

STRESZCZENIE

Szeroko pojmowany Tekst stanowi centrum semantyczno-estetyczne najnowszego dramatu rosyjskiego. Sztuki, powstające w postsowieckiej Rosji, realizują założenia filozoficzne postmodernizmu. Zgodnie z ideą Derridiańskiego pantekstualizmu, utwory te wpisane są w nieskończony łańcuch znaczeń, tworzących „tekstowy świat” kultury rosyjskiej. Niniejsza rozprawa jest próbą zdefiniowania modeli dialogu, jaki prowadzą z tradycją dramatopisarze współcześni. Spośród wielu poststrukturalistycznych teorii związków intertekstualnych, jako punkt wyjścia do analizy i interpretacji badanego materiału, z uwagi na terminologiczne bogactwo i klarowność wywodu przyjąłem koncepcję Gerarda Genette'a oraz jej rozwinięcie na gruncie rosyjskim przez Natalię Fatiejewą. Dla poszczególnych modeli wypracowałem jednak własne nazewnictwo: dialog prowadzony jest za pomocą strategii, które określiłem jako „pod-pisywanie”, „prze-pisywanie”, „do-pisywanie” oraz „nad-pisywanie”.

Rozprawa podzielona jest na trzy rozdziały. Na wstępie każdego z nich omawiam teoretyczne założenia wskazanego modelu dialogu z tradycją. Następnie, w poszczególnych podrozdziałach, analizuję i interpretuję konkretne sztuki, reprezentatywne dla omawianego modelu. Pierwszy rozdział nosi tytuł „Dialog z prawdą dzieła”. Do tego modelu zaliczam sztuki, których tematem jest konkretna idea, założenie, koncepcja, diagnoza zawarta w utworze poprzednika. Strategię prowadzenia dialogu z prawdą dzieła nazwałem „pod-pisywaniem”. Tekst klasyczny nie pojawia się eksplicytnie, lecz implicytnie, w podtekście. „Prawdą dzieła”, pod którą pod-pisana jest sztuka *Tania-Tania (Таня-Таня)* Oli Muchinej, jest kryzys komunikacji, przedstawiony w dramatach Antoniego Czechowa. Rozdźwięk pomiędzy słowem a działaniem, u autora *Mewy* uzasadniony głębią psychologicznego podtekstu, zostaje sprowadzony do absurdu w dialogach bohaterów utworu współczesnego. Język staje się pustym znakiem, a „wiśniowy sad”, symbolizujący odchodzącą w przeszłość tradycję, degeneruje się do formy papierowej dekoracji.

Tlen (Кислород) Iwana Wyrpajewa podejmuje dialog z moralnością chrześcijańską w jej literackiej wersji, wyrażającej „prawdę” (ideę) *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego.

Kultura popularna zagłusza przykazania Dekalogu, który przestał być drogowskazem dla człowieka zanurzonego w świecie ponowoczesnym. Schemat „zbrodnia – wyrzuty sumienia – kara” ulega de-moralizacji. Wartością nadrzędną staje się oddychanie „tlenem” osobistych, egoistycznie pojmowanych wartości. W efekcie po „zbrodni” następują „tańce” – triumf ciała nad Dekalogiem.

Drugi, najobszerniejszy rozdział, poświęcony jest strategiom dialogu z dziełem. Punktem odniesienia dla tekstu współczesnego nie jest już „prawda” utworu, lecz sam utwór, jego struktura, fabuła, poetyka, bohaterowie itd. Pierwszą z omówionych strategii dialogu jest „prze-pisywanie”. Autor tekstu przenosi elementy poetyki dzieła poprzednika do kontekstu kultury współczesnej. W sztuce *Na mieliźnie* (*На доньишке*) Igora Szprica poznajemy bohaterów dramatu *Na dnie*, żyjących w *komunálce* w jednym z miast Rosji postsowieckiej. „Dno”, o którym Maksym Gorki pisał na początku XX wieku, pod koniec stulecia traci swój tragiczny wymiar. „Filozofującą noclegownię” zastępuje – podobnie jak u Muchinej – „papierowa dekoracja”.

Losy literackich potomków Raniewskiej i Łopachina przedstawia Ludmiła Ulicka w sztuce *Rosyjskie konfitury* (*Русское варенье*). Z „wiśniowego sadu” sto lat po śmierci Czechowa zostaje rozpadająca się dacza inteligentów postsowieckich, jeszcze mniej praktycznych i jeszcze bardziej oderwanych od rzeczywistości niż ich przodkowie. Współczesny „Łopachin”, „nowy ruski” Rościsław, kupuje daczę, zrównuje ją z ziemią, a na jej miejscu buduje Disneyland. Kultura popularna ostatecznie triumfuje nad tradycją.

Drugą strategię dialogu z dziełem nazwałem „do-pisywaniem” – mowa o kontynuacji fabuły utworu klasycznego, osadzonej w tym samym kontekście historyczno-kulturowym, co i tekst poprzednika. Jako najbardziej reprezentatywny przykład wybrałem *Annę Kareninę II* (*Анна Каренина II*) Olega Szyszkiina. Według do-pisanej wersji zdarzeń, tytułowa bohaterka słynnej powieści Lwa Tołstoja przeżyła próbę samobójczą i została kaleką. Paradoksalnie, fetyszycacja postępu w dobie rewolucji przemysłowej sprawia, że Anna-„cyborg” z protezami zamiast kończyn wpisuje się w obowiązujący kanon piękna. Natura zostaje wyparta przez technikę. A następnie również przez kulturę – Annę ostatecznie zabija nie pociąg, a filmowy obraz pociągu, przedstawiony na kinowym ekranie.

W rozdziale trzecim omówiłem model dialogu z autorem. Strategię jego prowadzenia nazwałem „nad-pisywaniem”. Podmiotem dialogu jest, przedstawiony w tekście współczesnym, obraz pisarza-klasyka, a więc autora – instancji nadawczej. Najbardziej

wyczerpującym przykładem zastosowania tego modelu jest sztuka Olega Bogajewa *Martwe uszy, albo Najnowsza historia papieru toaletowego* (*Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги*). Główną bohaterkę – Ewę Nikołajewną – odwiedza „kwartet klasyków”, czyli Czechow, Lew Tolstoj, Gogol i Puszkina. Proszą, aby uratowała od zapomnienia „wielką literaturę rosyjską”. Znajomość z wybitnymi pisarzami sprawia, że Era (personifikująca epokę), dotychczas pochłonięta wyłącznie konsumpcją, zaczyna odczuwać również głód duchowy, którego jednak współczesna kultura masowa nie jest w stanie zaspokoić. Z twórczości klasyków w powszechnym odbiorze zostaje natomiast jedynie zbiór powierzchownych wyobrażeń na temat ich wyglądu. Autorytet wieszczą ustępuje miejsca popularności celebryty.

W „uwagach końcowych” przedstawiłem pokrótce recepcję najnowszego dramatu rosyjskiego w Polsce oraz nakreśliłem perspektywy rozwoju tego nurtu. Jak się wydaje, wciąż najważniejszym przesłaniem twórczości autorów współczesnych jest opis świata, w którym tradycyjnie pojmowana rzeczywistość zostaje wyparta przez kulturę. W przypadku „nowego dramatu” przez kulturę należy rozumieć także przestrzeń wirtualną.

РЕЗЮМЕ

Широко понимаемый Текст является семантическим и эстетическим центром новейшей русской драмы. Пьесы, написанные в постсоветской России, осуществляют философские принципы постмодернизма. Согласно, разработанной Деррида, идее пантекстуализма, данные произведения вписываются в бесконечную цепочку значений, на основе которых формируется «текстовый мир» русской культуры. Настоящая работа является попыткой определить модели диалога, который ведут с традицией современные драматурги. Среди многих, постструктуралистских теорий интертекстуальности, учитывая терминологическую прозрачность, мы решили выбрать концепцию Жерара Женета, а также ее вариант, предложенный русской исследовательницей, Натальей Фатеевой. При этом для каждой из моделей мы сформулировали собственную номенклатуру. Итак, диалог ведется с помощью следующих стратегий: «под-писывание», «пере-писывание», «до-писывание», «над-писывание».

Настоящая диссертация состоит из трех глав. В начале каждой из них описаны теоретические положения данной модели диалога с традицией. Затем, в конкретных разделах, мы подвергаем анализу и интерпретации, выбранные нами, пьесы, которые вписываются в каждую из трех моделей. Первая глава посвящена вопросу «Диалога с правдой произведения». К этой модели принадлежат пьесы, темой которых является определенная идея, положение, концепция, диагноз, поставленный в тексте предшественника (в пред-тексте). Классический текст не проявляется эксплицитно – но имплицитно, в подтексте. Правдой произведения, под которой «под-писывается» пьеса *Таня-Таня* Оли Мухиной, мы назвали нарушение коммуникации, то есть проблему, которая наблюдается уже в драмах Антона Чехова. Разлад между словом и действием, представленный автором *Чайки*, обусловленный глубиной психологического подтекста,

в лишенных смысла диалогах персонажей современного текста доводится до абсурда. Язык становится «пустым знаком», а „вишневый сад», который раньше символизировал традицию, уходящую в прошлое, вырождается в форму «бумажной декорации».

Кислород Ивана Вырыпаева ведет диалог с христианской моралью в ее литературной ипостаси, которая выражает «правду» (идею) романа *Преступление и наказание* Федора Достоевского. Популярная культура заглушает голос Заповедей. В постсовременном мире Декалог уже не соблюдается. Представленная у Достоевского схема «преступление – угрызания совести – наказание» утрачивает свой нравственный компонент. Важнейшей ценностью становится субъективно понимаемый «кислород», физическое удовольствие, без которого нельзя жить. В итоге, единственным последствием «преступления» оказываются «танцы» – победа тела над духом Декалога.

Вторая, самая объемная глава, посвящена стратегиям «диалога с произведением». Точкой отсчета для современного текста становится уже не столько «правда» произведения, сколько оно само – его художественная структура, сюжет, поэтика, персонажи и т.д. Первая стратегия это «пере-писывание». Автор текста переносит элементы поэтики произведения предшественника в контекст современной культуры. В пьесе *На доньшке* Игоря Шприца выступают персонажи драмы *На дне*, живущие в коммуналке в одном из городов постсоветской России. «Дно», о котором Максим Горький писал в начале XX века, в конце столетия теряет свою трагическую сущность. Вместо «философствующей ночлежки» появляется – как и в пьесе Мухиной – «бумажная декорация».

Пьеса Людмилы Улицкой *Русское варенье* знакомит с судьбами потомков Раневской и Лопехина. От «вишневого сада» сто лет после смерти Чехова осталась разрушенная дача постсоветских интеллигентов, еще менее практичных и еще более оторванных от реальности, чем их предки. Современный «Лопехин», «новый русский» Ростислав, покупает и сносит дачу, а на ее месте строит Диснейленд. Попкультура окончательно побеждает традицию.

Вторую стратегию «диалога с произведением» мы определили как «до-писывание». Здесь речь идет о продолжении сюжетной линии классического текста. Причем до-писанный текст остается в том же культурно-историческом контексте, что и произведение предшественника. В качестве наиболее показательного примера выбрана

Анна Каренина II Олега Шишкина. Согласно до-писанному ходу событий, заглавный герой известного романа Льва Толстого выжила после попытки самоубийства, однако стала калекой. Как ни парадоксально, благодаря тому, что в эпоху промышленной революции прогресс считается важнейшей ценностью, Анна-киборг с протезами вместо конечностей, вписывается в тогдашний канон женской красоты. Техника вытесняет натуру, а место техники наконец занимает культура. Анна не погибла под колесами поезда, зато, в последней сцене, убивает ее образ поезда, увиденный на экране кино.

Диалог с автором, на котором мы сосредоточились в третьей главе, ведется посредством стратегии «над-писывания». Субъектом диалога является образ литератора-классика, то есть автора. Наиболее исчерпывающим примером данной модели считаем пьесу Олега Богаева *Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги*. Главную героиню – Эру Николаевну – посещает «квартет классиков»: Чехов, Лев Толстой, Гоголь и Пушкин. Обращаются к ней с просьбой спасти «великую русскую литературу». Эра (олицетворение эпохи), жизненные цели которой до сих пор ограничивались потреблением пищи, благодаря знакомству с выдающимися писателями, начинает чувствовать также духовный голод. Однако, современная массовая культура не в состоянии его утолить. Единственное, что из творчества классиков остается в массовом сознании, это набор стереотипов, смесь поверхностных представлений. Авторитет Поэта уступает место популярности «селебрити».

В «итоговых замечаниях» кратко показано, как новейшая русская драма воспринимается в Польше. Кроме того, были определены возможные перспективы развития этого литературного направления. Одной из основополагающих идей творчества современных авторов все еще остается диагноз, согласно которому традиционно понимаемая реальность вытесняется культурой. В случае «новой новой драмы» под понятием культуры следует подразумевать также виртуальное пространство.