

Małgorzata Semczuk

Teatralna "moda na Rosję" : współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)

Acta Polono-Ruthenica 13, 169-180

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Małgorzata Semczuk
Warszawa

Teatralna „moda na Rosję”. Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989)

Rok 1989 wyznaczył w polsko-rosyjskich kontaktach kulturalnych znaczącą cezurę – skończyły się czasy, kiedy o tym, co czytać, wydawać i oglądać, decydowały względy polityczne. Przestała obowiązywać cenzura decydująca o państwowej polityce wydawniczej.

Sytuacja ta miała też swoje negatywne konsekwencje – trzeba było „odreagować” minione lata, odwrócono się zatem od rosyjskiej literatury i kultury, nie wydawano książek pisarzy rosyjskich, nie organizowano wystaw rosyjskiej plastyki. Rosja na polskiej scenie kulturalnej była niemal nieobecna. Niemal – albowiem sytuacja ta nie dotyczyła jednej z dziedzin kultury: teatru. „Do 1989 roku widzowie mogli oglądać tylko te z utworów współczesnej dramaturgii rosyjskiej, które zostały zaakceptowane przez cenzurę. Docierały do nas zatem sztuki »prawomyślne«, niewiele mające wspólnego z problemami i życiem ludzi w Rosji. Jeśli ukazywały obraz rzeczywistości, to wyglądzone i bezkonfliktowe. Jeżeli coś krytykowały, to była to krytyka »słuszna i budująca«”¹ – pisał jeden z krytyków teatralnych. I nie miał racji. Właśnie teatr był bowiem – i jest do dziś – tą dziedziną sztuki, w której „alergia” na Rosję nie obowiązywała nigdy. Nie dotyczyło to wyłącznie dramaturgii klasycznej, ale także współczesnej. Być może wynikało to z przeświadczenia władz, że teatr jest sztuką elitarną i nie wywiera znaczącego wpływu na szeroką publiczność? Trudno dziś rozstrzygać ówczesne decyzje i dylematy. Ważne, iż współczesna dramaturgia rosyjska obecna była na polskich scenach teatralnych nieprzerwanie i – co najważniejsze – cieszyła się ogromną popularnością wśród polskich widzów².

A jednak i w tej dziedzinie rok 1989 coś zmienił – zapewnił reżyserom i aktorom swobodę twórczą i pozwolił na całkowicie dowolny, nieskrępowany

¹ A. Żurowski *Po tamtej stronie, między obyczajowością a przypowieścią*, „Wiadomości Kulturalne” z 22 kwietnia 1995.

² Dość wspomnieć przedstawienie *Ławeczki* Aleksandra Gelmana w Teatrze Powszechnym w Warszawie (1986) w reż. Macieja Wojtylszki, ze scenografią Allana i Wiesławy Starskich, gdzie wspaniałe kreacje aktorskie stworzyli Janusz Gajos i Joanna Żółkowska. Po dwóch latach – właśnie z uwagi na swą popularność – przedstawienie zostało zarejestrowane przez Teatr TV.

wybór tekstów prezentowanych na deskach scenicznych. Prawdziwy przełom nastąpił jednak mniej więcej na początku nowego stulecia. Od roku 2001 obserwujemy rzeczywistą teatralną „modę na Rosję” – teatry niemal prześcigają się w prezentowaniu utworów rosyjskich dramaturgów średniego i młodego pokolenia. Swoboda w doborze repertuaru to tylko jedna z przyczyn. Istotniejsze są dwie inne: na widowni zasiadło nowe pokolenie widzów, nieobciążone (historycznie i politycznie) niechęcią do rosyjskiej kultury, a ponadto – a może przede wszystkim – w Rosji pojawili się dramaturdzy, którzy poruszają w swoich utworach tematy uniwersalne, tak w skali ogólnej, jak i charakterystyczne dla przemian wciąż dokonujących się w środkowo-wschodniej części Europy, przemian okresu transformacji.

Po roku 1989 na polskich scenach obecne są cztery pokolenia współczesnych dramaturgów rosyjskich³. Niezmienną popularnością cieszą się twórcy tzw. starszego pokolenia⁴, urodzeni w latach 30. XX wieku, a wśród nich przede wszystkim Aleksander Gelman, Aleksander Wampilow i Grigorij Gorin.

Aleksander Gelman (ur. 1933) największe tryumfy święcił na polskich scenach w latach 70. i 80.; dość wspomnieć, iż jego *Protokół z pewnego zebrania partyjnego* (1974) wystawiany był 15 razy. Z perspektywy czasu dla polskiego widza Gelman pozostał jednak przede wszystkim autorem *Ławeczki* (1983), kameralnego dramatu psychologiczno-obyczajowego, który po 1989 roku miał pięć realizacji scenicznych. Najciekawszą spośród nich wydaje się inscenizacja z 1998 roku⁵, w której tekst Gelmana połączono z utworem amerykańskiego autora Edwarda Albeego *Opowiadania o ZOO*. Miejscem akcji obu historii jest parkowa ławka – z tym, że o ile u Gelmana to miejsce erotyczno-psychologicznego spotkania mężczyzny i kobiety (spotkania niepozbanionego nuty humorystycznej), u Albeego w nowojorskim Central Parku spotykają się dwaj mężczyźni: biznesmen pozujący na intelektualistę i ubogi społeczny nihilista, którzy podejmują wyrafinowaną grę psychologiczną, walcząc o dominację. Wartością tego przedstawienia był „pomysł zagrania na jednej ławce dwu sztuk z dwu biegunów świata – Rosji i Ameryki. I pokazania, że są o tym samym”. Porównując obie historie, reżyser dążył do pokazania, iż „[...] leżymy gdzieś między Rosją a Ameryką”⁶, a relacje międzyludzkie – oparte na emocjach i manipulacji psychologicznej – są wszędzie takie same.

³ Mówiąc o dramaturgii współczesnej, mam na myśli tych pisarzy, którzy debiutowali nie wcześniej niż w latach 70. ubiegłego wieku.

⁴ Por. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995.

⁵ Teatr im. Horzycy w Toruniu, reż. Andrzej Bubiń (premiera 19 czerwca 1998).

⁶ A. Churski, *Ławka obcych ludzi*, „Nowości” z 25 września 1998.

Podobnie jak Gelman, Aleksander Wampilow (1937–1972) największą popularnością cieszył się w Polsce w latach 70. i 80. Ale i ostatnio jego utwory nierzadko goszczą na deskach teatralnych. Dla inscenizatorów atrakcyjna jest przede wszystkim uniwersalna, psychologiczna tematyka, pozwalająca na stworzenie wyrazistych osobowości scenicznych. Tak, jak stało się to w telewizyjnym przedstawieniu *Polowanie na kaczkę* z roku 1991 w reżyserii Andrzeja Maja, w którym Zbigniew Zamachowski, grający głównego bohatera – Ziłowa „zagrał człowieka, będącego połączeniem konformisty z tzw. młodym gniewnym; jest pogrążonym w alkoholu degeneratem i rozpustnikiem, a zarazem człowiekiem wręcz rozbrajającym swą dziecięcą naiwnością; jest cynikiem, a jednocześnie marzycielem. Ale przede wszystkim Ziłow cierpi. I jest to cierpienie prawdziwe [...]”⁷. Akcja utworu toczy się w dwóch planach: w rzeczywistości przedstawionej oraz wizjach i retrospekcjach młodego inżyniera z prowincjonalnego miasteczka. Jest to więc, najkrócej mówiąc, dramat o niemożności poradzenia sobie z życiem i ucieczce od realnych problemów w świat używek i marzeń.

Trzecim najpopularniejszym dramaturgiem starszego pokolenia jest Grigorij Gorin (ur. 1940), który polskiej publiczności teatralnej⁸ dał się poznać w połowie lat 70. jako autor sztuki *Zapomnieć o Herostratesie*, będącej intelektualną, wyrafinowaną i nader współczesną grą z mitami. W omawianym okresie ogromnym powodzeniem cieszyła się jednak inna sztuka – *Kto jest kto?*, w reżyserii Stanisława Zajączkowskiego z Gabriellą Kownacką i Jerzym Stuhrem w rolach głównych, emitowana w Teatrze Telewizji 1 października 1994 roku. To gorzka komedia o człowieku, który w dniu swoich czterdziestych urodzin uświadamia sobie, jak niewiele zawdzięcza w życiu własnym działaniom i jak – wbrew dotychczasowemu przeświadczeniu – uzależniony jest od pomocy i wpływu innych ludzi (przede wszystkim rodziny, której dotąd nie doceniał).

Wspomnieć należy o jednej jeszcze, dość specyficznej sztuce Gorina pt. *Kadisz*, osnutej na motywach pisarstwa Szolema Alejchema. Akcja tego utworu rozgrywa się w wiosce na Ukrainie na początku XX wieku i opowiada o utraconym raję Europy Środkowej – wielonarodowej i wielokulturowej ojczyźnie zniszczonej przez totalitaryzmy i nacjonalizmy. Po dramat ten sięgnął Remigiusz Brzyk, wystawiając go na deskach Teatru Nowego w Łodzi (premiera: 12 stycznia 2002). Reżyser starał się uogólnić temat, zmienił nawet rozpoczynające utwór zdanie: „Rosjanie, Ukraińcy i Żydzi mieszkali w Anatewce od zawsze” na „Chrześcijaństwo i żydzi mieszkali w Anatewce od zawsze”. Nie mógł postąpić inaczej, bo

⁷ T. Stankiewicz-Podhorecka, *Człowiek z pogranicza*, „Życie Warszawy” z 1 stycznia 1992.

⁸ G. Gorin, *Zapomnieć o Herostratesie*. Teatr Nowy w Warszawie, reż. Mariusz Dmochowski. Premiera: 29 listopada 1975.

„po Jedwabnem nostalgiczne historie o żydowskich sztetł, czyli małych miasteczkach, w których żyli w harmonii Żydzi, Rosjanie, Ukraińcy i Polacy, nie są już takie same. Jeśli warto je jeszcze raz opowiedzieć, to tylko w kontekście tego, co w łomżyńskim miasteczku sąsiedzi uczynili sąsiadom”⁹. W spektaklu tym mamy więc żydowskie mądrości, specyficzny humor, ale i dramaty, wszak choć wszyscy żyją razem, to – jak mówi główny bohater – „umierać każdy chodzi na swój cmentarz”.

Po 1989 roku na polskie sceny wkroczyło następne pokolenie rosyjskich dramaturgów – twórcy, których co prawda pierwsze artystyczne próby i debiuty przypadły na drugą połowę lat 70., ale właściwie zaistnieli w latach 80. XX wieku. Określani byli jako „nowa fala”, „młoda dramaturgia”, „nurt postwampiłowski”¹⁰. Wymienić tu można wiele nazwisk, ale z punktu widzenia polskiego widza, najważniejsze są dwa: Siemiona Złotnikowa i Aleksandra Galina, albowiem to właśnie ich teksty najczęściej gościły na naszych scenach.

Siemion Złotnikow (ur. 1945) swą popularność zawdzięcza głównie sztukom *Przyszedł mężczyzna do kobiety* i *Odchodził mężczyzna od kobiety*, tworzącym swoisty dyptyk psychologiczny¹¹. Obie sztuki wyreżyserował – w odstępnie kilku lat – Tomasz Zygałdo, w głównej roli kobiecej obsadzając tę samą aktorkę: Annę Seniuk¹². Tematem obu sztuk nie jest relacja młodość-starość, ale nieatrakcyjne z pozoru zagadnienie dojrzałość-starość. W pierwszej sztuce spotykają się ludzie „po przejściach”, doświadczeni przez życie, ale wciąż mający nadzieję na znalezienie kogoś bliskiego. Problemem staje się jednak dostosowanie do tego drugiego człowieka i okazanie mu uczucia. Druga sztuka z kolei ukazuje (tę samą?) parę małżeńską u schyłku życia. To ludzie starzy, schorowani, którzy przeżyli wspólnie wiele lat. I w tym momencie mąż chce opuścić swoją żonę – dochodzi bowiem do wniosku, iż całe ich życie było kłamstwem, nie opierało się na prawdziwym uczuciu. W obu przedstawieniach przejmujące kreacje stworzyli Anna Seniuk i Jan Peszek: „Te role są jakby dla nich napisane” – pisał recenzent o pierwszym spektaklu¹³.

Kolejny „nowofalowiec” to Aleksander Galin (ur. 1947). Ma on w swoim dorobku wiele dramatów, które cieszyły się – także w Polsce – dużą popularnością.

⁹ R. Pawłowski, *Prapremiera sztuki „Kadisz” w Teatrze Nowym*, „Gazeta Wyborcza” z 15 stycznia 2002.

¹⁰ Por.: W. Piłat, op. cit.

¹¹ Szkoda, iż żaden z reżyserów nie pokusił się dotąd na połączenie obu sztuk – mogłoby to dać ciekawy efekt.

¹² S. Złotnikow, *Przyszedł mężczyzna do kobiety*, reż. Tomasz Zygałdo, Teatr TV, premiera: 14 września 1992; S. Złotnikow, *Odchodził mężczyzna od kobiety*, reż. Tomasz Zygałdo, Teatr Ateum w Warszawie, premiera: 11 października 1997.

¹³ Por.: J. Lutowski, *Śmiech i smutek samotności*, „Rzeczpospolita” z 11 września 1992.

Po roku 1989 polski teatr zainteresował się szczególnie jednym z nich, zatytułowanym *Gwiazdy na porannym niebie*, w warstwie fabularnej podejmującym temat prostytutek zesłanych z Moskwy na prowincję na czas trwania olimpiady 1980 roku. Narkomani, przestępcy, mafia, prostytutki – jednym słowem ludzie z marginesu – to temat częsty w literaturze rosyjskiej lat 80. XX wieku. Dramat Galina dobrze wpisywał się w tę tendencję, gdyż „ludzie zmęczeni kłamstwami czasów poststalinowskich ze zdwojoną siłą zapragnęli prawdy o człowieku, choćby i najbrutalniejszej”¹⁴. Z wielu polskich realizacji tego dramatu na wyróżnienie zasługują dwie. Pierwszej dokonał, na co dzień pracujący w Teatrze im. Gorkiego w Mińsku, Walerij Masluk w krakowskim Teatrze STU (premiera: 27 października 1989). W wielu wywiadach reżyser podkreślał, iż chciał zrobić spektakl nie tyle o prostytutkach, ile o ludziach i o tym, by jeden człowiek „nie gasił gwiazdy” w duszy drugiego człowieka. Niezwykle pochlebne recenzje krytyków i widzów świadczyły o tym, iż zamysł reżyserski się powiódł. Pół roku później po ten sam tekst sięgnął Jarosław Kilian w warszawskim Teatrze Studio (premiera: 1 kwietnia 1990). On także poszedł drogą uniwersalnego odczytania dramatu i starał się nadać mu wymiar ogólnoludzki, przedstawiając los ludzi społecznie odrzuconych, egzystujących na obrzeżach społeczeństwa; ludzi, z którymi to społeczeństwo może zrobić, co chce. Koncepcję reżyserską znakomicie wspomogła oszczędna, minimalistyczna scenografia Krystyny Kelner (kilka żelaznych ustawionych piętrowo łóżek i szafek) oraz delikatna muzyka Ireny Kluk-Drozdowskiej.

W połowie lat 80. na rosyjską scenę dramaturgiczną wkracza nowe pokolenie autorów, dla których stalinizm jest zamierzchnią przeszłością. I chociaż dorastali w komunizmie, to czują wyraźnie powiew zmian. Zaczyna się pierestrojka, pierwsza od lat autentyczna szansa na zmiany – i to nie tylko w gospodarce, ale i kulturze: wolno już np. wydawać *Sołżenicyna*, likwidacji ulega instytucja cenzury (1986), wkrótce pojawi się ustawa o wolności sumienia (1990) przywracająca m.in. należne miejsce religii. Młodzi twórcy widzą w tym wszystkim ogromną szansę dla siebie, szansę na odcięcie się od radzieckiej przeszłości i poruszanie nowych tematów.

Polski teatr odkrywa to nowe pokolenie już w latach 90., ale bardzo nieśmiało. Jednym z pierwszych autorów, którego sztuki goszczą na naszych deskach, jest Oleg Juriew (ur. 1958). W roku 1993 Teatr TV prezentuje jego sztukę *Miriam* w reżyserii Romana Załuskiego (25 stycznia 1993). Jest to przypowieść o żydowskiej dziewczynie, której dom w czasie rewolucji październikowej nawiedzają przedstawiciele zwalczających się stron: biały oficer, potem samodzielnie

¹⁴ M. Wiktor, *Teatr społecznego marginesu*, „Odgłosy” z 28 stycznia 1990.

działający watażka, wreszcie – bolszewicki komisarz. Wszyscy podrywają Miriam, ale ona sprytnie im się wymyka, na każdego znajdując sposób. Ratuje swych nieproszonych gości z opresji, chowając ich w szafie. W telewizyjnej inscenizacji w tytułową postać wcieliła się Joanna Szczepkowska, po mistrzowsku łącząc elementy tragizmu postaci i komizmu sytuacji.

Rok później (23 listopada 1994) ten sam reżyser pokazuje w Teatrze TV kolejną sztukę Juriewa pt. *Mały pogrom w bufecie kolejowym*. Akcja dzieje się na małej stacji kolejowej gdzieś na rubieżach Rosji na początku XX wieku. Prowadząca bufet kolejowy żydowska rodzina zabija czas, przygotowując amatorskie przedstawienie komedii biblijnej. Gdy wszystko jest już gotowe, przychodzi delegacja miejscowej ludności, zapowiadając pogrom. Chcąc odsunąć niebezpieczeństwo, rodzina zaczyna odgrywać spektakl. Ale w kulminacyjnym momencie okazuje się, że to wszystko jest teatralną fikcją: w prowincjonalnym teatrzyku trwa próba tragedii żydowskiej. To nie koniec dramaturgicznych zawłości sztuki – szkatułkowa kompozycja ujawnia jeszcze jedną warstwę... W miarę rozwoju akcji widza wciągać zaczyna coraz bardziej ta gra konwencjami i stylami, poparta znakomitym aktorstwem, przede wszystkim Zdzisława Wardejna, który „gra Żyda z całym sztafażem charakteryzacji, gestyki, melodyki frazy, a równocześnie bez naiwnej identyfikacji – z subtelnym dystansem i zachowaniem własnej aktorskiej tożsamości”¹⁵.

Na kolejne polskie wystawienia sztuk rówieśników Juriewa przyszło nam jednak poczekać do początku obecnego stulecia, kiedy to nasza scena odkryła Nikołaja Koladę (ur. 1957). Nie było to odkrycie przypadkowe. W początkach roku 2001 Teatr Polski w Poznaniu zorganizował przegląd „Nowa dramaturgia rosyjska”, na którym czytano różne sztuki współczesnych autorów. Śmiało można powiedzieć, iż było to wydarzenie przełomowe. Od tego momentu rosyjska dramaturgia coraz częściej pojawiała się w repertuarze teatrów, zaczęła być „modna”. Okazało się, że nasi sąsiedzi mają do zaoferowania coś nowego, interesującego i uniwersalnego, a jednocześnie bliskiego polskiemu doświadczeniem. „Pierwsza od lat rosyjska sztuka współczesna na polskiej scenie pokazuje – pisał w recenzji po prapremierze *Martwej królowny* Kolady Roman Pawłowski – że z naszymi problemami wciąż nam bliżej do Jekaterynburga niż do Berlina”¹⁶.

Martwa królowna, prezentowana w poznańskim Teatrze Polskim w reżyserii Pawła Szkotaka (premiera: 10 listopada 2001) to dramat o beznadziei życia w pro-

¹⁵ A. Żurowski, *Groński i Wardejn, czyli zawodowcy*, „Wiadomości Kulturalne” z 11 grudnia 1994.

¹⁶ R. Pawłowski, *Pierwsza od lat*, „Gazeta Wyborcza” z 21 listopada 2001.

wincjonalnym miasteczku. Główna bohaterka, Rimma, jest lekarką w lecznicy weterynaryjnej; w dzień zabija prądem bezpańskie psy, nocami upija się z miejscowymi żułami. Resztki człowieczeństwa zachowuje w marzeniach – zna na pamięć bajkę Puszkina o śpiącej królowie i podświadomie czeka na swojego królewicza. „Kolada portretuje swoich bohaterów w sytuacjach beznadziejnych, zamyka ich w egzystencjalnej pułapce kalectwa, prowincji, obłądu. Ich aktywność jest uporczywym biciem głową o mur w poszukiwaniu wyjścia, którego nie ma” – pisał jeden z recenzentów¹⁷. Piotr Łazarkiewicz w 2004 roku adaptował *Martwą królową* dla Teatru TV, obsadzając w roli głównej Marię Peszek.

Merylin Mongol – do dziś najpopularniejsza (10 wystawień) sztuka Kolady – po raz pierwszy pokazana została w Teatrze TV 7 kwietnia 2002 w reżyserii Izabeli Cywińskiej. Podobnie jak w *Martwej królowie*, i tu akcja rozgrywa się w małym rosyjskim miasteczku. Bohaterowie przeżywają dramat straconych złudzeń, rozczarowania światem, braku perspektyw. Znowu mamy atmosferę wszechogarniającej beznadziei. Polski tytuł nie oddaje wiernie oryginału *Murlin Murło* – który stanowi połączenie imienia Marilyn i wyrazu *murło*, tj. gęba. Taki przydomek nosi główna bohaterka. Chcąc urealnić i uwiarygodnić tekst, Cywińska nakręciła swój spektakl w przeznaczonym do rozbiórki domu na warszawskim Mokotowie: „W gruncie rzeczy jest to zwyczajna melina – mówiła reżyserka – z odrapanymi ścianami, niereperowanymi od lat drzwiami”¹⁸. W tej sztuce niewiele dzieje się w sferze akcji, ale bardzo dużo w sferze uczuć. Aktorzy rzadko mają możliwość grania tak silnych i skrajnych emocji. Może to właśnie jest powodem tak dużej scenicznej popularności tego utworu. Widać też wyraźnie, jak niewiele rosyjska prowincja różni się od naszych popegeerowskich wsi i miasteczek.

Trzecią ze znanych polskiemu widzowi sztuk Kolady jest *Gaska*, która swą prapremierę (18 września 2004) miała w Teatrze Polskim w Poznaniu w reżyserii Kariny Piwowarskiej. W odróżnieniu od innych wystawianych u nas utworów tego autora jest to komedia o tym, jak młoda dziewczyna zawraca w głowie dwóm starzejącym się mężczyznom, co wywołuje wściekłość ich żon. Ale Kolada nie byłby sobą, gdyby akcji znowu nie umieścił w jakimś – jak celnie ujęła to jedna z recenzentek – „Zabitodechowsku”¹⁹. I gdyby znowu, choć tym razem pod pozorem farsy, nie ukazał beznadziei prowincjonalnego życia.

W ciągu ostatnich kilku lat w polskich teatrach aż 15 razy prezentowano utwory Nikołaja Kolady. Co sprawia, że tak lubią je reżyserzy, aktorzy i widzowie, choć

¹⁷ (js), *Pod dnem*, „Polityka” 2001, nr 47.

¹⁸ M. Piwowar, *Diabeł i Pan Bóg*, „Rzeczpospolita” z 11 stycznia 2002.

¹⁹ Por. A. Celeda, *Gaska na uwięzi*, „Polityka” z 7 października 2004.

przecież nie tchną one optymizmem? Piotr Łazarkiewicz tak wyjaśniał ten fenomen: „jego utwory skomponowane są klasycznie: mają początek, rozwinięcie i puente. Mimo że współczesny teatr zanegował opowiadanie historii jako chwytu rodem ze starego teatru, widzę, że ludzie tęsknią za dramatami, które mają wyraźny ciąg fabularny. To, co Kolada proponuje widzowi, to kawałek prawdziwego życia, do bólu realnego. A z drugiej strony w jego sztukach jest też coś dla mnie ogromnie ważnego – ukryty przebieg metafizyczny”²⁰. A Halina Mazurek dodaje: „Koladę [...] interesuje miejsce człowieka pośród innych ludzi, cel i sens jego istnienia w »naszych czasach« [...]. Ich bohaterami są zwykli ludzie, lokatorzy mieszkań komunalnych [...]. Najczęściej są to ludzie, którym nie udało się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Żyją więc po staremu, nie licząc na odmianę losu, ale rozpaczliwie poszukując bratniej duszy, miłości, przyjaźni i zrozumienia”²¹.

Spośród rówieśników Kolady wspomnieć należy jedno jeszcze nazwisko – Michaiła Ugarowa (ur. 1956). W Polsce doczekał się on jednej zaledwie inscenizacji, ale jest to pozycja tak znacząca, że nie można jej pominąć. Chodzi o sztukę *Śmierć Ilji Iljicza*, która otrzymała od autora sceniczny tytuł *Obłom-off*. W warszawskim Teatrze Dramatycznym wyreżyserował ją w 2005 roku Andrzej Domalik.

Ugarow stworzył współczesną wersję dramatyczną XIX-wiecznej powieści Gonczarowa *Obłomow*. To opowieść o człowieku, który nie akceptuje obecnej rzeczywistości, czyli mówiąc kolokwialnie, jest „na offie”, odmawia bowiem uczestnictwa w „wyścigu szczurów” i izoluje się od świata. Nie słucha rad znajomych, którzy namawiają go do jakiegokolwiek życiowej aktywności. Domalik adresuje swój spektakl przede wszystkim do młodej widowni, po to, aby sprowokować ją do refleksji – służy temu rapujący sposób narracji służącego Zachara (Krzysztof Ogłóza) i wygląd głównego bohatera (Maciej Stuhr). Nie każdemu odpowiada współczesny świat, ale postawa totalnej odmowy do niczego nie prowadzi. „Jego *idea fixe* – mówi o granej przez siebie postaci Stuhr – jest dotarcie do tego, co nazywa prawdziwym człowieczeństwem i prawdziwym życiem. Uważa, że przeszkodą do takiego życia jest zbyt mocne angażowanie się w świat zewnętrzny: praca, czytanie gazet [...]”²². Sztuka utrzymuje się w repertuarze do dziś, co świadczy o tym, iż reżyserska interpretacja trafiła w gusta widowni.

Jak wcześniej wspomniano, wraz z początkiem nowego stulecia znacznie wzrosło zainteresowanie nową dramaturgią rosyjską, także tą najmłodszą. Na

²⁰ *Rosyjskie laboratorium duszy*. Rozmowa Doroty Wyżyńskiej z Piotrem Łazarkiewiczem, „Gazeta Telewizyjna”, dodatek do „Gazety Wyborczej” z 19–25 marca 2004.

²¹ H. Mazurek, *Znaleźć się w Lorrach. O bohaterach sztuk Nikołaja Kolady*, [w:] *Od symbolizmu do postmodernizmu. Szkice o literaturze rosyjskiej*, pod red. P. Fasta i B. Stepczyńskiej, Katowice 1999.

²² M. Stuhr, *Grać zbędnego człowieka*, „Polityka” z 9 maja 2005.

deskach naszych teatrów coraz częściej goszczą sztuki twórców urodzonych w latach 70., których dzieciństwo przypadło na czasy pierestrojki i którzy komunizmu ani tzw. realnego socjalizmu już nie pamiętają. To pokolenie o zupełnie innych doświadczeniach, a zatem i inne tematy poruszają w swoich utworach. O większości z nich mówi się „dramaturgia syberyjska”, albowiem w „Jekaterynburskim Instytucie Teatralnym Kolada prowadzi klasę dramatu, uznawaną przez najbardziej nawet zawistnych konkurentów za kuźnię dramaturgicznych talentów”²³. Wielu tych najmłodszych jest zatem uczniami Kolady, jak choćby Sigarijew czy bracia Priesniakow. Ale nie wszyscy – Maksym Kuroczkin urodził się w Kijowie i jest absolwentem moskiewskiego Instytutu Literackiego im. Gorkiego.

Warszawski Teatr Współczesny wystawił w 2005 roku sztukę Kuroczkina (ur. 1970) *Transfer* w reżyserii Macieja Englerta. Jest to groteskowa komedia o wędrownie znudzonego czterdziestolatka z wizytą do nieżyjącego od kilku lat ojca, który obecnie mieszka w... piekle. W tę niesamowitą podróż główny bohater Curikow wybiera się jak na wycieczkę, mając nadzieję na choć chwilowe oderwanie się od nudnej codzienności. W trakcie drogi, obfitującej co prawda w nieprzewidziane sytuacje i niespodzianki, okazuje się, iż właściwie nic nie jest takie, jak się z pozoru wydaje, a samo piekło bywa momentami lepsze od ziemi. Maksym Kuroczkin „wybrał proste, wydawałoby się, rozwiązanie – piekło to odpowiednik ziemi. I umieścił je w zasięgu ręki. Obie rzeczywistości różnią się zaledwie atmosferą i może skalą interesów obmyślanych przez ich mieszkańców”²⁴.

Na scenie kameralnej poznańskiego Teatru Polskiego miała miejsce polska prapremiera (14 czerwca 2003) dramatu *Terroryzm* braci Priesniakow – Olega (ur. 1969) i Władimira (ur. 1974) – w reżyserii Pawła Łysaka. W założeniu autorskim jest to czarna komedia o tym, że terroryzm nie jest dziełem zdegenerowanych fanatyków religijnych, ale ludzi podobnych do każdego z nas. Jednocześnie bracia Priesniakow wskazują na różne problemy współczesnego świata: zanik wartości moralnych, rozpad więzi społecznych, brak szacunku dla starszych.

Nieco starszy, ale również utożsamiany z najmłodszym pokoleniem, jest mało znany w Polsce Konstantin Kostenko (ur. 1967). Jego dramat *Klaustrofobia* prezentowany był w ramach cyklu „Nowa dramaturgia TR” w 2004 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości, a następnie znalazł swą realizację na Małej Scenie Teatru im. Jaracza w Łodzi (premiera: 16 kwietnia 2005, reż. Dariusz Siatkowski). Jest to obrazek z życia trzech więźniów, którzy odsiadują wyrok w jednej celi. Jak

²³ E. Małek, *Dramaturgia syberyjska*, [online] <www.spplodz.pl/tygiel/10_12_2006/aktual/28.htm>.

²⁴ K. Frankowska, *O piekło na wesolo*, TVP, emisja: 21 maja 2005.

można się domyślać, mamy tu do czynienia z nagromadzeniem wszystkich złych emocji, jakie towarzyszyć mogą ludziom skupionym na małej, zamkniętej przestrzeni. Aby przetrwać, trzeba skupić się wyłącznie na sobie – nie czuć, nie widzieć, nie słyszeć i walczyć o swoje. Gdzieś w tle pobrzmiewają echa sztuk Geneta, który szukał człowieczeństwa na samym ludzkim dnie. Ale Kostenko daje nam mało optymistyczną odpowiedź: życie jest tak koszmarnie, że najlepiej nie żyć.

Równie ponurą diagnozę rzeczywistości prezentuje w swoich dramatach Wasilij Sigarijew (ur. 1977). W Polsce znane są jego trzy utwory. Jako pierwszy zaprezentowano widzom *Rodzinę wampira* (Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera: 28 września 2002, reż. Paweł Szkotak), która doczekała się jeszcze jednej inscenizacji (Teatr im. Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, premiera: 27 września 2003, reż. Edward Żentara). Jest to utwór przygnębiający – młody narkoman, który swoim nałogiem doprowadził rodzinę do bankructwa i ruiny moralnej, jak tytułowy wampir wysysa z najbliższych całą wolę życia i doprowadza do tego, że zdesperowana matka ma nadzieję, iż w końcu przedawkuje i umrze. Nie mniej przygnębiająca (choć nie tak drastyczna) jest *Plastelina*, wystawiona w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w reż. Grzegorza Wiśniewskiego (premiera: 30 września 2005). Jest to utwór o trudnym dojrzewaniu 14-letniego chłopca w społeczności, która daleka jest od doskonałości. Maks spada na samo dno, zostaje zepchnięty na margines i nawet nie szuka pomocy. Reżyser wykreował świat nie tylko okrutny, ale i groteskowo-absurdalny. Człowiek jest jak plastelina – zdaje się mówić za Sigarijewem – będzie taki, jak go otoczenie ulepi. „*Plastelina* to rzeczywistość pokazująca swoje groźne oblicze i weryfikująca spojrzenie młodych ludzi na to, co ich otacza, kształtuje i deprawuje emocjonalnie. To także ludzie, dla których próby zbliżenia się do drugiego człowieka kończą się upokorzeniem lub zdradą”²⁵.

I wreszcie trzecia, najnowsza realizacja utworu Sigariiewa w Polsce, *Fantom bólu* w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku w reż. Grzegorza Chrapkiewicza (premiera 27 stycznia 2007).

Największą jednak popularnością w Polsce cieszy się obecnie Iwan Wyrpajew (ur. 1974). Jego sztuki goszczą u nas od roku 2003, a już doczekały się 15 spektakli. Jako pierwszy (premiera: 18 października 2003, reż. Agnieszka Olszter) został wystawiony w gdańskim Teatrze Wybrzeże *Tlen* (w jednej z inscenizacji pod tytułem *Oxygen*). Jest to historia złożona z dziesięciu kompozycji tworzących album muzyczny *Tlen – dziesięć przykazań*. Opowiada o krwawym romansie łobuza i mordercy z Sierpuchowa z zagubioną w świecie narkotyków, przemocy i rozpadu tradycyjnych wartości inteligentką. Kluczowa dla zrozumienia

²⁵ W. Kowalski, *Bez litości w dorosłość*, [online] <www.teatr.dlawas.com> dostęp: 4 października 2005.

tego tekstu jest metafora tlenu – symbolizującego tu nie tylko życie, ale też wolność i swobodę. Gdy go brakuje – świat zaczyna się walić. „To opowieść o szukaniu tego, co sprawia, że chce się nam żyć. *Tlen* jest buntem przeciwko temu wszystkiemu, co nas ogranicza, jest wołaniem o to, żeby żyć pełnią życia, intensywnie. Żeby oddychać czystym tlenem. I nikogo przy tym nie ranić”²⁶. A jednocześnie – jak mówi reżyserka jednego z wystawień: „jest to manifest młodego pokolenia. Jego krzyk o powrót wartości, na których opierali swe życie nasi rodzice. My je odrzucamy w imię wolności, ale okazuje się, że w ich zastępstwie mamy tylko pustkę”²⁷. *Tlen* wystawiono dotąd w Polsce pięć razy.

Kolejny dramat Wyrzypajewa to *Sny*, które swoją prapremierę miały w warszawskim Teatrze Rozmaitości 22 lutego 2004 roku (reż. Łukasz Kos), a później były jeszcze dwie realizacje. To metaforyczna opowieść o uzależnieniu, której bohaterowie są prześladowani przez rozpacz i strach. Nie do końca wiadomo, kiedy rozmawiają, a kiedy bredzą. Każda z postaci snuje swoją opowieść ujawniającą różne neurozy. Przedstawiony świat jest duszny, mroczny i jakby pozbawiony przyszości. Można powiedzieć, że jest to świat bez tlenu.

I wreszcie najczęściej wystawiany *Dzień Walentego (Walentynki)*, który swą prapremierę miał 16 kwietnia 2004 roku w Teatrze Śląskim w Katowicach (reż. Beata Dzianowicz). To utwór bardziej tradycyjny w formie, a sam autor określił go jako „swego rodzaju kontynuację dramatu Michaiła Roszczyzna *Walentin i Walentina*”²⁸. Roszczyzn, przedstawiciel dramaturgii rosyjskiej lat 70. i 80., przedstawił w swoim utworze historię miłosnego trójkąta, stworzonego przez intrygantkę Katię. Wyrzypajew opisuje dzieje Walentyny i Katii 20 lat później. Akcja utworu rozgrywa się podczas 60. urodzin Walentyny i sięga zarówno wstecz, do czasów jej młodości, jak i wprzód – do roku 2012. Ta swoista gra z czasem sprawia, iż wydarzenia obserwujemy z niezwyklej perspektywy. „Ten dziwny i pełen sprzeczności spektakl jest słodko-gorzka opowieścią o miłości. Miłość u Wyrzypajewa jest niemożliwa bez cierpienia, które przynosi radość i ukojenie oraz nadaje życiu sens. Czy trzeba się z tym przesłaniem zgadzać? Niekoniecznie. Ale jednego Wyrzypajewowi odmówić nie można. Talentu”²⁹.

Ostatnią znaną polskiemu widzowi sztuką Wyrzypajewa jest *Ja*. To tekst wyjątkowy, albowiem napisany specjalnie na zamówienie toruńskiego Teatru im. W. Horzycy i tam też wystawiony (premiera: 15 maja 2005). Sam reżyser, Wiktor Ryzakow, określił ten utwór jako fantazję teatralną, nie ma tu bowiem fabuły, akcji,

²⁶ D. Wyżyńska, *Wołanie w chaosie*, „Gazeta Wyborcza” z 13 listopada 2003.

²⁷ I.N. Czapska, *Idzie nowe*, „Życie Warszawy” z 14 listopada 2003 (słowa Małgorzaty Bogajewskiej, która reżyserowała tę sztukę w warszawskim Teatrze Powszechnym w roku 2003).

²⁸ K. Kopka, *Iwana Wyrzypajewa walka o oddech*, „Dialog” 2003, nr 6.

²⁹ N. Zdanowa-Fijewska, *Słodko gorzka opowieść o miłości*, [online] <www.polskieradio.pl>, dostęp: 13 grudnia 2005.

konfliktu. Jest to rzecz o teatrze, tradycji, konwencjach; rzecz do refleksyjnego odbioru, a nie śledzenia perypetii bohaterów, którzy zarysowani są nader fragmentarycznie.

Utwory Iwana Wyrypajewa coraz częściej określa się mianem głosu pokolenia, generacji uważającej się przede wszystkim za Europejczyków, a dopiero potem określającej swoją tożsamość narodową – czyli tych, którzy są obecnie najliczniejszą teatralną publicznością, także w Polsce. Może stąd bierze się tak znaczna popularność tego dramaturga?

* * *

Popularyzacja współczesnej dramaturgii rosyjskiej w Polsce wskazuje na to, iż nie jest to chwilowa moda, lecz przełamane zostały wreszcie pewne stereotypy i na Rosję zaczynamy patrzeć z innej perspektywy. Dostrzegamy, jak wiele mamy ze sobą wspólnego. I mieć należy nadzieję, iż „teatralna moda na Rosję” będzie zjawiskiem trwałym.

Резюме

Театральная мода на Россию.

Современная русская драматургия на польских сценах (после 1989 года)

1989 год был переломным моментом в польско-русских культурных отношениях – в прошлое ушло время, когда о том что читать, издавать и смотреть, решали политические власти.

В начале 90-тых годов это проявлялось в глубокой русофобии.

Единственной областью не подвергающейся этому явлению был театр. На польских сценах непрерывно и в значительном количестве царствовала русская драматургия, как классическая так и современная.

Начиная с середины 90-тых годов наблюдается постепенный рост увлечения современной русской драматургией, а с перелома 20 и 21 веков можем даже говорить о „театральной моде на Россию”.

Summary

„The fad for Russia” at the stage.

Contemporary Russian dramaturgy on Polish stages (after 1989)

Since the political transformations in Poland in 1989, theatre has been the only area, not affected by the hostile attitude towards Russian culture.

Initially, that is the years 1989-1995, the changes made Russian literature disappear from the Polish artistic marked completely. Only the second half of the last 20th century decade balance to it. The slightest fluctuations have been noticed at the theatre, where Russian art is the second most popular after Polish.

In the beginning of 21st century the new Russian literature and the new Russian drama are very popular in Poland.