

Katarzyna Syska

## Monodram *ОдноврЕмЕнно*. Teatralne komiksy Jewgienija Grizskowca

Monolog nie jest dziś formą popularną w dramaturgii, a monodram – w teatrze. Biorąc pod uwagę potrzeby współczesnego widza nastawionego na efektowne rozwiązanie i silne bodźce, przyczyną spadku popularności monodramu może być wpisane w jego charakter ubóstwo środków wyrazu. Według definicji, monolog to: „rozwinęta, rozbudowana wypowiedź, zakładająca aktywność tylko jednego z uczestników komunikacji lub w ogóle nie włączona w proces interakcji” (Хализиев 2002: 234). Podczas gdy dialog w dramacie to słowo działające, które implikuje wydarzenia, będące tworzywem akcji dramatycznej<sup>1</sup>. W przypadku monologu mamy do czynienia przede wszystkim z tzw. akcją słowną, która rozwija się na poziomie wewnętrznych przemian postaci, ruchu jej myśli, wyrażonej w słowach<sup>2</sup>. Oczywiście, tego rodzaju teksty, przeniesione na scenę, mają swoją publiczność, nie jest to jednak raczej widz masowy. Wystarczy przejrzeć repertuary teatrów, żeby się przekonać, iż monodramy stanowią w nich niewielki procent.

Tymczasem w 2000 roku na rosyjskiej scenie (a później na rynku wydawniczym) pojawił się człowiek, który z monodramu uczynił sztukę nie tylko ciekawą, ale też niebywale popularną. Jewgienij Grizskowiec stworzył jednoosobowe przedsiębiorstwo teatralne: pisze monodramy, które potem stają się spektaklami – jest on sam ich reżyserem, wykonawcą i scenografem<sup>3</sup>. Biorąc pod uwagę ich liczbę i przekrój społeczny odbiorców jego sztuki literackiej i scenicz-

---

<sup>1</sup> „W dramacie (...) słowo jawi się jak swego rodzaju uczynek spełniany w określonym momencie rozwoju akcji” (Хализиев 2002: 333).

<sup>2</sup> Termin „akcja słowna” (*azione parlata*) odnosi się do teorii teatralnej Pirandella, który nacisk kładł nie na intrygę, a na energetykę i działanie słów, aby same stawały się akcją (Пави 1991: 66).

<sup>3</sup> Grizskowiec twierdzi, że jego monodramy powstawały na żywo jako improwizacja i dopiero później zostały przetworzone w tekst pisany. Autor w ciągu kilku lat od debiutu w Moskwie w 2000 roku (wcześniej był dyrektorem i reżyserem teatru w Kemerowie) odniósł niebywały sukces komercyjny. Jego teksty (monodramy, dwa dramaty i ostatnio kilka powieści) wydają prestiżowe wydawnictwa, podczas występów sale są pełne pomimo drogich biletów, a spektakle: *Как я съел собаку* (*Jak zjadłem psa*), *Планета* (*Planeta*), *ОдноврЕмЕнно* (*Jednocześnie*), *Дредноуты* (*Rancerniki*) są rozprowadzane także w formie DVD. Sukces nie ogranicza się do rosyjskojęzycznych republik byłego ZSRR. W krajach UE (m.in. Polska, Niemcy, Anglia) autor występuje z tłumaczem. Na stronie [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com) dostępne są wszystkie jego teksty i artykuły na temat jego twórczości.

nej, można go nazwać artystą masowym. Krytycy często zaliczają Griszkowca do nurtu „nowej sentymentalności”, co zresztą sam dramaturg potwierdza. Charakterystyczną dla tego nurtu strategią artystyczną jest wywołanie w odbiorcy reakcji emocjonalnego utożsamienia z bohaterem sztuki (*отождествления*). Na poziomie kreacji bohatera oznacza to stworzenie postaci maksymalnie zbliżonej do przeciętnego, ale pozytywnego obywatela. W sferze środków wyrazu – odwołanie się raczej do percepcji emocjonalnej i zmysłowej niż intelektualnej. W praktyce literackiej i teatralnej Griszkowca strategiczną rolę pełni oddziaływanie na widza poprzez różne formy wizualizacji głównego tworzywa monologu – słowa. Metody obrazowania i ich wpływ na czytelnika-widza przeanalizujemy na przykładzie jednego z najpopularniejszych tekstów dramaturga pod tytułem *ОдноврЕмЕнно* (*Jednocześnie*).

Pierwszy krok stanowi podważenie skuteczności mowy jako środka wyrazu. Dramaturg konsekwentnie stosuje tzw. monolog zwrotu (*обращенный монолог*), który zakłada obecność słuchacza (najczęściej nie jednego) i jest nastawiony na oddziaływanie na niego<sup>4</sup>. I choć klasykami tego rodzaju monologu byli świetni mówcy (prorocy, antyczni retorzy), postać wykreowana przez Griszkowca, wspólna dla wszystkich jego monodramów, ma wyraźne problemy z wypowiedaniem się. To mężczyzna w wieku 30–40 lat (wiek określony w didaskaliach), mieszkaniec bliżej nieokreślonego miasta, o średnim wykształceniu (ale nie głupi), niezbyt zamożny (ale nie biedny), nie idealny pod względem moralnym (ale też nie zły). To bohater, doskonale odpowiadający standardom pozytywnie rozumianej przeciętności i posiadający wszelkie predyspozycje, by stać się „bohaterem naszych czasów”. Krytycy widzą w nim kolejne wcielenie stałego rezydenta rosyjskiej literatury – gogolowskiego „małego człowieka”<sup>5</sup>, który w warunkach stabilizacji polityczno-ekonomicznej stał się „średnim człowiekiem”. Ów przeciętny mężczyzna, wychodzący na scenę i wygłaszający półtoragodzinny monolog, nie wierzy, że można wyrazić myśli i uczucia przy pomocy języka. A przynajmniej zdaje sobie sprawę, że on nie potrafi tego zrobić. Ta nieporadność, niedojrzałość językowa, która wpisuje się w charakterystykę „małego człowieka” (przypomnijmy sobie chociażby prototyp – Kamaszkina z *Płaszczka* Gogola, który nieprawidłowo stosuje końcówki gramatyczne), przejawia się w tekście na kilku poziomach. Bohater bezpośrednio obwieszcza widzowi tę niemoc:

<sup>4</sup> (Хализиев 2002: 234) Tego rodzaju monolog występuje w tzw. *stand-up comedy* i wszelkich monologicznych formach kabaretowych. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że pomimo mocnych elementów komicznych, twórczość Griszkowca kabaretem nie jest.

<sup>5</sup> Przynależność stylistyki Griszkowca do gogolowskiej tradycji często podkreślają krytycy literaccy i teatralni. Zob П. Басинский, *Гришковец как жанр, Российская газета*, [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com) (1.12.2008); Г. Заславский, *Искренность важнее профессии. Осада Евгения Гришкова на малой сцене МХАТа имени Чехова, Новая газета*, [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com) (1.12.2008).

Bo o tym, o czym, chcę powiedzieć ..., nie potrafię powiedzieć, jak należy. Bo trzeba o tym powiedzieć ... jednocześnie ... o wielu rzeczach. I powiedzieć nie szybko, a od razu. Rozumiecie, ... JEDNOCZEŚNIE<sup>6</sup> (Гришковец 2008: 212).

Tytułowa „jednoczesność”, która stanowi główny motyw sztuki, to symbol przełamania linearności języka jako medium przekazu nielinearnej „jednoczesnej” rzeczywistości, do czego dąży bohater w swoim monologu.

Niezwykle często powtarzają się też zwroty typu: „nie wiem, jak to powiedzieć; no, sam nie wiem; no, jakby to powiedzieć”<sup>7</sup>.

Innym przejawem problemów z wysłowieniem się jest nadużywanie zwrotów sygnalizujących próby doprecyzowania wypowiedzi, takich jak: „właśnie teraz nie wiem, jak to lepiej powiedzieć..., a dokładniej..., do czego zmierzam..., albo inaczej..., to znaczy..., w sensie..., jednym słowem...”<sup>8</sup>. Czasem narrator zupełnie rezygnuje z prób wyjaśnienia swojej myśli, mając nadzieję na to, że słuchacz zrozumie go bez słów: „no właśnie, właśnie tak, no, wiecie, o co chodzi”<sup>9</sup>.

Poczucie niemocy słownej nie ma tu charakteru tragicznego, ponieważ bohater-narrator wspomaga przekaz werbalny innymi, bardziej plastycznymi sposobami przedstawienia swoich myśli i doświadczeń. Termin „obrazowanie/wizualizacja” (i „obraz” jako ich efekt) rozumiemy jako użycie języka w celu przedstawienia doświadczeń o charakterze zmysłowym, intelektualnym lub emocjonalnym. Powołany w ten sposób obraz może mieć charakter wzrokowy, dotykowy, smakowy, abstrakcyjny lub kinetyczny, w zależności od tego, do jakiego typu percepcji odbiorcy apeluje (Cuddon 1992: 442–443; Тамарченко 2001: 340–344). Oczywiście granice pomiędzy poszczególnymi typami obrazów i obrazowania są płynne. Mimo to w monodramach Griszkowca można zauważyć wyraźną dominację chwytów oddziałujących na zmysł wzroku.

Pierwsze i najprostsze rozwiązanie to zastosowanie rekwizytów. Cechą przestrzni scenicznej spektakli Griszkowca jest wyraźne zaznaczenie jej teatralności poprzez stworzenie dodatkowej sceny w postaci ringu, wyznaczonego białą linią. Autor wychodzi na scenę, wita się z publicznością i dopiero wewnątrz ringu staje się aktorem. Liczba rekwizytów jest bardzo skromna, w danym przypadku ogranicza się do planszy anatomicznej budowy człowieka, drewnianego miecza, plastikowego mikrofonu, podwieszonych na nitkach papierowych samolotów i gwiazd oraz wiatraka, który je wprawia w ruch. Specyficzne natomiast jest to, że prawie każdy z tych rekwizytów wprowadzony zostaje do akcji słownie. Na przykład, kiedy bohater przemienia swoje ciało w rekwizyt (swego rodzaju pomoc wizualną), opatruje ten akt odpowiednim komentarzem:

<sup>6</sup> Ten i kolejne cytaty z dramatu *ОдноврЕМенно* w tłumaczeniu autorki artykułu.

<sup>7</sup> „не знаю как сказать; я не знаю, ну...; ну, как сказать”.

<sup>8</sup> „Вот тут я не знаю, как лучше сказать..., точнее, я к чему подвожу..., или, точнее..., то есть..., в смысле..., короче”.

<sup>9</sup> „вот так вот, ну...вот, ну, понятно”.

Po prostu muszę to wyjaśnić... Ale nie ot tak wyjaśnić, a w taki sposób, żeby to się stało zrozumiałe! I dlatego muszę się rozebrać. Nie do naga ... a tak. Rozebrać się... rozebrać się nie po to, żeby, no, właśnie, no – wiadomo, o co chodzi ... a po to, żeby opowiedzieć, jak jest świat urządzony. Zostanę w bieliźnie (Гришковец 2008: 206).

#### Samoloty i wiatrak zostają poprzedzone anonsem:

Teraz włączę wiatrak, i jeszcze muzykę, przy której – jak mi się wydaje – łatwiej zrozumieć, łatwiej poczuć, jak wszystko to jednocześnie leci ... no, wszystkie te samoloty (Гришковец 2008: 215).

#### Z kolei miecz zostaje bezpośrednio nazwany pomocą wizualną:

Dokładnie taki miałem w dzieciństwie, dał mi go tata, i bardzo mi się podobał. A ten zrobiłem sam, żeby było lepiej widać. (Patrzy na miecz). Niezbyt się udał (Гришковец 2008: 231).

Zdecydowana większość tych rekwizytów to nie rzeczy, a obrazy rzeczy, podkreślające umowność sytuacji i ich użytkowy charakter pomocy wizualnych: miecz jest drewniany, mikrofon plastikowy, samoloty papierowe, a obok żywego człowieka stoi jego przekrój poprzeczny.

Kolejny sposób obrazowania odbywa się na poziomie konstruowania wypowiedzi. Głównym zabiegiem kompozycyjnym w monologu Griszkowca jest wypowiadanie krótkich, nieskładnych ogólnych twierdzeń (odwołujących się do intelektu), które ilustrowane są szeregiem rozbudowanych przykładów, wprowadzanych zwrotami: „na przykład”, „albo”, „albo inaczej”, „albo jeszcze”, „albo taki wariant”. Przy czym określenie „ilustracji” pojawia się tu nieprzypadkowo – przykłady te są niezwykle plastyczne.

Lakoniczne i banalne skądinąd stwierdzenie, że „ja to nie ja, bo nie w pełni kontroluję swoje ciało i umysł”, oraz konstatacja, że lepiej nie być świadomym tych niekontrolowanych mechanizmów, zostają podparte dziesięcioma sytuacyjnymi przykładami. Oto początki niektórych z nich:

Spójrz, spójrz tam! Szybciej! I ty spojrzysz... Zobaczysz to, czego nie trzeba było widzieć i jeszcze, co gorsza, zrozumiesz, jak to działa. (...) (Pokazując na planszę). Takie mam płuca i nimi oddycham. One zbudowane są z takich właśnie pęcherzyków... (Гришковец 2008: 206)

Pamiętam, kiedy w szkole zobaczyłem taką planszę, albo gorzej – preparaty organów lub żabę z rozciąętym brzuchem, od razu zaczynały trząść mi się ręce. (...) Bo kotek czy piesek ładne są w całości, a oddzielnie, to znaczy w częściach – straszne (Гришковец 2008: 207)

...albo chcę (...) przerysować jakiś obrazek. I widzę narysowane nieskomplikowane linie... (Гришковец 2008: 208)

Albo oglądam film i widzę tam znajomą aktorkę (Гришковец 2008: 209)

...pójdiesz na imprezę (...) i tam ktoś cię nagra na kamerę... (Гришковец 2008: 210).

Sposób opowiadania sytuacji, będących ilustracją abstrakcyjnych stwierdzeń, wywołuje wrażenie krótkich śmiesznych historyjek obrazkowych z morałem, minikomiksów, jakie często są zamieszczane w tygodnikach<sup>10</sup>. Scenki te przesuwają się w głowie odbiorcy, czemu towarzyszy przyjemne wrażenie rozpoznawalności danej sytuacji, jej obecności w osobistym doświadczeniu każdego z widzów/czytelników, co stanowi warunek efektu utożsamienia się widza z tym, co się dzieje na scenie.

Bohater swoje wrażenia i doświadczenia (lub ich brak) często wyraża w kategorii „wyobrażenia” (*представление*), aktywizując tym samym wyobraźnię odbiorców: „wyobrażałem sobie, że..., nie miałem o tym nawet bladego pojęcia” (ros. „wyobrażenia”). Jeszcze jednak częściej niż do wyobraźni odwołuje się do pamięci, wydobywając z niej obrazy na tyle powszechne i archetypiczne, że może się z nimi identyfikować w zasadzie każdy członek danego kręgu kulturowego. Owe wspomnienia lub wyobrażenia, aktualizowane przez bohatera, często sprowokowane są wizualnym bodźcem. Temat wojny zostaje wprowadzony właśnie w taki sposób – poprzez powołanie serii obrazów z nią związanych. Spójrzmy na typowy przykład tego zabiegu (wspomnienie pod postacią uogólnionej sceny z filmu wojennego):

Pamiętacie, w filmach – idą żołnierze... (...) doszczętnie zniszczona droga, brzydka pogoda, żołnierze idą z tobołkami i gwintówkami... Odchodzą. A na pierwszym planie jakiś bohater..., w sensie – bohater filmu, żegna się z bohaterką i biegnie... za swoją rotą..., na swoje miejsce w szeregu. Albo inaczej (...) (Гришковец 2008: 216).

Kolejny przykład to połączenie precyzyjnego odtworzenia wspomnienia, wywołanego bodźcem wzrokowym i odwołania się do wyobraźni w celu wywołania efektu utożsamienia:

A raz widziałem..., byłem na miejscu bitwy i tam prowadzono wykopki. (...) I przy mnie odkopali niemieckiego sierżanta. (...) Niewiele zobaczyłem. Najpierw odkopali nogi... w butach. Buty były zawiązane skórzanymi sznurówkami. Sznurówki były zawiązane na kokardkę... Na kokardkę. Z dużymi pętelkami. Zobaczyłem supeł, który ponad pięćdziesiąt lat temu zawiązał żywy człowiek. Zawiązał, a potem umarł. Zawiązał dokładnie tak, jak ja wiązę sznurówki. (...) Wykonywał ruchy, które dokładnie sobie wyobrażam. (...) Po prostu, kiedy zobaczyłem te buty, pierwszy raz w życiu spotkałem się z żywym niemieckim żołnierzem (Гришковец 2008: 218).

Bodźce wizualne stają się kanwą wielu innych wątków tematycznych sztuki. Historie dziecięcych i młodzieńczych miłości oraz nieprzystawalności tam-

---

<sup>10</sup> W praktyce scenicznej Griszkowca ekspresja werbalna i wizualna są tak ściśle powiązane, że można jego spektakle zaliczyć do kategorii tekstów kreolizowanych. Są to teksty, w których wyrażeniu treści służy kombinacja słowa i obrazu (plakaty, komiksy, reklama, ilustrowane czasopisma itp.) Na ten temat zob. Ворошилова 2006: 180–189; Сорокин. Тарасов 1990; Валигина 1998.

tych ideałów do realiów dorosłego życia skupiają się wokół wizerunków kobiet, w których się bohater zakochiwał (ilustracje w książce, afisze teatralne, zdjęcia pornograficzne). Temat przemijania i niemożności przygotowania się do śmierci wywołuje refleksja na temat zdjęć, umieszczanych na grobach (Гришковец 2008: 229). Zasygnalizowany na samym początku problem niepełnej kontroli nad własnym ciałem i zachowaniem zilustrowany zostaje sytuacją nierozpoznawania się na nośnikach obrazu – zdjęciach i filmach (wariant – mój wizerunek/obraz nie zależy ode mnie).

Omawiany monodram nie ma zdyscyplinowanej struktury tematycznej i formalnej, rozpada się na wiele małych scen i wątków, co zresztą wynika ze wspomnianej techniki multiplikacji przykładów ilustrujących każdą tezę. Jednakże tytuł pozwala przypuszczać, że wiodące jest zagadnienie „jednoczesności”. Sentymentalny bohater Griszkowca deklaruje, że rzeczywistość w całej jej złożoności należy raczej **poczuć** niż zrozumieć. Z kolei warunkiem tego, żeby poczuć sytuację, jest jednoczesny odbiór wielu bodźców. Linearny język, będący odbiciem logicznego, intelektualnego sposobu percepcji, nie oddaje synchronicznej natury doświadczenia. Po długim monologu narrator-bohater dochodzi do wniosku, że lepiej jego intencję jednoczesności odda niema, żywa instalacja:

Tak, wszystko to mówiłem i rozumiałem, że mówić trzeba nie tak. To znaczy mówiłem, przeskakiwałem z tematu na temat, coś precyzowałem, wyjaśniałem... I z góry wiedziałem (...), że nie potrafię tego opowiedzieć. Bo to wszystko powinno (...) stać się w ciągu jednej sekundy.

Wkłada na głowę czapkę pilota, do jednej ręki bierze mikrofon, do drugiej miecz, staje obok planszy anatomicznej. (...) Podchodzi do wentylatora i włącza go. Zawieszony kartonowe samolociki zaczynają się kołysać. Narrator wraca do planszy i stoi przez jakiś czas. Na głowie czapka, w rękach miecz i mikrofon, obok plansza. Potem kładzie wszystko na podłodze, czapkę też... i odchodzi (Гришковец 2008: 233–234).

Według bohatera, koncentracja rekwizytów i gestu spełnia warunek „jednoczesności”. Zatem obraz w monologu okazuje się bardziej efektywny niż słowo. Wiadomo jednak, że niezrozumiała byłaby finalna pantomima bez uprzedniej wypowiedzi, tak jak dialogi postaci w komiksach ukierunkowują interpretację obrazków.

## SUMMARY

The article is an attempt at presenting one of the basic writing strategies of a Russian dramatist, director and actor – Evgeniy Grishkovets. As an illustration, the play entitled *Одновременно* (Russ. „Simultaneously”) is analysed in order to demonstrate that in the typically „spoken” genre of monodrama the narrator/character undermines his own ability to express himself and to reach the reader/spectator through the verbal medium. In his opinion the condition of proper

and effective perception and expression is simultaneity, which is impossible in view of the linearity of language. That is why he enhances words with various visualization techniques (props, gestures, referring back to mental images, imagination, scenes from popular movies, in general to the sense of sight). Analysing the text by means of the close reading method allows to name, describe and demonstrate the functioning of these techniques.

## BIBLIOGRAFIA

- Басинский Павел. *Гришковец как жанр*, „Российская газета”. [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com).  
Odczyt: 1.12.2008.
- Валигина Нина С. 1998. *Теория текста: Учебное пособие*. Moskwa: Мир книг.
- Ворошилова Мария Б. 2006. *Креолизированный текст: аспекты изучения*, „Политическая лингвистика” 20: 180–189.
- Гришковец Евгений. 2008. *Зима. Все пьесы*. Moskwa: Эксто.
- Сорокин Ю.А.; Тарасов Е.Ф. 1990. *Креолизированные тексты и их коммуникативная функция. Оптимализация речевого воздействия*. Moskwa.
- Cuddon John Anthony. 1992. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books.
- Тамарченко Натан Д. 2001. *Теоретическая поэтика. Понятия и определения*. Moskwa.
- Хализиев Валентин. 2002. *Теория литературы*. Moskwa: Москва.
- Пави Патрик. 1991. *Словарь театра*. Moskwa: Прогресс.
- Заславский Григорий. *Искренность важнее профессии. Осада Евгения Гришковца на малой сцене МХАТа имени Чехова*, „Новая газета”, [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com). Odczyt: 1.12.2008.
- [www.grishkovets.com](http://www.grishkovets.com)