

Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska

Wprowadzenie do tematu

Halina Mazurek

ABSTRACT: The article provides general remarks on the new type of drama in Russian literature. Generally, artists tend to stress individual nature of their works, and therefore they withdraw from being labeled or associated with particular trends. Among many contemporary playwrights there are some highly original ones, who have already become recognized and are classified as Russian postmodern classic artists. Further, the article discusses their opinions on the craft of dramatic writing.

KEY WORDS: postmodernism, other dramaturgy, static drama, drama of sincerity, verbatim technique, psychological drama

Dramaturgia rosyjska od czasów tzw. głośności i pierestrojki przeżyła szereg przeobrażeń i prężnie rozwija się do dziś. Przed okresem pierestrojkowym również wystąpiło kilku dramaturgów przełamujących monopol na sztuki socjologiczne, poprawne ideologicznie, zgodne z tym, co by chętnie widziały władze radzieckie i z czym ówczesna cenzura miałaby najmniej kłopotu. Wraz z pojawieniem się ich utworów do dramaturgii i literatury weszła tematyka ściśle związana z człowiekiem, jego życiem osobistym, z jego sferą uczuć i emocji, z jego życiem duchowym, z potrzebami, dążeniami, marzeniami i poszukiwaniem sensu życia. Wyróżnić należy bez wątpienia twórczość dramaturgiczną Aleksandra Wampiłowa, kontynuatora tradycji Czechowowskich, twórcę nowego dramatu psychologicznego. Jego sztuki w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku zyskały szeroki rozgłos, dając początek „nowej fali” w dramaturgii rosyjskiej, tzw. nurt postwampiłowowski. W nurcie tym mieści się również twórczość dramaturgiczna Ludmiły Pietruszewskiej, aktywnej pisarsko do dnia dzisiejszego. Jej utwory wpisują się zawsze doskonale w aktualną tematykę i problematykę. Dorobek Pietruszewskiej jest w zasadzie ogniwem łączącym dwie epoki w życiu Rosji. W swoisty sposób pokazują zderzenie starego z nowym w mentalności człowieka sowieckiego.

Dramat psychologiczny końca lat siedemdziesiątych i lat osiemdziesiątych, wzbogacający formę tego gatunku o element liryczny, nastrojowość, o głęboką penetrację zakamarków duszy ludzkiej otworzył drogę do zaistnienia w tym czasie „dramaturgii innej”, zaliczanej już do sztuki i literatury postmodernistycznej.

Podstawowe zasady dramatu klasycznego naruszył i wszelkie tabu przełamał Aleksiej Szypienko, jak również Władimir Sorokin, których twórczość szokuje bezkompromisowością, drastycznością scen, nieprzyzwoitością, wulgarnością języka. Jest nagłym i radykalnym zerwaniem z normami i konwencjami dramaturgicznymi. Nawet w czasach wolnych od cenzury, czasach swobód we wszystkich dziedzinach życia Szypienko i Sorokin nie ustrzegli się ostrej krytyki swoich poczynań.

Poza tymi twórcami „dramaturgię inną” reprezentują jeszcze: Maria Arbatowa, Jelena Griomina, Nikołaj Kolada, Michaił Ugarow, Oleg Juriew, Dmitrij Lipskierow, Olga Kuczkińska, Aleksander Żelezcow, Aleksiej Słapowski, Nadięzda Ptuszkina, Ksenia Draguńska, Aleksander Obrazcow i wielu innych. Wielu spośród „innych dramaturgów” zwykło się nazywać postmodernistami. Określenie to stało się już w tym czasie w Rosji bardzo modne. Do postmodernizmu w dramaturgii rosyjskiej przypisuje się najczęściej twórczość tych, którzy do tej dziedziny sztuki wnieśli cokolwiek nowego, tzn. odzegnali się w jakiś sposób lub zerwali definitywnie z dramatem typu socjologicznego. W takim sensie zarówno twórczość Pietruszewskiej, jak i utwory samego Wampilowa można uznać za pierwociny postmodernistycznych przekształceń w dramacie rosyjskim. Nowi twórcy często zdecydowanie zaprzeczają, by mieli coś wspólnego z jakimkolwiek prądem i modą literacką. Nie chcą identyfikować swoich dramatów ze znanymi poetykami i metodami twórczymi, natomiast zaznaczają wyraźnie, że są inni, ale jednocześnie nie życzyliby sobie, by nazywano ich awangardystami i reformatorami dramatu.

Inność własnych utworów podkreślali nie tylko w wywiadach, artykułach, ale również poprzez zaskakujące niejednokrotnie ich tytuły i podtytuły, np.: *Kołysanka dla bomby zegarowej* Arkadija Stawickiego, *Moje nieznanne mi życie. Dramat-dossier* Romana Sołncewa, *Zielone policzki kwietnia. Opera pierwszego dnia* Michaiła Ugarowa, *Koniec osiemdziesiątych. Kronika rodzinna* Ludmiły Razumowskiej, *Siódma pieczęć wolności. Romans dla teatru* Witalija Rysiewa, *Kłozetowa miłość. Żart oraz Rybka gupik. Ni to komedia, ni to tragedia* Wasilija Sigariewa itp. Maria Arbatowa nazywa swoje utwory „sztukami do czytania”, Tatiana Fiłatowa zaś umieszcza w podtytułach określenia typu: „dowolny montaż”, „taneczne wariacje”. Oleg Bogajew parafrazuje tytuły dzieł Nikołaja Gogola: *Martwe uszy czyli najnowsza historia papieru toaletowego, baszmaczkin* (nazwisko bohatera opowieści *Płaszcz* celowo pisane jest przez autora małą literą).

Rosyjski dramat postmodernistyczny — podobnie zresztą jak inne rodzaje i gatunki literackie — charakteryzuje się daleko idącą intertekstualnością, spowodowaną chęcią podkreślenia przez dramaturgów odmiennego podejścia do powszechnie znanych z klasyki literackiej i dramaturgicznej tematów, wątków i postaci. Wypada zgodzić się z Anną Krajewską¹, która słusznie twierdzi, że dramat postmodernistyczny jest w głównej mierze recyclingiem. Odnosi się to również do dramaturgii rosyjskiej, która mniej lub bardziej udatnie przetwarza to, co już było. W rezultacie powstają dzieła niezapomniane, dowcipnie i inteligentnie ujmujące po nowemu znaną nam już rzeczywistość albo tylko w miarę poprawne dramaturgicznie powtórki, niepozostawiające zbyt wyraźnego śladu zarówno w pamięci odbiorcy, jak i w pracach dramatologów. Niełatwo jest już w tej chwili dobrać jakieś odpowiednie kryterium, według którego dałoby się dokonać właściwej klasyfikacji współczesnego dramatu rosyjskiego i wystawić na czoło nazwiska tych najwybitniejszych jego twórców. Wciąż takim kryterium pozostają popularność oraz zainteresowanie i akceptacja krytyki. Jeśli chodzi o badaczy profesjonalnych, to ich aktywność była do tej pory raczej umiarkowana, choć ostatnio zauważa się tendencje do jej wzrostu. Dla badacza najważniejszą rolę odgrywa perspektywa czasowa, która w przyszłości na pewno ułatwi poczynienie niezbędnych uporządkowań i podziałów w dramaturgii rosyjskiej. Na razie w pierwszych próbach jej zdefiniowania pojawiają się w artykułach krytycznych określenia: „dramaturgia postczechowska”, „dramaturgia czernuszka” (rosyjska nazwa „czernucha” — czerń, czyli opis przygnębiającej współczesnej rzeczywistości), „dramaturgia inna”, „nowa fala”, „nowa nowa fala” itp. Tę ostatnią reprezentują dramaturdzy urodzeni pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych XX wieku: Olga Muchina, Oleg Bogajew, Wasilij Sigarijew, Iwan Wyrpajew, Jewgienij Griszkowiec, Natalia Kołtyszewa, Tatiana Fiłatowa.

Ich wypowiedzi na temat dramatu i teatru są bardzo różnorodne i dosyć często sprzeczne, kontrowersyjne, a przede wszystkim nierzadko pozbawione konsekwentności, świadczące o tym, że młody pisarz nie zastanawia się nad tym, co stanowi istotę dramatu i nie potrafi określić zasad własnego pisarstwa dramaturgicznego. Toteż w wielu przypadkach mamy do czynienia z popisywaniem się młodych, którzy twierdzą, że twórczości swojej zbyt poważnie nie traktują, chcą tylko po prostu pokazać jakiś wycinek życia, jakąś historię związaną z ich znajomymi, przyjaciółmi, pragną utrwalić w pamięci odbiorcy zdarzenia ich samych bulwersujące i dające wiele do myślenia. W głównej mierze podstawę struktury postmodernistycznego rosyjskiego dramatu stanowią: gra z czytelnikiem czy też widzem, gra w dramat, gra w grę, eksponowanie dystansu do własnego warsztatu twórczego, zadawanie odbiorcy zagadek. Nie znaczy to wszakże, przynajmniej w wielu przypadkach, że najnowszy dra-

¹ A. K r a j e w s k a: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005.

mat nie ma nam nic do powiedzenia i nie skrywa w podtekstach gry dramaturgicznej głębszych myśli. I ze względu na te właśnie znaczące podteksty dokonąć można wyboru kilku dramatopisarzy, którzy wnieśli do dramatu i teatru rosyjskiego zarówno nowe formy, jak i nowe treści.

W żadnym razie nie można pominąć milczeniem dorobku dramaturgicznego Niny Sadur, która jest twórczynią dramatu metaforycznego o mistycznych, metafizycznych treściach. W jej sztukach w swoisty sposób łączą się dwie płaszczyzny — realna i fantastyczna. Zadaniem tej ostatniej jest zwrócenie uwagi na odwieczny pojedynek w świecie dobra i zła. Bohaterowie pragną odmienić swoje bezbarwne życie poszukiwaniem w nim czegoś lepszego, niezwykłego, niebanalnego. Chcą zainteresowania, miłości, przyjaźni, dobra. Dążą do poznania prawdy, istoty człowieczeństwa, sensu życia. Czynią to właśnie poprzez zetknięcie się z „innym”, mające uzmysłowić im sensowność ich poszukiwań. Uniwersalne prawdy o świecie, o próbach człowieka, aby żyć w zgodzie z otaczającą rzeczywistością i z samym sobą wypowiada Sadur w swoim poetyckim dramacie za pomocą oryginalnego i fascynującego jednocześnie połączenia motywów baśniowych, przyrodniczych, wątków zaczerpniętych z realnego życia z elementami liryzmu, humoru, satyry, groteski, absurdu. Świat przedstawiony jej dramatów przeraża, ale zarazem oczarowuje, wciąga, zniewala, uniemożliwia oderwanie się odeń. Sadur nazwała teatr „omdleniem życia”. Myślała z pewnością głównie o teatrze własnych sztuk. Jako jedna z nielicznych rosyjskich pisarzy naszych czasów wypowiadała się o dramacie i teatrze rzeczowo, poważnie, choć nieczęsto. Na wszelkie pytania dotyczące tego tematu, przeważnie na te nastawione na odpowiedź potwierdzającą jakąś sensacyjność w dramacie i teatrze, odpowiadała bez emocji, bez pozerstwa i pretensji na nieomyłnego znawcę.

Zagadnienie formy dramatu i istoty teatru stało się treścią wielu sztuk bijącego rekordu popularności Nikołaja Kolady, który wypowiadał się o tym również w licznych wywiadach oraz w esejach własnego autorstwa. Jego zdaniem w dramacie i teatrze wszystko już było, oprócz szczerości. Toteż jego sztuki tworzą właśnie teatr szczerości. Kolada bowiem przedstawia w nich to, o czym człowiek nie chciałby mówić, o czym wolałby zapomnieć. Chodzi o samotność człowieka dzisiejszych czasów, o jego zagubienie, zapomnienie przez innych, o jego pragnienie zainteresowania, zauważenia, miłości, przyjaźni, bratniej duszy. Takim człowiekiem może być każdy — zarówno ten z marginesu społecznego, mieszkaniec głuchej prowincji, jak i ten z wielkiego miasta, zarówno człowiek wykształcony, jak i taki, który swą edukację zakończył na szkole podstawowej, zarówno bogaty, jak i biedny, młody i stary. Krytyka nazywa Koladę „Czechowem naszych czasów”, dramaturg ten jest bowiem piewą niezrealizowanych marzeń, straconych złudzeń, niemocy człowieka pragnącego wyrwać się ze swojego środowiska i zacząć nowe życie. Pokazuje w swoich sztukach, że po kilkudziesięciu latach od śmierci mistrza nowoczes-

nego dramatu nic się nie zmieniło, zwłaszcza na prowincji rosyjskiej, że życie nie stało się tam wcale lepsze, jak marzyli o tym bohaterowie dramatów Czechowa. Szarą, mroczną i przygnębiającą rosyjską rzeczywistość popierestrojkową przedstawia Kolada, łącząc pierwiastek tragiczny i komiczny, tak jak to bywa zwykle w życiu — jak sam mówi. Dramatopisarstwo swoje traktuje jako terapię — zarówno dla widza, jak i dla siebie samego. Utożsamia się ze światem bohaterów własnych sztuk, co wyraźnie podkreśla nawet w odautorskich partiach ich tekstów, których stworzył do tej pory około stu. W każdym utworze przedstawia jakiś wycinek z życia, traktując go jako kolejny, różniący się od poprzednich przypadek, dający wiele do myślenia o nieciekawym losie i przeżyciach dramatycznych współczesnego Rosjanina. Pisarz daje w swoich dramatach szansę szaremu człowiekowi, by chociaż raz w życiu mógł się zaprezentować, mieć te swoje „pięć minut”. Taki człowiek zwraca na siebie uwagę przede wszystkim sposobem mówienia, zwłaszcza posługiwaniem się udużwionymi słowami, powtarzaniem ulubionych zwrotów oraz graniem przed innymi kogoś, kim nie jest. W realizacjach scenicznych Kolada wymaga od aktorów szczerości, wydobywania z siebie takich cech osobowości, którymi charakteryzują się postacie z jego dramatów, gdyż każdy człowiek je w sobie posiada, lecz nie zawsze chce je uzewnętrznić.

Dramaturgiem eksponującym w tekstach sztuk zasady własnego warsztatu dramaturgicznego jest Michaił Ugarow. Manifestowanie gry w dramacie, demonstracyjna prezentacja laboratorium dramaturgicznego stanowią najważniejszy wątek treściowy jego sztuk. W obszernych didaskaliach, stanowiących integralną część dramatu, pisarz w sposób oryginalny, błyskotliwy daje odbiorcy znać, jakie jest jego rozumienie dramatu i teatru. Wypowiada się też na ten temat również w wywiadach i w artykułach własnego autorstwa. Podkreśla w nich, że jest zwolennikiem dramatu psychologicznego, koncentrującego uwagę na człowieku dążącym do odizolowania się od chaosu świata zewnętrznego. Bohaterowie dramatów Ugarowa przebywają w przestrzeniach zamkniętych, które wbrew pozorom wcale nie hamują intelektualnego rozwoju człowieka, jak sugeruje autor. Wręcz przeciwnie — w otoczeniu bohaterów jest tyle ciekawych rzeczy, których obserwowanie i zgłębianie ich istoty może zbliżyć nawet do absolutu. Postacie ze sztuk Ugarowa nie wychodzą z domu, ponieważ boją się wdać w „jakąś historię”, która może skomplikować ich życie, zakłócić spokojną egzystencję wśród rzeczy i kontemplację pozwalającą dotknąć nieznanego. Nietrudno domyślić się, że Ugarow odrzuca w dramacie jego podstawową zasadę — akcję, a także — co się z tym wiąże — ruch, dynamikę, perypetie, konflikty itp. Jest więc autorem dramatu statycznego, którego przesłanie głosi supremację zgłębiania zakamarków życia duchowego człowieka, zamknięcia się w najbliższym otoczeniu nad ingerencją w pełen wszelkiego rodzaju pułapek świat współczesny. Ugarow jest mistrzem wykorzystywania znanych z klasyki literackiej, dramaturgicznej i z historii wątków. Z tego, co już było,

tworzy nowy, niepowtarzalny dramat, zmuszający odbiorcę do intelektualnej gry z autorem i z zagadkową treścią jego dzieł, do gry w grę.

Inny rodzaj dramatu proponuje Jewgienij Griszkowicz. I nie tylko dlatego, że tworzy monodramy. Autor nie pisze, jak zwykle się to robić, najpierw tekstu, lecz improwizuje go przed widownią. Dopiero potem go zapisuje i publikuje. Gra go na scenie sam i w zależności od publiczności oraz kraju, w którym występuje, przekształca jego treść, wprowadza nowe wątki, niektóre usuwa, żeby jego utwór stał się zrozumiały dla wszystkich, nie tylko dla Rosjan. Uniwersalizm jest cechą podstawową psychologicznych monodramów Griszkowicza. Śledzi on w nich bieg własnych myśli, które w percepcji świata przeskakują z przedmiotu na przedmiot, ze zdarzenia na zdarzenie, z jednej wiadomości na drugą itd. Dramaturg zastanawia się, jak to jest możliwe, że człowiekowi przychodzi do głowy wiele różnych myśli, i to jednocześnie. W tym samym momencie leci gdzieś samolot, płynie statek, w innej części świata ktoś idzie do szkoły, ktoś inny ogląda w muzeum obraz itd. Człowiek sobie to uświadamia i myśli o wszystkim jednocześnie. Griszkowicz analizuje i interpretuje zwykłe ludzkie zachowania i myśli, dzieląc się tym na scenie z publicznością, do której zwraca się z pytaniami, bo nie wyobraża sobie występu tylko dla samego siebie, choć omawia wszystko na swoim własnym przykładzie. Siega do zakamarków ludzkiej myśli i duszy, koncentrując się nad tym, nad czym człowiek zwykle się nie zastanawia, a dopiero zaczyna uzmysławiać w kontakcie z Griszkowiczem-aktorem. Niektórzy krytycy nazywają tego dramaturga „nowym sentymentalistą”, mając zapewne na uwadze fakt, iż często wraca on do wspomnień, np. z dzieciństwa, ze szkoły, ze służby w wojsku. Nie można się z tym zgodzić do końca, bo pisarz wcale nie rozczuła się nad wydarzeniami z przeszłości. Mówi czasem o nich z rozrzewnieniem, ale skupia się na wnikanii w ludzkie myśli towarzyszące zwykle przedstawianym sytuacjom, takim, w których znalazł się kiedyś sam autor, takim, które zdarzają się wszystkim ludziom.

Pośród reformatorów najnowszego dramatu ważne miejsce zajmuje Iwan Wyrupajew, podobnie jak i jego poprzednicy, znany dobrze poza granicami Rosji. Warto nadmienić w tym miejscu, że w nowym dramacie rosyjskim autorzy kładą nacisk na wyjątkową rolę słowa jako najważniejszego tworzywa dramatu i teatru. Wyrupajew zaznacza zaraz po tytule jednej ze swoich sztuk, że jedynym jej bohaterem jest napisany tekst. Przestrzeń dramaturgiczna i przestrzeń sceniczna nie są zatem dla niego istotne. Jak twierdzi, sztukę można zagrać w pustej przestrzeni. Wyjątkowe znaczenie tekstu słownego podkreśla Wyrupajew poprzez powtórzenia wypowiedzi postaci oraz poprzez wprowadzenie swoistych refrenów ubarwiających akcję, w której zazwyczaj biorą udział tylko dwie lub trzy postacie. Wyrupajew porusza problem samotności człowieka w dzisiejszym świecie. Na plan pierwszy wysuwa jednak poszukiwanie przez niego sensu życia, istoty bytu oraz próbę zaakceptowania otaczającej rzeczywistości przez bohaterów, dążących usilnie i nieprzebierających w środkach, aby

skontaktować się z kimś, kto chciałby z nimi porozmawiać i wysłuchać ich do końca. Przerażony tempem życia współczesnego i przeżywający kryzys wartości człowiek oczekuje pomocy, chce drogowskazu, by móc dokonywać właściwych wyborów. Wyrpajew stara się dotrzeć do współczesnego odbiorcy zarówno poprzez odpowiednią formę dramatu, jak i jego treść, bazującą najczęściej na przypowieściach biblijnych. Nie prawi jednak morałów, lecz przekształca mity religijne. W postaci zrytmizowanej prozy, podawanej niekiedy przez aktorów w rytmie muzyki rap, za pomocą powtórzeń, piosenek i refrenów prawdziwe przesłanie treści religijnych staje się bardziej czytelne dla dzisiejszego widza, zwłaszcza młodego. Dramaturg nie stroni od scen drastycznych, nieprzyzwoitych, od nienormatywnej, a nawet wulgarnej leksyki, ale — jak sam twierdzi — celem jego sztuk nie jest profanacja świętości. Poważny, wzniosły czy też mentorski ton mówienia np. o przykazaniach bożych zniechęciłby nie tylko młodzież. Człowiek naszych czasów, zdegustowany wszystkim tym, co już było, oczekuje nowych form artystycznego wyrazu. Wyrpajew stara się wyjść naprzeciw tym oczekiwaniom.

Wymienieni dramaturdzy rosyjscy doczekali się już publikacji swoich dramatów, niektórzy w niewielkich tomikach, inni, jak Kolada, w kilku obszernych książkach. Nadal jednak podstawowym źródłem wiedzy o nowych sztukach i artykułach krytycznych na ich temat pozostaje Internet. Ciekawym i stosunkowo nowym zjawiskiem są sztuki komputerowe, wpisujące się w eksperymenty dramaturgiczne młodych autorów. W tym kontekście warto wspomnieć o działalności moskiewskiego Teatru.doc. Adres komputerowy w nazwie przybytku sztuki z góry określa jego specyfikę. Młodzi entuzjaści — zarazem autorzy, reżyserzy i aktorzy — postanowili wyjść do widza i do człowieka. Do tego, który bardziej niż inni potrzebuje wsparcia, zrozumienia i dobrego słowa od drugiego człowieka. Nowocześni dramaturdzy kontaktują się zatem z ludźmi z różnych środowisk, rozmawiają z nimi przy włączonym dyktafonie, rzecz jasna za ich zgodą. Technika verbatim jest podstawą spektakli w Teatrze.doc. Zebrany materiał podlega niewielkiej obróbce i potem jest przedstawiany na scenie. Popularność Teatru.doc bije rekordy. Autorzy prowadzą rozmowy np. z górnikami, więźniarkami, bezdomnymi, narkomanami, z osobami, które były świadkami napadów terrorystycznych, z matkami z Biesłanu, z żonami marynarzy z „Kurska”. Teatr dokumentu pokazuje również spektakle osnute na listach żołnierzy do rodziny, na internetowej wymianie zdań, na materiałach o życiu Władimira Putina itp. Na scenie Teatru.doc wystawiał swoje dramaty także Iwan Wyrpajew. Pomysłodawcą takiej formy sztuki byli Michaił Ugarow oraz jego żona Jelena Griomina.

Postmodernistyczny dramat rosyjski staje się coraz bardziej bliższy dzisiejszemu życiu. Porusza tematy i problemy, o których słyszymy na co dzień, stopniowo też zaczyna niwelować różnice i dystans między sceną a widownią, między wysokim i niskim.

Poniżej przytaczam — we własnym tłumaczeniu — fragmenty wypowiedzi rosyjskich dramaturgów na temat sztuki dramatopisarskiej.

NINA SADUR: *W moim życiu pojawiło się miasto-przyjaciel*. Rozmawia ALEKSANDER ANNICZEW, 13 maja 2009 roku².

A.A. — Nino Nikołajewa, proszę się podzielić swoimi wrażeniami na temat teatru i miasta, w którym się on znajduje.

N.S. — Miasto całkowicie odpowiada miejscu, w którym rozgrywa się akcja sztuki *Jedź*, tylko pora roku jest inna. Nic lepszego dla współczesnego nie posiadającego pieniędzy, ale uczciwego teatru wymyślić się nie da. [...] Cała rota niebotycznych topoli z dumą chroni nieliczną grupę romantyków, marzących o stworzeniu czegoś wspianiałego. Spektakl spodobał mi się nie dlatego, że to moja sztuka, ale dlatego, że ludzie w niej zaangażowani są nie teatralnie, ale z natury czystości. Nigdy przedtem nie byłam w Charkowie — teraz w moim życiu pojawiło się miasto-przyjaciel. Niezmiernie się z tego cieszę.

A.A. — Często się zdarza, że pomysł reżysera popada w agresywny konflikt z koncepcją dramaturga, deformując zamierzone przez autora sensory.

N.S. — Według mnie, przede wszystkim wiarygodne i jednoznaczne jest samo słowo, tzn. literatura. Jestem człowiekiem kartki papieru i pióra. Spektakl — to już konsekwencja literatury. Niekiedy wewnętrzny opór nie pozwala pogodzić się z tym, w co przekształcają się na scenie zebrane przez człowieka słowa, ale jest to niestety narzucone z góry. Są dwa rodzaje reżyserskiej agresji. Pierwszy jest wtedy, kiedy reżyser opanowany przez własny światopogląd przekłada go na odbiór sztuki i w rezultacie tego powstaje dobry spektakl, drugi — kiedy zapatrzony w siebie, posługujący się prymitywnymi metodami adaptacji scenicznej reżyser swoją koncepcją niszczy sztukę, czego wynikiem jest złe przedstawienie.

A.A. — Przypuśćmy, że reżyser ślepo podąża za dramaturgiem, zachowując wszystko aż po przecinki i uwagi...

N.S. — To się nazywa rozpisanie na role. Ciekawa byłabym posłuchać tego, ale na szczęście takich spektakli nigdy nie widziałam. Przecież coś takiego się nie może zdarzyć, nie leży to w naturze teatru. Nawet sam autor czytając po raz kolejny własne dzieło zawsze odkrywa w nim coś nowego. Na odbiór wpływ ma zapewne i pora roku, i pogo-

² <http://timena.info/sadur.html>

da, i nastrój. Jestem pewna, że w teatrze nie ma jednakowych spektakli, jak nie ma jednakowych odbić w lustrze jednej i tej samej twarzy. Dzięki Bogu, że żaden reżyser nie jest w stanie zrealizować na scenie pomysłu dramaturga. Osobowość twórcza pierwszego zagłuszy albo wzbogaci osobowość twórczą drugiego. Z takich różnorodności składa się nasz świat, zwłaszcza świat sztuki. [...]

A.A. — Wielu reżyserów boi się pani sztuk.

N.S. — A ja, na pewno, nie jestem dla wielu. Kultura profesjonalna — to pojęcie pojemne i wielopłaszczyznowe. Niestety zniża się ona do poziomu zaspokajania gustów niewybrednej publiczności, kiedy to konkretnego dnia trzeba koniecznie kogoś zapoznać z czymś przyjemnym i mało znanym. Czymś zupełnie innym jest kultura twórcza, której powołaniem jest wzbogacanie świata nowymi dziełami. Można wygodniutko urządzić się w życiu, mieć swój własny teatr, w którego repertuarze znajdą się milutki, zrozumiałe dla wszystkich sztuki, i żyć dostatnio, nie tracąc na pracę twórczą nerwów i sił duchowych. Prawdę powiedziawszy, zazdrościsz nawet takim ludziom. [...]

Korzystając z okazji, chcę wyrazić wdzięczność teatrowi „Na Żukach” i powiedzieć, że jestem oczarowana Charkowem. Zasmuciła mnie wiadomość — w mieście zabijają niebotyczne topole. Szkoda, nie róbcie tego! Topole — to piechota w leśnym wojsku, one jak żadne inne drzewa troszczą się o ludzi oczyszczając powietrze. Niebotyczne topole — anioły pośród drzew, nie zabijajcie ich!

NIKOŁAJ KOLADA: *Odpowiedzi na pytania pewnej sympatycznej, lecz upartej dziennikarki z miasta J.*³

Chce pani, żebym odkrył jej sekret, jak się pisze sztuki — odkrywam więc wszystkie moje sekrety, proszę bardzo. Odkrywam dlatego, że najprawdopodobniej ich nie ma. Sztukę pisze się zwyczajnie: z lewej — kto mówi, z prawej — co mówi. To prawda. [...] Być dramaturgiem — taka sama praca jak i inne. [...] Planu pracy nie mam żadnego. Bywa, że piszę kilka godzin z rzędu, bywa i tak, że prze cały tydzień nie siadam przy biurku. Żadna „muza” nie przylatuje i nigdy nie przyleci, dlatego, że to wszystko paplanina pisarzy: że niby coś olśni i tylko wtedy można pisać [...] Nie prawda. To wszystko kłamstwo, poza, udawanie. [...] Kiedy zaczynam pisać, nie wiem jak będzie rozwijać się akcja. Wszystko wymyślam na poczekaniu [...] bywa, że nagle w głowie zabrzmie jakaś melodia, wtedy siadam i piszę sztukę.

³ «Театральная жизнь» 2000, № 5.

Bywa i tak, że ktoś opowie smutną historię i ja długo się męczę, dopóki jej nie napiszę, tylko wtedy mi ona odpuszcza. [...] Jakaś banalna prawda powinna być podstawą sztuki. [...] Wątek to w ogóle głupstwo. Nie jest ważny. Sam się zjawi. Wszystkie wątki są okropnie banalne. [...] Mnie się podoba jeden, ten z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. [...] Jakież to piękny wątek i jakie pole do popisu dla fantazji, o?! [...] Ja ten sjużet wykorzystałem z dziesięć razy, a on mi się podoba coraz bardziej, jeszcze parę razy wykorzystam! [...] Nigdy nie piszę w sztukach: „Odchodzi za kulisy” czy coś w tym rodzaju. [...] bo dla mnie wszystko, co się dzieje na scenie, to życie albo kawałek życia, a nie aktorstwo [...]. Bo ja piszę o żywym człowieku, a na scenie pojawiają się nie moi bohaterowie, a aktorzy, którzy przykleili się do okropnych bród i wąsów. Ani razu nie widziałem w spektaklach teatralnych, opartych na moich sztukach, „życia ducha człowieka”, jakbym tego chciał. [...] bez tego Teatr to dla mnie nie Teatr. [...] Najważniejsze w sztukach, w teatrze, myślę, jest to z jaką szczerością autor odkrywa osobowość postaci, i tym samym odkrywa sam siebie. [...] Aktorka nie zrozumiała czego od niej wymagałem. Ona, jak i wiele innych, cały czas powtarza: „Najważniejszy nie jest tekst, a — akcja”. Brednie, brednie, i jeszcze raz brednie. Tekst, jego melodyka — to jest najważniejsze. [...] Dalej odpowiadam na pani pytania: kto jest mi bliski. Dobry teatr jest mi bliski. Stanisławski, z pewnością.

Z tekstu odautorskiego rozpoczynającego sztukę NIKOŁAJA KOLADY *Polo-
nez Ogińskiego*⁴.

Mój Świat. Mójświat. Mój Świat. MÓJŚWIAT. MÓJ-ŚWIAT. [...] Podobają się wam Mój Świat czy nie — mnie jest wszystko jedno. Dlatego, że On podoba się mnie. On jest Mój, i ja Kocham Go. [...] W Moim Świecie są ludzie, wiele ludzi: kochanych przeze mnie, bliskich mi i drogich. Oni żyją w Moim Świecie, bo trafili do niego. Wszystkich ich spotkałem przypadkowo, ale ja wiem, że musiałem ich kiedyś spotkać i zabrać do swojego świata, do Mojego Świata, MOJEGO ŚWIATA. W przeciwnym razie w Moim Świecie byłyby białe plamy: puste mieszkania, wyludnione ulice, koperty bez listów, nieodebrane telefony. [...] Są w nim bezdomne psy, które wzięłem z ulicy — z waszej, waszej, waszej ulicy... [...] Jest jeszcze z dzieciństwa krowa Zorka — duża, biała, dobra, z czarnymi oczami, ze złamanym prawym rogiem... [...] Jaki wielki jest On, jaki wielki jesteś Ty — MÓJ ŚWIECIE.

⁴ Н. Колыда: *Пьесы для любимого театра*. Екатеринбург 1994.

MICHAŁ UGAROW: *Pisanie sztuk jest niemoralne*. Wywiad prowadzi SWIETŁANA NOWIKOWA⁵.

„Niemoralne — mówi Ugarow — bo to ingerencja w cudze życie”.

S.N. — [...] Możesz określić granicę między dramaturgią a prozą? Może jej w ogóle nie ma?

M.U. — Oczywiście, że nie. Dramat i proza — to wszystko jest umowne. To szkolne pojęcia. Dla wygody. Jak długo piszę sztuki, odpowiedzieć na pytanie, co to takiego sztuka, wciąż nie mogę. [...] Może podążam w złym kierunku, usiłując złożoność technologii prozy współczesnej przenieść do dramatu? [...]

S.N. — Misza, do jakiego stylu literackiego zaliczysz swoją twórczość? [...]

M.U. — Piszę sztuki psychologiczne. [...] Co to takiego sztuka psychologiczna? Wydaje mi się, że dramat powinien opisywać świat niewidzialny. A on tymczasem opisuje ten, widzialny, i za to go nie lubię. [...] Chcę spektakli, które porażałyby mnie nieznanym, niewiadomym. [...] Mówię o teatrze-laboratorium, teatrze poszukiwań. [...] Ciekawi mnie tylko to, czego sam nie rozumiem. [...] do nowej dramaturgii ciągnie — i widza, i najbardziej wytrawnych, subtelnych i mądrych aktorów. Dlatego, że tu są niespodzianki. [...] Widz zawsze lubił sztukę współczesną. Dzięki niej zawsze istniał teatr światowy, zwłaszcza rosyjski. Na takich spektaklach jest zupełnie inna reakcja, inna relacja między sceną i widownią odnośnie rozpoznawania realiów. Tu inaczej brzmi Słowo. [...]

S.N. — Czym jest w dramaturgii subtelność? Doskonałość języka? Niezwykła struktura sztuki?

M.U. — To — nieograniczone panowanie... jakby przekraczanie granic w profesji. To jest wszystko: i wątek, i język, i pierwiastek irracjonalny, niezwykłość. [...]

S.N. — Bohater twojej sztuki *Rosyjski Inwalida* to literat, który odpadł z życia, na własne życzenie i cały czas powtarza: tylko żadnych wątków! Nie można poddać się wątkowi! Ja odbieram to jako protest przeciw tradycyjnemu rozumieniu wątku. Mam rację?

M.U. — Ja w ogóle nie rozumiem wątku w dramacie. Teraz myślę o liście pewnej kobiety z Syberii. Wątek absolutnie nadający się do

⁵ «Дружба народов» 1999, № 2.

dramatu klasycznego. Dziewczyna wyszła za mąż za młodego mężczyznę, on pojechał walczyć do Czeczenii, nadeszła wiadomość o jego śmierci. Ona wyszła za mąż drugi raz, urodziła dziecko. Po jakimś czasie pierwszy mąż wraca. Zaistniała pomyłka. Jak u Arystotelesa: bohaterka postąpiła nieświadomie. A teraz pyta co ma robić? Wstrząsająca historia, a ja na jej podstawie sztuki nie napiszę. Wszyscy powiedzą: wariat. A jednak w dramacie powinno być inne życie, powinna odbijać się nie nasza rzeczywistość, tylko jakieś inne życie, wewnętrzne. [...] Zawsze, w każdej życiowej sytuacji nie mogę na czas odnaleźć właściwej odpowiedzi. Coś mi powiedzieli, a ja ... nie znalazłem się. Mija dzień, drugi, i łapię się na tym, że zaczynam wygłaszać monologi o tym, jak powinienem być odpowiedzieć. I to jest właśnie dramaturgia.

JEWGIENIJ GRISZKOWIEC: *Teatr i życie rosyjskiego podróżnika*, wywiad prowadzi IGOR SZEWIELEW⁶.

J.G. — Teatr to jednak jedno z najbardziej znaczących osiągnięć kultury rosyjskiej, rosyjskiej myśli i rosyjskich możliwości. Uważam się za człowieka, który robi coś dla teatru rosyjskiego, pracuje w nim. A Moskwa to miejsce, gdzie nie tylko się realizuję, ale i czuję wagę tego, co robię dla ludzi. Tutaj to wywołuje reakcję, momentalną. Ale mieszkać tu w najbliższej przyszłości nie będę, ponieważ musiałbym zmienić sposób swojego kontaktu ze światem, z ludźmi. [...] Mimo wszystko piszę sztuki i proponuję je teatrowi — temu teatrowi, który jest, a nie temu, którego nie ma. Chociaż wygląda na to, że takiego teatru nie ma i ci, którzy bardzo chcą wystawiać te sztuki, muszą iść na ustępstwa, na które przedtem nie szli...

I.SZ. — Takie, które niszczą ich tradycyjną formę?

J.G. — Nie, nie. W takiej sytuacji powstaje zwykle myśl o eksperymencie, awangardyzmie. We mnie nie ma awangardyzmu ani chęci wyszczególniania się. Uważam swój teatr za normalny. Nie jestem w opozycji do niczego. [...] Ja jestem jeden, maleńki, który idzie swoją własną, prywatną drogą, nie pretendującą do reformowania teatru, a już tym bardziej świadomości. [...] W swoich wypowiedziach, postępowaniu, jak również w spektaklach i sztukach przejawiam się jako człowiek delikatny i staram się nie przekraczać przestrzennych granic teatru. [...] Ze sztuką *Jak zjadłem psa* było tak. Spektakl istniał na scenie już rok, a zapisałem go na papierze nie po to, żeby improwi-

⁶ «Время МН», 12 III 2001.

zować według tego zapisu, a po to, że zaproponowano mi jego opublikowanie. Ten tekst wcale nie jest podobny do tego, na którym trzyma się spektakl, nawet kompozycja jest inna. [...] Przepuścimy, że przed rokiem napisałem sztukę. Jak to robią wszyscy dramaturdzy: napiszą, a potem ciągle z nią pracują. To znaczy, żyją dla tego czegoś, co zrobili. Takie życie widzę w trumnie! Ja nic ze sztukami nie robię. One po prostu są, ja je publikuję, albo zamieszczam w Internecie, albo oddaję do rąk reżyserów. [...] Życie toczy się dalej, staram się nawet nie zaglądać do napisanego tekstu, bo wywołuje on już nawet we mnie samym zdumienie. [...] Nie posługuję się metaforami. Kiedy natrafiam na słowo wieloznaczne albo dziwnie brzmiące, wtedy zatrzymuję się i zaznaczam: to słowo ma tylko to jedno swoje znaczenie. Cały czas usiłuję zaproponować reżyserowi, aktorowi, teatrowi, aby kontaktowali się bezpośrednio z samą treścią utworu i przekazywali ją takim językiem i takimi słowami, którymi posługuje się artysta i człowiek. [...] W spektaklu jest tylko to, co w nim jest.

I.SZ. — Pana plany twórcze?

J.G. — Teraz nie mam żadnych. Jedyny — to kolejny krok, kosmicznie dla mnie ważny: wyjść na scenę nie samemu, lecz z innym aktorem. We własnym spektaklu, ale nie samemu. To będzie już nie tylko dialog z widownią, jak w sztuce *Jak zjadłem psa*, ale dialog skierowany do drugiego aktora. Dopóki to się nie stanie, nic nowego robić nie będę. To nie sztuka, to będzie cały spektakl zrobiony od razu.

IWAN WYRYPAJEW: *Sam mam ochotę trochę pograć*⁷.

O. — W jednym z wariantów finału (mowa o sztuce *Księga rodzaju 2* — H.M.) zamieścił pan własny monolog, gdzie bohater liryczny oznajmia, że chciał zabić w sobie Boga, nie rozumiejąc, że Bóg to jego „Ja” wewnętrzne, innego nie ma. A w jaki sposób pan to robi w życiu?

I.W. — Nie mogę, niestety, odpowiedzieć. To bardzo intymne pytanie, a moim zadaniem jest przedstawić rezultat pracy twórczej. Widz nie powinien kojarzyć własnych odczuć z moimi osobistymi poglądami i sądami.

O. — Dobrze. Proszę zatem powiedzieć, dlaczego sam pan gra w swoich sztukach? Nie dowierza pan aktorom?

I.W. — Ja też jestem aktorem, mam ochotę sam trochę pograć. A i przedstawienia są tak pomyślane, że tę czy inną rolę mogę zagrać

⁷ «Огонек», 5 I 2004.

tylko ja sam. Myślę, że to zrozumiałe, że *Tlen* w Moskwie nie udał by się bez mojego uczestnictwa.

O. — Poszukuje pan nowych form wyrazu artystycznego? Czy też beznamiętna „paplanina” to pana podstawowa zasada twórcza?

I.W. — W *Tlenie* jest tylko jeden niewielki fragmencik, który wykonuję w rytmie muzyki rap, ten o grzybach z Leningradu. Reszta nie ma z tą formą poetycką nic wspólnego. [...] Inna sprawa, że *Tlen* — to spektakl niezwykle, jest bardzo uzależniony od akustyki, od nastroju. [...] W zasadzie *Tlen*, oczywiście, najbardziej podobny jest do teatru Szekspirowskiego, gdzie człowiek recytuje monologi przy akompaniamencie muzyki.

Iwan Wyrupajew — motor napędowy kultury. Wywiad prowadzi czasopismo „Mini”⁸.

M. — W spektaklach według sztuki *Księga rodzaju 2* tragiczny tekst ubarwia pan nieprzyzwoitymi przyśpiewkami. Czy to sposób na uniknięcie patosu?

I.W. — Tę zasadę jeszcze Bachtin nazywał znizowaniem. Przecież ja z moim zespołem nie zajmuję się nowym dramatem i walką z patosem. Po prostu szukamy własnego języka scenicznego, odpowiedniego dla nas i zrozumiałego dla współczesnych.

M. — Przecież pana określają mianem głównego przedstawiciela nowego dramatu?

I.W. — Niech nazywają jak chcą. Mnie nie interesuje kwalifikowanie do jakiegoś kierunku i przypisywanie do konkretnego miasta. Interesuje mnie słowo w kontekście kultury światowej, a nie przynależność do jednego, określonego kierunku i jednej miejscowości. [...] Każdy mój spektakl, każda sztuka to tylko stopień, po którym wspinam się w górę zbliżając się do swojego celu.

Czekam na epokę Odrodzenia. Rozmowę prowadzą MARINA DAWYDOWA i IGOR POTAPOW⁹.

PYTANIE: Zrozumieć co to takiego tragedia. W zasadzie w życiu każdego z nas może zdarzyć się tragiczna sytuacja — umrze ktoś bliski, zdradzi ukochany, co jeszcze nie znaczy, że każdy z nas może stać się

⁸ «Мини», март 2006.

⁹ «Известия», 4 IX 2006.

bohaterem tragicznym. Do tego potrzebna jest jeszcze wyjątkowa, wielka osobowość.

ODPOWIEDŹ: Powiedziałem, zdaję sobie z tego całkowicie sprawę, że w tej chwili takiego bohatera nie ma. Chyba że Człowiek-pająk lub King-Kong. To wszystko? Mogę się wydać naiwnym, głupim, nawet wariatem, ale wydaje mi się, że epoka Odrodzenia wciąż jest możliwa. Tym bardziej, że dla naszej kultury to szansa na przeżycie. Przecież i tak jesteśmy w jakimś ślepym zaułku postmodernistycznym. A poszukiwanie formy, czystości gatunkowej? To ruch w stronę Odrodzenia. [...] Główny komponent tragedii to bohater i coś niedoścignionego, przyroda czy też Bóg, co się komu podoba. Ten konflikt nie zniknął. Dziś nasze czasy degradują człowieka, i on to sobie uświadamia, stąd jego chęć zmierzenia się ze światem. [...] Kiedy wypowiadam słowo „Bóg”, nie robię tego fałszywie, nie zgrywam się, ponieważ wiem, że taki problem jest — Bóg. On istnieje niezależnie od tego, czy jesteś ateistą czy nie. Co może być ważniejszego? To przyczyna zarówno nieszczęść, jak i wielu radości.

JELENA GRIOMINA: *Teatr.doc — 2 lata pracy (zamiast wstępu)*¹⁰.

...Październikowa niedziela 2001 roku. Centrum Moskwy, niedaleko Patriarszych Prudów. [...] młodzi literaci, reżyserzy wykonują nietypowe dla swojego zawodu czynności — burzą ściany-przegrody w zaniedbanej piwnicy, wynoszą gruz... [...] Pewnego razu w lutym 2002 roku dziwny teatr, w niczym nie przypominający zwykłego teatru, otworzył swoje podwoje w Triochprudnym Zaułku. Teatr biedny i niezależny, gdzie trupy teatralne pozwalają sobie na wszystko oprócz monumentalnych dekoracji, których nie ma gdzie przechowywać. Tu w jednym spektaklu możemy zobaczyć popularne i uznane gwiazdy, w drugim nikomu nieznanym nieprofesjonalnym aktorów. [...] Jedni krytycy wyśmiewają naszą biedę i demonizują naszą skandaliczność, drudzy widzą w nas kontynuatorów tradycji wielkiej kultury rosyjskiej, zawsze zwracającej uwagę na „człowieka małego”. [...] Tu prowadzi swoje seminarium improwizacji dramaturgicznej wielka Ludmiła Pietruszewska i szydzą z publiczności dworcowi bezdomni. [...] *Teatr.doc* — jedyny w Moskwie teatr tylko nowych tekstów. [...] Technika „verbatim”: grupa artystów wybiera temat i przeprowadza ankietę wśród tych ludzi, których postanowiono przesłuchać dla potrzeb konkretnego spektaklu. Najważniejsze są pytania. Pytanie to początek przyszłej koncepcji przedstawienia. Aktorzy nagrywają wy-

¹⁰ *Teatr.doc. Документальный театр. Пьесы. Москва 2004.*

wiady na dyktafonach, do próby przygotowują nie tylko rozszyfrowany wywiad, ale i sceniczne charakterystyki postaci. [...] Ortodoksyjny „verbatim” to taki, w którym nie ma ani jednego słowa od autorów. [...] Ile w Teatrze.doc spektakli, tyle i własnych sposobów przeniesienia wypowiedzi postaci na scenę. Technika „verbatim” to technika „life game”, kiedy po prostu w audytorium toczy się życie postaci.

Krótki przegląd wypowiedzi liderów dramaturgii postmodernistycznej potwierdza jej duże zindywidualizowanie. Każdy twórca w sposób bardziej lub mniej wyraźny podkreśla swoją odrębność i niezależność od jakichkolwiek tendencji w dramatopisarstwie. Lecz sam ten fakt staje się już dziś tendencją pisarstwa postmodernistycznego. Wskazuje na to dobitnie twórczość najmłodszej generacji rosyjskich dramaturgów.

Zamierzeniem niniejszego szkicu, który napisałam ponad trzy lata temu, było przedstawienie w zarysie warsztatu dramaturgicznego pisarzy już ukształtowanych i uznanych niemal za klasyków współczesnego dramatu rosyjskiego. Toteż ich dzieła różnią się zasadniczo od masowej produkcji dramaturgicznej młodych, którzy raczej nie przestrzegają uświęconych tradycją, ale istotnych podstaw budowy utworu przeznaczonego dla sceny. Zaś uwzględnieni tu autorzy cechują się dbałością o formę dramatu jako takiego. W ich wydaniu jest on dobrze złożony i spójny. A młodzi wciąż eksperymentują, łącząc w jedną całość części mało ze sobą związane. Fragmentaryczność, rozbitcie oto cechy najnowszego rosyjskiego dramatu postmodernistycznego, który czeka na obszerniejszą publikację naukową.