

Katarzyna Duda
Uniwersytet Jagielloński

Artystyczne relacje polsko-rosyjskie (na podstawie dramatu M. Kolady *Merlin Mongoł* i jego adaptacji teatralnej autorstwa I. Cywińskiej)

Niniejszy tekst stanowi próbę przedstawienia współczesnej sztuki dramatycznej w Rosji i, realizującego się między innymi poprzez adaptacje teatralne, zainteresowania polskiego odbiorcy tą ważną dziedziną twórczości. Bogactwo i różnorodność dramaturgii w Federacji Rosyjskiej oraz jej recepcji w Polsce zasługują na szersze, książkowe nawet, omówienie, dlatego też poniżej prezentujemy zaledwie niewielki wycinek wspomnianej tematyki, ograniczając się do interpretacji i analizy porównawczej wybranego jednostkowego przypadku: dramatu Mikołaja Kolady *Merylin Mongoł* (*Мурлин Мурло*) oraz jego adaptacji telewizyjnej dokonanej przez Izabellę Cywińską.

Na początku lat 90. XX wieku w Polsce do dramatów rosyjskich podchodzono niezbyt chętnie. Miało to związek z latami przymusowej obecności sztuk radzieckich w repertuarach. Przełomem w popularyzacji współczesnych dramatów rosyjskich okazał się przegląd „Saison Russe” w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 2003 roku¹. Od tamtej pory właściwie w każdym miesiącu na deskach polskich teatrów, jak również w teatrze telewizji, pojawiają się sztuki ze Wschodu.

„O dramatopisarzach powiada się, że są jak ojcowie, oddający własne dzieci do sierocińca”² – pod tymi słowami, wskazującymi na zakorzeniony z dawien dawna w kulturze dialog sztuk, mógłby podpisać się określający oblicze współczesnego dramatu rosyjskiego Mikołaj Kolada³. Nowe sposoby przekazu, w tym także arty-

¹ P. Sztarbowski, *Biblijny rap z Rosji*, „Newsweek Polska” 2007, Nr 28, s. 6. O popularności dramaturgii rosyjskiej w Polsce zob. również: A. Olszewska, *Nowy dramat rosyjski w Polsce – problemy i strategię. Poszukiwanie prawdy*, [w:] *Nie tylko Wschód. Recepcja literatur obcych w czasopiśmie polskich XX wieku*, pod red. A. Zawiszewskiej, A. Borkowskiej, Łask–Szczecin–Toruń 2006, s. 157–165.

² J. Czech, *Czy Merylin Mongoł jest piękna?*, [w:] N. Kolada, *Merylin Mongoł i inne sztuki*, tłum. J. Czech, Kraków 2005, s. 320.

³ O twórczości Kolady zob. m.in. H. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды. Критический очерк*, Каменск Уральский 1997, na gruncie polskim np. H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*. „Szkola” Mikołaja Kolady, Katowice 2007.

stycznego, zmieniły bowiem dotychczasowe proporcje słowa i znaków innego rodzaju. Szybki rozwój filmu i błyskawiczna ekspansja telewizji wywołały „rewolucję informacyjną”. Inwazja obrazu, jego wtargnięcie w kulturę słowa spowodowały wzrost roli percepcji wzrokowej⁴. W związku z tym rozpoczęła się i trwa nadal wielce pasjonująca przygoda filmu, teatru i literatury. W owej „przygodzie”, dialogu-interpretacji, dialogu-porozumieniu zaistnieli twórcy szczególnie nas w tym miejscu interesujący – dramaturg Mikołaj Kolada i polska reżyserka – Izabella Cywińska, która wzięła na swój reżyserski warsztat jedną z najbardziej znanych sztuk Kolady – *Merylin Mongol*. Nie jest to jedyna polska realizacja tej sztuki. Wcześniej podejmowali się jej twórczej interpretacji m.in. Rudolf Ziolo (Kraków), Waldemar Śmigasiewicz (Białystok), Krzysztof Rekowski (Opole), Norbert Rakowski (Toruń), Zbigniew Brzoza (Warszawa)⁵. Wszystko to świadczy, z jednej strony o popularności Kolady w Polsce, z drugiej o tym, iż dramaturg rosyjski przedkłada teorię nad praktykę: „Teatr powinien być jak zastrzyk w serce” – powiada⁶ i te jego słowa w bardzo prosty, ale i wymowny sposób charakteryzują całą jego twórczość dramaturgiczną, która w ukazywaniu ponurej rzeczywistości rosyjskiej prowincji skrywa przejmujący liryzm i słowiańską melancholię. Takie zderzenie realizmu z metafizyką zawsze stanowi dla reżyserów wyzwanie do poszukiwaniu ekwiwalentu scenicznego, zachowującego właściwe proporcje między tym co „na powierzchni”, a tym, co głęboko skrywane w ludzkiej duszy⁷.

Kolada zdaje sobie sprawę, że film jest bardziej dostępny, łatwiejszy w odbiorze niż teatr, że za pośrednictwem filmu mógłby trafić do większego grona odbiorców. Odrzuca jednak taką możliwość. Dotychczas wyprodukowano tylko jeden film na podstawie jego utworu *Gaska* (*Кыпуца*). Dramaturg mówił, że efekt końcowy przeraził go i postanowił, że nigdy więcej nie zgodzi się na ekranizację. Na pytanie, czy nie myślał o tym, żeby samodzielnie zekranizować swoją sztukę, odpowiada, że film jako rodzaj twórczości nie jest mu bliski. Teatr, wyjaśniał, to coś żywego, za każdym razem można coś zmienić. Dramaturg dodaje, że gdy sam gra na scenie, podczas każdego spektaklu ma wrażenie, że mówi wszystkie kwestie po raz pierwszy⁸.

A zatem, według Kolady, dramaturg może się spełnić tylko w teatrze, nie jest dobrze poprzestawać na napisanej i przeznaczonej tylko do odczytania wersji utworu. Jego szkoła dramatyczna obliczona jest na wykonanie aktorskie, a nie na lekturę

⁴ *Przekład intersemiotyczny literatury*, <http://pl.shvoong.com/humanities/film-and-theater-studies/1703442-...>, s. 1, [2011-10-24].

⁵ W. Kowalski, *Subtelność czerni*, http://teatrdlawas.pl/teatr/tdw/index.php?option=com_content&task..., s. 1, [2011-10-24].

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ G. Miciałkiewicz, *Relacja z dyskusji po projekcji „Merylin Mongol” Nikolaja Kolady*, http://www.labodram.pl/index.php?option=com_content&view=arti..., s. 2.

sztuki w wygodnym fotelu. Mikołaj Kolada wierzy, iż praktyka teatralna zatuszuje wszystkie dramaturgiczne niedociągnięcia. W jego słowniku nie znajdziemy pojęcia sztuki zakończonej – każdy tekst wymaga scenicznego dopracowania. Dramat jest tego najlepszym przykładem, ze sceny brzmi lepiej niż z zapisanej kartki papieru⁹. Okazuje się bowiem, iż w każdym człowieku drzemie „potrzeba teatralności, potrzeba inicjacji zaspokajana poprzez uczestnictwo w jakiejś ceremonii”¹⁰ czy też poprzez bycie świadkiem tylko, ale głębokie przeżywanie dziejącego się na naszych oczach spektaklu teatralnego, którego ulotność, przemijanie powoduje stałe zainteresowanie sztuką teatru i chęć ponownego bliskiego z nią kontaktu¹¹. Halina Mazurek dodaje: „Kolada, sam aktor i reżyser, wykazuje niezwykłą dbałość o składniki wizji teatralnej: muzykę, światło, rekwizyt. Te aspekty teatralności ściśle wiążą się w jego sztukach z poetyckością unoszącą się ponad szarzyzną życia bohaterów i są oznaką ich dążenia do kontaktu z dobrem i pięknem”¹².

Mikołaj Kolada napisał *Merylin Mongoł* latem 1989 roku, a więc w czasie gorbaczowowskiej pieriestrojki, gdy można już było omijać rafy cenzury oraz wytyczne realizmu socjalistycznego i wspomnieć na przykład o gnębiących Rosję plagach alkoholizmu, prostytutce, o zagadnieniach związanych z ideologią. Bezpośrednich odniesień do polityki (poza wzmiankami o Mołotowie i Gorbaczowie) jest w utworze dramaturga niewiele. Jeszcze mniej uwagi poświęciła sferze polityki Izabella Cywińska, uwspółcześniając tym samym sztukę i nadając jej wymiar uniwersalny: „Sztuka odwołuje się do czasu przełomu – pieriestrojki, ale ja przeniosłam jej akcję do współczesności. Jest niezwykle uniwersalna. Tamta prowincja niewiele się zmieniła, jeśli chodzi o realia codziennego życia, poczucie zepchnięcia na margines, jakie mają jej mieszkańcy. Jest tak jak i u nas w popegeerowskich wsiach”¹³. Mimo zabiegów przybliżających sztukę każdemu krajowi i środowisku, reżyserka nie pozbawiła jej jednak specyficznego, charakterystycznego tylko dla Rosji klimatu. Był to ukłon polskiej kobiety przed tradycją wielkiej literatury rosyjskiej oraz wyraz jej wcześniejszych reżyserskich doświadczeń związanych z realizacją takich choćby rosyjskich utworów, jak *Trzy siostry* (*Три сестры*) Antoniego Czechowa, *Śmierć Tariatkina* (*Смерть Тарелкина*) Aleksandra Suchowo-Kobylina, *Rewizor* (*Ревизор*) Mikołaja Gogola, *Łażnia* (*Баня*) Władimira Majakowskiego, *Na dnię* (*На дне*) Maksyma Gorkiego¹⁴. Tu nadmienić należy, iż spoiwem łączącym twór-

⁹ П. Руднев, *Николай Коляда, солнце русской драматургии*, <http://vz.ru/columns/2006/2/21/23248.html>, s. 3, [2011-10-30].

¹⁰ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 500.

¹¹ H. Mazurek, *Dramaturgia Nikołaja Kolady a sztuka teatru*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich. Księga dedykowana pamięci Profesora Ryszarda Łuźnego*, pod red. J. Kapuścika, Kraków 2002, s. 254.

¹² Ibidem.

¹³ M. Piwowar, *Diabeł i Pan Bóg*, „Rzeczpospolita” 2002, Nr 9, s. 5.

¹⁴ M. Mokrzycka-Pokora, *Izabela Cywińska*, http://www.culture.pl/baza-film-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publicacje, s. 1, [2011-10-26].

czość Izabelli Cywińskiej i Mikołaja Kolady (zwłaszcza w odniesieniu do *Merylin Mongoł*) będzie czerpanie przede wszystkim ze spuścizny Antoniego Czechowa (tęsknota za ideałem, pogrążenie w marzeniu, chęć ucieczki od rzeczywistości...) oraz Maksyma Gorkiego (tyle że dno życia prowadzi u współczesnego rosyjskiego dramaturga niemal do samych piekieł).

Sztuka Kolady w reżyserii Cywińskiej wyemitowana została w Teatrze Telewizji w 2002 roku. W ciągu 59 minut (bo tyle trwa emisja spektaklu) widz poznaje nie tylko realia współczesności, ale także zanurza się głęboko w najskrytsze zakamarki ludzkiego wnętrza, dotyka najczulszych strun związanych z emocjami człowieka. Dzieło stworzone przez Cywińską stało się pod względem genologicznym utworem obyczajowo-psychologicznym, bądź nawet dramatem egzystencjalnym, podczas gdy w zamyśle dramaturga rosyjskiego miało być „komedią w dwóch aktach” lub co najwyżej tragikomią. Kolada, wysoko oceniając przedstawienie Cywińskiej, żałował, że tak mało jest w nim humoru¹⁵. W utworze jest, co prawda, duża ilość śmiechu, zaczyna on jednak stopniowo zamierać widzowi na ustach. Sztuka powinna być bardzo śmieszna, żeby mogła być naprawdę smutna: „takie właśnie smutne komedie pisze autor z Jekaterynburga”¹⁶ i właściwość tę wydobyla polska reżyserka, opowiadając się jednakowoż za przygnębiającą wymową dzieła.

Dla potrzeb teatru telewizji przekładu sztuki na język polski dokonał Jerzy Czech. Już na poziomie tłumaczenia tytułu okazało się, że utwór zaczyna żyć własnym życiem, że już tu dokonuje się wprowadzenie w niezbyt skomplikowaną przecież akcję i jej częściowa interpretacja. Dramat nazywa się po rosyjsku *Murlin Murło*, co jest kombinacją nazwiska Marilyn Monroe i gminnego słowa „murło” – pysk, morda, ryło, ryj. „Murło” oznacza także posiadacza zakazanej gęby. Szydercze *Murlin Murło* odnosi się do wyjątkowo brzydkiej niewiasty i nie jest neologizmem autorskim, lecz zostało zaczerpnięte z żywego języka¹⁷. Jerzy Czech zanotował: „Ze dosłownie tytułu przełożyć się nie da, widać gołym okiem. Zadanie dla tłumacza jest więc następujące: znaleźć tytułowej bohaterce jakąś obelżywą ksywkę, która przedrzeźnia zarazem nazwisko znanej – niekoniecznie tej samej co w oryginale – aktorki. Coś jak, powiedzmy, Marlena Wytrych czy Greta z Garbem (...). Byłem już skłonny przystać, choć bez entuzjazmu, na „Merylin z Mordą”, kiedy napisałem pseudonim słynnej aktorki fonetycznie: Merylin Monroł. Eureka! Wystarczy zmienić jedną literę i mamy to, czego potrzeba. Tytuł znacznie lepszy niż ten „z mordą”; gdyby u nas kogoś chcieli przezywać, to przezywaliby raczej „Mongoł”¹⁸. Izabella Cywińska dodaje, że i ona miała problemy z nazwą przedstawienia: „Wiele osób namawiało na zmianę tytułu, ale nie uległam (...). Nasza

¹⁵ G. Miciałkiewicz, *Relacja z dyskusji...*, s. 1.

¹⁶ J. Czech, *Cholernie was wszystkich kocham! O dramaturgii Mikołaja Kolady*, „Dialog” 2001, Nr 12, s. 122.

¹⁷ J. Czech, *Czy Merylin Mongoł może być piękna?...*, op. cit., s. 311.

¹⁸ Ibidem, s. 311–312.

Merylin Mongoł buduje wokół siebie wymarzony, choć nierealny świat – filmu, Hollywood. Ma na swoją miarę bogate życie duchowe – widzi Boga, latające talerze. Pragnie być na swojej prywatnej wyspie szczęśliwością bohaterką ze swoich marzeń. Ludzie przyznają, że jest ładna, ale dają jej przydomek Mongoł, bo jest inna, więc w ich odczuciu gorsza, zasługująca na pogardę¹⁹.

W zamyśle Mikołaja Kolady główna bohaterka miała być jeśli nie brzydka to przynajmniej przeciętna. Obsadzenie pięknej Agnieszki Krukówny w roli tytułowej nadało jednak tej postaci nowy wymiar. Jej włosy koloru blond, gładka cera, delikatna uroda rzeczywiście upodabniają ją do hollywoodzkiej piękności. Wystarczy spojrzeć na jedno z rozlicznych zdjęć zagranicznej „ikony seksu”, aby skojarzyć ją niemal natychmiast właśnie z Agnieszką Krukówną. To porównanie nabierze większej mocy, gdy dodamy, że w polskim przedstawieniu dokonano tylko nieznaczącej charakteryzacji głównej postaci. Nie chodzi jednak tylko o aparycję. Wielce skomplikowane było bowiem życie wewnętrzne zarówno Merylin jak i Marylin. Monroe nigdy nie poznała swego biologicznego ojca, kilkakrotnie się rozwodziła, nie zaznała prawdziwej miłości, nie miała dzieci. Nadużywała alkoholu i barbituranów, popadała w coraz częstsze i dłuższe depresje, chorowała na bulimię. Do dzisiaj niewyjaśnione są ostatecznie przyczyny jej śmierci²⁰. Tak samo prowincjonalna, rosyjska Merylin nie zaznaje szczęścia. Jej marzenia oscylują między pragnieniem posiadania dziecka, nasycenia się bliskością i miłością drugiego człowieka a chęcią ucieczki z mitycznego Szypiłowska. Merylin Cywińskiej nie jest jednak, jak często pisze się o bohaterce tego utworu, ani nawiedzona, ani upośledzona umysłowo. „Widzi”, co prawda, Stwórcę („Bóg mi wygraża palcem, kiedy przychodzi...”²¹), ale jest to raczej strach załkniętego, naiwnego dziecka przed karą za grzechy. Olga (którą paradoksalnie nazwać można „pogańską chrześcijanką”) wierzy w przepowiednie wróżki Bangi, lecz znów jest to odzwierciedleniem czasów chaosu w Rosji. W rosyjskich dziejach często pojawiali się uzdrowiciele, mistycy, „nawiedzeni szaleńcy”. Znaczenie osiągnęli zwykle w okresach gwałtownych przemian, kataklizmów i dezorientacji społecznej²². Obecne zamieszanie w głowach obywateli jest fatalnym skutkiem okresu postsowieckiego, frontálną superideologizację zastąpiła dezideologizacja. Jurij Afanasjew pisze: „Przez długie lata wbijano ludziom do głowy dwie lub trzy nieskomplikowane idee w rodzaju „komunizm – naszą przyszłością”. Później z nich zrezygnowano, nie proponując nic w zamian. Próżnia ideowa poczęła wypełniać się samoistnie. Ponieważ świadomość obywateli zawsze była raczej krucha, nie ukształtowana i wobec tego bezbronna wobec

¹⁹ M. Piwowar, *Diabeł...*, s. 1.

²⁰ *Kronika Kobiet*, Warszawa 1993, s. 474.

²¹ N. Kolada, *Merylin Mongoł*, [w:] tegoż: *Merylin Mongoł i inne sztuki*, tłum. J. Czech, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 137. Wszystkie cytaty według powyższego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

²² Por. D. Remnick, *Grobowiec Lenina*, tłum. K. Obłucki, Warszawa 1997, s. 293.

presji zewnętrznej, szybko wdzierają się w nią wątpliwej wartości tendencje (na przykład powszechne pasjonowanie się ekstrasensoryką i astrologią) czy też głęboko ukrywane dotąd urazy, wśród których pierwsze miejsce zajmuje ksenofobia”²³. Latające talerze i „filmiki”, które często obserwuje Olga, są z pewnością wyrazem jej bogatego życia wewnętrznego, rozwiniętej wyobraźni, niż choroby psychicznej. Wyobrażenia Oli są surogatem niedoskonałej rzeczywistości. Bohaterkę można pośądzać co najwyżej o skłonność do konfabulacji, ale nie sposób obciążać ją zaburzeniami psychicznymi.

Merylin, tak w tekście Kolady, jak i w przedstawieniu Cywińskiej, nie jest postacią statyczną. Ewoluuje w zależności od rozgrywających się wydarzeń. Najdokładniej uwidacznia się to w adaptacji teatralnej: gdy Olga marzy, fantazjuje, zagłębia się w świecie własnych rozmyślań – ubrana jest w niedbałą suknię-szlafrok, jej twarz jest pełna zadumy, ruchy powolne. Kiedy jednak Merylin pragnie uchronić domorosłego pisarza przed miejscowymi chuliganami i pomóc Aleksemu wówczas jej wypowiedzi stają się, co prawda, dłuższe, ale ona sama (nosząca tym raz czarne spodnie, T-shirt i rozpinany sweter) jest bardzo zdecydowana, wykonuje szybkie gesty, mówi głośniej i bardziej stanowczo. Recenzenci i krytycy pisali, iż jest to rola niezwykle trudna, gdyż „bohaterka ani na moment nie wysuwa się na pierwszy plan. Jej życie polega na bezustannym przebywaniu w cieniu, co nie odbiera jej godności. Agnieszka Krukówna gra doskonale – w sposób stonowany, oszczędny, wyciszony. Mimo tego jej sceniczny wizerunek, zdaniem Diany Poskuty-Włodek, nie jest pozbawiony niedostatków: Merylin powinna być rozświetlona świętością jak Sonia z Fiodora Dostojewskiego i powinna być jurodiwa – szalona, widząca i wiedząca więcej. Traktowana jest przecież, rosyjskim zwyczajem, z mieszaniną szacunku i pobłażania”²⁴.

„Olga otwiera drzwi. Na progu stoi INNA. Inna ma trzydzieści pięć lat. Ma na sobie biały, ubłocony płaszcz. Na ustach – rozsmazaną szminkę. Dosyć, że tak powiem, sfatygowana niewiasta. Aktualnie – pijana” (s. 153) – tak w didaskaliach dramaturg określa i prezentuje postać „drugiej siostry”. W jej roli obsadzona została, potrafiąca zagrać bodaj wszystkich i... wszystko, grająca tu w sposób brawurowy, mistrzowski – Kinga Preis. Aktorka zaprezentowała tu nie tylko bogactwo warsztatu artystycznego, ale i głębię talentu. Bardzo krótka spódnica, wulgarny makijaż, pomalowane na rudo włosy, przekleństwa, którymi rzuca na prawo i lewo, zamiłowanie do papierosów i alkoholu – wszystko to jest tylko maską, barwami ochronnymi nałożonymi po to, aby ukryć lęk bohaterki przed otaczającą ją rzeczywistością, koszmarem życia na prowincji. Inna krzyczy, hałasuje, miota się, przeklina, lecz jest to poza, niezręczne udawanie hardości. Tak naprawdę wizerunek „atakującej, nacierającej na wszystkich” Inny skrywa kobietę pokrzywdzoną

²³ J. Afanasjew, *Groźna Rosja*, tłum. M. Kotowska, Warszawa 2005, s. 184–185.

²⁴ D. Poskuta-Włodek, *A w sercu czernucha*, „Didaskalia” 2002, Nr 48, s. 118.

przez los, tęskniącą za miłością i lepszym życiem. Kinga Preis „prowadzi swoją bohaterkę przez pokłady bólu, zadając jej dodatkowe cierpienie: obdarza tę prostą, zranioną kobietę potężnym ładunkiem dojrzałej autoironii i jeszcze większą chęcią życia”²⁵ – „bo człowiekowi, zanim umrze, chce się przecież żyć” (s. 159).

„Inna Zajcewa! Federacja Rosyjska!” (s. 154, 156) – tak kilkakrotnie na przestrzeni całego tekstu przedstawia się starsza siostra, stając się tym samym personifikacją Rosji prowincjonalnej, zagubionej między czasami radzieckimi („Wybaczcie, towarzysze, składam samokrytykę. Pomyliło mi się, że jestem nadal w brygadzie pracy socjalistycznej”, s. 158) a teraźniejszością bez perspektyw, bez nadziei na lepsze jutro, teraźniejszością obleczoną w automatyzm działania, szarzyznę i nudę: „I jak nakręceni: od rana lecieć do roboty, zapieprzać, potem do domu – nażreć się i spać. A potem znowu do roboty... I tak codziennie, codziennie, codziennie” (s. 159). Zasługą Kolady wydaje się być więc fakt, iż w sposób realistyczny, nie szczędząc czarnych barw, ukazał prowincjonalną egzystencję, w której Moskwa i Petersburg wydają się być miastami baśniowymi i gdzie przedstawicielki płci pięknej bezskutecznie oczekują na księcia na białym koniu. Ich życie diametralnie różni się od luksusu i zbytku, zamieszkujących obie stolice, tzw. Nowych Rosjanek²⁶. Próżno by tu szukać bogatych dzielnic w stylu moskiewskiej Rublowki czy Żukowki, próżno rozglądać się za najnowszymi fasonami Dolce&Gabana, Versace, Chanel... Pomiędzy metropoliami a rosyjską prowincją istnieje ogromny kontrast, który można zmniejszyć tylko dzięki marzeniom i dążeniem ku duchowemu pięknu.

Kolada nie pochwała snobizmu i blichtru mieszkańców metropolii, ale daleki jest również od idealizowania oddalonych zakątków Rosji, gdzie, tak jak w prezentowanej sztuce, powietrze zatrute jest wyziewami z koksochemii, bądź zakładów jajczarsko-drobiarskich. Po raz kolejny wprowadzony więc tu zostaje problem spущiczny po czasach radzieckich, kiedy sprawy ekologii, ochrony środowiska objęte były tajemnicą, surową cenzurą²⁷, a przyroda, natura była jednym z najbardziej niebezpiecznych „wrogów klasowych”, z którymi trzeba walczyć za wszelką cenę. Nie można było pisać o katastrofach naturalnych, ale, tym bardziej, nie wolno było wspominać o tragicznych w swych skutkach pomysłach zawracania biegu rzek, jarowizacji zbóż (Trofim Łysenko), czy też pochłaniających miliony ofiar budowach (Kanał Białomorsko-Bałycki im. Józefa Stalina). Józef Smaga odnotował: „Było

²⁵ Ibidem.

²⁶ Na ten temat zob. K. Duda, „*Nowi Rosjanie*” i statystyczny obywatel. *Współczesna Rosja w literaturze popularnej* (Oksana Robski i Wiktoria Tokariewa), [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Lucjanowi Suchankowi*, t. 2, pod red. K. Dudy, Kraków 2008, s. 201–211 oraz K. Duda, *Nowy Rosjanin w przestrzeni miasta-metropolii*, art. w druku.

²⁷ W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, tłum., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław 1996, s. 98–103.

to efektem splotu ekspansji industrialnej i uwarunkowań ideologicznych. Cechą tej ideologii był etos walki, dlatego stosunek do przyrody w ZSRR od początku miał charakter „podboju”, a „walka z przyrodą” była jednym z najpopularniejszych hasł stalinizmu²⁸.

W Rosji, gdzie wydobywa się i transportuje na wielkie odległości surowce energetyczne, często dochodzi do wypadków związanych z wyciekami ropy. Niekiedy skażeniu ulegają całe regiony. Na wielu obszarach podobne problemy rodzi inny surowiec energetyczny – węgiel. Tu zapewne tkwi etiologia nierozpoznanej przez lekarzy choroby Olgi, nie mogącej podjąć pracy, biorącej stale zastrzyki i przyjmującej wiele innych zaaplikowanych jej przez medyków leków. Należy bowiem pamiętać, iż duża część ziem uprawnych została skażona niezwykle niebezpiecznym toksycznym związkiem chemicznym – dioksyną, fatalnie działającą na system immunologiczny, odkładającą się w organizmie i uszkadzającą narządy wewnętrzne²⁹. Z tym związany jest zapewne strach mieszkańców Szypiłowska przed końcem świata. Ciągłe wyłączana energia elektryczna i słyszane w tle wybuchy mogą symbolizować radzieckie próby dokonywane z bronią atomową w celu „dogonienia”, a nawet „przegonienia” Zachodu. Jurij Afanasjew konkluduje: „Kolejny typowo rosyjski problem to lęk ludzi przed możliwością napromieniowania. Jest on związany z niską jakością i zużyciem urządzeń w energetyce atomowej, brakiem środków na ich remont i obsługę, brakiem właściwej kontroli źródeł promieniowania radioaktywnego i z awariami elektrowni atomowych”³⁰. Zamiast oczekiwania na nadejście „światłanego jutra”, „raju na ziemi” ludzie oczekują więc (niektórzy traktując to nawet jako wybawienie) na koniec świata. W taki właśnie sposób degradacji podlegają komunistyczne antywartości: wyższy stopień „napromieniowania”, zainfekowania obserwujemy bowiem w ludzkich wnętrzach niż na powierzchni ziemi.

Podkreślenie prowincjonalności jest o wiele mocniejsze u rosyjskiego dramaturga niż u polskiej reżyserki. Kolada jest uprawniony do rzetelnego opisu miejsc „gdzie diabeł mówi dobranoc”, gdyż doskonale zna ich realia: urodził się w wiosce Priesnogorkowka w Kazachstanie, w rodzinie pracowników sowchozu. Do dziś mieszka i pracuje w Jekaterynburgu. Jak słusznie zauważył Jerzy Czech: „Wyborowi miejsca akcji i bohaterów towarzyszy swoista „peryferyjna” optyka autora. Ludzie na prowincji „patrzają się inaczej” i ten punkt widzenia Kolada przyjmuje za swój”³¹. Spogląda zatem na Rosję oczyma prostaczka, który nie pojmuje sensu politycznych przemian i jest wobec nich sceptyczny, nie bez racji podejrzewając, że społeczni reformatorzy nie mają mu tak naprawdę nic do zaoferowania.

²⁸ J. Smaga, *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2002, s. 185.

²⁹ J. Afanasjew, *Groźna Rosja...*, s. 146.

³⁰ Ibidem, s. 144.

³¹ J. Czech, *Cholernie was wszystkich kocham!...*, s. 119.

Nieco słabiej w porównaniu z żeńskimi, zarówno u Kolady jak i Cywińskiej, wypadły role męskie Aleksego i Michała (Adam Woronowicz, Przemysław Bluszczy). Stało się tak być może dlatego, iż są to postaci już z w samym swym założeniu obciążone pewnym zadaniem do wykonania, określoną tezą, mającą unaocznic odautorskie spostrzeżenia tak w planie treści, jak i w planie wyrażania. Są to więc protagoniści wypełniający rolę twórczego zamysłu. Umieszczeni zostali na antypodach, na przeciwstawnych pozycjach ideowych, a ich metamorfoza, specyficzna „zmiana miejsc” w końcowej odsłonie dramatu (zaakcentowana dodatkowo przez polską reżyserkę zmianą w wyglądzie zewnętrznym mężczyzn: Aleksy z zadbanego młodzieńca przeistacza się w niechlujnego pijaczynę i gwałciciela, zaś posługujący się wulgaryzmami Michał ubrany początkowo w brudny podkoszulek okazuje się być umięającym zatroszczyć się o swą aparycję człowiekiem) ma świadczyć, iż w każdej istocie ludzkiej tkwią zarówno pierwiastki dobra, jak i zła. „Tyle w nas z anioła, co i ze zwierzęcia” – podpowiadają twórcy i nie tyle od warunków zewnętrznych, ile od nas samych zależy, czy znajdziemy się po stronie duchowego piękna, czy też brzydoty.

W pierwszym akcie dramatu Michał jawi się jako ten, który nie dostrzega szpetoty realiów, więcej – wtapia się w nie: pije, przeklina, uwodzi kobiety. Zdaje się być typowym rosyjskim, prowincjonalnym hedonistą, zwłaszcza gdy wygłasza następujące kwestie: „Życie to sama radość, szczęście, przyjemności!” (s. 135), albo: „Mówię ci, że w życiu wszystko jest dobrze urządzone, rozumiesz! Popracował człowiek, to może iść odpocząć, wypije sobie, sił nabierze, babę pogłaska. A potem znowu do roboty i jedną tylko ma przyjemność – wspomina, jak mu było z nią dobrze, i myśli, że następnym razem będzie jeszcze lepiej” (s. 136). W krytycznym momencie jednak ten miejscowy opryszek potrafi okazać jeśli już nie współczucie, to przynajmniej litość dla skrzywdzonej Olgi. Jest spętany wieloma słabościami, ale tak samo nieszczęśliwy jak większość mieszkańców Szypiłowska.

Postacią groźną, „jądrem ciemności”, niemal biesem przeniesionym z kart powieści Dostojewskiego jawi się Aleksy. Zarówno Kolada, jak i Cywińska zaakcentowali fakt, iż na początku zdaje się on wypełniać rolę pozytywną, nieść nadzieję na poprawę sytuacji. Wraz z rozwojem akcji okazuje się jednakowoż, że ów przybysz z zewnątrz jest niebezpieczny. Mimo swej delikatnej postury, dziecinnie naiwnych, ogromnych oczu, ogłady w zachowaniu i słowach upodabnia się do znanych Rosji proroków, misjonarzy, mamiących ludzi utopią słowa³² i pragnących poddać ich eksperymentowi na olbrzymią skalę, próbie obliczonej na cel ostateczny, ale nie liczącej się z kosztami wprowadzania tego celu w życie. Pycha leżąca u podstaw obciążonej grzechem pierworodnym natury każe mu wygłaszać takie, pełne pewności siebie i niezachwianej wiary w to, co robi tyrady: „Wszystko trzeba

³² Na ten temat zob. więcej: K. Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995.

zmienić, przestawić, przebudować! I wszystko będzie wtedy na swoim miejscu. Ja oczywiście dołożę wszelkich starań, żeby w tym mieście zaczęło się nowe życie, żeby ludzie zaczęli myśleć po nowemu! No i zrobię to, na pewno zrobię, a sił mi wystarczy, mam siłę i ochotę. Wiele sił! (...) Wszyscy powinniście się sa-mo-dosko-na-lić! Każdy musi sobie postawić cel! Postawić i dążyć do niego, nie zbaczając z raz obranej drogi! A cel trzeba znaleźć wielki, jasny, doniosły!” (s. 163). Jaki to dokładnie cel (poza mgliście zarysowaną miłością do literatury rosyjskiej) – tego Aleksy nie precyzuje. Możemy domniemywać (co uwydatnił zwłaszcza Mikołaj Kolada, Izabella Cywińska – w mniejszym stopniu), iż chodzi o poszukiwanie wspólnej idei, która połączyłaby zatomizowany po upadku ZSRR naród. Ów chaos w duszach związany jest prawdopodobnie z tym, że po raz kolejny w historii Rosji zderzyły się w tym samym czasie skrajne przejawy sił tradycjonalizmu i radykalnego modernizmu: „W zderzeniu tym – co podkreśla Jurij Afanasjew – przejawia się rozdwojenie duszy rosyjskiej, wieczne jej przebywanie w stanie głębokiej zadumy, oscylowanie między manią wielkości a rozkoszą samobiczowania; przeświadczenie, że z woli przeznaczenia Bożego jest się powołanym do czynów nadzwyczajnych, i niewiedzą, co właściwie trzeba czynić”³³.

Niebezpieczeństwo postawy Aleksego tkwi w tym, iż tacy jak on nie zawsze pozostają prorokami bez broni i armii. Bardzo często znajdują i broń, i armię³⁴, a wtedy wdrażają swe idee w życie bez pytania o cenę, jaką przyjdzie za to zapłacić. Będą uszczęśliwiać ludzi nawet wbrew ich woli, dla świata bez wojen poświęcą życie milionów ludzi, dla systemu nie stosującego kary śmierci będą budować gilotyny. Nie cofną się przed niczym. Aby wykonać swą misję uzurpować będą sobie prawa Boskie. Takich „proroków” znał świat i Rosja: obfitowało w nich zwłaszcza XX stulecie. Z drugiej strony Aleksy (wydaje się, iż taki był zamysł Kolady) stanowi kontynuację tej linii inteligentów rosyjskich, którzy chcieli zmienić swą ojczyznę, ale efekt ich działań przyniósł skutki odwrotne wobec zamierzonych celów. Wystarczy tu wspomnieć, iż to właśnie inteligencja umożliwiła zaistnienie w Rosji rewolucji październikowej. Wykreowany przez Koladę bohater jawi się jednak skarłałą wersją swych dziejowych przodków: przegrywa zanim jeszcze zaczął wcielać swój ideał w życie, zaczyna pić, brutalnie gwałci Olgę, w końcowym rezultacie okazuje się być kłamcą i tchórzem – ucieka z Szypiłowska, bojąc się zemsty pijanego sąsiada.

Wraz z Aleksym pojawia się w dramacie problem ucieczki, pragnienia opuszczenia zniechęconego miejsca. Wyjechać z Szypiłowska chcą obie siostry, marzą o tym, tęsknią za inną przestrzenią. W książce *Teologia wędrowania* Anselma Gruna autor wywodzi pochodzenie idei podróży od mnichów. Dla nich wędrowanie oznaczało wewnętrzną drogę i proces, któremu trzeba się poddać, aby osiągnąć

³³ J. Afanasjew, *Groźna Rosja...*, s. 184.

³⁴ Szeroko pisze o tym J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.

samospełnienie. Poprzez chodzenie, poruszanie się w sensie fizycznym, człowiek pozbywa się wszelkich brudów ze swojej duszy i oczyszcza umysł. Anselm Grun porównuje wędrowanie do przemiany: „(...) kto wędruje zmienia się z każdym krokiem. Nie pozostaje taki sam, coś się w nim porusza. (...). W wędrowaniu chodzi o wewnętrzną przemianę, o nawrócenie”³⁵.

Prowincja rosyjska okazuje się być okrutna. Kilkadziesiąt lat przed Mikołajem Koladą, jeszcze przed przewrotem październikowym 1917 roku doszedł do takiego samego wniosku inny pisarz rosyjski – Jewgienij Zamiatin³⁶. Obaj twórcy konkludują: w rosyjskie środowisko prowincjonalne albo należy się wtopić (w Szypilowsku trzeba zatem przyzwyczaić się do pijaństwa, braku kontaktu ze sztuką, nie reagować na przemoc...), albo z niego uciekać. Trzeciego wyjścia nie ma. Dla Mikołaja Kolady ponadto prowincja to stan duszy, można mieszkać w centrum stolicy i być człowiekiem „okropnie prowincjonalnym”³⁷.

Bohaterowie Kolady mieszkają w tzw. chruszczowce, zbudowanym w latach 60. XX wieku budynku, prymitywnym architektonicznie, przypominającym niekiedy slumsy. Bryła takiego domu jest jednolita, bez żadnych upiększeń, zwykle pozbawiona elewacji, estetycznie odstręczająca. Tym samym dramaturg, jako następny z wielu w literaturze rosyjskiej, wskazał na zdeptanie toposu Domu, który należy jednak rozumieć nie tylko jako przysłowiowe cztery ściany, w których znajdujemy schronienie przed niepogodą, ale jako symbol azylu, bezpieczeństwa, rodzinnego ciepła... Ten brak, niedostatek pogłębia jeszcze stała nieobecność matki. Olga i Inna wspominają o niej, co prawda, ale ona sama nigdy nie zjawia się w mieszkaniu.

Tropem rosyjskiego dramaturga podążyła Cywińska. Jej spektakl niezwykle celnie oddaje duszną atmosferę rosyjskiej prowincji. Zdjęcia zrealizowane w przeznaczony do rozbiórki kamienicy na warszawskim Mokotowie, dają posmak tego, czym może być życie w chruszczowce, gdzie codziennie słyhać wrzaski i awantury, a na korytarz strach wyjść³⁸: „Mieszkają tam bezdomni – wyjaśnia Cywińska. – Załatwiliśmy z administracją, że ci dzicy lokatorzy będą mogli tam pozostać aż do czasu rozbiórki i w dodatku dostaną węgiel za to, że nie będą nam przeszkadzać w trakcie zdjęć. Zajęliśmy trzy pokoje i salon. W gruncie rzeczy jest to zwyczajna melina z odrapanymi ścianami, niereperowanymi od lat drzwiami”³⁹. Według D. Poskuty-Włodek, efekt niepotrzebnie psują nowe panele podłogowe w pokoju Aleksego – z pozoru nieistotny, ale drażniący szczegół⁴⁰.

³⁵ A. Grun, *Teologia wędrowania*, tłum. A. Lechowicz, Toruń 1998, s. 35.

³⁶ Zob. A. Gildner, *Proza Jewgienija Zamiatina*, Kraków 1993.

³⁷ *W moich sztukach nie ma czerni (Z Mikołajem Koladą rozmawia Jerzy Czech)*, [w:] N. Kolada, *Merylin Mongoł i inne sztuki...*, s. 11.

³⁸ R. Pawłowski, „Dwie siostry”, „Gazeta telewizyjna” 05.04.2002, s. 7.

³⁹ M. Piwowar, *Diabeł...*, s. 1.

⁴⁰ D. Poskuta-Włodek, *A w sercu...*, s. 118.

W sztukach rosyjskiego dramaturga i ich inscenizacjach jest mnóstwo drobniactw. Autor celowo chodzi na pchle targi, kupuje stare haftowane serwetki, zbiera połamane meble...⁴¹. Dramaturg widzi w tej na pozór banalnej czynności i zamiłowaniu sens, tłumacząc: „Często jeżdżę z artystami na nasz jekaterynburski wielki bazar chińskiego „barachła” i kupujemy wszystkie te świecące złotymi nitkami i cekinami najobrzydliwsze, pozbawione smaku akcesoria. Dla mnie są one symbolem ludzkiej słabości – bo przecież tak naprawdę chodzi o to, że wszyscy bardzo chcemy podobać się innym, chcemy zwrócić na siebie uwagę. Kiedy patrzę na wystrojone w te błyszczące, pretensjonalne szmatki kobiety, młode dziewczyny, na mężczyzn z dumą noszących tanie podróbki szykownych garniturów, to wcale nie chce mi się śmiać. Widzę ludzką pustkę, słabość, widzę ludzi spragnionych czułości, uwagi, szczęścia, ludzi, których chciałbym obudzić”⁴². Z pewnością dlatego tak ważną rolę, zarówno u Kolady jak i, podążającej jego Izabelli Cywińskiej, odgrywają rekwizyty. W mieszkaniu Olgi widz obserwuje więc niezliczone doniczki z kwiatami, tandetne portrety, kilimki, fajansowe figurki, filiżanki, niepotrzebne meble, pęknięte lustro... Wszystkiego jest tu jakby za dużo, w nadmiarze. Człowiek gubi się w królestwie rzeczy, rzeczy uprzedmiotawiają człowieka. Wydaje się, iż to drobiazgi rządzą ludźmi, a nie odwrotnie. Panuje chaos w rzeczach i chaos w duszach. Na owym „śmietniku życia” brakuje już miejsca dla istot ludzkich, przestrzeń niezauważalnie kurczy się, a oddech staje się coraz płytszy. Ludzie znaleźli się w zastawionej na samych siebie pułapce.

Wyraźne różnice pomiędzy utworem Kolady i Cywińskiej widzimy w zakończeniu sztuki. Autor tak zarysował tę scenę: „*Olga patrzy na Michała. Odrzęca go. Wyskakuje na balkon. Zaczyna krzyczeć coś niezrozumiałego, krzyczeć przenikliwie, wczepiając się rękami w poręcz balkonu:*

OLGA: Boże!! Booóóó!! Przyjdź do mnie, Booóó!! Przyjdź do mnie, Booóó!!! Booóó!! Przyjdź do mnieee, Booóóó!!

Jej wołanie leci nad miastem poprzez noc i mgłę. Olga krzyczy jak szalona, jej głos brzmi jak ryk ranionego zwierzęcia... Nagle...

ZACZYNA SIĘ TRZĘSIENIE ZIEMI.

CIEMNOŚĆ. (s. 191–192).

A zatem nadchodzi czas Apokalipsy, spełnia się marzenie obu bohaterek. Świat Olgi naprawdę runął w gruzy. Zdaniem Jerzego Czecha można to potraktować metaforycznie, choć wolno i dosłownie: krzywda woła o pomstę do nieba, kara, jak w Biblii, spada na wszystkich grzeszników⁴³. Nieco inaczej dzieje się w spektaklu Izabelli Cywińskiej. Tu większą uwagę przykuwa sam obraz niż słowa. Wizerunek

⁴¹ A. Żebrowska, *Nikołaj Kolada. Rosyjski geniusz dramatu?*, <http://www.plenantropia.fora.pl/giganci-literatury.47/nikolaj-kolada...>, s. 7, [2011-10-24].

⁴² Za: A. Sobieska, *Hamlet w królestwie zwierząt*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/110526.html>, s. 1, [2011-10-24].

⁴³ J. Czech, *Cholernie was wszystkich kocham!*..., s. 121.

Merylin (Olgi) jest symboliczny: dziewczyna staje w otwartym oknie, wyciągając ręce ku górze, ma odsłoniętą pierś. Ten odkryty atrybut kobiecości wiązać się tu może z pierwszym pokarmem człowieka – mlekiem, z darem, schronieniem, symbolizuje odwróconą czarękę, z której, jak z niebios, spływa napój życia⁴⁴. Jest to więc obietnica odrodzenia. Natomiast postać Olgi przypomina ptaka – a jest to wyraźne wskazanie na wolność wewnętrzną jako jeden z największych darów człowieka. Wymowa tak potraktowanego zakończenia jest mniej rosyjska, mniej pesymistyczna, dotycząca kondycji ludzkiej w jej wymiarze uniwersalnym.

Stwierdzić należy, iż mimo pewnych różnic interpretacyjnych, dramat Mikołaja Kolady i przedstawienie Izabelli Cywińskiej spełniają wymogi i odpowiadają cechom, jakie zwykliśmy przypisywać dziełom sztuki o dużym formacie. Specyficzny „dialog” obojga twórców, przenikanie się sztuk jest również oznaką możliwości przełamania zadawnionych stereotypów polsko-rosyjskich na drodze kultury, poprzez wzajemne zrozumienie i oddziaływanie na siebie różnych form artystycznego wyrazu.

SUMMARY

The Artistic Polish-Russian Relations (on the Ground of Drama *Merylin Monroe* by N. Kolyada and its Theatre Adaptation by I. Tshyvynska)

The author of this article concentrates on two versions of one piece of art.: the drama written by a famous Russian dramatist – Nikolay Kolyada and TV play directed by Ysabela Tshyvynska. A lot of differences and similarities between these two dramas are shown here. It was emphasized that this play is intended both for readers and spectators. It became very popular all over the world because its content is connected with problems which we can across everywhere. On the other hand, Kolyada himself wanted this play to show Russian modern life where people feel lonely and they have no chances to overcome the big variety of obstacles.

The dramatist and the director present sad and dangerous life in one of numerous Russian provincial towns. Its inhabitants exist without any hope for the future. Girls dream about friendship, love and about escape from this terrible area. Men drink alcohol, search for lovers. These once who came here from a capital city would like to make people happy despite their own will which is a form of the next dangerous utopia. Moreover, in drama heroes' spirits there is a kind of particular Russian chaos born by changes introduced into life after the collapse of communism. The protection of Russian natural resources is another problem. Environment is polluted. People breathe with unfresh air and that is why they suffer from different, sometimes even fatal, illnesses. Both reading the drama of Kolyada and watching the play of Tshyvynska we can observe the big mastery of these creators.

⁴⁴ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 311.