

## Irina Lappo

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej  
Instytut Filologii Polskiej  
Zakład Teatrolologii  
20-031 Lublin  
Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4 A

### „...i o niczym nie myśli”. Dramaturgia pustki Pawła Priażki

Pawła Priażko zauważono w 2004 roku, gdy w konkursie dramaturgicznym Eurazja jego debiutancka sztuka *Серпантин* (Serpentyna) podpisana pseudonimem Afrodyta Dubowik dostała wyróżnienie w kategorii „sztuka na wolny temat”. Jednak takich nagród w rosyjskim życiu teatralnym, obfitującym w konkursy i festiwale dramaturgii współczesnej, przyznaje się co roku mnóstwo<sup>1</sup>. Młody autor naprawdę zaistniał w teatrze dopiero w 2007 roku dzięki wystawieniu przez Iwana Wyrupajewa jego sztuki *Труссы* (Majtki), za co później dziękował uznanemu koledze w monodramie *Хозяин кофейни* (Właściciel kawiarni): „Bardzo, ale to bardzo szanuję Iwana Wyrupajewa. [...] Kiedyś wystawił w Pitrze mój tekst majtki. Uważam, że przez to bardzo mi pomógł. Jakby powiązał swoje nazwisko z moim. O nim już było głośno. [...] i w ten sposób jakby mnie wzmocnił, troszeczkę jakby dodał rozgłosu. Podzielił się własnym rozgłosem ze mną przez to, że postawił moje nazwisko obok własnego”<sup>2</sup>. W 2010 roku spektakl *Жизне jest piękне* wyreżyserowany przez Michaiła Ugarowa w Teatrze.doc otrzymał nagrodę specjalną najbardziej prestiżowego w Rosji festiwalu teatralnego Złota Maski.

---

<sup>1</sup> Nowe talenty mogą się sprawdzić w konkursach sztuk współczesnych: Eurazja, Diejstwu-juszczije lica, Swobodnyj teatr, kształcić się na seminariach dramaturgicznych (Laboratorium Łojewskiego, seminarium w Jasnej Polanie, laboratorium Nowa Teatralna Realność), sceniczną przydatność testować na festiwalach dramaturgii współczesnej: Майские чтения, Любимовка, Коллада-Plays, Новая драма itd.

<sup>2</sup> Павел Пряжко, *Хозяин кофейни*. Tekst sztuki w wersji elektronicznej udostępniło czasopismo „Петербургский театральный журнал”. [Jeśli nie podano nazwiska tłumacza, cytaty podaję we własnym przekładzie – I. L.].

Początkowo Priażko był związany z moskiewskim kręgiem „nowego dramatu”<sup>3</sup> i rozwijał się niejako pod patronatem Michaiła Ugarowa<sup>4</sup>. Obecnie występuje w tandemie z młodym petersburskim reżyserem Dmitrijem Wołkostriełowem.

W Rosji krytycy bardzo wysoko cenią twórczość tego młodego dramaturga, mówi się nawet o „fenomenie teatru Pawła Priażki”. Odbierany jest jako nowator, burzyciel praw rządzących dramatem, ale także traktowany jako hochsztapler nadużywający leksyki nienormatywnej. Kilka popularnych wulgaryzmów używanych zamiast przecinków w mowie potocznej Priażko chętnie stosuje nie tylko w tekstach artystycznych, ale również w życiu prywatnym oraz w wypowiedziach publicznych<sup>5</sup>.

Mimo młodego wieku i stosunkowo nieodległej daty debiutu (od 2004 roku nie minęła jeszcze dekada) Priażko – nieustannie poszukujący nowych, radykalnych form – zdążył już kilkakrotnie zmienić strategie estetyczne. Przemiany gatunkowe dramaturgii Pawła Priażki można sprowadzić do trzech etapów: 1. hipernaturalistyczny dramat impresjonistyczny, 2. tzw. monolog-sповідь oraz 3. dramat niesceniczny w teatrze intymnym „zwijającego się dyskursu”.

## 1. Hipernaturalizm: podsłuchane życie symulaków

Wczesne dramaty Pawła Priażki – *Труссы*, *Болливуд* (Bollywood), *Жизнь jest piękne*, *Zamknięte drzwi* – mieszczą się w ramach hipernaturalizmu rozumianego za Baudrillardem nie jako „adekwatność obrazów wobec rzeczywistości”, lecz jako „pozbawione referencji, medialnie wygenerowane nadmierne podobieństwo rzeczy do siebie”<sup>6</sup>. Priażko twórczo przekształca promowaną przez środowisko Ugarowa technikę *verbatim*<sup>7</sup> i tworzy podsłuchane teatro-dokumenty, w których nie przetwarza rzeczywistości w metafory teatralne, lecz komponuje ją zgodnie z regułami montażu teatralnego, nie dbając zresztą specjalnie, albo nawet wcale – o sceniczność. W tym okresie Priażko nie wymyśla fabuł swoich dramatów,

---

<sup>3</sup> Ruch teatralno-dramaturgiczny „nowy dramat” (Новая драма) jest zjawiskiem społeczno-kulturowym. Jest to działalność niesformalizowanego i nieoficjalnego związku dramaturgów, reżyserów, aktorów, krytyków; forma samorealizacji i samoidentyfikacji uczestników ruchu. Nieformalnym, ale niewątpliwym liderem ruchu jest Michaił Ugarow. Program estetyczny tego ruchu skierowany jest na realność, dokumentalizm, aktualność, autentyczność wypowiedzi, aktywną pozycję publiczności, poszukiwanie własnych źródeł kulturowych, prowokację, dominację tekstu w teatrze.

<sup>4</sup> Priażko uczestniczył w seminarium w Jasnej Polanie.

<sup>5</sup> Por. dostępne w przestrzeni publicznej (<http://os.colta.ru/mediathek/details/24289/>, [17.09.2012]) materiały wideo pt. *Как я ставлю „Солдата”* (w 4 częściach) zawierające rozmowy reżysera z dramaturgiem.

<sup>6</sup> Cyt. za: Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Kraków 2009, s. 187.

<sup>7</sup> Михаил Угаров, *Что такое verbatim*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/> [17.09.2012].

lecz kopiuje historie prawdziwych ludzi, utrwała na papierze zastane sytuacje. W sztuce *Хозяин кофейни*, która między innymi pełni też funkcję manifestu twórczego, Priażko przyznaje, że „do ostatnich czasów” był przekonany, „że nie wolno z głowy, że to realnie nieciekawie jest oglądać”<sup>8</sup>.

W dramacie *Życie jest piękne*<sup>9</sup> Priażko beznamytnie opisuje funkcjonowanie organizmów ludzkich. W życie ciała mamy wgląd przez rozbudowane didaskalia, ubogi dialog jest sprowadzony do minimum. Konstrukcyjną zasadą dramatu jest kontrast: ludzkim odruchom i uczuciom przeciwstawiony zostaje nieludzki język. Prościutką historię miłości dwóch braci do jednej dziewczyny opowiada się niejako dwutorowo: z jednej strony za pomocą mowy ciała, które nie kłamie (siedzi, sika, kopuluje), z drugiej zaś strony – językiem ulicy, w którym „kocham cię” zastępuje wypowiedziane z uśmiechem „Ale z ciebie debil”.

Bardzo ważny jest tytuł tej sztuki – *Życie jest piękne*. Priażko w swoistym *post scriptum* dołączonym do internetowego wydania zastrzega, że tytuł tylko pozornie kontrastuje z treścią: „Wielu może się wydawać, że w tytuł sztuki już na wstępie wkładam element ironii. Tak nie jest. Tytuł nie zawiera ani ironii, ani satyry, jestem absolutnie uczciwy, twierdząc, że życie moich bohaterów się udało. Po prostu ludzie, o których piszę, trochę inaczej patrzą na życie i mają inne kryteria szczęścia/nieszczęścia”. Lena, Andżela, Wadim i Aleksiej są rzeczywiście szczęśliwi, o czym świadczy między innymi często w didaskaliach powtarzane „uśmiecha się”. Jałowa egzystencja postaci, niesmak wywołany wulgarnym językiem, zostają rozbrojone przez uśmiech. Tragizm sytuacji bohaterów zasadza się na braku tragizmu, ogólnym samozadowoleniu, przekonaniu, że wszystko toczy się jak należy, a nawet, że całkiem pięknie się ułożyło.

W tym świecie symulaków akcja (w sensie „fizjologiczne funkcjonowanie ciała”) nie zależy od prowadzonych przez postacie konwersacji. Sikanie, picie, palenie i kopulacja mogłyby odbywać się w milczeniu, lecz zgodnie z zasadą prawdopodobieństwa postacie od czasu do czasu komunikują światu potrzeby ciała, np.: „Daj mi papierosa. [...] Daj popiółkę. [...] Kurwa jak mi się zachciało suchej kiełbasy w pizdu. [...] Chcę cię Andżela wyruchać w pupę. [...] Andżela daj mineralkę, proszę cię, pić mi się chce, nie mogę. [...] Nie chcę wstawać kurwa. [...] Wadim, muszę do kibla. [...] Andżela, daj no fajkę. [...] Wadim: Ajajajajajaj! *Wadim strasznie chce siku, biegnie do drzewa.* [...] Chcę się napić z Andżelą”<sup>10</sup>. Paweł Rudniew widzi nowatorstwo Priażki w utrwaleniu na papierze procesu przekształcania języka w techniczny środek przekazywania bezosobowej, pozbawionej wyobraźni i metafor informacji. „Jest to jakiś ważny zakręt w historii teatru, który dzisiaj

<sup>8</sup> Павел Пряжко, *Хозяин кофейни*, s. 2. Tekst sztuki w maszynopisie udostępniło czasopismo „Петербургский театральный журнал”.

<sup>9</sup> W oryginalne *Жизнь удалась*, dosł. „życie się udało”. Idiom został spopularyzowany przez plakat Andrieja Logvina (1997), na którym optymistyczne hasło napisano za pomocą czarnego kawioru na czerwonym tle ułożonym z kawioru czerwonego.

<sup>10</sup> Paweł Priażko, *Życie jest piękne*, przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska, maszynopis.

coraz mniej zależy od werbalności, od logiki języka, od słów jako takich. Prześtrzeń gry coraz rzadziej mieści się w słowach, w konstrukcji słów, w porządku słów<sup>11</sup>. Napięcie dramaturgiczne przenosi się z dialogów na didaskalia.

W następnej sztuce *Zamknięte drzwi*<sup>12</sup> ta tendencja – obumierania języka na rzecz mowy ciała, dialogu na rzecz didaskaliów – wzmacnia się. Priążko przewartościowuje składniki dramatu: didaskalia, czyli tekst poboczny, stają się najważniejszą częścią dramatu. Niemożliwość komunikacji, nieumiejętność i niechęć do mówienia, ułomny sposób posługiwania się niesłuchaniem ubogim językiem prowadzi do tego, że niczego już za pomocą obscenów wyrazić się nie da. *Zamknięte drzwi* to sztuka – jak pisze we wstępie do internetowego wydania Paweł Rudniew – o imitacji życia: „O tym, jak imitowane są formy życia, jak traci się motywację do życia, jak postacie próbują zewnętrznymi, głęboko imitacyjnymi formami przykryć pustkę i bezsensowność swojego istnienia. Imitacja działania, imitacja produkcji, imitacja życia osobistego, imitacja ciąży”<sup>13</sup>.

Najbardziej przejrzyste są motywacje Walery, który wynajmuje Nataszę, by odegrała przed rodzicami rolę jego dziewczyny. Walera prowadzi bardzo higieniczny tryb życia (wypija w ciągu dnia półtora-dwa litry wody, regularnie jada surową marchewkę, nie pije wódki, herbaty, nie pieprzy się), jego system wartości opiera się na dwóch filarach: cisza i spokój („Kocham ciszę. Lubię, jak mój mózg odpoczywa”). Tego systemu wartości rodzice „nie są w stanie pojąć”, podejrzane jest zwłaszcza jego nieangażowanie się w życie uczuciowe („Jesteś albo gejem, kurwa, albo...”). Walera więc odgrywa życie osobiste, którego nie potrzebuje. Zgodnie z logiką roli i oczekiwaniami starszej generacji Natasza występuje najpierw jako narzeczona, później jako przyszła matka w coraz bardziej zaawansowanej ciąży, o której wiarygodność troszczy się Walera dokładając przed każdą wizytą u rodziców coraz większe worki podwiązywane na brzuchu. Ten spektakl zostaje przecięty nagle – Walera komunikuje matce, że jego dziewczyna poroniła, zerwała z nim i wyjechała. Po takim popisie może liczyć na długie lata spokoju ze strony rodziców. I o niczym nie musi myśleć.

Didaskalia, które w tej sztuce powtarzają się jak refren, stwierdzają, że bohater „o niczym nie myśli”<sup>14</sup>. Stan „o-niczym-nie-myślenia” jest wygodny, wręcz

<sup>11</sup> Павел Руднев, *Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь*, „Топос” 2010, 22 июня, <http://www.topos.ru/article/7237> [17.09.2012].

<sup>12</sup> Павел Пряжко, *Закрытая дверь*, „Искусство кино” 2010, nr 5.

<sup>13</sup> Павел Руднев, *Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь*, „Топос” 2010.

<sup>14</sup> Por.: „Natasza stoi obok kasy i o niczym nie myśli. [...] Walera odwiedza swojego znajomego. Siedzi i o niczym nie myśli, czeka, aż kolega przygotowuje kawę. [...] Nie wyczuwa się żadnego napięcia. Każdy z nich jest pochłonięty pić kawę i o niczym nie myśli. [...] Natasza zdążyła do swojej kłitki, wchodzi, stoi obok kasy i o niczym nie myśli. Czuje się świetnie i żadne próżne myśli jej nie rozprasza. [...] Znajomy obrzuca sklep spojrzeniem. W tej chwili o niczym nie myśli. [...] Walera patrzy prosto przed siebie. O niczym nie myśli. [...] Mama Walery przez jakiś czas mu się przypatruje. Walera nie zwraca uwagi na mamę, patrzy przed siebie i o niczym nie myśli. [...] Centrum handlowe. Natasza stoi w swojej szklanej klatce. Klientów nie ma. Natasza o niczym nie myśli,

komfortowy dla wszystkich postaci. Jeśli przyjrzeć się sytuacjom, w których postacie jednak coś myślą, to może się okazać, że przekora i prowokacja Priażki sięga głębiej, niż jesteśmy w stanie to sobie wyobrazić. A więc, jeśli już komuś zdarza się pomyśleć, o czym myśli?

Walera, który woli, kiedy mózg odpoczywa, myśli o butach: „Mieszkanie. Walera przechodzi do pokoju, włącza telewizor, siada na kanapie, ogląda, ale wciąż myśli o tych butach, których w końcu nie kupił. Gnębi go to, ten stan zawieszenia ciąży mu. Myśląc o butach, Walera wstaje, wyłącza telewizor, gasi światło i kładzie się na kanapie”. Temat butów – a but od czasów Becketta to rekwizyt teatralny obarczony specjalnym znaczeniem – jest przewrotną fabułą dramatu. Walera przy mierza buty, lecz ich nie kupuje – to zawiązanie akcji, Walera myśli o butach – kulminacja, wręcz katastrofa. Łatwo domyślić się, że w finale Walera kupi buty chociażby po to, by przestać o nich myśleć<sup>15</sup>. Trudno pogodzić się z tym, że jest to podstawowa fabuła dramatu. O wiele wyrazistsza niż epizod z udawaną ciążą.

W tym pierwszym okresie hipernaturalistycznym Priażko w kolejnych dramatach konsekwentnie eliminuje wydarzenia sceniczne, aktywnie korzysta ze slangu i leksyki wulgarnej, podejmuje problematykę wyłącznie aktualną, utrwała w dramatach prawdziwe sytuacje, stara się nie ingerować w sposób wypowiedzi poszczególnych postaci, posiadających swoje prototypy w realnym życiu. Młody autor rezygnuje z tradycyjnej formy i segmentacji tekstu dramatycznego, z każdą kolejną sztuką coraz bardziej rozrastają się didaskalia, grożąc zagładą resztkom formy dramatycznej. Niespodziewanie następuje jednak zwrot i Priażko całkowicie rezygnuje z didaskaliów, pisząc monodram-spowiedź.

## 2. Monodram-spowiedź: system otwarty

*Хозяин кофейни* to nierówny, urywany monolog poświęcony problemom „infantylności” i „anomalii”<sup>16</sup>. Wśród licznych wątków podjętych w tym monodramie ważne miejsce zajmują autorefleksje na temat warsztatu dramaturgicznego. Priażko zastanawia się nad tym, jak należy pisać dramaty i gdzie znaleźć postać

---

potem patrzy na zegarek, nadeszła pora obiadu. Wystawia tabliczkę z napisem „przerwa” i opuszcza pomieszczenie”. Wszystkie cytaty z *Zamkniętych drzwi* według: Paweł Priażko, *Zamknięte drzwi*, tłum. Bożena Majorczyk, www.teatrdlawas.pl [17.09.2012].

<sup>15</sup> Dwa razy myślą też inne postacie, ale jak komunikują didaskalia, „nie wiemy, co myślą”. „Natasza na jednym z kanałów muzycznych trafia na klip arabskiego wykonawcy. Odkłada pilota i, oglądając telewizję, smaruje kremem policzki, czoło, szyję. Jej twarz niczego nie wyraża, nie wiemy, co myśli [...]”. Najbardziej niepokojący ze względu na myślenie jest enigmatyczny, nieśmiały, nieprzystosowany Dima, który – o zgrozo! – uśmiecha się do swoich myśli („Dima, uśmiechając się do swych myśli, podchodzi do szafy, otwiera ją, wyciąga kurtkę i ubiera się”).

<sup>16</sup> Prapremiera *Właściciela kawiarni* w reżyserii Dmitrija Wołkostrielowo odbyła się na początku 2011 roku w petersburskim Teatrze Post.

pozytywną, czym forma otwarta różni się od zamkniętej, kolejny raz przesuwa uwagę z treści na formę dramatu, z tematu na język, zastrzega jednak, że myślenie o samej formie do niczego nie prowadzi. W planie treści najważniejszym wątkiem są poszukiwania i próba prezentacji „bohatera naszych czasów”, czyli zwykłego człowieka, żyjącego w świecie zdominowanym przez różnego rodzaju anomalie, pośród ludzi naznaczonych piętnem infantylności.

Monolog jest autorskim strumieniem świadomości, ma strukturę otwartą, siłą napędową zanikającej akcji jest logika słowa, nie działania. Kanwą opowiadania są obserwacje autora, tylko jego własne i tylko prawdziwe, nie wykoncypowane. Jest to monodram-spowiedź, czyli gatunek dobrze znany poetyce rosyjskiej „nowej dramy”, spopularyzowany i wyeksploatowany przez Jewgienija Griszkowca, stosowany we wczesnym etapie twórczości przez Iwana Wyrpajewa. Bohater „autobiograficzny” jest tożsamy z autorem oraz – jak to było w przypadku Griszkowca i Wyrpajewa – z wykonawcą, co nadaje utworowi mocny akcent performatywny. W przypadku monologu pt. *Хозяин кофейни* ważną cechą w stosunku do poprzedników jest rezygnacja z autorskiego wykonania, Priażko owszem – mówi we własnym imieniu, dramat rozpoczyna autoprezentacja: „Nazywam się paweł priażko”, lecz na scenie te słowa przyjdzie wypowiedzieć komuś innemu<sup>17</sup>.

W swoim monologu Priażko, podobnie jak Griszkowiec, zastępuje akcję dramatu opowiadaniem o życiu, lecz w odróżnieniu od niego, nie mówi o swoich przeżyciach i emocjach, tylko o głęboko osobistych przemyśleniach i obserwacjach. Cechą konstytutywną tego gatunku jest szczerość. Bohater-autor-wykonawca bez skrupułów i zażenowania opowiada o swoich doświadczeniach intymnych. Rozbrajająca szczerość, otwartość i prostota cechują wykonanie własnych monologów przez Griszkowca, który snuje swoje opowieści tak, jakby prowadził z publicznością przyjacielską rozmowę. Inaczej jest u Priażki: nastawiony na absolutną uczciwość („zastanawiałem się nad jakimś uczciwym podejściem”) nie zabiega ani o serdeczność relacji z odbiorcą, ani o atmosferę wzajemnego zaufania i akceptacji. Jeśli szczerość Griszkowca jest rozbrajająca, czasami wręcz „miluśka”, uczciwość Priażki jest drapieżna i ryzykuje reakcję agresywną. Podmiot mówiący nie prowokuje świadomie, nie drażni z premedytacją – jest weredykiem, jest niewygodny i nieprzyjemny tak, jak każda osoba, która postanawia mówić tylko prawdę, łamiąc konwenanse i umowy społeczne.

Priażko poddaje refleksji właściwości współczesnego języka, świadomie korzysta z prymitywnych, najprostszych metod budowania wypowiedzi. Autorska

---

<sup>17</sup> Autor nie projektuje siebie jako wykonawcy, wręcz przeciwnie – czterokrotnie powołuje się na sytuację czytania/mówienia tekstu przez aktora: „mam nadzieję aktor powie ten tekst”, „No i pomyślałem, że jeśli ten tekst czyta aktor, to wtedy to nie będzie odebrane jako pochlebstwo”, „[...] czyli jeśli aktor teraz mówi ten tekst, znaczy moje dziękuję znalazło ten adekwatny wyraz, którego potrzebowałem”; „Na pewno jeśli ten tekst czyta aktor publicznie, ktoś siedzi na widowni i myśli”.



uczciwość dotyczy też języka, Priażko nie poprawia błędów ortograficznych i logicznych<sup>18</sup>. Zdania się urywają, niektóre imiona i nazwiska (w tym własne) zaczynają się z małej litery. Uzasadnienie tego niechlujstwa językowego ma kilka poziomów.

Po pierwsze, zdaniem Priażki każda ingerencja w tekst pozbawia go sensu, forma zaczyna dominować nad treścią: „jest błąd czy go nie ma – nie jest to sprawa życia i śmierci. Gorzej mi się wydaje, kiedy człowiek zaczyna poprawiać. Wtedy już zaczyna się kombinowanie, niby wszystko ma być pięknie. Ma być poprawnie. A te pięknie i poprawnie przesłaniają cały sens”.

Po drugie, brak redakcji tekstu jest gwarantem uczciwości osoby piszącej, która nie dąży do tego, by wydawać się lepszą niż jest. Tak pojmowana uczciwość wymaga od autora pewnego samoofiarcowania się, obnażenia swoich słabych stron. „Są błędy które popełnia się w biegu przez pośpiech moja myśl jest szybsza od palców. Ale są błędy kiedy słowo napisane jest z błędem bo nie wiesz jak trzeba. I trzeba szukać i poprawiać a wtedy wychodzi że chcesz wydawać się lepszym”. Chęć wydawania się lepszym jest – według Priażki – objawem infantylności.

Po trzecie, Priażko porzuca (i osądza) język literacki jako system zamknięty. Niechlujstwo językowe jest tym brudem, bez którego żaden system otwarty nie może istnieć. „Tekst ma być otwarty, a znaczy zaśmiecony przez hałasy z zewnątrz. Powinien współdziałać z otaczającym światem. Ma być brudny, by istnieć w otaczającym świecie. Nie powinien być zamknięty. Tak samo jak wypowiedź w tym tekście. Ma być brudna, zaśmiecona, jeśli jest idealna, to zwinie się sama w siebie i w końcu wybuchnie. Jest z defektem. Wypowiedź ma współdziałać ze środowiskiem. Tak samo jak myśl. Idealna myśl, wypowiedziana poprawnym językiem, bez błędów, idealnie poprawna, w idealnie skonstruowanym tekście – to system zamknięty. Izolowany od środowiska. To jest defekt. To doprowadzi do wybuchu. To błąd”.

Refrenem powracają w monologu kluczowe pojęcia ‘infantylność’ i ‘anomalia’, związane ze sobą, ponieważ „anomalia powstaje w wyniku infantylnego spojrzenia na świat”. Infantylni są pisarze, którzy pieczołowicie poprawiają własne teksty, infantylni są modnie ubrane i starannie umalowane dziewczyny, infantylni są właściciele olbrzymich i drogich samochodów przepychających się przez zakorkowane ulice, infantylni są pięćdziesięciolatekowie odmawiający korzystania z Internetu itd. Przykłady można mnożyć i Priażko je mnoży, aż dochodzi do konkluzji: „No i kiedy wychodzę na dwór, idę, sam jestem infantylny, wszyscy dookoła są infantylni, a wiem na pewno, że po mieście chodzą tylko infantylni ludzie. Jestem infantylny, wszyscy dookoła infantylni i to... bardzo mnie niepokoi”. Niepokój może uśmierzyć tylko odnalezienie „bohatera naszych czasów”, człowieka, który nie jest infantylny, a więc nie produkuje dookoła siebie anomalii. Nie wykrzywia rzeczywistości. Nie jest to właściciel kawiarni, z którym wiązały się początkowe nadzieje podmiotu mówiącego (nie spełnił kryteriów normalności, bo nie rozwijał biznesu, zadowolił

<sup>18</sup> Również Klim nie poprawia własnych tekstów z podobnych powodów.

się posiadaniem jednej kawiarni, a to już jest infantylne). Na bohatera pozytywnego ostatecznie został nominowany bogaty i aktywnie inwestujący w swój biznes właściciel sklepu odzieżowego. Tyle, że niewiele więcej da się o nim powiedzieć. Dookoła tego bohatera „zwią się dyskurs”. Ale jest to doświadczenie, które wyprowadzi młodego dramaturga na inny poziom dramatyczno-teatralny.

### 3. Związujący się dyskurs a teatr intymny

W monologu *Хозяин кофейни* Priażko przytacza pewien dziecięcy dowcip o wróżce, która miała spełnić dwa życzenia. Chłopczyk najpierw poprosił o wbić w ścianę gwoźdź, ale tak, by nikt nigdy nie mógł go wyciągnąć. Drugie życzenie brzmiało: „A teraz go wyciągnij”. I tyle, – reasumuje autor – dyskurs się zwinął dookoła tego życzenia. Dalej już nic nie jest możliwe. Wróżce nie pozostaje nic innego, jak tylko umrzeć.

Po powstaniu *Хозяина кофейни* coś takiego przydarzyło się dramaturgowi. Odnalezienie przez autora „bohatera naszych czasów”, o którym nic nie da się powiedzieć, i uświadomienie związanych z tym konsekwencji spowodowało zwinienie się dyskursu teatralnego. Dwie następne sztuki *Солдат* (Żołnierz) i *Я свободен* (Jestem wolny) – stworzone w ścisłej współpracy z reżyserem Dmitrijem Wołkostriełowem – otwierają następny etap poszukiwań gatunkowych.

W dramaturgiczno-reżyserskim tandemie Priażko-Wołkostriełow realizowany jest model pracy oparty na rozmywaniu ostrych granic kompetencji i hierarchii, w efekcie powstaje coś, co Lehmann określa jako nową formę teatru intymnego, będącą owocem kultury klubowej<sup>19</sup>. Praca w duecie, symbioza dwóch twórców inspirujących się wzajemnie, pozwala na przepływ pomysłów i idei. Wołkostriełow podkreśla wpływ, jaki wywarła na niego współpraca z Priażko, swoje własne *credo* teatralne formułuje bezpretensjonalnie:

Interesują mnie teraz proste rzeczy. I ich połączenia. Nazywanie rzeczy po imieniu. Powiedzmy stół w tej kawiarence. Tu piszę. Jest to stół, i nic poza tym. Nie Wyspa Pokoju w jakimś tam Oceanie miejskiego Chaosu albo jeszcze coś innego, tylko po prostu – stół. Z małej litery. To jest ważne, by pisać z małej litery. Nie Świat, tylko świat, nie Człowiek, tylko człowiek, nie Wypicie Szklanki Wody, lecz wypicie szklanki wody. Po prostu. Zgodnie (albo na odwrót niezgodnie) z ortografią. Po prostu się urodzić i po prostu żyć, po prostu coś takiego w jakimś takim stylu<sup>20</sup>.

Proste rzeczy pisane z małej litery plasują się na innym biegunie wartości estetycznych, niż te, które w okresie hipernaturalistycznym określały twórczość

<sup>19</sup> Już *Хозяин кофейни* grywany był przede wszystkim w klubach: rosyjska prapremiera w petersburskim klubie „DUSCHE”, białoruska prapremiera odbyła się w mohylewskim klubie „Kuba”, moskiewskie występy gościnne w ramach festiwalu Złota Maska w klubie „Mars”.

<sup>20</sup> Odpowiedź na ankietę czasopisma „Петербургский театральный журнал” 2011, nr 1 [63].



Priażki: ostentacyjny kicz, solidarność z gustem masowym, tendencja do sarkastycznego eksponowania obsceniczności. Proste rzeczy z małej litery wymagają innej formy podawczej. Odwołując się do estetyki duratywnej (wymyślonej – jak twierdzi Lehmann – przez Wilsona, zaś polskiej publiczności dobrze znanej dzięki teatrowi powolności Krystiana Lupy) Wołkostrielów wyzyskuje teatr jako miejsce niedostępne dla nieustannych ataków informacyjnych współczesnego świata, miejsce, które stwarza unikalną przestrzeń refleksyjną. Niemal jedyna przestrzeń, w której ludzie jeszcze wyłączają komórki. Teatr Priażki-Wołkostrielowa wymaga zmiany postawy odbiorcy, pozbawia widzów komfortu poddania się nurtowi scenicznych wydarzeń, zmusza do bardziej aktywnego i współtwórczego dopełniania audio-wizualnych propozycji teatru.

Poszukiwania nowych, radykalnych form po „zwinieniu się dyskursu” doprowadziły do powstania *Colodama*, sztuki składającej się jedynie z dwóch zdań didaskaliów. Tekst ten nie wywołał zbyt dużego rezonansu wśród reżyserów, jednak „młody zdolny” petersburski twórca Dmitrij Wołkostrielów zaproponował pewne „prysznicowe” rozwiązanie, które zostało zrealizowane w moskiewskim Teatrze.doc.

Spektakl według sztuki Priażki trwa od 5 do 8 minut, grany jest w suterenie teatru, w sali prób, która mieści 8–10 osób. Przedstawienie rozpoczyna odgłos szumu wody, później na ścianie pojawia się projekcja wideo – krótko obcięty, młody człowiek bierze prysznic w sąsiednim pomieszczeniu. Starannie się mydli, splukuje, nie śpieszy się. Za pośrednictwem kamery widownia obserwuje ten intymny proces. Żołnierz – jak pozwala się domyślić tytuł spektaklu – myje się z pięć minut i znika z ekranu, słychać tylko człapanie bosych stóp po mokrej podłodze. Po chwili zawinięty w ręcznik aktor pojawia się w otworze drzwi i wypowiada tekst didaskaliów: „Żołnierz dostał przepustkę. Kiedy trzeba było wracać do wojska, do wojska nie wrócił”. Tyle<sup>21</sup>.

„Jest to najbardziej radykalna sztuka z tych, jakie znam” – pisze na stronie Teatru.doc Michaił Ugarow i dodaje, że Priażko zamierzał napisać poważny dramat o wojsku, ale doszedł do wniosku, że sam temat „służba w armii” prowadzi do impasu: fala, przemoc, musztra, wojny – wszystko jest nazbyt oczywiste, więc do uruchomienia maszyny asocjacji wystarczyły dwa zdania.

Spektakl wzbudził zrozumiałą dyskusję o granicach teatru, ale również niespodziewanie okazał się wyrazistą wypowiedzią na aktualny temat. Wołkostrielów wykorzystał teatr jako miejsce, w którym człowiek może się skupić i skonstruować „akcję” w ten sposób, by wygospodarować dla widza kilka minut całkowitej ciemności i ciszy, aktualizując w ten sposób „udział osobisty” widzów. Publiczność musi dopowiedzieć sobie sens zaproponowanego przez teatr utworu. Obserwatora spektaklu przekształca się w jego twórcę. Po spektaklu zazwyczaj odbywa

---

<sup>21</sup> Wypowiedzi pierwszych widzów po premierze: „Jest to teatralny «Czarny kwadrat»”. „To jest film!”. „Czy ten format teatralny ma przyszłość?” „Brakuje mi pustki”. „Priażko jest naszym von Triirem”. „Oddajcie mi moje pieniądze!”

się dyskusja, z której wynika, jak bardzo różnych rzeczy domyślili się widzowie, jak różne spektakle obejrzel, dochodząc w trakcie konstruowania własnej historii do wniosków czasami wręcz przeciwstawnych.

W spektaklu *Хозяин кофейни* Priażko wyróżnia dwa rodzaje widzów, dzieląc ich na tych, którzy podejmują trud współtworzenia sensów spektaklu, oraz tych, którzy odbierają przedstawienie dosłownie, dla których „dzieje się tylko to, co się dzieje”.

W kolejnym spektaklu pt. *Я свободен* duet Priażko-Wołkostriełow wyzyskuje dokonane kiedyś przez semiotyków odkrycie, że informacja wizualna też jest tekstem i stwarza widzowi możliwość swoistej artystycznej medytacji. Premiera spektaklu odbyła się w petersburskim Teatrze Post. Dzieło zawiera 535 zdjęć dość podłej jakości, opatrzonych 13 podpisami. Fotosztuka Pawła Priażki „odgrywana” jest przez reżysera, który stojąc obok laptopa uruchamia pokaz slajdów.

Autobus, przystanek, pokój hotelowy, widok z okna i pierwszy podpis: „To widok z piętra”. Te same rzeczy w różnych ujęciach. Około 30 fotografii z okna z widokiem na jezioro i drogę z samochodami. Uważny obserwator może dostrzec, że foto-narratorów jest kilku, aparat jest przekazywany z rąk do rąk. Zdjęcia ilustrują strumień uwagi różnych postaci. Pierwszy narrator to ktoś „podobny do Hitlera” (jak sam się określa), drugi to jego żona. Następnie widzimy świat oczami dziewczyny, która spaceruje po mieście i słucha Zemfiry, potem jakiś mężczyzna zabiera jej aparat i idzie na budowę: fotografuje potężne budowlane ciężarówki. Później chyba aparat trafia do rąk dziewczynki w parku. Zmiana punktu widzenia sygnalizowana jest przez „podpisy”.

Spektakl (albo anty-spektakl) apeluje do doświadczeń widza i modelowanie sytuacji teatralnej odbywa się w świadomości odbiorcy niejako mimo woli. Ta pozorna prowokacja (spektakl bez aktorów, bez sztuki) otwiera się jednak na kilka różnych sposobów. W anonsie twórcy spektaklu proponują kilka strategii odbioru. Zgadzą się na potraktowanie foto-dramatu jako swoistej foto-spowiedzi autora. Proponują intelektualną przygodę, polegającą na śledzeniu procesu konstruowania postaci pewnego miłośnika robienia zdjęć wszystkiemu, co się rusza (i nie). Można też skupić się na szukaniu wśród przypadkowych ludzi na zdjęciach określonych postaci i próbie identyfikacji z nimi (jak zauważył jeden z rosyjskich recenzentów, cała ta nużąca seria infantylnie-bezmyślnych zdjęć „jest zrobiona nie w imieniu Wybitnego Dramaturga Priażko, tylko w imieniu jego zbiorowego widza”<sup>22</sup>). Ostatecznie można po prostu wyjść, trzaskając drzwiami i żądając zwrotu pieniędzy. „Jesteście wolni, jesteście absolutnie wolni” – deklarują twórcy spektaklu i dają przykład wolności artystycznej.

Można dyskutować o tym, czy ten foto-spektakl to jeszcze spektakl czy już nie, teatr, czy – antyteatr, czy wręcz performans itd. Może główną zasługą

<sup>22</sup> Андрей Пронин, *Тандем Пряжко-Волкострелова в Москве*, [www.OpenSpace.ru](http://www.OpenSpace.ru) 15.05.2012, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/37057/?attempt=1> [17.09.2012].

współpracy Priażki i Wołkostrielowa jest to, że ich spektakle z nieoczekiwaną siłą połączyły poważną refleksję nad naturą współczesnego teatru z wewnętrznym monologiem widza. Widza indywidualnego i sprawnego intelektualnie, który nie odbiera teatralnej rzeczywistości jako skończonego i zamkniętego dzieła, tylko podejmuje trud dopowiedzenia sobie nieoczywistych i czasami niewyraźnych sensów.

Jak zauważył Paweł Rudniew, czołowy krytyk ruchu „nowego dramatu”: „Priażko potrafił zmienić kierunek rozwoju współczesnego dramatu rosyjskiego, przenosząc dyskusję z treści na formę”<sup>23</sup>. Jednak nie kwestia formy jest najważniejszą sferą dramatopisarstwa Pawła Priażki, który zdecydowanie i gwałtownie odcina się od poszukiwań formalnych: „Nie jestem kurwa geniuszem, nie wymyślałam różnego gówna. I nie mam bzika na punkcie formy. Bo: jeśli myśleć tylko o formie to do niczego nie doprowadzi”<sup>24</sup>.

Odpowiadając na pytanie o cechy charakterystyczne „naprawdę nowego dramatu”, Paweł Rudniew „przekłada” ekspresywną wypowiedź artysty na język krytyki teatralnej:

Poszukiwania „naprawdę nowego dramatu” chyba nie mogą ograniczać się do dziedziny formy – wynalezienie czegoś zasadniczo nowego w tej dziedzinie jest sprawą wielce problematyczną, na tej drodze jest bardzo łatwo popaść w prowincjonalizm i grafomanię, wieloznaczność i twórczy bełkot. Dla mnie naprawdę nowa sztuka oznacza odkrycie nowego tematu w teatrze, w kulturze, społeczeństwie; wprowadzenie do kultury, do języka teatralnego nowych sensów, nowych znaczeń, nowych połączeń i skojarzeń. Jest wtedy, kiedy teatr zaczyna przenikać na terytorium, na którym jeszcze nigdy nie istniał. I oczywiście najważniejsze – być może nawet bezwzględnie najważniejsze – jest to, że „naprawdę nowy dramat” wsłuchuje się we współczesny język, a więc również w świadomość, którą ten język odzwierciedla. „Naprawdę nowy dramat” utrwała zmiany w mówieniu, odnotowuje nowe typy ludzi, cementuje i atakuje świadomość współczesną, nawiązuje nowe relacje z językiem: robi tak, że staje się aforystyczny, symboliczny, krytykuje go, rozkłada na czynniki pierwsze, miksuje, rozbija w drobny mak, smakuje – ale najważniejsze – słyszy... Obowiązkiem dramaturga jest słyszenie czasu poprzez język<sup>25</sup>.

Teatr Pawła Priażki odbierany jest jako teatr ekstremalnie nowoczesny. Niemal każdy nowy tekst wywołuje dyskusje o granicach teatru i... dobrego smaku. Doceniany przez krytyków i reżyserów, Priażko pozostaje w sferze zainteresowań publiczności elitarnej, przygotowanej do odbioru sztuki współczesnej, i z trudem zyskuje akceptację tzw. szerszego odbiorcy. Jego teksty oscylujące między agresywną trywialnością a perwersyjną inteligencją, budzą zarówno niesmak, jak i niepokój.

<sup>23</sup> Павел Руднев, *Новая драма № 10. Павел Пряжко. Закрытая дверь*, „Топос” 2010.

<sup>24</sup> Павел Пряжко, *Хозяин кофейни*.

<sup>25</sup> Павел Руднев, *Мои ответы на анкету для дискуссии про новую драму и хорошо сделанную пьесу*, <http://pavelrudnev.livejournal.com/1107566.html> [18.09.2012].

Na koniec chciałabym przytoczyć wrażenia pewnego widza teatralnego sprzed 100 lat, którego reakcja wydaje mi się dziwnie zbieżna z tym, co piszą widzowie na forach teatralnych po obejrzeniu sztuk Priażki: „Ogólne wrażenie wywołane sztuką [...] było bardzo ciężkie. Mimo woli przychodziła do głowy myśl, po co taką sztukę się wystawia i jaki końcowy wniosek da się z niej wyciągnąć. Takie sztuki publiczności nie wychowują, lecz deprawują. Może to rzeczywiście jest Rosja współczesna, – no to wtedy mamy problem, taki stan musi doprowadzić do katastrofy”<sup>26</sup>. Mimo negatywnej wymowy cytatu przywołanego tu na zasadzie luźnego skojarzenia, jest to porównanie w gruncie rzeczy dla Priażki pochlebne. Ten zapis z 22 listopada 1899 roku pochodzi z pamiętnika Tielakowskiego, zarządcy Teatrów Imperatorskich i dotyczy *Wujaszka Wani* Czechowa.

**„...and thinking about nothing”.  
Pavel Pryazhko’s dramaturgy of emptiness**

**(Summary)**

The article presents an analysis of genre transformations in the literary output of Pavel Pryazhko, who has been considered to be a leader of the youngest generation of Russia’s New Drama movement. Following a series of hyper-naturalistic dramas, written with the use of the verbatim technique, dramaturgic self-awareness of the young writer finds its creative outlet in monologue-confession, after which there comes a ‘winding up of the discourse’ and a series of anti-dramatic shows/performances performed as a duet with Dmitry Volkostrelov.

Pryazhko shifted attention from the content to the form of drama, from the theme to the language, worked out his own type of hero and type of conflict. The playwright searches for new, radical theatrical forms, carefully listens to contemporary language, and therefore, also the awareness reflected by this language.

**Key words:** contemporary Russian drama, postdramatic theatre, club theatre, one-man show-confession, hyper naturalism, new drama.

---

<sup>26</sup> Владимир А. Теляковский, *Дневники директора Императорских театров. 1901–1903*. Москва 2002.