

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ, БИРГИТ БОЙМЕРС, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, Москва: Новое Литературное Обозрение 2012, сс. 376.

Wydana w 2012 roku przez moskiewskie wydawnictwo „Новое Литературное Обозрение” monografia Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers, jest pierwszym tak gruntownym opracowaniem, poświęconym najnowszemu zjawiskom w obszarze rosyjskiej literatury dramatycznej. Opublikowane dotychczas monografie zaledwie sygnalizowały wagę tego zjawiska oraz ograniczały zakres literaturoznawczych eksploracji<sup>1</sup>.

Rosyjski historyk literatury Mark Lipowiecki i brytyjska teatrolog i filmoznawczyni Birgit Beumers podjęli się zatem niełatwego zadania – naukowego oglądu całości dokonań rosyjskich dramaturgów „nowej fali”, zarówno na płaszczyźnie formalnej – nowatorstwa technik i strategii, jak i tematyczno-problemowej i ideowej.

Recenzowana publikacja składa się z obszernego wprowadzenia, siedmiu rozdziałów zasadniczych oraz zakończenia. Wprowadzenie, zatytułowane *Контуры и контексты «новой драмы»*, ukazuje literacki i teatralny fenomen „nowego dramatu”, szczegółowo opisuje zjawisko hipernaturalizmu i jego źródła oraz problematykę dyskursu performatywnego. Autorzy monografii już na samym wstępie podkreślają, że pojawienie się w Rosji „nowego dramatu” nie tylko wpłynęło na odnowienie oblicza współczesnego teatru i dramaturgii, ale doprowadziło do istotnych przesunięć tematycznych. W sztukach i spektaklach tego kierunku wyrażona została wyjątkowa sytuacja społeczeństwa rosyjskiego, kiedy przemoc, w swych najróżniejszych postaciach – fizyczna, psychiczna i dyskursywna – stała się jedną z form komunikacji społecznej i podporządkowała sobie wszystkie inne języki społeczne.

W latach dziewięćdziesiątych XX wieku teatr rosyjski wyraźnie się zmienił, chłonąc twórczą energię nowych studiów teatralnych, które powstały w okresie *pieriestrojki* – Teatr na Spartakowskim Placu Swietłany Wargowej (późniejszy Teatr Modern), teatr-studio Olega Tabakowa przy ulicy Czaplýgina, „Szkoła sztuki dramaturgicznej” Anatolija Wasiljewa. W połowie lat

<sup>1</sup> Н.Л. ЛЕЙДЕРМАН, *Драматургия Н. Коляды: Критический очерк*, Каменск–Уральский 1997; H. MAZUREK, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002; L. MIĘSOWSKA, *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007; H. MAZUREK, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice 2007; M. ГРОМОВА, *Русская драматургия конца XX-начала XXI века*, Москва 2007.

dziewięćdziesiątych w samej Moskwie istniało ponad 100 teatrów i studiów, przy czym liczne studia powstałe w okresie wcześniejszym przekształciły się w teatry. Tak powstał Teatr Kameralny Michaiła Szepienko, Teatr na Pokrowkie Sergieja Arcybaszewa, Pracownia Teatralna Piotra Fomienki, Teatr „Et-Cetera” Aleksandra Kaliagina, Teatr na Południowym-Zachodzie Jurija Bielakowicza, Teatr „Około” Jurija Pogriebniczko, Teatr „U Nikitskich Worot” Marka Rozowskiego, Teatr „Człowiek” Ludmiły Roszkowan.

Rozwój eksperymentalnych technik teatralnych obnażył jednocześnie brak nowej dramaturgii, która podążałaby za tymi zmianami i odpowiadała na potrzeby i teatralne poszukiwania nowego pokolenia. W rozwoju nowej dramaturgii rosyjskiej niemałą rolę odegrały konkursy i warsztaty dramaturgiczne, ukierunkowane na młodych i początkujących dramatopisarzy. W 1991 roku zainicjowane zostały warsztaty w podmoskiewskiej Lubimowce przez W. Sławkina, A. Kazancewa, M. Roszczina i in. To właśnie ta inicjatywa była swoistą platformą do dyskusji i miejscem spotkań nowego pokolenia twórców – reżyserów i dramatopisarzy. W połowie lat dziewięćdziesiątych rozpoczęto wydawanie serii zbiorów nowych sztuk pod egidą gazety „Сюжеты”, w latach 1996-2000 centrum „Дебют” zajęło się promowaniem nowych sztuk i przygotowaniem ich do wystawienia na scenie. W roku 1999 Elena Griemina we współpracy z Saszą Dagdiejł zainicjowała serię wydawniczą *Новая пьеса*, w której do 2000 roku ukazało się wiele rosyjskich i zagranicznych sztuk współczesnych. W latach 1991-1998 wyszło także osiem numerów periodyku „Драматург”, pod redakcją Aleksieja Kazancewa i Michaiła Roszczina. Po zamknięciu gazety jego redaktorzy zorganizowali Centrum Dramaturgii i Reżyserii w Moskwie, które stało się ważnym miejscem promocji „nowego dramatu”.

Ogromną rolę odegrały też festiwale i konkursy: „Золотая маска”, zainicjowany w 1994 roku przez M. Uljanowa, W. Urina i W. Pawłowa, festiwal niezależnych teatrów i nowej dramaturgii „Sib-Altera” w Nowosybirsku (od 2000), konkurs „Евразия” w Jekaterynburgu przez reżysera i dramatopisarza Nikołaja Koladę (od 2003), konkurs „Действующие лица” (od 2003) oraz „Майские чтения” powołane do życia przez Wadima Liewanowa i Wiaczesława Smirnowa, dzięki którym wypromowano tak znanych dziś twórców, jak bracia Durnienkow czy Jurij Kławdijew.

Niemale znaczenie w przybliżeniu estetycznych poszukiwań „nowego dramatu” odegrały manifesty Michaiła Ugarowa *Красота погубит мир!*<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> М. УГАРОВ, *Красота погубит мир! Манифест новой драмы*, „Искусство кино” 2004, nr 2, s. 91-92.

*Жизнь нужно отражать!*<sup>3</sup>, W. Zabałujewa i A. Zienzinowa *Время вербатима: От тоталитарного театра к поиску новой экзистенциальности*<sup>4</sup> oraz E. Wojakowa *Для меня новая драма связана с правдой*<sup>5</sup>.

Rozdziały monograficzne, poświęcone konkretnym rosyjskim dramatopisarzom, poprzedza rozdział przybliżający zagadnienie przemocy jako problemu kulturowego (*Насилие как культурная проблема*). Autorzy sięgają tu do socjologicznych i antropologicznych uwarunkowań tego zjawiska, dzięki czemu ukazują wiele problemów związanych z zagadnieniem przemocy, a także wskazują jej źródła. Bogata literatura przedmiotu, związana z powyższym tematem<sup>6</sup>, przywołana przez Autorów monografii, ukazuje skalę tego zjawiska, a także jego różne formy. Szczególną uwagę poświęcają badacze przemocy komunikacyjnej. Odwołują się przy tym do typologii dyskursów i mechanizmów przemocy opisanych przez Michela Foucault'a. W poszukiwaniu źródeł przemocy sięgają do najbardziej tragicznych momentów rosyjskiej historii XX wieku – terroru stalinowskiego lat trzydziestych i czterdziestych, okrucieństwa II wojny światowej i politycznych represji okresu powojennego, w szczególności do doświadczenia łagrowego. Jak podkreślają, dominujący w rosyjskiej kulturze XX wieku dyskurs totalitarny dopiero u schyłku wieku zaczął ustępować miejsca nowym sposobom mówienia o rzeczywistości rosyjskiej. A to umożliwiło poznawanie nowych problemów obecnych w kulturze postsowieckiej – w szczególności tych, związanych bezpośrednio z zagadnieniem przemocy i jej obecnością w życiu kulturalnym i społecznym.

Drugi rozdział monografii, zatytułowany *Из предыстории „новой драмы”*, przybliży źródła „nowego dramatu” rosyjskiego. Autorzy upatrują je w zjawisku tak zwanej „postwampiłowskiej” dramaturgii lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, reprezentowanej przez Ludmiłę Pietruszewską, Wiktora Sławkina, Ludmiłę Razumowską, Aleksieja Kazancewa, Aleksandra Galina, Władimira Sorokina i in. Zdaniem Autorów:

<sup>3</sup> М. УГАРОВ, *Жизнь нужно отражать! Интервью О. Петрушанской*, „Современная драматургия” 2005, nr 2, s. 185-187.

<sup>4</sup> В. ЗАБАЛУЕВ, *Время вербатима: От тоталитарного театра к поиску новой экзистенциальности*, „Современная драматургия” 2004, nr 1, s. 201-204.

<sup>5</sup> Э. БОЯКОВ, *Для меня новая драма связана с правдой. Интервью П. Богдановой*, „Современная драматургия” 2006, nr 1, s. 174-177.

<sup>6</sup> Autorzy odwołują się m.in. do prac: Z. BAUMAN, *The Century of Camps?*, w: *The Bauman Reader*, Oxford 2001; P. HOLQUIST, *State Violence as Technique: The Logic of Violence in Soviet Totalitarianism*, w: *Stalinism: New Directions*, Oxford 2003; S. KOTKIN, *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*, Berkley-Los Angeles-London 1995.

[...] НД<sup>7</sup> формируется как „общий знаменатель” театральных языков Петрушевской и Сорокина. Коротко говоря, если Петрушевская раскрывает практики насилия как основание повседневной, семейной жизни, то Сорокин деконструирует различные культурные дискурсы – от высоких до низких, от официальных до вульгарных – и выводит на сцену их телесное означаемое, то ритуальное начало, на котором зиждется дискурс, то священное насилие, которое скрыто в риториках культуры” (s. 56).

Rozdział ten zamykają rozważania na temat poszukiwań nowej teatralności. Autorzy sięgają do doświadczeń teatralnych pracowni twórczych (Władimira Mirzozjewa/Klima, Aleksandra Ponomariewa, grupy Jurija Jeriemina, grupy Romana Wiktiuka, pracowni Michaiła Mokiejewa, grupy Władimira Kosmaczewskiego i Saszy Tichego), przybliżają teatr „struktur przejściowych” Anatolija Wasiljewa, założyciela moskiewskiej Szkoły Sztuki Dramatycznej. Interesująco zaprezentowane zostały teatralne zmagania Wasiljewa z dramaturgią Puszkiniowską, w szczególności z jego tzw. małymi tragediami, które – jak wiemy – nie cieszyły się zbyt dużą popularnością sceniczną.

Trzeci rozdział monografii – *Театр Евгения Гришковца* poświęcony jest jednemu z najbardziej znaczących przedstawicieli nowego dramatu, a jednocześnie reżyserowi i aktorowi, Jewgienijowi Griszkowcowi. Twórca ten, powszechnie nazywany przez historyków literatury i krytyków literackich nowym sentymentalistą, realizuje swoje teksty przede wszystkim w gatunku monodramatu. Jego utwory: *ОдноврЕмЕнно*, *Как я съел собаку*, *Зима*, *Город*, mają charakter narracyjny i potwierdzają skłonność dramaturga do gatunku monodramatu neosentymentalnego. W kolejnych podrozdziałach tej części publikacji: *Иллюзия непосредственного общения*, *«Как я съел собаку»: вокруг травмы*, *Завороженность Реальным – бегство от Реального* (*«ОдноврЕмЕнно»*, *«Планета»*, *«Дредноуты»* и другие пьесы), *Вместо эпилога*, Lipowiecki i Beumers przybliżają nową konwencję estetyczną, która zaznaczyła się w twórczości Griszkowca i jednocześnie wyznaczyła nowy kierunek rozwoju dramatu rosyjskiego; analizują najważniejsze teatralne realizacje jego dramatów oraz zwracają uwagę na złożoność relacji między tekstem literackim, a jego teatralną interpretacją.

Wiele uwagi poświęcili Autorzy także relacjom autor–postać dramatyczna oraz postaci dramatyczna–widz. Ich zdaniem potencjał sztuk dramatycznych Jewgienija Griszkowca jest ogromny, co uwidocznia się przed wszystkim

<sup>7</sup> Takim skrótem posługują się autorzy w tekście, mówiąc o „nowym dramacie”.

w odmienności scenicznych realizacji jego dramatów, które podlegają transformacjom. Za jeden z ważniejszych tekstów rosyjskiego dramatopisarza uznają jego debiutancki monodram *Как я съел собаку*, w którym elementy realnej biografii dramatopisarza przeplatają się z biografią Narratora. To utwór, w którym realizuje się koncepcja śmierci „Ja”, zaznaczona już na samym wstępie sztuki:

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его еще не существует, в смысле – он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил... Это был не я. Нет, не я. В смысле – для всех, кто меня знает и знал, – это был я, но на самом деле тот „я”, который сейчас это рассказывает, – это другой человек, а того уже нет, и у него уже нет шансов вновь появиться... И слава богу. (s. 129).

Przedmiotem refleksji Lipowieckiego i Beumers jest także zagadnienie relacji ja–Inny oraz – zobrazowany w wielu tekstach – problem rozszczepienia jaźni bohatera na jego poszczególne funkcje: ja intelektualnego, ja psychicznego i ja fizycznego. Brak spójności w postrzeganiu samego siebie staje się w tekstach Griszkowca podstawową przyczyną narastania poczucia obcości człowieka w świecie i w relacjach z Innym.

W publikacji poświęconej nowym zjawiskom w obszarze rosyjskiego dramatu i teatru nie mogło zabraknąć miejsca dla tak znaczącego zjawiska kulturowego, jakim jest *Teatr.doc*. Tematyce tej poświęcony został czwarty rozdział monografii, zatytułowany *Teatr.doc и вокруг*. Kolejne podrozdziały tej części książki – *Эффект вербатима*, *Проблематизация нормы*, *Политический театр*, *Документальный дискурс в кинематографе*, poddają szczegółowemu oglądowi nie tylko propozycje repertuarowe grupy, ale koncentrują się przede wszystkim na kwestiach związanych z nowatorstwem stosowanych technik, w szczególności techniki *verbatim*, języka przekazu, a także – co ważne – złożoności problemów poruszanych przez twórców. Założyciele teatru – Michaił Ugarow i Jelena Griemina, a także współpracujący z teatrem: Eduard Bojakow, Nina Bielenickaja, Aleksandr Wartanow, Iwan Wyrypajew, Olga Darfi, Władimir Zabajułow, Aleksiej Zienzinow, Siergiej Kałużanow, Maksim Kuroczkin, Nalalia Worozbit i in. – realizowali swoje sztuki w konwencji teatru dokumentalnego. Technika ta, zapoczątkowana przez angielski Royal Court Theatre, wykorzystana została przez rosyjskich twórców do mówienia o sprawach bolesnych, dotyczących rosyjskiego życia politycznego i społecznego, do realizacji sztuk opisujących świat paradoksów, w jakich żyje człowiek ponowoczesny. Zasada hipernaturalizmu, ukazanie degradacji norm i reguł życia społecznego i kulturalnego, poruszenie kwestii

agresji – fizycznej i słownej, wreszcie odsłonięcie mechanizmów i zasad rządzących rosyjskim życiem politycznym, nienormatywna leksyka, będąca jedną z metod charakterystyki postaci – to elementy, które stały się najważniejszymi wyznacznikami nowej konwencji w teatrze. Spektakle *Трезвый PR* O. Darfi, *Сентябрь.doc* J. Grieminej i M. Ugarowa, *Норд-Ост: Сороковой день* Grigorija Zaslawskiego, *Путин.doc* Wiktora Tietierina, *Круговая оборона* Władimira Zujewa, *Война молдаван за картонную коробку* Aleksandra Rodionowa, *Вилы* Aleksandra Kałużanowa, *Сто пудов любви* Wadima Lewanowa, *Дос.тор* Eleny Isajewej, to zaledwie kilka propozycji z bogatego repertuaru moskiewskiego teatru, które posłużyły Autorom monografii dla zilustrowania twórczego fenomenu grupy.

Kolejny rozdział publikacji: *Коммуникация посредством насилия*, z podrozdziałami: *Братья Дурненковы: между «сверх» и «псевдо»*, *Проблема посредника*, *Максим Курочкин: традиции травмы*, *Николай Коляда: мелодраматическая альтернатива*, *Классика в Коляда-театре*, *Юрий Клавдиев: между ужасом и пафосом*, *«На бой кровавый...»*, *Василий Сигарев: тело родины*, porusza kilka istotnych kwestii związanych z rosyjską twórczością dramaturgiczną. W pierwszej kolejności przybliżona tu została twórczość dramaturgiczna Wiaczesława i Michaiła Durnienkow, w szczególności obecna w ich tekstach wizja katastroficznego rozpadu więzi społecznych, rodzinnych, historycznych i kulturowych, poruszona została także kwestia pseudokomunikacji i wpływu współczesnych mediów na człowieka (*Кто-то такой счастливый*, *Три действия по четырем картинам*), a także tzw. *сверхкоммуникации*, komunikacji na płaszczyźnie mistycznej i transcendentnej (*Шкатулка*, *Хозяйка анкеты*, *Мир молится за меня*, *Культурный слой*). Autorzy podkreślają wielość kontekstów przywoływanych w tekstach braci Durnienkow, a także ukazują rolę tekstu biblijnego i symboli kulturowych w analizowanych dramatach.

Zdaniem Lipowieckiego i Beumers jednym z najbardziej znanych przedstawicieli nowego dramatu jest też Maksim Kuroczkin, autor sztuk *Стальова воля*, *Глаз*, *Право капитана «Карпатин»*, *Имаго*, *Подавлять и возбуждать*, *Трансфер*, wystawianych, między innymi, w Teatrze.doc, Royal Court, Moskiewskim Centrum Dramaturgii i Reżyserii, Teatrze na Nikitskoj, teatrze „Et cetera” i teatrze „Praktika”. Główna uwaga badaczy została skierowana na różne języki kulturowe, obecne w dramatach Kuroczkina – staroruskiej kronice (*Аскольдов Дир*), polskim eposie rycerskim (*Стальова воля*), micie o Nibelungach (*Кухня*), „grze w piratów” (*Право капитана «Карпатин»*), francuskim renesansie (*Лунопат*), *Pigmalionie* Bernarda Show

(*Имаго*). Jednakże Autorów interesuje nie widoczna w utworach sieć nawiązań i relacji, a przede wszystkim połączenie konkretnego tekstu kulturowego ze współczesnym językiem przekazu i współczesnym doświadczeniem literackim i kulturowym. Gatunkowe, tematyczne, stylowe nawiązania do znanych tekstów stanowią w twórczości Maksima Kuroczkina zaledwie pretekst do prezentacji własnych idei i formalnych rozwiązań.

Dwa kolejne podrozdziały monografii zajmują rozważania na temat literackiej i teatralnej propozycji Nikołaja Kolady, aktora, reżysera, dramaturga, założyciela własnego teatru, wreszcie – pedagoga. Autorzy nie sięgają jednakże do całości dokonań tego dramaturga, a raczej koncentrują się na wczesnym etapie jego twórczości, w szczególności na dramatach *Розатка*, *Полонез Огинского*, *Персидская сирень*, *Колдовка*, *Землемер*, *Кармен жива*, *Птица Феникс*, wykorzystujących elementy melodramatyczne i sentymentalne. Interesująco zaprezentowane zostały także Koladowskie interpretacje sztuk klasycznych: *Rewizora*, *Hamleta*, *Króla Leara*, *Wiśniowego sadu* i *Borysa Godunowa*, które – jak wiemy – zajmują dziś ważne miejsce w repertuarze Teatru-Kolady i znane są także poza granicami Rosji.

Zainteresowanie Lipowieckiego i Beumers zostało także skierowane na Jurija Kławdijewa, autora dramatów *Анна*, *Собиратель пуль*, *Я, пулеметчик*, *Разавалины* oraz Wasilija Sigariewa, znanego z utworów *Пласталин*, *Фантом боли*, *Черное молоко*, *Волчок*. Obecne w wymienionych tekstach metody karnawalizacji i teatralizacji, problemy związane z przemocą – komunikacyjną i psychiczną, kwestie wolności słowa i sumienia, złożoności relacji kobieta-mężczyzna, a także tożsamości osobowej i zbiorowej, sprawiają, że ich twórczość wydaje się interesującą propozycją teatralną i ma swoich odbiorców w wielu krajach.

Szósty rozdział recenzowanej monografii: *Театр братьев Пресняковых* podzielony został na trzy podrozdziały: *Цирк с конями, или Пониженный порог болевой чувствительности*, *Постмодерный фашизм*, *Приватизированная мистерия?*. Znani już dobrze zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami, m.in. w Polsce, Wielkiej Brytanii, USA, Niemczech, Austrii, bracia – Oleg i Władimir Presniakow to kolejni dramaturgowie związani z Jekaterynburgiem. W 1998 roku założyli oni Teatr im. Kristiny Orbakajte, którego repertuar stanowiły ich własne sztuki. Zasada komizmu i absurdu, cynicznego humoru, tak bliskiego tradycji gogolowskiej, łączy się w ich twórczości z problematyką faszyzmu, mentalności człowieka współczesnego, granic ludzkiej wolności. Ich utwory osadzone są zwykle w znanych kontekstach literackich. Tematy i postaci literatury światowej wprowadzone w nowy kontekst literacki

pozwalają rosyjskim dramatopisarzom na realizację dialogu kulturowego, a strategia intertekstualnej gry z odbiorcą poszerza w sposób istotny znaczeniowe pole utworów. Dramaty braci Presniakow *Пленные души*, *Европа-Азия*, *Терроризм*, *Изображая жертву*, *Приход тела*, *Половое покрытие* znalazły uznanie poprzez sceniczne realizacje Moskiewskiego Teatru Artystycznego im. Czechowa,

Ostatni rozdział monografii, zatytułowany *Театр Ивана Вырыпаева*, podzielony na podrozdziały: «*Кислород*», «*Бытие № 2*», «*Июль*», «*Эйфория*», или *Мечта о трагедии* poświęcony został twórczości Iwana Wyrypajewa, jednego z najbardziej intrygujących dramatopisarzy rosyjskich, aktora i reżysera. Autorzy monografii sięgają do wczesnych jego dramatów – *Сны* i *Город, где я*, by w ich kontekście zaprezentować najbardziej znane teksty dramatyczne twórcy - *Кислород*, *Бытие № 2*, *Июль*, *Эйфория*. Skłonności eksperymentatorskie Wyrypajewa, odwoływanie się do techniki dekonstrukcji, gra gatunkami i konwencjami, wykorzystanie zasady paradoksu i kontrastu, połączone ze złożoną problematyką filozoficzną i egzystencjalną, pozwalają widzieć w tym twórcy kontynuatora najlepszych rosyjskich tradycji dramaturgicznych i jednocześnie przedstawiciela nowego pokolenia, próbującego odnaleźć swoją tożsamość w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej.

Wielość zjawisk i problemów opisanych w monografii Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers, ukazanie nowej dramaturgii rosyjskiej w szerokim kontekście literackim i teatralnym, szczegółowa analiza najważniejszych technik i strategii wykorzystywanych przez współczesnych dramatopisarzy rosyjskich, wreszcie ukazanie rozległych obszarów problemowych i tematycznych, poruszanych w ich tekstach, pozwala na stwierdzenie, że ta publikacja zajmie niewątpliwie ważne miejsce wśród monografii historycznoliterackich i będzie ważnym punktem odniesienia dla nowych badań nad kulturowym fenomenem nowego dramatu rosyjskiego.

*Beata Siwek*

*Katedra Literatury Ukraińskiej i Białoruskiej KUL*