

Gatunek dramatu „rewolucyjnego”: transgresje i narodowe matryce genologiczne w kontekście ukraińskich rewolucji XXI wieku

Ołena Bondarewa

Uniwersytet imienia Borysa Hrinchenki w Kijowie, Ukraina

ORCID: 0000-0001-7126-452X

Genre of “Revolutionary” Drama: Transgressions and National Genre Matrixes in the Context of Ukrainian Revolutions of the 21st Century

Abstract: Considering drama as an operational and mobile genre of literature, it is worth starting a separate conversation about its reactivity in the context of Ukrainian revolutions and liberation struggles of the 21st century. After all, modern Ukrainian “revolutionary” drama has nothing to do with the destructive genre clichés of the traditional “revolutionary drama” of the twentieth century. Signs of the latter were the destructive myth of: the new creation of the world; life from zero cycle; basic benefits for infirm people, given by the revolution; static linear plots; pseudo-documentary; ideological involvement of protagonists / antagonists. Ukrainian “revolutionary” drama of the 21st century has 2 streams dedicated, respectively, to the Orange Revolution (vitalistic-romantic visions of the revolution as “love on the barricades” and “birth of the spirit”, “The Nutcracker 2004” by Alexander Irvantes and “Revolution, love, death and dreams” by Pavlo Arie) and the Revolution of Dignity, which was mastered: in prophetic works (“Barricades on the Cross” by Yurko Gudz, “Detailing” by Dmitry Ternov); in the latest documentary strategies that do not require additional theatrical reinforcement (“We, the Maidan” by Nadiya Simchych, “Diaries of the Maidan” by Natalia Vorozhbyt); in hagiographic “To the sharpness of the sixth octave” by Igor Yuzyuk, “OTVETKA@UA” by Neda Nezhdana) and in symbolic and allegorical genres (Neda Nezhdana’s “Maidan inferno, or the other side of hell”, Oleksandr Viter’s “Labyrinth”, Oleg-Mykolaychuk-Nizovets’ “Chestnut and Lily of the Valley”, Oksana Tanyuk’s “Woe (not) my wolf, or Schrödinger’s Cat”, Vladimir Kupyansky’s “Under the Sign of Puy”, “Bogdan 2014” by Ksenia Skoryk, “Knight of the Temple” by Tetyana Ivashchenko, “Women and Snapper” by Tetyana Kitsenko, “Christmas on the Maidan” by Vira Makoviy, “Extreme Modern People” by Mykola Istin and many other dramatic works).

This gives grounds to consider the irreversible artistic transgressions of the genre, which due to its efficiency and mobility gets a new quality and new life, which is very relevant in the context of the Maidan topos throughout Ukraine in the Russian aggression in 2022.

¹ Proponowane określenie oddaje w zasadzie zakres znaczeniowy przyjętego w tradycji polskiej terminu *dramat o rewolucji*, a wykorzystywane jest w rzeczywistości ukraińskiej podczas nazywania m.in. utworów analizowanych w niniejszej publikacji – zarówno tekstów dawniejszych, jak i współczesnych.

Keywords: genre, revolutionary drama, transgressions, genre variety, drama of the Maidan

Słowa kluczowe: gatunek, dramat rewolucyjny, transgresje, odmiana gatunkowa, dramaturgia Majdanu

Współczesny dramat ukraiński od roku 2014 aktualizuje gatunek dramatu rewolucyjnego od dawną już nieistotny w wielu literaturach, rzucając nowe światło na doświadczenia dwóch ukraińskich rewolucji XXI w. Choć w ukraińskiej prozie i poezji pojawiło się jednocześnie wiele utworów o Majdanie, to właśnie sfera dramaturgii ukraińskiej daje podstawę do teoretycznych rozważań na temat transgresji gatunku, który po upadku socrealizmu zdawał się na zawsze zaniknąć.

W niemal wszystkich epokach to właśnie dramat staje się gatunkiem organicznym, za którego pośrednictwem „wpływa” do literatury i unaczynia się w niej mit ideologiczny. Każdy mit ideologiczny od zawsze szuka swojego rytualnego odpowiednika, co więcej – mitowi ideologicznemu nieodmiennie towarzyszy rytuał danej epoki (na przykład większość obrzędów z czasów sowieckich to w istocie transformowana inicjacja, ponieważ dotyczy chwili próby i wprowadzenia nowych ludzi, ich włączenia w określony społecznie i zaangażowany ideowo krąg, nabycia przez osobę „profaniczną” pewnego *sacrum*). Tetiana Swerbiłowa i Ludmyła Skoryna, zastanawiając się nad ukraińskim dramatem lat trzydziestych XX w., podkreśliły, że „spośród wszystkich zjawisk kulturowych teatr i dramat ze względu na przynależność genetyczną zapewne najbardziej podlegały teatralizacji i karnawalizacji pod prawami cywilizacji totalitarnej [...] dramaturgią łatwo można manipulować, ponieważ, podobnie jak sowiecka ideologia populistyczna, opiera się ona na fenomenie gry i wywodzi się z rytualnych typów kultury”². Jednocześnie tam, gdzie w rytuał wplata się elementy dramatycznego przedstawiania wydarzeń (tzw. kult wcielony), rytuał ten może zostać rozwinęty w spektakularną i emocjonalnie wpływową „quasi-dokładną” reprodukcję i replikację „przekształconej rzeczywistości” mitu ideologicznego³, co tworzy iluzję „zatrzymanego czasu”, przekształca przeszłość w metafizyczną teraźniejszość.

Jednocześnie, według Ołeksandra Hrycenki, możliwość nowego aktywnego tworzenia mitów, nawet niezdarnych i nieskutecznych, pojawiła się dopiero wtedy, gdy dominująca siła ideologiczna w społeczeństwie stworzyła „własną sferę *sacrum*, własną «świętą historię» i «święte pismo», z własnymi rytuałami i świątyniami, bohaterami i męczennikami, ich czynami i dokonaniem”, które ukraiński filozof kultury słusznie nazywa „subkul-

² T. Sverbilova, L. Skorina, *Ukraiń'ska drama 30-h rr. ôk model' masovoï kul'turi ta ïstorîâ dramaturgii u postatâh*, Ćrkasi 2007, s. 32, 33.

³ K. Flad, *Politiĉeskij mij. Teoretiĉskoe issledovanie*, Per. z angl. A. Georgieva, Moskva: Progress-Tradicîâ, 2004, s. 169.

turą” z zawartą w niej „święcką mini-religią”; pod rządami sowieckimi ta „subkultura” (ideologia partyjna) w każdej „republice” jest ogłaszana narodowym rdzeniem kulturowym, a „mini-kulty” są przedstawiane jako publiczna „święcka religia”⁴. Szczególnie owocne w różnych czasach, a zwłaszcza w kontekście sowieckim, były „inicjacje” mas (masa, w przeciwieństwie do jednostki, nie wykazuje zdolności zrozumienia przebiegu rozwoju historycznego, a mit jest tylko formą „jednoczenia” ludzi w masę, dzięki którym masa staje się sterowalna), co w istocie odbywało się w teatrze z jasną świadomością, że doskonały mit społeczny powinien raczej ukrywać wiedzę, odwracać uwagę od prawdy i irracjonalizować postrzeganie rzeczywistości przez zwolennika doktryny społecznej.

Spektakl tradycyjnie, jak każde widowisko, kojarzy się z rytuałem, a przez to z mitem. Usytuowany jest z reguły w skoncentrowanym, niemal mitycznym czasie i oddziela widza od rytmu codzienności, dążąc do maksymalnej afektacji emocjonalnej (bo każdy rytuał, któremu nie towarzyszy pewien poziom napięcia emocjonalnego, afektacji, stopniowo niweluje się, staje się codzienną rutyną). Do tego typu „wtajemniczeń” w czasach sowieckich wybrano tylko taki dramat, który służył legitymizacji oficjalnej mitologii ideologicznej, utrwalaniu w indywidualnej i społecznej świadomości wszystkich szczebli statusu jej hierarchii, „wkręcaniu” kodów ideologicznych w indywidualne systemy wartości niemalże w fazie ich projektowania, a w wersji optymalnej – absolutnemu zastąpieniu indywidualnego pola aksjologicznego sztafeta ideologiczną.

Z oczywistych względów filozoficzne studia nad strategiami politycznymi XX–XXI w. prowadzą myślicieli zachodnich do kategoriałnie otwartych analogii dramaturgicznych i teatralnych. Na przykład, amerykańscy politolodzy Dan Nimmo i James Combs definiują mit polityczny jako „dramatyczną całość” zorganizowaną zgodnie z dramatycznym schematem narracji, jako „dramatyczną akcję”, a jego kluczowe elementy mają następującą strukturę: „działanie; jego uczestnik (lub uczestnicy); używane przez nich środki; arena działania – czas, miejsce, okoliczności; cel uczestników, ich motywy przewodnie”⁵.

Gatunkowo „rewolucyjny” dramat epoki sowieckiej stanowi ramy niszczycielskiego mitu. Heorhij Poczepcow interpretuje sowiecki mit ideologiczny jako niezwykle uporządkowaną strukturę semiotyczną, którą charakteryzuje: systematyczne niszczenie dotychczasowego stanu refleksji społeczno-historycznej; przemyślana i matematycznie dokładna konstrukcja o klarownym systemie hierarchicznym; duży rezerwuar „przejsć”⁶ do

⁴ O.A. Gricenko, „*Svoâ mudrist’*”: *Nacional’na mifologîa ta “gromadâns’ka religîa” v Ukraïni*, Kiïv: Ukraïns’kij centr kul’turnih doslidžen’, 1998, s. 22.

⁵ D. Nimmo, J.E. Combs, *Subliminal Politics: Myths and Mythmakers in America*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, p. 17–18.

⁶ Tu w znaczeniu odwołań realizowanych poprzez dygresje, zmianę miejsca akcji, lejt-motywy itp.

rzeczywistości w odbiorze sztuki, co pozwala wyjaśnić łańcuchy powiązań między obiektami o różnych polach semantycznych: „Zgodnie z tym formowano obraz i wydarzeń historycznych, i wydarzeń współczesnych, co także cechuje stan wysokiej systematyzacji. Dla przykładu, historia była pisana i przepisywana nieustannie, wypełniając owo zapotrzebowanie ideologiczne na systematykę. Zmiana postulatów ideowych natychmiast wymagała zmiany rzeczywistości historycznej”⁷. Odpowiednie „zmiany” szybko wpłynęły na artystyczne priorytety, ukształtowały w artystach żywe zainteresowanie najnowszymi doktrynami politycznymi, które niezwłocznie wymagały pogłębionego pietyzmu w stosunku do ich treści. Hanna Weselowska twierdzi, że na poziomie „głównego mitu” genologia socrealistyczna tworzyła w istocie strukturę trzech matryc gatunkowych, przeszczepioną w różne konteksty rodzajowo-gatunkowe i zakotwiczoną w starożytnych archetypowych tematach kulturowych: 1) „kryminał socrealistyczny” – historia ujawnienia „wroga ludu” (archaiczna konfrontacja bohatera z wężem); 2) rozrywkowo-dydaktyczna komedia-melodramat ze szczęśliwym zakończeniem (igraszki w Ogrodzie Eden); 3) panegiryczny „życiowy” gatunek – przekształcona tragedia (mit o bóstwie zmarłym i zmartwychwstałym)⁸. Jednocześnie Tetiana Swerbiłowa i Ludmyła Skoryna dostrzegają, jak „poglądy funkcjonariuszy partyjnych w istotny sposób wpłynęły na gatunkowy system dramaturgii”⁹.

Rzecz jasna, takie dramaty nie uosabiały procesów tworzenia, bo wszystko liczone było od cyklu zerowego. Serhij Eisenstein nie mylił się więc w swoim czasie, gdy przepowiadał szybkie przekształcenie wątku historyczno-rewolucyjnego w „historyczno-partyjny”¹⁰. Literackie refleksje sowieckiego akademika Aleksandra Bileckiego błędnie interpretowały uproszczone ramy dramatu naśladowczego jako nową rodzajowo-gatunkową jakość dramatu. W ten sposób Bilecki postawił retoryczne pytanie: „Co może dać doktrynie katharsis sowieckiego dramaturga Arystotelesa-Lessinga, czyli odkupienie tragicznego bohatera z jego winy wobec społeczeństwa?” i przekonywał, że jakakolwiek próba sztucznego „wciśnięcia” dzieł sowieckich dramaturgów „w ramy starej teorii” jest skazana na niepowodzenie, że „nie ma bardziej bezowocnego zajęcia niż z punktu widzenia Arystotelesa lub Lessinga analizowanie *Lubowi Jarowej* lub *Śmierci szwadronu*”¹¹.

⁷ G.G. Počepcov, *Semiotika*, Moskwa: Refl-buk, Kiev: Vakler, 2002, s. 244.

⁸ G. Veselovs'ka, *Metod âk stil', a stil' âk metod: formal'nî pošuki v teorîi ta praktici socrealističnoj dobi (1930–1950)*, w: *Ukraïns'kij teatr XX stolittâ*, Redkol.: N.Korniënko ta in., Kiïv: LDL 2003, s. 306–307.

⁹ T. Sverbilova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta istoriâ dramaturgii u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 43.

¹⁰ S. Ėjzenštejn, *Edinaâ (Mysli ob istorii sovetskoj kinematografii)*, w: S. Ėjzenštejn, *Izbrannye stat'i*, Moskwa: Iskusstvo, 1956, s. 79.

¹¹ O.Ī. Bilec'kij, *Poetika dramy*, w: *Teoriâ dramy v istoričnomu rozvitku: Hrestomatiâ*, Zag. red. i peredm. O.Ī.Bilec'kogo, Kiïv: Mistectvo, 1950, s. 9, 11.

Paleta wątków socrealistycznego dramatu rewolucyjnego nie była różnicowana: głównymi perypetiami były wydarzenia rosyjskiej służby rodzinnej, przedstawione w rodzinie Uljanowa (na przykład dramat Iwana Dniprowskiego *Miłość i dym*, 1937; *Legenda Lenina* Mykoły Kulisza, 1937; *Pierwsze barykady* Wołodymyra Kaniwca, 1980 i *Śmierć Lenina* – sztuka Iwana Mykytenki *Nieśmiertelni*, 1937). Oddzielną niszę stworzył kult wydarzeń z 1917 r. (*Śmierć eskadry* Ołeksandra Kornijczuka, 1933; *Jak wschodziło słońce* Iwana Mykytenki, 1937; *Myśl o Brytyjce* Jurija Janowskiego, 1937) i nieudolne, kiczowate teksty o tym, jak proletariusze Sankt Petersburga radzili sobie z ukraińskimi chłopami, inspirując ich do „prawidłowego” odbioru zmian rewolucyjnych (*Prawda* Ołeksandra Kornijczuka, 1937). Jak widać, teatr ukraiński lat 1930–1970 został w całości włączony w realizację „dzieła agitacji i propagandy”, przy czym „nie sam, ale przy bezpośrednim udziale dramaturgów, którzy zapewnili mu repertuar”¹².

Bezkompromisowe teksty dramatyczne (np. dramaty Mykoły Kulisza 97, 1924 czy *Komuna w stepach*, 1925) zostały szybko zakazane i nie mogły wpłynąć na ówczesne konteksty dramatyczne.

Stereotypowe treści ideologiczne zdawały się narzucać pewną strukturę każdemu rodzajowi dramatycznej tematyki i problematyki. W spektaklach z zakresu „leninowsko-stalinowskiego” ukształtował się sztamkowy obraz przywódcy, który z niesamowitą łatwością potrafił znaleźć w oczach widzów jedyne „słuszne” historyczne rozwiązanie, niepodlegające żadnym analizom i wątpliwościom. Ukraińska historia „przedpaździernikowa” podlegała całkowitemu tabu – na początku historii rozpoczynano ją od punktu zerowego, a następnie istotnie zawężano tematyczne i ideologiczno-problemowe spektra ukraińskiego dramatu o wymowie historycznej, sztucznie zaadaptowane do „ogólnoradzieckich” wymagań, w ramach których „prawdziwa” historia rozpoczęła się w październiku 1917 r., została zapoczątkowana przez „starszych” rosyjskich „braci” i wyłoniła się jako liniowy, jednowymiarowy, stopniowy i pomyślny proces walki klas: w ten sposób połączył się dyskurs mitologiczny i racjonalnie pospolity. Cechy te szczegółowo omówiono w monografii *Mit i dramat w najnowszym kontekście literackim: odnowienie więzi strukturalnych poprzez modelowanie gatunkowe*¹³, podkreślając, że „główny cel systemu gatunkowego, środków stylistycznych, figuratywnych rezerw literatury w warunkach ideologicznego zamknięcia sprowadza się do formowania halucynogennych matryc, które skrycie manipulowałyby umysłami odbiorców na rzecz określonej ideologii: wiadomo, że autorytet każdego rządu skrupulatnie ukrywa swoje prawdziwe intencje za pomocą technik mitotwórczych, posługując się różnymi sakralnymi metaforami,

¹² T. Sverbilova, L. Skorina, *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta istoriâ dramaturgii u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 42.

¹³ Por.: Olena Bondareva, *Mifi drama u novitn'omu literaturnomu konteksti: ponovlennâ struktornogo zv'âzku čerez žanrove modelivannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006.

spekulując na temat pragnienia osiągnięcia «rajskiej idylli» przez «człowieka mas» w możliwie najkrótszy i bezbolesny sposób¹⁴.

Perspektywę rozpatrywania pola gatunkowego „tragedii optymistycznej” z punktu widzenia kiczu, zaproponowaną przez Tetianę Swerbiłową i Ludmyłę Skorynę, należy uznać za niezwykle obiecującą. Przy czym badaczki słusznie zwracają uwagę na podwójną absurdalność rewolucyjnej kiczowej dramaturgii w gatunku „optymistycznej tragedii” właśnie w kontekście ukraińskim, gdzie dobrowolna „śmierć egzystencjalna” bohatera w naturalny sposób poprzedza „śmierć” globalną narodu ukraińskiego¹⁵.

Wraz ze słabnięciem reżimu totalitarnego gatunek dramatu rewolucyjnego stopniowo zanikał, stąd jego „wieczną klasyką” przez długi czas pozostają spektakle powstałe w latach trzydziestych (o czym świadczy stały repertuar w ukraińskich teatrach w latach 1950–1980 dramatu Ołeksandra Kornijczuka *Śmierć eskadry*).

Nawiasem mówiąc, to właśnie lata dwudzieste XXI w. staną się okresem, w którym ponownie zmieni się w ukraińskim literaturoznawstwie postrzeganie roli dramaturgów tworzących dla sowieckiego teatru. Proces ten rozpoczął się już od monografii Andrija Puczukowa *Trwały trolling trickstera: metadramaturgia Ołeksandra Kornijczuka*, w której badacz podkreśla: „Zarzucić Kornijczukowi, że pisał «nie to», jest niczym zarzucanie architektom, że stworzyli «stalinowski empire» lub chruszczowski, w których na stałe nie da się żyć. Ani dramaturgowie, ani architektki nie mogli sobie pozwolić na robienie «nie tego» – nie byli wolnymi artystami, którzy mogliby zejść do alkoholowego podziemia i cierpieć z powodu publicznych buldożerowych wystaw¹⁶, obnosząc się ze swym nonkonformizmem – ludność nie zamierzała ich utrzymywać, nawet nie zamierzała ich zrozumieć¹⁷».

W latach 1970–1990 nawet odwołanie się do źródeł dokumentalnych nie mogło uratować „gatunkowego denata”, którym stał się ukraiński dramat rewolucyjny, bo dramaty te cudem omijały najtragiczniejsze wydarzenia ukraińskiej historii XX w. – kolektywizację, Wielki Głód, masowe represje, deportacje, tłumienie ruchów wyzwoleniczych, przymusową rusyfikację, katastrofę w Czarnobylu itd. – są więc coraz rzadziej postrzegane jako pełnoprawne teksty literackie.

Dramaturdzy ukraińskiego oficjalnego obiegu końca lat siedemdziesiątych minionego wieku odwoływali się wyłącznie do dokumentów

¹⁴ O. Bondareva, *Mif i drama u novit'omu literaturnomu konteksti: ponovlennâ struktornogo zv'âzku čerez žanrove model'uvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, s. 419.

¹⁵ T. Sverbilova, L. Skorina, *Ukraiń'ska drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta istoriâ dramaturgii u postatâh*, Čerkasi 2007, s. 45.

¹⁶ Nawiązanie do Buldożerowej Wystawy – nazwy wystawy artystów niezależnych; odbyła się ona we wrześniu 1974 r. na wolnym powietrzu, na przedmieściu Moskwy; usunięta przez ówczesną milicję i buldożery (stąd nazwa).

¹⁷ A. Pučkov, *Trivkij trolling trikstera: Metadramaturgiâ Ołeksandra Kornijčuka*, Kiïv: DUH I LİTERA, 2021, s. 594.

oderwanych od rzeczywistego kontekstu historycznego (zawsze biegunowego, nieliniowego, wzbogaconego o historyczne skojarzenia) i tkwiących w innym układzie odniesienia, niemającym alternatywy. Nie można było nawet marzyć o łączeniu bohaterów ich dramatów z tradycją kulturową. Przy wysokiej produktywności gatunkowej ukraińskiej powieści historycznej dramat „historyczno-rewolucyjny” ignorował związane z nim osiągnięcia artystyczne i stopniowo zapominał o własnych motywach i rezerwach gatunkowych gromadzonych od XVII i XVIII w.

Późniejsze postmodernistyczne trawestowanie dramaturgii rewolucyjnej, widoczne m.in. w sztukach Wołodymyra Dibrowy, było zrozumiałe wyłącznie dla „wtajemniczonych”, stąd praktycznie nie wpłynęło na ogół czytelników i widzów właśnie dlatego, że sztuki o treści rewolucyjnej wówczas zupełnie straciły na aktualności i znalazły się poza wszelkimi kontekstami.

Na przykład w sztuce *Krótki kurs* Wołodymyr Dibrowa zaproponował wizję historii XX w. jako zamkniętej sceny teatru lalek. W teatralizowanym miejscu podobnym do sceny teatru lalek dramaturg rozwinął nieklasyczne filozoficzne wersje modeli władzy, usuwając tradycyjną opozycję „władca/podwładny” wobec klasycznych koncepcji filozoficznych, jednocześnie faworyzując struktury władzy jako stale zdecentralizowane i wszechobecne zjawiska XX w., traktując to jako lokalny, zamknięty, a więc niekończący się cykl mitologiczny. Głównymi bohaterami spektaklu byli twórcy „rewolucji rosyjskiej” i jej represyjnego systemu, Lenin, Stalin, Trocki i Poskryobyszew – ale nie jako postacie historyczne, ale jako marionetki, które zabawiały i absorbowały publiczność przez ograniczony czas, niezależnie od jego reakcji. Jednocześnie dramaturg w sposób druzgocący sparodiował wszelkie wady gatunkowe tzw. dramatu historyczno-rewolucyjnego jako konstrukcji sztucznej i absurdałnej, łącznie z jej naiwnym instrumentarium estetycznym.

Niespodziewanie (lub odwrotnie – organicznie, bo „każda rewolucja ma swoją dramaturgię”¹⁸) historyczno-rewolucyjna fabuła ponownie zapulsowała w ukraińskim kontekście XXI w. w trzech zupełnie przeciwnych modyfikacjach: 1) w wizjonerskiej dramaturgii przewidującej wydarzenia dwóch ukraińskich rewolucji – Pomarańczowej Rewolucji i Rewolucji Godności (*Barykady na krzyżu* Jurka Gudzia, *Detalizacja* Dmytra Ternowego, *Netudydytyna* Ołeha Mykołajczuka-Nyzowca); 2) w romantycznych iluzjach rewolucyjnych poświęconych „pomarańczowemu” Majdanowi (*Dziadek do orzechów-2004* Ołeksandra Irvanca, *Rewolucja, miłość, śmierć i marzenia senne* Pawła Arie, *Wybory przy deptaku* Walerija Herasymczuka); 3) w tekstach dramatycznych, które przybliżają Rewolucję Godności.

Co do ostatniego punktu, można tu mówić o różnorodności gatunkowych strategii dramatycznych i transgresyjnym charakterze zmian, jakie

¹⁸ N. Mirošničenko, *Neomifologijâ revolucijî i transformacijâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35.

zachodzą w gatunku ukraińskiego dramatu „rewolucyjnego”. Wśród nurtów gatunkowych współczesnych dramatopisarzy ukraińskich realizowane są: 1) najnowsze strategie dokumentalne, niewymagające dodatkowego teatralnego wzmocnienia (*My, Majdan* Nadiji Symczycz, *Dzienniki Majdanu* Natalii Woróżybt); 2) hagiograficzne projekcje gatunkowe (*Cis szóstej oktawy* Ihora Juzjuka, *OTVETKA@UA* Nedy Neždany); 3) symboliczno-alegoryczna poetyka gatunkowa (*Majdan inferno albo po tamtej stronie piekła* Nedy Neždany, *Labirynt* Ołeksandra Witra, *Kasztan i konwalia* Oleha Mykołajczuka-Nizoca, *Wycie (nie)moje wilczycy lub kot Schrödingera* Oksany Taniuk, *Pod znakiem Puj* Wołodymyra Kupianskiego, *Bohdan 2014* Kseni Skoryk, *Rycerz świętyni* Tetiany Iwaszczenko, *Kobiety i snajper* Tetiany Kicenko, *Boże Narodzenie na Majdanie* Wiry Makowej, *Nekst-modernistyczni ludzie* Mykoły Istyny). „Euromajdan – mówi Jarosław Poliszczuk – stał się wiodącym wydarzeniem społecznym, kulturalnym i artystycznym współczesnej Ukrainy. Wydarzenie to wyraźnie wyznaczyło granice obecnego podziału czasu, kończąc okres przejściowy społeczeństwa posttotalitarnego i postkomunistycznego oraz wyznaczając początek nowej fazy rozwoju, którym będzie kierować strategia niepodległego państwa. Majdan wydobył z cienia nowe formacje twórcze Ukrainy: nie ujawniły one jeszcze w pełni swojego potencjału, ale już otrzymały potężny bodziec do twórczego rozwoju”¹⁹.

Traktując dramat jako operacyjny i mobilny gatunek literatury, warto rozpocząć osobną dyskusję o gatunkowych konstruktach jego reaktywności w kontekście ukraińskich rewolucji i walk wyzwoleniczych XXI w. W końcu współczesny ukraiński dramat „rewolucyjny” nie ma nic wspólnego z destrukcyjnymi kliszami gatunkowymi tradycyjnego „dramatu rewolucyjnego” XX w. Przejawami tych ostatnich były: destrukcyjny mit nowego stworzenia świata, życie od cyklu zerowego, podstawowe dobra dla wykluczonych, zdobyte przez rewolucję; statyczne liniowe wątki; pseudo-dokumentalistyka; ideologiczne zaangażowanie bohaterów/antagonistów. Wszystkie rewolucyjne dramaty lat dwudziestych i siedemdziesiątych XX w., nawet te tworzone przez ukraińskich dramaturgów, pozbawione były kwestii narodowości i tożsamości ukraińskiej. Natomiast nowy ukraiński dramat rewolucyjny tworzy nowe propozycje oparte na formach treściowych: wizjonerskich gatunkach; aktualizacji rozpoznawalnych matryc mitologicznych – studni, labiryntu, rękawiczki, piekła; budowie równoległych światów i wątków, w tym z wykorzystaniem technologii wirtualnych; inwektyw intertekstualnych i intermedialnych, depersonalizacji i uogólnienia modeli bohaterów. Staje się on otwartą rozmową o poszukiwaniu przez Ukraińców samych siebie i swojej tożsamości w wirze rewolucyjnego Majdanu jako terytorium postkolonialnej wolności i poczucia własnej wartości. Świadczą o tym dwie dramatyczne antologie

¹⁹ Á. Poliśuk, *Reaktivnist' literaturi*, Kiïv: Akademvidav, 2016, s. 37.

opracowane przez specjalistów Narodowego Centrum Sztuki Teatralnej Lesia Kurbasa – *Majdan, przed i po*, 2016²⁰ oraz *Labirynt lodu i ognia*, 2019²¹, które są uważane za „wyraźną linię demarkacyjną w systemie wartości europejsko zorientowanych i antytotalitarnych Ukraińców”²². W utworach zamieszczonych w tych antologiach dramaturdzy „eksperymentują z montażowymi strukturami nieliniowymi, wykorzystują gatunki hybrydowe i najnowsze, zapożyczają reguły kompozycyjne z innych epok stylistycznych i dziedzin sztuki”²³.

Niezwykle istotne jest to, że badacze tego stosunkowo „gorącego” dramatu mówią o jego specyfice gatunkowej, która balansuje na pograniczu wielu wyznaczników gatunkowych; są to mianowicie:

– uwspółcześnione modyfikacje charakterystycznych dla Ukrainy archaicznych gatunków dramatycznych, np. misterium, teatr uliczny, wertep²⁴;

– „zakres poszukiwań formy i środków stylistycznych adekwatnych do nowej rzeczywistości jest bardzo szeroki i daleki od klasycznego”²⁵;

– zwracanie uwagi na nowe gatunki literackie, takie jak fantastyka futurystyczna²⁶;

– podkreślanie „nieheroiczności” bohaterów²⁷;

– nowe formaty dokumentu, które inspirowały „quasi-dokumentalne formy kompozycyjne”, „zakulisowe głosy i monologi”, „dokumentalną dokładność we wskazaniu czasu i miejsca każdego zjawiska”²⁸; w tym kontekście za kluczowe uznaje się „pragnienie dramatopisarzy, reżyserów i kuratorów do oddania głosu świadkom”, co z jednej strony uruchamia „potencjał teatru-forum”, w którym czytelnik/widz staje się współtwórcą i aktywnym uczestnikiem, a z drugiej strony – wzmacnia chęć rozpoznania śladów utraty i dyskursywnego ustabilizowania znaczenia traumy, „prowa-

²⁰ *Majdan. Do i pislâ: antologiâ aktual'noi dramy*, Kiiiv: Svîv znan', 2016, 256 s.

²¹ *Labirint iz krigi j vognû: antologiâ aktual'noi dramy. Revolûciâ gidnosti i gibridna vijna*, uporâd. Neda Neždana, Oleg Mikolajčuk-Nizovec', Kiiiv: Smoloskip, 2019, 432 s.

²² O. Bondarewa, *Kriterii formuvannâ ta perspektivi dosliđžennâ sučasnih dramaturgičnih antologij v Ukraïni. Sučasna filologična nauka: aktual'ni pitannâ ta vektori rozvitku: kolektivna monografiâ*, vidp. za vipusk M. V. Mamič. L'viv-Torun': Liga-Pres, 2021, s. 315.

²³ N. Mirošničenko, *Neomifologiâ revolûcii i transformaciâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 37–38.

²⁴ È. Vasil'ëv, *P'ësi ukraïns'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovi pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 74.

²⁵ N. Mirošničenko, *Neomifologiâ revolûcii i transformaciâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 40.

²⁶ N. Mirošničenko, *Vid diagnostičnoi do prognostičnoï modeli dramy. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 92.

²⁷ N. Mirošničenko, *Neomifologiâ revolûcii i transformaciâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 45.

²⁸ È. Vasil'ëv, *P'ësi ukraïns'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovi pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 75–77.

dzi do wprowadzenia postaci alegorycznych” symbolizujących wspólnotę straty²⁹;

- postdramatyczna, teatralna/antyteatralna baza³⁰;
- połączenie w jednym dramatycznym tekście „przeciwbieżnych potoków” epizacji i liryzacji³¹, globalne wymieszanie rodzajowo-typologiczne;
- obfitość pieśni poetyckich³²;
- monodramatyczny tryb gatunkowy, który daje bohaterom platformę dla otwartych, szczerych, niezwykle emocjonalnych form wypowiedzi³³, jest „unikatowym środkiem psychoterapii przede wszystkim dlatego, że jej aktualizacja wiąże się z werbalizacją traumy Majdanu i wojny”³⁴;
- obecność obserwatorów i przestrzeń, w której „obserwator może doświadczyć spotkania z innym i swoją pamięcią bez gotowych odpowiedzi”³⁵;
- potencjał prognostyczny³⁶;
- poczucie przyspieszonego czasu³⁷;
- radykalizm kontekstowy³⁸;
- najszerszy zakres intertekstualny³⁹ i „intermedialny – literacko-muzyczny-kinematograficzny”⁴⁰;
- „międzyczasowe echo różnych chronotopów”⁴¹;

²⁹ Ū. Golodnikova, *Ukraińs'ka nova drama: vid destrukcii do stvorennâ novoi estetiky*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik, Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2017, № 12, s. 52.

³⁰ Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 76, 78.

³¹ Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 78.

³² O. Bondareva, *Kriteriî formuvannâ ta perspektivi doslidžennâ sučasnih dramaturgičnih antologij v Ukraïni. Sučasna filologična nauka: aktualni pitannâ ta vektorî rozvitku: kolektivna monografîâ*, vîdp. za vipusk M. V. Mamič. L'viv-Torun: Liga-Pres, 2021, s. 317; Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 77–78.

³³ Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 78–79.

³⁴ Ž. Bortnik, *Monodrama: pravo na total'nij monolog*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”, nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2018, № 13, s. 183.

³⁵ O. Kogut, *Arhetip volî: proëkiâ Majdanu*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”, nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 145.

³⁶ N. Mirošničenko, *Vid diagnostičnoï do prognostičnoï modeli dramî. Ukraïns'kij kontekst*, w: Kurbasivs'ki čitannâ: nauk. visnik, Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 89–90, 92, 94.

³⁷ N. Mirošničenko, *Neomifologîâ revolucii i transformaciâ strukturî dramî*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35–36.

³⁸ N. Mirošničenko, *Vid diagnostičnoï do prognostičnoï modeli dramî. Ukraïns'kij kontekst*, w: Kurbasivs'ki čitannâ: nauk. visnik, Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 88.

³⁹ N. Mirošničenko, *Neomifologîâ revolucii i transformaciâ strukturî dramî*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 37–38.

⁴⁰ Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 81.

⁴¹ Ê. Vasil'ëv, *P'ësi ukraińs'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovî pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiiv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 81.

- konfrontacja „rzeczywistości i wirtualności, prawdy i fałszu”⁴²;
- dbałość o „teatr w teatrze”⁴³.

Wszystko to daje podstawy do rozważenia nieodwracalnych artystycznych transgresji gatunku dramatu rewolucyjnego w kontekście współczesnej Ukrainy, jako że sam gatunek, dzięki swojej innowacyjności i łatwości transformacji, otrzymuje nową jakość i nowe życie, co – ponadto – jest aktualne w kontekście toposu Majdanu jako nowego typu rewolucyjnego oporu terytorium Ukrainy w warunkach rosyjskiej agresji 2022 r.

Bibliografia

- Babij L., *De misce dlâ tilesnoï pam'âti v publïčnomu diskursi?*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”. nauk. visnik. Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 93–103.
- Bilec'kij O.Ī., *Poetika dramy*, w: *Teoriâ dramy v istoričnomu rozvitku: Hrestomatiâ*, Zag. red. i peredm. O.Ī. Bilec'kogo, Kiïv: Mistectvo, 1950, s. 9–64.
- Bondareva O., *Kriterii formuvannâ ta perspektivi doslïdžennâ sučasnih dramaturgičnih antologij v Ukraïni. Sučasna filologična nauka: aktual'ni pitannâ ta vektori rozvitku: kolektivna monografiâ*, vidp. za vipusk M. V. Mamič. L'viv-Torun': Liga-Pres, 2021, s. 300–326.
- Bondareva, *Mifi drama u novit'nomu literaturnomu konteksti: ponovlennâ strukturnogo zv'âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, 512 s.
- Bortnik Ž., *Monodrama: pravo na total'nij monolog*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”, Nauk. visnik. Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2018, № 13, s. 183.
- Ėjzenštejn S., *Edinaâ (Mysli ob istorii sovetskoj kinematografii)*, w: Ėjzenštejn S., *Izbrannye stat'i*, Moskva: Iskusstvo, 1956, s. 77–88.
- Flad K., *Političeskij mif. Teoretičeskoe issledovanie*, Per. z angl. Moskva: Progress-Tradiciâ, 2004, 264 s.
- Golodnikova Ū., *Ukraïns'ka nova drama: vid destrukcii do stvorennâ novoï estetiki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”, nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2017, № 12, s. 44–57.
- Gricenko O.A., „*Svoâ mudrišt'*”: *Nacional'na mifologiiâ ta "gromadâns'ka religiiâ" v Ukraïni*, Kiïv: Ukraïns'kij centr kul'turnih doslidžen', 1998, 184 s.
- Kogut O., *Arhetip voli: proėkciâ Majdanu*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”, nauk. visnik. Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 139–152.
- Labirint iz krigij vognû: antologiiâ aktual'noi dramy. Revoluciâ giđnosti i giđridna vijnâ*, uporiâd. Neda Neždana, Oleg Mikolajčuk-Nizovec', Kiïv: Smoloskip, 2019, 432 s.
- Majdan. Do i pislâ: antologiiâ aktual'noi dramy*, Kiïv: Svit znan', 2016, 256 s.
- Mirošničenko N., *Vid diagnostičnoï do prognostičnoï modeli dramy. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 84–97.
- Mirošničenko N., *Neomifologiiâ revolucii i transformaciâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 32–50.
- Nimmo D., Combs J.E., *Subliminal Politics: Myths and Mythmakers in America*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1980, 256 p.

⁴² N. Mirošničenko, *Neomifologiiâ revolucii i transformaciâ strukturi dramy*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2016, № 11, s. 35.

⁴³ O. Bondareva, *Mifi drama u novit'nomu literaturnomu konteksti: ponovlennâ strukturnogo zv'âzku čerez žanrove modelûvannâ*, Kiïv, «Četverta hvilâ», 2006, s. 389–410; N. Mirošničenko, *Vid diagnostičnoï do prognostičnoï modeli dramy. Ukraïns'kij kontekst*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ”: nauk. visnik, Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. s. 35.

- Polišuk Â., *Reaktivnist' literaturi*, Kiïv: Akademvidav, 2016, 192 s.
- Počepcov G.G., *Semiotika*, Moskva: Refl-buk, Kiev: Vakler, 2002, 432 s.
- Pučkov A., *Trivkij trolling` trikstera: Metadramaturgiâ Oleksandra Kornijčuka*, Kiïv: DUH Ĩ LĪTERA, 2021, 608 s.
- Sverbilova T., Skorina L., *Ukraïns'ka drama 30-h rr. âk model' masovoï kul'turi ta istoriâ dramaturgii u postatâh*, Čerkasi 2007, 234 s.
- Vasil'êv Ê., *P'êsi ukraïns'kih dramaturgiv pro gibridnu vijnu: žanrovì pošuki*, w: „Kurbasivs'ki čitannâ” nauk. visnik. Kiïv: NCTM im. Lesâ Kurbasa 2020, № 15, s. 71–83.
- Veselovs'ka G., *Metod âk stil', a stil' âk metod: formal'ni pošuki v teorii ta praktici socrealističnoï dobi (1930–1950)*, w: *Ukraïns'kij teatr XX stolittâ*, Redkol.: N.Kornienko ta in., Kiïv: LDL 2003, s. 276–320.