

Iwan Wyrpajew i melodia tekstu dramatycznego

Paulina Charko-Klekot

Все, что я умею про театр и про тексты,
я в основном взял от музыки.

*Иван Вырыпаев*¹

ABSTRACT: The article attempts to characterize connections between literature and music in the dramatic works of Ivan Vyrypaev. On the basis of the writer's plays (*Oxygen*, *Illusions*, *Genesis No. 2*, *Delhi Dance*), it indicates manifestations of musicality occurring on three levels: phonic, thematic, and compositional. Vyrypaev's works — emotional, rich in language and innovative composition — are characterized by remarkable euphony, achieved mainly by syntactic and lexical parallelisms, and in the case of *Oxygen* also by the external dramatic structure.

KEY WORDS: Ivan Vyrypaev, dramaturgy, musicality, music in literature

Na stronie portalu internetowego Slon.ru znajduje się biografia Iwana Wyrpajewa, opracowana przez Denisa Bojarinowa w formie dziesięciu kompozycji o ulubionej muzyce pisarza. Inspiracją do jej napisania było założenie przez dramaturga i Kazimiera Liske latem 2013 roku zespołu Cukier (Сахар), który, oprócz grania regularnych koncertów, występuje na scenie teatru Praktika w spektaklu o takim samym tytule. Projekt ten wydaje się być naturalnym następstwem zainteresowań muzycznych Wyrpajewa, widocznych we wszystkich płaszczyznach jego działalności artystycznej: muzyka odgrywa ważną rolę zarówno w pisanych przez niego dramatach, jak i reżyserowanych spektaklach teatralnych oraz filmach fabularnych. We wstępie do tej opowieści o życiu przez pryzmat ważnych dla niego utworów muzycznych, Wyrpajew dzieli się z czytelnikami następującą refleksją:

¹ Д. Бояринов: *Музыка Ивана Вырыпаева*. Cytat pochodzi z biografii Iwana Wyrpajewa opracowanej przez Denisa Bojarinowa i umieszczonej na stronie internetowej portalu Slon. <http://slon.ru/culture/1036755-ivan-vyrypaev/> [dostęp: 28.11.2014].

Я не учился писать пьесы. Все, что я умею про театр и про тексты, я в основном взял от музыки. Слушая музыкальные композиции, я понял законы драматургии и законы развития текста: кач, нарастание, потом кач, спад, потом разряжение, потом снова нарастание и так далее. И никогда не может быть дырки, то есть одна фаза должна переходить в другую².

Budując teksty swoich dramatów zgodnie z zasadami muzycznymi, Wyrypajew stworzył styl, który stał się jego znakiem rozpoznawczym, a o muzyczności sztuk pisarza mówi niemal każdy, kto miał z nimi styczność. Zdecydowanie rzadziej analizie poddawane są sposoby, dzięki którym fraza Wyrypajewa brzmi tak melodyjnie.

Mimo dużej popularności, jaką cieszy się dramaturgia dyrektora teatru Praktyka, wśród tekstów krytycznoliterackich przeważają recenzje teatralne, skupiające się w głównej mierze na inscenizacjach sztuk autora. Zainteresowaniu twórczością Wyrypajewa ze strony rosyjskiej krytyki literackiej przyjrzała się Maria Polakowa, dostrzegając stosunkowo słabe zbadanie dramaturgii pisarza przez literaturoznawców w Rosji, a co za tym idzie brak rzetelnych naukowo opracowań dorobku pisarza. W istniejących pracach (przeważnie autorstwa krytyków teatralnych) uwaga skupia się głównie na analizie postaci i przedstawieniu ogólnych cech twórczości. Nie sposób nie zgodzić się z opinią Polakowej, że brakuje literaturoznawczych prac analizujących specyficzny język autora. Kwestia muzyczności traktowana jest w przeważającej mierze ogólnikowo. Mając jednak na uwadze niewielką perspektywę czasową, a właściwie jej brak, gdyż Wyrypajew ciągle tworzy, można, przynajmniej częściowo, usprawiedliwić stosunkowo małą liczbę naukowych tekstów poświęconych dorobkowi Rosjanina. Wszak sprzymierzeńcem badaczy jest czas, potrzebny do wysnucia obiektywnych wniosków, a rzetelną analizę utrudnia ponadto interdyscyplinarność zagadnienia. W związku z tym cieszą nawet niewielkie, ograniczone do kilku zdań czy słów wzmianki, czynione przez literaturoznawców i krytyków na temat melodyjności frazy autora *Tlenu*³. I tak na przykład Tatiana Tajanowa charakteryzując dramaturgię Wyrypajewa podkreśla wagę muzyki, wymieniając ją jako jedną z najważniejszych cech dramaturgii pisarza: „в творческой лаборатории [Вырыпаева — P.Ch.-К.] такие слова, как «патриотизм», «религиозность», «философия», «рэп» и «революция» составляют один ценностный ряд»⁴.

² Ibidem.

³ Muzyczność dramatów Wyrypajewa podkreślają także aktorzy grający w jego spektaklach, np. Ksenia Kutepowa i Tomas Mockus. Zob. Wywiad z Ksenią Kutepową przeprowadzony przez Tatianę Własową na łamach portalu internetowego Teatral. <http://www.teatral-online.ru/news/11085/> [dostęp: 28.11.2014].

⁴ Т.А. Тајанова: *Драматургия Ивана Вырыпаева: мнимое или настоящее?* В: *Шадринские чтения*. Материалы третьей межрегиональной научной конференции по проблемам филологии и культурологии, 23—24 апреля 2008 г. Red. С.Б. Борисов. Шадринск 2008, s. 126. http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fshgpi.edu.ru%2Ff02%2Fdocs%2Ftretji_shadrinskie_chtenija_%2F

Badaczka nazywa utwory Wyrypajewa „рэп-поучениями-откровениями”, wskazując na konkretny gatunek muzyczny obecny w twórczości pisarza, nie poświęca jednak większej uwagi zagadnieniu muzyki w jego sztukach⁵. Z kolei Marina Dawydowa analizując sztukę *Księga Rodzaju 2* (*Бытие 2*, 2004) wspomina o znajdujących się tam piosenkach, stylizowanych na tradycyjne, ludowe czastuszki⁶, jednak nie eksploruje wnikliwiej ich obecności i znaczenia.

Również w Polsce więcej tekstów poświęcono teatralnej działalności Wyrypajewa niż analizie jego utworów dramatycznych, jednak możemy wymienić kilka pozycji, które dość gruntownie przyglądają się sztukom Rosjanina. O muzycznym charakterze sztuk dramaturga pisze Halina Mazurek w artykułach *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii*⁷ oraz *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*⁸, a tekst badaczki *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*⁹ jest jednym z pierwszych artykułów naukowych w całości poświęconych pisarzowi, w którym oprócz charakterystyki warstwy tematycznej i ideologicznej odnajdziemy charakterystykę kompozycyjną i językową. Analizie literackiej dramaturgię Wyrypajewa poddają również: Lidia Mięśowska i Beata Pawletko¹⁰, Elena Kurant¹¹ oraz Beata Popczyk-Szczęsna¹², wzmiankując o jej ogromnej muzyczności, nie poświęcając jednak owej muzyczności głębszej charakterystyki (najwięcej miejsca zagadnieniu muzyczności poświęciła ostatnia z wymienionych badaczek).

Jak zostało wspomniane wyżej, niemałe trudności czekają na badacza, podejmującego się zgłębienia kwestii muzyki w literaturze, która choć już dość

25282008%2529.doc&ei=m2JyVNe8LdHuaKD6grgK&usq=AFQjCNEv4GhZcmSuDjzmib9GImVcOhG5qw&bvm=bv.80185997,d.d2s [dostęp: 28.11.2014].

⁵ Ibidem.

⁶ М. Давыдова: *Так говорил Вырыпаев* [«Бытие номер 2» Антонины Великановой и Ивана Вырыпаева на фестивале „Н.Е.Т”. «Известия» 14.12.2004. http://www.newdrama.ru/authors/vyrypajev/art_4575/ [dostęp: 28.11.2014].

⁷ H. Mazurek: *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Literatury wschodniosłowiańskie w kręgu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*. Red. A. Wieczorek. Opole 2007, s. 239—245.

⁸ H. Mazurek: *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. K. Duda. Kraków 2008, s. 185—186.

⁹ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*. W: *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*. W: „Rosyjskie Studia Literaturoznawcze”, nr 20. Red. H. Mazurek, J. Gracla. Katowice 2008, s. 84—95.

¹⁰ L. Mięśowska, B. Pawletko: *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gry z (pop)kulturą*. W: *Studia Pragmatyngwistyczne. Rok III/2011: Kultura popularna — części i całości. Narracje w kulturze popularnej*. Red. B. Owczarek, J. Frużyńska. Warszawa 2011, s. 371—382.

¹¹ E. Курант: *Современная драматургия в поисках мифа: „Июль” Ивана Вырыпаева и „Подорванные” Сары Кейн*. W: „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 2 (142), s. 112—125.

¹² B. Popczyk-Szczęsna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*. W: *Życie Księgi. Biblia a dramati i teatr współczesny*. Red. E. Partyga, M. Prus-sak. Warszawa 2010, s. 196—211.

długo znajduje się w obszarze zainteresowań komparatystyki interdyscyplinarnej na całym świecie, wciąż pozostaje zagadnieniem wieloznacznym, pozwalającym na pewną dozę subiektywnych interpretacji zarówno pisarzom oraz muzykom, jak i literaturoznawcom czy muzykologom, gdyż jak pisze Marta Karasińska, wzajemne przenikanie się sztuk interesuje zarówno twórców artystycznych, jak i badaczy twórczości artystycznej. Polska teatrolog wyróżnia trzy opcje w obszarze refleksji teoretycznej dotyczącej związków literatury z muzyką, a mianowicie: opcję filologiczną, zajmującą się poszukiwaniem obecności muzyki w literaturze, opcję muzykologiczną, badającą obecność i znaczenie literatury w muzyce, i wreszcie łączoną opcję filologiczno-muzykologiczną (najrzadziej spotykaną ze względu na konieczność posiadania kompetencji zarówno w dziedzinie literaturoznawstwa, jak i muzykologii)¹³. Problematiczną jawi się już sama terminologia, gdyż jak zauważa Andrzej Hejmej, nie ma jednej „muzyczności”, o czym pisał już Jerzy Skarbowski, analizując twórczość Iwaszkiewicza, postulując tym samym niemożliwość badania uniwersalności zjawiska „muzyczności” w ogóle¹⁴. Kontrowersyjny jest też sam związek muzyki z literaturą, analizowany bardzo często z dwóch opozycyjnych stanowisk: akceptującego istnienie wzajemnych afiliacji lub negującego potencjalne zależności. Na brak analogii pomiędzy utworem muzycznym a literackim wskazuje Tadeusz Szulc w książce *Muzyka w dziele literackim*, twierdząc w niej, że muzyka może być jedynie przedmiotem wypowiedzi literackiej¹⁵. Andrzej Hejmej, doceniając znaczenie rozprawy Szulca, uważa ją za z jednej strony paraliżującą próby analizowania pogranicza muzyczno-literackiego, a z drugiej strony stanowiącą doskonały pretekst do ich podjęcia, co też czyni. Literaturoznawca, pamiętając o wszystkich trudnościach związanych z terminologią i istotą problematyki konkluduje, że „muzyczność w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką”¹⁶. Nauka nie byłaby jednak nauką, gdyby nie podejmowała prób uporządkowania powyższego związku. Wieloznaczność tematu prowadzi do formułowania różnych typologii, począwszy od stosunkowo prostych, takich jak dwuczęściowy podział na „poziom znaczenia (muzyka jako temat literacki) oraz poziom formy (struktury muzyczne w literaturze)”¹⁷ po bardziej skomplikowane proponowane chociażby przez Ewę Wiegandt i cytowanego wcześniej Hejmeja. Wiegandtowa wyróżnia „muzykę w literaturze” (tematyka), „muzykę literatury” (prozodia języka) oraz

¹³ M. Karasińska: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. Rzewuska, J. Cymerman. Lublin 2013, s. 17.

¹⁴ J. Skarbowski: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4, s. 99. Cyt. za: A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 51.

¹⁵ T. Szulc: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937, s. 87.

¹⁶ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012, s. 52.

¹⁷ A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2012, s. 54—55.

„muzyczność literatury” (wyjście ku statusowi ontologicznemu innych sztuk)¹⁸. Andrzej Hejmej zaś, po przeanalizowaniu istniejących już typologii, proponuje wyróżnić następujące rodzaje muzyczności:

Muzyczność I definiuje [...] wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii [...]. Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim [...]. Muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim [...]¹⁹.

Można zauważyć, iż mimo mniejszych lub większych różnic, klasyfikacja muzyczności oscyluje wokół trzech płaszczyzn: warstwy fonicznej utworu, tematycznej i kompozycyjnej. Co ciekawe, krakowski literaturoznawca uważa, że w tekstach dramaturgicznych z racji swego odmiennego statusu ontologicznego muzyczność przejawia się inaczej niż w przypadku liryki czy prozy²⁰, a Karasińska bazując na jego analizach, stwierdza, że dramat, który zawiera w sobie projekt sceniczny, posiada możliwość nie osiągalną dla liryki czy prozy, którą jest włączenie muzyki w jej czystej postaci w obręb spektaklu, co wynosi związek muzyki z dramatem i teatrem na inny poziom niż związek muzyki z poezją czy prozą²¹. Można pokusić się o stwierdzenie, że perspektywa sceniczna, nieodłącznie towarzysząca dramatowi, powoduje, że jego tekst z założenia musi być w znacznym stopniu muzyczny, gdyż pisany jest w celu głośnej recytacji. Tak więc oprócz tego, że może zostać uzupełniony poprzez scenicznie brzmiącą muzykę, która jako „innorodny intertekst” będzie poszerzać zakres semantyczny słów²², to jeszcze powinna zawierać się w słowach, w rytmie zdań, które zostaną wygłoszone przez aktorów.

Szukając odpowiedzi na postawione przez siebie pytanie o wspólne lub osobne funkcjonowanie muzyki i dramatu, Karasińska dochodzi do wniosku, że

przyjęcie w obszar refleksji nad literaturą, a więc i dramatem, definicji formułowanych przez muzykologię pozwala wytyczyć grupę zjawisk artystycznych przynależących jednocześnie w pełni do dwóch różnych dyscyplin sztuki²³,

jako przykład podając teksty Bogusława Schaeffera, które w zależności od tego, przez kogo są analizowane, traktowane są jak dzieła muzyczne lub dramatyczne. Nie próbując porównywać twórczości Schaeffera z działalnością Wyrypajewa, chciałabym zwrócić uwagę, iż pewne projekty rosyjskiego reżysera mogą zostać

¹⁸ E. Wiegandt: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, seria *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 104.

¹⁹ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 60—61.

²⁰ M. Karasińska: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?...*, s. 19.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 21.

potraktowane jako przynależne do różnych sztuk. Przede wszystkim myślę tu o jednym z ostatnich przedsięwzięć Wyrypajewa, jakim jest spektakl *Cukier* (Сахар, 2013), o którym możemy przeczytać na stronie teatru Praktika, że jest to otwierająca przed teatrem nową przestrzeń „интеграция альтернативной рок-музыки в драматургический текст”²⁴. Sam Wyrypajew wyznaje, że nie potrafi jednoznacznie określić rodzaju uprawianej przez grupę Cukier sztuki, gdyż z jednej strony jest to „prawdziwy” zespół muzyczny, grający skomponowane przez siebie utwory, a z drugiej, jak przyznaje pisarz, ze względu na swój brak umiejętności wokalnych, jego występu nie można nazwać śpiewaniem: „то, что я буду делать на нашем выступлении — это читать свои тексты под музыку”²⁵ — mówi Wyrypajew, co z kolei sprawia, że spektakl *Cukier* należy traktować w ramach teatru, w którym pisarz i pozostali członkowie grupy są aktorami (*notabene* muzycy z zespołu Cukier są prawdziwymi aktorami). W zależności więc od obranej metody badawczej, projekt Wyrypajewa może być analizowany pod kątem obecności literatury w muzyce (opcja muzykologiczna wg Karasińskiej) lub muzyki w literaturze (opcja filologiczna).

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule nie są sceniczne projekty Wyrypajewa, lecz napisane przez niego sztuki, a więc jak najbardziej zasadne jest obranie opcji filologicznej i zastosowanie narzędzi literaturoznawczych, które umożliwią zgłębienie problemu. Tym bardziej, że do dyspozycji pozostają zaczerpnięte z muzykologii pojęcia, obecnie dość dobrze „zadomowione” w naukach o literaturze. W tekstach poświęconych twórczości Wyrypajewa dość często występuje terminologia muzyczna, przy pomocy której autorzy opracowań charakteryzują dorobek literacki dramaturga. Jednym z bogatszych w terminologię muzyczną i muzyczne porównania jest tekst Beaty Popczyk-Szczęsnej, która zaczyna od stwierdzenia, że „istotny wyróżnik twórczości Wyrypajewa, dominująca zasada kompozycyjna, dostrzegalna w jego tekstach” to kontrpunkt²⁶, przedstawiając następnie różnorodność płaszczyzn, na których można go odnaleźć:

Kontrasty pojawiają się na różnych płaszczyznach funkcjonowania utworu dramatycznego: zarówno w porządku fabularnym (zaskakujące zestawienie mikrozdzień przypominają wielobarwny patchwork), jak i dyskursywnym (wypowiedź dramatyczna konstruowana jest dzięki zmontowaniu słów pochodzących z różnych paradygmatów leksykalnych i stylistycznych). Kombinacja przeciwieństw ujawnia się również w aspekcie genologicznym: autor przywołuje znane konwencje dramaturgiczne i jednocześnie tworzy teksty wbrew tradycyjnej strukturze dramatu²⁷.

²⁴ Cytat pochodzi z materiałów prasowych znajdujących się na stronie teatru Praktika. <http://www.praktikatheatre.ru/spectacle/Details/325> [dostęp: 28.11.2014].

²⁵ Ibidem.

²⁶ B. Popczyk-Szczęsna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 196.

²⁷ Ibidem, s. 196—197.

Słuszne wydaje się również skojarzenie zestawianych i modyfikowanych cytatów lub fragmentów biblijnych z *samplingiem*, czyli popularnym współcześnie sposobem tworzenia utworu muzycznego, polegającym na wykorzystaniu pojedynczych dźwięków czy większych fragmentów istniejącego już utworu muzycznego. „Zestawienia słów, niczym remixy dźwięków, można ująć jako zabieg szczepienia znanych treści na nowym gruncie, wskutek czego powstają nowotwory — werbalne, sytuacyjne i fabularne” konstatuje Popczyk-Szczęśna, nazywając pisane przez Wyrypajewa teksty „rodzajem partytury do wygłoszenia scenicznego”²⁸. Partyturą tekst dramaturga nazywa również Aneta Kyzioł w recenzji spektaklu *Lipiec* (*Июль*, 2006), wyreżyserowanym przez samego autora i wystawionym w warszawskim Teatrze na Woli²⁹. Zestawianie, a nawet według słów Hejmeja „utożsamianie” tekstu literackiego z partyturą muzyczną jest dość powszechną praktyką wśród współczesnych literaturoznawców. W przypadku dramatu zagadnienie partytury literackiej jest wykorzystywane jeszcze częściej ze względu na implikowane ontologicznie przeznaczenie utworu dramatycznego do „wykonania” go na scenie, przez co jeszcze mocniej zaznacza się jego związek z partyturą muzyczną³⁰, choć jak zauważa Anna Martuszevska, przy tak postawionym problemie chodzi w głównej mierze o partyturę teatralną, a nie o partyturę dramatu³¹. Mimo tego badaczka nie kwestionuje kontaminacji tekstu dramatycznego z partyturą, a wręcz przeciwnie — w artykule *Tekst dzieła literackiego jako partytura* prezentuje analogie między nimi.

John Styan pisał, że „dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu”³², widząc w nim wskazówki odnośnie wykonania danej postaci i całego utworu. Utwory Wyrypajewa, w których tekst jest głównym bohaterem, z powodzeniem można określić mianem swoistej partytury, tym bardziej, iż dialogi zbudowane przez Wyrypajewa charakteryzują się taką rytmiką, że są to teksty, które „rwą się” do tego, by wyrzmić na scenie. Dmitrij Abaulin w recenzji spektaklu *Тлен* (*Кислород*, 2002) pisze, że dramat ten należy „odbierać jako

²⁸ Ibidem, s. 196—197, 207.

²⁹ A. Kyzioł: *Narodziny aktorki*. „Polityka” 21.10.2009. <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/teatr/1500103,1,recenzja-spektaklu-lipiec-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 28.11.2014].

³⁰ Problem partytury literackiej porusza m.in. Roland Barthes (Zob. R. Barthes: *S/Z*. Tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999), Roman Ingarden (Zob. R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: Idem: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967), Andrzej Hejmej (Zob. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012; A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2012), Anna Martuszevska (Zob. A. Martuszevska: *Tekst dzieła literackiego jako partytura*. „Przestrzenie teorii” nr 5, Poznań 2005, s. 39—52).

³¹ A. Martuszevska: *Tekst dzieła literackiego jako partytura*. „Przestrzenie teorii” nr 5. Poznań 2005, s. 41—42.

³² J.L. Styan: *Partytura dramatu*. Tłum. Z. Karkowski. „Pamiętnik literacki” 1976, z. 3, s. 212.

zbiór pieśni prozą. To słowa tańczące w rytm muzyki³³, a Popczyk-Szczęśna określa utwory młodego autora jako „zadane do mówienia, które cechuje nietypowa estetyzacja słowa: język obfituje w środki retoryczne, stworzone na bazie sformułowań banalnych i kolokwialnych³⁴. Wyrpajew, który wielokrotnie podkreślał swoje zainteresowania muzyką, świadomie kształtuje warstwę brzmieniową i kompozycyjną pisanych przez siebie dramatów w taki sposób, by osiągnąć efekt muzyczny, zachować rytm, śpiewność.

Zdaniem Marty Kaźmierczak „tekst musi dobrze brzmieć ze sceny, nadawać się do recytacji, dawać miejsce na oddech³⁵ — z całą pewnością teksty Wyrpajewa spełniają te kryteria. Przyjmując za punkt wyjścia trójstopniową klasyfikację muzyczności dokonaną przez Hejmeja i Wiegandt, przyjrzyjmy się przejawom muzyczności w dramaturgii Wyrpajewa w warstwie fonicznej (muzyczność I według Hejmeja i „muzyka literatury” według Wiegandt), tematycznej (muzyczność II według Hejmeja i „muzyka w literaturze” według Wiegandt) oraz kompozycyjnej (muzyczność III według Hejmeja i „muzyczność literatury” zgodnie z podziałem dokonany przez Wiegandt).

Muzyczność na płaszczyźnie prozodii Wyrpajew osiąga przede wszystkim przy pomocy analogii i powtórzeń. Jak konstatuje Kaźmierczak, „muzyczność [dramatów] wynika [...] z paralelizmów składniowych, nawrotów tych samych słów i fraz³⁶. Nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że w powtórzeniach tkwi siła muzyczności dramaturga, tym bardziej, że taką opinię formułują również inne badaczki. Halina Mazurek nazywa utwory Wyrpajewa opartymi na powtórzeniach sztukami-pouczeniami³⁷, a przywoływana już Beata Popczyk-Szczęśna interpretując dramat *Tlen*, stwierdza, że „liczne paralelizmy składniowe eksponują wartość brzmieniową tekstu³⁸. Ta bodajże najślynniejsza sztuka Rosjanina stanowi jeden z lepszych materiałów do analizy muzyczności w tekstach Wyrpajewa, szczególnie w jej warstwie fonicznej. W tej „zrytmizowanej kompozycji scenicznej³⁹ powtórzenia występują w obrębie poszczególnych zwrotek i refrenów oraz na płaszczyźnie całego utworu. Powracającym leitmotywem jest tytułowy tlen, do którego odniesienia występują niemal w każdej kompozycji.

Wyrpajew stosuje paralelizm leksykalny, powtarzając pojedyncze wyrażenia: „А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделали смешными в такт музыки⁴⁰ oraz całe zdania:

³³ D. Abaulin: *Tlen i magia*. Tłum. A. Kruk. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 234.

³⁴ B. Popczyk-Szczęśna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 197.

³⁵ M. Kaźmierczak: *Mocnym głosem*. W: „Teatr” nr 7—8, s. 122.

³⁶ Ibidem.

³⁷ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91.

³⁸ B. Popczyk-Szczęśna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 205.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ И. В ы р ы п а е в: *Куслопод*. Москва 2003. <http://www.vyrpaev.ru/piess/11.html> [dostęp: 28.11.2014]. Kolejne cytaty pochodzą z tego źródła.

ОН: Сказано: Не судите, да не судимы будете. Сказано, не судите, да не судимы будете, и сказано это в оправдание отсутствия памяти”,

czy:

ОН: А странно, где бы я был, если б не ударила меня по заднице тяжелая рука акушера, и от боли и неожиданности, я не сделал бы свой первый в жизни глоток кислорода? Где бы я был? А странно, где бы я был, если б не вытащили меня из разрезанного скальпелем материнского живота? Где бы я был?

Nadaje wypowiedziom efekt echa, budując zdania Jego i Jej (bohaterów, a właściwie narratorów opowieści Wyrypajewa) na zasadzie rozmaitych powtórzeń, np. z zastosowaniem aliteracji:

ОН: А когда я спросил у своей знакомой: Как ты думаешь, где находится самое большое Чертовое колесо в мире?, то она ответила: Не знаю, а я сказал, что в Лондоне, и это так же верно, как и то, что я сам кружился на нем, в компании друзей.

ОНА: А когда я спросила у своего знакомого: Где находится Долина смерти в нашей стране?, то он ответил: Не знаю, а я сказала, что на Камчатке, и это так же верно, как и то, что я сама летала туда на вертолете.

Estetyka brzmieniowa zostaje podkreślona również dzięki konsonansom i asonansom, jak w następującym fragmencie:

ОН: Потому что, если возьмет еврей танк, переедет на нем реку, где крестил Креститель, то любой, даже не верующий в приметы человек, может ожидать, взрыв в людном месте любого еврейского городка, и это также верно, как и то, что стрижи летают низко над землей перед дождем.

Oprócz podkreślonej samogłoski „e” w zacytowanym fragmencie możemy odnaleźć znaczną liczbę spółgłosek sonornych (głównie „r”). Ponadto nagromadzenie wysokich dźwięków (takich jak „i”, „l”, „u”) powoduje przyspieszenie tempa tekstu, co zbliża wypowiedzi Jego i Jej do rapowej konwencji (charakteryzującej się ekspresją)⁴¹.

Bogata w paralelizmy fraza Wyrypajewa nasuwa skojarzenia z frazą Czechowa, o którym Irina Lappo pisze:

Repetycyjność (powtórzenia i nawiązania) jako właściwość techniki dramaturgii Czechowa determinuje nie tylko muzyczność jego tekstów, prowadzi również do rozmycia, zaniku fabuły, z czego zresztą słyną sztuki Czechowa⁴².

⁴¹ Na temat tonalności dźwięków mowy zinterpretowanych na przykładzie dramaturgii Antona Czechowa zob.: I. Lappo: *Muzyczność frazy Czechowa w polskich przekładach*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. Rzewuska, J. Cymerman. Lublin 2013, s. 99–100.

⁴² Ibidem, s. 92.

Myślę, iż nie będzie wielkim nadużyciem zastosowanie tej opinii do twórczości Wyrypajewa, tym bardziej, że pojawiają się głosy krytyków porównujące Wyrypajewa do Czechowa⁴³. Zarówno słowa Lappo o powtarzalności, jak i o zaniku fabuły można więc z powodzeniem przyłożyć do dramaturgii młodego pisarza, o sztukach którego Mazurek pisze, że są „w zasadzie jedynie osobliwym komentarzem do tego, co już się stało, opowieścią postaci o stanie swego ducha, nietypową spowiedzią”⁴⁴.

Upodobnieniu dialogów w *Tlenie* do form ekspresji muzycznej służą również środki agogiczne, polegające głównie na dynamizowaniu poprzez nagromadzenie czasowników. Tempo wypowiedzi zwiększa również liczne obecne słownictwo potoczne. Wyraźnie widoczny socjolekt przybliży tekst przeciętnemu odbiorcy, a szybki rytm nie pozwala na nudę podczas recepcji⁴⁵. Większość badaczy uważa, że rapowa stylistyka wykorzystana została przez Wyrypajewa po to, by dotrzeć do współczesnej publiczności⁴⁶. Zdaniem Haliny Mazurek:

Celem specyficznych rapowanych, opartych na powtórzeniach sztuk-pouczeń Wyrypajewa jest uzmysłowienie, zwłaszcza młodemu pokoleniu ze słuchawkami na uszach, że przesłanie biblijnych i ewangelicznych przypowieści nie jest nauką zdezaktualizowaną i nudną. Wyrypajewowski rap, krzykliwe i bulwersujące przyśpiewki, naprzykrzające się niekiedy refreny mają za zadanie tę naukę ożywić i przypominać o konieczności powrotu do odwiecznych wartości i uznania ich nieprzemijalności⁴⁷.

Oprócz powtórzeń w warstwie leksykalnej i składniowej pisarz powiela wątki i upodobnia postaci. Dobrym przykładem zastosowanego przez Wyrypajewa paralelizmu kompozycyjnego są sztuki *Iluzje* (*Иллюзии*, 2011) oraz *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2009). W pierwszej z wymienionych sztuk dramaturg przedstawia czytelnikom dwa małżeństwa w podobnym wieku. Pozwala wybrzmieć na scenie czterem głosom — każdy z małżonków z dwóch małżeństw, które poznajemy, przedstawia swój punkt widzenia. Opowieści małżeńskie słyszymy z ust dwóch anonimowych par, którzy niczym narratorzy snują opowieści o kolejach losu Danny’ego, Sandry, Alberta i Margaret. Cztery równoważne historie opowiedziane przez cztery równoznaczne postacie wywołują skojarzenia z muzyczną wielogłosowością. Cechy polifoniczne posiada również drugi z przywołanych dramatów. *Taniec Delhi* składa się z siedmiu jednoaktówek, które łączą ci sami

⁴³ A. Legierska: *Iwan Wyrypajew*. „Culture.pl” 14.05.2014. <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> [data dostępu: 28.11.2014].

⁴⁴ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 87.

⁴⁵ Wyrypajew jeszcze bardziej przybliży współczesnemu młodemu człowiekowi tekst *Tlenu* w jego kinowej wersji, w której kompozycje, z których składa się dramat, przedstawione zostały w formie teledysków, a aktorzy odczytują kolejne fragmenty tekstu w wyraźnej rapowej konwencji z towarzyszącą im w tle muzyką.

⁴⁶ Zob. H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91; L. Mięsovska, B. Pawletko: *Biblia w obrazkach...*, s. 374—375.

⁴⁷ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91.

bohaterowie, ta sama scenografia i miejsce akcji, oraz jednakowy temat przewodni — tytułowy taniec. Julia Holewińska porównuje sztukę do muzycznej fugi, właśnie ze względu na powracający w każdej części motyw tańca⁴⁸. Każda z jednoaktówek jest swoistą wariacją na temat śmierci, drugiego wiodącego motywu. We wszystkich odsłonach dramatu Wyrypajew powtarza te same lub podobne sytuacje zmieniając bohaterów, którzy się w nich znajdują. Wykorzystuje w tym celu identyczne słowa, a nawet obszernie fragmenty tekstu, zmieniając jedynie osoby, które je wypowiadają. Kolejne jednoaktówki dają możliwość wypowiedzi następnym postaciom, co nadaje całemu dramatowi polifonicznego charakteru. Podobnie jak w *Iluzjach* Wyrypajew pozwala wybrzmieć wszystkim, mieszając i zapętlaając ich wypowiedzi. Powtarzanie tych samych treści przez różne osoby pokazuje, że pewne prawdy brzmią jednakowo niezależnie od tego, kto je wypowiada.

W dramaturgii Rosjanina nie sposób nie zauważyć obecności muzyki jako tematu (muzyczności II zgodnie z typologią Hejmeja). W sztuce *Tlen* muzyka pojawia się w pierwszej kompozycji, dobiega ona z discmana i zagłusza percepcję dobra i zła przez bohatera. W pozostałych kompozycjach, podobnie jak w utworze *Taniec Delhi*, jest obecna poprzez konotacje z tańcem, któremu niejako odgórnie towarzyszy. W sztuce *Księga rodzaju 2 (Бытue 2, 2004)* dialogi bohaterów przeplatane są „komicznymi kupletami” — piosenkami ułożonymi na wzór ludowych czastuszek, które stanowią kontrapunkt dla rozmów Boga z żoną Lota. Podobnie jak w *Tlenie*, tak i tu Wyrypajew stawia naprzeciw siebie treści poważne i zabawne, filozoficznym rozważaniom przeciwstawiając rubaszne przyspiewki.

Poszukując swojej drogi w teatrze Wyrypajew eksperymentuje nie tylko na płaszczyźnie językowej dramatu, ale również w zakresie jego budowy, efektem czego jest oryginalna forma sztuki *Tlen*. Tekst napisany został w formie dziesięciu kompozycji, pieśni składających się ze zwrotek i refrenu. Zastąpienie tradycyjnego podziału na akty i sceny pieśniową strukturą to próba zaadaptowania muzycznej formy w literaturze, a więc muzyczność III według typologii Hejmeja.

Charakterystyczna melodia tekstów Wyrypajewa stwarza okazję do rozwinięcia skrzydeł aktorom i reżyserom. Z racji niewielkiej objętości niniejszego tekstu nie będziemy analizować inscenizacji teatralnych powstałych na podstawie sztuk Wyrypajewa, ale należy zaznaczyć, że niemal każdy utwór przenoszony jest na deski teatru wraz ze swoją wyjątkową muzycznością, która dzięki odpowiedniej recytacji i oprawie dźwiękowej może jeszcze silniej wybrzmieć. Interpretacja sceniczna pozwala również na dodatkowe elementy nawiązujące do muzyki, jak np. dodanie postaci Dyrygenta w sztuce *Iluzje* wystawionej przez Wyrypajewa

⁴⁸ J. Holewińska: *Fuga Wyrypajewa*. „Dwutygodnik.Com” 25/2010. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/949-fuga-wyrypajewa.html> [dostęp: 28.11.2014].

w Starym Teatrze w Krakowie (2012). W większości wypadków muzyczność pozostaje główną cechą inscenizacji teatralnej (podobnie jak samego tekstu). Szczególnie dużo pozytywnych recenzji zbierają wykonania Karoliny Gruszki, która niezależnie od tego w którą z Wyrypajewowskich postaci się wciela, jest jak „świetnie nastrojony instrument, który wydobywa z siebie czystą melodię”⁴⁹. Agata Diduszko-Zyglewska w następujący sposób recenzuje monolog „Lipiec” w wykonaniu polskiej aktorki:

Półtoragodzinny monolog Gruszki jest właściwie całkowicie podporządkowany muzyce i rytmowi. Aktorka na pół wyśpiewuje kolejne części tego poematu prozą — brzmi to czasem jak mantra, czasem jak cerkiewna litania, a czasem — jak kawałek z Warszawskiej Jesieni, ale cały czas pozostaje muzyką⁵⁰.

Aneta Kyzioł porównuje ten występ do „koncertu jednej z diw jazzu z lat 50. (do tego okresu nawiązuje estetyka spektaklu), uwodzącej publiczność mrocznymi historiami o szalonych, nieokiełznanach namiętnościach”⁵¹. Takie muzyczne wykonanie z pewnością nie byłoby możliwe, gdyby nie tekst dramatu, który, posługując się słowami tłumaczki Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, jest „genialny w warstwie językowej”⁵² przez co stanowi trudne zadanie dla tłumacza⁵³. Wyrypajew uważa tekst za najważniejszego bohatera swoich utworów, co znajduje odbicie w opiniach literaturoznawców, którzy w większości uważają podobnie jak Halina Mazurek, że:

Teksty jego sztuk składają się [...] ze słów nośnych znaczeniowo, przekazujących uniwersalne treści, słów często powtarzanych jak w przypowieściach, słów dociekliwych i wyrażających zmienne stany ducha człowieka poszukującego prawdy, polemizującego z samym Stwórcą, człowieka buntującego się przeciw niesprawiedliwości i zadającego pytania: Dlaczego dzieje się tak, a nie inaczej? Jak żyć jeśli nie ma żadnych oznak istnienia siły wyższej?⁵⁴.

⁴⁹ A. Diduszko-Zyglewska: *Moskwa-Gruszki*. „Dwutygodnik. Com” 15/2009. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/535-moskwa-gruszki.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ A. Kyzioł: *Narodziny aktorki*. „Polityka”, 21.10.2009. <http://www.polityka.pl/tygodnik/polityka/kultura/teatr/1500103,1,recenzja-spektaku-lipiec-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 28.11.2014].

⁵² Rozmowa Krzysztofa Lubczyńskiego z Agnieszką Lubomirą Piotrowską na portalu internetowym Pisarze.pl. <http://pisarze.pl/publicystyka/4696-krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-agnieszka-lubomira-piotrowska.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵³ O trudności w tłumaczeniu Wyrypajewa, a także o trafności polskiego tłumaczenia wykonanego przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską pisze Marta Kaźmierczak. Zob. M. Kaźmierczak: *Mocnym głosem*. „Teatr” 7—8/2012. http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/204/mocnym_glosem/ [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁴ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 88—89.

Ponadto Wyrypajew dba, by jego teksty brzmiały jak najlepiej, przez co muzykalność jest bez wątpienia jedną z głównych cech jego twórczości. Zapytany o to, co jest ważniejsze w spektaklu *Cukier*, słowo czy muzyka, Wyrypajew odpowiedział, że „nie sposób ich oddzielić, oba są tak samo ważne, nie mogą istnieć bez siebie. Muzyka uzupełnia poetyckie słowo, a słowo muzykę, to byty zależne od siebie⁵⁵”. Każde słowo napisane przez dramaturga jest melodyjne, przez co jego teksty, które z racji gatunku powinny być prozą, dzięki swemu brzmieniu i rytmice, odbierane są często jako poetyckie. Stanowią „znakomity przykład rapsodii, której zasadą pozostaje nieustanne przekraczanie granic gatunkowych dramatu, łączenie pierwiastków dramatycznych z epickimi i lirycznymi”⁵⁶, jak trafnie zauważa Popczyk-Szczęsna. Agnieszka Lubomira Piotrowska uważa, że „każda kolejna sztuka, to krok na drodze rozwoju indywidualnego” Wyrypajewa⁵⁷, a sam pisarz mówi, że „каждый мой спектакль, каждая пьеса — только ступенька, по которой я двигаюсь вверх, к своей цели”⁵⁸. Patrząc na dotychczasowy dorobek dramaturgiczny i reżyserski Wyrypajewa, z niecierpliwością można oczekiwać kolejnych muzycznych wariacji na drodze artystycznej dramaturga, po której nieodłącznie kroczą obok siebie słowo i muzyka.

⁵⁵ D. O c z a k: *Gorzki cukier z Rosji przywiezie do Wrocławia Iwan Wyrypajew*. „Gazeta Wyborcza” 09.10.2013. http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,14682376,Gorzki_cukier_z_Rosji_przywiezie_do_Wroclawia_Iwan.html#ixzz3JqfaUTkJ [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁶ B. P o p c z y k - S z c z e s n a: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 210.

⁵⁷ Rozmowa Krzysztofa Lubczyńskiego z Agnieszką Lubomirą Piotrowską na portalu internetowym *Pisarze.pl*. <http://pisarze.pl/publicystyka/4696-krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-agnieszka-lubomira-piotrowska.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁸ *Двигатель культуры*. Wywiad przeprowadzony z Iwanem Wyrypajewem na łamach czasopisma *Mini*. <http://www.vyrypaev.ru/press/97.html> [dostęp: 28.11.2014].