

Specyfika świata przedstawionego we współczesnej dramaturgii rosyjskiej Od ideologicznego huraoptymizmu do umiarkowanej akceptacji i krytycyzmu

Walenty Piłat

ABSTRACT: The article points to the ways of creating the depicted world by the playwrights of the 80s and the 90s of the 20th century. It also indicates the next stages of the development of contemporary Russian drama, referring to the works by, among others, Yevgeni Grishkovetz, Ivan Vyrypaev, and the Presnyakov Brothers.

KEY WORDS: documentary drama, Mikhail Shatrov, Lyudmila Petrushevskaya, M. Gorbachev's reforms, Nina Sadur, Nikolay Kolyada, contemporary Russian drama

Kiedy mówimy o najnowszej dramaturgii rosyjskiej, rzecz jasna, nie możemy zapominać o tym, co się w niej działo jeszcze kilka dekad temu. Pieriestrojka, głośności, a potem rozpad Związku Radzieckiego otworzyły nie tylko przed dramaturgią, ale i całą najnowszą literaturą rosyjską nowe możliwości. Początkowo twórcy nastawili się głównie na tzw. „terapię szokową” (nienormatywna leksyka, pornograficzne wręcz tematy, prezentacja oryginalnych i dotąd niespotykanych w dramaturgii rosyjskiej środków wyrazu artystycznego), potem powoli zaczął następować czas pogłębionej refleksji z próbą penetracji problemów, które zrodziła aktualna rzeczywistość. Jednym słowem, dramaturgia najnowsza przestała być monolitem, każdy z autorów, czy to był dramaturg starszego, średniego, czy pokolenia najmłodszego, znalazł się w sytuacji, w której musiał określić swój stosunek do realnie zachodzących procesów społeczno-politycznych, miejsca swojej generacji w kalejdoskopie gwałtownie zmieniających się realiów.

Owe realia dotyczyły też, jak już wspomniałem, autorów dotąd uznawanych za niemal klasyków dramaturgii tzw. radzieckiej (Wiktor Rozow, Aleksiej Arbusow, Aleksander Gelman, Edward Radzinski, Leonid Zorin, Samuił Aloszyn, Emil Bragiński, Afanasij Sałyński, Michaił Szatrow, Michaił Roszczin, Grigorij Gorin i wielu innych). Niektórzy z wyżej wymienionych autorów kreowali świat swoich dramatów zgodnie z dyrektywami władz, inni generalnie akcep-

tując radzieckie realia, usiłowali pokazać rysy i pęknięcia systemu, jednakże już w pierwszej połowie lat 80. XX wieku w ówczesnej dramaturgii da się zaobserwować istotne zmiany zarówno w sferze problematyki, jak i poetyki. Pamiętamy, że wówczas ogromne sukcesy odnosi dramaturgia Michaiła Szatrowa, tzw. „leniniana”. I nie należy się temu zbyt dziwić, gdyż w okresie pieriestrojkowym sztuki tego autora stały się dość śmiałym głosem na temat radzieckiej przeszłości (przy braku innych). Reformy Michaiła Gorbaczowa ówczesna inteligencja przyjęła z euforią. Sztuki Ludmiły Pietruszewskiej, dotąd zatrzymywane przez cenzurę, zaczęto inscenizować w prestiżowych teatrach Moskwy i innych miast. „Odkurzano” niepublikowane dotąd dramaty Wiktora Rozowa, Aleksandra Wołodina i wielu innych¹. Utwory tych dramaturgów raczej nie wpisywały się w swoisty huraoptymizm, który wówczas dominował w tzw. dramacie dokumentalnym, a raczej pokazywały świat antynomii i dysharmonii radzieckich realiów. W sztukach L. Pietruszewskiej świat kreowany to konflikty z drugim (czasem najbliższym) człowiekiem. Z kolei Aleksander Galin w dramatach *Retro (Pempo)*², *Wschodnia trybuna (Восточная трибуна)* i in. skoncentrował się na, wydawałoby się, banalnych, szarych problemach codzienności. Podobny świat kreowali inni dramaturdzy, których ówczesna krytyka określała jako „nową falę”. Jednakże już w drugiej połowie lat 80. do głosu zaczęli dochodzić młodzi autorzy, których sztuki w ogóle nie mieściły się w ramach ówczesnej twórczości dramaturgicznej. Niewątpliwie przykładem takiej twórczości były dramaty Niny Sadur³, dziś także z powodzeniem uprawiającej prozę. Jak pisała Margarita Gromowa,

Нина Николаевна Садур — современный прозаик и драматург — вошла в литературу в самом начале 80-х годов XX века и с первых шагов озадачила издателей, критиков, режиссёров «странностью» своих текстов, непохожестью ни на кого из современных писателей⁴.

Rzeczywiście, już pierwsza sztuka autorki — *Dziwo-baba (Чудная баба)* zaskoczyła krytyków i widzów teatralnych (premiera miała miejsce w Teatrze im. Jermołowej w Moskwie). Dramat ten nie mieścił się w ówczesnej raczej tradycyjnej dramaturgii. Stanowił swojego rodzaju syntezę dramatu groteskowego, tzw. czarnej komedii, dramatu społeczno-filozoficznego i elementów folkloru. Ponadto N. Sadur spożytkowała bogatą metaforykę i symbolikę. Owa zagadkowa „dziwo-baba”, jak się wydaje, wywodzi się z mitologii ludowej i jest

¹ Zob. na ten temat: M. Громова: *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*. Москва 2005; W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

² Zob. A. Галин: *Пьесы*. Москва 1989.

³ Zob. Н. Садур: *Чудная баба. Пьесы*. Москва 1989.

⁴ M. Громова: *Русская...*, s. 199.

symbolem sił przyrody, losu, fatum lokującym się w każdym czasie i przestrzeni, które wywiera wpływ na działania głównej bohaterki sztuki. Jest ideą uniwersalną, ponadczasową, którą można zgłębić pod warunkiem zachowania człowieczeństwa. Kreując nieprawdopodobny świat, wręcz absurdalne sytuacje, autorka w efekcie zmierza do uniwersalnych prawd na temat człowieka.

Podobne zasady N. Sadur stosuje także w innych dramatach. Zarówno bohaterowie, jak i cały świat kreowany zmierzają w nich w stronę teatru absurdu. Przykładem takiego utworu może być dramat *Siła włosów* (*Сила волос*). Akcja sztuki rozgrywa się na... głowie bliżej nieokreślonego młodego człowieka, a „mówiącymi” z działającymi podmiotami są włosy — podwinięte, pojedyncze, zwinięte w loki, siwe i kędzierzawe. W tej niecodziennej przestrzeni, gdzie niejako świat realny zderza się ze światem fantastycznym, rodzą się prawdy uniwersalne, jak słusznie zauważa M. Gromowa:

Удивительно выстраивает свой художественный мир Нина Садур. Она пишет о нашей обыкновенной жизни, о простых людях, об их будничных делах и заботах, непростых взаимоотношениях, но в эти реальные зарисовки вплетаются «проникают» некие странные, мистические приметы. Они могут быть окрашены светлыми, или тёмными красками, быть «чудесными знаками спасения» или близкой беды, символами Добра и Зла⁵.

Rzeczywiście, myśl tę potwierdzają i inne sztuki autorki takie jak: *Księżycowe wilki* (*Лунные волки*) czy oryginalne adaptacje opowiadań Mikołaja Gogola. Jednym słowem, dramaturgia Niny Sadur drugiej połowy lat 80. XX wieku otwierała zupełnie nowe drogi w przedstawianiu rzeczywistości. Kreowany przez nią świat pozornie nie miał wiele wspólnego z ówczesnymi realiami, jednakże jej teatr absurdu mówił wiele o trudnych czasach pierestrojki. N. Sadur swoimi dramatami, zda się, potwierdza myśl polskiej badaczki — Anny Krajewskiej — że:

Teatr absurdu spełnia zatem podwójne zadanie. Z jednej strony podejmuje problematykę absurdu samego istnienia w świecie, z drugiej strony zaś piętnuje za pomocą satyry absurdalność nieautentycznego życia w zakłamanej i zdeformowanej przez język, politykę, działania społeczne rzeczywistości totalitarnego państwa⁶.

W drugiej połowie lat 80. XX wieku, kiedy już system totalitarny w Związku Radzieckim chylił się ku upadkowi, w całej twórczości literackiej, nie tylko w dramaturgii, następują ogromne zmiany. Jeśli początkowo odniesiono się do reform Gorbaczowa z entuzjazmem, to potem już w ramach rozluźnionej nieco cenzury zaczęły pojawiać się utwory dramatyczne (ale nie tylko), w których wyraźnie zaznaczyły się elementy krytycyzmu, nie tylko zresztą totalitaryzmu

⁵ Ibidem, s. 207.

⁶ A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 14—15.

jako takiego, ale i nowych tendencji rodzących się w warunkach transformacji. Literatura (w tym także dramaturgia) zaczęła poszukiwać nowych środków wyrazu artystycznego, czego przykładem była m.in. dramaturgia Niny Sadur. Ale nie tylko. Dramaturgiem, który także zaskoczył krytykę teatralną i widzów, był Aleksiej Szypienko. Jak pisała Halina Mazurek,

W utworach scenicznych Aleksieja Szypienki — zdecydowanego przeciwnika tradycyjnej formy dramatu — świat jest wywrócony do góry nogami, a wszystkie typowe dla dzieł dramaturgicznych i przestrzegane przez nie od wieków chwytły pozostały niewykorzystane, co więcej — młody autor udowadnia zupełnie ich nieprzydatność dla dramatu, przestarałość, skostnienie⁷.

Kiedy ukazały się pierwsze utwory A. Szypienki, krytyka nie zawsze potrafiła je do końca odczytać. Dramaturg bowiem w zasadzie zakwestionował wszystko — od usystematyzowanej fabuły po takie tradycyjne kategorie jak: czas, miejsce, chronologię zdarzeń dramatycznych⁸.

Sztuki A. Szypienki, napisane w drugiej połowie lat 80. — *Obserwator* (*Наблюдатель*) i *Śmierć Van Halena* (*Смерть Ван Халена*)⁹ pretendowały do pewnej syntezy wartości wyznawanych przez pokolenie tzw. rockowców. Ta swoista struktura choć znajdowała się w wyraźnej opozycji do kultury oficjalnej i ze względu na swoją lokalną specyfikę różniła się od zachodnioeuropejskiej, to jednak była wyrazem kontestujących postaw. A. Szypienko jednocześnie zaprezentował w tych utworach rozczarowanie i zwątpienie w sens wartości lansowanych oficjalnie. Potwierdzają to jego kolejne sztuki — *Moskwa-Frankfurt. 9000 metrów nad powierzchnią ziemi* (*Москва-Франкфурт. 9000 метров над поверхностью почвы*), *Gospodarka naturalna w Szambali* (*Натуральное хозяйство в Шамбале*) czy *La fünf in der Luft* (*La fünf in der Luft*). Jeszcze raz trzeba przyznać rację Halinie Mazurek, że:

Dramaturgia rosyjska od czasów tzw. głośności i pieriestrojki przeżyła szereg przeobrażeń i prężnie rozwija się do dziś¹⁰.

⁷ H. Mazurek: *Gest, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*. Red. H. Mazurek. Katowice 2000, s. 218.

⁸ Zob. С. Смоляницкий: *Хорошо. Текст и отвращение. «Постмодернизм» Алексея Шипенко*. «Современная драматургия» 1993, nr 2; Na ten temat także: H. Mazurek-Wita: *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienko*. W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach*. Katowice 1995; Л. Гломб: *Коллажное мышление Алексея Шипенко как проявление «иного Описания» действительности в драматическом произведении*. W: *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*. Katowice 2000; W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000.

⁹ Ta i inne sztuki opublikowane w tomie: А. Шипенко: *Из жизни Камикадзе*. Москва 1992.

¹⁰ H. Mazurek: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 11.

Świat kreowany przez Ninę Sadur czy Aleksieja Szypienkę daleko odbiega od świata dramatów dokumentalnych lat 80., a także od dramatów tradycyjnych owego czasu.

Także w latach 80. XX wieku pojawiły się pierwsze dramaty Nikołaja Kolady, które zarówno swoją problematyką, jak i środkami wyrazu artystycznego wyraźnie odbiegały od ówczesnej twórczości dramatycznej.

Dramaturg ten debiutował w połowie lat 80. i odtąd z wielkim sukcesem zaistniał na scenach rosyjskich, a potem europejskich. Jest też autorem doskonale znanym w naszym kraju. Nie tylko poświęcono mu kilka prac naukowych, lecz także prezentowano jego sztuki na polskich scenach. Dramaturgia N. Kolady, jak podkreślają liczni krytycy i literaturoznawcy, stanowi kolejny etap twórczych poszukiwań w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. Już pierwsze jego sztuki zaskoczyły swoją problematyką i eksperymentami językowymi. Swoich bohaterów N. Kolada umieszcza w dość dziwnych przestrzeniach. Działają oni najczęściej w komunałkach, barakach, w tzw. „Rassieł”, «дурдоме» — jak mówi jedna z postaci (*Мурлин Мурло*). Jest to więc świat daleko odbiegający od sielankowej rzeczywistości, świat zdeformowany i pełen dysharmonii. I właśnie w tej dysharmonii bohaterowie usiłują odnaleźć swoje miejsce. W jednej z pierwszej swoich sztuk — *Barak (Барак)* — dramaturg kreuje dotąd niespotykaną problematykę. Tytułowy barak urasta tu do rangi symbolu bezwzględnego, totalitarnego świata, gdzie z jednej strony dużo mówi się o szczytnych ideałach, z drugiej zaś owe ideały sięgają bruku. Bohaterowie — odbywający praktykę robotniczą, studenci, egzystują w tym świecie pełnym zła. Maltretują młodszych kolegów, ale zawsze, jak to bywa u N. Kolady, pojawia się jakaś iskra nadziei.

Dramaturg z Jekaterynburga napisał przeszło sto utworów dramatycznych, w swoim mieście stworzył Studium Dramatopisarstwa, którego absolwentami są już dziś bardzo znani Oleg Bogajew i Wasilij Sigariew. Dramatopisarstwo N. Kolady, powtórzmy to jeszcze raz, stanowiło już w latach 80. XX wieku próbę bardzo krytycznego spojrzenia na mijającą rzeczywistość radziecką, ale też pieriestrojkowe czasy nie budziły entuzjazmu autora. Halina Mazurek tak oto pisała na ten temat:

Nasze przełomowe czasy, istotnie, mają duży wpływ na kreację postaci w sztukach Kolady, a przyczyn zagubienia i nieporadności życiowej szukać należy nie tylko w samych bohaterach, choć wydają się dziwaczni i niedzisiejsi. Ich karnawałowe popisy są więc parodią pozostałości starego systemu, ale też wyrazem niezakceptowania postsowieckich układów...¹¹.

Dodam, że i twórczość N. Kolady lat 90. i początku XXI wieku (ciesząca się zresztą coraz większym zainteresowaniem) nadal pozostawała krytyczną

¹¹ Zob. H. Mazurek: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramatycznym Nikołaja Kolady*. Katowice 2000; też: *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*. Katowice 2007.

w stosunku już do realiów nowej Rosji. Dramaturg coraz bardziej koncentrował się na meandrach psychiki człowieka współczesnego, często zagubionego, osamotniałego i rozczarowanego tym, co przyniosły mu owe nowe realia. Między bohaterami wielu sztuk autora a wykreowanym światem przedstawionym istnieje wzajemna zależność. Powtórzmy za Ireną Słowińską, że:

bohaterowie (chodzi o dramat J. Słowackiego *Zawisza Czarny* — W.P.) wiążą się z przestrzenią, ona ukazuje pełniej ich świat wewnętrzny, to, czym żyją. Przestrzeń jawi się już naznaczona piętnem ich przeżyć emocjonalnych, czy postawy moralnej, zmienia się, uzyskuje zarazem silny akcent dramatyczny¹².

Przestrzeń, w której przebywają bohaterowie dramatów N. Kolady, budzi ich sprzeciw, bunt, ale i transformacja systemowa też nie przynosi im ukojenia. Pozostaje ciągle rozczarowanie i samotność, zresztą w podobnym kręgu zainteresowań obraca się dramaturgia uczniów N. Kolady — Olega Bogajewa, Wasilija Sigariewa, Anny Bogaczowej, Aleksandra Archipowa, Jarosławy Pulinowicz, Anny Baturiny i in. Tworzą oni pod wyraźnym wpływem Mistrza, ale też proponują i oryginalne rozwiązania artystyczne. Najczęściej kreują świat ludzi młodych, także znajdujących się w tragicznej niekiedy pozycji w stosunku do świata dorosłych (np. niektóre sztuki Jarosławy Pulinowicz, Wasilija Sigariewa, Aleksandra Archipowa). Sięgają też do tematów ciągle drażliwych i bolesnych (wojna w Afganistanie, Czeczenii). Jednym słowem i ta dramaturgia, inspirowana niejako dokonaniem artystycznymi N. Kolady, jest wyrazem krytycznej analizy procesów zachodzących we współczesnej Rosji.

Trzeba zaznaczyć, że ten krytyczny stosunek do zmian ustrojowych w Związku Radzieckim ujawnił się znacznie wcześniej, bo w dramatach rosyjskich emigrantów — Josifa Brodskiego, Władimira Wojnowicza i Władimira Maksimowa. Pierwszy jest autorem komedii groteskowej *Demokracja* (*Демократия*). Jak pisała Swietłana Gonczarowa-Grabowska:

Оригинальная по своему замыслу комедия-памфлет «Демократия» И. Бродского, в которой он показывает абсурд политической власти. Автор высмеял, фактически, лжедемократию социалистических государств, для которых свобода просто невозможна¹³.

Dodam, że sztuka ujrzała światło dzienne w 1991 roku, a więc wtedy, kiedy rozpad Związku Radzieckiego był blisko. J. Brodskiemu chyba nie tyle chodziło o socjalistyczne porządki, co raczej w ten sposób wyraził on niewiarę w reformy M. Gorbaczowa. Podobnie potraktował promowane z góry zmiany Władimir Wojnowicz w komedii *Trybunał* (*Трибунал*) i Władimir Maksimow w dramacie *Berlin u schyłku nocy* (*Берлин на исходе ночи*).

¹² I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988, s. 208—209.

¹³ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Комедия-памфлет: генезис, становление, поэтика*. Минск 2002, s. 112.

Literatura jednak nie stoi w miejscu. Już po rozpadzie Związku Radzieckiego do głosu doszło młode pokolenie dramaturgów, które dzisiaj tworzy utwory oryginalne i nowatorskie, wyznaczające nowe drogi we współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Mam na myśli Iwana Wyrpajewa, Jewgienija Griszkowca, braci Priesniakowów, autorów związanych z tzw. teatrem doc. i oczywiście całą plejadę wyżej już wspomnianych dramaturgów ze „szkoły” Nikołaja Kolady. Każdy z tych autorów proponuje interesujące rozwiązania artystyczne, również w kreowaniu świata przedstawionego. Jak pisała Lidia Mięśowska:

Konstruowanie obrazu przestrzeni dokonuje się w „nowej dramaturgii” niejako w dwu kierunkach: z jednej strony zewnętrzna przestrzeń (przyjemna rzeczywistość, brudna, cuchnąca, pusta albo zagrożona oraz nade wszystko mała i ciasna) jest wprost proporcjonalna do przestrzeni wewnętrznej, tzn. wyraża poczucie degradacji, izolacji, zamknięcia czy też ograniczenia fizycznego, materialnego, ale i duchowego, emocjonalnego, ciasnoty umysłowej. Jest zdecydowanie nieprzyjazna dla jej mieszkańców, unicestwia ich, sprawia, że stają się źli, odrażający i sarkastyczni¹⁴.

Te uwagi w całej rozciągłości można odnieść nie tylko do twórczości autorów, którą L. Mięśowska analizuje, lecz także np. do sztuk Jewgienija Griszkowa. W *Jak zjadłem psa* tego autora świat przedstawiony to swojego rodzaju zmieniający się kalejdoskop (bohater jedzie na daleki wschód do wojska), ale z jego monologu wyłaniają się inne przestrzenie (sytuacje z przeszłości). Trafnie zauważa Katarzyna Osińska, że dramaturg

nie szydzi ze stereotypów i niczego nie demonstuje, 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 mitów¹⁵.

Rzeczywiście, utwór J. Griszkowca to swoisty rozrachunek pisarza z problemami swojego pokolenia, to próba prezentacji obrazu Rosjanina w tzw. okresie przejściowym.

Z pewnością na uwagę zasługuje też dramaturgia prezentowana przez teatr doc. Stworzyli go znani dramaturdzy Michaił Ugarow i Jelena Gromina. Podstawą tekstów dramatycznych są rozmowy nagrywane w różnych środowiskach i potem inscenizowane. Tak więc jest to jeszcze jedna próba tworzenia całkiem nowego teatru, który stara się być bliżej życia.

¹⁴ L. Mięśowska: *Meblowanie przestrzeni w najnowszym dramacie rosyjskim*. „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 75.

¹⁵ 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, 20.01.2001.

Jak już wspomniałem, w ostatnich latach dużym zainteresowaniem cieszy się dramaturgia Iwana Wyrpajewa i braci Priesniakowów. Ze względów osobistych I. Wyrpajew związany jest także z naszym krajem, nasze teatry wystawiają jego sztuki. Kilka lat temu jego dramat *Tlen* był nagrodzony na festiwalu teatralnym w Toruniu. Po raz kolejny trzeba przyznać rację H. Mazurek, która zauważa, że „rosyjski dramaturg stara się dotrzeć do odbiorcy poprzez odpowiednią formę dramatu, jak i jego treść”¹⁶. Dodam, że Wyrpajew w swoim dramatopisarstwie już nie tylko snuje refleksje na temat współczesnego Rosjanina, ale też interesuje go człowiek współczesny w ogóle. Podobnie jak bracia Priesniakowowie, którzy kreując świat przedstawiony swoich utworów, często przenoszą akcję poza granicę Rosji, co świadczyć może o ich dążeniu do formułowania praw uniwersalnych. Dramatopisarstwo tych autorów stało się też przedmiotem badań literaturoznawców polskich.

Rzecz jasna, ze względów zrozumiałych w niniejszym szkicu nie został przeanalizowany cały materiał badawczy. Poza sferą naszego oglądu pozostało wiele interesujących sztuk autorstwa współczesnych dramaturgów rosyjskich¹⁷. Wskazano tu jedynie na twórczość tych dramatopisarzy, którzy swoją twórczością inicjowali etapy rozwoju dramaturgii współczesnej¹⁸.

¹⁶ Zob. na ten temat: H. Mazurek: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 17.

¹⁷ Zob. A. Tyka: *Пространство в авторской интерпретации Братьев Пресняковых (на примере пьесы «Паб»*. „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 114. Wiele ciekawych sądów znajdujemy w artykule A. Tyki, O. i W. Priesniakowów: *Postmodernistyczne gry (z) Biblią*. W: *Współczesny dramat rosyjski: kontynuacje i przemiany*. Red. O. Główko, M. Leyko. Łódź 2013.

¹⁸ Zob. szerzej na temat najnowszej dramaturgii rosyjskiej w: L. Mięsovska. *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice 2007.

Walenty Pilat — prof. zw. dr hab., związany z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim, historyk literatury, badacz dramaturgii. Autor takich książek, jak: *Twórczość Aleksandra Wampilowa. Z zagadnień poetyki* (Olsztyn 1986); *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata siedemdziesiąte* (Olsztyn 1995); *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej* (Olsztyn 2000), oraz około stu dwudziestu artykułów naukowych w „Slavii Orientalia”, „Przeglądzie Rusycystycznym”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Języku Rosyjskim”, w tomach zbiorowych wydanych w Moskwie, Budapeszcie, Rydze, Kaliningradzie, Warszawie, Zielonej Górze, Olsztynie, Tomsku. Autor licznych recenzji. Redaktor naczelny czasopism: „Acta Polono-Ruthenica”, „Heteroglossia”.