

Walenty Piłat

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej
10-725 Olsztyn
ul. Kurta Orbitza 1

Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej

Kiedy mówimy o najnowszej dramaturgii rosyjskiej, niewątpliwie musimy brać pod uwagę procesy, które zaszły w literaturze już w okresie „pieriestrojki”. Bez uwzględnienia tych faktów wydaje się, że trudno zrozumieć to, co się dzieje dziś w rosyjskiej najnowszej twórczości dramaturgicznej. Na przestrzeni ponad dwudziestu lat do literatury weszło nowe pokolenie dramatopisarzy i ono właśnie nadaje ton dzisiejszym poczynaniom w tej sferze.

Jak pamiętamy, w latach osiemdziesiątych XX wieku sceny rosyjskie zdominował dramat publicystyczny, a głównie dramaty Michaiła Szatrowa. Spragniony wiedzy o własnym kraju widz rosyjski znajdował ją właśnie w dramatach Szatrowa, który ośmielony „pierestrojką” zaczął prezentować nowy pogląd na tak kluczowe w historii ZSSR postacie, jak Lenin i Stalin. Zwłaszcza w sztuce *Дальше, дальше, дальше...* (Dalej, dalej, dalej...) szczególnie „dostało się” wodzowi rewolucji październikowej. Sztuki tej w Moskwie żaden z teatrów nie wystawił, ale widz moskiewski mógł zobaczyć spektakl w wykonaniu Rosyjskiego Teatru Dramatycznego z Taszkientu¹.

Oczywiście, dramaty Szatrowa były utrzymane w tradycyjnej poetyce, wszakże debiutował on jeszcze w czasach radzieckich, a wówczas trudno było mówić o jakichkolwiek eksperymentach. Tak więc teatr zaproponowany przez Szatrowa w drugiej połowie lat osiemdziesiątych był swego rodzaju głosem w ogólnorosyjskiej „pieriestrojkowej” dyskusji nad różnymi faktami radzieckiej historii. W okresie rozpadu Związku Radzieckiego dramaturg już w zasadzie niczego znaczącego nie napisał.

Tradycje dramatu publicystycznego w owym czasie kontynuował młody wówczas autor – Aleksander Burawski (dziś pracujący w USA jako reżyser filmowy)².

¹ Zob. Walenty Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995, s. 9–12.

² Niedawno nasza telewizja emitowała jego film *Leningrad* zrealizowany we współpracy z kinematografią angielską.

Debiut autora przypada na połowę lat osiemdziesiątych XX wieku. Była to sztuka *Говору* (Mów), stanowiąca adaptację słynnych szkiców *Районные будни* (Sprawy dnia codziennego) Walentyna Owieczkina. Jak się wydaje, było to świadome nawiązanie do reformatorskich „oczerków” Owieczkina. Burawski dostrzegwał w nich wiele analogii z ówczesną rzeczywistością. Ale już sztuka *Второй год свободы* (Drugi rok wolności) w pewnym sensie odbiega od realiów radzieckich, choć to tylko pozory. Jej akcja przebiega w czasach rewolucji francuskiej. W tej odległej epoce dramaturg szukał przede wszystkim prawd natury ogólnej, mając na myśli także – a może przede wszystkim – swoją współczesność. Głównymi reprezentantami konfliktu w tym utworze są Robespierre i Danton, a więc postacie zarówno w literaturze naukowej, jak i pięknej interpretowane na wiele sposobów. Burawski stara się poprzez ich czyny i wypowiedzi odnieść się do takich kwestii, jak rewolucja i władza, rewolucja i jednostka, terror i ideały demokratyczne. Były to problemy uwidoczniające się także w warunkach totalitaryzmu radzieckiego³. Sztuka wywołała duże zainteresowanie, a znany reżyser – Borys Wasiljew nazwał ją freskiem historycznym, alegorią i przypowieścią filozoficzną, traktującą o zamkniętym kręgu zła⁴. Słusznie w swoim czasie zauważyła Irena Sławińska, że postać w dramacie jest „wehikułem do przenoszenia znaczeń”⁵. Takim właśnie „wehikułem” w sztuce Burawskiego są Robespierre i Danton. Nieprzypadkowo zatem, jak już zaznaczyłem, literatura odwoływała się do czasów, w których działały te postacie.

Na granicy dramatu publicystycznego i obyczajowo-psychologicznego sytuuje się komedia Władimira Wojnowicza *Трибунал* (Trybunał). Sceniczna realizacja tego dramatu w moskiewskim Teatrze Satyry wzbudziła duże polemiki w ówczesnej prasie. Dodam, że to właśnie w efekcie „pierestrojki” twórczość tego pisarza zaistniała w Związku Radzieckim. Jest to tak zwana komedia z kluczem. Jeden z niedołączonych wiekowych bohaterów to z pewnością Leonid Breżniew, inny to Michaił Gorbaczow. Wojnowicz koncentruje się tutaj na absurdach i wynaturzeniach systemu radzieckiego, ukazując go w karykaturze.

W podobnej konwencji utrzymana jest niewielka komedia Iosifa Brodskiego *Демократия* (Demokracja). Noblista w satyryczny sposób przedstawia tu schyłek Związku Radzieckiego i „proklamowanie” przez Michaiła Gorbaczowa demokracji. Chociaż komedia Brodskiego zawiera elementy publicystyki, to jednak autor zmierza już w stronę groteski i absurdu, w ten sposób niejako odkrywa przed młodym pokoleniem dramaturgów nowe widzenie rzeczywistości i nowe narzędzia do jej prezentacji. Jak słusznie zauważyła Małgorzata Gromowa: „Перестроечные процессы вскрыли, выявили такие стороны нашей жизни, которые еще совсем недавно считались не свойственными социалистической

³ Zob. więcej na ten temat w: Walenty Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska...*, s. 101.

⁴ Борис Васильев, *Послесловие*, „Юность” 1988, nr 6, s. 67.

⁵ Irena Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, pod red. Janusza Deglera, Wrocław 2003, s. 21.

действительности и проходили в нашем искусстве лишь по ведомству «их нравы». Современная пьеса на тему нравственности резко ужесточилась»⁶.

Rzeczywiście, to właśnie „głasnost” i wszystkie związane z nią procesy pozwoliły wielu dramaturgom ujawnić swój potencjał twórczy, a młodszemu pokoleniu umożliwiły oderwanie się od skostniałych tradycji i pójście w stronę mniej lub bardziej udanych eksperymentów twórczych. Już pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku, a potem po rozpadzie Związku Radzieckiego, pojawiła się cała plejada dramaturgów, by wymienić tu tylko „Domek Dramaturgów w Petersburgu”, „szkołę” Nikołaja Kolady, tzw. kobiecą dramaturgię, „nową, nową falę” itp. Ale szukając źródeł dzisiejszej awangardy należałoby też w tym miejscu wspomnieć o poszukiwaniach problemowych i formalnych Ludmiły Pietruszewskiej. Jak wiadomo, ta znana dziś pisarka zadebiutowała pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku, jednakże ten debiut ówczesna krytyka raczej zignorowała. Także jej późniejsza twórczość dramaturgiczna nie docierała ze względów cenzuralnych na ówczesne sceny teatralne. Dopiero sztukę *Три девушки в голубом* (Trzy dziewczyny w niebieskim) z wielkim trudem udało się wystawić w Teatrze Leninowskiego Komsomołu w reżyserii Marka Zacharowa, ale spektakl nie utrzymał się w repertuarze długo.

O sztukach Pietruszewskiej Małgorzata Gromowa pisała: „Петрушевская исследует в своих произведениях жизнь определенной социальной среды. Это по преимуществу люд городской, с неустойчивой зыбкой жизненной позицией и спешат они сколотиться в компании, «заключиться в круг» убягая от одиночества»⁷.

Rzeczywiście, bohaterowie (a raczej bohaterki) dramatów Pietruszewskiej to ludzie szarzy, pochłonięci codziennością, najczęściej porzuceni przez innych i bardzo samotni. Na przykład bohaterowie jednoaktówki *Чинзано* (Cinzano) to drobni pijacy, którzy racząc się alkoholem na parkowej ławce opowiadają o swoim nieudanym życiu. Podobnie jest także w jednoaktówce *День рождения Смирновой* (Urodziny Smirnowej). Tu z kolei kilka kobiet, zebrawszy się na małej uroczystości i także powoli upijając się, rozprawia o swojej beznadziejnej codzienności. Jak zauważyła Nina Agiszewa, „proponując specyficznego bohatera, Pietruszewska jednocześnie koncentruje uwagę na tragicznym rozżewie między potrzebami jednostki i społeczeństwa, szczególnie akcentując brak związków emocjonalnych między ludźmi”⁸. Nic więc dziwnego, że jej najbardziej znana sztuka – *Три девушки в голубом* – nie mogła wzbudzić zainteresowania ówczesnej krytyki. Tu z kolei akcja przebiega w zamkniętej przestrzeni (dacza). Główna bohaterka, „zaplątana” w codzienność, traci kontakt ze swoimi kuzynkami. Pietruszewska kreśli pesymistyczny obraz rzeczywistości – szarej, gnuśnej, w której człowiek ulega degradacji duchowej. Nie ma tu optymistycznych stwierdzeń ani wizji

⁶ Маргарита Громова, *Русская драма на современном этапе (80–90-е гг.)*, Москва 1994.

⁷ *Ibidem*, s. 55.

⁸ Нина Агишева, *К идеалу от реальности*, „Театр” 1986, nr 11 [tłum. autora].

lepszego świata⁹. Stąd ówczesni krytycy, jeśli koncentrowali się na twórczości Pietruszewskiej, zawsze wyrażali do niej pejoratywny stosunek, określając ją jako „magnetofonowe zapisy”, piętnując sięganie po problemy, które rzekomo nie mają nic wspólnego z „rajską” rzeczywistością radziecką. Nie przewidziano jednak, że już po rozpadzie Związku Radzieckiego dojdzie do powstania tak zwanego teatru. doc, i w ogóle do niezwyklego zróżnicowania w tej sferze twórczości literackiej.

Ludmiła Pietruszewska zaproponowała nie tylko nową problematykę, ale także oryginalną poetykę – skłonność do skrótu myślowego, grę ze słowem i wydobywanie jego różnych znaczeń, zabawę kalamburami, a także wprowadzenie tzw. potocznego języka, momentami graniczącego z wulgarnością. Trzeba zgodzić się z wypowiedzią Jeleny Strielcowej, że „Pietruszewska odkryła dla teatru radzieckiego złożony i oryginalny model dramatu egzystencjalno-absurdalnego [...] odkryła zupełnie nową kartę – rosyjski dramat «epickiego absurdu»”¹⁰. Obecnie Pietruszewska raczej nie pisze dla teatru, zajęła się bowiem prozą. Jednak z doświadczeń teatru Ludmiły Pietruszewskiej zrodziła się twórczość Aleksieja Szypienki, Nikołaja Kolady, Marii Arbuzowej i tak zwana kobieca dramaturgia. Wielu autorów tego pokolenia w licznych wywiadach wskazywało na Pietruszewską jako swojego mistrza.

Z pewnością prekursorem „nowej, nowej dramaturgii” był Aleksiej Szypienko. Trzeba zgodzić się z Haliną Mazurek, że „w utworach scenicznych Aleksieja Szypienki – zdecydowanego przeciwnika tradycyjnej formy dramatu – świat jest wyrócony do góry nogami, a wszystkie typowe dla dzieł dramaturgicznych i przestrzegane przez nie od wieków chwytły pozostały niewykorzystane, co więcej – młody autor udowadnia ich zupełną nieprzydatność dla dramatu”¹¹.

Na początku XXI wieku pisałem o dramaturgii Szypienki, „że mimo problemowej «anarchii» można dostrzec w jej warstwie estetycznej i problemowej głębszy sens [...]. Owa twórczość pretendowała do pewnej syntezy wartości wyznawanych przez pokolenie «rockowców» (miałem na myśli pierwsze sztuki tego autora). Ta istotna struktura znajdowała się w wyraźnej opozycji do kultury oficjalnej. [...] Szypienko zademonstrował rozczarowanie i zwątpienie w sens wartości lansowanych oficjalnie. Owo rozczarowanie stało się źródłem totalnej negacji otaczającego świata”¹².

⁹ Zob. na ten temat: Walenty Piłat, *Akceptacja czy negacja postradzieckiej rzeczywistości*, [w:] *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji*, red. Beata Wegnerska-Ptaszkiewicz, Urszula Wójcicka, Toruń 2011, s. 135–144.

¹⁰ Елена Стрельцова, *Мистический нигилизм в стиле конца века*, „Современная драматургия” 1998, nr 1, s. 197.

¹¹ Halina Mazurek, *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienki*, [w:] *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*, pod red. eadem, Katowice 1995. Ponadto zob. H. Mazurek, *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? O szkicach Aleksieja Szypienki*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, T. 19: *Schylek wieku*, pod red. Barbary Stempoczyńskiej, Katowice 1998.

¹² Zob.: Walenty Piłat, *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Olsztyn 2000, s. 120.

Mimo początkowych kontrowersji (jego niektóre sztuki uważano za graniczące z kiczem) Szypienko jest obecnie autorem znanym i cenionym nie tylko w Rosji. Wystawiano go także w naszym kraju (Teatr Atelier w Sopocie). Trzeba zgodzić się z Haliną Mazurek, że: „Wbrew nielogiczności zachowań, odcięciu się od świata i zamknięciu w sobie, postaci Szypienki przejawiają pewne skłonności do rozmyślań, szlachetnych uczuć oraz aspiracje do obcowania z pięknem i naturą”¹³. Potwierdzają te refleksje doskonałe analizy dramaturgii Aleksieja Szypienki pióra Lidii Mięśowskiej. W swojej erudycyjnej rozprawie *Gra-nie w postmodernizm* autorka nie tylko umieszcza tę twórczość we współczesnym kontekście literackim, ale – jak już wspomniałem – doskonale interpretuje utwory tego dramaturga¹⁴.

Również pod koniec lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zadebiutował Nikołaj Kolada. Zaskoczył odbiorców niebanalną problematyką i stosowaniem oryginalnych środków ekspresji. Już jego pierwsze utwory – *Игра в фанты* (Gra w fanty), *Розатка* (Proca), *Канотье* (Kapelusz słomkowy), *Полонез Огинского* (Polonez Ogińskiego) – zwróciły uwagę krytyki. Po kilku latach dramaturg z Jekaterynburga stał się głośny, a swoją pozycję umocnił, tworząc tzw. „szkołę” Kolady¹⁵. Dziś jest autorem przeszło stu utworów dramatycznych. Jak się wydaje, jego twórczość od początku była najbliższa doświadczeniom Ludmiły Pietruszewskiej. Prawie we wszystkich sztukach uwaga dramaturga jest skupiona na człowieku zagubionym w meandrach codzienności. Ale jest to już inna codzienność – rzeczywistość „po-pierestrojkowa” i okres transformacji ustrojowej. Kreśląc sylwetki swoich bohaterów, Kolada nie unika tzw. nienormatywnej leksyki (co miała mu za złe krytyka), drastycznych kolizji (np. dramaty *Барак* – Barak, *Розатка* – Proca, rozbudowanych didaskaliów, dotąd nieporuszanych tematów, np. prostytutka, „inna” miłość, „nowi” Rosjanie).

„Dramaturgia Kolady zawiera bogaty materiał, – pisze Halina Mazurek – dający badaczom niewyczerpane możliwości jego klasyfikacji, zaskakuje ciągle różnorodnymi wariantami przejawiania dylematów egzystencjalnych występujących w niej postaci”¹⁶. Jednak uczniowie Kolady, a wśród nich najbardziej znani – Oleg Bogajew i Wasilij Sigarijew – którzy początkowo odwoływali się do tradycyjnej poetyki i tworzyli dramaty raczej obyczajowe – *Русская народная почта* (Rosyjska poczta ludowa) Bogajewa, *Пластелин* (Plastelina) Sigariewa, potem jednak zaczęli podejmować daleko posunięte eksperymenty artystyczne. Obecnie

¹³ H. Mazurek, *Po lekturze dramatów...*, s. 154–155.

¹⁴ Lidia Mięśowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007.

¹⁵ Zob. Halina Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007; eadem, *Teatr. Życie. Gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002; Ярослав Стрыхарский, *Социокультурное пространство уральской драмы. На материале произведений Н. Коляды, О. Богаева, В. Сигарева*, Ольштын 2011.

¹⁶ H. Mazurek, *Życie...*, s. 11.

tworzą właśnie w tym duchu, zresztą nie tylko oni, bo przecież ta „szkoła” ma już więcej „eksperymentatorów”.

Jak już wcześniej wspomniałem, najnowsza dramaturgia rosyjska podlega nieustannym przemianom. Dużym wydarzeniem w teatrze rosyjskim, ale i europejskim, była sztuka Jewgienija Griszkowca *Jak zjadłem psa*. Jest to monodramat wykorzystujący motyw podróży, dający szeroką panoramę rzeczywistości¹⁷. Sam dramaturg określa siebie jako „nowego sentymentalistę”¹⁸. Z pewnością tak jest, ale obecna twórczość tego autora (a zajmuje się on różnymi formami sztuki) pozwala przypuszczać, że ulega ona ciągłym metamorfozom.

W niniejszym szkicu starałem się wskazać poszczególne etapy rozwoju współczesnej dramaturgii rosyjskiej, ilustrując je twórczością wybranych autorów. Jak wiadomo, obecnie ton najnowszej twórczości dramaturgicznej nadaje tzw. „nowa, nowa fala”, Iwan Wyrypajew, bracia Priesniakowowie¹⁹ i inni. Jest to jednak temat na inny szkic.

From ‘new realism’ towards an avant-garde search. A few remarks on the contemporary Russian dramaturgy

(Summary)

The article gives us some insight into the subsequent phases of development of contemporary Russian dramaturgy, which is illustrated by works of selected authors. For over two decades a new generation of playwrights has entered literature and it is this generation that is setting the trend in this sphere. The changes began with the journalistic drama by Mikhail Shatrov, whose debut was still in the Soviet times, and his follower was Aleksandr Buravskiy. The works of Vladimir Voinovich and close to it Joseph Brodsky’s dramaturgy stay on the border of journalist drama and psychological drama of manners. However, the forerunner of new drama was created by Lyudmila Petrushevskaya who preceded the dramaturgy of Alexei Schipenko, Nikolai Kolada, Maria Arbuzova. Further changes of dramatic form could be observed in plays by Yevgeni Grishkovets, Ivan Vyrpajev, the Presnyakov brothers who already belong to a new generation of playwrights.

Key words: contemporary Russian drama, Mikhail Shatrov, Aleksandr Buravskiy, Joseph Brodsky, Lyudmila Petrushevskaya, Alexei Schipenko, Nikolai Kolada, Maria Arbuzova.

¹⁷ Por.: Dmitrij Abaulin, *Pies azjatycki*, przeł. Anna Mirkes, „Dialog” 2000, nr 12; *Coraz rzadziej mówię „ja”*. Rozmowa Katarzyny Osińskiej z Jewgienijem Griszkowcem, „Dialog” 2000, nr 12, s. 122; Walenty Piłat, *Jewgienij Griszkowiec – dramaturg, reżyser czy twórca spektaklu?*, „Przegląd Rusycystyczny” 2001, nr 2, s. 68–74.

¹⁸ *Coraz rzadziej...*, op. cit., s. 122.

¹⁹ Zob. Lidia Mięśowska, *Шутовство и философствование. Драмматургия братьев Пресняковых как проявление миддл-литературы*, [w:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialogi i poetyk. Dyskurs o współczesności*, red. Olga Główko, Ewa Sadzińska, Łódź 2010.