

Rzeszów, 04.01.2016 r.

STRESZCZENIE PRACY DOKTORSKIEJ

mgr Anny Maroń

pt. **FORMY WYRAŻENIA OBECNOŚCI AUTORA W DRAMATURGII NIKOŁAJA KOLADY**

Celem rozprawy doktorskiej jest zbadanie i przeanalizowanie zjawisk estetycznych, charakterystycznych dla literatury współczesnej, a w szczególności dla najnowszej dramaturgii rosyjskiej, której istotny element stanowi problem obecności autora. Na przykładzie analizy twórczości Nikołaja Kolady próbuję ukazać wyjątkowy charakter współczesnego dramatu rosyjskiego, a także opisać rolę autora oraz różne formy jego obecności w utworach dramatycznych przełomu XX-XXI wieku. Zbadanie dorobku jednego z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów rosyjskich, N. Kolady, pozwoli mi także przedstawić pozycję współczesnego, wyjątkowo autorskiego teatru na tle form teatru klasycznego.

Materiał badawczy stanowią sztuki N. Kolady, pisane począwszy od połowy lat 80. do najnowszych utworów, napisanych w 2015 roku. Twórczość uralskiego dramaturga przypada na okres bardzo intensywnych zmian w Rosji, zarówno politycznych, jak i społeczno-kulturowych, przemian w sferach życia, które miały i w dalszym ciągu mają wpływ na teatr i dramaturgię w Rosji, które znalazły również odzwierciedlenie w sztukach N. Kolady.

Pierwszy rozdział poświęcony jest przedstawieniu twórczości N. Kolady, usytuowaniu jej we współczesnej przestrzeni literackiej, a w szczególności w sferze dramaturgicznej i teatralnej zarówno Rosji jak i Europy.

W tym rozdziale przedstawiony został również dotychczasowy stan badań nad formami wyrażenia obecności autora w dziele literackim, ze szczególnym uwzględnieniem utworów dramatycznych oraz form realizacji owych autorskich strategii w twórczości uralskiego dramaturga.

Nikołaj Kolada (ur. 4 grudnia 1957 roku) jest jednym z najczęściej wystawianych współczesnych dramaturgów rosyjskich. Bez wątpienia jest liderem współczesnego procesu literacko-teatralnego w Rosji, a jego twórczość reprezentuje zasadnicze tendencje współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Sztuki uralskiego dramaturga, swoją oryginalnością, związaną przede wszystkim z ujawnianiem obecności autora, a nawet z jawnym wtargnięciem

Dramaturgia N. Kolady stanowi ważną, wręcz integralną część współczesnego procesu literackiego w Rosji, odzwierciedlają się w niej jego główne cechy i nurty.

Twórczość uralskiego dramaturga od samego początku przykuwała dużą uwagę zarówno krytyków, jak i badaczy teatru i bardzo szybko stała się obiektem ich analiz. Uczni niejednokrotnie badali utwory N. Kolady w kontekście historycznym, tzw. „nowej nowej dramaturgii”³, a także z pozycji nowatorstwa tematyki, stylu, języka, systemu postaci, chronotopu i innych aspektów poetyki. Niemniej jednak wiele aspektów twórczości dramaturga nie zostało dotychczas zbadanych lub wymaga uzupełnienia, konkretyzacji w związku z pojawieniem się nowych koncepcji analizy tekstu dramatu, jak również z faktem, iż N. Kolada cały czas pisze sztuki, dostarczając tym samym nowego materiału do badań.

W związku z wyraźną aktywizacją autorskiej obecności we współczesnym dramacie rosyjskimi, zauważalną tendencją synkretyzmu sztuk, ważne jest przeanalizowanie dramaturgii N. Kolady właśnie w aspekcie form i sposobów wyrażenia obecności autora w tekście dramatu.

Należy podkreślić, że problem obecności autora w tekście sztuk uralskiego dramaturga w polskim literaturoznawstwie dotychczas nie był podejmowany, natomiast w Rosji została napisana jedynie jedna rozprawa doktorska O. Naumowej, w której badane są formy obecności autora w lirycznych sztukach N. Kolady w zestawieniu z epickimi dramatami E. Grizkowca⁴. Fragmentarycznie specyfika autorskiej obecności była badana w aspekcie dokumentalności w pracy doktorskiej J. Żarskiego⁵.

Celem niniejszej pracy była systematyzacja teoretycznych poglądów na problem obecności autora w utworze literackim, ze szczególnym uwzględnieniem tekstu dramatu, a także wskazanie, analiza i opisanie form wyrażenia obecności autora w tekście utworów dramatycznych N. Kolady w następujących aspektach:

- specyfika genologiczna poetyki w odniesieniu do głównych tendencji i przemian gatunkowych w strukturze tekstu sztuki,
- sposoby i formy wykorzystania przez autora metagatunkowych kodów melodramatu,
- ideowo-artystyczne właściwości utworów o charakterze cyklicznym, ich właściwości gatunkowe w kontekście przejawienia form obecności autora,

³ Termin „nowa nowa dramaturgia” – określenie współczesnej dramaturgii rosyjskiej, wprowadzone przez reżysera W. Mirzowej analogicznie do „nowej dramaturgii” przełomu XIX-XX wieku w celu uniknięcia dwuznaczności.

⁴ О.С. Наумова, *Формы выражения авторского сознания в драматургии конца XX – начала XXI вв. (на примере творчества Н. Коляды и Е. Гришкова)*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2009.

⁵ Я.С. Жарский, *Пьесы Николая Коляды: документальность как приём*, диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Краснодар 2014.

- system postaci, sposoby przedstawienia i formy funkcjonowania *dramatis personae* w sztukach N. Kolady,

- specyfika związków intertekstualnych oraz strategie komunikacyjne realizowane przy pomocy wykorzystania „cudzego słowa”,

- właściwości intertekstualnej formy *remake’u* jako formy wyrażenia pozycji autora,

- sposoby wykorzystania spuścizny literackiej A. Czechowa i dialog z nią,

- specyfika językowej organizacji tekstów jako formy wyrażenia i kreacji autorskiego obrazu świata,

- wykorzystanie tekstu *didaskaliów* jako przestrzeni przedstawiania autorskiej pozycji, autorskiej wizji świata.

Związki autora i jego dzieła zawsze przyciągały uwagę uczonych różnych gałęzi nauki i sztuki. Niejednokrotnie podkreślano, iż autor pisząc utwór, nie zawsze ma na celu wierne odzwierciedlenie rzeczywistości, lecz przekazanie swojej autorskiej wizji świata.

Zainteresowanie badaniem obrazu autora i form jego obecności w tekście literackim na przestrzeni XX wieku nabrało na sile do tego stopnia, że kategoria obrazu autora stała się jednym z ważniejszych pojęć współczesnego literaturoznawstwa.

Potwierdzeniem znaczenia kategorii obrazu autora i jego świadomości jest liczba prac, zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych badaczy, poświęconych niniejszej tematyce. Niemniej jednak kategoria obrazu autora pozostaje jedną z bardziej złożonych, niejednoznacznych i tym samym perspektywicznych.

Na wstępie należy podkreślić, iż pod kategorią „autora” w niniejszej pracy rozumiane jest stanowisko naukowe, wypracowane przez szkołę B. Kormana, polegające na określeniu autora jako podmiotu świadomości, którego wyrażeniem jest cały tekst utworu⁶. Ponadto, opierając się na prace M. Bachtina i W. Winogradowa, można konstatować, że obraz autora jest centrum świata przedstawionego w utworze literackim.

Poglądy wyżej wymienionych teoretyków literatury rozwijali i uzupełniali ich następcy N. Rymar i W. Skobieliew, a także wielu innych badaczy rosyjskiego literaturoznawstwa.

W ślad za tradycyjnym wydzieleniem w strukturze autorskiego „ja”: 1) autora biograficznego, 2) implikowanego w tekście autora-twórcy, 3) autora jako formy „autoryzacji” (narrator, rezoner), wyrażającego zazwyczaj pozycję autora utworu, współcześni teoretycy literatury badają zjawisko przedstawienia świadomości autora

⁶ Б.О. Корман, *Избранные труды по теории литературы*, Ижевск 1992, с. 120.

dostatecznie szeroko, jako procesy artystycznego odbioru, interpretacji, konstruowania przez umownego autora jego obrazu świata⁷.

Swój wkład w badanie teorii autora wnieśli również polscy literaturoznawcy. Dla J. Sławińskiego, autor to „podmiot czynności twórczych”, E. Balcerzan w swoich pracach wprowadził termin „autor wewnętrzny”, a H. Markiewicz dla określenia niniejszej kategorii poetyki tekstu używał terminu – „podmiot utworu”⁸.

W przypadku dramatu, według E. Wąchockiej, autor wewnętrzny (implikowany) – to „ja prezentujące” tekstu utworu dramatycznego, czyli ten, kto konstruując dialogi, prowadzi narrację, określa przewidywalne warunki wypowiedzi⁹.

Znamiennym jest fakt, że w klasycznych rozprawach, poświęconych teorii dramatu problem obecności autora w tekście sztuki bezpośrednio nie był podejmowany, chociaż należy podkreślić, że badacze w owych pracach niejednokrotnie podejmowali kwestie, które w ten lub inny sposób są związane z problemem obecności autora tj. tematyka, konflikt, chronotop, system gatunkowy itp.

Należy również podkreślić, iż w związku ze specyfiką gatunkową dramatu formy wyrażenia obecności autora w sztuce są w znacznie mniejszym stopniu zbadane niż ma to miejsce w liryce czy eposie. Jest to przede wszystkim związane ze strukturalno-kompozycyjnymi i funkcjonalno-pragmatycznymi właściwościami tekstu utworu dramatycznego.

Niemniej jednak przejawy świadomości autora, jego obecności w dramacie w różnych aspektach zostały przeanalizowane w pracach W. Borysowej, N. Korzewnikowej, B. Larina. Co więcej, opracowania A. Czyrkowa, N. Iwlewej, A. Krajewskiej, E. Wąchockiej i innych, świadczą o zainteresowaniu badaniem obrazu autora i jego obecności w tym gatunku literackim.

Można założyć, że nasilenie zainteresowania badaniem obecności autora w utworze dramatycznym na przełomie XX-XXI wieku jest związane ze specyfiką i dynamiką zmian, jakie zachodzą we współczesnym dramacie.

⁷ Zob. В.И.Тюпа, *Категория автора в аспекте исторической поэтики (к постановке проблемы)* // *Проблема автора в художественной литературе*, отв. ред. Б.О. Корман, Устинов 1985, с. 22-27; И.В. Саморукова, *Художественное высказывание как эстетическая деятельность: типология и структура креативного опыта в системе дискурсов: автореферат на соискание ученой степени доктора филологических наук*, Самара 2004; В.В. Федоров, *Автор как субъект творческого бытия* // *Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник*, ред. М.М. Гиршман, Донецк, Вып. 25, 2006, с. 6-11 i wielu innych.

⁸ Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego* // *Tenże: Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974; E. Balcerzan, *Autor i jego biografia* // „*Twórczość*” 1966, № 9; H. Markiewicz, *Autor i narrator* // *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, с. 89-111.

⁹ Zob. E. Wąchocka, *Autor i dramat*, Katowice 1999, с. 21.

Jawnie wyrażona pozycja autora stała się jedną z kluczowych i determinujących cech współczesnej dramaturgii rosyjskiej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku. Co więcej, twórczość współczesnych dramaturgów rosyjskich coraz bardziej przyjmuje formę swobodnej autorskiej wypowiedzi, w której, jak podkreśla O. Żurciewa, tradycyjne elementy dramatu występują jedynie jako swoista opora recepcji i interpretacji¹⁰.

Owa sytuacja jest przede wszystkim związana ze zbliżeniem dramatu z innymi gatunkami literackimi tzn. z przejściem przez dramaturgów chwytów i środków wyrazu liryki i eposu. Dlatego też aktualna i istotna jest dyskusja o dramacie lirycznym i epickim. Należy również podkreślić, iż owe charakterystyczne dla dramaturgii przełomu XX-XXI wieku, tendencje do liryzacji i epizacji niejednokrotnie uwidaczniają się również w sztukach N. Kolady.

W związku z tymi, niezwykle znaczącymi zmianami strukturalnymi, zachodzącymi we współczesnym dramacie, zauważalna jest duża różnorodność form występowania autora w tekście sztuki. Bezspornie sprzyjają temu transformacja, dezintegracja głównych elementów dramatu tj. akcji, postaci, gatunku, języka. Owe procesy, bez wątpienia są manifestacją obecności autora. Trzeba również podkreślić, że formy wyrażenia obecności autora w dramacie mają indywidualny charakter i są związane z tendencjami danej epoki.

Na obecnym etapie badania form wyrażenia obecności autora w dramacie ustalono, że słowo autora demonstruje swoją obecność zarówno w tradycyjnie autorskiej przestrzeni paratekstu (tytuł, spis postaci, didaskalia), jak i w tych elementach i komponentach poetyki dramatu, w których jego obecność nie była przewidziana, tj. ujawnia się ona w gatunkowej charakterystyce dramatu, w wypowiedziach postaci: w dialogach i monologach, w wewnętrznych monologach i replikach aparté. Pozycja autora widoczna jest również na takich poziomach poetyki dramatu takich jak tematyka, kompozycja, konflikt, obrazy czasu i przestrzeni (chronotop), system postaci, język i styl dramaturga, a także w motywach przewodnich oraz w nawiązaniach intertekstualnych.

Drugi rozdział pracy poświęcony jest zmianom genologicznym, dotyczącym utworów dramatycznych, a dokładniej, gatunkowej oryginalności twórczości N. Kolady. Na tle zmian gatunkowych, charakterystycznych dla rosyjskiej dramaturgii przełomu XX-XXI wieku, przedstawiona została rola gatunku utworu dramatycznego w samowyznaczeniu autora. Na przykładzie sztuk uralskiego dramaturga pokazane zostało, jak rozszerzone zostają granice

¹⁰ Zob. O.B. Журчева, *Автор в драме: Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века*, Самара 2007.

gatunkowe, w jaki sposób modyfikowane są gatunki, a także jak współcześni dramaturdzy tworzą własne, oryginalne określenia genologiczne dla swoich sztuk.

W najnowszych pracach, poświęconych przemianom genologicznym, podkreślana jest dynamika gatunkowa współczesnego dramatu. Dramaturdzy odrzucają tradycyjną klasyfikację genologiczną, podkreślając indywidualizację gatunkową każdej oddzielnej sztuki, rozszerzając tym samym sposoby bardziej aktywnej obecności autora. Należy podkreślić, że poprzez fiksację gatunkowego określenia autor determinuje i określa sposób przedstawienia i organizacji materiału, jednocześnie wyznaczając określony modus odbioru swojego utworu.

W związku z zaistniałą sytuacją mamy do czynienia z nowymi oryginalnymi nazwami gatunkowymi, które jednak używane są tylko raz dla konkretnej sztuki i są odbierane jako swojego rodzaju forma komunikacji autora z odbiorcą danego utworu.

Z drugiej strony wyraźna jest również całkowicie odwrotna tendencja definiowania gatunku utworu dramatycznego semantycznie neutralnymi określeniami „tekst” lub „sztuka”.

W twórczości N. Kolady obserwujemy obydwa te trendy. Wśród oryginalnych określeń gatunkowych spotykamy: „żart w jednym akcie” (*Niura Czapał*), „fantazja na temat N. Gogoła” (*Staroświeccy mieszczanie*). Wśród określeń gatunkowych uralskiego dramaturga odnajdujemy również przykłady klasycznych gatunkowych charakterystyk, takich jak komedia (*Baba Chanel*), tragikomedii (*Karmen żywa*), melodramat (*Ameryka Rosji sprzedała parostatek*). Jednak, większość swoich utworów N. Kolada określa słowem „sztuka” dając tym samym odbiorcy możliwość samodzielnego określenia modelu gatunkowego. W ten sposób, począwszy od gatunkowego określenia utworu dramaturg orientuje czytelnika/widza na określony sposób odbioru sztuki, wchodzi z nim w dialog, kieruje sposobem recepcji.

Specyfika genologiczna dramaturgii N. Kolady stanowi oryginalne i niepowtarzalne zjawisko, które cechuje, między innymi swoisty synkretyzm gatunkowy. Rzeczywiście sztuki uralskiego dramaturga mają niejednorodną gatunkową strukturę, w nich syntezują się cechy tragedii, komedii, tragikomedii, melodramatu, farsy, dramatu absurdu itd. Za pomocą gatunkowej charakterystyki dramaturg wyraża swoją autorską pozycję, gatunek jest kodem, mostem, łączącym autora i odbiorcę, jest pośrednikiem między nimi.

Kolada bawi się kanonem gatunkowym, niejednokrotnie doprowadzając go do absurdu, łączy elementy kilku gatunków w celu ukazania stanu duchowego współczesnego człowieka, bezsensu jego istnienia. W tym celu uralski dramaturg z pełną premedytacją wykorzystuje przede wszystkim melodramatyczne stereotypy, cliché.

Przyczyna zwrócenia się właśnie w stronę tego metagatunku związana jest ze specyfiką sztuk Kolady, które charakteryzują się połączeniem tragizmu i komizmu, grą doznań, apelowaniem do uczuć przeciętnego człowieka. Ponadto, melodramat ukazuje wielkość ducha człowieka i jego pragnienia, posiada ogromny emocjonalny ładunek, którym oddziałuje na czytelnika/widza.

Główne melodramatyczne kategorie, na które orientuje się Kolada to uwaga i współczucie dla „maleńkiego człowieka”. Należy podkreślić, że w sztukach rosyjskiego dramaturga znajdujemy sporo postaci tego typu, niezdolnych do tego, by poradzić sobie z własnym życiem, z rzeczywistością od której uciekają w świat iluzji, marzeń. Właśnie owo uczucie cierpienia, udręki pozwala widzieć w tych postaciach typowych bohaterów melodramatu.

Należy również podkreślić, że postaciami sztuk N. Kolady kierują nie tylko iluzje, marzenia o szczęśliwej rodzinie, życiu rodzinnym, lecz także, a może nawet przede wszystkim, strach przed samotnością, w czym przypominają oni melodramatyczne typy „złodzieja” i „ofiary”. Trzeba jednak zauważyć, że w klasycznym melodramacie owe maski, amplua, były przeciwstawione sobie, natomiast w sztukach Kolady nie ma takiej antytezy, wręcz przeciwnie, w obrazie „złodzieja” ujawniają się cechy „ofiary”, prowokując u odbiorcy litość współczucie, empatię.

Liczne postacie N. Kolady od ponurej, przytłaczającej rzeczywistości uciekają w świat teatru. Aktorstwo, stworzenie wokół siebie świata opartego na grze, pełnego barw, determinuje sposób funkcjonowania dramatis personae sztuk uralskiego dramaturga.

Wątek melodramatyczny jest również charakterystyczny dla takiej formy dramatycznej jak sztuka-bajka. Ten szczególny rodzaj utworu dramatycznego jest szeroko reprezentowany w twórczości N. Kolady. Jak podkreśla T. Plochotniuk, u podstawy melodramatu leży opowieść o biedach i nieszczęściach prostego człowieka, które wynikły w rezultacie pomyłki, nieszczęśliwego zbiegu okoliczności. Bohater zostaje zmuszony do przejścia przez łańcuch nieprzyjemności i prób, po których pokonaniu upewnia się w swoich pomocnikach, dobrodziejach¹¹. Właśnie tę typologiczną bliskość odnajdujemy w bajkowych sztukach N. Kolady.

Należy odnotować, że w tych utworach nie przejawia się nowatorstwo ani w interpretacji fabuły, motywów, ani w systemie postaci. Jednak owe sztuki-bajki nie można

¹¹ Zob. Т.Г. Пlochотниук, *Русская советская мелодрама 20-х гг. (поэтика и типология)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томск 1990, с. 5-6.

również uznać za zwykłe inscenizacje szeroko znanych folklorystycznych i literackich bajkowych wątków, przede wszystkim dlatego, iż uwaga z tych sztuk jest skoncentrowana na żywej mowie, a dokładniej, na grze dramaturga z nią. Niniejsze manipulacje środkami językowymi w sztukach-bajkach odzwierciedlają grę autora ze stereotypami masowej świadomości ludzi postsowieckiej epoki. Wprowadzając do wypowiedzi postaci slogany, quasi przysłowia tamtego czasu N. Kolada tworzy swój autorski obraz świata.

Jekatierinburski dramaturg z pełną świadomością wybiera jedne melodramatyczne cliché, stereotypy, odrzucając inne, co wyraźnie przejawia się w finałach jego sztuk. Tradycyjny melodramatyczny finał wiedzie do odtworzenia porządku, równowagi, co ma miejsce w bajkach. Jednak w pozostałych sztukach, w których wykorzystywane są kody melodramatu, to już niemożliwe, w finałach tych utworów akcja dociera w sytuację bez wyjścia.

Odtworzenie tradycyjnego melodramatu na przełomie XX-XXI wieku jest niemożliwe, gdyż natychmiast wyzwałoby u odbiorcy wrażenie fałszu, sztuczności. Wyjątek może stanowić wyłącznie taka dramaturgiczna forma jak sztuka-bajka. Jednak „firmowe” metagatunkowe kody melodramatu, z którymi gra N. Kolada, doprowadzając je niejednokrotnie do absurdu, dają autorowi możliwość przekazania egzystencjalnego stanu współczesnego człowieka, służą do tego, by sprowokować współczucie, aktywować empatię czytelnika/widza.

Melodramatyczność sztuk Kolady ujawnia się w wielu elementach poetyki: na poziomie stylu, gry językowej, sentymentalno-tragicznego odczucia beznadziejności istnienia. Wszystkie sztuki uralskiego dramaturga przepełnione są silnymi uczuciami, marzeniami o innym, lepszym świecie, które, jak w tradycyjnym melodramacie, okazują się iluzoryczne.

Należy również podkreślić, że w sztukach N. Kolady metagatunkowe kody melodramatu wchodzi w syntezę zarówno z elementami tragicznymi, jak i komicznymi. Dzięki temu chwytowi oraz dzięki autorskiej ironii sztuki, które na pierwszy rzut oka przypominają melodramat, przy bliższym zagłębieniu odbierane są jak psychologiczne dramaty z elementami tragikomedii i cechami dramatu absurdu.

Genologiczna wyjątkowość twórczości N. Kolady ujawnia się również w chętnie wykorzystywanej formie cyklu. Zjawisko cyklizacji w twórczości uralskiego dramaturga przybiera dwojaką formę, tzn. obok dwóch dosyć dużych objętościowo cyklów (*Хрущёвка* – 12 sztuk) i (*Кренделя* – 9 sztuk), na przestrzeni trzech dekad swojej pracy twórczej Kolada napisał siedem mikrocykli, z zasady składających się z dwóch sztuk.

W niniejszej pracy cykl został przeanalizowany jako zjawisko gatunkowe, ponieważ sztuki, nie tylko zostały połączone przez dramaturga w całość, lecz same tworzą nową semantyczną jedność. W ten sposób cyklizacja w dramaturgii N. Kolady tj. połączenie dwóch lub więcej sztuk w zbiór wpływa na stworzenie nowego utworu.

Ponadto, doszliśmy do wniosku, że autorski cykl wyróżnia się przede wszystkim nową jakością, dokładniej rzecz biorąc, wypełnieniem poetyki tekstu obecnością osoby autora, autorską świadomością, które wyrażają się w tematyce, rozwoju akcji, a w szczególności w finałach sztuk.

Należy podkreślić, że wszystkie sztuki, połączone przez dramaturga w cykle, są jednoaktowe, co pozwala autorowi maksymalnie skoncentrować akcję, umiejscowić konflikt, wyostrzając równocześnie sytuację konfliktową, a także sprzyja natężeniu emocji, sprawia, że są one bardziej żywe.

Ważną cechą dylogii N. Kolady jest nie tylko powtórzenie tematu, tych samych motywów, lecz ich kontaminacja, a także natężenie, spotęgowanie emocji. Z zasady pierwsza sztuka dubletu „przygotowuje” odbiorcę na określona sytuację, stanowi swojego rodzaju preludium do tego, co ma nastąpić w następnej części. Natomiast druga sztuka mikrocyklu hiperbolizuje emocjonalność, nasila uczucia. Połączenie sztuk w dylogię pozwala ukazać dodatkowy sens, a ponadto zwiększa emocjonalny odbiór każdej ze sztuk z osobna. Co więcej, takie połączenie sprzyja również powstaniu wewnętrznego dialogu między obydwoma sztukami.

Oba makrocykle także łączy wspólna tematyka i motywy. W przypadku pierwszego z nich (*Хрущёвка*) elementem przewodnim jest miejsce akcji, tzn. mieszkania wybudowane w epoce sprawowania władzy przez Nikitę Chruszczowa. Jest to swego rodzaju symbol minionej epoki, która odcisnęła swe piętno na świadomości każdej z postaci sztuk tego cyklu. Owe mieszkania ucieleśniają swojego rodzaju model istnienia i funkcjonowania ich mieszkańców. To symbol utraconych możliwości, zaburzenia, aberracji życiowej sytuacji. Elementem łączącym wszystkie sztuki tego cyklu jest również obraz wszechogarniającego uczucia samotności, które każda z postaci stara się przezwyciężyć po swojemu.

Drugi makrocykl N. Kolady *Кренделя* w całość łączy sposób funkcjonowania postaci, dokładniej mówiąc gra, aktorstwo, co odzwierciedla sama nazwa cyklu, gdyż słowo „кренделять” – oznacza robienie teatralnych wypadów, „aktorzenie”. Choć należy zaznaczyć, że bohaterami owych sztuk są nie wyłącznie profesjonalni artyści, aktorzy. Każda z postaci gra pewną rolę, by w odpowiednim momencie ukazać swoje prawdziwe oblicze. Gra

stanowi swojego rodzaju maskę, za którą postaci chowają swoje prawdziwe uczucia. Gra jest sposobem samoprezentacji i wyrażenia stosunku do otaczającej rzeczywistości.

Połączenie kilku utworów w cykl daje dramaturgowi możliwość uwypuklenia danego motywu, pokazania go pełniej, wyraziściej, a także przesłedzenia i przeanalizowania go z różnych stron. Łącząc sztuki w cykle, dramaturg podkreśla ich jedność, wspólność, wzajemne dopełnianie się. Cyklizacja jest sposobem wyrażenia pozycji autora, sposobem komunikacji autora z odbiorcą. Powtórzenie tego samego motywu, tematu w sztukach połączonych w cykl to swojego rodzaju chwyt, przy pomocy którego dramaturg przenosi uwagę czytelnika/widza z przedstawianej historii na własne autorskie słowo. Powtarzający się temat staje się tłem, na którym autor manifestuje swoje „ja”. W ten sposób cyklizacja w dramaturgii N. Kolady staje się formą wyrażenia obecności autora.

W trzecim rozdziale przedstawiony został problem postaci w dramacie, a dokładniej, ewolucji, jaką ta kategoria poetyki przeszła na przełomie XX-XXI wieku. We współczesnej literaturze, a także w samej dramaturgii, można zaobserwować istotne zmiany w statusie postaci literackich. Mówi się o kryzysie, a nawet o jej śmierci, w związku z czym pojawiają się trudności w opisanu i zbadaniu jej statusu i sposobu jej funkcjonowania. Niemniej jednak, postać w dramacie bez wątpienia stanowi jeden z jego nieodzownych komponentów, co więcej, bez postaci nie ma sztuki.

W związku z postrzeganiem *dramatis persona* jako pochodnej tematu ta kategoria poetyki utworu dramatycznego przez długi czas nie znajdowała uznania w oczach badaczy. Dopiero na przełomie XX-XXI wieku w literaturoznawstwie poświęca się coraz więcej uwagi temu problemowi. Ma to przede wszystkim związek ze znaczącymi zmianami, jakie zachodzą w szczególności w statusie *dramatis persona*. Co więcej, współcześni dramaturdzy przy pomocy dezintegracji, deformacji i dekonstrukcji postaci próbują odzwierciedlić fragmentaryczność otaczającego ich świata.

Wskutek zmian, zachodzących we współczesnej dramaturgii zmienia się również obraz postaci utworu dramatycznego, jej status i sposób funkcjonowania, czego znamiennym przykładem jest dramaturgia N. Kolady.

W swoich sztukach uralski dramaturg nie ogranicza się wyłącznie do przedstawienia obrazu człowieka przełomu wieków, lecz posuwa się znacznie dalej, transformując, naruszając stałe nieodłączne cechy i funkcje klasycznej postaci dramatu. Przede wszystkim Kolada pozbawia swoje postaci możliwości działania, a także odbiera, niweluje iluzję samodzielności ich wypowiedzi. Postacie jego sztuk nie poddają się tradycyjnym klasyfikacjom, nie są to bohaterowie, charaktery czy maski.

Działania postaci N. Kolady ograniczają się do produkowania słów, co sprawia, że funkcjonują one jako swoisty dyskurs. Tym samym postaci sztuk uralskiego dramaturga przyjmują formę tekstowych zjawisk, językowych konstruktów, będących wcieleniem określonego typu świadomości. Są one językowymi bytami, w których odzwierciedla się świadomość współczesnego postsowieckiego społeczeństwa, częścią którego jest także sam dramaturg.

Tego typu postaci przypominają swoisty kolaż, zbudowany z bezosobowych cytatów, sloganów, bezmyślnie powtarzanych nie celu w komunikacji, lecz zademonstrowania własnego istnienia. Stanowią one nie tylko ucieleśnienie autorskiej ironii nad stereotypami masowej świadomości ale i refleksji autora nad brakiem możliwości samodzielnego myślenia, przedstawiania swoich własnych myśli, poglądów.

Zbudowane w ten sposób *dramatis personae*, nie tyle nie są zdolne do samodzielnego istnienia, ile stanowią wyrażenie autorskiego sposobu odbierania świata, autorską ocenę rzeczywistości. Tego typu postaci (konstrukty językowe) funkcjonują jako środek wypowiedzi autora, instrument doniesienia do odbiorcy swojego słowa.

Postacie N. Kolady, pozbawione są przez dramaturga cech indywidualnych, jakiegokolwiek charakterystyki, często nawet nie posiadają nazwiska, a nawet imienia. Brak konkretyzacji *dramatis personae* przejawia się również w bezosobowych określeniach: On, Ona, lub Pierwszy, Drugi, Chuda, Gruba. W swoich sztukach uralski dramaturg niejednokrotnie rezygnuje z antropomorficznej formy postaci, wprowadzając na jej miejsce Głos.

Postacie utworów N. Kolady stanowią parodię klasycznego bohatera dramatu, nie ucieleśniają one żadnych ideałów, modeli czy antymodeli zachowania. Są one pozbawione cech indywidualnych, a nawet antropomorficznych. Jednak parodia u rosyjskiego dramaturga nie jest skierowana na ośmieszenie, zdyskredytowanie. Za pośrednictwem tego szczególnego dyskursu, jaki stanowi tak skonstruowana postać w tekście sztuki przejawia się sam autor, jego sposób widzenia świata.

Znaczące zmiany w kategorii postaci odzwierciedliły się również w obrazie bohatera komedii. W antycznej sztuce charakteryzował się on aktywnością, niezbędną do manifestacji, celebracji życia, natomiast w sztukach, które Kolada nazwał komediami, dramaturg bawi się z tradycyjnymi dla tego gatunku postaciami immamentnymi cechami, wcielając w życie nowy typ bohatera, który na swój sposób stara się znaleźć miejsce w życiu.

Postacie komedii Kolady są wyrzucone na margines życia, co całkowicie przeczy tradycyjnemu obrazowi bohatera komediowego, który stanowił inherentną część

społeczeństwa. Należy podkreślić, że w sztukach rosyjskiego dramaturga postacie nie tylko żyją poza społecznością, ale również same nie starają się zmienić swojej sytuacji.

Charakterystyczna dla postaci N. Kolady pasywność, stoi w sprzeczności z kanonem bohatera komedii, dla którego właściwym był aktywny udział w życiu, w otaczającej go rzeczywistości. Postacie jego komedii nie przejawiają charakterystycznej dla tego typu bohaterów konieczności działania, parcia do przodu, w czym przypominają bohaterów tragedii lub tragikomedii, pasywnie przyjmujących swój los.

Paradoksalnie, postacie sztuk nazwanych przez dramaturga komediami dużo częściej niż śmiech prowokują współczucie, żal, litość. Bywa, że jedynym źródłem komizmu jest absurd ich istnienia. W rzeczywistości komediowe postacie sztuk N. Kolady są przedstawione przy pomocy środków i chwytów tragikomedii. Również finały komedii uralskiego dramaturga odpowiadają temu gatunkowi, gdyż przekierowują uwagę odbiorcy na uczucia i przeżycia postaci.

N. Kolada burzy normy kanonicznego obrazu bohatera komedii także przy pomocy zmieszania estetyk, tzn. *dramatis personae* jego komedii równocześnie wykazują groteskowe, naturalistyczne realistyczne i irracjonalne cechy zachowania, co przejawia się w ich postawach i przede wszystkim w ich wypowiedziach.

Postacie komedii Kolady pozostają pasywne w konfrontacji z wrogą rzeczywistością, co więcej, często uciekają przed nią w świat fantazji. Ich przyszłość jawi się tylko w marzeniach, jest iluzją, a że życie dniem dzisiejszym jest dla nich nie do zniesienia, dlatego też chętnie wracają w przeszłość, we wspomnienia, nierzadko je idealizując. Taki sposób funkcjonowania sprawia, że żyją w utopijnym, wymyślonym świecie, co jeszcze bardziej oddala ich od obrazu komediowego bohatera.

Należy podkreślić, że odmowa działania, pasywność cechuje wszystkie postaci dramaturga, niezależnie od gatunku sztuki. Wydaje się, że N. Kolada świadomie pozbawia swoje *dramatis personae* możliwości, umiejętności przejawienia własnej obecności poprzez akcję. W tym chwycie przejawia się postrzeganie rzeczywistości przez autora, w której dokonanie czynu oznacza odpowiedzialność za niego. Pozbawiając swoje postacie możliwości działania, uralski dramaturg sprowadza ich istnienie do bezmyślnej imitacji jakiegokolwiek aktywności, przez co narusza konstytutywne cechy nie tylko bohatera komedii, lecz postaci dramatu w ogóle.

Kolada ucieka się do tego chwytu dlatego, że właśnie odmowa działania może pomóc ochronić całość człowieka w takim rozdrobnionym, zdeformowanym świecie. Tak

skonstruowana i tak funkcjonująca postać jest środkiem, przy pomocy którego autor przekazuje swoją perspektywę, swój obraz świata i otaczającej go rzeczywistości.

W czwartym rozdziale pracy przedstawiony został temat intertekstualności, charakterystycznej dla literatury postmodernistycznej, w tym również dla współczesnej dramaturgii rosyjskiej, której integralną część stanowi dramaturgia N. Kolady.

Przykłady kreatywnej recepcji w twórczości uralskiego dramaturga są niejednorodne i podporządkowane różnym celom artystycznym. Wykorzystanie „cudzego słowa” przebiega na różnych poziomach poetyki tekstu.

Wielu badaczy twórczości Kolady wskazywało na obecność w jego sztukach reminiscencji i aluzji do tekstów F. Dostojewskiego, co niewątpliwie jest spowodowane bliskością tematyki, poszukiwaniem prawdy o sensie życia. Wielu analogii do twórczości klasyka badacze współczesnego dramatu również dopatrywali się w sposobie konstruowania postaci¹². Inni, w obrazach dramatis personae sztuk Kolady widzą bohaterów sztuki *Na dnie* M. Gorkiego.

Przedmiotem badań i analiz sztuk uralskiego dramaturga były również intertekstualne nawiązania do twórczości M. Arbusowa, A. Wampiłowa czy T. Williama.

Ważne miejsce w dramaturgii N. Kolady zajmują aluzje do twórczości M. Bułhakowa, które przejawiają się na różnych poziomach. Bywa, że funkcjonują jako swoisty kod kulturowy, jak ma to miejsce w przypadku nazwiska bohatera *Psiego serca* (Szwonder), innym razem oddają zaburzenie obrazu domu i życia w ogóle lub są wykorzystywane w celu dodania postaciom wyjątkowości, szlachetności jak ma to miejsce w sztuce *Bajka o martwej królownie*.

Jednak najczęstszymi i najbardziej rozprzestrzenionymi w dramaturgii N. Kolady są intertekstualne nawiązania do twórczości A. Czechowa. Uralski dramaturg często wprowadza do swoich tekstów fragmenty dzieł klasyka, czasami nawiązania przybierają formę stylizacji, parafrazy, asocjacji, lecz przede wszystkim N. Kolada wykorzystuje te same chwytły artystyczne, tematykę, strukturę sztuk, którą stosował jego wielki poprzednik. Co więcej, wyjątkowa bliskość obu autorów sprawiła, iż niektórzy krytycy teatru okrzyknęli Koladę mianem Czechowa przełomu XX-XXI wieku. Sam dramaturg o wiele skromniej wypowiadał się, uważając Czechowa za swojego niedoścignionego mistrza i jednocześnie, jednego ze swoich ulubionych dramaturgów.

¹² Zob. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002; М.И. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века: Учебное пособие*, Москва 2005.

Zwrócenie się do twórczości Czechowa spowodowane jest oryginalnością, unikalnością utworów klasyka, ich uniwersalnością i ponadczasowością.

Twórczość Czechowa wyjątkowo silnie oddziaływała na Koladę w czasie jego pobytu na stypendium w Niemczech, podczas którego napisał jedną z najbardziej „czechowskich” sztuk *Polonez Ogińskiego*, uznawaną za parafrazę *Wiśniowego sadu*.

Polonez Ogińskiego w kompozycyjnym planie jest bliski poetyce sztuki Czechowa. W duchu stylistyki i modalności klasyka w sztuce Kolady odczytać można chęć odnalezienia celu w życiu, motywy odczuwania samotności, znudzenia bohaterów, w czym oni sami są winni, z powodu swojej ograniczoności, monotonności istnienia i niemożliwości zrozumienia drugiego człowieka.

Bliskość sztuki Kolady do komedii Czechowa uwidacznia się również w systemie postaci, który jednak w groteskowy sposób powiela *Wiśniowy sad*.

Od Czechowa uralski dramaturg przejął tematykę pożegnania i życiowych powrotów, poczucia utraty, które pomagają autorowi przekazać obraz kryzysowego stanu współczesnego świata. Czechowski intertekst w sztukach Kolady odbierany jest jako ucieleśnienie utraconej harmonii. Ponadto, owo uczucie tęsknoty, nostalgii po odchodzącej Rosji łączy światy artystyczne obydwu autorów.

Kolada wykorzystał tematykę sztuki Czechowa i przeformułował ją w nowej rzeczywistości, wskazując, a wręcz hiperbolizując uczucie absurdu, katastrofy bytu.

W twórczości Kolady częste są również nawiązania do innych utworów Czechowa, które przyjmują formę bezpośrednich aluzji, reminiscencji, obecnych w wypowiedziach postaci, a także dosłownych lub przeformułowane cytatów z tekstów klasyka.

Motyw samotności, jeden z dominujących w twórczości Czechowa, zyskuje w twórczości N. Kolady nowy sens, zostaje przetworzony zgodnie z estetyką uralskiego dramaturga. Przy pomocy czechowskiego intertekstu, Kolada przedstawia tragiczny rozłam związków międzyludzkich, zagubienie w otaczającej rzeczywistości, upadek człowieka.

Przy pomocy „słowa klasyka”, uralski dramaturg stawia pytania o to kim jest człowiek, czego oczekuje od życia, szuka nowych sposobów zrozumienia duszy ludzkiej. N. Kolada wykorzystuje aluzje do twórczości klasyka, by przy ich pomocy, pokazać prawdę o tym człowieku, o którym wszyscy zapomnieli, którego nikt nie zauważa, chce pokazać jego prawdziwe oblicze.

Podobnie jak Czechow N. Kolada również dużą uwagę przywiązuje do strony dźwiękowej swoich sztuk. Współczesny dramaturg wykorzystuje ten czechowski chwyt, by

przedstawić stan otaczającego świata, panujący w nim chaos i kakofonię, wyrażając tym swoją wizję świata, autorska świadomość.

„Język Czechowa” stanowi integralny element sztuk Kolady, jest swojego rodzaju grą, maską, skrywającą podtekst. Uralski dramaturg zwraca się ku chwytom, charakterystycznym dla twórczości Czechowa jednak wykorzystuje je i rozwija zgodnie ze swoją teatralno-dramaturgiczną estetyką. W jego sztukach zyskują one inny charakter, inną modalność.

Ponadto, N. Kolada wykorzystuje „słowo Czechowa” jako powszechnie rozpoznawalny kod, wspólny dla autora i jego odbiorców, przy pomocy którego przekazuje swoją perspektywę, swój światopogląd na otaczającą rzeczywistość i zachodzące w niej zmiany. Tworząc swój obraz świata, uralski dramaturg zwraca się w stronę świata klasyka, by przy pomocy tego międzypokoleniowego, międzypokowego dialogu wyrazić swoją autorską świadomość.

Na przełomie XX-XXI wieku w rosyjskiej dramaturgii jedną z najwyraźniejszych tendencji stanowi powrót do utworów klasyków w formie remake’a. Samo pojęcie przyszło do literatury ze sfery kinematografii i odnosiło się do tzw. „wtórnych tekstów”. Trzeba zaznaczyć, iż jest to stosunkowo nowe zjawisko w literaturze w związku z czym stan badań nad tą intertekstualną formą znajdują się na początkowym etapie.

Trudności w analizie owej formy artystycznej sprawia również fakt, iż nie zawsze można ustalić granicę między intertekstualnym nasyceniem tekstu a remake’em tzn. stworzeniem czegoś „wtórnego”, czegoś w rodzaju „przeróbki”. Tą granicę w swojej pracy próbuje wyznaczyć M. Zagidulina, która zauważa, iż różnica remake’a od intertekstualności literatury polega na afiszowanej i podkreślonej orientacji na konkretny wzorzec literacki, obliczenie na poznawalność pierwotnego tekstu, przy czym nie oddzielnego elementu, lecz całego korpusu oryginału¹³.

Szczególną wartość remake’ów jako formy literackiej podkreśla G. Niefażina, która zaznacza, iż remake nie parodiuje oryginalnego utworu i nie cytuje go, lecz napędza go nowym sensem, aktualizuje jego wymowę, zawartość¹⁴.

Na dzień dzisiejszy istnieje kilka klasyfikacji tej formy intertekstualnej, z których najbardziej rozpowszechnioną jest typologia E. Tarazewicz. Badaczka wyróżnia pięć typów

¹³ Zob. М. Загидуллина: *Римейки или экспансия классики* // «Новое литературное обозрение» 2004, № 69, с. 214.

¹⁴ Zob. Г.Л. Нефагина, *«Римейк» в современной русской литературе* // *Взаимодействие литератур в мировом славянском процессе: Сборник научных трудов*, Вып. 2, Гродно 1996, с. 145-158.

remake'ów (sposobów przeróbki oryginalnych utworów: remake-motyw, remare-sequel, remake-kontaminacja, remake-steb i remake-reprodukcja¹⁵.

W twórczości N. Kolady remake również zajmuje ważne miejsce. Kolada „przerabia” utwory zarówno rosyjskich, jak i zagranicznych pisarzy i dramaturgów. Pisząc swoje remake'i uralski dramaturg nie próbuje sparodiować, zdyskredytować twórczości klasyków, wręcz przeciwnie, czuje z nimi bliskość, wynikającą z ponadczasowych i uniwersalnych wartości, zawartych w ich utworach.

Wśród owych intertekstualnych form ważne miejsce zajmują „przeróbki” utworów A. Puszkina i N. Gogola.

Sztukę *Dreisiebenas (Trójkasiódemkaas)*, lub *Pikowa dama* sam dramaturg nazwał dramaturgiczną fantazją na temat opowiadania A. Puszkina.

Od samego jej początku widać chęć gry dramaturga z językiem niemieckim, podczas gdy utwór Puszkina jest całkowicie od tego wolny. Wykorzystanie języka niemieckiego jest chwytem, przy pomocy którego autor wyraża absurd i niemożliwość komunikacji, a także wiele kulturowych stereotypów, charakterystycznych dla nosicieli tego języka.

Bez wątpienia, wszystkie cliché, stereotypy, związane z obrazem Niemców są rezultatem pobytu Kolady w Niemczech, niemniej jednak, funkcjonują one w tekście, jako element parodii, służący ironicznemu przedstawieniu postaci Germana.

Główny rozdźwięk pomiędzy oryginalnym tekstem i sztuką Kolady przejawia się w pozbawieniu puszkiniowskiego tekstu elementów mistycyzmu. U Kolady trzy sekretne karty znane są od samego początku, a fraza „trójka siódemka as” przekształciła się w maniackalnie powtarzaną myśl, owładniętego obłędem Germana.

N. Kolada pozbawia romantyzmu wszystkie postacie opowiadania Puszkina, jego hrabina nie przypomina wielkiej damy, a jej służąca Liza przedstawiona została, jako wyrachowana panna szukająca bogatego męża.

W remake'u uralskiego dramaturga temat bogactwa schodzi na drugi plan, czego symbolem jest parodyjny gest rzucania monetami. Tym chwytem Kolada ukazuje amoralność współczesnego społeczeństwa, w którym więzi międzyludzkie formują się w oparciu o własną korzyść.

W sztuce *Dreisiebenas (Trójkasiódemkaas)*, lub *Pikowa dama* Kolada świadomie pomija niektóre wątki i przenosi akcent na przedstawienie pustego życia Tomskiego i jego

¹⁵ Zob. Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей*, Пермь 2005, с. 318-322.

przyjaciół, głównym tematem czyniąc samotność Germana, niemożliwość porozumienia i zrozumienia.

Inną formę przybiera dialog z klasyką w sztuce *Mozart i Salieri* będącą remakem-motywowem utworu Puszkina o tym samym tytule.

Cytaty utworu Puszkina również zostają włączone do sztuki N. Kolady na zasadzie „tekstu w tekście”. N. Kolada zmienia wysoki patos tragedii Puszkina na język tragikomedii. Zmieszanie tragizmu i komizmu odnajdujemy na wszystkich poziomach poetyki tekstu: w charakterze postaci, w samej sytuacji konfliktowej.

Kolada, przenosząc akcję we współczesność, zderza mieszczańską świadomość, pełną kiczu, ukierunkowaną na rzeczy z twórczą świadomością, z natchnieniem, z wysoką sztuką.

Mozart i Salieri u Puszkina to przedstawiciele wysokiej sztuki, podczas gdy postacie N. Kolady są tragikomiczne, balansują między pozycją geniusza i klauna. Tym chwytem uralski dramaturg deprecjonuje obraz współczesnego artysty, geniusza.

Cała sztuka rosyjskiego dramaturga zbudowana jest na dysonansie cytatów, reminiscencji do utworu klasyka i bytowej leksyki.

W tym remake’u N. Kolada przeformułowuje motyw geniuszu i złodziejstwa, przenosi akcenty na temat zemsty, co sprawia, że związek z oryginalnym tekstem zostaje osłabiony.

Szczególne miejsce w twórczości N. Kolady zajmują przeróbki tekstów N. Gogola, ku którym uralski dramaturg zwracał się cztery razy. Wśród nich wyjątkowym podejściem wyróżniają się *Staroświeccy mieszczenie* – pierwszy remake utworu Gogola, do napisania którego inspiracją posłużyli rodzice dramaturga, ich życie.

Szczególne akcent w sztuce N. Kolady położony jest na postaci Gogola-Gościa, będącej, z jednej strony bezpośrednim nawiązaniem do autora pierwotnego tekstu, z drugiej jednak strony, jest to sposób przypisania opowiadaniu Gogola nowych sensów, nowej wymowy.

Należy podkreślić, że w remake’u uralskiego dramaturga, w odróżnieniu od opowiadania Gogola czas nie ma cyklicznego charakteru, lecz jest przedstawiony liniowo jako ruch ku śmierci. Taka koncepcja czasu przekształca sztukę Kolady w swoiste studium umierania, śmierci.

Konieczne jest również zwrócenie uwagi na szczególny charakter obydwu tekstów. Ważną cechą opowiadania Gogola jest znikoma ilość dialogów, natomiast w sztuce Kolady sam gatunek dramatu, wymusza interakcje postaci, zmusza je do dialogu, komunikacji, co mimo wszystko autor niejednokrotnie poddaje pod wątpliwość przy pomocy struktury

językowej wypowiedzi postaci, konstrukcji replik, które cechuje absurdalność i niemożliwość komunikacji.

W sztuce N. Kolady silnie zaznaczona jest podwójna obecność autora (Gogola jako jednej z postaci sztuki i Kolady – pogańskiego Boga, o którym mówi fragment *Wieczorów na chutorze* N. Gogola, przytoczony jako motto). Dzięki temu chwytowi obraz autora w niniejszym remake’u nie tylko ulega podwojeniu, lecz staje się wręcz symboliczny.

N. Kolada nie interpretuje klasycznych wątków, tematów, lecz przy pomocy powszechnie znanego, przedstawienia obrazu świata, przedstawia swoją autorską wizję otaczającej go współczesnej rzeczywistości, a remake służy tylko jako forma do stworzenia nowego, oryginalnego utworu.

Uralski dramaturg zderza przedstawione w utworach klasyków sytuacje z realiami współczesnego życia. Ponadto, nieprzemijająca aktualność tematów dzieł Puszkina, Gogola czy Czechowa, daje Koladzie możliwość prowadzenia dialogu z ich spuścizną literacką.

Intertekst w sztukach Kolady jest grą, maską, która, z jednej strony ukazuje bogactwo duchowe jego postaci, lecz z drugiej jest również manifestacją swobody twórczej dramaturga. Przy pomocy intertekstu Kolada aktywizuje w świadomości odbiorcy swoich sztuk określone kody artystyczne, przywołuje potrzebne asocjacje, poglądy, myśli. W związku z tym intertekst jest swoistym artystycznym kodem, przy pomocy którego dramaturg przekazuje swój autorski obraz świata.

Piąty rozdział pracy, poświęcony jest zagadnieniom tekstowym i metatekstowym. Tekstowa forma wypowiedzi w sztuce zawsze była ważnym aspektem jej poetyki. Po pierwsze dlatego, że dramat to sztuka, opierająca się na przedstawieniu człowieka mówiącego, po drugie, język w dramacie zapewnia komunikację pomiędzy postaciami, a także między autorem i odbiorcą tekstu.

Językowa organizacja utworu dramatycznego jest realizowana w dwóch planach: w wypowiedziach postaci oraz w parateksie, tj. autorskich didaskaliach, które są ze sobą połączone, skorelowane, tworząc całość utworu dramatycznego.

N. Kolada w swoich sztukach po mistrzowsku wykorzystuje wszystkie możliwości, których dostarcza mu język. Źródłem dla stworzenia autorskiego obrazu świata są językowe partytury jego postaci, w których także odzwierciedlają się myśli autora i jego sposób widzenia rzeczywistości.

Wyraźną cechą dramaturgii N. Kolady jest wykorzystanie niecenzuralnej leksyki, przy czym autor wykazuje się pomysłowością w jej wykorzystaniu. Należy jednak podkreślić, iż wulgaryzmy używane są nie po to, by szokować odbiorcę, lecz przede wszystkim dlatego, że

są adekwatne do obrazu świata, przedstawianego przez dramaturga. Obsceniczne słowo stanowi swoisty „folklor” tego świata, który jawi się w sztukach Kolady.

Nienormatywny język jest również instrumentem, wykorzystywanym przez postacie sztuk uralskiego dramaturga do przyciągnięcia uwagi drugiego człowieka, do zademonstrowania swojej obecności, wzbudzenia jakichkolwiek uczuć w stosunku do swojej osoby. To także swojego rodzaju maska, skrywająca strach, cierpienie, niepewność, bezsilność wobec sytuacji, w której znalazły się postacie Kolady. To sposób przeżywania rzeczywistości, w której nie widzą dla siebie żadnych perspektyw, a także środek autoafirmacji i samorealizacji postaci.

W twórczości N. Kolady częstym chwytem, szczególnie w sztukach napisanych w latach 80. i 90. było przeciwstawienie niecenzuralnej i literackiej leksyki, co sprzyjało rozwojowi akcji. Często piękny, czysty język był ucieleśnieniem pewnej utopii i odbiciem czystej duszy postaci.

Należy jednak podkreślić, że w sztukach napisanych w latach 2000. nie ma już takiego ostrego przeciwstawienia literackiego i obscenicznego słownictwa, a postacie, niezależnie od pochodzenia i wykształcenia wypowiadają się na zbliżonym poziomie leksykalnym.

Teksty sztuk Kolady pełne są autorskich neologizmów, które z jednej strony ukazują talent do słowotwórstwa, swobodę dramaturga we władaniu językiem, lecz także pomagają ujawnić bogactwo świata wewnętrznego postaci.

Ważną cechą językowego planu sztuk rosyjskiego dramaturga jest zamiana prawdziwego języka na sztuczny, syntetyczny, wirtualny kod, będący ucieleśnieniem czegoś nierealnego, odzwierciedleniem niepełnocennego istnienia, substytutem skrywającym prawdziwy obraz postaci. Sprzyja temu nasycenie replik sloganami, cliché, słowami piosenek, przysłów, powiedzonek, w których odzwierciedla się świadomość ludzi postsowieckiej epoki, ich nieprzystosowanie do realiów współczesności, niemożliwość odnalezienia się we współczesnym świecie. Tak zorganizowany językowy plan sztuk przejawia elementy kiczu, jednak kicz to nie język N. Kolady, lecz język świata, o którym pisze uralski dramaturg.

Owe bezrefleksyjnie powtarzane przez postaci Kolady szablony mowy są nie tylko sposobem ich językowej charakterystyki, lecz także grą dramaturga, ponieważ często są wypowiedzane w momencie, gdy nie ma czego powiedzieć, a postaciom Kolady bardzo chce się mówić. Warto odnotować, że w sztukach jekaterynburgskiego dramaturga wszyscy chcą się wypowiedzieć i postacie i sam autor, gdyż mowa to sposób demonstracji własnego istnienia, to reakcja na toczące się obok życie.

Wszystkie chwytów językowe tzn. wulgaryzmy, cliché, slogany, intertekst – to środki, przy pomocy których postacie uralskiego dramaturga starają się przezwyciężyć i pokonać ciszę. To sposób zagłuszenia życiowej pustki, stworzenia swego rodzaju tła dźwiękowego, imitującego iluzję życia.

Język z taką siłą wchodzi w życie postaci sztuk dramaturga, że zapełnia pustkę ich bytu, oni żyją właśnie w języku, z pomocą wypowiedzianych przez siebie fraz, a często wyłącznie w nich. Takie językowe skonstruowanie sztuk oddaje jedyny sposób funkcjonowania postaci Kolady tzn. istnienie w języku.

Jednak, jeśli dramaturg czuje, że komunikat zawarty w tekście oraz inne językowe środki wyrazu są niewystarczające lub niezbyt wyraźne, zbyt słabe, wówczas w didaskaliach umieszcza on własne przeżycia, myśli o życiu, śmierci, Bogu, istnieniu, o szczęściu i innych życiowych wartościach, doprowadzając do tego, iż tekst poboczny przyjmuje formę rozbudowanych lirycznych monologów, zajmujących całe stronicę i żądających dla siebie praw literackich.

Można stwierdzić, że właśnie w didaskaliach – tradycyjnie odautorskim tekście – najwyraźniej przejawia się postać narratora, za którym bez wątplenia stoi sam autor. Właśnie w tym elemencie poetyki najwyraźniej przejawia się potrzeba wypowiedzi autora i zademonstrowania w ten sposób swojego istnienia.

Didaskalia we współczesnym dramacie odgrywają coraz bardziej znaczącą rolę, co również ma miejsce w twórczości N. Kolady. Często nawet przy inscenizacji przyjmują one formę wypowiedzi dochodzącej do widza zza sceny. Bywa, że tekst didaskaliów otrzymuje swoistą samodzielność, jest równoprawny z wypowiedziami postaci, zdolny by przekazać myśli i idee autora, umieszczone w sztuce. Taki sposób organizacji didaskaliów burzy dotychczasowe wyobrażenia o tradycyjnie pomocniczym tekście, będącym rodzajem instrukcji scenicznych.

Zgodnie z ową tendencją tekst poboczny w sztukach N. Kolady odgrywa kluczową rolę w budowaniu sensu utworu, w strukturze sztuki, a także w jej odbiorze.

W tych odautorskich fragmentach dramaturg przejawia się jako wszechwładny demiurg, choć bywa, że Kolada gra z tą rolą, tworząc iluzję pisania sztuki na bieżąco, na oczach odbiorcy. Innym razem demonstracyjnie odrzuca rolę autora, udając, że akcja sztuki w ogóle od niego nie zależy, tworząc tym samym swojego rodzaju strefę zaufania między nim i odbiorcą.

W tekście pobocznym sztuk Kolady istnieje wrażenie ciągłej obecności narratora, kierującego odbiorem sztuki, który często zachowuje się również jak mistyfikator.

Didaskalia sztuk N. Kolady to swoisty metateatralny komentarz o współczesnej dramaturgii, o języku teatru, o jego roli i statusie we współczesnej rzeczywistości. Tekst poboczny w sztukach uralskiego dramaturga przybiera formę swego rodzaju autorefleksji. W nim wyraża się emocjonalna atmosfera sztuk, stan wewnętrzny narratora, jego ocena, komentarz, a nawet osobiste przeżycia i wspomnienia. Niejednokrotnie, ich głównym zadaniem nie jest opis miejsca akcji, lecz przedstawienie emocjonalnego, autorskiego obrazu świata. Niejednokrotnie didaskalia w sztukach Kolady przekształcają się w dłuższy tekst o charakterze lirycznym, prozatorskim lub narracyjnym.

Przestrzeń didaskaliów daje Koladzie możliwość komentowania głównych zasad współczesnego życia, swojej przeszłości, obecnego życia, oczekiwań wobec przyszłości. Często owe didaskalia przyjmują formę metanarracji współczesnego człowieka o samym sobie, o swoich przeżyciach, uczuciach, o swoim świecie, niezależnie o tego czy odpowiadają one rzeczywistości czy są grą z odbiorcą. Dzięki owym zabiegom możemy mówić o przejściu tekstu pobocznego w główny.

Twórczość N. Kolady jest odzwierciedleniem głównych tendencji, zachodzących we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Aktywna pozycja autora w sztukach Kolady doprowadziła do tego, że jego dramaturgia stała się fenomenem zarówno rosyjskiego, jak i światowego procesu literackiego.

W sztukach uralskiego dramaturga obecność autora przejawia się na wszystkich poziomach poetyki tekstu i przyjmuje różne formy wyrazu, jednak w niniejszej pracy zostały przeanalizowane wyłącznie te, które do chwili obecnej nie były przedmiotem badań w zakresie form wyrażenia obecności autora, jak również te, które w związku pojawieniem nowych koncepcji analizy dramatu i nowych form przejawu obecności autora w tekście utworu dramatycznego wymagały uzupełnienia, uaktualnienia.

Obecność oryginalnych autorskich określeń gatunkowych stanowi jedną z wiodących form przejawu autorskiej świadomości, sprzyjającej dialogowi pomiędzy autorem i czytelnikiem/widzem. Jednak zdecydowanie częściej używane przez dramaturga genologiczne określenie „sztuka” otwiera odbiorcy możliwość samodzielnej interpretacji charakteru gatunkowego, w związku z czym można założyć, że proces odbioru tekstu jest ważnym etapem konstruowania jego wymowy.

N. Kolada świadomie wykorzystuje „firmowe cechy” melodramatu, by stworzyć własny autorski obraz świata, w którym odbija się jego własne oblicze.

Wyjątkowym sposobem zaznaczenia obecności autora jest zjawisko cyklizacji. Jest ona formą komunikacji autora z odbiorcą, w której dramaturg przenosi akcent z planu znaczeniowego każdej ze sztuk na swoje autorską wypowiedź.

Charakterystyczną cechą dramaturgii N. Kolady jest fakt pozbawienia postaci możliwości działania, dokonywania czynów. Ten chwyt artystyczny, odzwierciedlający sposób funkcjonowania człowieka we współczesnym świecie, jednocześnie jest wyrażeniem autorskiej oceny otaczającej go rzeczywistości. Postacie Kolady są jedynie zdolne do imitacji akcji, tj. do wypowiadania słów, co sprawia, że funkcjonują jak językowy konstrukt, autorski dyskurs, czemu między innymi sprzyja brak konkretyzacji, indywidualizacji postaci.

W twórczości uralskiego dramaturga szeroko wykorzystywana jest intertekstualność, która niezależnie od formy, używana jest jako swoisty kod, wspólny dla dramaturga i odbiorcy jego sztuk, przy pomocy którego Kolada tworzy swój obraz świata, przekazuje swój komunikat.

Obecność autora wyraźnie zaznaczona jest w warstwie językowej sztuk, w sposobie wykorzystania różnorodnych środków językowych: niecenzuralnej leksyki, autorskich neologizmów przysłów, cytatów, którymi dramaturg manipuluje, by ukazać stan kryzysu komunikacji, sytuację, w której człowiek podporządkowany jest władzy języka, z którego wyłączna pomocą jest w stanie zademonstrować swoje istnienie.

Wyraźnie zaznaczona obecność autora w tekście didaskaliów wpływa na znaczące zmiany w formie, funkcji i sposobie odbioru tekstu pobocznego, niejednokrotnie zmieniając go w samodzielny literacko pełnoprawny tekst.

Twórczość N. Kolady jest na tyle bogata, że mimo trzech dekad jego obecności na scenie teatralnej i literackiej, nadal otwiera nowe perspektywy nie tylko dla badaczy współczesnego dramatu rosyjskiego, lecz również przedstawicieli innych gałęzi nauki: językoznawstwa, teatrologii, kulturologii itd.

Sztuki uralskiego dramaturga cechują się niepowtarzalnością, wyjątkową unikalnością, która przede wszystkim związana jest z jawnymi i różnorodnymi przejawami obecności autora we wszystkich elementach poetyki jego utworów. Niniejszy fakt sprawił, że jego dramaturgia stała się fenomenem zarówno rosyjskiego, jak i światowego procesu literackiego.

Nikołaj Kolada niewątpliwie stał się klasykiem dramaturgii rosyjskiej przełomu XX-XXI wieku, a jego wpływ na dramaturgów tzw. „szkoły uralskiej”, której jest założycielem, nie budzi najmniejszych wątpliwości. Należy przypuszczać, że jego sztuki staną się dokumentem obecnych czasów.