



PAULINA CHARKO-KLEKOT

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0002-1265-6934>

PIERWIASTEK IRONICZNY W DRAMATURGII OLI MUCHINY

THE IRONIC COMPONENT IN THE DRAMATIC WORKS OF OLGA MUKHINA

This article looks into the presence of irony in the artistic output of Olga Mukhina. This notion is not only a literary device in the playwright's plays, but above all, a way of thinking of the postmodern man. The ironic component and the accompanying categories of carnivalisation and play are used by Mukhina to highlight the impression of the instability of the postmodern world, for instance, through illogical, seemingly incoherent and ironic dialogues of the characters. The following works were analysed: *Tanya-Tanya*, *You and Flying*.

Keywords: Olga Mukhina, contemporary Russian drama, new drama, irony

Ola Muchina (ur. 1970, Moskwa), mimo niewielkiej liczby napisanych sztuk teatralnych, uważana jest za jedną z wybitniejszych postaci w dramaturgii współczesnej Rosji. „В середине девяностых, когда в театре шла только классика, Оля Мухина была первым живым молодым человеком — к тому же девушкой, — чья пьеса появилась на московской сцене” — pisała o niej Jelena Kowalska¹. Paweł Rudniew z kolei nazywa Muchinę pierwszym repertuarowym dramaturgiem teatru postsowieckiego — jedną z niewielu, jeśli nie jedyną osobą, która zdobyła sławę i uznanie zarówno wśród krytyków, jak i widzów². Adaptacja sceniczna jej sztuki *Таня-Таня* (Tania-Tania, 1994) rozemocjonowała rosyjską scenę teatralną lat 90. XX wieku. Utwór wystawił najmodniejszy i najbardziej pożądaný moskiew-

¹ О. Мухина, *Жизнь как фигурное катание*. Беседа велa Елена Ковальская, „Colta”, 2.06.2017, <https://www.colta.ru/articles/theatre/15018-zhizn-kak-figur-noe-katanie> (27.03.2023).

² П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-е–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018, s. 294.

ski teatr tamtych lat — Pracownia Piotra Fomienki (ros. Мастерская Петра Фоменко). Reżyserii podjął się (razem z Andriejem Prichodką) sam Fomienko. Umieszczenie w repertuarze dramatu o problemach teraźniejszości, było niejako wyrazem sprzeciwu wobec dotychczasowej tendencji teatrów repertuarowych do sięgania albo po klasykę, albo po zakazane w czasach sowieckich utwory, które — odkrywane w czasach pieriestrojki — traktowano jako „nowe”, nie zostawiając już miejsca dla rzeczywiście najnowszych utworów. Z pewnością jedną z przyczyn popularności sztuki był fakt, że Muchina skonstruowała czas i przestrzeń tak, by nadać utworowi wrażenie ponadczasowości, sprawiając tym samym, że utożsamiać się z postaciami na scenie mogli zarówno ci, którzy w teatrze szukali aktualnego bohatera, jak i ci, którzy nie mieli ambicji by rozmawiać o współczesności. Rezygnacja z języka i tematów popularnej w okresie pieriestrojkowym czernuchy, również rozbudziła sympatię tych widzów, którzy zmęczeni byli dramaturgią opisującą ludzi z marginesu społecznego³.

Po sukcesie dramatu *Tania-Tania*, autorka napisała sztukę *Ju* (Ju, 1996), a następnie na długi czas zamilkła. W 2004 roku opublikowała *Lemum* (Leci), a kolejnym jej utworem dramaturgicznym była napisana na zamówienie Pracowni Piotra Fomienki *Олимпия* (Olimpia, 2013). Jeśli wymienimy jeszcze jej pierwsze (niewydane drukiem) utwory: *Печальные танцы Ксаверия Калудского* (Smutne tańce Ksawerego Kałudskiego) z 1989 roku, *Александр Август* (Aleksander August) z 1991 roku i opublikowaną w czasopiśmie „Современная драматургия” *Любовь Карловны* (Miłość Karłowny, 1994) będzie to spis całego dotychczasowego dorobku dramatopisarki⁴. Zatem, zdecydowanie nie w ilości tkwi siła oddziaływania twórczości Muchiny, ale w jakości — dramaty autorki przyciągają specyficzną atmosferą, „melancholijno-ironiczną intonacją”⁵, którą mam na celu pokrótce scharakteryzować w niniejszym artykule.

Ironia w sztukach Muchiny traktowana jest jako „stały, rozmaicie się kształtujący, element ludzkiej egzystencji”⁶. Jest aktem komu-

³ *Ola Muchina: złoty sen z „komunalki”*, „Dialog” 2001, nr 12, s. 198.

⁴ W 2020 roku została wydana antologia sztuk Muchiny zawierająca pięć jej najważniejszych utworów (*Tania-Tania, Ju, Leci, Olimpia, Miłość Karłowny*). Zob. O. Мухина, *Пять пьес*, ГИТИС, Москва 2020.

⁵ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 293. Zob. również: M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2021, s. 42–43.

⁶ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, w: M. Głowiński (red.), *Ironia, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2002, s. 5.

nikacyjnym nie tylko pomiędzy postaciami ze sztuk, ale też pomiędzy autorką a czytelnikami/widzami. Jak zauważa Beda Allemann, u podstaw ironii leży refleksja — dostrzeżenie różnicy pomiędzy tym, co dosłownie zostało powiedziane czy pokazane, a tym, co naprawdę kryje się w danej wypowiedzi czy sytuacji, wymaga namysłu, a często znajomości kontekstu⁷. Wprowadzając pierwiastek ironiczny do swojej twórczości Muchina rozpoczyna — charakterystyczną dla postmodernizmu — rozmowę z odbiorcą, narzuca pewną aktywność, jaką jest dostrzeżenie drugiego dna jej tekstów powiązanego z mniej lub bardziej znanymi kodami kulturowymi. Ironia w twórczości dramatopisarki to nie tylko chwyt literacki, ale może nawet przede wszystkim sposób myślenia człowieka doby postmodernizmu. Marina Możejko, białoruska badaczka tego prądu filozoficzno-literackiego, w ślad za José Ortęgą y Gassetem, pisze:

[...] очень сомнительно, что современного молодого человека может заинтересовать стихотворение, мазок кисти или звук, которые не несут в себе иронической рефлексии⁸.

Wskazuje w ten sposób na ironiczne myślenie jako ogólną (i niejako podstawową) tendencję ponowoczesnego myślenia. Ironia w postmodernizmie przestaje być pojedynczym zjawiskiem czy chwytem retorycznym, lecz staje się światopoglądem, jednym z głównych atrybutów ponowoczesności⁹ lub nawet, jak konstatuje Fiodor Jemieljanow, stanowi jeden z czynników budujących społeczno-kulturową rzeczywistość¹⁰ tych czasów.

Jedną z głównych cech postmodernizmu jest deformowanie rzeczywistości, gra z mitologiami przeszłości czy ze stereotypami kultury masowej, dlatego ironia staje się rodzajem prowokacyjnego gestu wymierzonego przeciwko ustalonemu sposobowi życia i sposobowi

⁷ B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej*, przeł. M. Dramińska-Joczowa, w: M. Głowiński (red.), *Ironia...*, s. 22.

⁸ М. Можейко, *Ирония*, w: А. Грищанов, М. Можейко (red.), *Постмодернизм. Энциклопедия*, Интерпрессервис, Книжный Дом, Минск 2001, <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/ironia.html> (17.02.2023).

⁹ Zob. О. Коновалова, *Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна: Философский анализ*, <https://www.dissercat.com/content/ironiya-kak-atribut-kultury-epokhi-postmoderna-filosofskii-analiz> (17.02.2023).

¹⁰ Ф. Емельянов, *Игра и ирония как симулятивная модель постмодерна*, „Современная гелотология” 2015, nr 1, <https://gelotology.paradigma.science/tag/igraizaciya/> (17.02.2023).

myślenia społeczeństwa¹¹. Zdaniem Andrzeja Szahaja ironia jest niezbędnym elementem ponowoczesności, właśnie ze względu na to połączenie z motywem „ogrywania” mitów czy konwencji, jest pewnego rodzaju filtrem „przez który patrzy się na przeszłość i tradycję”¹². Filozof pisze:

Utraciwszy niewinność tego, co czynione po raz pierwszy, sztuka ta [tj. postmodernistyczna — P.Ch-K.] pozwala sobie na jawne cytaty z dzieł przeszłości, aby wdać się w wyrafinowaną grę z własną tradycją¹³.

Wykorzystanie gry jako kategorii estetycznej i wyznacznika poetyki, ułatwiającej literaturze postmodernistycznej m.in. przewyciężenie niemożności tworzenia nowych oryginalnych dzieł¹⁴, jest tendencją nieobcą również rosyjskiej tradycji literackiej drugiej połowy XX wieku. Zarówno ironia, jak i towarzyszące jej pojęcie gry są obecne w twórczości prozatorskiej i dramaturgicznej rosyjskich autorów — często jak konstatuje Wanda Supa, służą one do zobrazowania „relacji między sposobami myślenia a zmieniającą się rzeczywistością”¹⁵. Obecność postmodernistycznej gry i ironii można zauważyć u takich autorów jak Wiktor Pielewin, Wieniedikt Jerofiejew, Ludmiła Pietruszewska, Nikołaj Kolada, Oleg Bogajew, Iwan Wyrpajew, Nina Sadur czy Ola Muchina, której twórczość stanowi przedmiot niniejszej refleksji¹⁶.

¹¹ Zob. В. Пигулевский, *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, Фолиант, Ростов-на-Дону 2002, http://www.urgi.info/urgiiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/04_paragraf_4-2.htm (27.03.2023).

¹² A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm*, „Ethos” 1996, nr 33–34, s. 70.

¹³ Tamże, s. 71.

¹⁴ L. Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza, Katowice 2007, s. 26.

¹⁵ W. Supa, *Ironia i jej funkcje w rosyjskiej ‘prozie kobiet’*, w: E. Sadzińska, A. Szymańska (red.), *Świat wartości w literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009, s. 220.

¹⁶ Na temat tendencji postmodernistycznych w literaturze rosyjskiej zob. И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Флинта, Наука, Москва 2001; М. Липовецкий, *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*, Урал. гос. пед. ун-т., Екатеринбург 1997; Н. Лихина, *Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. Учебное пособие*, Калининградский университет, Калининград 1997. Tendencje postmodernistyczne w dramaturgii rosyjskiej badali np. М. Громова, *Русская драматургия конца XX–начала XXI века*, Флинта, Москва 2009; М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*, НЛЮ, Москва 2012; L. Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizm...*; М. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją... Oczywiście ta lista nie*

W twórczości Muchiny ironia jako specyficzna forma gry z tradycją ujawnia się już na płaszczyźnie budowy fabuły i konstrukcji postaci. Jej sztuki pełne są bardziej lub mniej czytelnych odniesień do literatury i kultury, wśród których jednym z lepiej widocznych są nawiązania do Czechowa¹⁷, przy czym nie są one wykorzystywane do pogłębionej refleksji o kryzysie duchowym społeczeństwa rosyjskiego jak Czechowowski intertekst w dramaturgii lat 80. XX wieku, ale są częścią gry literackiej¹⁸. Elementy poetyki autora *Mewy*, wykorzystane przez dramatopisarkę to przede wszystkim nastrojowość (Maciej Pieczyński nazywa sztuki dramatopisarki „dramatami nastroju”¹⁹) i komunikacyjny chaos. To w takich utworach jak *Wiśniowy sad* czy *Trzy siostry* czytelnicy po raz pierwszy mogli się zetknąć z dialogami, w których repliki są ze sobą nisko powiązane i podobny zabieg mogą zaobserwować w *Tani-Tani*, *Ju* albo *Leci*. Komunikacja interpersonalna pomiędzy postaciami dramatów Muchiny zawodzi — bohaterowie pogrążają się w masie zdawkowych i przypadkowych słów. Ich dyskusje to nierzadko quasi-dialogi — bardziej przypominają wypowiedziane w tym samym czasie, luźno związane ze słowami współromówców monologi²⁰, co Lidia Mięowska charakteryzuje w następujący sposób:

Taniec, wino i śpiew wypełniają im życie i prowokują do nazywania stanu, w jakim się w danej chwili znajdują. A zmienność pogody, nastrojów, obiektów miłości powoduje, że rozmowy przez nich prowadzone w ogóle nie przypominają dialogów. Są to raczej zapisywane na żywo przebłyski myśli, jakies „kłaczk” wspomnień wywołanych dźwiękiem, zapachem, gestem²¹.

wyczerpuje wszystkich pozycji i nazwisk badaczy, którzy zajmują się tą tematyką, stanowi jedynie krótki spis podstawowych lektur z tego obszaru.

¹⁷ O związkach intertekstualnych utworów Muchiny (głównie sztuki *Tania-Tania*) z twórczością Czechowa zob. prace Macieja Pieczyńskiego: M. Pieczyński, *Чеховский контекст драмы «Таня-Таня» Оли Мухиной*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica” 2014, nr 7, s. 257–265; M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*

¹⁸ K. Osińska, *Dramaturgia i teatr okresu odwilży i zastoju*, w: A. Drawicz (red.), *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, PWN, Warszawa 2007, s. 524.

¹⁹ M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*, s. 43.

²⁰ L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm...*, s. 152.

²¹ Tamże, s. 157–158. Podobną opinię można znaleźć u Walerii Makarowej, która pisze „[...] реплики цепляются одна за другую, едва скрепляясь возникшими в сознании говорящих ассоциациями”. В. Макарова, *Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг.)*, autoreferat dysertacji, <https://www.dissercat.com/content/chekhovskii-intertekst-v-sovremennoi-rossiiskoi-dramaturgii> (27.03.2023).

Choć *dramatis personae* Muchinowskich utworów zdają się pełne uczuć i emocji, to jednak składane przez nie płomienne deklaracje najczęściej pozostają jedynie deklaracjami, przez co, jak zauważa Pieczyński, poetyka tych sztuk wpisuje się w teorię „milczącego słowa” Michaiła Epsztejna: słowo u Muchiny, podobnie jak u Czechowa, „staje się fikcją, którego jedyną funkcją jest ‘nic nie znaczyć’, ale przy tym ‘brzmieć, akustycznie imitując akt mowy’”²². Ironiczne dialogi Muchiny odsłaniają szczeliny między elementami znaczącymi a znaczonymi²³, ale rozdźwięk można dostrzec także pomiędzy słowem a czynem: np. wzburzony zdradą żony Iwanow (bohater sztuki *Tania-Tania*), idzie do swojego konkurenta, całym sobą pokazując wściekłość i chęć rewanzu, jednak stając oko w oko z Ochłobystinem, zaczyna mówić o pogodzie i zaprasza go do siebie. Ta niezborność zdaje się sugerować pewną nierealność odczuć bohaterów i samych bohaterów, wskazuje na ich symulakryczność²⁴, co wpisuje te postacie w ironiczną strategię postmodernizmu, opartą w znacznym stopniu na imitowaniu, naśladowaniu, przybieraniu masek. Pigulewski, który ironię postmodernistyczną nazywa radykalną i podającą wszystko w wątpliwość, podkreśla, że jednocześnie — na wzór rzeczywistości postmodernistycznej — odznacza się ona iluzyjnością, nieokreślonością, immanentnością, kontekstualnością i karnawalizacją. Badacz, opierając się na koncepcji Ihaba Hassana, konstatuje:

Для иронической игры характерно выражение сложного, полифонического, случайного состояния мира, в котором смех выступает как внутреннее качество беспорядка жизни²⁵.

Dramatopisarka oddaje tę umowność i bezład postmodernistycznego świata z jednej strony poprzez postaci-symulakry, a z drugiej poprzez uczłowieczenie przedmiotów czy zjawisk (np. śmiejące się

²² M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*, s. 58.

²³ Zob. Ф.Г. Емельянов, *Игра и ирония как симулятивная модель пост-модерна...*

²⁴ Maciej Pieczyński, charakteryzując postaci z utworu *Tania-Tania*, nazywa ich właśnie „symulakrami”, a Lidia Mięśowska, omawiając bohaterów ze sztuki *Miłość Karłowny*, pisze: „Zatem na każdym kroku wyczuwalny jest tutaj brak psychologicznego aspektu egzystencji postaci — nic nie wskazuje na ich życiową ‘prawdziwość’, są one odsubstancjalizowane, realizują się jedynie w słowie, w pełni zastępując ludzi/osoby z dramaturgii realistycznej, imitujące według praw iluzji rzeczywistych ludzi”. Zob. M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*, s. 62; L. Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizm...*, s. 138.

²⁵ В. Пигулевский, *Ирония и вымысел...*

gałązki brzoskwiń czy zdziwione upadkiem kwiaty z *Tani-Tani*). Muchina konstruuje swoich protagonistów na podobieństwo (de)formowania się współczesnej rzeczywistości: ich osobowości są fragmentaryczne, postrzępione, urywane, pełne skrajnych emocji, co przekłada się na sposób i treść ich wypowiedzi czy na ich zachowania²⁶.

Badając postmodernistyczne sposoby grania z rzeczywistością, Mięowska zauważa, że większość przewijających się przez karty współczesnych utworów dramaturgicznych postaci łączy „[...] jedna zasadnicza cecha osobowościowo-mentalna, jaką jest postawa błazeńska w stosunkach międzyludzkich”²⁷. Muchina przedstawia znany od wieków model błazna w zmodyfikowanej wobec tradycji, ale jednocześnie charakterystycznej dla innych twórców z przełomu XX i XXI wieku, wersji — rezygnuje z akcji oraz działania na rzecz niekończących się dysput, pozornej wymiany myśli i słów. Jak dowodzi Mięowska, miejsce zdarzeniowości:

[...] zajmuje słowo pozbawione dramaturgicznej mocy posuwania akcji do przodu. Słowo, które zawładnęło współczesnym człowiekiem, ubezwłasnowolniło go, sprawiło, że [...] nie jest on w stanie kochać, chce za to jedynie mówić o miłości, nie umie być szczęśliwy, acz potrafi o tym szczęściu nieskończenie rozprawiać. I co najważniejsze, właściwie nigdy nie robi tego wprost, zwykle przywdziewa maskę, coś lub kogoś udaje, odgrywa jakieś role, by ukryć w zakamarkach słów to, co w istocie chce przekazać²⁸.

W twórczości Muchiny postawa błazeńska wyraźnie łączy się z karnawalizacją zachowań — bohaterowie jej sztuk trwają w „nastroju wiecznego święta”²⁹. Dmitrij ze sztuki *Ju* wykrzykuje na przykład:

Я хожу по улицам и ничего не могу с собой поделаться — смеюсь! Я люблю этих людей, которые идут мне навстречу, представляете? Я их как-то физически люблю! Хочется целоваться со всеми, хочется подарить им что-нибудь, сделать приятное!³⁰

Atmosferę beztroski potęgują bajkowe okoliczności przyrody — Bibiriewo, w którym dzieje się akcja *Tani-Tani*, czy Moskwa, w której żyją bohaterowie *Ju*, opisywane są jako raj na ziemi. Autorka wykorzystuje topos sadu, przywołując tym samym nie tylko Czechowowski

²⁶ Więcej na ten temat zob. L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm...*, s. 143–168.

²⁷ Tamże, s. 145.

²⁸ Tamże, s. 152.

²⁹ Tamże, s. 156.

³⁰ О. Мухина, *Ю*, <https://www.theatre.ru/drama/muhina/u11.html> (08.03.2023).

intertekst, ale opierając się na zakorzenione w różnych kulturach (czy to chrześcijańskich, czy muzułmańskich) obrazy sadu jako Edenu — miejsca, w którym człowiek i przyroda trwają w idealnej harmonii³¹. W bibiriewskim sadzie zawsze jest piękna pogoda, a kobiety zawsze się śmieją. W Moskwie na ulicy pachnie deszczem, chlebem i solą, śpiewają Meksykanie, kwitną bzy, niczego nie brakuje, a nad tym wszystkim świeci ogromne słońce. Wrażeniu utopii sprzyja nie tylko konstrukcja przestrzeni, ale także organizacja czasu: akcja sztuk zmienia się, jest chaotyczna, wydarzenia to rozgrywają się chronologicznie, to, w kolejnej scenie, toczą się paralelnie. Muchina, ponownie czerpiąc z poetyk postmodernistycznych, buduje swoje utwory z oddzielnych obrazów: następujące po sobie akty odkrywają nowe oblicza bohaterów, ukazują ich w innych sytuacjach, mieszają czasy, perspektywy, uczucia.

Taka konstrukcja świata przedstawionego uwypukla w tekstach pisarki kolejny wyróżnik ponowoczesności — zagubienie człowieka, który wobec szybko zmieniającej się rzeczywistości odizolowuje się od trudnej codzienności i ucieka w pustkę, niebyt przyobleczone w nieokiełznaną karnawałową wolność. Karnawał rządzi się swoimi prawami, jest niejako poza czasem i ten specyficzny „bezczas” widać w organizacji utworów dramatopisarki. Jak zaznaczyłam wcześniej, bohaterowie *Tani-Tani* i *Ju* znajdują się w temporalnej pustce — nie ma w tekście bezpośrednich sugestii pozwalających dokładnie określić czas akcji, ale pojawiające się na kartach sztuk nawiązania do Moskwy (i Rosji) sprzed lat wskazują na wykorzystany przez autorkę jeszcze jeden tradycyjny w literaturze rosyjskiej motyw — tęsknoty za przeszłością. Przy czym u Muchiny to nie bohaterowie werbalizują chęć powrotu do przeszłości (jak np. czynili to bohaterowie Czechowa), ale motyw ten jest markowany przez wykorzystanie elementów kompozycyjnych nasuwających skojarzenia z przeszłością, głównie z beztroską atmosferą szlacheckiego gniazda. Sami protagoniści sztuk Muchiny są na tyle pogrążeni w świecie własnych emocji i pochłonięci upajaniem się nimi (głównie miłością lub rozpaczą), że nie

³¹ Zob. Д. Лихачев, *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*, Согласие, ОАО Типография „Новости”, Москва 1998, s. 11. O motywie sadu i występującego często obok toposu domu we współczesnej dramaturgii rosyjskiej zob. np. О. Багдасарян, *Сад/парк как 'театр памяти' в драматургии Павла Пряжко (Сад Афродиты Дубовик, Урожай, Парки и сады)*, „Przeгляд Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 51–63; С. Гончарова-Грабовская, *Топос дома в пространственно-временном континууме русской драматургии XX века*, „Przeгляд Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 23–41.

zwracają uwagi na rzeczywistość wokół siebie³². Emocje są dla bohaterów nadrzędną wartością, a miłość tematem przewodnim twórczości dramatopisarki³³, przy czym najczęściej portretowane są dość skomplikowane relacje międzyludzkie, czego przykładem może być taka charakterystyka bohaterów *Leci*:

Маньякину нравится Снежанна, у Снежанны кругом романы, она просто дружит с Маньякиным, Вьюга слегка влюблен в Апельсину, каждое его слово обращено к ней, она делает вид, что не замечает этого, ей нравится Метель, он сразу всем девушкам нравится, но может быть только потому, что он «новенький», им хочется его покорить, у Леночки муж, он поставил ей сияк под глазом, ей тоже нравится Метель, но она смущена тем, что с сияком не так красива, как могла бы быть³⁴.

Miłosne perypetie i zmieniające się uczuciowe konstelacje Muchinowskich *dramatis personae*, dla których ważniejszy zdaje się sam stan ciągłego zakochania niż osoby obdarzane uczuciem, zbliża ich do Baumanowskiej koncepcji *homo eligens* — „człowieka wybierającego (ale nie człowieka, który wybrał)”, którego wyróżnikiem jest „trwale nietrwale ‘ja’, w pełni niespełnione, ostatecznie nieostateczne i autentycznie nieautentyczne”³⁵. Rzeczywistość społeczna doby ponowoczesności znacząco wymusza budowanie osobistej tożsamości poprzez nieustanne kreowanie własnego obrazu, jak pisze Agata Łuksza „w społeczeństwie konsumpcyjnym sukces w życiu zawodowym i prywatnym zależy od tego, czy wiemy jak się sprzedać, czy wystarczająco atrakcyjnie zaprezentujemy się na rządzącym się zasadą konkurencyjności ‘ryнку osobowości’”³⁶. Błędne koło nieustannie podsycanego

³² Zob. П. Руднев, *Драма памяти ...*, s. 295.

³³ Ola Muchina, opowiadając o teatrze lat 90., mówiła: „В этой пьесе всего лишь одна идея. Еще ребенком я пошла в кинотеатр смотреть «Унесенных ветром». Его рекламировали как самый великий фильм о любви. Я вышла потрясенная: Ретт Батлер не любит Скарлетт, он куда-то все время исчезает, идет война. Я не увидела никакой любви. И тогда решила: а вот я напишу только о любви! Смешно, что мне тогда казалось, что то, что происходит в «Тане-Тане», и есть любовь. Сейчас я бы максимум назвала это блюдом: муж заводит любовницу, и она, наивная, думает о том, что ее любят”. Zob. А. Фоломеева, „Общий уровень тусовки был выше, чем сегодня”. Ольга Мухина, Максим Исаев и другие — о российском театре 90-х, 13.07.2020, <https://teatralium.com/interviews/devyanostye/> (17.02.2023).

³⁴ О. Мухина, *Летун*, <https://www.theatre.ru/muhina/> (17.02.2023).

³⁵ Cyt. za: А. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2026, s. 95.

³⁶ Tamże.

pragnienia zaspokajania coraz to nowych potrzeb Muchina pokazuje w sztuce *Leci*. W przeciwieństwie do sztuk *Ju i Tania-Tania*, bohaterowie tego utworu nie tkwią w „bezczasie”, ale zostają osadzeni w konkretnej rzeczywistości — w świecie „техногенного, компьютерного, рэйвового XXI века”³⁷. Pęd ich życia zostaje podkreślony przez dobór wykonywanych przez nich zawodów — są to odnoszący sukcesy ludzie „modnych” profesji: DJ-e, gwiazdy telewizji, projektanci³⁸. Duża epoki oddają nie tylko realia branżowe i zachowania bohaterów, ale i pełen anglicyzmów język, który jest dokładnym zapisem języka ulicy — Muchina napisała *Leci* w technice verbatim³⁹, polegającej na tym, że tekst sztuki w całości oparty zostaje na wypowiedziach realnych osób. W adnotacjach autorka wyjaśnia:

Этот текст сделан по принципу ‘Verbatim’, то есть он совсем документальный. Составленный из пятнадцати интервью, как из сэмплов. Ни одной фразы от себя, м. б. только ремарки, что-то объясняющие⁴⁰.

W ten sposób obraz rzeczywistości, jaki wylania się z kart dramatu, jest taki, jakim go widzą rozmówcy Muchiny. Pieczyński zwraca uwagę, że sztuki pisane w technice verbatim są „[...] wiernym zapisem, ale nie realnych wydarzeń, o których opowiadają ich realni uczestnicy, tylko ich języka”⁴¹, nie przedstawiają świata, ale — jak konstatuje dalej badacz — „[...] cytują język jego bohaterów, czyli tekst ich życia”⁴², tym samym wpisują się w „tekstowy świat” postmodernizmu. A język protagonistów sztuki *Leci* to w dużym stopniu ta sama „jarmarczna,

³⁷ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 301.

³⁸ W 2003 roku, czyli rok przed napisaniem przez Muchinę sztuki *Leci*, w Teatrze.doc, swoistej „ojczyźnie” dramatu dokumentalnego i techniki verbatim w Rosji, na podobny temat i w takiej samej technice powstała sztuka *Большая жарчка* Aleksandra Wartanowa i Rusłana Malikowa, która zszokowała ówczesną publiczność, ale również okazała się dość dużym sukcesem. Zob. *Большая жарчка. 20 лет спектаклю*, <https://teatrdoc.ru/performances/1147/> (20.03.2023).

³⁹ O Teatrze.doc i technice verbatim pisałam już wcześniej: P. Charko-Klebot, *Technika VERBATIM — przyszłość dramatu dokumentalnego? Jelena Isajewa i jej teatr non-fiction*, w: A. Baczewska-Murdek, W. Biegłuk-Leś, E. Pańkowska (red.), *Estetyczne modele literatury rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2018, s. 181–194; P. Charko-Klebot, *Teatr.doc i dramaty dokumentalny — nowe drogi wolności artystycznej (rys historyczny)*, w: L. Mięśowska, P. Charko-Klebot, A. Tyka (red.), *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*, „Śląsk”, Katowice 2019, s. 325–345.

⁴⁰ О. Мухина, *Летум...*

⁴¹ М. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*, s. 21.

⁴² Tamże.

blazeńska mowa postaci⁴³, jaką czytelnicy znają z poprzednich utworów Muchiny. Atmosfera nieustającego karnawału podszyta jest poczuciem nie do końca sprecyzowanego zagrożenia. Za maską dobrej zabawy bohaterowie próbują ukryć trawiące ich niejasne napięcie i strach. Bohaterowie *Leci* podobnie jak *Ju* czy *Tani-Tani* wkładają wiele starań w to, by odciąć się od nieprzyjemnej rzeczywistości, choć zamiast rajskiej daczy w Bibiriewie, kryją się w nocnych klubach i dyskotekach. Mniej w nich również wesołości, śmiechu i tańca, które przepełniały karty wcześniejszych utworów Muchiny, za to więcej rozpaczy i pustych rozważań, jednak nadal są to ludzie, którzy boją się stanąć ze światem twarzą w twarz:

Это суицидальная атмосфера, когда между восторженностью и депрессией нет никакого внутреннего различия; когда бурный образ жизни не противоречит глубочайшему сплину; когда трагическая опустошенность скрывается за детской наружностью, в которой больше бегства от мира, чем реального незнания жизни⁴⁴.

Mimo przybierania pozy egzystencjalnej beztroski protagonistom sztuk Muchiny dość trudno odnaleźć się w tym „świecie na opak”⁴⁵ — pełnymi frazesów wypowiedziami próbują przekonać siebie nawzajem, że życie to wieczne święto, jednak pozorna sielanka bardziej przypomina szaleństwo końca świata niż idyllę raj. Bohaterowie stale znajdują się w ruchu, nieustannie poszukują najkorzystniejszej opcji, czy to w życiu prywatnym, czy zawodowym: „Чтобы избавиться от одного мужчины, они находят третьего, уходят к нему, а потом уходят от него [...] до лучшего варианта” — mówi Wjuga (ros. Вьюга, „zamieć”), jedna z postaci utworu, i dodaje: „[...] жизнь вообще создана для того, чтобы получать максимум удовольствия. Комфорт — фетиш двадцать первого века”⁴⁶. Rogoń za wygodnym życiem, traktowanym głównie w kategoriach sukcesów materialnych, nie jest jednak w stanie pokonać poczucia jałowości duchowej:

МЕТЕЛЬ

Смотри, у меня все есть. Я всего достиг, всего, чего хотел. [...] Видишь мои глаза? Что в них? Есть в них хотя бы грусть?

АПЕЛЬСИНА

⁴³ L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm...*, s. 156.

⁴⁴ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 301.

⁴⁵ L. Mięowska, *Gra-nie w postmodernizm...*, s. 160.

⁴⁶ О. Мухина, *Летум...*

PIERWIASTEK IRONICZNY...

Нет, нет в них грусти
МЕТЕЛЬ
А страх?
АПЕЛЬСИНА
Нет, нет в них страха
МЕТЕЛЬ
А любовь?
АПЕЛЬСИНА
Нет [...] **Да нет там ничего**⁴⁷.

Jean Baudrillard pisał, że cechująca współczesną cywilizację nieumiarkowana konsumpcja (obecna na wszelkich płaszczyznach ludzkiej egzystencji) nie przynosi oczekiwanego spokoju i zadowolenia, ponieważ „[...] ucieczka od jednego znaczącego do drugiego jest jedynie powierzchowną rzeczywistością pragnienia, które pozostaje niezaspokojone, gdyż opiera się na braku [...]”⁴⁸. Późnokapitalistyczne społeczeństwo uznało za priorytet kategorię przyjemności, uprzedmiotawiając ciało i je kontrolując — szczęście i zadowolenie stały się powinnością każdego obywatela: „[...] człowiek-konsument uznaje rozkosz za swój obowiązek, a siebie samego za przedsiębiorstwo rozkoszy i zaspokojenia”⁴⁹. W takim podejściu ciało nie tylko konsumuje, ale i jest konsumowane, przy czym realizując płynące z mediów nawoływania do odkrycia swojego prawdziwego „ja”, człowiek sięga po narzucane przez te media modele „bycia sobą” i w efekcie „[b]ycie sobą oznacza w gruncie rzeczy bycie kopią[...]”⁵⁰. Rzekoma prawdziwość ludzi odnoszących sukcesy jest fałszem i iluzją, z czego — z biegiem sztuki — zdają sobie sprawę Muchinowscy bohaterowie. Zachwycają się spotkaną w kawiarni kelnerką, osobą spoza branży telewizyjnej, z którą są związani, właśnie z powodu naturalności dziewczyny: „[...] она естественна, искренна и фотогенична”⁵¹ — mówią o niej. Nieustannie towarzyszące bohaterom przekonanie o niemożliwości osiągnięcia pełni szczęścia i wewnętrznego spokoju, skłania ich do refleksji nad fasadowością wiedzionego życia. Ten sam Wjuga, który początkowo z przekonaniem mówił o słuszności hedonizmu, pod koniec utworu dzieli się następującą refleksją:

⁴⁷ Tamże [podkreślenie moje — P. Ch-K.].

⁴⁸ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 88–89.

⁴⁹ Tamże, s. 92.

⁵⁰ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko...*, s. 98.

⁵¹ O. Мухина, *Летум...*

[...] я любил только свое тело и не догадывался в том, что любовь в это время пролетала мимо, нам доставались лишь временные телесные наслаждения, ошибочно называемые всеми нами точно таким же словом⁵².

Koncept ciała (zarówno męskiego, jak i kobiecego) jako obiektu pożądania i przedmiotu konsumpcji jest charakterystyczny dla kategorii *glamour*⁵³, z którą Muchina również prowadzi grę. Jej bohaterowie to celebryci i ludzie z show-biznesu, a jedną ze swych bohaterek pisarka wprost nazywa glamourową pięknoscia („Апельсина/ рыжеволосая, гламурная красавица,/ дизайнер”⁵⁴). Pojęcie *glamour*, jak stwierdza Agata Łuksza „[...] wiąże się ze sztucznością — co więcej, ze sztucznością, która zamiast być skrywana, jest eksponowana poprzez konstytuujące *glamour* rozmach, nadmiar i eksces”⁵⁵. Już samo założenie *glamour*, opierające się na koncepcji piękna osiąganego „za pomocą maskarady”⁵⁶, bliskie jest istocie karnawału, zaś Muchina zabiegom karnawalizacji poddaje również samą estetykę *glamour*. Z dużą dozą parodii, błazenady i ośmieszenia Muchina portretuje glamourowy porządek świata. Redaguje i wizualizuje dramat w duchu kolorowego magazynu (ros. глянцевого журнал), podkreślając dążenia współczesnego człowieka do posiadania życia jak z żurnala, jednocześnie obdarzając swoich bohaterów i sytuacje z ich codzienności ironicznym komentarzem.

Charakterystyczna dla postmodernistycznej dramaturgii rosyjskiej tekstocentryczność rozszerzona zostaje w twórczości Muchiny o takie teksty kultury jak zdjęcia, rysunki czy odręczne napisy (będą-

⁵² Tamże.

⁵³ Termin *glamour* charakteryzuje się wieloznacznością. Jak pisze Maria Poprzęcka „*glamour* nie istnieje sam w sobie – ani jako styl, ani przymioty określonej osoby, ani nawet wartość estetyczna. Jego trudno uchwytnie właściwości są zaledwie impulsem wywołującym uczuciowy rezonans. To ów rezonans, owo doznanie tworzy glam. *Glamour* polega na oddziaływaniu, jest pochodną interakcji, subiektywnych odczuć” [...]. *Glamour* podobnie jak mit czy legenda obiecuje nie tyle doświadczenie ideału, ile ewokuje inną rzeczywistość; poprzez obietnicę metamorfozy umożliwia ucieczkę od pospolitości. Jest podniecią dla marzeń. I jak piękne baśnie jest kreowany po to, by uwodzić, pociągać, kusić, urzekać, ale też i koić”. Zob. M. Poprzęcka, *Glamour – uwodzi, kusi, urzeka, koi*, „Książki” 2014, nr 1 (12), s. 34–35. O różnych znaczeniach pojęcia zobacz np. A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Strawińska (red.), *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.

⁵⁴ O. Мухина, *Летум...*

⁵⁵ A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko ...*, s. 88–89.

⁵⁶ Tamże, s. 90.

PIERWIASTEK IRONICZNY...

ce cytataми z jej utworów). Tekstem dla dramatopisarki jest nie tylko słowo pisane, ale również obraz. Sama autorka nazywa swoją twórczość „пьесы с картинками” (taki podtytuł nosi sztuka *Ju*):



Rys. 1. Strona tytułowa sztuki *Ju*.

Źródło: <https://www.theatre.ru/drama/muhina/u.html>



Rys. 2. Strona tytułowa sztuki *Leci*. Źródło: <https://www.theatre.ru/muhina/>

Widoczne w dramaturgii postmodernizmu ciążenie ku literackości tekstu dramatycznego najczęściej polegające na zacieraniu granic między tekstem głównym a didaskaliami Muchina wzbogaca o płaszczyzną wizualną⁵⁷. Wykorzystane obrazy stanowią część autorskich wskazówek i nierzadko ironiczne omówienie zachowania bohaterów czy sytuacji, w których się znajdują:

⁵⁷ O tekstocentryczności współczesnego dramatu rosyjskiego, zob. M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*, s. 7–34.

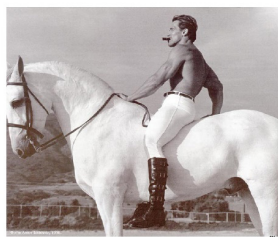
Мухина брала фотографии в основном из журналов 1960–1970-х годов и сопоставляла их с текстом пьесы и надписями от руки, как бы «тегами» сцен. Картинки — это приложение к ремарке, элементы саморежиссуры, так как визуальные образы организуют фантазию читающего, а надписи — как в журналах — выделяют основные мысли⁵⁸.

Созревание Охлобистина



Rysunek 3. Fragment utworu *Tania-Tania*. Źródło: О. Мухина, *Таня-Таня*, w: К. Матвиенко, Е. Ковальская (red.), *Новая драма [пьесы и статьи]*, Сеанс, Амфора, Санкт Петербург 2008, s. 348.

И В ДВАДЦАТЬ,
И В ТРИДЦАТЬ
И В ШЕСТЬДЕСЯТ
ПРИНЦ НА БЕЛОМ КОНЕ
И СВАДЬБА С ФЛЕРДОРАНЖЕМ
ТРЕВОЖАТ ЖЕНСКОЕ
ВООБРАЖЕНИЕ



Rysunek 4. Fragment utworu *Leci*. Źródło: <https://www.theatre.ru/muhina/>

Dramatopisarka nie tylko wchodzi w swoich dramatach w relacje z innymi tekstami literackimi i tekstami kultury, ale również buduje

⁵⁸ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 295. Przez długi czas żadna z dramatopisarek i żaden z dramaturgów nie kontynuowali zapoczątkowanej przez Muchinę tradycji sztuk z obrazkami — były one więc charakterystyczne wyłącznie dla jej twórczości, jednak w ostatnich latach festiwal dramaturgiczny „Lubimowka” posiada specjalną sekcję „fringe”, w której prezentowane utwory znajdują się na pograniczu różnych sztuk i można spotkać utwory, które posiadają warstwę wizualną, np. dramat Poliny Korotycz *Я дома* składa się wyłącznie ze zdjęć i filmików, które autorka robiła ze swojego okna i umieszczała na Instagramie (<https://drive.google.com/drive/folders/1l5woEJgei5nhjIUsmIubgjWCXoegQa1E>).

sieć nawiązań między poszczególnymi fragmentami własnych utworów. Podejmuje dialog niejako sama ze sobą: tworząc tekst, jednocześnie opatruje go komentarzem, podważa pierwotne znaczenie napisanego, tworząc nowe struktury semantyczne. Takie praktyki mnożenia znaczeń i sensów są bliskie dekonstrukcji, której ironia jest jednym ze składników. Jak zauważa Pigulewski „[...] структура текста существует до всякого субъекта как игра против смысла. И двигатель этой игры — ирония. Ирония — это и есть игра со смыслом и против смысла”⁵⁹. Zarówno przy rozszerzaniu lub przemieszczaniu znaczeń w procesie interpretacji, jak i w czasie rozpraszania tychże znaczeń w procesie dekonstrukcji punktem wyjścia jest zrozumienie, że poza danym tekstem, danym horyzontem rozumienia pozostaje coś, co wymaga pewnego zdystansowania, postawy krytycznej lub ironii⁶⁰.

W twórczości Muchiny, ironia, razem z takimi kategoriami jak karnewalizacja czy gra, zdaje się środkiem, który pozwala zneutralizować nieprzystawalność norm do rzeczywistości, ideałów do doświadczenia, tradycji do aktualności. Pierwiastek ironiczny obecny w sztukach dramatopisarki w dużej mierze opiera się na kontraście między tym, co wydaje się bohaterom rzeczywistością, a tym, czym owa rzeczywistość jest w swojej istocie. Nastrój święta, zabawy, tańca, który wypełnia codzienne życie Muchinowskich bohaterów jest specyfiką postmodernistycznego ironicznego sposobu życia, jak konstatuje Pigulewski: „[к]арнавальный понимается [...] как празднично-смеховая стихия с ее радостным видением мира и фамильярным языком”⁶¹. Pod maską wiecznej zabawy, bohaterowie skrywają rezerwę i podejrzliwość wobec otaczającego świata. Ironia u Muchiny

[...] ujawnia się w dziele poprzez programowy dystans autora do jego kreacji, plątanie wątków i postaci w celu obnażenia powikłań świata, wykorzystanie niepowagi i komizmu w celu deziluzji świata przedstawionego⁶².

W powtarzanych niczym mantra przez bohaterów *Tani-Tani* słowach, o tym jak dobrze żyć na świecie („Хорошая жизнь! [...] Хорошо сидим. [...] Живем хорошо”⁶³) pobrzmiewają fałszywe nuty. Drama-

⁵⁹ В. Пигулевский, *Ирония и вымысел...*

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² W. Szturc, *Ironia romantyczna*, PWN, Warszawa 1992, s. 74–75.

⁶³ О. Мухина, *Таня-Таня*, w: К. Матвиенко, Е. Ковальская (red.), *Новая драма [пьесы и статьи]*, Сеанс, Амфора, Санкт Петербург 2008, s. 363.

topisarka uwypukla wrażenie braku stabilizacji ponowoczesnej rzeczywistości — na przełomie wieku XX i XXI nie zostaje już niemal nic, co można przyjąć za pewnik, a zobrazowane zostaje to w utworach między innymi poprzez niespójność między zachowaniem a słowami protagonistów sztuk, a także alogiczne, pozornie nieskładne i ironiczne dialogi.

REFERENCES

- “Ola Muchina: złoty sen z ‘komunalki’.” *Dialog* 2001, no. 12: 198.
- Alleman, Beda. “O ironii jako o kategorii literackiej.” Transl. Damińska-Joczowa, Maria. *Ironia*. Głowiński, Michał. (Ed.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002: 17–41.
- Bagdasaryan, Ol’ga. “Sad/park kak ‘teatr pamyati’ v dramaturgii Pavla Pryazhko (Sad Afrodyty Dubovik, Urozhay, Parki i sady).” *Przeгляд Rusycystyczny* 2015, no. 1: 51–63 [Багдасарян, Ольга. “Сад/парк как «театр памяти» в драматургии Павла Пряжко (Сад Афродиты Дубовик, Урожай, Парки и сады).” *Przeгляд Rusycystyczny* 2015, no. 1: 51–63].
- Baudrillard, Jean. *Spoleczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*. Transl. Królak, Sławomir. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
- Boł’shaya zhrachka. 20 let spektaklyu* [Большая жрачка. 20 лет спектаклю] <<https://teatrdoc.ru/performances/1147/>>.
- Charko-Klekot, Paulina. “Teatr.doc i dramat dokumentalny — nowe drogi wolności artystycznej (rys historyczny).” *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*. Mięsovska, Lidia, Charko-Klekot, Paulina, Tyka, Anna. (Eds.). Katowice: Śląsk, 2019: 325–345.
- Charko-Klekot, Paulina. “Technika VERBATIM — przyszłość dramatu dokumentalnego? Jelena Isajewa i jej teatr non-fiction.” *Estetyczne modele literatury rosyjskiej*. Baczewska-Murdzek, Agnieszka, Biegluk-Leś, Weronika, Pańkowska, Ewa. (Eds.). Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2018: 181–194.
- Folomeyeva, Anastasiya, ‘Obshchiy uroven’ tusovki byl povyshe, chem segodnya’. Ol’ga Mukhina, Maksim Isayev i drugiye — o rossiyskom teatre 90-kh. 13.07.2020. [Фоломеева, Анастасия, ‘Общий уровень тусовки был выше, чем сегодня’. Ольга Мухина, Максим Исаев и другие — о российском театре 90-х, 13.07.2020] <<https://teatralium.com/interviews/devyanostye/>>.
- Głowiński, Michał. “Ironia jako akt komunikacyjny.” *Ironia*. Głowiński, Michał. (Ed.). Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002: 5–16.
- Goncharova-Grabovskaya, Svetlana. “Topos doma v prostranstvenno-vremennom kontinuumie russkoy dramaturgii XX veka.” *Przeгляд Rusycystyczny* 2015, no. 1: 23–41 [Гончарова-Грабовская, Светлана. “Топос дома в пространственно-временном континууме русской драматургии XX века.” *Przeгляд Rusycystyczny* 2015, no. 1: 23–41].
- Gromova, Margarita. *Russkaya dramaturgiya kontsa XX–nachala XXI veka*. Moskva: Flinta, 2009 [Громова, Маргарита. *Русская драматургия конца XX–начала XXI века*. Москва: Флинта, 2009].
- Kisielewska, Alicja, Kostaszuk-Romanowska, Monika, Strawieńska, Anetta. (Eds.). *Glamour — magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2016.

- Konovalova, Oksana. *Ironiya kak atribut kul'tury epokhi postmoderna: Filososfskiy analiz*. autoreferat dysertacji [Коновалова, Оксана. *Ирония как атрибут культуры эпохи постмодерна: Философский анализ*. autoreferat dysertacji] <<https://www.dissercat.com/content/ironiya-kak-atribut-kulturny-epokhi-postmoderna-filosofskii-analiz>>.
- Korotych, Polina. *Ya doma* [Коротыч, Полина. *Я дома*] <<https://drive.google.com/drive/folders/1l5woEJgei5nhjIUsmIubgjWCXoegQa1E>>.
- Likhachev, Dmitriy. *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovykh stiley. Sad kak tekst*. Moskva: Soglasie, ОАО Типография 'Novosti', 1998 [Лихачев, Дмитрий. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Москва: Согласие, ОАО Типография «Новости», 1998].
- Likhina, Natal'ya. *Aktual'nyye problemy sovremennoy russkoy literatury: Postmodernizm. Uchebnoye posobiye*. Kaliningrad: Kaliningradskiy universitet, 1997 [Лихина, Наталья. *Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм. Учебное пособие*. Калининград: Калининградский университет, 1997].
- Lipovetskiy, Mark, Boymers, Birgit. *Performansy nasiliya: literaturnyye i teatral'nyye eksperimenty 'nouoy dramy'*. Moskva: NLO, 2012 [Липовецкий, Марк, Боймерс, Биргит. *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы»*. Москва: НЛО, 2012].
- Lipovetskiy, Mark. *Russkiy postmodernizm. (Ocherki istoricheskoy poetiki)*. Yekaterinburg: Ural. gos. ped., 1997 [Липовецкий, Марк. *Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997].
- Łuksza, Agata. *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.
- Maikarova, Valeriya. *Chekhovskiy intertekst v sovremennoy rossiyskoy dramaturgii (1980–2010gg)*. Autoreferat dysertacji [Макарова, Валерия. *Чеховский интертекст в современной российской драматургии (1980–2010 гг)*. Autoreferat dysertacji] <<https://www.dissercat.com/content/shekhovskii-intertekst-v-sovremennoi-rossiiskoi-dramaturgii>>.
- Mięsowska, Lidia. *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice: Oficyna Wydawnicza, 2007.
- Mozheyko, Marina. "Ironiya." *Postmodernizm. Entsiklopediya*. Gritsanov, Aleksandr, Mozheyko, Marina. (Eds). Minsk: Interpresservis, Knizhnyy Dom, 2001 [Можейко, Марина. "Ирония." *Постмодернизм. Энциклопедия*. Грицанов, Александр, Можейко, Марина. Ред. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001] <<http://www.infoliolib.info/philos/postmod/ironia.html>>.
- Mukhina, Olya. "Tanya-Tanya." Matviyenko, Kristina, Koval'skaya, Yelena. (Eds). *Novaya drama [p'yesy i stat'i]*. Sankt Peterburg: Seans, Amfora, 2008: 297–364 [Мухина, Оля. "Таня-Таня." Матвиенко, Кристина, Ковальская, Елена. Ред. *Новая драма [пьесы и статьи]*. Санкт Петербург: Сеанс, Амфора, 2008: 297–364].
- Mukhina, Olya. "Zhizn' kak figurnoye kataniye. Besedu vela Yelena Koval'skaya." *Colta* 2.06.2017 [Мухина, Оля. "Жизнь как фигурное катание. Беседу вела Елена Ковальская." *Colta* 2.06.2017] <<https://www.colta.ru/articles/theatre/15018-zhizn-kak-figurnoe-katanie>>.
- Mukhina, Olya. *Letit* [Мухина, Оля. *Летит*] <<https://www.theatre.ru/muhina/>>.
- Mukhina, Olya. *Pyat' p'yес*. Moskva: GITIS, 2020 [Мухина, Оля. *Пять пьес*. Москва: ГИТИС, 2020].

- Mukhina, Olya. Yu [Мухина, Оля. Ю] <<https://www.theatre.ru/drama/muhina/u11.html>>.
- Osińska, Katarzyna. "Dramaturgia i teatr okresu odwilży i zastoju." *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Drawicz, Andrzej. (Ed.). Warszawa: PWN, 2007: 513–526.
- Pieczynski, Maciej. *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2021.
- Pieczynski, Maciej. "Чеховский контекст драмы 'Таня-Таня' Оли Мухиной." *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica* 2014, no. 7: 257–265.
- Pigulevskiy, Viktor. *Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu*. Rostov-na-Donu: Foliant, 2002 [Пигулевский, Виктор. *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*. Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002] <<https://www.livelib.ru/book/1002476615-ironiya-i-vymysel-ot-romantizma-k-postmodernizmu-viktor-pigulevskij>>.
- Poprzęcka, Maria. "Glamour – uwodzi, kusi, urzeka, koi." *Książki* 2014, no. 1 (12): 32–35.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamyati. Oчерki istorii rossiyskoy dramaturgii. 1950-ye–2010-ye*. Moskva: NLO, 2018 [Руднев, Павел. *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-е–2010-е*. Москва: НЛО, 2018].
- Skoropanova, Irina. *Russkaya postmodernistkaya literatura*. Moskva: Flinta, Nauka, 2001 [Скоропанова, Ирина. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта, Наука, 2001].
- Supa, Wanda. "Ironia i jej funkcje w rosyjskiej 'prozie kobiet'." *Świat wartości w literaturze*. Sadzińska, Ewa, Szymańska, Aleksandra. (Eds). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009: 219–231.
- Szahaj, Adam. "Co to jest postmodernizm." *Ethos* 1996, no. 33–34: 63–78.
- Szturc, Włodzimierz. *Ironia romantyczna*. Warszawa: PWN, 1992.
- Yemel'yanov, Fëdor. "Igra i ironiya kak simulyativnaya model' postmoderna." *Sovremennaya gelotologiya*, 2015, no. 1. [Емельянов, Фёдор. "Игра и ирония как симулятивная модель постмодерна." *Современная гелотология*, 2015, no. 1] <<https://gelotology.paradigma.science/tag/igraizaciya/>>.