

Walenty Piłat

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

Dramat i historia.

Z problemów współczesnej dramaturgii rosyjskiej

Z pewnością niemal truizmem będzie twierdzenie, że literatura zawsze była i jest ściśle związana z faktami historycznymi. Tak było w epokach poprzednich, tak jest i dziś. Ponadto twórczość literacka reagowała na różne zjawiska polityczne i społeczne zachodzące w danym społeczeństwie. Kiedy spojrzymy na literaturę rosyjską, to znajdziemy wiele przykładów potwierdzających tę tezę. Często w epoce, zwłaszcza radzieckiej, literatura przybierała funkcję swoistej tuby ideologicznej i stawiała sobie za cel opisanie realiów z punktu widzenia obowiązującej ideologii. Ekstremalnym przykładem tego może być powieść Aleksandra Ostrowskiego *Jak hartowała się stal*, ale nie tylko. Przykładów w literaturze radzieckiej tzw. realizmu socjalistycznego znajdziemy więcej. Niewątpliwie dramaturgia spośród znanych rodzajów literackich (liroyka, epika) reagowała najszybciej na zachodzące w rzeczywistości problemy. Pamiętajmy, że w latach trzydziestych do tego rodzaju utworów zaliczyć można np. *Tragedię optymistyczną* Wiszniewskiego, tzw. „leninianę” Nikołaja Pogodina i in. Z drugiej jednak strony pamiętać trzeba, że pisano też sztuki (np. komedie Nikołaja Erdmana, dramaty Michaiła Bułhakowa, Arbuzowa, Leonowa, Szwarca i in.), których autorzy starali się krytycznie spojrzeć na doktryny ideologiczne. Często takie utwory podlegały ostrej cenzurze i dopiero po rozpadzie Związku Radzieckiego trafiały na scenę. Te fakty świadczą o tym, że rzeczywiście literatura, a zwłaszcza dramaturgia, przedmiotem swoich artystycznych penetracji czyniła zjawiska mające miejsce w realnej rzeczywistości. Słusznie zauważa Jadwiga Gracla, że „historia literatury bez względu na to jakiego obszaru dotyczy jest swojego rodzaju zapisem zmian. Zmieniają się tematy i style, w myśl odwiecznie towarzyszącej ludzkości zasadzie, że wszystko płynie”¹.

Rzecz jasna, nie tylko literatura radziecka reagowała na zachodzące przemiany, ale także i literatura XIX wieku starała się oddać w artystycznej formie problemy nur-

¹ J. Gracla, *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001, s. 7.

tujące wówczas społeczeństwo rosyjskie. Wystarczy przypomnieć sztuki Aleksandra Gribojedowa, Aleksandra Puszkina, Nikołaja Gogoła, Iwana Turgieniewa, Aleksandra Ostrowskiego, Antoniego Czechowa. Nie jest przypadkiem, że powstały w końcu lat 90-tych Moskiewski Teatr Artystyczny pod kierownictwem Władimira Niemirowicza-Danczenko i Konstantego Stanisławskiego i pretendujący do teatru poszukującego i żywo reagującego na aktualne problemy z ochotą wystawiał sztuki Antoniego Czechowa, Maksyma Gorkiego, Leonida Andriejewa. K. Stanisławski bowiem dostrzegł w sztukach tych dramaturgów treści uniwersalne, mimo że odnosiły się one do realiów rosyjskich. Zwłaszcza sztuki A. Czechowa *Wiśniowy sad*, *Wujaszek Wania*, *Mewa*, *Trzy siostry* na stałe weszły do repertuaru teatrów światowych i chętnie są i dziś wystawiane.

Również współczesna dramaturgia rosyjska pozostaje w ścisłym związku z przemianami, które się dokonały w Związku Radzieckim w okresie tzw. „pierestrojki”, a potem przy rozpadzie tego państwa. Przede wszystkim należałoby odnotować, że w drugiej połowie lat 80-tych XX wieku w efekcie reform M. Gorbaczowa wreszcie światło dzienne ujrzały sztuki zatrzymane przez cenzurę (np. komedie Nikołaja Erdmana, dramaty Jewgienija Szwarca, dramaty autorów przebywających na emigracji – Władimir Maksimow, Josip Brodski, Aleksander Sołżenicyn, Władimir Wojnowicz i in.), na firmamencie literackim pojawiło się także pokolenie wtedy młodych autorów, którzy zaproponowali nowe, dotąd pomijane przez dramaturgię tematy, jak również różne style i techniki. Ówczesny widz teatralny przyzwyczajony do teatru inspirującego się ideologicznymi doktrynami często bywał niejako zaskoczony propozycjami młodych dramaturgów. Tzw. „nowa fala”, potem „nowa-nowa fala”, dramaturgia postmodernistyczna niemal zdominowały ówczesny teatr rosyjski. Pokolenie starszych autorów (np. W. Rozow, E. Radziński) zaczęło niejako usuwać się w cień, nie znajdując już sobie miejsca we współczesnym procesie literackim. Niektórzy jednak (jak np. Michaił Szatrow) w swoich sztukach sięgali do historii Związku Radzieckiego niejednokrotnie z zamiarem strącenia z piedestału dotąd uznawane niemal za święte postaci (zwłaszcza W. Lenina). Przykładem mogą być sztuki M. Szatrowa *Tak zwyciężymy*, *Dalej, dalej, dalej...*, które wzbudziły ogromne zainteresowanie widzów². Dziś M. Szatrow nie zajmuje się literaturą. Wracając jednak do dramatów młodych autorów (Nikołaj Kolada, Maria Arbatowa, Jelena Gremina, Michaił Ugarow i wielu innych), trzeba stwierdzić, że zdecydowanie zmienili oni obraz współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Jak słusznie zauważyła Lidia Mięsowska, „istnieją pośród tej masy pisarstwa scenicznego «zjawiska» godne szczególnej uwagi: młodzi i utalentowani pisarze, aktywnie i sprawnie poruszający się w przestrzeni dramatu i teatru”³.

Rzeczywiście transformacja ustrojowa w Rosji „rzuciła” na rynek literacki całą „masę” młodych dramaturgów lepszych lub gorszych. Niektórzy dziś już odeszli

² Szerzej na ten temat: W. Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000.

³ L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice, 2007, s. 10.

w niepamięć, inni zyskali wręcz międzynarodową sławę i do chwili obecnej kształtują oblicze współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Do nich na pewno należy Nikołaj Kolada⁴. Na koncie tego autora jest już około stu sztuk. W Jekaterynburgu stworzył on Studio Dramaturgiczne, z którego wyszli także obecnie już znani dramaturdzy jak Oleg Bogajew, Wasilij Sigariew i wielu innych utalentowanych młodych autorów. Jak wiadomo, Nikołaj Kolada zaistniał w literaturze w połowie lat 80-tych XX wieku. Jego pierwsze utwory postawiły ówczesną krytykę w sytuacji swoistego zaskoczenia. Dramaturg bowiem zaproponował całkiem nowego bohatera, często będącego w konflikcie z otaczającą rzeczywistością. Swojego rodzaju zaskoczeniem zarówno dla widza teatralnego, jak i krytyki był język, jakim komunikowali się bohaterowie (wulgaryzmy, leksyka ulicy). Być może właśnie dlatego ówczesna krytyka określała dramaturgię N. Kolady jako „dramaturgię czarną”⁵. Z biegiem lat to określenie przestało funkcjonować, a dorobek pisarski dramaturga kojarzony jest raczej z postmodernistycznymi eksperymentami. Jak pisała Halina Mazurek, „sam Kolada swego czasu powiedział, że w teatrze wszystko już było, i nic w nim nie może zadziwić, chyba tylko szczerość. Tworzy więc swój teatr szczerości i tego samego uczy swoich studentów, którzy wraz z nim starają się, każdy na swój sposób, dociec prawdy w dzisiejszym człowieku i jego miejscu w otaczającym świecie...”⁶.

Właśnie owa szczerość, chęć powiedzenia prawdy o zmieniającym się świecie, ludzkiej samotności, potrzebie miłości i przyjaźni to podstawowe motywy dramaturgii N. Kolady. Przewijają się one przez takie chociażby dramaty jak: *Barak*, *Praca*, *Kapelusz słomkowy*, *Polonez Ogińskiego*, *Kurza ślepota*, *Klucze do miasta Lorrach*, *Perski bez oraz* oraz wiele jednoaktówek. Trudno nie zgodzić się z opinią znanego reżysera Teatralnego Romana Wiktjuka, że Kolada koncentruje się przede wszystkim na życiu wewnętrznym bohaterów, „pisze o mękach w samotności, tajemnicy miłości, różnego rodzaju powikłaniach w życiu wewnętrznym człowieka, seksie i śmierci”⁷.

Rzeczywiście w jego utworach nie ma hurraoptymizmu, kreowana rzeczywistość bywa niejednokrotnie szara i gnuśna, bohaterowie najczęściej samotni i działający w ekstremalnych warunkach. Z pewnością dramaturgia N. Kolady zaistnieć mogła tylko w efekcie zmian, które zainicjował Michaił Gorbaczow, jednakże na pewno nie ma w niej bezkrytycznej akceptacji transformacji ustrojowej. Dramaturg kreuje w swoich sztukach sytuacje niecodzienne, często wulgarne zachowania bohaterów łączą się z pełnymi liryzmu gestami. Takie sposoby prezentacji świata przedstawionego przejęli także uczniowie N. Kolady – dziś znani już dramaturdzy: Oleg Bogajew i Wasilij Sigariew. Myśl tę potwierdza niemiecki sławista Alexander

⁴ Zob. M. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice, 2007.

⁵ Zob. W. Piłat, *Nikołaja Kolady „ekstrawagancje” w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, „Przegląd Ruscystyczny”, 1995, nr 3-4.

⁶ M. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga...*, Katowice 2007.

⁷ Р. Виктук, *В поисках современного клея*, «Современная драматургия» 1990, №6, с. 2.

Graf. Pisze on między innymi: «Олег Богаев, главный редактор журнала „Урал“, выдающийся драматург сибирской школы и ученик Николая Коляды, уже давно известен как яркий представитель новой, новой драмы» и мастер обработки традиционных литературных сюжетов...»⁸.

Podobne opinie wypowiada krytyka na temat dramaturgii Wasilija Sigariewa. Zresztą obaj autorzy są już dobrze znani poza granicami Rosji i ich sztuki chętnie są wystawiane w teatrach europejskich.

Trzeba jeszcze raz podkreślić, że ci dramaturdzy oraz inni ze „szkoły” N. Kolady zaistnieli dzięki przemianom politycznym i społecznym w Rosji. Oprócz N. Kolady i jego „szkoły” dzięki owym przemianom swoje utwory mogli publikować także tacy kontrowersyjni dramaturdzy, jak: Aleksiej Szypienko, Nina Sadur, Jurij Wołkow, Dmitrij Lipskierow, Władimir Sorokin, Nadieżda Ptuszkina i wielu innych. Oczywiście każdy interpretował świat przedstawiany spożytkowując różne style i punkty widzenia.

Również w efekcie wydarzeń historycznych („pierestrojka”, rozpad Związku Radzieckiego, kryzys gospodarczy, nowe procesy społeczne) zrodziła się dramaturgia Jewgienija Griszkowca. Jego monodram *Jak zjadłem psa* wzbudził ogromne zainteresowanie w Rosji i poza jej granicami⁹. Podobnie jak dramaturdzy ze „szkoły” N. Kolady, J. Griszkowiec pochodzi z Syberii, obecnie częściej przebywa w Moskwie niż w Kaliningradzie, do którego przeniósł się z Syberii. Wracając jednak do monodramu *Jak zjadłem psa* – niewątpliwie był to utwór oryginalny i oddający rozterki młodego pokolenia Rosjan. Jak pisała Katarzyna Osińska, dramaturg „nie szydzi ze stereotypów i niczego nie demonstruje, godzi się na to, że są one nieodłącznym składnikiem ludzkiego życia. W monologu próbuje uchwycić tę egzystencję w jej wielowymiarowości, z towarzyszącą jej nieodłącznie śmiesznością i melancholią. W swoim z pozoru bardzo zabawnym monologu Griszkowiec dotyka najistotniejszych problemów Rosji, w której zabrakło mitów”¹⁰.

Sam zaś J. Griszkowiec tak oto komentuje swoją sztukę: „Opowiadam o człowieku, którego już nie ma, to znaczy – kiedyś wcześniej był, a teraz go zabrakło, tylko że oprócz mnie nikt go nie zauważył... Nawet jakoś mi wstyd za niego, chociaż doskonale rozumiem, że to nie byłem ja, ale tak naprawdę ten «ja», który teraz opowiada – to inny człowiek, tamtego już nie ma i nie ma szans, by znowu się pojawił”¹¹.

⁸ A. Graf, *Жизнь, зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева «Как я съела мужа»*, [w:] *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*, pod red. O. Głowko i M. Leyko, zeszyt specjalny, Łódź 2013, s. 173.

⁹ Zob. M. Wiertelak-Chałaćńska, *Słowo-Teatr-Bycie we wspólnocie. Uwagi o monodramie „Jak zjadłem psa” Jewgienija Griszkowca*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia”, t. III, Poznań 2001; W. Piłat, *Jewgienij Griszkowiec w kontekście współczesnego teatru rosyjskiego*, „Borussia” 2009, s. 46.

¹⁰ Cyt. za „Centrum Dramaturgii. Teatr Polski w Poznaniu. Nowa dramaturgia rosyjska”. Program spektaklu *Jak zjadłem psa* w wykonaniu J. Griszkowca w Teatrze Polskim w Poznaniu, 20.01.

¹¹ J. Griszkowiec, *Jak zjadłem psa*, „Dialog” 2000, nr 12.

Bohaterem utworu jest młody człowiek, który jedzie na Daleki Wschód do woj-ska. W czasie długiej podróży w jego świadomości rodzą się różnego rodzaju sceny i obrazy z niedalekiej przeszłości. Wygłaszany przez bohatera-narratora monolog to swoisty rozrachunek nie tylko z problemami swojego pokolenia, ale z tym wszystkim, co w wyniku historycznych zmian wpłynęło na kształtowanie się obrazu Rosjani-na – człowieka radzieckiego w tzw. okresie przejściowym. Jedynie „słuszna” ideolo-gia wbijana całymi latami do głów kilku pokoleń Rosjan zaczęła powoli odchodzić w niepamięć, co u niektórych budziło rozczarowanie, u innych wręcz entuzjazm. Po międzynarodowym sukcesie monodramu *Jak zjadłem psa* J. Griszkowiec napisał kilka sztuk, wyreżyserował kilka przedstawień w renomowanych teatrach Moskwy, założył zespół muzyczny. Jednym słowem, stał się uznanym artystą. Jak słusznie pisa-ła Margarita Gromowa, teatr Griszkowca na trwałe wpisał się w życie teatralne Rosji, ale to wcale nie znaczy, że jego talent się wyczerpał¹².

Nowy typ dramatu zaprezentowała w drugiej połowie lat 80-tych Nina Sadur. Napisała kilkanaście sztuk, a w ostatnich latach tworzy też utwory prozatorskie. Jak napisał Krzysztof Kopka, „Autorka *Dziwo-baby* z całą pewnością przełamuje kon-wencję obowiązującą w dramaturgii rosyjskiej ostatnich kilkudziesięciu lat”¹³.

Wystawiona w Teatrze im. Jermołowej w Moskwie jedna z jej pierwszych sztuk *Dziwo-baba* wzbudziła dość duże zainteresowanie, chociaż ówczesna krytyka (a przynajmniej jej część) była zdezorientowana. N. Sadur, studiując w Instytucie Literackim im. Maksima Gorkiego, była uczennicą dziś już klasyka dramaturgii ro-syjskiej – Wiktora Rozowa. Właśnie on dostrzegł talent autorki i bardzo pochlebnie wyraził się o jej dramatach. To oczywiście znacznie ułatwiło jej zaistnienie w mo-skiewskich teatrach.

Dziwo-baba była opublikowana w czasie, gdy widz rosyjski miał wreszcie możli-wość zapoznania się z dramaturgią zachodnioeuropejską, która w czasach radziec-kich ze względu na cenzurę w ogóle nie była wystawiana w teatrach. Tak więc wtedy przetłumaczono na język rosyjski sztuki Becketa, Ionesco, Stopparda, Geneta i in. Również dramaturgia Sławomira Mrożka w całości niemal została przetłumaczona na język Puszkina. Tak więc i przed młodą dramaturgią rosyjską pojawiały się nowe możliwości w kreowaniu świata przedstawionego. *Dziwo-baba* ze względu na struk-turę, sposoby przedstawiania bohaterów może być przykładem dramaturgii metafo-rycznej, dramaturgii stworzonej w duchu realizmu magicznego, oscylującej wokół teatru absurdu¹⁴.

Tytułowa baba-dziwo jest wytworem fantazji i wierzeń ludowych, uosabia siły przyrody, ale też jest jakimś dziwnym fatum lokującym się w każdym czasie i przestrzeni. Usiłuje ona realną bohaterkę – Lidię Pietrowną – zmusić do tego, by

¹² М. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2005, с. 350.

¹³ *Lepsi i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, wstęp i oprac. K. Kopka, Gdańsk 2003, s. 210.

¹⁴ Szerzej na temat teatru absurdu zob.: A. Krajewska, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996.

każdy z jej przyjaciół udowodnił, że jest człowiekiem uwrażliwionym na wartości etyczne. Te wydawałoby się proste prawdy „podane” w półbaśniowej, zsubiektywowanej formie stanowią zasadnicze przesłanie tej sztuki. Trzeba zgodzić się z Martą Niedzielą-Janik, która pisze między innymi: „Sadur udało się stworzyć swój własny, niepowtarzalny styl. Dominantą jej sztuk stało się ukazywanie świata na poły realistycznego i na poły fantastycznego, w którym elementy «inności» odgrywają role moralizatorskie, ale przede wszystkim podkreślają idee filozoficzne, etyczne, czy moralne”¹⁵.

Taki właśnie sposób interpretacji rzeczywistości N. Sadur stosuje i w innych swoich sztukach (*Bękart*, *Księżycowe wilki*). Są to jednoaktówki, które autorka określała jako „pjesy maliutki”. Ich bohaterowie usiłują walczyć ze złem. Narzędziem tej walki jest miłość. I tu pojawiają się bohaterowie – dziwne istoty, które symbolizują określone kategorie filozoficzne. Wspomniany wyżej Wiktor Rozow po lekturze tych sztuk napisał: „Cóż za zadziwiający tytuł – *Księżycowe wilki* – nie wilki po prostu, lecz księżycowe, ułudne, bezcielesne, niewidzialne. Zdarza się, że przez nasze życie nagle przebiegnie taki księżycowy wilk, pozostawiając wyrwę w sercu”¹⁶.

Z całym przekonaniem zatem można stwierdzić, że dramaturgia N. Sadur, ale także i jej proza, we współczesnym rosyjskim życiu literackim są zjawiskiem znaczącym i na pewno zasługującym na uwagę. Ta twórczość to jeszcze jeden nurt w dramaturgii rosyjskiej, który mógł zaistnieć w procesie literackim w efekcie zmian systemowych w życiu społecznym i politycznym Rosji.

W ostatnich latach obserwuje się też wzmożone zainteresowanie twórczością dramaturgiczną Iwana Wyrupajewa i braci Olega i Władimira Priesniakowych. Ten pierwszy autor jest także znany w naszym kraju i nie tylko dlatego, że jego żoną jest polska aktorka Karolina Gruszka. Z powodzeniem wystawiane są jego sztuki w warszawskich (i nie tylko) teatrach. Sam autor reżyseruje także swoje dramaty, często też w wielu wywiadach stara się zdefiniować swój teatr, swoją twórczość dramaturgiczną: „Napisałem różne sztuki, takie jak *Iluzje*, w których aktorzy rozmawiają z widownią, ale takie jak *Pijani*, gdzie aktorzy nie zwracają się bezpośrednio do publiki. Jednak jest jedna podstawowa zasada, która łączy wszystkie moje teksty. Jest nią obowiązkowa obecność żywego człowieka na scenie i jego autentyczny kontakt z widownią. Kontakt nie oznacza jednak, że wie, iż gra on dla widza”¹⁷.

I. Wyrupajew jest dramaturgiem i reżyserem ciągle poszukującym nowych środków ekspresji artystycznej. Już w sztuce *Tlen* (nagrodzonej na festiwalu w Toruniu), napisanej w duchu poetyki teatru dokumentalnego (tzw. teatr doc.), pobrzmiewają motywy, które zaistnieją w różnych wariantach także w innych utworach pisarza. Bo-

¹⁵ M. Niedziela-Janik, *Miasto umarłe w sztuce Niny Sadur „Lotnik”*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, s. 109.

¹⁶ В. Розов, *Пьесы Нины Садур*, в кн. Н. Садур *„Нудная баба”*, Москва 1989, с. 316. Tłum. moje.

¹⁷ <http://www.e-teatr.pl> [25.12.2017].

haterowie prowadzą dialog, ujawniając przede wszystkim swoje rozterki wewnętrzne. Są jakby nastawieni tylko i wyłącznie na siebie, ale treści, które wypowiadają, zmuszają widza do głębokich refleksji. Jak pisze Monika Maria Pokora: „Z bezładnej gadaniny z czasem zaczynają się wyłaniać ludzkie dramaty... Właśnie połączenie subtelności dramatyzmu z uśmiechem jest wielką siłą tego spektaklu, w którym rozmawia się w końcu o kwestiach podstawowych, dekalogu i sumienia, ale czyni się to po ludzku, bez patosu i maniery, a na człowieka mimo jego grzechów, patrzy się ze zrozumieniem i współczuciem”¹⁸.

Sztuka *Tlen* wyłamuje się z tradycyjnej struktury dramatu. Jest to raczej dość swobodna kompozycja dialogów-scen, „refrenów i zwrotek”, które są ilustracją nieprzestrzegania przykazań i hasel ewangelicznych¹⁹. Zresztą, jak z kolei zauważa Helena Kurant, w twórczości dramaturgicznej I. Wyrypajewa pełnią one bardzo ważną funkcję²⁰. Niemal w każdej sztuce autora takie kategorie jak dobro i zło, miłość i nienawiść, współczucie i miłosierdzie stanowią filozoficzną tkankę. Jednakże I. Wyrypajew podaje te treści bez patosu, często używa dość wulgarnego język. Z jednej strony może to budzić sprzeciw widza teatralnego, ale z drugiej wskazuje na normalność w zachowaniach współczesnego człowieka.

Jak już zaznaczyłem, dramaturg napisał kilkanaście sztuk, by wymienić chociażby takie właśnie jak *Tlen*, *Lipiec*, *Taniec Delhi*, *Iluzja*, wyreżyserował kilka spektakli w Warszawie, Krakowie i Moskwie, zainteresował się również filmem, czego wyrazem jest wielokrotnie nagradzany obraz filmowy *Euforia*. Jednym słowem, w teatrze i dramaturgii pojawił się pisarz, który niejako zrewolucjonizował dramat i teatr współczesny. W jednym z wywiadów wypowiedział dość interesującą myśl: „Odchodzę z teatru, zrozumiałem, że nie chcę dalej zajmować się twórczością na terytorium tzw. przestrzeni teatralnej z jej krytykami i festiwalami. Chcę zajmować się rodzajem twórczości z elementami seminarium, jogi. Za jakieś pięć lat kupię z żoną dom gdzieś w Polsce, w którym założymy miejsce sztuki otwarte dla wszystkich. Będę występować w małym pomieszczeniu, przy przyziemnym świetle, czytać teksty, grać muzykę, ale nie dla krytyków, dla widzów, którzy, degustując różne potrawy, będą przeżywać sztukę. Zanim przejdę do tego etapu, zamierzam jeszcze wystawić kilka spektakli w dużych teatrach, na przykład *Pijanych* w Teatrze Narodowym”²¹.

Jeśli zaś chodzi o twórczość tandemu – braci Priesniakowych – to początki ich twórczości były podobne do poczyną I. Wyrypajewa. Oleg i Władimir Priesniakowowie ukończyli Uniwersytet w Jekaterynburgu, przez jakiś czas pracowali na tej uczelni jako wykładowcy. Stworzyli tam teatr, gdzie sami występowali w roli ak-

¹⁸ <http://culture.pl/pl/dzielo/iwan-wyrypajew-tlen> [25.12.2017].

¹⁹ H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, s. 90.

²⁰ E. Курант, *Воплощение мира о смерти и возрождении (на основе пьесы Ивана Вырыпаева «Июль»)* [w:] *Współczesny dramat rosyjski...*, s. 164-172.

²¹ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/206812.html> [25.12.2017].

torów i reżyserów. Pierwsze ich dramaty pojawiły się w latach 90-tych i odtąd na stałe zaczęły funkcjonować w literaturze rosyjskiej, w tym głównie w dramaturgii. Jak trafnie zauważyła Anna Tyka: «тексты Пресниковых представляют собой мозаику культурных кодов, образов и мотивов, дают читателю возможность толковать их каждый раз заново, вызывая очередные ассоциации поэтому неудивительно, что произведения братьев это компиляция многих других текстов, чужих и своих»²².

Podobnie jak I. Wyrpajew, również bracia Priesniakowowie, odwołując się do wyżej wspomnianych „kodów kulturowych, obrazów z mitów”, kształtując określone figury stylistyczne, kreują obrazy współczesności. Przy czym niemal w każdym dramacie (jak np. *Терроризм – Terror, Изображая жертву – Udając ofiarę, ПАБ – Pub* i in.) starają się stworzyć sytuację dialogu z potencjalnym odbiorcą, sugerując różnorodne tematy i problemy, czego efektem staje się obraz ogólnoludzkich kategorii. Słusznie zauważył Mark Lipowieckij, że «Характерно, что персонажей Пресниковых невозможно однозначно отнести к какой-либо маргинальной группе: это не наркоманы и не „новые русские”, не бандиты и не бомжи, не эки и не проститутки. Все они – вроде бы, „нормальные люди”. Пресниковы если и шокируют, то не социальными, а интеллектуальными эффектами: они создают достаточно сложные художественные и философские метафоры, а не картины с натуры. Потому – то их пьесы интересно читать и анализировать как литературные тексты – а не только смотреть на то, что режиссёр с ними сделал»²³.

Właśnie owe intelektualne efekty stały się elementem przyciągającym sztuki tych autorów przez teatry europejskie, w tym także polskie. Warto w tym miejscu odwołać się do jednego z wywiadów braci: «Если мы думаем и пишем о том, что имитации духовной жизни искажают и деформируют человеческое существо, превращая его в фарсовую маску, то это не значит, будто мы злые. Напротив, мы надеемся на человека, верим в его способности [...?]. Мыслить и тем самым преобразовывать реальность, какой-бы катастрофичной она ни представлялась»²⁴.

Właśnie ów „człowiek myślący”, często uwikłany w różne trudne dla niego problemy otaczającej go rzeczywistości, jest bohaterem dramaturgii braci Priesniakowych. Być może dlatego działa on niekoniecznie tylko w realiach rosyjskich, w ten sposób autorzy dają do zrozumienia, że najbardziej interesuje ich tzw. uniwersum, człowiek przeżywający i zmagający się ze światem, niezależnie od przestrzeni, w jakiej przyszło mu żyć.

²² A. Tyka, *Пространство в авторской интерпретации братьев Пресниковых (на примере пьесы «Паб»)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, №1, s. 113.

²³ М. Липовецкий, *Театр насилий в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресниковых*, <http://magazines.rus.ru/nlo/2005/73/li27-pr.html> [27.12.2017].

²⁴ <http://195.68.141.169/doc/2294669> [27.12.2017].

Ze względu na ograniczoność miejsca w niniejszym szkicu nie omawiam szczegółowo obrazu bohatera w dramaturgii Priesniakowych, jego stosunku do różnych przejawów, czasem wręcz groteskowej, rzeczywistości. Problem ten zapewne będzie tematem oddzielnych analiz. Na pewno też należałoby się zastanowić nad miejscem twórczości braci Priesniakowych w najnowszej dramaturgii rosyjskiej i światowej. Nie jest zapewne przypadkiem, że ich sztuki z powodzeniem są wystawiane w wielu teatrach europejskich i w Stanach Zjednoczonych.

Podsumowując zatem, trzeba stwierdzić, że najnowsza rosyjska twórczość dramatyczna rozwija się w wielu kierunkach. W niniejszym szkicu wskazałem tylko na kilka znaczących nazwisk. W moim przekonaniu twórczość tych autorów jest najbardziej dziś reprezentatywna i stale „będąca w kontakcie” z historią, z aktualnymi problemami, nurtującymi współczesne społeczeństwo. Mark Lipowieckij pisał na ten temat m. in.: «Быть может, драматургия становится главным действующим лицом в литературе именно тогда, когда после бурных передеряг, революций, потрясений и сдвигов происходит стабилизация (застой, депрессия)? Этот жанр реагирует на отвердение новой социальности, до тех пор казавшейся неоформленной и открытой для перемен»²⁵.

Rzeczywiście, również współczesna dramaturgia starała się reagować na wydarzenia społeczno-polityczne, które miały miejsce w Rosji. Jak starałem się wykazać, czyniła to, spożytkowując nowatorskie metody w prezentacji aktualnej rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

1. I. Górską, *Dramat jako filozofia dramatu na przykładzie twórczości Tadeusza Różewicza*, Poznań 2004.
2. K. Taras, *Frustraci. Bohaterowie filmowi i literaccy wobec polskiej rzeczywistości po 1989 roku*, Warszawa 2012.
3. K. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji. Kontynuacje. Zerwania. Transformacje*, Gdańsk 2009.
4. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramatycznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
5. H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007.
6. *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*, pod red. O. Główkó i M. Leyko, Łódź 2013.
7. L. Mięsowska, *Gra – nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.
8. М. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Москва 2005.
9. С. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX и начало XXI века)*, Минск 2003.

²⁵ М. Липовецкий, dz. cyt.

Drama and history. Problems of Modern Russian drama

Abstract: The article analyses contemporary Russian dramaturgy in the context of socio-political changes taking place in Russia in the 1980s and 1990s of the 20th and the 21st century. The article examines the works of, among others, N. Kolada, N. Sadur, I. Vyrypaev and the Presnyakov Brothers.

Keywords: contemporary Russian dramaturgy, socio-political changes in Russia and theatre, Kolada, Sadur, Grishkovets, Vyrypaev, Presnyakov Brothers