ze wszystkich dotychczasowych dramatów Wyrypajewa. Pozostawiony w dzisiejszym świecie samemu sobie człowiek boleśniej odczuwa pustkę, samotność, bezsens egzystencji i gubi się. Bohater wciąż zadaje sobie pytanie: „co ja mam robić?”, ale od nikogo nie uzyskuje sensownych odpowiedzi, nikt nie przejmuje się jego losem. Nie pomaga mu też spotkanie z ostatnią jego ofiarą — duchownym z pobliskiego monasteru, którego drzwi, jak z cynizmem zauważy, stoją tylko dlatego otworem, że akurat trwa tu odszczurzenie. Martwa i bez wyrazu wydaje mu się twarz posągu anioła oraz twarze na ikonach. Nie darmo, jak zauważa z przekąsem, modląca się tu kobieta kieruje wzrok:

Не к небу или к иконам обращаясь, а к кому-то как будто бы стоял прямо на границе „царских врат” ровно посреди, но там никого не было, пустота и всё.⁶

Dostojewski nie dawał wyraźnych odpowiedzi na pytanie, jak żyć w świecie bez Boga, choć sugerował, iż taką pustkę wypełnić może wyzbycie się dumy, wzięcie na siebie cierpienia, wybaczenie i życie w zgodzie ze światem. Bohater Wyrypajewa szuka drugiego człowieka i zrozumienia, chce porozmawiać, jak to się dziś potocznie nazywa i zgodnie z zamierzeniem pisarza osiąga w końcu swój cel. Bo oto pojawia się w szpitalu pielęgniarka, która ku zdumieniu pacjenta, od sześciu lat przywiązanego do łóżka, nie brzydzi się sprzątać jego nieczystości, nie boi się go i nawiązuje z nim szczerą rozmowę, ponieważ pojęła, iż w jego budzącym odrazę ciele jest dusza łaknąca miłości. Miłość to panaceum na wszystko i odpowiedź na powszechnie znaną naukę „szukajcie a znajdziecie” — zda się mówić dramaturg, który sztuki swoje kształtuje na modłę przypowieści. Są one w początkowej fazie ukazaniem naruszania dziesięciu przykazań, najczęściej „Nie zabijaj”, w końcowej zaś wykazują, że nie ma innego ratunku przed pustką, samotnością i grzechem, jak miłość, której pragną wszyscy, nawet ci najbardziej odrażający i okrutni, czyli właśnie bohaterowie dramatów Wyrypajewa — pisarza, który przywraca w dramacie niegdysiejszą pierwszorzędą rolę słowu.

W sztuce z 2004 roku *Быт nr 2* (*Бытние nr 2*) Wyrypajew zaznacza w notatce odautorskiej, że bohaterem utworu jest tekst. Teksty jego sztuk składają się bowiem ze słów nośnych znaczeniowo, przekazujących uniwersalne treści, słów

⁶ И. В ы р ы п а е в: *Июль*. www.vyrypaev.ru/press/ [data dostępu: 1.05.2007].

często powtarzanych jak w przypowieściach, słów dociekliwych i wyrażających zmienne stany ducha człowieka poszukującego prawdy, polemizującego z samym Stwórcą, człowieka buntującego się przeciw niesprawiedliwości i zadającego pytania: „Dlaczego dzieje się tak, a nie inaczej? Jak żyć, jeśli nie ma żadnych oznak istnienia siły wyższej?” Pyta o to bohaterka wymienionej sztuki, pacjentka szpitala dla psychicznie chorych, ale jak sama powiada: „Я не знаю, кто я, но то, что я не дура, это я знаю [...]. Я мечтаю о вселенском добре и справедливости”⁷. Dramaturg wykorzystał w swoim utworze biblijną legendę o żonie Lota; sparafrazował jej fragmenty na początku utworu. Dalszy ciąg to rozmowa żony Lota (owej pacjentki szpitala, niejkiej Antoniny Wielikanowej, która — według wyjaśnień Wyrypajewa — rzekomo sama napisała ten dramat i poprosiła pisarza, by go opracował i wystawił) z Bogiem (lekarzem Antoniny — Arkadijem Iljiczem). Sam Wyrypajew skrywa się pod imieniem proroka Jana, który tekst utworu zdobi nieprzyzwoitymi przyspiewkami, odzwierciedlającymi grzeszny żywot przeciętnego człowieka dzisiejszych czasów. Metaforykę postawy żony Lota określają jej buntownicze wypowiedzi domagające się od Boga prawdy, nasycone pragnieniem poznania zagadki bytu:

А я хочу посмотреть.
 Хочу оглянуться и посмотреть.
 Я знаю, что там, кроме стёртых с лица земли городов,
 Есть что то ещё.
 Я только потому ещё и живу среди всей этой глупости,
 Что знаю,
 Как и многие, не все, но многие, знают,
 Что есть в мире кроме всего прочего и что то ещё.

Nieposłuszeństwo biblijnej żony Lota interpretuje dramaturg poprzez postać Wielikanowej jako tkwiący w człowieku myślącym głód poznania, ciekawość świata, jako swoistą wersję maksymy „szukajcie, a znajdziecie”, jako dążenie do odnalezienia czegoś, w co można wierzyć, jakiegoś punktu oparcia pozwalającego uznać sens życia. Pisarz stara się utwierdzać odbiorcę w przekonaniu, że trzeba nieustannie szukać i dostrzegać we wszystkim, i u wszystkich przejaw takich samych poszukiwań. Polemizująca i sprzecyzająca się z Arkadijem Iljiczem Antonina Wielikanowa twierdzi, że też i w pustej butelce prócz kształtu i szkła jest coś jeszcze, nawet w zadawaniu gwałtu może się kryć poszukiwanie. Scenami okrutnymi, drastycznymi i nieprzyzwoitymi opowiada Wyrypajew o współczesnym człowieku, jego potrzebie miłości i jego ciągłym borykaniu się z odwiecznymi „przeklętymi” problemami i pytaniami. Problematyka godna tragedii, ale czy przemawianie do dzisiejszego odbiorcy kategoriami wysokiego dramatu przyciągnęłoby

⁷ И. В ы р ы п а е в: *Бытие пр 2*. www.vyrupaev.ru/scenarij [data dostępu: 7.03.2007]. Kolejne cytaty pochodzą z tego źródła.

uwagę i spełniło oczekiwania pisarza? O poszukiwaniu Boga, miłości i konieczności przestrzegania przykazań oraz podstawowych wartości etycznych pisarz nie mówi poważnym i pouczającym tonem przypowieści ewangelicznych, lecz ostrym, pełnym dosadnych wyrażen językiem przeciętnego człowieka naszych czasów, do którego prędzej dotrze hałaśliwa muzyka młodzieżowych zespołów niż łagodne, wyciszone słowo i morał opowieści z religijnych ksiąg i kazań. *Byt nr 2* wyróżnia zatem melodyka wypowiedzi postaci oraz stylizowane na ludowo przyspiewki „pod harmoszkę” przeplatające dialogi. Dramat *Tlen* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku był przedstawiony w rytmie muzyki rap. W jednym z wywiadów autor stwierdził, że dramaturgia oczekuje dziś na nową formę, a on ją właśnie odkrył. „To rap — powiedział — nie ten wszakże marny, który na co dzień rozbrzmiewa w radio i telewizji, ale ten, który tworzą profesjonaliści z wyższych uczelni”⁸. *Tlen* cieszył się niezwykłą wprost popularnością i zdobył wiele nagród. Ortodoksom teatru, jeśli gardzą klubem, wypada pogodzić się z tego rodzaju „przewrotami”, na szczęście mają jeszcze tradycyjny teatr repertuarowy.

Typowa dla twórczości Wyrupajewa sztuka *Tlen* składa się, oczywiście, nie z aktów i scen, lecz z zapowiadanych przez Didżeja zwrotek i refrenów, które są ilustracją nieprzestrzegania przykazań i nauk ewangelicznych. Zaczyna się tak:

Niewielka scena w klubie do występów grup muzycznych. Obok sceny pulpit Didżeja.
Didżej. Kochani! Dziękuję, że przyszliście. Dzisiaj usłyszycie dziesięć kompozycji z nowego albumu „Tlen — dziesięć przykazań”.⁹

Owe kompozycje, zawierające w sobie cytaty zdań biblijnych lub ich tawestację, noszą w tytule osobliwe nazwy, bynajmniej nie zapowiadające związku z przykazaniem w tradycyjnym ich pojmowaniu. Są to przykazania stworzone przez dzisiejszego człowieka na jego własne potrzeby, o czym mówi podsumowująca treść i jasno, ale z właściwą pisarzowi ironią, formułująca jej przesłanie IX kompozycja pt. *To, co najważniejsze*:

On. „Nie skarbcie sobie skarbów na ziemi, gdzie mól i rdza psuje i gdzie złodzieje włamują się i kradną.”

Ona. „Ale sobie skarbcie skarby w niebie, gdzie ani mól, ani rdza nie psuje i gdzie złodzieje nie włamują się i nie kradną.”

On. Niebo służy temu, co najważniejsze, bo po niebie ludzie latają samolotami [...] i samoloty temu służą, bo ich katastrofy wypełniają zapisane w niebie losy. I ludzie służą najważniejszej sprawie, ponieważ swoimi czynami przybliżają koniec ziemi. [...]

On. Imiona również służą temu, co najważniejsze, bo dbając o swe dobre imię mężczyźni rozpruwają sobie brzuchy, a kobiety wypruwają z brzucha swoich nienarodzonych synów. [...]

⁸ И. В ы р ы п а е в: *В русской литературе что то зреет вот вот прорвёт*. Беседавал Б. П а с т е р н а к: www.vyrypaev.ru [data dostępu: 13.04. 2005].

⁹ I. Wyrupajew: *Tlen*. Przeł. A.L. Piotrowska. „Dialog” 2003, nr 6, s. 56.

Ona. Służąc temu, co najważniejsze dilują się kokainą, i dla tego, co najważniejsze, utopiłam szczeniaka w emaliowanej miednicy.

On. Służąc temu, co najważniejsze, księża zostają homoseksualistami [...]

Ona. Służąc temu, co najważniejsze, rzuca niedopałki na trawnik i przepija pieniądze przeznaczone na rower dla dziecka.¹⁰

To rytmiczne, rapowane przesłanie zakończone apelem do ludzkich sumień zostało poprzedzone, jak to bywa zwykle w przypowieściach, przykładami z życia. Bohaterem dramatu jest Sasza, który wbrew przykazaniu „Nie zabijaj” przerwał życie własnej żony, bo według jego określenia była ona beztlenowcem. A on pragnął tlenu i poczuł go w dziewczynie o tym samym imieniu co on, w długonogiej, rudowłosej, modnie ubranej pannie z wielkiego miasta. Zabił łopata, a zwłoki zakopał w ogrodzie. Zrobił to w imię tego, co było dla niego najważniejsze, nie zastanawiając się nad tym i nie mając okazji z nikim na ten temat porozmawiać. Jak powiada z przekąsem dramaturg, w pierwszej kompozycji pt. *Tańce*, zabił, ponieważ nie usłyszał szóstego przykazania, gdyż miał na uszach słuchawki i podrygiwał w rytm odbieranej za ich pośrednictwem muzyki, czynności tej nie zaniechując nawet po dokonaniu zabójstwa. Metafora to nader czytelna, ale w finale kompozycji pojawia się i tak wniosek-pouczenie, że „jeśli powiedziano ludziom: «nie zabijaj», a nie pozostawiono tlenu do syta, to zawsze znajdzie się Saszka z Sierpuchowa, który po to, by oddychać pełną piersią, weźmie tlenodajną łopatę i zabije żonę-beztlenowca.”

Dalsze części sztuki (np. *Nie i tak* — Abyście zgoła nie przysięgali ani na niebo ani na ziemię..., *Moskiewski Rum* — Ale kto by cię uderzył w prawy policzek, nadstaw mu i drugi...; *Świat arabski* — Strzeżcie się, abyście jałmużny waszej nie czynili przed ludźmi dlatego, abyście widziani byli od nich; *Jak to się robi bez uczucia* — Nie będziecie sobie czynili bożków itp.) przekonują, że często „tlenem zatrująją się ci, którzy odczuwali jego głód”, więc dbać trzeba o to, by od tlenu się zbyt nie uzależniać, cokolwiek rzecz jasna rozumie się pod tą nazwą. Celem specyficznych rapowanych, opartych na powtórzeniach sztuk-pouczeń Wyrpajewa jest uzmysłowienie, zwłaszcza młodemu pokoleniu ze słuchawkami na uszach, że przesłanie biblijnych i ewangelicznych przypowieści nie jest nauką zdezaktualizowaną i nudną. Wyrpajewowski rap, krzykliwie i bulwersujące przyspiewki, naprzykrzające się niekiedy refreny mają za zadanie tę naukę ożywić i przypomnieć o konieczności powrotu do odwiecznych wartości i uznania ich nieprzemijalności. O sensie istnienia, o Bogu i wartościach moralnych nie zawsze da się dziś mówić tak jak przedtem, uroczyście i z patosem i nie musi się weryfikować tego wszystkiego poprzez udział postaci w wartkiej akcji oraz przemyślnej intrydze oraz korzystać ze sprawdzonej formy tragedii. W *Bycie nr 2* autor wyraża ustami żony Lota myśl o tym, że:

¹⁰ Ibidem, s. 71—72.

Разве для того, чтобы ощутить трагедию, необходимо чтобы что то, произошло? Разве, мы не чувствуем, что происходит? Мы все знаем, что происходит с нами каждый день.¹¹

Pisarzowi wystarcza więc opis tego, „co się z nami dzieje każdego dnia” ku przestrodze i na poparcie sprecyzowanych w finale dramatów oczywistych wniosków i nauk. Podstawowe prawdy i wartości są jasne i proste, jak zaznacza pisarz, choć jakoś trudno im trafić do człowieka naszych czasów. Wyrypajew proponuje więc swoją rapowaną przypowieść z głośnymi refrenami powtarzającymi owe podstawowe prawdy i uniwersalne wartości, licząc na to, że dotrą one przez słuchawki do uszu Saszek z prowincji i „klubowo” ubranych dziewcząt z miasta. Sam pisarz jest urzeczony prostotą opowieści religijnych, które nieodmiennie wykorzystuje w całej swojej twórczości:

Всегда читаю Библию, хотя человек я не религиозный. Сейчас читаю Книгу Иова и одну работу Юнга — *Ответ Иову*. Дело в том, что у меня есть идея поставить *Ответ Иова* на сцене.¹²

Żona Lota, Hiob to wszakże nie bezdyskusyjne przyjęcie pewnych nakazów i nauk, to dialog, sprzeczka, bunt. Dialog jest podstawą analizowanych dramatów, choć tu nie występuje w swojej stereotypowej roli, w sensie technicznym. Nie jest tu bowiem jego zadaniem budowanie i rozwijanie tempa intrygi, lecz wyjawianie wątpliwości dręczących człowieka, zilustrowanie dążeń do poznania przyczyny i istoty rzeczy. Owo poznanie, chociaż nie jest możliwe do końca, to według sugestii autora, zawsze da się jego drogą znaleźć coś, na czym można się oprzeć i co pomoże żyć. Zwykle jest to coś bardzo oczywistego, lecz dotąd lekceważonego lub nieuzmysławianego. Wyrypajew, jak wynika z jego dramatów, nie każe odbierać świata bezkrytycznie i bezdyskusyjnie, ale też nie pochwała upartego zacie trzewienia, totalnej negacji i obojętności. Wygląda to u jego bohaterów trochę tak, jak w przypadku uczonego (*Rozmowa z diabłem z Braci Karamazow* Dostojewskiego) nieuznającego życia pozagrobowego, który przekonał się po śmierci, iż nie miał racji. W końcu, nie bez buntu i krzyku, przyjął to do wiadomości, choć — jak mówił wcześniej — przeczyło to jego zasadom. Ale, jak powtarza dramaturg za Dostojewskim w *Bycie nr 2*, to nie matematyka decyduje o tym, co najważniejsze w życiu człowieka, tylko „to coś”, czego trzeba szukać nienaukowymi metodami.

W pierwszej swojej sztuce *Sny* sugerował, jeszcze poprzez bardzo prostą formę, na co wypada zwracać w życiu uwagę. Treść poprzedzoną uwagą odautor-ską: „Rzecz dzieje się u was” podzielił na kilka części, tytułując je: *Piękno, Wyzwolenie, Miłość, Bóg, Odlot, Piekło*. Zagubieni w mieście-molochu, potrzebu-

¹¹ И. В ы р ы п а е в: *Бытие пр 2...*

¹² И. В ы р ы п а е в: *В русской литературе...*

jący drogowskazu i pomocnej dłoni młodzi ludzie: Dziewczyna, która ma sny, Chłopak, który marznie, Dziewczyna w ciąży, Chłopak, który się jąka, Dziewczyna z brązową śliną rozprawiają o tym, co jest dobre i złe, gdzie szukać szczęścia, piękna i Boga, by w ostatniej części zgodnie z zamiarem autora stwierdzić, że:

Każdy człowiek powinien wiedzieć: jeżeli za życia ma młodości, to po śmierci na pewno będzie je miał. Umrze i nie będzie wiedział, czy zmarł czy nie, bo nic się nie zmieni. [...] Piękno, piękno — to jestem ja, ja — to piękno [...]. Miłość, miłość — to jestem ja, [...] Bóg, Bóg — to wolność, miłość i piękno.¹³

W tekście pobocznym Wyrypajew, zwracając się do odbiorców, poleca im, by opowiedzieli sobie jakąkolwiek bajkę, bo kiedy ona się skończy, skończy się to, co dobre. Znany to już tekst, jak się dzisiaj mówi, bez bajki, idei, wymyślonej krainy szczęścia nie da się spokojnie żyć. Ale ileż to męki, dramatów życiowych, buntu i krzyku bez odpowiedzi, poprzedza uznanie sensu tej konstatacji. W dawnym dramacie mówiono o tym za pomocą wymyślnej intrygi i walki przeciwieństw, ujawnionej w aktywnym działaniu postaci zdążającym do wyraźnego i konkretnego rozwiązania w finale. Dziś w analizowanych sztukach z konwencjonalnego dramatu pozostał tylko dialog, czasem w miarę spokojny, kontemplacyjny, jak w *Snach*, czasem dynamiczny, ostry jak w *Bycie nr 2*. Odnotowując pojawienie się w teatrze sztuki *Tlen*, Krzysztof Kopka zaznacza, że „przypomina ona pod wieloma względami bardziej Platowski dialog niż klasyczny tekst dramatyczny, choć jej świat bardzo jest odległy od ateńskiego logosu”¹⁴. Słusznie jednak dodaje, że dialogi Wyrypajewa to niezaplanowany i przemyślany ciąg pytań oraz wskazywanie logicznych sprzeczności w argumentacji, lecz „chaos zacierzawionych zaprzeczeń” i „gorączkowe mnożenie sprzeczności”. Zaś Dmitrij Abaulin w lakonicznym komentarzu do *Snów* mówi, że czytając tekst tego dramatu, czasem trudno jest odróżnić, gdzie „kończą się wspomnienia postaci, a zaczyna bredzenie”¹⁵. W tym chaosie zacierzawionych zaprzeczeń i bredzeniu młodych ludzi przytłoczonych życiem wielkiego miasta, w kłótni żony Lota z Bogiem czy też Antoniny Wielikanowej ze swoim psychiatrą, przejawia się nerw dramaturgiczny omawianych sztuk, odzwierciedlający pragnienia współczesnego człowieka, zagubionego w chaosie dzisiejszej rzeczywistości, poszukującego bratniej duszy, prawdy o ludzkiej egzystencji i dobra.

Dramat najnowszy charakteryzuje się otwartą kompozycją i rzadko sugeruje w finale rozwiązanie i wyjście z nakreślonej w treści sytuacji. Wyrypajew jednak zawsze proponuje odpowiedź na postawione w tekście sztuk pytania, tak jak dzieje się to w przypowieściach mających za zadanie rozwiązać wątpliwości poprzez przytoczenie pouczającego przykładu i zasugerowanie płynącej z niego właściwej od-

¹³ I. Wyrypajew: *Sny*. Przeł. A. Moskwin. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 105.

¹⁴ K. Kopka: *Iwana Wyrypajewa walka o oddech*. „Dialog” 2003, nr 6, s. 96—97.

¹⁵ D. Abaulin: *Tlen i magia*. Tłum. A. Kruk. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 233.

powiedzi. Wydaje się, że pisarz podaje w swoich utworach różne warianty jednej i tej samej odpowiedzi, utwierdza tylko zawsze w przekonaniu o jej słuszności. W *Snach* po raz pierwszy pojawia się myśl o tym, że piękna, dobra, miłości i Boga, szuka się w sobie samym, by potem przekazać te wartości innym. Potwierdza to tytuł i treść drugiej w kolejności sztuki dramaturga pt. *Miasto, gdzie mieszkam* (*Город, где я*; 2000 rok). Jest to jego rodzinny Irkuck, miasto magiczne, idealne. Nie dlatego, że: „nie jest podobne do innych, lecz przede wszystkim dlatego, że jestem w nim ja, ja — to magia miasta” — powiada Wyrypajew. Dwaj aniołowie szukają w nim bezskutecznie przejawów zła. Kiedy już mają zakończyć swoją misję, jeden z mieszkańców nagle przypomina sobie, że w dzieciństwie podłożył na krzesło swej nauczycielki pinezkę. Oby tylko z takim złem przyszło się dziś wszystkim zmagać. W tym utworze nie ma refrenów, za to są powtórzenia przypominające miejscami styl biblijny i wpływające na specyficzną melodykę całego tekstu.

Wyrypajew do każdej swojej sztuki wprowadza element religijny, kształtuje jej rzeczywistość na modłę osobliwego pouczenia, najczęściej z drastycznymi, przynębiającymi przykładami z życia, przekazując wszystko w formie, która powinna dotrzeć do młodego odbiorcy naszych czasów. Twórczość dramaturga nie darmo nazwano głosem pokolenia dzisiejszych dwudziesto-, trzydziestolatków, których dojrzewanie — jak pisze Kopka w cytowanym tu już artykule — „przypadło na okres gwałtownego i dogłębnego przewartościowania całej rosyjskiej i radzieckiej tradycji ideowej”. Czas kryzysu wszelkich wartości ujawnił brak zaufania do wysokiej literatury i wysokiego dramatu, podważył sens odwołań do nauk i tradycji religijnych, przyczynił się do upadku autorytetów i utrudnił człowiekowi dokonywanie właściwych wyborów. Współczesny widz i czytelnik, niestety, sięga do literatury i sztuki tak zwanej popularnej, rozrywkowej, nieskrywającej swoich znaczeń i sensów w głębokich podtekstach i niekreującej postaci wielkich bohaterów. Dlatego też Wyrypajew zaznacza, że „rzecz dzieje się u was”, zmniejsza dystans między odbiorcą a autorem dzieła, familiarnie zwraca się do widza, uczestniczy w akcji swoich dramatów, które przenosi z wielkiej sceny do klubu, pubu i dyskoteki. Poważną treść łączy z humorystycznymi i ironicznymi fragmentami, *sacrum z profanum*, a jego rapowana wersja motywów biblijnych i dekalogu, jakby na nią nie pomstować, jest bardziej odpowiednia dla dzisiejszego odbiorcy niż wysublimowana forma sztuki. Nie bacząc na wszelką krytykę tego sposobu przekazu artystycznego, można bez przesady powiedzieć, że w postmodernistycznym chaosie genologicznym osobliwe dramaty-przypowieści Wyrypajewa są wartym uwagi *novum* i przeczą powtarzanemu od lat przekonaniu, że w dramacie i teatrze wszystko już było.

Галина Мазурек

**ПРИТЧИ С ПРИПЕВОМ
ДРАМАТУРГИЯ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА**

Резюме

Статья является попыткой определить жанровые особенности пьес, популярного в последнее время русского драматурга, Ивана Вырыпаева.

Писатель почти всегда использует библейские сюжеты. Пишет на тему добра и зла, кризиса всех ценностей в наше время. Герои его драм это преимущественно люди, остающиеся в раздоре с жизнью, ищущие своё место на земле, затерянные, совершающие преступления. На первый взгляд мир пьес Вырыпаева кажется богоборческим и профанирующим всё то, о чём всегда говорят с уважением и достоинством.

Однако драматург рассчитывает на то, что новые художественные средства (нпр. ненормативный язык, резкие сцены из сегодняшней действительности, непристойные юмористические куплеты, соединённые с проповедническим пафосом, записанная в тексте возможность оформления пьесы молодёжной музыкой и др.) убедят зрителя и читателя, что чистая совесть и соблюдение основных ценностей облегчает жизнь и помогает найти её насоящий смысл.

Главные слова: разговор с Богом, притчи с припевом, драма в ритме рэп, библейские цитаты

Halina Mazurek

**PARABLES WITH A CHORUS
ON IWAN WYRYPAJEW'S PLAYS**

Summary

The article constitutes an attempt to define the genre features of the plays by Iwan Wyrypajew, a recently popular Russian playwright of the new generation.

The writer almost always uses Biblical fragments, writes about the good and evil, basic value systems being under crisis nowadays. The heroes of his dramas are usually the people at variance with their lives, searching for their own place on the earth, lost and making crimes. The world of Wyrypajew's plays seems to be at first sight iconoclastic and profaning what one usually speaks about in a serious and dignified way.

However, the playwright hopes that the new way of an artistic creation (a non-normative language, drastic scenes from the surrounding reality, indecent humorous songs combined with the pathos of sermon rhetorics, a possibility of framing the play with a youth music and others inscribed in the text), will persuade the audience, especially the young one, that a clear conscience and living according to the basic values makes life easier and helps to find the real sense in it.

Key words: dialogue with God, stories with a stanza, rap drama, Biblical quotations