

LITERATUROZNAWSTWO

Weronika Biegluk-Leś

DOI 10.15290/sw.2021.21.01

Uniwersytet w Białymstoku

Wydział Filologiczny

Kolegium Literaturoznawstwa

tel. +48 85 745 74 54

e-mail: w.les@uwb.edu.pl

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3596-1357>

Metateatralność w dramacie Jewgienija Wodołazkina *Parodysta*

Słowa kluczowe: współczesny dramat rosyjski, metateatralność, intertekstualność, parodia

Przypadek Jewgienija Wodołazkina reprezentuje nie tak rzadką – jakby się mogło wydawać – sytuację, gdy egzegeta tekstów literackich staje się twórcą. Mediewista, uczeń samego Dmitrija Lichaczowa, uczony, debiutuje jako pisarz stosunkowo późno, bo na początku nowego tysiąclecia, powieścią *Urowadzenie Europy* (*Похищение Европы* 2005). Jego teksty, w specyficzny sposób kreujące i modelujące czas powieściowy („według staroruskich kanonów”¹) oraz poświęcające dużo uwagi kategorii pamięci, szybko zdobywają uznanie krytyków, badaczy i czytelników, a ich autor staje się jedną ze „znaczących postaci współczesnej literatury rosyjskiej”².

Po literaturoznawcy-pisarzu można się spodziewać, że jego utwory będą prezentować wysoki stopień literackiej „nadświadomości”. Tak rzeczywiście jest, zarówno w prozatorskich utworach Wodołazkina, jak i w dramatach³.

¹ Natalia Iwanowa nazywa wręcz Wodołazkina skrybą i tłumaczem średniowiecznych pojęć („переписчик и переводчик средневековых понятий”) – [Iwanowa 2019, 28].

² Patrz np. [Abaševa 2019, 38–48].

³ Na dzień dzisiejszy Jewgienij Wodołazkin jest autorem czterech dramatów (*Parodysta*, *Muzeum*, *Siostra czterech*, *Mikropol*). Jednak o ile jego proza cieszy się dużym zainteresowaniem krytyków i literaturoznawców, o tyle utwory dramatyczne autora *Lauru* i *Awiatora* nie doczekały się jeszcze refleksji badawczej.

Metateatralność⁴ w sztuce *Parodysta* (*Παροδύστης* 2014) nie manifestuje się poprzez otwarte dywagacje odnośnie istoty i sposobu funkcjonowania teatru i utworów dramatycznych czy poprzez zastosowanie chwytów (rozpoznawalnych jako typowe dla metateatralności), np. zwrotów do odbiorcy, wprowadzanie do utworu figury autora czy też dosłowną realizację *mise en abyme* polegającą na utożsamianiu tekstu zewnętrznego i wewnętrznego⁵. Strategia, którą wybiera Wodołazkin, jest bardziej subtelna i nie polega na epatowaniu autotelicznością. Perspektywa meta nabiera rozpędu stopniowo, zagarniając w różnorodny sposób wiele poziomów tekstu. Konstytuuje się poprzez mnożenie poziomów rzeczywistości przedstawionej oraz jej specyficzne modelowanie, eksponujące „wtórność”, „fikcjonalność”, „steatralizowanie”. Generowanie wielopoziomowej rzeczywistości przedstawionej odbywa się poprzez:

– różne, zazwyczaj przewrotne, realizacje chwytu „teatru w teatrze” np. dzięki intertekstualności eksplicytnej (rozpoznawanie przez bohaterów określonej sytuacji dramatycznej, której są uczestnikami, jako intertekstu) oraz intertekstualności aluzyjnej, implicytnie wpisanej w tekst dramatu (w tym przypadku funkcją dekodującą obarczony zostaje czytelnik/widz);

– obecność określonych elementów strukturalno-kompozycyjnych – prologu i parodystycznego ekwiwalentu chóru (charakter i konstrukcja wypowiedzi Masażystki w pierwszym akcie czy Sportowca w akcie drugim) oraz symultaniczności planów wydarzeń, przypominającej filmową technikę montażu równoległego (działania Bubiencowa przeplatane migawkami ukazującymi działania Sportowca i Inspektora);

⁴ Będę używała pojęcia „metateatralność” w jego szerokim znaczeniu, tzn. rozumiejąc je jako wszelkie autoteliczne praktyki tekstowe w dramacie. Por. [Pavis 1998, 287], [Ruta-Rutkowska 2010, 113–138]. Artur Grabowski rozróżnia i precyzuje znaczenie pojęć „metateatralność” i „metadramatyczność” w następujący sposób: „Metateatralność, jako wyrażona w tekście dramatu autorefleksja postaci nad uwarunkowaniami działającego się performansu, oraz metadramatyczność, jako różnorodne symptomy samowiedzy autora w roli kreatora tekstu dramatycznego (...)” – [Grabowski 2017, 17]. W niniejszym artykule uznaje te pojęcia za sprzężone ze sobą i nawzajem się warunkujące.

⁵ *Mise en abyme* „oznacza taką konstrukcję artystyczną, w której w ramy jednego tekstu literackiego wstawiono inny, wewnętrzny tekst w różny sposób związany z okalającą go strukturą”. – [Pietrzak 2004, 188]. Przez dosłowną realizację rozumiem taką sytuację podwojenia, w której utwór paradoksalnie zawiera się sam w sobie. „*Mise en abyme* najprościej określić można jako „odbicie lustrzane”: jest to kompozycja zawierająca w swoim obrębie mniejszą wersję samej siebie”. – [Karkiewicz 2015, 399]. Pojęcie *mise en abyme* wprowadzone do obiegu literaturoznawczego przez André Gide’a uległo z biegiem czasu rozszerzeniu. Szerokie rozumienie tego chwytu, jakim jest na przykład typologia *mise en abyme* Luciena Dällenbacha, omawia Przemysław Pietrzak – [Pietrzak 2004, 188]. Patrz także: [Dickman 2019, 15].

– poziomy gry generowanej w obrębie intrygi dramatycznej przez samych bohaterów (śledztwo detektywa Bubiencowa, które okazuje się *de facto* „spektaklem-mistyfikacją”);

– rozbijanie iluzji scenicznej (w finale dramatu) i maksymalizację toposu *theatrum mundi* (z czym wiąże się określone pojmowanie ludzkiej egzystencji);

– metaparodyjność (bohater – artysta-parodysta, refleksja na temat istoty parodii przechodzi w metarefleksję, stematyzowanie w dialogu dramatycznym problematyki związanej z parodią jako pochodną charakterystyki życia bohatera).

Sztuka *Parodysta* składa się z prologu i dwóch aktów.

Max Dessoir obecność prologu w dramacie traktował jako formę „sztuki w sztuce”⁶ – jeden ze środków metadramatycznych. W dramacie Wodołazkina jest to również jeden ze sposobów mnożenia poziomów ontycznych i intensyfikowania w świadomości odbiorcy „sytuacji scenicznej” (immanentna funkcja prologu – przedakcja, artykulacja głównego wątku, itp.). Poprzedzający dramat *Prolog* otwiera bowiem metafizyczną perspektywę, rozwarstwiając czasoprzestrzeń sztuki na wieczność i skończoność, oraz na to, co realne i na to, co irrealne, wprowadzając złożonych, heterogenicznych bohaterów. Pojawiają się w nim dwie skrzydlate postacie ubrane w długie skonstrastowane kolorystycznie płaszcze: biały i czarny. Informacja zawarta w poprzedzających scenę didaskaliach od razu problematyzuje ich status ontyczny wskazując na ułomność sensualistycznej percepcji świata, co również wpływa na „rozmywanie” istoty bohaterów *Prologu*:

Нет ни малейших признаков того, что один – инспектор ДПС, а второй – спортсмен. [Vodolazkin 2014, 7]⁷

Chociaż w sztuce Wodołazkina od początku postacie te funkcjonują jako Inspektor i Sportowiec, której z nich zostaje przypisana semantyka „bieli”, a której „czerni” dowiadujemy się dopiero pod koniec ich rozmowy, kiedy schodząc z drabiny zdejmują płaszcze. Oba te działania postaci – zarówno „ruch w dół”, jak i „odsłonięcie się” aktualizują w odbiorze wyraziste znaczenia przenośne, zagęszczając filozoficzną wymowę *Prologu*.

Biały anioł (Inspektor ruchu drogowego) oraz czarny anioł (Sportowiec) stojąc po przeciwległych stronach drabiny prowadzą mianowicie dyskusję na temat kondycji człowieka w świecie. Widz (czytelnik)⁸, wrzucony w tę roz-

⁶ Cyt. za [Burzyńska 2005, 32].

⁷ Dalej wszystkie cytaty z utworu z tego wydania.

⁸ Z tego względu, że analizie w niniejszym artykule podlega tekst sztuki, a nie jego

mowę *in medias res*, zostaje sprowokowany do intelektualnej refleksji, zobligowany do zajęcia stanowiska w dyskusji – próby sprecyzowania własnego punktu widzenia. Repliki postaci prezentują skrajnie odmienne koncepcje losu ludzkiego: Inspektor uważa, że każdy jest kowalem swojego losu, z kolei Sportowiec podkreśla udział przypadku w ludzkim życiu. Prezentowane przez bohaterów *Prologu* światopoglądy konstytuują opozycję pomiędzy ładem a chaosem, sensem a absurdem istnienia. Dyskusja „aniołów” kończy się ironicznym zawieszeniem, które można odczytać jako implicytną grę z Szekspirowską frazą „reszta jest milczeniem”:

ИНСПЕКТОР. Всякий кузнец своего счастья хотя бы потому, что даже молот опускается на его голову неслучайно. (...)

СПОРТСМЕН. Ну, знаете, я молчу.

ИНСПЕКТОР. Мое предложение: давайте молчать оба.

СПОРТСМЕН. Человек гибнет под ударом молота или, там, другого тяжелого предмета – а вы куражитесь. Обвиняете его в собственной гибели.

ИНСПЕКТОР. Я, заметьте, продолжаю молчать.

СПОРТСМЕН. А я подумаю и еще что-нибудь скажу. Попозже. [Vodolazkin 2014, 7–8]

Warto również zwrócić uwagę na istotną obecność od samego początku w *Prologu* „słowa pisanego”. Inspektor rozwija i czyta zwój (zwitek):

ИНСПЕКТОР. Вы же видите, что здесь написано „Каждый...” Читаю в переводе, потому что по-латыни звучит иначе... [Vodolazkin 2014, 7]

Przywołanie autorytetu pisma odbywa się z jednoczesnym zasygnalizowaniem problemu związanego z wiernym przekazaniem prawdy (sensu). Pojawia się bowiem kwestia przekładu rozumianego jako interpretacja. „Biały anioł” broniąc swojego stanowiska odwołuje się do wysokiej, mądrościowej funkcji słowa, natomiast „czarny anioł” wykorzystuje pragmatyczną, użytkową rolę pisma, trzymając w ręku zwykłą karteczkę z adresem. W płaszczyźnie leksyki ową opozycję wzniosłości i trywialności wzmacniają użyte w didaskaliach określenia: „свиток”⁹ (‘zwój’) – „листок” (‘kartka’).

Trudno jednoznacznie stwierdzić, kim są bohaterowie wstępnej części sztuki Wodolazkina. Jawią się zarówno jako tajemnicze byty o dwoistej naturze oraz powołane do życia intelektualne konstrukty – nośniki określo-

realizacja sceniczna będą operować, w zależności od potrzeby, obiema perspektywami, aczkolwiek dominować będzie pozycja „czytelnika”.

⁹ Patrz, np.: znaczenie słowa „свиток” w słowniku pod red. Kuzniecowa – „Свёрнутая в трубку полоса бумаги или иного писчего материала” (...) „Старинная рукопись, свёрнутая в трубку”. [Большой толковый словарь русского языка 1998, 1161].

nych światopoglądów. A także – parodystyczne realizacje anielskich bytów w świecie ludzi. Ironia i degradująca trywializacja od samego początku towarzyszy ich wizerunkowi – skoncentrowany na luksusowym wyposażeniu mercedesa Inspektor zapomina zapisać numery rejestracyjne samochodu, którego kierowca przekracza prawo (narusza zasady). Z kolei Sportowiec okazuje się w świecie ludzi „damskim bokserem”, który odsiadywał karę za pobicie żony. Ufundowana dzięki takim zabiegom ontologiczna nierozstrzygalność staje się podstawową cechą tych postaci, generując już na wstępie szereg pytań: co jest hipostazą, a co postacią pierwotną owych dziwnych „aniołów”, co kostiumem, a co istotą.

Prolog polaryzuje obraz świata. Zwraca uwagę ostentacyjne operowanie biegunowością: kolor (biel – czerń, światło – mrok, dobro – zło), drabina (góra – dół, niebo – ziemia, duch – materia), usytuowanie postaci-antagonistów (naprzeciwko siebie, po przeciwległych stronach drabiny), symbolika ruchu – „zejście”, wygląd postaci – skrzydlata postać w białym płaszczu – skrzydlata postać w czarnym płaszczu, („biały anioł” – „czarny anioł”, anioł – demon). Te wizualne i semantyczne kontrasty współgrają z heterogenicznością postaci wzmacniając wrażenie ich „modelowości”.

Wszystko to sprawia, że metafizyka *Prologu*, wprzężona w schematyczność i „grą podszyta”, wykorzystuje elementy i chwytły, które z jednej strony są banalne, z drugiej zaś – dzięki swej „elementarności” mocno osadzone w kulturze i niezwykle nośne semantycznie. Intensyfikacji gry między np. prozaicznością a wzniosłością, realnym a irrealnym, dosłownym a symbolicznym sprzyja także nieokreśloność, otwartość a zarazem „minimalizm” przestrzeni (pusta, niedookreślona z jednym elementem – drabiną), w której rozgrywają się wydarzenia *Prologu*.

Co ciekawe, stabilność tak wykreowanego czarno-białego (modelowego) świata zostaje przewrotnie sproblematyzowana poprzez wspomnianą już heterogeniczność postaci.

Konstrukcja *Prologu* – intelektualnego modelu – prowokuje zatem do tego, aby potraktować wydarzenia rozgrywające się w głównej części dramatu zarówno jak egzemplifikację prawdziwości określonego stanowiska (opowiedzenie się po której ze stron), jak i laboratorium – doświadczenie sprawdzające prawdziwość bądź fałszywość danego stanowiska. Kondycję człowieka w świecie wyznacza teleologiczność czy przypadek, jesteśmy panami swojego życia czy marionetkami w rękach losu...?

Takiemu spojrzeniu sprzyja fakt, iż przejście od *Prologu* do części właściwej dramatu to przejście od otwartej przestrzeni do przestrzeni zamkniętej. Statyczna, „kameralna” przestrzeń, w której rozgrywają się wydarzenia w pierwszym i drugim akcie (salon domu w osiedlu willowym pod Peters-

burgiem), przerywana zostaje migawkami z udziałem bohaterów *Prologu* – Inspektora i Sportowca. Inspektor wytrwale szuka człowieka, który popełnił wykroczenie, aby go ukarać (wcielenie zasady kosmicznej/boskiej sprawiedliwości), zaś Sportowiec (wcielenie absurdalności ludzkiego losu) szuka określonego domu, aby dokonać w nim zabójstwa „na zlecenie”. Okazuje się zatem, że aniołowie¹⁰ schodzą na ziemię – jeden, by pilnować Ładu i egzekwować przestrzeganie Prawa, drugi – ucieleśniać Chaos i przemoc. Spełniane przez nich role podkreślają przedmioty-atrybuty, w które zostali wyposażeni – lizak policyjny Inspektora („регулировочный жезл”) i kij bejsbolowy Sportowca („бейсбольная бита”). Obaj spotykają się w finale sztuki i okazuje się, że szukali tej samej osoby – tytułowego artysty-parodysty.

Konsekwentnie, także postacie pojawiające się w aktach dramatu (Mąż, Żona, Masażystka) charakteryzuje schematyzm, redukcja do określonej roli, funkcji społecznej. Na pierwszy rzut oka Bubiencow identyfikowany poprzez nazwisko, zdaje się być wyjątkiem od tej prawidłowości. Jego tożsamość okazuje się jednak mistyfikacją – fałszywą tożsamością, wykorzystaną m.in. do odegrania określonej roli.

Takie odindywidualizowanie bohaterów sztuki to jedna z tendencji, którą możemy zaobserwować we współczesnym dramacie rosyjskim¹¹. Można je postrzegać jako aktualizację tradycji dramatu ekspresjonistycznego i egzystencjalnego lub przejaw charakterystycznego dla ponowoczesnej kultury kryzysu podmiotowości (krach Kartezjańskiej koncepcji „ja”).

Strukturę obu aktów sztuki Wodołazkina determinuje parodystyczne odwołanie do schematu dramatu kryminalnego. W trzecią rocznicę tragicznej śmierci znanego artysty-parodysty w domu zmarłego pojawia się prywatny detektyw Bubiencow z towarzyszką (Masażystka), by wypełnić wolę zmarłego – przeprowadzić śledztwo w sprawie jego domniemanego zabójstwa. Okazuje się, że Artysta, na krótko przed śmiercią, podejrzewając, że jego życie może być w niebezpieczeństwie, zwrócił się do detektywa z tą zaskakującą prośbą-zleceniem (jako „dowód” Bubiencow przedkłada list napisany ręką zmarłego). W akcie pierwszym mamy zatem wszystkie kluczowe elementy historii kryminalnej: ofiarę, domniemanie zbrodni, śledczego

¹⁰ Jeśli pójdziemy w interpretacji postaci *Prologu* za tradycyjną semantyką bieli i czerni, to należałoby napisać anioł i demon.

¹¹ Patrz np.: Nikołaj Kolada, *Dziewczyzna moich marzeń* (Ona, Głos, Głosy); Iwan Wyrpajew, *Tlen* (On, Ona...), Jewgienij Griszkiwicz, *Obleżenie* (Weteran, Chłopak, Wojowie...), Jurij Kławdijew, *Chmura podobna do delfina* (On, Ona, Staruszek, Znajomy, Milicjant...) i in.

i podejrzanych. Dalszy rozwój wypadków okaże się jednak przewrotną grą schematami i wielokrotnie nas zaskoczy, ponieważ Wodołazkin piętrzy poziomy gry zmuszając czytelnika/widza (i głównego bohatera sztuki) do ciągłej reinterpretacji uzyskanego obrazu świata. Intensyfikacja strategii gry metateatralnej problematyzuje porządkujące kategorie: wypadek – zabójstwo, martwy – żywy, reżyser – aktor, gracz – pionek w grze, oszukiwany – oszukujący, manipulowany – manipulujący, podmiot – przedmiot działań, dynamicznie zmieniając wektory. W związku z tym tytułowy artysta-parodysta jawi się jako istota paradoksalna, konstytuująca się między dystansem a brakiem dystansu, artystyczną przenikliwością a życiową naiwnością. Ciekawe, że to właśnie pojawienie się w akcie pierwszym takich postaci jak Bubiencow i Masażystka zostaje w określony sposób przygotowane w didaskaliach. Wskazówki odautorskie precyzują bowiem wygląd obojga bohaterów tak, że w działaniu odbiera się go jako „nienaturalny” i „przerysowany”. Śledczy Bubiencow ma perukę, brodę i wąsy (jak się później okaże – sztuczne), mówi z trudem sepleniąc i jękając się. Jego sceniczny obraz jest parodią oryginalności i charyzmy wielkich literackich kreacji detektywów (fajka Holmesa, wąsik Poirota), ale też kostiumem pozwalającym ukryć prawdziwą tożsamość i wejść w rolę. Z kolei, tajemniczość i zagadkowość Masażystki, fundowana dzięki takiemu detalowi ubioru jak woalka skrywająca twarz, w zderzeniu z popularyzacją i trywialną cielesnością bohaterki (co podkreśla wykonywany przez nią zawód) może zostać odebrana jako prześmiewcza realizacja obrazu *femme fatale*.

Należy zaznaczyć, że gra „formułą” sztuki kryminalnej nie wyczerpuje oczywiście specyfiki *Parodysty*. Jest to jednocześnie dramat obyczajowy (historia pewnego małżeństwa), psychologiczny (historia skomplikowanych relacji wewnątrz „miłosego czworokąta”: żona – mąż – przyjaciel męża – masażystka), satyra na współczesny konsumpcyjny kodeks wartości i „martwość” elit, których uprzywilejowaną pozycję w społeczeństwie konstytuuje stan posiadania, dramat filozoficzny o kondycji człowieka w świecie i rozważania o istocie sztuki współczesnej (eksponowanie kategorii parodii).

Akt pierwszy dramatu z perspektywy intrygi dramatycznej okazuje się „przedstawieniem w przedstawieniu” przygotowanym i odegranym przez Bubiencowa. Przeprowadzone przez bohatera śledztwo – skrupulatna rekonstrukcja wydarzeń z feralnego dnia – pozwala udowodnić, że wypadek sprzed trzech lat, w którym zginął artysta, był w rzeczywistości morderstwem cynicznie zaplanowanym przez żonę i przyjaciela zmarłego. Zakończenie tej części dramatu wydaje się początkowo triumfem prawdy – „podwójną demistyfikacją”. Po pierwsze, zdemaskowani zostają przestępcy, po drugie – Bubiencow „wychodzi z roli” detektywa, zdejmuje kostium i ujawnia swoją

prawdziwą tożsamość. W akcie drugim z ust Bubiencowa-Parodysty dowiadujemy się, jak udało mu się uniknąć śmierci, czyje ciało spłonęło zamiast niego w samochodzie, jak przejął tożsamość bezdomnego, którego śmiertelnie potrafił, kiedy uszkodzone hamulce odmówiły posłuszeństwa, jak i z kim spędził lata, które minęły od wypadku, i wreszcie – dlaczego tak naprawdę pojawił się w swoim byłym domu¹². Jednocześnie, akt drugi znowu nieoczekiwanie zmienia układ sił, ujawniając kolejny „zwrot metateatralny” – kolejne piętro gry. Okazuje się bowiem, że były przyjaciel naszego artysty oraz jego była żona byli świadomymi „widzami wewnętrznymi” spektaklu Bubiencowa:

БУБЕНЦОВ. Значит, вы сразу поняли, что я – это я?

ЖЕНА. С первой минуты.

БУБЕНЦОВ. Почему же вы тогда ... молчали?

ЖЕНА. Нам было жаль портить твое выступление.

МУЖ. Ты очень старался. [Vodolazkin 2014, 51]

Na tym nie wyczerpuje się bynajmniej energia piętrzenia się „gry w grze” na poziomie prezentowanych wydarzeń. Bohater decyduje się w końcu (po pojawieniu się w willi męża swojej kochanki – Sportowca), podać „rzeczywisty” powód swojego powrotu:

БУБЕНЦОВ (*жене и мужу*). (...) Я хотел сказать, что вам придется дать нам денег. Много денег... (...). За мое убийство я назначаю высокую плату. [Vodolazkin 2014, 72]

Wówczas kolejny raz fikcja wypiętrza się w metafikcję generując nową konfigurację przebiegu intrygi/akcji, radykalnie zmieniając obraz przedstawionej w dramacie rzeczywistości. Tym razem okazuje się, że Bubiencow, zdradzony przez kobietę, z którą po wypadku próbował ułożyć sobie nowe życie, wracając do swojego starego domu, wszedł wprost w zastawioną przez pozostałych bohaterów śmiertelną pułapkę:

БУБЕНЦОВ. Значит, они заранее знали, что мы придем? Зачем же нужна была вся эта комедия?

СПОРТСМЕН. А чтобы вас, уважаемый, заманить, блин, сюда. За город.

МУЖ. Ну, и чтобы ты мог раскрыть себя по-новому. Согласись, что такой роли у тебя еще не было.

¹² Ze względu na piętrzenie w dramacie gier związanych z rozwojem wątków fabularnych, co komplikuje odbiór tekstu, uznaję za konieczne wprowadzenie do analizy elementów streszczenia.

МАССАЖИСТКА. И что бы кто ни говорил, заикался ты здорово. (...).
МУЖ. Это был просто мастер-класс. [Vodolazkin 2014, 76–77]

Sytuacja ta intensyfikuje metateatralność utworu do granic absurdu, zacierając granice między sztuką a życiem, eksponując topos *theatrum mundi*. Każdy z bohaterów dramatu świadomie odgrywał swoje role: Bubiencow-Parodysta prywatnego detektywa, Masażystka – wiernej współpracownicy i kochanki, Żona i Mąż – nieświadomych prawdziwej tożsamości nietypowego „śledczego”.

Początkowo pojawia się przekonanie, że taki rozwój intrygi zmienia diametralnie status Bubiencowa-Parodysty, który z kreatora rzeczywistości staje się marionetką. Potem jednak zaczynamy dostrzegać przewrotną logikę takiego rozwoju wydarzeń i odbieramy los bohatera jako egzemplifikację fatalizmu ludzkiej egzystencji, pokazującą, że nie ma ucieczki przed określonym scenariuszem/rolą – w tym przypadku „bycia ofiarą” cynicznego merkantylizmu współczesnego świata. Masażystka na pytanie zszokowanego Bubiencowa-Parodysty, próbującego zrozumieć, dlaczego kochanka bierze udział w kolejnej próbie zamordowania go, z brutalną szczerością odpowiada:

МАССАЖИСТКА. Это пришло в голову не мне. (*Показывает на мужа и жену*). Это пришло в голову им. Три года назад, когда с тобой решила расстаться твоя жена. А в настоящий момент с тобой расстанутся и твоя жена, и я. И теперь дело лишь доводится до конца, понимаешь? [Vodolazkin 2014, 77–78]

Bohater stopniowo uzmysławia sobie, że jego „historia” zatoczyła krąg, a on powrócił do punktu wyjścia. Musi odegrać do końca rolę ofiary. Jego świadomość odbiera to jako narastające uczucie *déjà vu*.

W miarę rozwoju wydarzeń widzimy, że „lustrzane odbicia” rozwarstwiające rzeczywistość dramatu występują również na poziomie rozwoju niektórych wątków: historia związku Bubiencowa-Parodysty i Masażystki powtarza (z mało istotnymi transformacjami) przebieg małżeństwa artysty-parodysty i jego żony: szczęśliwy początek, przesyt, obustronne rozczarowanie partnerem, wzajemne zdrady, szukanie odmiany i wreszcie cyniczne zabójstwo męża-kochanka dla jego pieniędzy:

- a) **БУБЕНЦОВ.** (...) Просто я не мог понять, откуда в голубоглазой вологодской девочке взялась такая жесть.
ЖЕНА. А я не могла понять, как это трепетный юноша превратился в похотливого кобеля. (...). [Vodolazkin 2014, 62–63]

b) **БУБЕНЦОВ.** (...) кстати, деньги кончились не „вдруг”. Я ведь говорил тебе...

МАССАЖИСТКА. Мне? А гостиничным девочкам ты ничего не говорил? (...)

БУБЕНЦОВ. Это началось после того, как я застучал тебя с этим типом из Дублина. [Vodolazkin 2014, 70–71]

Bubiencow formalnie – na poziomie redystrybucji głosów postaci w sztuce (poziom w dramacie będący szcążkowym odpowiednikiem narracji w prozie) – do końca pozostaje „fałszywą tożsamością” – Bubiencowem, nawet po „wyjściu z roli” prywatnego detektywa. Zresztą sam bohater podkreśla dziwne podobieństwo między nimi, na początku czysto fizyczne, później znacznie głębsze, symboliczne:

БУБЕНЦОВ. (...) И меня вдруг осенило. – да я ведь сам, как Бубенцов! И у меня нет дома. Ни жены, ни детей – ничего нет. (...) Когда он смотрел на меня на шоссе. Его удивительное лицо... У меня тогда в голове мелькнуло, что это мое собственное отражение. А когда все произошло, я подумал, что убил сам себя. [Vodolazkin 2014, 58]

Mnożenie bytów „ponad miarę” w dramacie *Parodysta* odbywa się również dzięki różnego rodzaju relacjom intertekstualnym. Aktualizowane interteksty odsyłają głównie do różnych dzieł dramatycznych, a powstająca dzięki nim przestrzeń „lustrzanych odbić” zawsze charakteryzuje się „krytyczną różnicą”¹³. Marina Abaszewa stwierdza, że intertekstualność w utworach Wodolazkina ma charakter szczególny, ponieważ:

Это не прямая цитатность, он расставляет знаки не иконические, но индексальные – то есть указывает на знакомый читателю опыт, который усиливает суггестивность его собственных текстов. [Abaševa 2019, 40]

Z didaskaliów poprzedzających akt pierwszy dowiadujemy się, że nad kominkiem w salonie, w którym rozgrywają się wydarzenia wisi „strzelba myśliwska” (охотничье ружье). Pojawienie się przysłowiowej już „strzelby Czechowa”, rozpoznawanej przez czytelnika/widza jako chwyt i zasada kompozycji – wprowadza element nieuchronności i przywołuje określoną tradycję dramaturgiczną. Strzelba ta w dramacie Wodolazkina o mały włos nie wystrzela przynosząc śmierć głównemu bohaterowi, ostatecznie jednak zwycięża prymat parodii:

¹³ Parodystyczna gra intertekstami w znacznej mierze sprawia, że parodia staje się w dramacie jednym ze sposobów nieustannego rozwarstwianie rzeczywistości przedstawionej (i zarazem sposobem intensyfikowania tego procesu).

БУБЕНЦОВ. Нет, это просто замечательно. И как же вы меня... заваляйте? (*Показывает на висящее ружье.*) Из ружья?

МУЖ. Ну что за театр, в самом деле!

СПОРТСМЕН. Зачем из ружья? Есть старая подруга – бейсбольная бита. [Vodolazkin 2014, 79]

Bohaterowie również dekodują ten element przestrzeni scenicznej rozpoznając jednak zupełnie inną tradycję i wprowadzając nowy kontekst:

МАССАЖИСТКА. В какой-то пьесе неплохо о ружье сказано. Как-то так сказано, что вот ружье... Никто не помнит, что за пьеса? (*Мужу*) Вы не помните?

МУЖ. Конечно, помню. „Человек с ружьем”. [Vodolazkin 2014, 13]

Takie podwójne dekodowanie intertekstu – zewnętrzne (perspektywa widza) oraz wewnętrzne (perspektywa bohaterów) rozszerza przestrzeń gry. W tym przypadku zderza ze sobą tradycję dramatu psychologicznego autora *Mewy* oraz kultowy dramat epoki socrealizmu. „Rozpoznana” przez Męża sztuka z 1937 roku autorstwa Nikołaja Pogodina¹⁴ to napisana na polecenie władzy tzw. Leniniana, propagandowy dramat utrwalający legendę wodza rewolucji. Z jednej strony mamy zatem sztukę modelującą rzeczywistość zgodnie z ideologicznymi wytycznymi, z drugiej – dramat ukazujący głębię i złożoność natury ludzkiej bez jednoznacznych ocen i tendencyjnego dydaktyzmu. Takie zestawienie eksponuje także odmienne postawy inteligencji wobec rzeczywistości – bierni, cierpiący na atrofię woli bohaterowie Czechowa oraz Lenin Pogodina, rewolucjonista „bez skazy”, siłą swej żelaznej woli zmieniający obraz świata.

Istotnym intertekstem przewrotnie aktualizowanym w dramacie Wodołazkina jest również historia Szekspira „o księciu duńskim”. Pojawia się on zarówno *explicitie*, jak i *implicitie* (wspomniana już aluzja do frazy „reszta jest milczeniem” w *Prologu*). Sytuacja dramatyczna, tzn. pojawienie się w akcie pierwszym detektywa Bubiencowa, któremu potencjalna ofiara zleciła śledztwo w sprawie swojej śmierci, wywołuje u pozostałych bohaterów określone literacko-filmowe skojarzenia:

БУБЕНЦОВ. Я хочу сказать, что его убили. (...)

ЖЕНА. И кто-же его убил?

БУБЕНЦОВ. Вот именно это мне и п-поручено выяснить.

ЖЕНА. Поручено? Кем?

БУБЕНЦОВ. Им с-самим.

¹⁴ Więcej na ten temat patrz np.: [Semenova 2012, 83–90].

МУЖ. (...) Он приходил к вам в виде призрака?

МАССАЖИСТКА. А ведь я уже это где-то видела. В каком-то фильме.

(*Мужу*) Вы случайно не помните, в каком?

МУЖ. Помню. Фильм „Гамлет”. Хороший фильм. [Vodolazkin 2014, 20–21]

Jeśli idąc tym tropem spojrzymy na historię Parodysty przez pryzmat historii Hamleta zobaczymy zadziwiająco dużo podobieństw¹⁵ i kilka znaczących różnic. Przede wszystkim Bubiencow-Parodysta to Hamlet „podwojony” – jednocześnie ojciec i syn, ofiara i mściciel. Podobnie jak Szekspirowski bohater działa w przebraniu – zamiast „maski szaleńca” wkłada „maskę detektywa”. Swoim prześladowcom wyznacza jednak nie rolę biernych widzów zaaranżowanego specjalnie dla nich spektaklu, ale jak prawdziwy performer wciąga wszystkich w swoją grę-śledztwo. Dzieło Szekspira to autorska wariacja na temat „tragedii zemsty”¹⁶, utwór Wodołazkina również przynosi przewrotną realizację tego motywu. Okazuje się, że główny bohater odgrywa swoje przedstawienie nie tyle (czy raczej nie tylko), by dojść do prawdy i zdemaskować tych, którzy zaplanowali jego zabójstwo, ale po to, by ich szantażować. „Hamlet” w *Parodyście* to nie młodzieniec, a dojrzały mężczyzna, który rozczarowany światem i zmęczony sławą trywialnie wykorzystuje szanse na „nowe życie”. Potrzebne mu są pieniądze, by móc kontynuować hedonistyczno-konsumpcyjne *rendez-vous* po świecie z dwadzieścia lat młodszą kochanką. Planu nie udaje się zrealizować, a Bubencow-Hamlet boleśnie przekonuje się, że żyje w świecie fałszu, kłamstwa i obłudy. Zdradzają go najbliżsi – żona, przyjaciel, kochanka – spiskując przeciw niemu i knując, aby pozbawić go życia i przejąć jego pieniądze. Bohater myśli, że jest kowalem swojego losu, reżyserem swojego życia, a w rzeczywistości odgrywa role wyznaczone mu przez innych.

Z kolei nawiązania do *Nieznajomej* Błoka w dramacie Wodołazkina są bardziej subtelne, aluzyjne. Na relację Bubiencow – Masażystka można spojrzeć jak na parodię skomplikowanej relacji między Poetą a Nieznajomą, która w twórczości Błoka ilustrowała m.in. dramat zderzenia marzenia z rzeczywistością czy nieustanne dążenie artysty do ideału. Za pretensjonalnie budowaną, „sztuczną” tajemniczością Masażystki nie stoi żadna głębia

¹⁵ Jan Kott pisał, że dzieło Szekspira dzięki swojej konstrukcji pełnej niedookreśleń i „pustych miejsc” ma niezwykłą właściwość wchłaniania w siebie współczesności. „(...) to najdziwniejsza ze sztuk, jakie kiedykolwiek napisano (...) *Hamlet* jest wielkim scenariuszem, w którym każda z postaci ma do odegrania mniej lub bardziej tragiczną i okrutną rolę.” [Kott 1997, 78]. Z drugiej strony, trudno znaleźć dramat bardziej metateatralny.

¹⁶ Wielu badaczy podkreśla, że *Hamlet* to tragedia o zemście, a nie tragedia zemsty. Patrz np.: [Zbiński 1988, 399].

duchowa, żaden mistycyzm. Złożonej, niejednorodnej istocie Nieznajomej (piękna kobieta i byt astralny, wieczna kobiecość, „dusza świata”) odpowiada w *Parodyście* co prawda nadal piękna, ale pusta i banalna cielesność Masażystki. Próby przeobrażenia materii poprzez uduchowienie ciała podejmowane przez bohatera sztuki Wodołazkina mają tragikomiczny finał – śmiertelnie znudzona ciągłym zwiedzaniem muzeów, chodzeniem na wystawy i na spektakle teatralne Masażystka zwraca się przeciw bohaterowi, planując kolejną próbę zabicia go:

МАССАЖИСТКА. Приедешь куда-то: музеи, театры, выставки – выставки, театры, музеи, И так каждый день.

ЖЕНА. Утомили вас музеи?

МАССАЖИСТКА. Не то слово! Я по музеям считайте до конца жизни находилась. (*Бубунцову*) И больше ты меня туда не затащишь! [Vodolazkin 2014, 75]

Ciekawe jest również nawiązanie w dramacie Wodołazkina do *Polowania na kaczkę* Wampilowa. W akcie drugim Bubiencow-Parodysta i jego była żona odbywają bowiem mentalną podróż w przeszłość do szczęśliwych początków ich związku. W sztuce Wampilowa w taką podróż zabrał żonę Galinę główny bohater – Wiktor Ziłow. Dla Ziłowa była to cyniczna gra – sposób, aby żona wybaczyła mu kolejną zdradę. Ziłow przegrywa, w kluczowym momencie burząc iluzję tym, że nie pamięta słów, jakimi wyrażał swoją miłość. W *Parodyście* owych ważnych słów nie chce pamiętać Żona. Przegrywa zatem także Bubiencow – przywołanie wspólnie przeżytych pięknych, romantycznych chwil nie zmienia decyzji byleż żony zabicia go. Tym bardziej, że „szczęśliwe wspomnienie” Bubiencowa prowadzi go do miejsca na poboczu drogi, w którym miał miejsce zaaranżowany przez jego bliskich „wypadek”.

Swoiste dla sztuki Wodołazkina mnożenie poziomów rzeczywistości polega również na specyficznej „symultaniczności” struktury rozgrywających się zdarzeń – z jednej strony śledzimy (myślę, że z przyjemnością) pełną nieoczekiwanych zwrotów akcji fabułę (niestety wskutek piętrenia poziomów gry musimy też zmierzyć się z cząstkowością, procesualnością i niepewnością uzyskanej wiedzy o rzeczywistości przedstawionej oraz koniecznością jej ciągłej weryfikacji), z drugiej zaś – obserwujemy efekt „lustrzanych” odbić i „powtórzeń z krytycznym dystansem”¹⁷. Tę ostatnią właściwość tekstu

¹⁷ Linda Hutcheon w następujący sposób pisała o parodii: „Parodia jest, wyrażając to w inny sposób, powtórzeniem z krytycznym dystansem, które podkreśla raczej różnicę niż podobieństwo.” [Hutcheon 2007, 26]. „Ta ironiczna gra wielorakimi konwencjami, rozbudowane powtórzenie z krytyczną różnicą – tym właśnie jest dla mnie współczesna parodia.” [Hutcheon 2007, 28].

Wodolazkina, obok wspomnianych już zabiegów w obrębie intrygi dramatycznej oraz relacji intertekstualnych, generuje również rozbudowana refleksja na temat parodii przechodząca w metaparodijność¹⁸. Śledztwo w sprawie własnej śmierci przeprowadzone przez Bubiencowa-Parodystę w akcie pierwszym staje się również swoistą retrospekcją – charakterystyką życia „zmarłego” i specyfiki uprawianej przez niego sztuki. W ten sposób do dialogu dramatycznego wkracza stematyzowana problematyka artystyczna. Nieodznaczony „mistrz parodii”, traktuje taki rodzaj sztuki jako szczególny, zagadkowy i wyjątkowy:

ЖЕНА. Ведь у него были не просто пародии. Он видел в этом что-то большее. **Конструировал параллельный мир**¹⁹. Вот эти странные образы, которые он соzdaval, они были для него даже не творчеством, а – **творением** (...). [Vodolazkin 2014, 30]

Tak rozumiana parodia staje się kategorią ontologiczną, a twórca – kreatorem nowych bytów. Parodia dla Bubiencowa-artysty jest nie tylko specyficznym rodzajem percepcji i artykulacji świata, ale i sposobem istnienia w nim:

МУЖ. А он постоянно был в какой-то роли. Еще в школе. Постоянно кого-то изображал. Учителей, учеников, родителей, крики птиц, объявления по радио. Даже тепловозные гудки изображал. Иногда царапание гвоздя по стеклу. [Vodolazkin 2014, 27]

W efekcie granica między życiem a sztuką ulega zatarciu i pojawia się poczucie nieautentyczności istnienia, zagubienie i deficyt rzeczywistości²⁰. Życie staje się parodią życia – „imitacją z ironiczną inwersją”²¹. Manifestuje się to w dramacie Wodolazkina np. poprzez eksponowanie „wtórności” bohaterów i „sztuczności” łączących ich relacji: idealne małżeństwo Bubiencowa okazuje się mistyfikacją, żona – parodią żony, przyjaciel – parodią przyjaciela i... parodią samego bohatera:

¹⁸ Ryszard Nycz pisał o dwóch aspektach parodii – funkcji autoreferencjalnej i funkcji intertekstualnej. Pierwszą charakteryzował jako „krytyczne przedstawienie literackości literatury” (autonomia parodii), drugą – jako formę „uwarunkowaną siecią stosunków z innymi tekstami i kodami kultury” (kontekstualizacja parodii). Zob. [Nycz 1993, 171], [SLP XX wieku 1995, 774–775]. Obie te funkcje parodii z równą siłą przejawiają się w dramacie Wodolazkina, tworząc sieć skomplikowanych relacji.

¹⁹ Tu i dalej pogrubienia w cytatach moje – [W.B.-L.].

²⁰ Parodia, w rozumieniu aktualizowanym przez postmodernizm, nie odsyła bowiem (jak czyni to satyra) do rzeczywistości, ale do jej językowych i tekstowych reprezentacji.

²¹ Patr.: [Hutcheon 2007, 26].

МУЖ. Вот я сказал, что был твоей тенью. Нет – я был твоей пародией. Не только потому, что все у меня выходило смешно и по-дурачки. Тень имеет свое место, а пародия не имеет. Пародия – случайность (...). [Vodolazkin 2014, 64]

Bohater pochłonięty tworzeniem, początkowo nie zdaje sobie sprawy z ambiwalentnej natury/istoty parodii:

БУБЕНЦОВ. (...) Он как бы удваивал созданное Богом. Не исключая, что Бог ему в этом и п-помогал.
ЖЕНА. Если только не **кто-нибудь другой...** Он всю жизнь **работал двойником, тенью.** (...). [Vodolazkin 2014, 31]

Reasumując, nie można metateatralności w sztuce Wodołazkina sprowadzić jedynie do rangi chwytu artystycznego. Poprzez swoją maksymalizację staje się ona bowiem immanentnym wyborem struktury świata. Ma ontologiczny i epistemologiczny charakter. Wyraża kondycję człowieka-aktora i człowieka-artysty (który próbuje czasami przejąć rolę reżysera) oraz świata-sceny, na której rozgrywają się „ludzkie historie”. Dramat *Parodysta* to współczesna interpretacja (i reinterpretacja) toposu *theatrum mundi*.

Nieprzypadkowo bohaterem sztuki czyni Wodołazkin artystę-parodystę i poświęca tak wiele uwagi rozważaniom o istocie parodii. Parodia, podobnie jak (szeroko rozumiana) metateatralność, rozwarstwia rzeczywistość przedstawioną i, jak pisała Linda Hutcheon, „transkontekstualizuje” ją²². W tej sytuacji trudno nie zgodzić się z sądem Adama Grabowskiego:

(...) współczesny dramatopisarz wie już, że metateatralność jest dla niego dziś tym, czym dla twórców opisanych przez Arystotelesa było mythos. [Grabowski 2017, 33]

Finalna scena dramatu nie tylko odzwierciedla egzystencjalny dramat człowieka, ukazując jego totalną samotność („Представьте себе, меня никто не ждет” – [Vodolazkin 2014, 85]), bezdomność (w dosłownym i przenośnym znaczeniu), poczucie wykorzenia i nieautentyczności istnienia, ale również prezentuje dramat artysty uwikłanego w sieć parodystycznej gry:

²² Parodia „(...) to strukturalnie zintegrowany, modelujący proces powtarzania, odtwarzania, odwracania i „transkontekstualizowania” wcześniejszych dzieł sztuki.” [Hutcheon 2007, 33].

ЖЕНА. Заявился в своём обычном породийном виде, потому что иначе не можешь. Весь вечер на манеже.... Сначала – пародия на следователя, теперь – пародия на мученика. Интересно, что дальше?

СПОРТСМЕН. Пародия на покойника. Ну, когда мы его, это самое, завалим. [Vodolazkin 2014, 79]

Czarny humor i brutalność, pobrzmiewające w ironicznym komentarzu Sportowca stanowią swoiste preludium do sytuacji, z którą będzie musiał zmierzyć się Bubiencow pod koniec aktu drugiego. Przed rozwiązaniem akcji w salonie dawnego domu tytułowego Parodysty pojawiają się bowiem zagadkowe postacie z *Prologu* – Sportowiec i Inspektor, a sam bohater ma dwie możliwości – zostać i zginąć z rąk Sportowca, albo odejść z Inspektorem i... ocalić życie. Decyzja Bubiencowa, który postanowił nie skorzystać z możliwości wydostania się z „pułapki na myszy” zastawionej na niego przez najbliższe mu osoby, początkowo zaskakuje. Sytuacja staje się zrozumiała, kiedy Sportowiec, zachwycony „prawdziwym męskim postępkiem” swojej przyszłej ofiary, wykrzykuje:

СПОРТСМЕН. (...) А сам – надо же! – остался. А сам выбрал... Это ведь не хухры-мухры, не пародия какая-нибудь. Реальный, блин, поступок... Уважаю. [Vodolazkin 2014, 85]

Desperacka próba „zejścia ze sceny”, którą podejmuje w finale sztuki główny bohater, traktując śmierć jako ucieczkę od „parodii życia” i szansę na przerwanie „precesji symulaków”²³ (dotarcie do prawdziwej rzeczywistości), niestety kończy się niepowodzeniem. Po pierwsze dlatego, że śmierć oznacza przyjęcie następnej roli – roli ofiary, po drugie – ostatnie słowa w dramacie Wodołazkina rozbijają iluzję sceniczną, zamykając w metateatralnej ramie wszystkie działania postaci:

МУЖ. Bravo! Занавес. Аплодисменты. (*Аплодирует.*) [Vodolazkin 2014, 85]

Tym samym gest bohatera staje się kolejną „odegraną rolą” (tracąc swój tragiczny i heroiczny impet), a on sam – aktorem na deskach teatru. Chciałoby się rzec, parafrazując twierdzenie Jacques’a Derridy odnośnie tekstowej natury świata, że w rzeczywistości wykreowanej w dramacie Wodołazkina – poza grą i sceną niczego nie ma.

²³ Deficyt realności w dramacie Wodołazkina jako efekt multiplikowania rzeczywistości nieuchronnie przywołuje skojarzenia z teorią symulaków Jeana Baudrillarda: „terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. (...) to mapa poprzedza terytorium – precesja symulaków – to ona tworzy terytorium (...)”. [Baudrillard 2005, 6].

Bibliografia

- Baudrillard J., 2005, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa.
- Burzyńska A. R., 2005, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*, Kraków.
- Dickman I., 2019, *The Little Crystalline Seed: The Ontological Significance of Mise en Abyme in Post-Heideggerian Thought*, Albany.
- Grabowski A., 2017, *Prawdziwy Dramat Teatru. O metateatrze i metadramacie Bogusława Schaeffera*, Kraków.
- Hutcheon L., 2007, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przekład Agnieszka Wojtanowska i Witold Wojtowicz, wstęp Witold Wojtowicz, Wrocław.
- Karkiewicz M. A., 2015, *Metalepsa jako strategia narracyjna w dziełach literackich i filmowych (analiza zjawiska na wybranych przykładach)*, „Załącznik Kulturoznawczy”, nr 2, s. 384–475.
- Kott J., 1997, *Szekspir współczesny*, Kraków.
- Kowzan T., 1971, *Teatr w teatrze, czyli o dialektyce iluzji scenicznej*, „Dialog”, nr 4, s. 107–118.
- Nycz R., 1993, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa.
- Pavis P., 1998, *Słownik terminów teatralnych*, przeł., oprac. i uzupełn. opatrz. S. Świontek, Wrocław.
- Pietrzak P., 2004, *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków, s. 187–196.
- Ruta-Rutkowska K., 2000, *Metateatralne gry w dramacie współczesnym na przykładzie twórczości Mariana Pankowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 125–153.
- Ruta-Rutkowska K., 2010, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2, s. 113–138.
- Ruta-Rutkowska K., 2012, *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa.
- Skwarczyńska S., 1953, *Zagadnienie dramatu*, w: *Studia i szkice literackie*, Warszawa.
- Świontek S., 1990, *Dialog – dramat – metateatr (Z problemów teorii tekstu dramatycznego)*, Łódź.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*, 1995, red. nauk. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Zbierski H., 1988, *William Shakespeare*, Warszawa.
- Abaševa M., 2019, *Čto značit byt' znakovym pisatelem: Evgenij Vodolazkin v kontekste russkoj prozy*, [w:] *Znakovyje imena sovremennoj russkoj literatury Evgenij Vodolazkin*, pod red. A. Skotnickoj i Â. Svežego, Krakov, s. 37–48. [Абашева М., 2019, *Что значит быть знаковым писателем: Евгений Водолазкин в контексте русской прозы*, [w:] *Знаковые имена современ-*

- ной русской литературы Евгений Водолазкин, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, s. 37–48.]
- Bolšoj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*, 1998, gl. red. S.A. Kuznecov, Sankt-Petersburg [Большой толковый словарь русского языка, гл. ред. С.А. Кузнецов, Санкт-Петербург.]
- Ivanova N., 2019, *Evgenij Vodolazkin: filolog? istorik? pisatel'*, [w:] *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Evgenij Vodolazkin*, pod red. A. Skotnickoj i Â. Svežego, Krakov, s. 23–35. [Иванова Н., 2019, *Евгений Водолазкин: филолог? историк? писатель*, [w:] *Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин*, под ред. А. Скотницкой и Я. Свежего, Краков, s. 23–35.]
- Semenova N., 2012, „*Čelovek s ruž'em*” N. F. Pogodina: *èkranizaciâ i inscenirovka*, „*Mir russkogo slova*” nr 3, s. 83–90. [Н. Семенова, „*Человек с ружьем*” Н. Ф. Погодина: *экранизация и инсценировка*, „*Мир русского слова*” № 3, s. 83–90.]
- Vodolazkin E., 2014, *Parodist*, [w:] E. Vodolazkin, 2014, *Para p'es*, Irkutsk. [Водолазкин Е., 2014, *Пародист*, [w:] Е. Водолазкин, *Пара пьес*, Иркутск].

METATHEATRICALITY IN EUGENE VODOLAZKIN'S DRAMA THE PARODIST

ABSTRACT

Key words: contemporary Russian drama, metatheatricality, intertextuality, parody

As the author of the article claims, the metatheatricality in Eugene Vodolazkin's drama *The Parodist* is constituted by the multiplication of levels of presented reality and its specific modelling, exposing the “derivativeness” and “fictionality”. The multi-layered reality is generated by various, usually perfidious, realizations of the concept of “theatre in theatre” (e.g. thanks to outright and allusive intertextuality, implicitly inscribed in the text of the drama); appearance of specific structural and compositional elements and the simultaneity resembling a film technique of parallel editing; breaking down the stage illusion and maximising the *theatrum mundi* concept; a play generated within a dramatic plot by the heroes themselves; and metaparody of artistic issues in the dramatic dialogue.