

Halina Mazurek
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Śląski

Z MYŚLĄ O NOWOCZESNEJ SCENIE. PROPOZYCJE POCZĄTKUJĄCYCH DRAMATOPISARZY UKRAIŃSKICH

Kultura ukraińska może nie jest już dla Polaka pustą kartką papieru, choć nie zapisano jej znów tak gęsto i drobnym drukiem. Istnieje jeszcze na niej wiele białych pól, które domagają się, by je wypełnić. W dziedzinie literatury i sztuki obszarem niemal nietkniętym jest na pewno dramaturgia ukraińska, w szczególnej mierze ta najnowsza. Nadmienić w tym miejscu wypada, że jest ona i przez samych Ukraińców dopiero odkrywana. Zgodzić się trzeba ze zdaniem jednego z jej badaczy, który wprowadzając na rynek księgarski wybór dramatów z ostatniego dwudziestolecia XX wieku wypowiedział się na temat dramaturgii ukraińskiej następująco:

„Historia dramaturgii ukraińskiej jest jednak dosyć smutna. Jeszcze przed kilkoma laty wydawało się, że oprócz Łesi Ukrainki i Iwana Franka, oprócz doby teatru koryfeuszy i »epoki« Kornijczuka i Zarudnego, niczego więcej w dramaturgii ukraińskiej nie ma. Ale okazało się, że tak nie jest, istniały w niej wybitne postacie i znaczące dzieła. Chociażby Mikoła Kulisz – jeden z najwcześniej zakazanych dramaturgów i dlatego prawie nie znany, wyjąwszy specjalistów. Może i nie było na Ukrainie wybitnych talentów dramaturgicznych, ale w latach stalinowskich represji były one niszczone. Wołodymir Winniczenko też był przez długi czas na indeksie. I tak dalej. Tak więc dramaturgia oryginalna i oryginalna sztuka istniała. Ale była zabroniona, oderwana od narodu. [...] Długo oczekiwana wolność i suwerenność odkryła w kulturze ukraińskiej wiele pustych miejsc. Jedne wypełniane są dziełami tych, którzy już odeszli, inne trzeba wypełnić utworami młodych utalentowanych autorów, którzy dopiero zaczynają pisać”.¹

¹ Юрий Сидоренко, *Час без героя*, [в:] *У чеканні театру. Антологія молоді драматургії*, Київ 1998, с. 7. Тłumaczenie moje – H.M.

Tak więc dramatopisarstwo ukraińskie w ogóle, w szczególności to z ubiegłego stulecia, czeka na historycznoliterackie opracowania, a także interpretacje teatralne, o co najbardziej chodzi najmłodszym twórcom. Piszą bowiem z myślą o scenie nowego typu, takiej, która zrywa zdecydowanie z konwencjonalnym spektaklem i tradycjami teatru życia codziennego. Rozpoczynający swą dramaturgiczną karierę pisarze, jak każde młode pokolenie szukające nowych rozwiązań, są przekonani, że teatr im współczesny nie przeżył jeszcze swoich najlepszych chwil. Proponują mu więc swoje utwory w nadziei, że odniosą sukces. Rzeczywistość wszakże nie zawsze bywa dla nich łaskawa, skazując na zapomnienie niekiedy nawet dramaty wartościowe i znaczące. Toteż wypada przyrzeć się twórczości młodej generacji ukraińskich dramaturgów, by chociaż zaanonsować na gruncie polskim zjawiska, które być może w przyszłości staną się głośne.

Zgodnie z duchem czasów autorzy, których wiek zamyka się w granicach 18–30 lat, tworzą swoje sztuki inaczej, wykorzystując tradycyjne pojęcia o czasie i przestrzeni, dynamizmie akcji, konflikcie dramatycznym i strukturze postaci. Napięcie akcji nie jest budowane na zawiłościach perypetii, a jej podstawą konstrukcyjną stać się może np. dramat życia znanej osoby – w sztuce Nedy Neżdany *A jednak cię zdradzę* (*I vse-maku ja mebe zradжу*) jest nią Łesia Ukrainka. Autorka skoncentrowała się na ostatnich latach życia poetki, czyniąc w zasadzie ze swojego utworu studium śmierci, które zaczyna się nawet od zdarzenia mającego decydujący wpływ na chorobę Łesi Ukrainki, kiedy jako dziewczynka zapragnęła Chrystusowego chrztu i podczas świątecznej liturgii wraz z tłumem ludzi zanurzyła się w lodowatej wodzie jeziora, cierpiąc od tego czasu na gruźlicę kości. Kobiętę zewsząd otacza śmierć, ani na chwilę nie dając o sobie zapomnieć: umiera wielką miłość Łesi – Sergiej Merżinskij. Jednoznaczny w swej wymowie jest rekwizyt w postaci zwiędłych błękitnych róż stanowiący również aluzję do dramatu poetki *Błękitna róża*. Dramatyzm sztuki Nedy Neżdany polega na głęboko odczuwanej, swoiście pojętej niesprawiedliwości losu skazującego na zbyt krótkie i nie usłane różami życie osobę obdarzoną talentem, życie to kochającą i oddaną bez reszty twórczości poetyckiej. Łesia – owa błękitna róża – jest igraszką w rękach losu, który symbolizują tu postaci Arlekina i Pierrota oznaczające zło i dobro, smutek i radość, czerń i biel, bohaterce przedstawiają się jako śmiech i płacz, a w spisie osób nazwano je duchem czarnym i duchem białym. W prologu misterium, bo na takie miało zasłużyć ten niebanalny dramat, dokonują oni przeistoczenia ducha Łesi i każą zejść jej na Ziemię, wedle ich interpretacji padół bólu, samotności i cierpienia. Właściwą akcję dramatu rozpoczyna dobywający się zza kulis niemowlęcy płacz, w sugestii autorki dający początek śmierci, w myśl pojęcia, że człowiek rodzi się, by umrzeć. Przejęta misją poetki, odpowiedzialnością artysty Łesia Ukrainka poważniej traktuje życie i bardziej odczuwa ironię losu, w którego rękach jest zabawka, jak każdy zwykły człowiek. Dlatego też nie kto inny ów los reprezentuje, tylko Arlekin i Pierrot – główne

postacie komedii dell'arte – które, jak wyraźnie informują didaskalia, bawią się bohaterką jak lalką. Powołanie Łesi do życia jest dla nich kolejną zabawą, toteż wesoło licząc, nie jak mówi się popularnie „do trzech razy sztuka”, lecz do symbolicznej liczby dwunastu wprowadzają ją na Ziemię przekazując w ręce Dramaturga, który dokonuje wyboru przeznaczonych poetce wypadków i układa je według własnego zamysłu. Ale i on bardziej jest podobny do iluzjonisty niż do dramaturga, swoją pracę wykonuje posługując się gestami cyrkowego magika, który prezentuje nową sztuczkę z udawaną powagą i namaszczaniem, uroczyście zwracając się do widzów. Człowiek jest więc już nawet nie aktorem na scenie teatru życia, uzależnionym od nieubłaganego losu-reżysera, lecz rekwizytem w rękę iluzjonisty, którego wyczyny są przecież krótką chwilą, ulotnym, nieuchwytnym momentem, zjawiskiem pochłaniającym uwagę, ale nie pozostawiającym pewności co do tego, czy jest jawą czy snem, realnością czy grą wyobraźni. Jedyną rzeczą nie budzącą wątpliwości jest cena, jaką przychodzi zapłacić za możliwość uczestnictwa w przedstawieniu życia. Dla Łesi Ukrainki jest nią jej dorobek literacki wyrwany bezlitośnie z rąk przez Arlekina i Pierrota w finale dramatu. Ceną za życie nie są cierpienia cielesne, jak chce przekonać o tym bohaterka, lecz owoce jej pracy i talentu, jak oponują Arlekin i Pierrot obiecując jej, że płacić będzie całe wieki, mając tu na uwadze równie bezwzględnych jak przeznaczenie interpretatorów jej twórczości poetyckiej. Ale być może złożenie ofiary swojemu narodowi i zapewnienie mu nieśmiertelności jest właściwą nagrodą za zniewolenie przez los.

Interesująca metoda artystycznego przekazu w omawianym dramacie polega na nietypowym wykorzystaniu atrybutów teatralności i najdawniejszych form dramatu, na obdarzeniu nowymi funkcjami i znaczeniami znanych z tradycji teatralnych i kojarzonych z ustalonymi czynnościami i zachowaniami postaci. Sztuka Nedy Neždany jest celebrowaniem ostatnich lat życia wyjątkowej osoby, misterium jej ducha, rytuałem tworzenia poezji nakładającym się na ceremonię powołania Łesi Ukrainki do istnienia, wykonywaną przez Arlekina i Pierrota, którzy przekazują dalszy przebieg rozpoczętej czynności Dramaturgowi-iluzjoniście, by ten za dotknięciem swej czarodziejskiej różdżki nadał inną formę dziejącemu się spektaklowi. Swisty teatr w teatrze odkrywa przed odbiorcą szczegóły procesu powstawania dzieła, które czerpiąc ze źródeł i tradycji dramaturgicznych, zwłaszcza tych z przełomu stuleci XIX i XX, przygotowuje dla teatru propozycję nowej formy przekazu scenicznego.

Dramat Oleny Klimenko *Dziwna i pouczająca historia Kaspára Hausera, która była zagrana przez trupę włoskich aktorów w sławnym mieście Norymburdze w wigilię Bożego Narodzenia 1836 roku* (Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупю італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року) już poprzez sam tytuł sugeruje związki z tradycjami dawnego teatru, teatru ulicznego, jarmarcznego, improwizacyjnego. Tu już mamy komplet aktorów komedii dell'arte, którzy na prośbę zgromadzonych na rynku mieszkańców miasta wystawiają własną

interpretację tajemniczych zdarzeń z krótkiego życia owianej tajemnicą osoby. Przygotowania do tego widowiska, przekomarzania dyrektora z aktorami przeplatają się z wtrącającymi się do pracy trupy widzami. Toteż wkrótce zaczyna zacierać się granica między rzeczywistością a aktorskim przedstawieniem, które jest niezwykle wersją legendy o człowieku znikąd, zwracającą uwagę głównie na bogactwo duchowe bohatera i siłę jego oddziaływania na wyobraźnię otaczających go ludzi. Ta sztuka o „robieniu dramatu”, o jego teatralnym wcielaniu nie jest zatem próbą wyjaśnienia nie rozwiązanej do dziś historii, lecz spojrzeniem, jednym z możliwych, na relacje między życiem a sztuką, na rolę dzieła sztuki w społeczeństwie. Jest zapisem różnych sposobów postrzegania zawartych w utworze scenicznym treści oraz rejestracją możliwości odbioru rzemiosła artystycznego. Choć zarysowano tu wyraźnie myśl o tym, że granice między realnym życiem i teatrem są płynne (problem, do którego coraz częściej zaczyna wracać dramaturgia najnowsza), to jednak jako zagadnienie najważniejsze wybija się wyższość świata dramatu i teatru nad prozą życia. Jego wyjątkowość potwierdza w utworze Oleny Klimenko niezrozumienie przez tłum zebrany na rynku Norymbergi niezwyklej pracy artystów i preferowanych przez nich sposobów kreacji rzeczywistości, po swojemu zakodowanej w umysłach ludzkich. Wybór tajemniczego zdarzenia i wprowadzenie do świadectw teatru jarmarcznego jest swoistym kompromisem aktorów niechętnie godzących się z niewybrednością gustów publiczności i jej zamiłowaniem do rozrywki, a nie sztuki jako takiej.

Pograżenie się w świat własnego dzieła i prezentacja aktu tworzenia staje się w najnowszej dramaturgii, ukraińskiej także, zjawiskiem wręcz nagminnym. Stanowi jej temat najważniejszy i wątek podstawowy. Dosyć oryginalnie zostało to ujęte w krótkim dramacie Sołomona Słona *Lampa* (*Лампа*). Miniatura złożona jest ze scen, które na przemian pokazują tworzenie przez pisarza jego dzieła, głośne wymienianie zdarzeń układanego wątku i identyczną akcję, która rozwija się jednak samodzielnie, niezależnie od zachwyconego swoim pomysłem i przelewającego go na papier autora. Ta ostatnia jest wizytą białego anioła śmierci złożoną małej dziewczynce. Natomiast zapisywany przez pisarza i pochłaniający go bez reszty wypadek to tragiczny w skutkach kontakt czarnego anioła śmierci z jakimś mężczyzną. W pewnym momencie kierowana przez autora akcja wymyka mu się spod kontroli, a skutki zbyt dużego zaangażowania w treść własnego utworu mogą być, jak chce powiedzieć Sołomon Słon, bardzo niebezpieczne, co pokazuje finał: nagłe i zagadkowe zniknięcie pisarza, którego okrzyki każą domyślać się, że padł on ofiarą sił nadprzyrodzonych, jakich opisem nadto się zafascynował. Zadaniem tej niewielkiej sztuki ukazującej teatr bez tajemnic jest nie tyle przekaz jakichś głębokich myśli, ile gra z odbiorcą, zabawa w układanie tekstu, nietypowego w tym konkretnym przypadku, „montowanego” za pomocą technik filmowych osnutych na kolażu, przemienności obrazów.

Chęć zaskoczenia widza, zadania mu zagadki, zmuszenia do rozwiązywania łamigłówek, jaką niejedna współczesna sztuka może się wydać, staje się w najnowszej dramaturgii celem samym w sobie i zjawiskiem powszechnym. Potwierdza to jednoaktówka *Nauczyciel* (Учитель) Anatolija Dnistrowego, prosta na pierwszy rzut oka rzecz, na której treść składają się rozmyślenia mężczyzny, o znaczącym imieniu Samotnik, nad grobem swego nauczyciela. Przyłącza się do niego Przechodzień, jak się potem okazuje – jego sobowtór, i obaj wdają się w rozważania na tematy egzystencjalne. Nieoczekiwanie zostają wciągnięci do grobowca Nauczyciela, który zeń wychodzi, by zająć na ławce miejsce ucznia składając przy tym podziękowania penetrującej cmentarz kobiecie i dwóm podejrzanym grabarzom. Młodemu dramaturgowi nie chodzi chyba o to, byśmy ustalali kim, czy czym naprawdę są postacie jego sztuki, grą wyobraźni owego Samotnika, cieniami, fantomami, a może hienami cmentarnymi czy też przywidzeniami pijanych grabarzy. Chodzi raczej o sens wywodów filozoficznych, a jeszcze bardziej o zaskoczenie, zagadkę i celowość zakończenia dramatu jego punktem wyjścia. Najmłodsze pokolenie dramatopisarzy tworzy z myślą o niekonwencjonalnej scenie i spektaklu nie dającym się od razu nazwać po imieniu, zaszufladkować i rozszyfrować za pomocą tradycyjnych pojęć o dramacie i teatrze. Początkującym autorom bardziej zależy na wciągnięciu widza – czy też czytelnika – do gry w teatr, gry we wszelkiego rodzaju asocjacje, w burzenie mitów i legend, w naruszanie świętości, na zmuszeniu go do aktywnego uczestnictwa w dramaturgicznej układance bez jakiegokolwiek odpowiedzialności czy zapłaty w postaci skonkretyzowanej penty.

Spektakularnym przykładem sztuki bez poważniejszych podtekstów, lecz z licznymi aluzjami do absurdów naszej współczesności, jest trzyaktówka sióstr Rozbyszak (Zbójniczek) *Król debili* (Король дебилів) rejestrująca żywiołowy potok studenckich juvenaliów i osnuta na niereżyserowanej, chaotycznej, acz pokazującej w całej pełni akademicki dowcip, pomysłowość, spryt i specyficzny język akcji, w której równoprawnymi bohaterami, obok braci studenckiej i profesorów, są np. rogi Łosiewa, ciasto na talerzu, portret Lenina itp. Jeśli ktoś zechce w prezentowanej tu beztroskiej zabawie, szalonych tańcach, wygłupach i parodiowanych w przemówieniach doszukać się jakichś wielkich znaczeń, straci czas, bowiem, jak chcą powiedzieć autorki, rozsądniej będzie poddać się panującemu w sztuce nastrojowi, pograć się w jej zwariowany świat, by w ten sposób okazać dystans do współczesnej rzeczywistości. Jak każda spontaniczna zabawa, akcja w tym dramacie nie podporządkowuje się żadnym stereotypowym regułom. Autorki zdają się przekonywać, że nie interesuje je to, co już było w dramaturgii, ale też nie troszczą się, aby przedłożyć odbiorcy utwór skończony artystycznie, choć może jego niepokładany wątek oparty na studenckim karnawale jest konstrukcją zamierzoną i nietypową ofertą dla sceny schyłku XX wieku.

Inną nieco propozycję ucieczki od świata zawiera „melodramofarsa”, jak nazywa swoje dzieło Neda Neždana pt. *Jedenaste przykazanie albo Noc błaznów* (Одинадцята заповідь, або Ніч блазнів). Owo jedenaste przykazanie głosi:

„nie bądź poważny”, choć sztuka jest z gatunku czarnego humoru, a jej zawartości treściowej nie można traktować zbyt lekko. Mówi ona bowiem o zniewoleniu człowieka, drastycznym nawet nakłanianiu do zmiany zdania pod pozorem niewinnej zabawy w udawanie. Trudno wszak określić, kiedy kończy się ta, doskonale wyreżyserowana i wyrafinowana, gra w teatr, a może bardziej w cyrk, a zaczyna normalne życie. Nie zdecyduje o tym finał, z którego wcale nie wynika, czy postanowienie zdeterminowanej bohaterki odebrać należy jako potwierdzenie dobrowolnego uczestnictwa w błaznadi, czy też jako podyktowane sytuacją bez wyjścia poddanie się władzy uczniów szkoły błaznów, którą przyjechała zamknąć. Nieważne, czy autorka miała na myśli tylko błaznów, czy też kogoś innego, istotna wydaje się być sugestia, że niewinna z pozoru maskarada przerodzić się może czasem w niebezpieczną grę niszczącą osobowość człowieka nie będącego w stanie uwolnić się od jej absurdalnych reguł.

Przesłanie sztuki jest aktualne, gdyż eksponuje zanik ludzkiej indywidualności, roztopienie się w masie, czego rezultatem wcale nie jest wyczulenie na los innych, przeciwnie – wzmaga to chorobę naszych czasów, jaką jest obojętność. A takie wartości jak przyjaźń, miłość, uczciwość itp. stają się, co najwyżej, przedmiotem gry, co zostało ukazane w dramatach Łesi Demskiej *Tak nie będzie* (*Так не буде*) i *Powroty donikąd* (*Повернення у нікуди*) posługujących się szeroko symbolami, bogatą metaforą języka i grą słowem, bo też nie ma w nich wartkiej akcji ani dynamicznych zdarzeń. Między postaciami toczy się rozmowa o wypadkach z przeszłości im tylko znanych. Pretensje mężczyzn do głównych bohaterek dotyczą win popełnionych przez nie w ich wzajemnych nieudanych związkach, gdy pochłaniała kobiety jedynie gra uczuciami. Teraz zaś bawią się w odpowiedzialność urządzając nawet fikcyjny sąd, w którym podstawą oskarżenia są skutki „wybrania samego siebie”. Beznamiętnemu przrzucaniu się słowami w pierwszej sztuce emocji dodają schody, a wspina się po nich ten, kto wysuwa argumenty mające w danej chwili przewagę. Nic szczególnego nie dzieje się też w drugim utworze, gdzie bohaterowie mijają się w rozmowie nie starając się zrozumieć nawzajem i skupiając uwagę na rzeczach mało znaczących. Symbolizuje to wiodąca scena z akwariem i postaciami usiłującymi złapać pływającą w nim rybkę, ale ona wciąż wyślizguje im się z rąk, tak jak życie, którego celu nie mogą odnaleźć, bo jest im już wszystko jedno, utwierdzili się w przekonaniu, że wszystko toczy się utartym szlakiem i „nic nowego już się nigdy nie zdarzy”. Smutne sztuki Łesi Demskiej są bez wątpienia wynikiem refleksji nad naszą rzeczywistością, w której zanadto daje się we znaki brak jakiegokolwiek oparcia, choćby w podstawowych i odwiecznych wartościach przeżywających dzisiaj wielki kryzys. Nie ma autorytetów ani argumentacji, która przekonałaby człowieka do afirmacji życia i wyzwoliła ze snu obojętności i znieczulicy deformującej ludzką osobowość.

Jakieś niesamowite odrętwienie zmusza np. bohaterów sztuki Sergija Szczuczenki *Zagrajmy* (*Давай пограсмо*) do rezygnacji ze swoich marzeń

i planów i do biernego poddania się dotychczasowym, zawsze takim samym warunkom życia, od których zamierzali się przedtem uwolnić. Sytuację tę autor pokazuje na przykładzie dwudziestolatków, którym opiekunowie każą bawić się klockami i lalkami. Pod ich nieobecność młodzi oddają się studiowaniu Freuda i zapisywaniu trafnych skądinąd uwag o zachowaniach starszych. Pozwalają jednak zatriumfować całkowitej apatii, ponieważ wkrótce przekonują się, że „gra w życie” jest taka sama, jak gra w klocki i lalki, więc kontynuują tę drugą.

Analizowana dramaturgia odzwierciedla na swój sposób nasze przejściowe czasy, rzec nawet można, że one właśnie są jej głównym bohaterem², ponieważ sztuki tę dramaturgię reprezentujące są w zasadzie bez postaci wiodących, nie kreują wybitnych, współczesnych indywidualności, a osoby w nich występujące nie mają niekiedy nawet własnych imion (Przechodzień, Pisarz, Nauczyciel, Rektor, Kobieta itp.). Autorytetów i wyróżniających się osobowości szuka się w przeszłości, czego dowodem są np. utwory o Łesi Ukraince, nawet Kasparze Hauserze. Pisarze posiłkują się nierzadko imionami kojarzającymi się ze znanymi postaciami (Wagner, Rene), postaciami-symbolami (Arlekin, Kolombina, Pierrot). Wydaje się, iż większym zainteresowaniem obdarza się fantomy niż konkretnych ludzi, istoty nie ze świata tego, nawet przedmioty, a prym wiedzy tematyka dotycząca bardziej śmierci niż życia, które już nie jest tym obszarem, gdzie można szukać odpowiedzi na pytania ostateczne, coraz częściej nurtujące społeczeństwo przełomu wieków. Jego dekadencjne nastroje zdają się wyrażać także otwarte finały omawianych sztuk, nie przynoszące żadnych rozstrzygnięć, raczej komplikujące poruszane problemy, w wielu przypadkach kończące utwór punktem wyjścia, sugerując zapewne przez to, iż wszystko jest błędnym kołem.

Najnowsza dramaturgia ukraińska koncentruje się przede wszystkim na poszukiwaniach nowej formy artystycznego wyrazu, kierując się coraz bardziej w stronę eksponowania aktu tworzenia, preferując zabawę w układanie materiału treściowego, grę w „robienie” dramatu, grę w teatr, grę w grę, do której chce włączyć odbiorcę rezygnującego po pewnym czasie z bezskutecznego oczekiwania na zajmujące perypetie, by stopniowo ulegać magii przedstawiania, pochłaniać samo celebrowanie gry, dawać się zaskakiwać jej dziwnym regułem. Najważniejsza staje się więc sama ceremonia, rytuał oznaczający powrót współczesnego dramatu do czasów jego narodzin oraz fascynacja sztuką teatru jako taką, przez co dramatopisarstwo ukraińskie ostatnich lat wpisuje się w najnowsze trendy panujące w całej dramaturgii przełomu stuleci i może być rozpatrywane w kontekście tendencji postmodernistycznych, neomodernistycznych itp. Brak w wielu dramatach konkretyzacji czasu i przestrzeni, częste posługiwanie się maską, ukrywanie bohaterów za cudzym nazwiskiem, aluzje literackie i czerpanie z obcego tekstu jest wyrazem izolacji od otaczającej rzeczywistości i pogrążenia się

² Sugestię taką wysuwa Jurij Sidorenko, op. cit., s. 8.

w ponadczasowy świat tworzonych dzieł oraz w refleksję na tematy uniwersalne.

Pobieżny przegląd młodego ukraińskiego dramaturgii nasuwa myśl, iż mimo wielu zalet nie jest ono tworem skończonym artystycznie, lecz, jak twierdzą słusznie jego promotorzy, stanowi ambitne poszukiwanie, a czas pokaże, czy zdążyło ono we właściwym kierunku.³

³ Por. Юрий Сидоренко, *Час без героя*; Надія Мирошниченко, *Потойбіч наузи (Епілог)*, [в:] *У чеканні театру...*