

Lidia Mięowska
Uniwersytet Śląski

WSTĘP

Moda na współczesny rosyjski dramat i teatr w Polsce zdaje się trwać nieprzerwanie od kilkunastu lat. Z całą pewnością jest to ogromna zasługa osób, które od ponad dekady wykazują wielką determinację i zaangażowanie w propagowaniu kultury rosyjskiej w Polsce (organizatorzy i kuratorzy festiwali teatralnych, na które zapraszani są goście z Rosji, czy festiwali dramatu i teatru rosyjskiego w Polsce, np. Demoludy, Konfrontacje, Opolskie Konfrontacje Teatralne, Warszawskie Spotkania Teatralne, Festiwal Da, da, da, Festiwal Kolady, a także autorzy przekładów najnowszych sztuk oraz twórcy ich realizacji na polskich scenach). Jest to też wynik zmian pokoleniowych następujących zarówno w rosyjskim środowisku twórczym, wyzbywającym się traury komunizmu i kompleksów wobec Zachodu, jak i polskich odbiorców, którzy w coraz mniejszym stopniu są obciążeni uprzedzeniami do Rosji uwarunkowanymi historycznie i/lub politycznie. Nie bez znaczenia dla rosnącego zainteresowania współczesnym teatrem rosyjskim w Polsce jest również sam fakt uznania dla nadzwyczaj intensywnego i wszechstronnego rozwoju niekonwencjonalnych praktyk dramaturgiczno-teatralnych w Rosji. Ów rozwój rozpoczął się umownie także z początkiem XXI w., wraz z narodzeniem się Festiwalu Młodej Dramaturgii „Lubimowka”. Popularny do dzisiaj festiwal stworzył wówczas warunki, by nowa dramaturgia mogła zaistnieć w teatrze, na eksperymentalnych scenach przygotowanych, w przeciwieństwie do teatrów repertuarowych, na przyjęcie śmiałego, zaskakującego formą i problematyką dramatu.

Współczesny dramat i teatr rosyjski rozwija się bowiem pod hasłem nieustających przemian gatunkowych i tworzenia różnych form scenicznych wykorzystujących wpływy współczesnej kultury zachodniej i aktualizujących elementy rosyjskiej tradycji teatralnej i awangardy XX w. Stąd współlistnienie monodramów-spowiedzi, dramatu dokumentalnego, nowego dramatu, SounDramy czy projektów realizowanych w oparciu o technikę *verbatim* i powiązanych z tradycją performansu, teatru Gogoła, Czechowa, Bułhakowa.

Nowatorskie rozwiązania estetyczne proponowane przez młodych twórców oprócz wprowadzania do teatru nietradycyjnych form scenicznych/dramaturgicznych służą też konsekwentnie komentowaniu rzeczywistości i z niezwykłą przenikliwością odzwierciedlają nastroje społeczne i przemiany, jakie są udziałem społeczeństwa postsowieckiego. Artyści, odrzucając doświadczenie przeszłości,

podejmują uniwersalne zagadnienia i prowokują do stawiania pytań nie tylko o istotę sztuki teatru XXI w., ale także — tak ważnych dla literatury rosyjskiej — pytań o egzystencję.

Prowadząc gry z tradycją, przekraczając granice sztuk, twórcy teatralni kształtują oryginalne wspólne przestrzenie sztuki, teatru, dramatu i przypominają tym samym, że to kategoria przestrzeni dla teatru i w teatrze jest najważniejsza. Istotę teatralności i sceniczności najpełniej wyraża bowiem właśnie kategoria przestrzeni, szczególnie „konkretne, motywowane historycznie sposoby organizacji tej przestrzeni”, jako że „konstrukcje architektoniczno-przestrzenne stabilizują konkretne warunki wykonawcze, stanowią pragmatyczne uprawomocnienie konwencji, regulują i formalizują dystans i kontakt między dwoma ansablami biorącymi udział w akcji teatralnej komunikacji”¹.

Zagadnienie przestrzeni artystycznej w dramacie/teatrze naszych czasów warte jest oglądu także z innego powodu. Otóż trzeba pamiętać, że to właśnie literatura dramatyczna w większym stopniu niż inne jej odmiany wytworzyła repertuar skonwencjonalizowanych sposobów konstruowania przestrzeni, „przestrzeni modelowych” (Jan Błoński), które szczególnie dzisiaj aktualizują się w różnych gatunkach i stylach, podlegając reinterpretacjom, stanowiąc przedmiot postmodernistycznych gier, intertekstualnych zabaw i eksperymentów z konwencją. A wszystko to z myślą o przekraczaniu własnych ograniczeń, kreowaniu przestrzeni intermedialnej, naznaczonej elementami interaktywnego współdziałania widza i aktora.

Zaprezentowane w niniejszym numerze „Przeglądu Rusycystycznego” artykuły zdają się potwierdzać te spostrzeżenia. W syntetyzujących i interpretujących ujęciach problematyki przestrzennej w najnowszym dramacie i teatrze autorzy omawiają dążenia twórców do uogólniania przestrzeni teatralnej, badają tradycyjne i niekonwencjonalne zastosowania znamienne dla dramatu rosyjskiego toposów: domu, komunałki, sadu, prowincjonalnego miasteczka, snują refleksję nad semantyką i aksjologią przestrzeni. Ale kategorie i relacje przestrzenne definiowane w twórczości przywoływanych tutaj dramaturgów i twórców teatru, takich jak: Władimir Pankow, Nikołaj Kolada, Wasilij Sigariew, Nina Sadur, Oleg Bogajew, Jarosława Pulinowicz, Andriej Archipow, Paweł Priażko, Aleksiej Szypienko, Olga Muchina, Michaił Ugarow, bracia Nikita i Władimir Priesniakowowie posłużyły przede wszystkim do badania struktury omawianych utworów, do opisu zasad organizacji planu kompozycyjno-tematycznego dzieła. Wydaje się, że taka sytuacja jest rezultatem wieloletniego spychania dramatu na margines refleksji teoretycznej na korzyść pozostałych rodzajów literackich, co w efekcie musiało zrodzić pewne deficyty metodologiczne współczesnej dramatologii. W tej sytuacji pozostaje żywić nadzieję, że lektura zaprezentowanych omówień stanie się inspiracją do poszukiwań (po)nowoczesnych metod opisu przestrzeni w rosyjskich tekstach dramaturgicznych i teatralnych, zarówno na gruncie polskiej rusycystyki literaturoznawczej, jak i rosyjskiej myśli o literaturze.

¹ D. Ratajczakowa: *Teatralność i sceniczność*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wyslouch. Warszawa: PWN 1985, s. 64–65.