

Anna Derewecka  
Olsztyn

## **Dramaturgia Ołeksandra Irwancja: adaptacja posttotalitarnej rzeczywistości**

Ołeksandr Irwanec' uchodzi za jednego z najbardziej błyskotliwych literatów pokolenia lat 90., które po pęknięciach ustrojowych zaczęło mówić otwarcie o nurtujących je problemach. Absolwent Instytutu Literatury im. Gorkiego był współzałożycielem i „podskarbisem” grupy literackiej „BuBaBu”, którą zalicza się do tzw. karnawałowo-prowokacyjnego nurtu w postmodernistycznej literaturze ukraińskiej. Debiutował tomikiem poezji *Ognisko w deszczu* (*Вогнище на дощі*, 1987). Talent w dziedzinie poetyckiego pastiszu, trawestacji oraz parodii ujawnił ponadto w trzech innych zbiorach poezji „*Tin' welykoho klasyka*” *ta inszi wirszi* („*Тинь великого класика*” *та інші вірші*, 1991), *Wirszi ostannioho desjatylyttja. 1991–2001* (*Вірші останнього десятиліття. 1991–2001*), *Ljubit'!*: *Wirszi z trioch knih i sproza nych* (*Любимь!.: Вірші з трьох книг і з-поза них*, 2003), ponadto Irwanec' jest współautorem książki *Bu-Ba-Bu. T.w.o[...]ry* (*Бу-Ба-Бу. Т.в.о[...]ри*, 1995) oraz opery rockowej *Chrysler Imperial* (*Крайслер Імперіал*, 1995).

Wiersze przestały być domeną twórczości Irwancja, gdy osiągnął 30 lat. Zaczął wtedy próbować swych sił w prozie. W rezultacie powstała powieść *Riwne/Rowno* (*Рівне/Ровно*, 2002) oraz zbiór powieści i opowiadań *Oczamimria* (*Очамимрія*, 2003).

W latach 90. Irwanec' zaczął pisać i wygłaszać swoje dramaty: *Krótką sztuką o zdradzie dla jednej aktorki* (*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, 1993), *Wielkanocna elektryczka* (*Великодня електричка*, 1994), *Recording* (1995), *Na żywo* (*Прямий ефір*, 1995), które zebrał w tomie *Recording i inne utwory* i przetłumaczył na polski Przemysław Tomanek. W ten sposób utwory dramatyczne Irwancja ukazały się najpierw w tłumaczeniu polskim w roku 2001, rok później zostały wydane w języku rodzimym jako *Pjat' pjes* (*П'ять п'єс*, 2002). W roku 2005 pojawiło się kolejne wydanie utworów dramatycznych i wierszy *Luskunczyk-2004* (*Лускунчик-2004*), wzbogacone o nowe teksty.

Sztuki Irwancja wystawiane były w Niemczech (Stuttgart – Leipzig 1995), a od 2001 również na Ukrainie (w charkowskich Arabeskach oraz w kijowskim

Teatrze na Lewym Brzegu). *Krótką sztuką o zdradzie dla jednej aktorki* (*Маленька п'еса про зраду для однієї актриси*, 1993) gościła na deskach Teatru Polskiego w Poznaniu w 2005, natomiast sztuka *Kłamczuch z placu Litewskiego* (*Брехун з Литовської площі*) była wystawiona w 2005 r. przez teatr Kulbaba na pl. Litewskim w Lublinie, w realnej przestrzeni sztuki. Ponadto utwór *Recording* doczekał się w Polsce realizacji radiowej<sup>1</sup>.

Pomimo niewątpliwego sukcesu, jaki sztuki Irwancja odniosły zarówno na Ukrainie, jak i poza jej granicami, autor kondycję współczesnej ukraińskiej dramaturgii określa jako jeszcze wciąż raczkującą. Twierdzi, że „ukraińskie dramatopisarstwo pulsuje, żarzy się szczególnie jako gatunek literacki. Teksty sztuk ukazują się sporadycznie na łamach »Suczasnosti«<sup>2</sup> czy »Kuriera Krywbasu«<sup>3</sup>, niekiedy nawet pojawiają się w odrębnych wydaniach. Gdzieś w wirtualnej przestrzeni można natrafić na strony internetowe poświęcone współczesnej dramaturgii ukraińskiej, ale *summa summarum* sytuacja współczesnej dramaturgii ukraińskiej pozostaje niezmienna”<sup>4</sup>. Oznacza to, że sztuki Nedy Nezdanoji, Ireny Kowal, Jarosława Wereszczaka czy Serhija Szczuczenka bardzo rzadko można zobaczyć na deskach teatrów ukraińskich.

Istnieje kilka powodów, które zdaniem Irwancja przesądzają o sporadycznym wystawianiu na rodzimych scenach utworów współczesnych ukraińskich dramaturgów. W dużej mierze przyczynia się do tego znaczna nadprodukcja sztuk teatralnych, ponadto w ten sposób daje o sobie znać konsumpcyjny stosunek świata, który sztuki tak bardzo krytykują. Innym powodem może być to, że „współcześni reżyserzy nie czytają czasopism literackich, opierają się wyłącznie na klasycznych utworach znanych jeszcze z Instytutu Teatralnego, chyba że przypadkiem wpadnie im w ręce kserokopia *Woyzecka* [Georga Büchnera – A.D.]”<sup>5</sup>.

Analogiczne zjawiska możemy obserwować na gruncie dramaturgii czeskiej. Badaczka przedmiotu – Lenka Jungmannova – zauważa, że „rzadko zdarza się, by współczesna czeska sztuka była wystawiana więcej niż raz (wyjątkiem są

<sup>1</sup> Zob. „Бу-Ба-Бу” (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак). *Вибрані твори: поезія, проза, есеїстика / авторський проект*, упоряд. В. Габор, Львів 2007, s. 219.

<sup>2</sup> „Suczasnist” („Сучасність”) – miesięcznik poświęcony literaturze, sztuce, życiu społecznemu Ukrainy. W latach 1961–1991 ukazywał się w Niemczech (München), zaś od stycznia 1992 r. czasopismo „Suczasnist” jest wydane w Kijowie.

<sup>3</sup> „Kurier Krywbasu” („Кур'єр Кривбасу”) to Kiroworozkie czasopismo literackie specjalizujące się w promocji najnowszej literatury ukraińskiej, którego głównym redaktorem jest Hryhorij Husejnov.

<sup>4</sup> O. Ірванець, *Українська сучасна драматургія – жанр, якого немає?*, „Дзеркало тижня” 2002, nr 28 (403), [online] <<http://www.dt.ua/3000/3680/35524/>>. Tłum. z języka ukraińskiego tu i dalej moje – A.D.

<sup>5</sup> Ibidem.

utwory sceniczne Petera Zelenki pośrednio propagowane przez jego twórczość filmową) [...]. Autor sztuk teatralnych przestał odgrywać rolę dotychczasowego twórcy agitacyjnego, którą mógł się cieszyć przed rokiem 1989. Jeżeli nie jest jednocześnie bezpośrednio związany z jakąś konkretną sceną, na przykład jako reżyser lub kierownik literacki, jego sztuki często nie mają szans na wystawienie, ponieważ wolność przyniosła ze sobą konkurencję, a także ponieważ brzydota, destrukcja i krytyka, którą karmi się najnowsza twórczość dramatyczna, nie są szczególnie atrakcyjne teatralnie”<sup>6</sup>.

Niewielkie zainteresowanie teatrów propozycjami współczesnych dramaturgów nie zraza bynajmniej młodej generacji ukraińskich dramatopisarzy. Przeświadczeni o konieczności wyrażania osobistej opinii o świecie poprzez utwory dramatyczne piszą, według Haliny Mazurek, z myślą o scenie nowego typu – takiej, która zrywa zdecydowanie z konwencjonalnym spektaklem i tradycjami teatru życia codziennego, dlatego tworzy swoje sztuki inaczej<sup>7</sup>.

Specyfika dramaturgii Irwancia polega na tym, że jest ona demitologizującym elementem eksperymentu BuBaBu, tworzonym w aurze ironicznej krytyki dyskursu totalitarnego społeczeństwa. Obecne w niej pytania o istotę narodu, bytu politycznego i tożsamości społeczeństwa stojącego na rozstajnych drogach są zarysowane z pozycji pokolenia lat 90., które jak słusznie zauważa Tamara Hundorowa, uwalniając się od ciśnienia totalitaryzmu, drwiło nie tylko z tautologicznej totalitarnej świadomości i języka, ale również wpływało na zmianę kodów kultury narodowej, w tym obrazu poety – wieszczki narodowego i jego roli w kulturze. Krytyce podlegał przede wszystkim jego oświeceniowy idealizm oraz misja dydaktyczna. Desakralizacja ukraińskiego kanonu literackiego była realizowana z pozycji twórcy i konsumenta masowej kultury, który z satysfakcją łamiąc wszelkie tabu, czynił przedmiotem powszechnej uwagi prywatną kolekcję wrażeń w odróżnieniu od dotychczas przyjętego obowiązku wobec społeczeństwa, w myśl którego literatura była rozumiana jako nieskazitelny logos programujący narodowo-kulturowy byt<sup>8</sup>.

Wśród wyrastających jak grzyby po deszczu współczesnych ukraińskich sztuk teatralnych utwory Irwancia stanowią z jednej strony kontynuację wielu wątków rozwijanych w dramaturgii od początku modernizmu, z drugiej dokonują znacznego wyłomu, tak w sferze funkcji, tematyki, jak i miejsca, które dramat

<sup>6</sup> L. Jungmannova, *Totalitaryzm i „coolness” – jak to pogodzić?*, [w:] *Opowieści o zwyczajnym szaleństwie. Antologia najnowszej dramaturgii czeskiej*, tłum. K. Krauze, Wrocław 2006, s. 8–9.

<sup>7</sup> H. Mazurek, *Z myślą o nowoczesnej scenie. Propozycje początkujących dramatopisarzy ukraińskich*, „Acta Neophilologica”, Olsztyn 2002, nr 4, s. 86.

<sup>8</sup> Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005, s. 73.

zajmuje w literaturze. Tradycyjne pojęcia czasu i przestrzeni, dynamiki akcji, konfliktu dramatycznego i struktury postaci w sztukach Irwancja zostają przemodelowane z zamiarem podjęcia próby nowej komunikacji artystycznej ze współczesnym widzem.

Przykładem takich transformacji może być sztuka *Recording*, w której autor, traktując z ironią trywialną konsumpcyjną codzienność, ustosunkowuje się do postawy zobojętnienia społeczeństwa wobec przedwyborczych dylematów i roztacza przed czytelnikiem apokaliptyczną wizję losów przeciętnego obywatela, przykładnie ukaranego za znieczulicę przedwyborczą. Dramaturg tworzy alternatywną dla istniejącej rzeczywistości przestrzeń podziemnego Centrum Wyborczego, niedwuznacznie symbolizującego bezwzględne imperium totalitarne, w której umieszcza człowieka z najbardziej przeciętną liczbą erytrocytów we krwi, czyli modelowego obywatela. Pozbawiając go kontaktu z najbliższymi, odbierając mu możliwość pełnoprawnego uczestniczenia w życiu, poddaje go iluzji wyróżnienia za przeciętność oraz dezynwolturę wobec obowiązków obywatelskich.

Parodiując totalitarną retorykę ordynacji wyborczej, która zunifikowała życie postaci za pomocą niezliczonej ilości paragrafów, Irwanec' ironizuje celebrację permanentnej indoktrynacji, ofiarą której pada karykatura wybrańca, totalnie zdezorientowanego najnowszymi wynalazkami techniki. Natomiast efekt persyflażu czyni postulatory Babańczyków i Mamańczyków szczególnie udanymi językowymi kliszami obietnic przedwyborczych, które całkowicie omamają potencjalnego elektora. Z powstałego zlepku tautologizmów Wyborca nie jest w stanie wiele wynioskować. Okazuje się, że jego wybór nie jest istotny, albowiem Wielkiego Wyboru dokonano już dawno, niezależnie od niego. Bohater – „strzęp człowieka” – dopełnia swego obywatelskiego obowiązku, naciskając legendarny guzik, czym przyspiesza nuklearną zagładę planety.

Ta, zdawałoby się, typowa parodia propagandy wyborczej, przesiąknięta zwątpieniem i kontrastami, niepokojącym przeświadczeniem o nieuchronności samouniعةstwienia, przywołuje wspomnienie niedawnej katastrofy nuklearnej w Czarnobylu, która zdaniem Wiry Agiejewej była momentem tragicznej prawdy, odsłaniającej najdobitniej fałsz wartości narzucanych przez ideologię państwową<sup>9</sup>.

Zdaniem Anny Gawareckiej „załamanie się dotychczasowych aksjomatów, zarówno tych narzucanych przez obowiązującą ideologię, jak i tych »zwykłych« pewników i przyzwyczajęń organizujących sferę codzienności, doprowadziło do

---

<sup>9</sup> W. Agiejewa, *Między autentyzmem a imitacją*, tłum. B. Nazaruk, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 1: *Transformacja*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej, Warszawa 2005, s. 156.

światopoglądowych deformacji, wzrostu poczucia dezorientacji, przeświadczenia o niezrozumiałości czy nieprzejrzystości zachodzących procesów i w efekcie do utraty pewności związanej z niemożnością (nieumiejętnością) zdefiniowania własnego położenia na mapie świata, w którym przestały istnieć trwałe punkty oparcia”<sup>10</sup>.

W przypadku Starego niemożliwość wytworzenia wiarygodnego obrazu swojej osoby potęguje ironia, która zmienia potencjalny ładunek ideologiczny tekstu. Karykaturalność tej postaci wzbudza podejrzenie, że chce ona zakomunikować coś innego, niż wydaje się mówić. Jeżeli dramaturg oszczędza główną postać, to nie dlatego żeby ją heroizować, ale by dokonać publicznej profanacji naiwnej wiary Starego w stary porządek rzeczy, by wykpić prostoduszne marzenia o spokojnym powrocie na łono rodzinne, pod woalem których kryje się maskulinistyczno-erotyczna natura postaci.

Jak słusznie zauważa Jean-Pierre Sarrazac: „sceniczne utwory posługujące się ironią, groteską kończą się w nieoczekiwany sposób, pozostawiając wiele pytań bez odpowiedzi, co sprawia wrażenie niedokończenia czy rozwarstwienia tradycyjnej formy dramatycznej opartej na linearnej progresji”<sup>11</sup>.

W tej sztuce Irwancia groteska uniemożliwia pogodzenie przeciwieństw, które ironia sygnalizuje jako doznanie sprzeczności, wykluczając tym samym koherencję utworu. Pęknięcia w konstrukcji sztuki wywołują ambiwalentne uczucia wobec postaci Starego. Z jednej strony odsłania się on jako współtwórca systemu (nie musiał, ale jednak nacisnął guzik), z innej jest karykaturą ofiary, która w obliczu przygniatającej jałowości podziemnego imperium odsłania naiwne tęsknoty za najdrobniejszymi, nawet najohydniejszymi przejawami życia, choćby w postaci pluskwy czy myszy lub wrzecionowatego i mączystego robaka, który „wśród szarego popiołu planety stworzy cywilizację motyli, początkowo białych i ślepych, z nieprzyjemnie rozłożystymi wąsami, ze skrzydełkami obsypanymi skrzypiącym pyłem, leciutko śliskawym w dotyku”<sup>12</sup>. Remedium na niemożliwość zaspokajania wyższych potrzeb są kontenery wypełnione alkoholem czy mnóstwem manekinów, które bohater może dowoli napełniać spermą. Ponadto deformacja rzeczywistości, przerysowanie postaci, zwierciadlane pustosłowie przenikające zarówno ich język, jak i ciała, powodują odarcie z głębi psychologicznej i sprowadzają bohatera do poziomu marionetki.

<sup>10</sup> A. Gawarecka, *Opowieść o kondycji człowieka ponowoczesnego w twórczości Jarego Kratochvila*, [w:] *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 3: *Podmiotowość*, pod red. B. Czaplik-Lityńskiej, Warszawa 2005, s. 65.

<sup>11</sup> J.-P. Sarrazac, *Postać*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, [w:] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*, pod red. J.-P. Sarrazaca, Kraków 2007, s. 71–73.

<sup>12</sup> O. Irwaneć, *„Recording” oraz inne utwory*, tłum. P. Tomanek, Kraków 2001, s. 16.

Ta swoista parodia prowadzi do „depersonalizacji bohatera poprzedniej epoki radzieckiej”<sup>13</sup> i w rezultacie oznacza dekonstrukcję tradycyjnej postaci. Zdaniem Sarrazaca: „we współczesnym dramacie postać jest osłabiona na wielu płaszczyznach konstrukcji, przede wszystkim utraciła cechy fizyczne. Świadczy to o rozpadzie tradycyjnej struktury postaci, co w konsekwencji stanowi przyczynę kryzysu dramatu. W tradycyjnym dramacie postać spełnia wiele funkcji, z których najistotniejsze to: nadawanie akcji określonego kierunku, przedstawianie fabuły, umożliwienie odbiorcy identyfikacji i zagwarantowanie mu mimetyczności”<sup>14</sup>.

Sprzeczne uczucia, jakie wzbudza bohater sztuki Irwanca, sprawiają, że nie można jednoznacznie określić jego przekonań, gdyż nie wyłania się on jako silna osobowość przedstawiająca konkretną ideologię. Słuszne w tym względzie wydają się próby określenia przez Mykołę Riabczuka specyfiki ukraińskiej świadomości społecznej w odniesieniu do określenia „równoległe wyznawanych wzajemnie wykluczających się wartości”. Riabczuk zauważa, że „ambiwalentna świadomość jest swego rodzaju sposobem »mitologicznego«, irracjonalnego godzenia wzajemnie sprzecznych wartości i modeli, takim »magicznym« środkiem osiągnięcia komfortu psychicznego w warunkach dyskomfortu, gdzie za prawo wyboru trzeba płacić odpowiedzialnością, za wolność – nieokreśleniem, za równe możliwości – krytyczną oceną własnych zdolności”<sup>15</sup>. Ponadto brak jednoznacznych, silnych przekonań prezentowanych przez bohatera jest rezultatem swoistej kreacji postaci w nowoczesnym dramacie, w myśl której postać nie reprezentuje określonego światopoglądu, sprawia raczej wrażenie tuby, przez którą światopogląd zostaje przekazany i zarazem uproszczony, obnażając w ten sposób charakterystyczne dlań niekonsekwencje i uproszenia<sup>16</sup>.

Irwanec’, odwołując się do doświadczeń swego czasu, w swych sztukach kodyfikuje ironiczne zachowania, wydobywa presje, komentuje społeczne mechanizmy, które „obrysowują” postacie sceniczne. Nie jest w tym działaniu odosobniony. Nie ulega wątpliwości, że dla większości autorów dramat jest sposobem wyrażenia osobistej opinii o świecie. W przypadku twórców byłego bloku komunistycznego głoszone poglądy bywają często zdeformowaną i przefiltrowaną przez jednostkę rejestracją rzeczywistości „okresu przejściowego”. Leitmotiwem staje się tu konkretna sytuacja społeczna z wykrzywioną ilustracją egzystencji nastawionej na konsumpcję<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека...*, s. 79.

<sup>14</sup> J.-P. Sarrazac, op. cit., s. 127.

<sup>15</sup> M. Riabczuk, *Od Małorosji do Ukrainy*, tłum. O. Hnatiuk, K. Kotyńska, Kraków 2002, s. 170.

<sup>16</sup> A. Skolasińska, *Wstęp, czyli kłopoty*, [w:] A. Skolasińska, *Tuż obok nieosiągalne daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*, Kraków 2003, s. 34.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 11.

Jak zauważa Walenty Piłat, badacz współczesnej dramaturgii rosyjskiej, „usilna koncentracja na problemach człowieka zawieszonoego pomiędzy starymi przyzwyczajeniami, stereotypami i mitami a całkowicie nową rzeczywistością to zasadniczy rys »nowej dramaturgii«. Niewątpliwie pisarze wykorzystują tu własne doświadczenia i w swoich utworach starają się im nadać rys uniwersalny”<sup>18</sup>. Twórczość Irwanca, kolegi Nikołaja Kolady z okresu studiów w Instytucie Literatury im. Gorkiego, nie stanowi w tym względzie wyjątku.

W sztuce *Kłamczuch z placu Litewskiego* (*Брехун з Литовської площі*) spotkanie rosyjskojęzycznej handlarki z Dnieprodzierżyńska i nielegalnego emigranta z Zachodniej Ukrainy odzwierciedla nie tylko zderzenie dwóch geograficznie bliskich, chociaż mentalnie bardzo odległych postsowieckich światów. Staje się ono pretekstem dla parodii zjawiska „społeczno-kulturowej tożsamości płci”. Dramaturg, przedstawiając genderową opozycję ONA – ON, dekoduje mity totalitarnej świadomości, uwarunkowane na zasadzie polaryzacji kobiece–męskie. Ironiczny sposób pojmowania i przypisywania postaciom pewnych cech oraz zachowań zwiastuje, że będzie to stylizacja ról, jakie ONA i ON odgrywają w społeczeństwie postsowieckim, ponadto będą odnosić się do relacji, które są budowane zgodnie z tymi rolami.

Wypowiadane przez bohaterkę kwestie są ironiczno-groteskowym komentarzem genderowych podziałów w społeczeństwie ukraińskim, które według NIEJ kształtują się już u szczytów władzy sprawowanej przez rewolucjonistów, dysydentów i pisarzy niezdolnych do pełnienia swych społecznych obowiązków. Według NIEJ winę za obecną kondycję psychofizyczną męża ponoszą „demokratyczne wymysły”, które przetworzyły go w karykaturę oderwanego od rzeczywistości rewolucjonisty czy agitatora. W rezultacie powstał typ niesamodzielnej, niezdolnej do pełnienia swoich ról społecznych marionetki. ONA – parodia sowieckiej kobiety – jest przygotowana na każdą okoliczność. Zaopatrzona w zagryzkę i samogon, z niewyszukaną prostolinijnością potrafi sprostać nowemu wyzwaniu, oscylującemu wokół poszukiwania równowagi finansowej. Nawet jeśli oznacza to tułaczkę po bazarach świata, to ONA docenia dobrodziejstwo nowej sytuacji, jakim jest możliwość bycia „wolną” kobietą.

Druga część binarnej kompozycji – ON – odżegnując się od wszystkiego, co przypomina zakłamaną czasę „sojuzu”, pomimo silnej niechęci do języka rosyjskiego, nie potrafi oprzeć się pokusie bliskości fizycznej z przedstawicielką tegoż „sowku” i brylując erudycją, znajomością języków państw ościennych oraz twórczości klasyków filozofii czy bajkopisarzy, manifestuje swą męską wyższość. Irwanec’ demaskuje maskulinistyczno-erotyczną powierzchowność swego bohatera oraz desublimuje patos międzynarodalnych ideałów w groteskowym tonie dekla-

racji: „Kocham Polskę, ten wspaniały kraj europejski! Kocham naród polski! Kocham język polski – język Mickiewicza i Tuwima, język Wałęsy i Kwaśniewskiego! [...]”<sup>19</sup>. Jednakże te pseudointelektualne oświadczenia nie przysparzają bohaterowi spodziewanych sojuszników i nie wzbudzają zaufania, a kończą się symbolicznym skuciem w łańcuchy razem z przedstawicielem „sowku”.

Zafałszowane przez radziecką ideologię „wolność, równość, braterstwo” stanowią wspólną kanwę również dla poetyki kiczu, według której Irwanec stylizuje swych bohaterów. Hundorowa przypomina, że kicz opiera się na iluzji sztucznie podtrzymywanej jedności, a także na imitacji zadowolenia i piękna<sup>20</sup>. Wizerunek podrobionego świata w twórczości, gdzie obraz dominuje nad przedmiotem i rzeczywistością, wabi unikaniem lub wygładzaniem złowieszczych grymasów skaleczonego życia i mentalności<sup>21</sup>. Kicz kusi bohatera sztuki możliwością zawisania nad bytem (trzymiesięczny pobyt bez ważnej wizy), a bohaterce przynosi zapomnienie w komforcie oraz zadowolenie płynące z kolekcjonowania namiastek podrobionej postkapitalistycznej rzeczywistości w postaci ortalionowych dresów imitujących Adidas czy radiomagnetofonu Inercjonal.

Zatopienie postaci w powabnej, samowystarczalnej wizji piękna sprowadza kwestię tożsamości językowej do poziomu konieczności warunkującej ciągłość otaczania się atrybutami kiczu. ONA wyznaje zasadę: „вот эта главное, штоб ми друг друга панімалі”<sup>22</sup>, w myśl której należy mówić „normalnie, po ludzku”, nie w obcym języku, za jaki uważa ukraiński. Zważywszy na to, że pierwsza wersja sztuki powstała w 1992 r., czyli świeżo po odzyskaniu suwerenności państwa ukraińskiego, które zaczęło przemawiać pełnym głosem, w dodatku w języku rodzimym, słowa bohaterki brzmią dość groteskowo. Irwanec’ obnaża psychoideologię postaci i demaskuje ich postkolonialną mentalność, a przy tym sygnalizuje pewne aktualne dla społeczeństwa ukraińskiego postawy względem języka narodowego, na które zwraca uwagę Mykoła Riabczuk, twierdząc że „język jest ważnym składnikiem ukraińskiej tożsamości narodowej, może prowadzić do irracjonalnych konfliktów [...]. W rezultacie szczególnego uformowania ukraińskiego narodu i jego świadomości narodowej, język jest jednym z głównych elementów, które rozdzielają go jako pewną »wyimaginowaną wspólnotę« na dwie części.

<sup>18</sup> W. Piłat, *Ekstrawagancje Nikołaja Kolady*, [w:] W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 127.

<sup>19</sup> O. Ирванець, *Брехун з Литовської площі*, [w:] idem, *Лускунчик-2004*, Київ 2005, s. 163.

<sup>20</sup> Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека ...*, s. 206.

<sup>21</sup> Т. Гундорова, „Бу-Ба-Бу”, *Карнавал і Кіч*, „Критика”, 2000, nr 7–8, [online] <<http://krytyka.kiev.ua/articles/s3-78-2000.html>>.

<sup>22</sup> O. Ирванець, op. cit., s. 151.



Głównym czynnikiem w tym podziale jest nie samo porozumiewanie się w danym języku, lecz przychylny, czy na odwrót – obraźliwy, do niego stosunek [...]”<sup>23</sup>.

W dorobku Irwancja jest również sztuka *Лускунчик – 2004 (Dziadek do orzechów – 2004)*, którą można potraktować jako parodię melodramatu. Już sama konstrukcja utworu, nasycona patetyczno-sentymentalnymi treściami z czasów Pomarańczowej Rewolucji, przypomina melodramatyczną strukturę. Dramaturg przedstawia perypetie miłosne swoich bohaterów z perspektywy realiów ówczesnego „Majdanu”, który uwydatnił problem podziału geopolitycznego Ukrainy.

Jak przystało na tradycyjną strukturę melodramatyczną, w sztuce symboliczną rolę odgrywają rekwizyty, które komplikują perypetie i przywołują wspomnienie niedawnych symboli „Majdanu”. W początkowej fazie utworu jest to goździk, którym dobrotliwa „pomarańczowa dziewczyna” przyozdabia przerażające tarcze specnazowców. Potem przychodzi kolej na mandarynkę, którą rozgrzewa stwardniałe nie tylko od mrozu serca oponentów, by na koniec zaangażować orzeszek, będący pretekstem do zawarcia bliższej znajomości ze specnazowcem, właścicielem nowego przydomku „Dziadek do orzechów” („Łuskunczyk”).

Sztuka jest skonstruowana na melodramatycznym schemacie miłości: kielkujące uczucie napotyka przeszkodę nie do pokonania, która rodzi cierpienie. Scena, w której Łesia, nawiązując swym imieniem, jak również wołyńskim pochodzeniem do Łesi Ukrainki, objaśnia specnazowcowi „pomarańczowe priorytety”, uświadamia dziewczynie, że dzieli ich ideologiczna przepaść. Adorator Łesi – Roman Łuskunczyk – z trudem rozumie język ukraiński oraz intencje obozu „pomarańczowych”. Mieszkaniec Symferopola nie pojmuje, przeciw czemu i komu buntują się kijowianie, którzy mają wszystko takie wspaniałe i takie drogie. Nie wierzy, że „pomarańczowa prawda” jest w stanie pokonać „niebieskie” argumenty siłowe.

I chociaż zdawałoby się, że historia listopadowej „pomarańczowej” miłości rewolucjonistki i chłopaka ze specnazu jest skazana na przegraną ze względu na ideologiczną i geograficzną odległość, to według przesłania melodramatu historia ma pomyślne zakończenie dla bohaterów szlachetnych. Tak jak realne okazało się zwycięstwo idei Pomarańczowej Rewolucji, tak miłość wschodnio-zachodnia pokonuje dystans ideologiczny i geograficzny, otrzymując swoją szansę na stacji Kowel. „Czarne charaktery” ze specnazowskich szeregów zostają z powodu intryg oddalone z planu sztuki. Melodramatyczny schemat miłości trudnej lub niemożliwej zostaje przetransponowany w imię „pomarańczowych ideałów”. W tle

<sup>23</sup> M. Riabczuk, *Dwie Ukrainy*, tłum. M. Dyhas, K. Kotyńska, I. Werestiuk, W. Witwicki, Wrocław 2004, s. 62–63.

pojawia się ironiczna idea utworu: powodzenie „ukrainizacji”, „pomarańczowej ideologizacji” jest uwarunkowane sukcesem alkowy.

Kompozycja tej sztuki, jak i poprzednich jest otwarta, gdyż jak twierdzi autor „podoba mi się pozostawianie otwartego zakończenia. Jest to przestrzeń do rozmyślań. Niech każdy sam się zastanowi: »co stało się z tymi bohaterami?« [...]. U każdego pojawiają się swoje asocjacje, być może każdy sam dopowie sobie szczęśliwy lub nie całkiem finał”<sup>24</sup>.

Sztuka *Лускунчик – 2004* ma jeszcze jedną ważną kompozycyjnie funkcję – jej bohaterowie nie ulegają odśrodkowej sile destrukcji. Ich działania są konstruktywne, nabierają sensu. To dotychczas jedyny dramat Irwancja, który kończy się pozytywnie. Metamorfoza tytułowego „Dziadka do orzechów” jest jedną z wielu przemian, które dokonały się na „Majdanie” podczas Pomarańczowej Rewolucji i doprowadziły do przełamania impasu postkolonialnego, nawet jeśli w jej podtekście ujawniają się bardzo freudowskie konotacje.

Omówione dramaty Irwancja wskazują na poszukiwanie nowej ekspresji scenicznej artysty, który preferując grę w teatr, gra z odbiorcą. Tradycyjne pojęcia poetyki dramatu zostają zdeterminowane potrzebą nawiązania kontaktu ze współczesnym widzem, który staje się nieodłącznym elementem eksperymentu scenicznego. Ten zaś oparty jest u Irwancja na intertekstualnych ironiczno-groteskowych komentarzach, które są jawną parodią totalitarnej świadomości w Bu-Ba-Bistycznej konwencji zmiany kodów kultury narodowej. Obecne w dramatach Irwancja zaangażowane pytania o istotę narodu, bytu politycznego, o tożsamość społeczeństwa okresu przejściowego mają ambiwalentną wymowę. Przystawione są bowiem z pozycji bohatera-marionetki, karykatury modelowego obywatela postsowieckiego, podświadomie epatującego maskulinistyczno-erotyczną powierzchownością oraz pseudointelektualnymi frazesami. Ironiczny sposób pojmowania i przypisywania postaciom pewnych cech oraz zachowań ze względu na „społeczno-kulturową tożsamość płci” sygnalizuje, że Irwaneć w swoich sztukach ucieka się do stylizacji ról, jakie ONA i ON odgrywają w społeczeństwie postsowieckim oraz do parodii relacji, które są budowane w oparciu o te role. „Podskarbi Bu-Ba-Bistów”, naśladując automatyzm mówienia i totalitarną zwierciadłowość języka, ośmiesza dążenia bohaterów do zapomnienia poprzez życie w komforcie podrobionego świata, gdzie obraz dominuje nad przedmiotem i rzeczywistością. Obnażając mechanizmy wszechobecnego kiczu tworzącego iluzję sztucznie podtrzymanej jedności, dramaturg demitologizuje ukraińską posttotalitarną świadomość.

<sup>24</sup> О. Ірванець, *Я не хочу брехати ні собі, ні читачеві*, [online] <<http://kobza.com.ua/content/view/948/59/>>.

Повседневная обескураженность кичу в драматических произведениях Ирванца сигнализирует о переходе от понятия злого вкуса до признания, что мы все являемся „кичменами” – потребителями и соавторами кича, т.е. людьми, без которых кич не может существовать<sup>25</sup>. Подобный парадокс относится также к Бу-Ба-Бистовым, которые воспринимали свою творческую деятельность как определенный вид вызова брошенного тоталитаризму, но парадоксально именно благодаря тоталитаризму выжили: „то не мы создали что-то в этой культуре, но она создала нас”<sup>26</sup> – признает Юрий Андрухович.

Каждая из описанных работ Ирванца является по своему способу попыткой ироничного переосмысления и оценки современной реальности и хотя бы искусство это не приносит однозначных решений своими открытыми финалами, то отличает ее от официального общественного тона в направлении индивидуалистического и либерального мышления.

#### Резюме

*Драматургия Александра Ирванца – инсценировка посттоталитарной реальности*

В настоящей статье анализируются избранные драмы О. Ирванца, в контексте творчества БуБаБистов, которые насмехаясь над тавтологическим тоталитарным сознанием и языком, своим творчеством влияют на смену кодов народной культуры и нарушают идеальную позицию литературы – логоса, который программирует

народно-культурное бытие. Автор считает, что традиционное понятие времени и пространства, динамики действия, драматического конфликта и структуры персонажей – все это в пьесах Ирванца моделировано иначе, с намерением предпринимать попытку новой художественной коммуникации с современным зрителем. Присутствующие в драмах Ирванца вопросы, касающиеся сути народа, политического бытия, тождественности общества переходного периода, показаны с позиции героя – марионетки, карикатуры образцового постсоветского гражданина, имеют амбивалентное значение. По мнению автора Ирванец подражая автоматизму разговора и зеркальности языка иронизирует стремления героя к забвению в комфорте фальшивого мира, где изображение преобладает над предметом и действительностью.

Драматург, раскрывая механизмы вездесущего китча, создающего иллюзию искусственно поддерживаемого единства, из которого вытекает чувство удовлетворения и красоты, развенчивает украинское посттоталитарное сознание, которое подчинено гендерным разделам.

<sup>25</sup> Т. Гундорова, „Бу-Ба-Бу”, *Карнавал і Кіч*, „Критика”, 2000, nr 7–8, [online] <<http://krutyka.kiev.ua/articles/s3-78-2000.html>>.

<sup>26</sup> Ю. Андрухович, *Аве, «Крайслер»! Пояснения очевидного*. „Сучасність”, 1994, № 5, с. 8.

**Summary***Dramatic works of Oleksandr Irvanets – adaptation of posttotalitarian reality*

In this article some chosen dramas of O. Irvanets are analyzed in the context of the creative work of BuBaBists, who, sneering at tautological consciousness and language, affect the change of the codes of national culture and violate the pristine position of literature –logos that programmes national and cultural being. The author notices that traditional concept of time and space, dynamics of action, dramatic conflict and the structure of the character in the plays of Irvanets are transformed with the aim of making an attempt of new artistic dialogue with modern audience. Present in dramas of Irvanets questions about the essence of nation, political being, about the identity of the society of the transitional period depicted from the character's point of view – a puppet, the caricature of the average postsoviet citizen, have the ambivalent significance. In author's opinion, Irvanets imitating the automatism of speaking and totalitarian mirror image of language is ironic about the hero's pursuit of oblivion in the comfort of counterfeit world, where image dominates the object and reality. The dramatist, exposing the mechanisms of the commonplace kitsch, that creates the illusion of artificially maintained unity, which gives the feeling of satisfaction and beauty, demythologizes Ukrainian posttotalitarian awareness that is dominated by the gender divisions.