

UNIwersytet Śląski
Wydział Humanistyczny
Instytut Literaturoznawstwa

Paulina Charko-Klekot

**DRAMAT ZAANGAŻOWANY I ANGAŻUJĄCY
WSPÓŁCZESNA DRAMATURGIA ROSYJSKA
WOBEC ZAGADNIENIA KOBIECOŚCI**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Piotra Fasta

Promotor pomocniczy
dr Lidia Mięsowska, prof. UŚ

Katowice 2023

Spis treści

Wstęp.....	2
Rozdział 1	
Sztuka uwikłana w politykę	
1.1. Polityczność teatru i dramatu.....	12
1.2. Dramat społecznie zaangażowany w Rosji (dawniej i dziś).....	20
Rozdział 2	
Polityczność feminizmu	
2.1. Prywatne jest polityczne.....	37
2.2. Dramatopisarki w natarciu – zwroty feministyczne w dramaturgii rosyjskiej.....	47
Rozdział 3	
Niewidzialne uczynić widzialnym – najmłodsze pokolenie autorek wobec archetypicznej kobiecości	
3.1. Narodziny kobiety – twórczość Jarosławy Pulinowicz.....	59
3.2. Performowanie płci – sztuki Olgi Szylajewy i Iriny Waśkowskiej.....	80
3.3. Bliżej rzeczywistości – dramatopisarki i dokumentalizm.....	96
3.4. (Nie)obecne – dyskurs lesbijski w „nowym dramacie”	125
Zakończenie.....	145
Bibliografia.....	158
Streszczenie.....	175
Summary.....	178
Резюме.....	181

Wstęp

Jedną z piękniejszych cech literatury jest ogrom możliwości jej odczytań. Ten sam tekst może zostać inaczej odebrany w zależności od wieku, płci, wykształcenia, wychowania czy doświadczeń czytelnika. Jeśli zatem interpretacja przeczytanych treści jest częściowo uwarunkowana osobą czytającego, to na pytanie, „czy ma znaczenie, kto mówi?“, właściwa wydaje się odpowiedź Joanny Bednarek – „oczywiście, że ma”¹. Szczególnie dyskurs feministyczny pozostaje wyczulony na figurę autora i mimo pewnych różnic w podejściu² postuluje uwzględnianie warunków powstawania tekstu podczas analizy. „Usytuowanie pisarza, jego etniczność, narodowość i płeć są tutaj częścią maszyny tekstualnej i mają wpływ na jej postać”³ – zauważa Bednarek, proponując dalej, by pisarstwo kobiet traktować jako literaturę mniejszą w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a i Féliksa Guattariego, czyli jako twórczość, którą mniejszość pisze w języku dominującym, przez co ma zdolność destabilizowania owego języka (i tym samym systemu) od wewnątrz⁴. Zgodnie z tym podejściem każdy kobiecy głos w literaturze zaburza męską hegemonię, rozszerza perspektywę postrzegania świata i umożliwia wypowiedzenie tego, co dotąd było niemożliwe.

Rozpatrywanie literatury w kontekście jej feministycznego charakteru może być kłopotliwe – już samo określenie feministyczny/feministyczna przysparza problemów: po pierwsze, będąc pojęciem dość szerokim, na wstępie wymaga doprecyzowania, a po drugie, nadal wzbudza niechęć, nawet wśród samych autorek. Obecne rozumienie feminizmu⁵ zdecydowanie wykracza poza walkę o prawa kobiet.

¹ J. Bednarek, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię*, Narodowe Centrum Kultury–Fundacja na rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015, s. 14.

² Oddzielenie tekstu od jego autora/ autorki postulowała np. Hélène Cixous, której koncepcja była bliska Derridiańskiej myśli o tym, że płeć może mieć sam tekst, a nie tylko jego autor. Zob. tamże, s. 14–19.

³ Tamże, s. 46.

⁴ Tamże, s. 42.

⁵ Już od dawna mówi się częściej o feminizmach niż jednym feminizmie. W zależności od przyjętych kryteriów badacze wyróżniają feminizm akademicki, socjopolityczny, liberalny, lewicowy itd. Zob. A. Burzyńska, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 391–402. Często również podkreśla się opozycyjny charakter nurtów w feminizmie: „Мало того, что феминизмов много и часто они находятся в конфронтации друг с другом по многим вопросам (а значит, всякий раз произнося „феминизм“, мы вынуждены уточнять, о каком из них говорим), но и потому, что здесь нет и не может быть единого классификационного принципа”. Zob. М. Исраилова, А. Дунаева, *Четыре версии феминистского искусства из Петербурга*, „Театр” 2019, nr 38, <http://oteatre.info/chetyre-versii-feministskogo-iskusstva-iz-peterburga/> (30.04.2023).

Podjęcie feministyczne interpretuje się współcześnie jako takie, które oddaje głos grupom wykluczonym – zarówno kobietom, jak i wszelkiego rodzaju mniejszościom (seksualnym, narodowym itd.), osobom niepełnosprawnym, dzieciom, nastolatkom czy osobom starszym. Włączanie do przestrzeni widzialności tych wszystkich, których potrzeby w dotychczasowych dyskursach były (lub są) marginalizowane, jest działaniem o charakterze politycznym przy rozumieniu polityczności jako możliwości ingerowania w otaczającą rzeczywistość i skłaniania jej „do zmiany układu tego, co uważamy za możliwe do pomyślenia, powiedzenia i zrobienia”⁶. Połączenie perspektywy feministycznej z twórczością społecznie zaangażowaną wydaje się obecnie najczęściej uwzględnianym podejściem interpretacyjnym nie tylko przez krytykę teatralną, badaczy, ale i autorów. Dziennikarka i teatrolożka Kamila Mamadnazarbekowa konstatuje:

Феминизм — это гуманизм. Он всегда идет рука об руку с борьбой за другие базовые гражданские ценности и права. История движения за равные права женщин, детей, животных, национальных и сексуальных меньшинств, чернорабочих и обслуживающего персонала — это всегда одна и та же история борьбы за социальную справедливость⁷.

O tym, że również same autorki chętniej określają własną twórczość bardziej jako polityczną czy zaangażowaną niż feministyczną, świadczy wypowiedź Ledy Gariny, reżyserki i kuratorki zainicjowanego w 2016 roku projektu „Żebra Ewy” („Ребра Евы”), przez założycielki określanego jako „феминистский социальный, художественный и коммуникативный проект”⁸, która na pytanie o istotę feministycznego teatru odpowiedziała:

Я, честно говоря, не знаю, что такое феминистский театр, потому что считаю, что все виды искусства, в том числе и театр, должны быть политическими. То есть, если я нахожусь в реальности и рефлексировать все, что происходит вокруг, я не могу делать мое высказывание аполитичным. Лично я. Политическое — это попытка взаимодействовать с реальностью, отражать ее и влиять на нее, то есть попытка диалога с обществом на темы,

⁶ A. Wójcik, *Geopolityka namietności. Rozmowa z Jacquesem [!] Rancière*, <https://publica.pl/teksty/geopolityka-namietnosci-rozmowa-z-jacquesem-rancierem-51329.html> (30.04.2023).

⁷ K. Мамадназарбекова, *Новый феминизм по-французски: за вашу и нашу свободу*, „Театр” 2019, nr 28, <http://oteatre.info/novuy-feminizm-po-frantsuzski/> (30.04.2023).

⁸ М. Исраилова, А. Дунаева, *Четыре версии феминистского искусства...*

которые актуальны здесь и сейчас. Это могут быть вопросы насилия в разных сферах⁹.

W tym kontekście feministyczny charakter dramaturgii wpisuje się w szerszą optykę „nowego dramatu” (ros. новая драма) rosyjskiego, dla którego zaangażowanie społeczne zawsze było ważne, a cechy, którymi krytyczki i badaczki opisują sztukę feministyczną, takie jak kontrowersyjność, dyskusyjność, łamanie tabu i podejmowanie prób zmian zastanego porządku świata¹⁰, z powodzeniem można przypisać również „nowemu dramatowi” w ogóle¹¹. Z kolei wiara w sprawczą moc sztuki, zbliża „nowy dramat” do koncepcji polityczności sztuki Jacques’a Rancière’a, według którego sztuka, „nie istnieje sama w sobie, lecz jako wynik splotu zależności między tym, co można w danym miejscu i czasie powiedzieć, spostrzec oraz pomyśleć”¹². Zgodnie z myślą filozofa, wszelka działalność artystyczna powinna nie tylko reagować na otaczającą rzeczywistość, ale dzięki swym performatywnym właściwościom jest w stanie ingerować w nią oraz skłaniać „do zmiany układu tego, co uważamy za możliwe do pomyślenia, powiedzenia i zrobienia”¹³. Podobne przekonania przyświecają współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Nadzieje najmłodszego pokolenia autorek i autorów na to, że uwypuklanie negatywnych zjawisk społeczno-politycznych może pomóc w dokonywaniu zmian w rzeczywistości, krytyczka teatralna Kristina Matwijkenko opisuje słowami:

Был и остается жизнестроительный пафос: даже если театр не в состоянии повлиять на решение суда, он может через остро поставленный вопрос и дискуссию изменить привычную пассивность людей. Такова его, если угодно, миссия¹⁴.

⁹ Tamże. Rozumienie podejścia feministycznego jako sprzeciwiającego się uciskowi i podważającego obecny porządek świata zakłada możliwość nazywania feministycznymi sztuki pisane przez mężczyzn czy osoby niebinarne, w niniejszej rozprawie jednak takie utwory nie są analizowane.

¹⁰ Natalja Zajcewa uznaje sztuki za feministyczne, jeśli spełniają następujące kryteria: „1) пьеса написана феминисткой или с феминистской позиции; 2) пьеса критикует патриархальный гендерный порядок; 3) пьеса предлагает проект нового мира — показывает пути уничтожения несправедливости”. Zob. Н. Зайцева, *Российская драматургия: настройка оптики*, „Театр” 2019, nr 38, <http://oteatre.info/nastrojka-optiki-o-feministskom-povorote-v-rossijskoj-dramaturgii/> (30.04.2023).

¹¹ Zob. К. Матвиенко, „Новая драма”: победа без триумфа, „Искусство кино” 2014, nr 3, <http://kino-art.ru/archive/2014/03/novaya-drama-pobeda-bez-triumfa> (30.04.2023).

¹² A. Wójcik, *Geopolityka namiętności...*

¹³ Tamże.

¹⁴ К. Матвиенко, „Новая драма”: победа без триумфа...

Sztuka jako wyjątkowe narzędzie diagnozy rzeczywistości nie jest bowiem „oderwana” od zwykłego życia¹⁵, ale wykorzystuje swoją autonomię do poszukiwania niepowtarzalnego języka, na tyle elastycznego, by można było za jego pomocą oddać złożoność ludzkiego życia. Zatem kreacja artystyczna, korzystając z siły destrukcji i subtrakcji, jest w stanie prowadzić odkrywcze poszukiwania artystyczne i jednocześnie skutecznie oddziaływać na przestrzeń publiczną¹⁶.

Przyjmując za podstawę filozoficzną poglądy Rancière’a o polityczności sztuki, a więc m.in. założenie o możliwości przekształcania przez nią rzeczywistości, chciałabym w swojej rozprawie przedstawić zaangażowanie dramaturgii rosyjskiej w kwestie definiowania i przededefiniowania roli kobiety we współczesnym świecie. Mimo że feminizm już dawno przestał być zjawiskiem nowym, a obecność kobiet jest zauważalna niemal we wszystkich obszarach życia, w ponowoczesnej refleksji humanistycznej i artystycznej wciąż podejmowane są kwestie związane z byciem kobietą. Współczesny człowiek, niezależnie od płci, często musi na nowo określać swój status i przypisywane mu role w świecie powszechnego konsumpcjonizmu i hedonizmu. Dlatego zagadnienia gender (płci kulturowej) oraz związanej z nią kwestią socjalizacji kobiet nadal są eksplorowane przez autorów, co teatroložka Anastasija Wasilewicz komentuje następująco:

Однако важны изменения, которые транслируют именно драматургини, для которых пьесы — способ поговорить о волнующей реальности через опыт женской социализации. В основном такие тексты вскрывают проблемы насилия и мизогинии, тотального одиночества, чрезмерной женской ответственности в патриархальном обществе, женской социализации, в том числе и в мужском теле, ЛГБТК+. Усталость и разочарование, но при этом постоянная готовность бороться — один из лейтмотивов современной драмы, акцент в которой делается на женщину¹⁷.

¹⁵ M. Pustola, *Nie zakochuj się we władzy*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 19.

¹⁶ P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 9, 35.

¹⁷ А. Василевич, *Женщины в современной драматургии*, <https://womenplatform.net/inspiration-and-development/zhenshhiny-v-sovremennoj-dramaturgii/> (30.04.2023).

Zaangażowani w kwestie społeczne autorzy przedstawiają głównie ciemne strony rzeczywistości, problemy takie jak bezdomność, narkomania, terroryzm, agresja, emigracja czy bezrobocie, czym wywołują u widza niepokój i dyskomfort. Warto zaznaczyć, że nowa dramaturgia rosyjska jest w dużym stopniu dramaturgią „tu i teraz”, co często podkreślał jeden z czołowych współczesnych dramatopisarzy i reżyserów Michaił Ugarow, negując teatr jako sferę wyłącznie pierwiastka „wiecznego” i „wertykalnego”, czyli rzeczy nieprzemijających. Jak sam mówił, zależało mu na tworzeniu teatru „horyzontalnego”, takiego który nie dystansuje się od wszystkiego, co jest chwilowe i partykularne, a wręcz przeciwnie – jeśli sztuka ma w jakikolwiek sposób wpłynąć na społeczeństwo czy chociażby postawić pewne pytania, to musi reagować na bieżąco¹⁸.

Uwzględniając przedstawioną powyżej sytuację, pierwszą część niniejszej pracy poświęcam próbie zgłębienia pojęcia polityczności i jego relacji ze sztuką zaangażowaną. Jeśli przyjmiemy za Rancière’em, że polityka to „zabranie głosu w ramach wspólnoty, wprowadzenie do niej tego, co nie było widoczne, uczynienie podmiotem czegoś nowego”¹⁹, wtedy stanie się oczywiste, że sztuka zaangażowana ma za zadanie wzniecać niepokój, który pozwala obywatelom krytycznie uczestniczyć we wspólnocie²⁰. I choć sztuka nie jest w stanie rozwiązać problemów politycznych, to, jak pisze Andrzej Turowski, podejmując dialog na temat palących konfliktów społecznych, może podważać odpowiedzi na współczesne pytania i zmusić do

¹⁸ M. Ugarow, J. Własenko, *Prawdziwa dramaturgia istnieje w rzeczywistości*, przeł. K. Kopka, „Performer” 2018, nr 16, <https://grotowski.net/performer/performer-16/prawdziwa-dramaturgia-istnieje-w-realnosci> (30.04.2023). Ugarow nie jest zresztą odosobniony w takim pojmowaniu teatru. Podobną opinię w odniesieniu do teatru i dramatu ukraińskiego wyrażała Oksana Sawczenko, według której należy skutecznie potrząsnąć widzem, poruszając aktualnie „palące” tematy, aby aktywnie uczestniczyć w debacie publicznej: „Uważam, że Ukrainie potrzebny jest dzisiaj społeczny, polityczny i dokumentalny teatr. [...] Jeżeli w obozie harcerskim gwałcone są dzieci, to powinna na ten temat powstać poważna, uczciwa sztuka. Jednak nie za pół roku albo za rok, kiedy wszyscy już o tym zapomną, ale za miesiąc! Nie należy obawiać się, że będzie ona pozbawiona wartości artystycznych, ponieważ w tego rodzaju tekstach najważniejszy jest sam przekaz i reakcja widzów. Tylko w ten sposób teatr jest w stanie zmienić coś w społeczeństwie”. Zob. A. Łypkiwska, *Dramat współczesny w drodze na scenę*, przeł. P. Jarosz, „Teatr” 2014, nr 10, <https://teatr-pismo.pl/4932-dramat-wspolczesny-w-drodze-na-scene/> (30.04.2023).

¹⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 235.

²⁰ A. Turowski, *Particolare. Sztuka, która wznieca niepokój*, <http://www.signum.art.pl/index.php/teksty/303-particolare-sztuka-ktora-wzniecea-niepokoj.html> (30.04.2023).

szukania nowych²¹. Ponieważ zaangażowanie społeczno-polityczne rosyjskiego dramatu ma dość długą historię, tę część rozprawy kończę wyeksponowaniem historycznych korzeni polityczności „nowego dramatu” rosyjskiego.

W drugiej części pracy zmierzam do wskazania związku pomiędzy politycznością a feminizmem w ogóle oraz ukazania drogi rozwoju pisarstwa kobiecego w Rosji. Obserwowaną w XXI wieku wzmożoną aktywność kobiet-dramatopisarek rozpatruję w sposób diachroniczny i umieszczam na tle całego procesu historycznoliterackiego. Wskazuję na początki kobiecego pisania, pamiętając, że temat kobiecości podejmowany był już wcześniej, chociażby przez autorki Srebrnego Wieku, takie jak Lidia Zinowjewa-Annibał, Zinaida Gippius, Anna Mar czy dramatopisarki „nowej fali”, m.in. Ludmiłę Pietruszewską, Nadieżdę Ptuszkinę, Mariję Arbatową.

W części trzeciej, analitycznej, podejmuję się charakterystyki twórczości najmłodszego pokolenia dramatopisarek rosyjskich w kontekście literatury zaangażowanej społecznie, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii feministycznych, tzn. spraw płci, socjalizacji kobiet, wyznaczania i zacierania granic podziału na kobiece i męskie, praw do bycia Inną, ale nadal równą mężczyźnie. Jako najmłodszą generację traktuję autorki debiutujące w na początku XXI wieku – w tym okresie następuje zdecydowany wzrost liczby kobiet-autorek w dramaturgii²², a ponadto dwie dekady wydają się wystarczającym okresem pozwalającym na wyodrębnienie pewnych ogólnych tendencji. Problematykę tę przedstawiam na przykładzie wybranych utworów takich autorek jak Jarosława Pulinowicz, Olga Szylajewa, Irina Waśkowska, Polina Borodina, Swietłana Pietrijczuk czy Natalja Miłantjewa²³.

²¹ Tamże.

²² Zob. П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018, s. 442; С.В. Кочерина, Ю.Ю. Мекаева, *Современная драматургия: состояние, тенденции, перспективы. Социологическое исследование*, Академика, Москва 2008, s. 18.

²³ W tej rozprawie rezygnuję z rozpatrywania dramaturgii ukraińskich czy białoruskich rosyjskojęzycznych autorek, których twórczość również wpisuje się w przestrzeń dramatu zaangażowanego społecznie. Warto jednak podkreślić, że te dramatopisarki równie chętnie sięgają po tabuizowane, niewygodne tematy odnoszące się do definiowania i (re)definiowania kwestii kobiecości, jak również nie boją się poruszać bieżących spraw z życia społeczno-politycznego. Spośród ukraińskich pisarek można wskazać np. Natalję Błok, Natalję Worozbyt czy Saszę Dienisową, a spośród autorek białoruskich: Dianę Bałyko, Alenę Iwanuszenko czy Kasię Czekatowską.

Jeśli chodzi o dotychczasowy stan badań, to prace Jacques'a Rancière'a, które stanowią teoretyczną bazę dla niniejszych rozważań, są dość dobrze znane zarówno w Polsce, jak i w Rosji. Czytelnicy obu krajów mają dostęp do tłumaczeń książek filozofa²⁴ oraz opracowań jego twórczości²⁵. Również kwestia polityczności sztuki jest obecna w badaniach humanistycznych: literaturoznawczych czy teatralnych – można przywołać chociażby rozprawy Pawła Mościckiego, Artura Żmijewskiego czy Doroty Sajewskiej²⁶. Na gruncie rosyjskojęzycznym kwestię polityczności sztuki podejmowali m.in. Irina Żeriebkina, Marija Niekludowa, Marina Szestakowa, Jewgienij Karczagin czy Denis Siwkwow²⁷. Problematykę tę można także dostrzec w badaniach nad dramatem i teatrem – Marina Dawydowa poświęciła jeden z numerów czasopisma „Teatr” („Teatr”) kwestii obecności i roli polityki oraz polityczności we współczesnym teatrze rosyjskim²⁸. Warto także wspomnieć o projekcie-laboratorium

²⁴ W Polsce ukazały się następujące tłumaczenia jego książek: J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007; J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007; J. Rancière, *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008; J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008. W Rosji zostały opublikowane: Ж. Рансьер, *Эстетическое бессознательное*, przeł. В. Лапицкий, Machina, СПб, 2004; Ж. Рансьер, *На краю политического*, przeł. Б.М. Скуратов, Праксис, Москва 2006; Ж. Рансьер, *Разделяя чувственное*, przeł. В. Лапицкий, А. Шестаков, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, СПб 2007; Ж. Рансьер, *Несогласие: Политика и философия*, przeł. В.Е. Лапицкий, Machina, СПб 2013.

²⁵ Spośród bardziej kompleksowych opracowań twórczości Rancière'a można wymienić: A. Doda-Wyszyńska, *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques'a Rancière'a*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012; J. Franczak, *Błądzące słowa: Jaques Rancière i filozofia literatury*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2017.

²⁶ Zob. A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury-Korporacja Ha!art, Bytom-Kraków 2006; E. Majewska, *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, korporacja Ha!art, Kraków 2013; P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008; D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa-Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2012.

²⁷ Zob. И. Жеребкина, *(Не)согласие политического и эстетического в философии Жака Рансьера*, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна” 2020, nr 61, s. 33–44; М. Неклюдова, *Парадокс о зрителе: „Эмансипированный зритель” Жака Рансьера*, portal teatralny Teatrum Mundi, 2011, <http://theatrummundi.org/2012/01/paradox/> (30.04.2023); М. Неклюдова, П. Митенко, М. Зерчанинова, *Театральный акт и политическое действие*, <http://theatrummundi.org/material/tags/ranser-zhak> (30.04.2023); М. Шестакова, *Разделение чувственного – эстетическая феноменология Ж. Рансьера*, „Философия и общество” 2014, nr 3 (75), s. 120–130; Е. Карчагин, Д. Сивков, *Политика и справедливость в философии А. Бадью и Ж. Рансьера*, „Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии” 2014, nr 2, s. 12–18; М. Кукарцева, И. Дмитриева, *Политическое как эстетическое*, „Вопросы философии” 2015, nr 7, s. 17–28, http://vrphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1197 (30.04.2023); В. Шамина, *Воплощение политических реалий в российской драме начала XXI века*, „Вестник ТГГПУ”, 2014, nr 3 (37), s. 219–222.

²⁸ Zob. czasopismo „Teatr” 2012, nr 8: <https://oteatre.info/issues/2012-8/> (30.04.2023).

„Theatrum Mundi”, założonym w 2007 roku przez Julię Liderman i przywoływaną Niekludową, którego celem jest naukowa analiza aktualnych zjawisk teatralnych. Publikacje uczestników projektu możemy znaleźć na stronie internetowej laboratorium. Oprócz działalności naukowej „Theatrum Mundi” angażuje się w różnego rodzaju projekty teatralne, organizuje seminaria i konferencje²⁹.

Co się tyczy akademickich opracowań współczesnej dramaturgii rosyjskiej wśród polskojęzycznych badaczy to, choć dramaturgia jest najslabiej omówiona w stosunku do innych rodzajów literatury, można zaobserwować wzrost zainteresowania tym polem badawczym. Do ważniejszych opracowań XX-wiecznego dramatu należą prace Haliny Mazurek (monografie *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. Szkoła Nikołaja Kolady* i liczne artykuły m.in. o działalności Teatru.doc, Iwana Wyrypajewa, Aleksieja Szypienki czy Nadieždy Ptuszkiny³⁰) Lidii Mięrowskiej³¹, Natalii Maliutiny³² oraz Walentego Piłata (monografie *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte i Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej* oraz liczne artykuły³³). Na uwagę zasługują także prace Andrzeja Moskwina, który oprócz pisania licznych prac

²⁹ Strona internetowa: <http://theatrummundi.org>; <https://www.theatrummundi.ru/>. Informacje o teatrze politycznym, głównie w formie opinii krytyki teatralnej, mniej jako głosy w debacie akademickiej, można znaleźć na różnego rodzaju portalach internetowych jak na przykład witryna Петербургского театрального журнала: <http://ptj.spb.ru>.

³⁰ Zob. H. Mazurek, *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002; H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga: „szkoła” Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007; H. Mazurek, *Rozterki kobiety niemłodej w dramaturgii Nadieždy Ptuszkiny*, w: W. Laszczak i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 47–53; H. Mazurek, *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 84–95.

³¹ Zob. L. Mięrowska, *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007; L. Mięrowska, B. Pawletko, *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gry z (pop)kulturą*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, t. III, s. 371–382; L. Mięrowska, „Meblowanie przestrzeni” w najnowszym dramacie rosyjskim, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 64–111.

³² Zob. np. Н. Малюткина, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переструктурировка*, Collegium Columbinum; Temida 2, Kraków–Białystok, 2019; N. Maliutina (red.), *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna: nowe tendencje*, TAIWPN Universitas, Kraków 2022;

³³ Zob. W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska: lata osiemdziesiąte*, WSP, Olsztyn 1995; W. Piłat, *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Wydaw. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000; W. Piłat, *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodziana. Folia Litteraria Rossica” 2013, s. 43–48; W. Piłat, *Współczesna „kobieca” dramaturgia radziecka*, „Język Rosyjski” 1989, nr 5, s. 64.

naukowych, zajmuje się popularyzowaniem twórczości autorów wschodniosłowiańskich w wydawanej już cyklicznie *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego*³⁴. Ponadto temat dramatu rosyjskiego poruszany jest w pracach Iriny Lappo, Beaty Popczyk-Szczęsnej oraz spośród najmłodszego pokolenia badaczy – Eleny Kurant, Macieja Pieczyńskiego czy Krzysztofa Tyczki³⁵.

Na gruncie rosyjskim niezmiennie od kilku lat za fundamentalne uważane są prace Swietłany Gonczarowej-Grabowskiej (*Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века; Поэтика современной русской драмы [конец XX– начало XXI века]*³⁶) i Margarity Gromowej (*Русская драматургия конца XX – начала XXI века*³⁷). Obok nich ważne miejsce zajmują teksty Marka Lipowieckiego, wśród których jedną z czołowych pozycji stanowi napisana wspólnie z Birgit Beumers książka *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*³⁸, w której autorzy dokonują dokładnej analizy dramaturgii na płaszczyźnie formalnej oraz tematyczno-problemowej. Cenne spostrzeżenia znajdują się także w pracy Pawła Rudniewa *Драма памяти*³⁹ oraz w monografii *Метаморфозы театральности*:

³⁴ Dotychczas ukazały się następujące tomy: T. 1: *Nowy realizm*, 2011; T. 2: *W poszukiwaniu raju*, 2016; T. 3: *Teatr.doc. Życie w opozycji*, 2016; T. 4: *Po rosyjsku, czyli po swojemu*, 2016; T. 5: *Miłość, zmysły i seks*, 2016; T. 6: *Jarostawa Pulinowicz*, 2016; T. 7: *Szkoła uralaska*, 2017; T. 8: „*Lubimowka*” na „*Kontakcie*”, 2018.

³⁵ Zob. np. I. Lappo, *Między tekstem a sceną. O przekładach i mechanizmach recepcji najnowszej dramaturgii rosyjskiej w Polsce*, w: B. Bibik, M. Krajewska (red.), *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu*. Edycja pierwsza, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020, s. 89–103; B. Popczyk-Szczęsna: *Biblia- wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, w: E. Partyga, M. Prussak (red.), *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010, s. 196–211; E. Курант, *Современная драматургия в поисках мифа: „Июль” Ивана Вырыпаева и „Подорванные” Сары Кейн*, „*Прegląd Rusycystyczny*” 2013, nr 2 (142), s. 112–125; M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2021; K. Tyczko, *Wolność i tragizm*, „*Teatr*” 2018, nr 12, s. 39–42.

³⁶ С. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, Флинта, Москва 2006; С. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века)*, БГУ, Минск 2003. W 2021 roku badaczka opublikowała kolejny podręcznik poświęcony współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Zob. С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)*, Издательство Высшая школа, Минск 2021.

³⁷ М. Громова, *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*, Флинта, Наука, Москва 2005.

³⁸ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Новое литературное обозрение, Москва 2012. Spośród publikacji badaczy z zachodnich ośrodków warto także wspomnieć o monografii pod redakcją Julie Curtis z Uniwersytetu Oksfordzkiego, w której znajdują się analizy zachodzących współcześnie zmian w procesach dramaturgicznych w Rosji, Ukrainie i Białorusi. Zob. J. Curtis (red.), *New Drama in Russian. Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus*, Bloomsbury, London 2020.

³⁹ П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.

разомкнутые формы pod redakcją Poliny Bogdanowej⁴⁰. Oboje wspomniani badacze są także autorami wielu artykułów istotnych w badaniach nad „nowym dramatem”. Znaczące dla niniejszej rozprawy są również omówienia i analizy Ilmiry Bołotian, Kristiny Matwijenko, Mariny Dawydowej czy Mariny Dmitrijewskiej publikowane w takich czasopismach jak „Современная драматургия”, „Вопросы театра”, „Театр”, „Искусство кино” oraz „Петербургский Театральный Журнал” oraz artykuły naukowe m.in. Tatiany Żurczewej, Olgi Bogdanowej czy Łarisy Kisłowej⁴¹.

Pomimo dość licznej literatury dotyczącej najnowszej dramaturgii rosyjskiej, mało jest prac naukowych rozpatrujących ją w kontekście jej feministycznego charakteru⁴² (rozumianego na potrzeby tej pracy jako sztuki pisane przez kobiety i o kobietach) i jego związków z politycznością i zaangażowaniem społecznym literatury. Taki stan rzeczy pozwala mieć nadzieję, że niniejsza rozprawa przyczyni się do rozszerzenia perspektywy badań nad dramatem rosyjskim i będzie interesującym głosem na tym obszarze badawczym.

⁴⁰ П. Богданова (red.), *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, Новое литературное обозрение, Москва 2020.

⁴¹ Zob. np. И. Болотян, С. Лавлинский, „Новая драма”: опыт типологии, „Вестник РГГУ” 2010, nr 2, s. 35–43; И. Болотян, *Вербатим*, „Новый филологический вестник” 2011, nr 2, s. 81–88; К. Матвиенко, *НОВОЕ РУССКОЕ. Образ России в отечественном театре 2000–2010-х годов*, „Петербургский Театральный Журнал” 2020, nr 2(100), <https://ptj.spb.ru/archive/100/burning-issue/novoe-russkoe/> (30.04.2023); Т.В. Журчева, *Трагикомедия в русской драматургии XX века и ее трансформация на рубеже тысячелетий*, Издательство ННГУ им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород 2020; Т.В. Журчева (red.), *Новейшая драматургия XX–XXI веков: предварительные итоги*, Изд-во Самарского университета, Самара 2016.

⁴² Wymienić można np. tematyczny numer czasopisma „Театр” z 2019 roku: <https://oteatre.info/issues/2019-38/> (30.04.2023).

Rozdział 1

Sztuka uwikłana w politykę

1.1. Polityczność teatru i dramatu

Jesteśmy dziećmi epoki,
epoka jest polityczna.

Wszystkie twoje, nasze, wasze
dzienne sprawy, nocne sprawy
to są sprawy polityczne.

Wisława Szymborska, *Dzieci epoki*

Zestawienie obok siebie pojęć takich jak „polityka” i „sztuka”, choć znane od dawna, wciąż budzi kontrowersje. Potencjał polityczny twórczości artystycznej często łączony jest z automatycznym brakiem niezależności. Wąskie rozumienie polityki jedynie jako formy sprawowania władzy faktycznie może budzić obawę, że efektem takiego zestawienia będzie wyłącznie działalność propagandowa⁴³. Tak pojmowana praktyka artystyczna, kojarzona z demagogią i publicystyką oraz uzależnieniem od projektów partyjnych, była i jest traktowana jako sztuka drugiej kategorii, z prawdziwą (czyli niezależną) sztuką mającą mało wspólnego⁴⁴. Ten brak autonomii artystycznej stanowi z jednej strony największy lęk, a z drugiej zarzut przeciwników sztuki zaangażowanej. Zarówno wśród artystów, jak i widzów czy krytyków wciąż nierzadko

⁴³ Takie rozumienie polityki można odnaleźć m.in. u Zygmunta Hübnera, który w książce *Polityka i teatr* pisał: „Czym jest polityka? Jako definicję roboczą przyjąłem tę, która poprzez swoją lapidarność i dosadność lepiej od innych tłumaczy świat: polityka jest działaniem zmierzającym do przejęcia władzy, a następnie utrzymania władzy już zdobytej. [...] Działaniem politycznym są więc rewolucje, wojny [...], a także – propaganda. Tę zaś najlepiej uprawiać środkami właściwymi sztuce”. Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2009, s. 6.

⁴⁴ P. Mościcki, *Polityka teatru ...*, s. 9. Warto zauważyć, że przeciwko tendencyjności sztuki (w tym literatury) wypowiadał się Karol Marks, którego kategoria „realizmu” posłużyła w Związku Radzieckim do stworzenia koncepcji realizmu socjalistycznego – zdecydowanie upolitycznionego kierunku w sztuce. Razem z Fryderykiem Engelsem bardzo niepochelnie wypowiadali się o twórczości nachalnie ideologicznej: „[...] pozbawiony jakiegokolwiek wartości frazesowicz, który z braku talentów przyłączył się do ekstremistów, aby mieć tendencję, tzn. przekonania, i w ten sposób znaleźć zbyt na swoją beletrystykę od siedmiu boleści”. Zob. K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 35, Książka i Wiedza, Warszawa 1977, s. 244. Cyt. za: R. Williams, *Aktywność i zaangażowanie*, przeł. M. Tabaczyński, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 300.

panuje przekonanie, że chcąc uprawiać sztukę polityczną, należy stanąć przed wyborem pomiędzy „zaangażowaną walką” a „zdystansowaną obiektywnością”, nie dopuszczając innych możliwości. A przecież, jak zauważa Piotr Dobrowolski, sztuka „[i]stniejąc w sferze polityczności, nie musi wikłać się w bieżącą politykę”⁴⁵. Z kolei Paweł Mościcki (korzystając m.in. z koncepcji Rancière’a) przekonuje, że warto przyjrzeć się definicji pojęcia „polityka”, odnaleźć jego wielowymiarowość i przestać je demonizować. Literaturoznawca w swojej książce *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, wymienia trzy różne poziomy polityki („parapolitykę”, „politykę” i „metapolitykę”), a co za tym idzie – trzy sposoby rozumienia jej związków ze sztuką. „Parapolityką” badacz nazywa działalność różnego rodzaju ugrupowań politycznych, parlamentarno-medialny spektakl partyjnych oraz marketingowych batalii. Tak wąskie rozumienie pojęcia jest problematyczne i prowadzi do różnego rodzaju nadużyć w określaniu współpracy polityki ze sztuką⁴⁶. Drugi poziom traktuje politykę jako „sferę napięcia między całościowymi światopoglądami oraz wizjami życia społecznego”⁴⁷. W tym ujęciu traktowana jest ona jako obszar do rozmowy nad tym, jaka powinna być wspólnota czy życie polityczne, nad dopuszczalnym i odrzucanym we wspólnej przestrzeni – tę perspektywę, która wiąże się z kategorią reprezentacji, przyjmują zwolennicy sztuki zaangażowanej i w tym znaczeniu termin „polityka” (oraz przymiotnik „polityczny”) używane będzie w niniejszej rozprawie. Trzeci sposób rozumienia polityki („metapolityka”) zakłada przyjęcie szerszego terminu „polityczność”, które jest „sferą symboliczną”, przedstawia ogólne „warunki mówienia o sprawach politycznych, rozstrzygania o tym, co jest, a co nie jest polityczne”⁴⁸.

Zgodnie z podziałem Mościckiego sztuka uprawiana politycznie ma za zadanie reprezentować i przedstawiać interesy, racje czy postulaty określonych środowisk, a także dyskutować o problemach społecznych. Zainteresowanie otaczającym światem, wkraczanie w przestrzeń społeczno-polityczną i zabieranie głosu na aktualne tematy nie oznacza rezygnacji z autonomii przynależnej twórcom, która, jak zauważa

⁴⁵ P. Dobrowolski, *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2019, s. 12.

⁴⁶ Zob. P. Mościcki, *Polityka teatru ...*, s. 16.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże, s. 14–17.

Mościcki, „nie polega [...] – jak chcieliby jej krytycy – na całkowitym wyabstrahowaniu, czystej ornamentyce, lecz na poszukiwaniu własnego, неповtarzalnego języka, na tyle elastycznego, by można było za jego pomocą oddać złożoność ludzkiego życia”⁴⁹. W takim rozumieniu niezależność i zaangażowanie zdecydowanie posiadają punkty styczne i nie muszą być rozpatrywane jako całkowicie opozycyjne.

Jak już zostało powiedziane, rozważania polskiego literaturoznawcy mają swoje źródła m.in. w filozofii Jacques’a Rancière’a, dla którego różnego rodzaju działalność artystyczna stanowi wyjątkowe narzędzie diagnozy rzeczywistości, właśnie wtedy, gdy nie jest „oderwana” od zwykłego życia⁵⁰, ale wykorzystując swoją samodzielność w zakresie estetyki „[w]prowadza na wspólnotową scenę nowe przedmioty i podmioty. Czyni widocznym to, co było niewidoczne, a tych, którzy jawili się jako hałaśliwe zwierzęta, zmienia w istoty mówiące”⁵¹. Według Rancière’a – będącego współcześnie jednym z wiodących teoretyków sztuki, jak go nazywa Irina Żeriebkina⁵² – sztuka i polityka stanowią nierozzerwalną parę⁵³. Stworzonym przez siebie pojęciem „podział zmysłowości” filozof określa pewien układ danych postrzeżeniowych, który wyznacza granice poznania i działania w określonym polu społecznym. Zgodnie z jego rozumowaniem sztuka polityczna nie musi dotyczyć tematów i problemów *stricte* społeczno-politycznych, ale, jak konstatuje Mościcki, „może pokazywać coś, co dotychczas było nie do pomyślenia, nie do wyobrażenia. Zmienia i kwestionuje język używany do opisywania wspólnotowego życia, dając w ten sposób możliwość pojawienia się w polu politycznym nowych podmiotów i nowych postulatów”⁵⁴. Dla Rancière’a ważne jest, aby nie mylić polityki literatury z polityką pisarzy, tzn. z ich osobistym zaangażowaniem lub jego brakiem w walki społeczne czy polityczne. Przede wszystkim jednak, Rancière zwraca uwagę, by nie

⁴⁹ Tamże, s. 11.

⁵⁰ M. Pustola, *Nie zakochuj się we władzy*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 19.

⁵¹ J. Rancière, *Polityka literatury*, przeł. J. Franczak, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 351.

⁵² И. Жеребкина, (Не)согласие политического и эстетического в философии Жака Рансьера, „Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна” 2020, nr 61, s. 35.

⁵³ P. Mościcki, *Polityka teatru...*, s.117.

⁵⁴ Tamże, s.116-117.

mylić polityki ze sprawowaniem władzy⁵⁵. Takie rozumowanie prowadzi w linii prostej do powiązania polityczności literatury z literaturą pisaną dla lub przeciw władzy, a tym samym znacznie ją ogranicza (sprowadza ją do propagandy, co znacznie obniża jej wartość, o czym była już mowa na początku tego wywodu). W tekście *Polityka literatury* filozof pisze:

Wyrażenie „polityka literatury” zakłada zatem, że literatura, właśnie jako literatura, interweniuje w krojenie przestrzeni i czasu, widzialnego i niewidzialnego, słowa i hałasu. Jej interwencja wydarza się w obrębie tej relacji między praktykami, formami widzialności i sposobami mówienia, która kroi wspólny świat czy wspólne światy⁵⁶.

Jak spostrzega Jerzy Franczak, „polityka” w filozofii Rancière’a to „proces podważania istniejących podziałów, zakłócania układu poprzez uzupełnianie go dodatkowym elementem: udziałem we wspólnocie przyznanym tym, którzy byli z niej wykluczeni”⁵⁷. A Alina Świeściak rozpatruje tę kwestię następująco:

W przepracowującej [...] teorie Kanta, Schillera, Hegla i Adorna koncepcji Jacques’a Rancière’a splot autonomii i heteronomii prowadzi do utopii estetycznej rozumianej jako emancypacja sztuki zmierzająca do uwolnienia zmysłów — sztuka umożliwia rekonfigurację zmysłowości, która z kolei przeorganizowuje życie wspólnoty, rozbijając dotychczasowe porządki polityczne, ustanowione przez tak a nie inaczej zaprogramowaną widzialność jednych i niewidzialność innych (ludzi, problemów społecznych, kategorii estetycznych itd.)⁵⁸.

Emancypacyjny charakter teatru łączy się z pytaniem o rolę widza. Rancière, popierając dążenie do emancypacji przez sztukę, odżegnywał się od założeń i środków, jakimi owo wyzwolenie się realizuje. Francuz był zdania, że dwudziestowieczny teatr miał zasadniczo dwa kierunki aktywizacji adresata:

⁵⁵ A nawet, jak zauważa Irina Żeriebkina, dla Rancière’a często polityczna działalność paradoksalnie tłamsi polityczność. Zob. И. Жеребкина, *(Не)согласие политического...*, s. 36.

⁵⁶ J. Rancière, *Polityka literatury...*, s. 350.

⁵⁷ J. Franczak, *Jacques Rancière: historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 188.

⁵⁸ A. Świeściak, *Współczynnik sztuki: polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 13.

[...] wyprowadzoną z praktyki Brechta linię teatru politycznego, angażującego intelektualnie, oraz inspirowaną wizją Artauda linię teatru rytualnego, absorbującego emocjonalnie, zachęcającego do empatii, której najbardziej radykalną postacią jest stan bliski religijnej ekstazie⁵⁹.

Formułując swoje idee, wykorzystał poglądy XIX-wiecznego pedagoga Jeana Josepha Jacotota, który odrzucał hierarchiczność w relacji uczeń-nauczyciel i twierdził, że zadaniem pedagoga nie jest zrównanie poziomu intelektualnego między nim a uczniem, ale intelektualna emancypacja podopiecznego. Rancière uważał, że podobnie dzieje się w przypadku sztuki – emancypacji może dokonać jedynie sam widz, a sztuka, jeśli chce mu to zadanie ułatwić, powinna abdykować „[...] z wyżyn swojego pedagogicznego autorytetu”⁶⁰. Joanna Puzyna-Chojka podkreśla, że w Rancièreowskiej koncepcji wyemancypowany widz staje się właściwym twórcą niepowtarzalnych i różnorodnych sensów, które zawsze zależeć będą z jednej strony od bodźców dostarczanych w czasie oglądania, a z drugiej od indywidualnych „kompetencji kulturowych” i bagażu doświadczeń⁶¹. Dla Rancière’a sztuka, która podkreśla swoją chęć emancypacji i podejmuje próby zakwestionowania podziału na aktywnego twórcę i pasywnego widza, jak konstatuje Łukasz Moll, jedynie utwierdza tego drugiego w jego nieszczęsnej roli, z której rzekomo ten pierwszy pragnie go wydobyć⁶². Twórczość, która zakłada, że jej zadaniem jest dotrzeć do pasywnego widza i spowodować określone reakcje, sama staje się „policyjna”, a nie polityczna. Polityczna emancypacja widza przez sztukę jest według Rancière’a możliwa wtedy, kiedy przyjmujemy, że „samo patrzenie też jest formą działania, aktywnego negocjowania znaczenia dzieła, konstruowania sieci postrzegalnego”⁶³. Twórca w takim podejściu nie jest jedynym, który ustanawia sensy – widz ma prawo włożyć w oglądane/czytane dzieło swoje znaczenia, a tym samym mieć swój udział w powstawaniu i funkcjonowaniu utworu⁶⁴.

⁵⁹ J. Puzyna-Chojka, *Widz wyemancypowany?*, Teatralny.pl, 23.05.2014, <https://teatralny.pl/recenzje/widz-wyemancypowany,517.html> (23.04.2023).

⁶⁰ Ł. Moll, *Wyemancypować widza z emancypacji* (Jacques Rancière, „*The Emancipated Spectator*”), Opcje 1.1, 2016.

⁶¹ J. Puzyna-Chojka, *Widz wyemancypowany?*...

⁶² Ł. Moll, *Wyemancypować widza z emancypacji*...

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Z rozważań Rancière’a korzystała amerykańska historyczka i krytyczka sztuki Claire Bishop, której monografia o partycypacji sztuki i polityce widowni zyskała ogólnościowy rozgłos. Bishop podziela

Pisząc o polityczności w najnowszym dramacie i teatrze, nie sposób nie wspomnieć o definicjach teatru politycznego. Alicja Wielgus uznaje za teatr polityczny taki teatr, „w którym dochodzi do sporu między sceną a widownią”⁶⁵. U Hansa-Thiesa Lehmana możemy przeczytać, że „[d]o jego istoty [teatru politycznego – PChK] należy dotykanie widza, wywoływanie w nim strachu i dezorientacji, ponieważ właśnie przez procesy oddziałujące «niemoralnie», «aspolecznie» i «cynicznie» konfrontuje go z jego własną obecnością”⁶⁶. Z kolei Joanna Krakowska w opracowaniu hasła „teatr polityczny” na stronie portalu internetowego *Encyklopedia teatru polskiego* pisze, że zjawisko teatru politycznego ma różne odsłony, w zależności od czasu historycznego, w jakim działa. Badaczka zauważa:

Do XX wieku jego [teatru politycznego – P.Ch.-K] zaangażowanie i oddziaływanie miało charakter polityczny w szerokim rozumieniu pojęcia polityczności. Nie tyle więc wikał się w bezpośrednią walkę polityczną, ile kształtował debatę publiczną, edukował, wspierał przemiany obyczajowe i światopoglądowe, rozbudzał aspiracje narodowe czy klasowe. [...] Teatr polityczny w węższym znaczeniu – rozumiany jako medium używane w walce politycznej, na rzecz jakiegoś stanowiska, ruchu, programu, akcji, kampanii czy partii – jest zjawiskiem o awangardowym rodowodzie. Wywodzi się z teatru epoki rewolucji bolszewickiej – „agit-prop” i z teatru niemieckiego lat dwudziestych⁶⁷.

Teatrolożka dodaje, że kolejnej (najbardziej współczesnej) odsłonie teatru politycznego towarzyszy refleksja teoretyczna. XXI-wieczny teatr polityczny ma być nie tylko zaangażowany, ale również angażujący, czyli oddziałujący na widza⁶⁸.

Takie rozróżnienie znajdziemy również w rozważaniach Mościckiego, który uważa, że sztuka może na dwa sposoby reagować na wydarzenia otaczającego świata:

poglądy Rancière’a w kwestii konieczności zachowania autonomii przez sztukę, która w przeciwnym wypadku może zostać narzędziem polityczno-ekonomicznym i tym samym stać się częścią fałszywego konsensusu społecznego. Zob. C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Wydawnictwo Bęc zmiana, Warszawa 2015.

⁶⁵ A. Wielgus, *Teatr polityczny musi wkurzać*, <https://klubjagiellonski.pl/2017/09/04/teatr-polityczny-musi-wkurzac/> (30.04.2023).

⁶⁶ Cyt. za: A. Wielgus, *Teatr polityczny...*

⁶⁷ Encyklopedia jest tworzona przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego we współpracy z Polskim Towarzystwem Badań Teatralnych. Strona internetowa Encyklopedii Teatru Polskiego: <http://www.encyklopediateatru.pl/> (30.04.2023). Joanna Krasowska, *Teatr polityczny*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/286/teatr-polityczny> (30.04.2023).

⁶⁸ Tamże.

przenosząc na scenę rzeczywiste konflikty społeczne — co według badacza robi sztuka zaangażowana — lub stawiając „pytania o same linie podziałów”⁶⁹, co czyni sztuka angażująca⁷⁰.

Posiłkując się poglądami Jeana-Paula Sartre’a, Mościcki uważa, że celem sztuki (czy teatru) zaangażowanej jest bezpośrednie oraz pełne uczestnictwo w przestrzeni społecznej, „zabieranie głosu przez artystę w ważnych sprawach politycznych i społecznych, ale także tworzenie takich komunikatów, które będą odpowiedzią na aktualne sytuacje, problemy i napięcia”⁷¹. Tak więc sztuka zaangażowana to wypowiedź na temat sporów, które już istnieją. Inaczej działa sztuka angażująca, która w rozumieniu Mościckiego, stara się wymyślać nowe tematy, „umożliwiać zajmowanie pozycji, które dotychczas wydawały się niemożliwe”⁷². I tak jak patronem sztuki zaangażowanej badacz czyni Sartre’a, tak za patronów sztuki angażującej uważa Rolanda Barthes’a i Jacques’a Rancière’a. Oczywiście Mościcki jest świadomy umowności tego podziału i w swoich przemyśleniach podkreśla, że obie sztuki nie mogą występować w czystej formie:

Prawdziwa sztuka zaangażowana musi być także angażująca, inaczej stanie się nieodróżnialna od języków polityki i wobec nich wtórna. [...] Prawdziwa sztuka angażująca musi być po części również sztuką zaangażowaną. W przeciwnym razie pozostanie trwale oderwana od przestrzeni społecznej i utraci realną możliwość jej rekonfigurowania, stając się destrukcyjną sztuką dla sztuki⁷³.

W tym kontekście polityczność sztuki jest dla Mościckiego rezultatem kontaminacji sztuki zaangażowanej i angażującej⁷⁴ i wypracowaniem sztuki, która „może stwarzać ramy dla aktywności pełnej inwencji, a jednocześnie jak najbardziej zanurzonej w społecznym konkrecie”⁷⁵. Tak rozumiana polityczność sztuki jest punktem wyjścia do przyjrzenia się w niniejszej rozprawie praktykom zaangażowania się współczesnej

⁶⁹ A. Sosnowska, *W soczewce teatru — eseje o sztuce angażującej*, „Obieg” 29.12.2008, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%C4%85%C5%BCki/5817> (30.04.2023).

⁷⁰ P. Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 35.

⁷¹ Tamże, s. 23.

⁷² Tamże, s. 24.

⁷³ Tamże, s. 29.

⁷⁴ Tamże, s. 31.

⁷⁵ Tamże, s. 33.

dramaturgii rosyjskiej w życie społeczno-polityczne i angażowania odbiorców do refleksji nad poruszanymi przez twórców tematami.

1.2. Dramat społecznie zaangażowany w Rosji (dawniej i dziś)

Należy dokonać starań, by widz miał świadomość tego,
w jakich czasach żyje.
(Jelena Griemina w rozmowie z Andriejem Moskwinem)

Pierwsze lata XXI wieku charakteryzują się ogromnym wzrostem popularności dramaturgii wśród młodych rosyjskich twórców – na tyle dużym, że Mark Lipowiecki i Birgit Beumers pisali o „socjokulturowym fenomenie «nowego dramatu»”⁷⁶. Jego początki wiążą oni z jednej strony z kryzysem teatru repertuarowego lat 80. i 90. XX wieku, a z drugiej z gwałtownym rozwojem teatrów niezależnych, eksperymentalnych i studyjnych, które dzięki pieriestrojce mogły zacząć legalnie funkcjonować⁷⁷. Teatry państwowe winą za sceniczne niepowodzenia obarczały współczesną dramaturgię, a ściślej mówiąc, jej brak, z kolei powstające nowe sceny po prostu potrzebowały nieprzedawnionych tekstów do grania, podjęto więc działania zmierzające do odrodzenia dramaturgii. W tym celu zaczęto organizować festiwale, konkursy czy warsztaty⁷⁸, które okazały się niezwykle popularne i w efekcie spowodowały wysyp młodych talentów. Festiwalowa przestrzeń umożliwiła zaistnienie takim autorom jak: Jewgienij Griszkowicz, Maksim Kuroczkin, Oleg

⁷⁶ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 7.

⁷⁷ Spośród najbardziej znanych i mających największy wpływ na przestrzeń teatralno-dramaturgiczną autorzy monografii *Перформансы насилия* wymieniają następujące sceny: teatr-studio Olega Tabakowa (Tabakow w latach 70. współtworzył Teatr Sowriemiennik – równie wpływowy teatr czasów radzieckich), Teatr na Spartakowskim Placu Swietłany Wragowej (późniejszy Teatr „Modern”), teatr „EtCetera” Aleksandra Kaliagina, „Szkoła sztuki dramaturgicznej” Anatolija Wasiljewa, Teatr Kameralny Michaiła Szepienko, Pracownia Teatralna Piotra Fomienki, Teatr „U Nikitskich Worot” Marka Rozowskiego czy Teatr „Człowiek” Ludmiły Roszkowan. Zob. Tamże, s. 7–9; И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы” 2004, nr 5, s. 23–42.

⁷⁸ Spośród najważniejszych opiniotwórczych festiwali, na których usłyszano o wielu wybitnych młodych dramaturgach, można wymienić następujące: moskiewskie festiwale: „Złota Mask” (Золотая маска; organizowany od 1994 roku), NET (New European Theatre | /Новый европейский театр; odbywający się od 1998 roku) czy Festiwal młodej dramaturgii „Lubimowka” (Любимовка; po raz pierwszy zorganizowany w 1990 roku w posiadłości Stanisławskiego „Lubimowka”, od 2001 roku odbywa się w Moskwie); festiwal niezależnych teatrów i nowej dramaturgii „Sib-Altera” w Nowosybirsku (organizowany od 2000), konkurs „Eurazja” („Евразия”; powołany do życia w 2003 roku w Jekaterynburgu przez reżysera i dramatopisarza Nikołaja Koladę); festiwal literacko-teatralny organizowany w latach 1990–2009 „Majskie cztenija” (Майские чтения”; kuratorem części teatralnej był dramaturg Wadima Liewanow).

Bogajew, Wasilij Sigarijew, Oleg i Władimir Priesniakowie, Iwan Wyrypajew, Natalja Woróżbyt, Wadim Lewanow czy Jekaterina Sadur. Do głosu doszło młode pokolenie, w którego manifestach i postulatach wyraźnie pobrzmiewały echa Brechtowskich i Artaudowskich koncepcji, zmierzających do uczynienia przestrzeni teatralnej miejscem rozmowy o problemach społecznych, w której jednymi z uczestników są widzowie zaangażowani w sferę krytycznego rozmyślenia nad problemami, a nie wyłącznie będący biernymi obserwatorami⁷⁹.

Pojawienie się „nowego dramatu” wpłynęło na odnowienie oblicza współczesnego teatru i dramaturgii w Rosji oraz przyczyniło się do istotnych przesunień tematycznych, wśród których ważne miejsce zajął aktywizm społeczny. „Nowy dramat” znalazł swój cel w pragnieniu realnego oddziaływania na widza – Ilmira Bołotian zauważa, że nowodramowcami kierowała (i kieruje) chęć transformacji stereotypowych poglądów odbiorcy oraz uwrażliwienie go na otaczającą rzeczywistość⁸⁰. Istotną rolę w kształtowaniu się tego prądu odegrały seminaria brytyjskiego teatru Royal Court z 2000 i 2001 roku, podczas których rosyjscy twórcy poznali i zafascynowali się techniką *verbatim*. Dokumentalizm stał się ważnym nurtem „nowego dramatu” i jednym z najważniejszych jeśli chodzi o zaangażowanie w sprawy bieżące, w problematykę społeczno-polityczną. Jelena Griemina w rozmowie z Andriejem Moskwinem tak opisywała zwrot ku tematyce społecznej „nowego dramatu”:

Tradycyjny teatr rosyjski jest oddalony od problemów, którymi żyje społeczeństwo. Nie wiem, kto ponosi za to odpowiedzialność, ale w Moskwie nie można znaleźć sztuk na tematy, które są dla miasta pierwszorzędne: wojna, bezdomni, konflikty między grupami narodowościowymi. Na obrzeżach stolicy często się zdarzają prawdziwe tragedie, ale teatr o tym milczy. Ponieważ tak naprawdę został pozostawiony samemu sobie, musi przede wszystkim dbać o zysk, boi się zmartwić widza, zepsuć mu nastrój⁸¹.

⁷⁹ Zob. И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim...*; А. Толстова, В. Степанов, К. Матвиенко, „Социальный поворот” в современном искусстве, „Театр” 2020, nr 43, <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (30.04.2023).

⁸⁰ И. Болотян, *О драме в современном театре...*

⁸¹ Zob. А. Москвин, *Вспóлчeсny театр роsyjski (крытыка театрална і wywiady)*, Wydawnictwo Sowa, Warszawa 2010, s. 14.

Sztuki verbatim kładły nacisk na tekst⁸² — Romin Gray, jeden z reżyserów prowadzących ówczesne warsztaty, mówił „[...] słowo jest dla nas źródłem wszystkiego, szanujemy słowo i czcimy je”⁸³, postulując odejście od teatru reżyserskiego na rzecz wspólnej pracy nad tekstem aktorów, dramaturga i reżysera⁸⁴. O skierowaniu środka ciężkości na treść, a nie na formę, na etykę, a nie estetykę mówili nowodramowcy w swoich manifestach, spośród których jednym z bardziej znanych jest manifest Teatru.doc. Założona w 2002 roku przez Jelenę Grieminą i Michaiła Ugarowa scena miała być przestrzenią, w której nowe sztuki dokumentalne będą mogły zostać zaprezentowane widzowi. Priorytetem teatru była i jest możliwość poruszania ważnych społecznie i politycznie tematów, co zostało przez jasno zadeklarowane:

МАНИФЕСТ „ТЕАТРА.DOC”

(Предложения группы Вартанов-Копылова-Маликов по созданию манифеста „ТЕАТРА.DOC”):

„ТЕАТР.DOC” — организация, придерживающаяся определенных эстетических принципов.

Творческие группы, сотрудничающие с театром, обязаны учитывать данные принципы при подготовке своих спектаклей/разовых акций.

Цели и задачи:

1. „ТЕАТР.DOC” отражает острые конфликты современного общества.
2. „ТЕАТР.DOC” исследует пограничные зоны человеческого существования.
3. „ТЕАТРА.DOC” приветствует конфликтность позиции автора.
4. „ТЕАТРУ.DOC” интересны провокационные темы.
5. „ТЕАТРУ.DOC” интересен новый взгляд на привычные явления.

⁸² Warto podkreślić, że tekstocentryczność jest charakterystyczna dla całej postmodernistycznej twórczości, nie tylko rosyjskiej, i nie tylko dramaturgicznej. O tekście jako centralnej idei rosyjskiego dramatu zob. np. M. Pieczyński, *Modele dialogu z tradycją...*

⁸³ K. Kopka, *Dramat generacji „P”*, w: tenże (red.), *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2003, s. 9.

⁸⁴ Niechęć do teatru reżyserskiego Romin Gray wyraził słowami „[t]rzeba zrobić wszystko, żeby zburzyć teatr reżyserski, gdyż dziś jest to teatr całkowicie przegniły”. K. Kopka, *Dramat generacji „P”*..., s. 8–9. Swego rodzaju paradoksem odrzucenia teatru reżyserskiego na rzecz słowa i dramaturgii jest fakt, że wielu najwybitniejszych twórców nowego dramatu, to ludzie zajmujący się oprócz pisania reżyserią czy aktorstwem. Będą to np. Nikołaj Kolada, Michaił Ugarow, Iwan Wyrupajew, Rusłan Malikow, Oleg Priesniakow czy Jewgienij Griszkowicz. Tak też w 2003 roku pisał o nich Krzysztof Kopka: „Najnowszą dramaturgię rosyjską tworzą przede wszystkim aktorzy i reżyserzy”. O nowej praktyce tworzenia spektakli, opierającej się na silnej współpracy reżysersko-dramaturgicznej pisali również Beumers i Lipowiecki w monografii *Перформансы насилия*. Zob. K. Kopka, *Dramat generacji „P”*..., s. 16; М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 11.

6. „ТЕАТРУ.ДОС” интересны инновационные техники создания театрального произведения.
7. „ТЕАТРУ.ДОС” интересны темы, которые ранее не исследовались театром.
8. „ТЕАТРУ.ДОС” важна простота и ясность высказывания.
9. „ТЕАТРУ.ДОС” важна социальная значимость произведения.
10. „ТЕАТРУ.ДОС” отрицает понятие „искусство ради искусства”.

Эстетика постановок:

1. Минимальное использование декораций. [...]
2. Музыка как средство режиссерской выразительности (музыка „от театра”) исключена. [...]
3. Танец и/или пластические миниатюры как средство режиссерской выразительности исключены. [...]
4. Режиссерские „метафоры” исключены.
5. Актеры играют только свой возраст.
6. Актеры играют без грима, если использование грима не является отличительной чертой или частью профессии персонажа⁸⁵.

Choć manifest miał być żartem⁸⁶, to tezy w nim zawarte są nadal aktualne, szczególnie jeśli chodzi o poruszaną problematykę, o czym świadczą słowa Zariemy Zaudinowej, reżyserki w Teatrze.doc:

Елена Анатольевна всегда говорила, что мы не имеем права молчать. Поэтому „Театр.doc” — это место, где люди говорят о том, что происходит. Место, куда может прийти любой. Театр всегда цитировал немецкого режиссера Фассбиндера: „Если ты не можешь изменить реальность, ты должен свидетельствовать о ней”. И мы, документалисты, свидетельствовали о ней⁸⁷.

Zauważalny zwrot socjalny „nowego dramatu” związany jest także z kryzysem tożsamościowym, przed jakim stanęło społeczeństwo rosyjskojęzyczne po rozpadzie Związku Radzieckiego. Problemy z określeniem własnej identyczności według Lipowieckiego i Beumers wyrażały się m.in. w przewartościowaniu historii i poszukiwaniach historycznych mitologii, wzroście apatii społecznej, ale także nostalgii po

⁸⁵ Tekst manifestu cyt. za: И.М. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim...*, s. 32–33.

⁸⁶ Zob. И. Болотян, „Док” и „догма”: теория и практика, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (30.04.2023).

⁸⁷ А. Тимина, „Театр.doc” будет сохранен любой ценой, <http://www.teatral-online.ru/news/21688/> (30.04.2023).

niedawnym imperium, ksenofobii oraz przyjęciu wielu efektów globalizacji w życiu kulturowym i społecznym⁸⁸. W tej sytuacji zadaniem nowodramowców (ale też ich bezpośrednich poprzedników) były, jak piszą badacze, dwa rodzaje prób zbudowania nowej tożsamości: albo analizując i wyraźnie zarysowując oblicze istniejących grup społecznych, albo wykorzystując performatywną komunikację między sceną a widownią⁸⁹. Lipowiecki i Beumers konstatują, że młodzi dramatopisarze wybrali drugą opcję i dlatego jedna z ważniejszych cech „nowego dramatu” ujawnia się w tym, że:

[...] наиболее значимые тексты „новой драмы” не изображают и не отражают жизнь, а создают (или стремятся создать) магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания и особого рода коммуникации с аудиторией⁹⁰.

Istotną składową modernistycznych i postmodernistycznych performansów jest przemoc i okrucieństwo, co widać w twórczości nowodramowców. Zarówno werbalna jak i niewerbalna przemoc jest *sui generis* językiem nowej dramaturgii, za pomocą którego realizowane są minimum trzy funkcje estetyczne. Po pierwsze, jak piszą Lipowiecki i Beumers, przemoc w „nowym dramacie” występuje jako oznaka kulturowego chaosu. Po drugie występuje jako część postsowieckich praktyk społecznych, służących do nowego podziału władzy, symbolicznego i ekonomicznego kapitału. Po trzecie zaś przemoc pojawia się jako rytualna transgresja⁹¹.

Performatywność rozumiana za Ewą Domańską jako „[...] zwrot nastawiony na sprawczość, działanie i zmiany w rzeczywistości, gdzie podmiot staje się czynnym uczestnikiem wydarzeń, to wyjście poza metaforę świata rozumianego jako tekst do spojrzenia na świat jako wielości performatywnych działań i jako performansu, w którym się uczestniczy”⁹² bliska jest koncepcji polityczności Rancière’a, dla którego „[...] literatura, właśnie jako literatura, interweniuje w krojenie przestrzeni i czasu,

⁸⁸ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 14.

⁸⁹ Tamże, s. 15.

⁹⁰ Tamże, s. 27.

⁹¹ Tamże, s. 28–29.

⁹² E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

widzialnego i niewidzialnego”⁹³, tj. ma wpływ na ustanawianie widzialności jednostek i grup społecznych. Sami rosyjscy dramatopisarze i dramatopisarki tworzący analizowany w niniejszej rozprawie nurt są przykładem demokratyzacji i rozszerzenia środowiska teatralnego: trzon „nowego dramatu” tworzą ludzie z najróżniejszych kręgów i z najróżniejszym doświadczeniem artystycznym⁹⁴ (często zerowym, co stanowiło powód dla wielu krytyków z początku XXI wieku do negatywnej oceny rodzącego się nurtu⁹⁵). Swoją różnorodnością udowadniają oni, że Rancièrowski nowy „podział zmysłowego” jest możliwy, a relacje społeczne nie są dane raz na zawsze. Nowodramowcy weszli do dość hermetycznego środowiska teatralnego, pokazując, że każdy człowiek może być w jednej chwili twórcą, w drugiej tematem, a w trzeciej odbiorcą, co bliskie jest myśli francuskiego filozofa, który twierdził, że chcąc działać jako polityczny podmiot, przede wszystkim nie należy unikać ani bać się równości. Przeciwnie — powinno się traktować ją jako obowiązującą zasadę funkcjonowania społeczeństwa:

[...] если вы действительно стремитесь к тому, чтобы быть политическими субъектами, вам стоит отказаться от представлений о том, что равенство — это опасно [...]. Есть много типов народа, много типов масс. И равенство — это не утопия, это, прежде всего, принцип, который мы применяем здесь и сейчас. Когда мы говорим, когда мы действуем политически, когда

⁹³ J. Rancièr, *Polityka literatury...*, s. 351.

⁹⁴ Zmiany w dotychczasowym układzie sił można było zaobserwować właściwie na każdej płaszczyźnie okołoteatralnej: tematycznej, autorskiej i aktorskiej, co Kristina Matwijenko charakteryzowała w następujący sposób: „Российская «новая драма» во многом состояла из людей либо отвергнутых стационарным театром, либо вовсе не учившихся драматургии. «Новодраматовское» сообщество было разнородным, в него вошли и выпускники Литинститута, и ученики Николая Коляды, но общим вектором стала вынужденная или осознанная маргинальность». Zob. K. Матвиенко, *Настоящее неопределенное. Драма, XXI век: трансформации, перемены, новые качества*, w: П. Богданова (red.), *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, Новое литературное обозрение, Москва 2020, s. 71. W podobnym tonie wypowiadała się Jelena Gremina, współzałożycielka Teatru.doc, która tak charakteryzowała początki działalności swojego teatru: „Здесь в одном спектакле можно видеть признанных звезд, в другом — никому не известных непрофессиональных артистов [...]. Здесь ведет семинар по драматической импровизации великая Людмила Петрушевская и глумятся над публикой вокзальные беспризорники”. E. Гремина, *Театр.doc — 2 года работы [вместо вступления]*, w: E. Гремина (red.), *Документальный театр. Пьесы, Три квадрата*, Москва 2004, s. 3.

⁹⁵ Zob. И. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim...*; K. Матвиенко, *Новая драма: победа без триумфа...* Choć nie da się nie zauważyć, że mimo metodycznych prób rozszerzania grona twórców młodego pokolenia, z czasem również to środowisko się zhermetyzowało i stałymi uczestnikami festiwalu zostało kilka ośrodków: moskiewskie Teatr.doc, Teatr Praktika oraz Centrum dramaturgii i reżyserii (Центр Драматургии и режиссуры), Kolada-teatr z Jekaterynburga czy zespoły teatralne z Togliatti i Kemerowa. Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 12.

мы заняты искусством. То есть мы делаем это с мыслью, что это может постичь и понять любой, обращаемся к кому угодно. Равенство постоянно испытывают и проверяют на практике. Мы постоянно констатируем, что люди очень хорошо понимают вещи, которые, казалось бы, не должны понимать⁹⁶.

Również widoczna w twórczości nowodramowców chęć łamania konwenasów i brak zgody na kompromisy zbliża ich światopoglądowo z koncepcjami Rancière'a, który uważał, że przerwać tradycyjny model wspólnoty można jedynie przez nonkonformistyczne działania, przez niezgodę (fr. *dissensus*). Konsensus zaś, będący często celem działania polityków i osób sprawujących władzę, jest według Rancière'a tym, co niszczy polityczność, rozumianą przez filozofa, jak już wcześniej zostało zaznaczone, jako działania zakłócające istniejący podział i prowadzące do dodania tych elementów, które są z owego podziału wykluczone⁹⁷.

Należy jednak zaznaczyć, że zaangażowanie w życie społeczno-polityczne ma długą tradycję w literaturze rosyjskiej i w różny sposób się przejawiało na przestrzeni dziejów⁹⁸. Zanim nadeszły czasy współczesnego artaktywizmu, teatru społecznego i zaangażowanego, podobne postulaty pojawiały się już na kartach historii literatury. Wszak, jak pisał Jean Paul Sartre, nawet koncepcje „czystej sztuki” „[...] gdy są traktowane poważnie, zawsze stanowią formy (choć ukryte) społecznego zaangażowania”⁹⁹, a przecież idee „sztuki dla sztuki” stanowią zdecydowanie mniejszą część niż poglądy na temat utylitarnej jej charakteru¹⁰⁰. Dzisiejsza chęć dramaturgów do komentowania życia społeczno-politycznego, do odkrywania tabuizowanych tematów, do dawania głosu marginalizowanym ma bogatą historię i sięga najdawniejszych czasów. Podobnie jak w przypadku piśmiennictwa europejskiego, pierwsze teksty o literackim charakterze miały najczęściej utylitarne charakter — służyły umocnieniu władzy świeckiej lub religijnej i dotyczyły bieżących wydarzeń z życia

⁹⁶J. Rancière, *Большой разговор*. Беседовал Андрей Репа, Colta, 21.06.2018, <https://www.colta.ru/articles/society/18387-zhak-ransier-bolshoy-razgovor> (23.04.2023).

⁹⁷ Z kolei działania, które mają podtrzymać istniejący porządek, utrzymać konsensus Rancière nazywa „policją”. Zob. И. Жеребкина, *(Не)согласие политического и эстетического в философии Жака Рансьера...*, s. 37–38; J. Franczak, *Jacques Rancière: historia literatury i polityka...*, s. 188.

⁹⁸ O wtórności manifestów nowodramowców piszą np. Lipowiecki i Beumers. Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 23

⁹⁹ Cyt. za: R. Williams, *Aktywność i zaangażowanie*, przeł. M. Tabaczyński, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 301.

¹⁰⁰ Zresztą dla cytowanego często w tej pracy Jacquesa Rancière'a również.

społeczeństw¹⁰¹. I podczas gdy słowo pisane miało w tamtych czasach bardzo oficjalny charakter, to folklor ustny charakteryzował się zdecydowanie większą odwagą i polityczną niepoprawnością. Jak pisze Bogusław Mucha:

W XI wieku, a więc u zarania państwowości i kultury staroruskiej, pojawili się pierwsi nieprofesjonalni aktorzy zwani skomorochami. Byli to wędrowni artyści ludowi (aktorzy, błazny, żonglerzy, kuglarze, śpiewacy, treserzy zwierząt), którzy – podobnie jak na Zachodzie Europy – bawili gawieź na targach i jarmarkach. [...] W czasie występów publicznych skomorochowie ośmieszali przywary możliwych tego świata (nie wyłączając hierarchów cerkiewnych). Pewne stałe elementy ich widowisk: niewybredne żarty i gesty, obsceniczne aluzje lub zręczne sztuczki przetrwały w niezmienionej postaci przez całe stulecia. Natomiast proste początkowo dialogi z *pointą* ewoluowały stopniowo do rangi pełnospektaklowych sztuk, które około XVII wieku przeniknęły do teatrów dworskich i szkolnych¹⁰².

Niepokorny charakter występów skomorochów prowadził do ataków ze strony duchowieństwa, które upatrywało w nich zagrożenie dla prawosławia. Nieco przychylniej spoglądali na nich carowie czy bojarzy, jednak gościna na dworze wiązała się z lojalnością wobec protektorów. Najbardziej jednak cenił tych wędrownych komediantów prosty lud, dla którego ostre teksty skierowane przeciwko możnym stanowiły symboliczne zadośćuczynienie doznawanych krzywd¹⁰³. Z tradycji ulicznych występów wyrósł teatr kukielkowy, potem szkolny, dworski i w końcu publiczny. Jako pierwszy w historii teatru rosyjskiego znaczenie sceny w kształtowaniu opinii publicznej uświadomił sobie Piotr I, za czasów którego nastąpił znaczący rozwój życia teatralnego, Katarzyna II z kolei, chcąc mieć jeszcze większy wpływ na to, co jest wystawiane, sama pisała sztuki, nie odznaczając się na tym polu wybitnymi zdolnościami¹⁰⁴. Jeśli jednak chodzi o teksty dla sceny, za ojca nowożytnej dramaturgii rosyjskiej uważa się Aleksandra Sumarokowa (1717–1777)¹⁰⁵ – wcześniej albo

¹⁰¹ Jednym z najwcześniejszych przykładów może być chociażby staroruski utwór *Słowo o wyprawie Igora* (Слово о полку Игореве, ok. 1185), który był niczym innym jak głosem dotyczącym bieżącej wydarzeń i sytuacji społecznej.

¹⁰² B. Mucha, *Historia teatru rosyjskiego*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalski, Piotrków Trybunalski, 2001, s. 12–13.

¹⁰³ Zob. Tamże, s. 16–17.

¹⁰⁴ Zob. Tamże, s. 61–63.

¹⁰⁵ Zob. T. Kołakowski, *Aleksander Sumarokow*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*, PWN, Warszawa 1976, s. 225.

wystawiano przekłady (popularne były inscenizacje romansów rycerskich), albo utwory o tematyce religijnej i historycznej. Sumarokow zaś pisał o problemach obywatelskich, jak wspomina Tadeusz Kołakowski, pisarz swoje teksty „[t]raktował jako oręż walki politycznej, wyrażając w nich nastroje opozycyjne”¹⁰⁶. Choć pod względem formalnym czerpał z zachodnich wzorców (szczególnie z teatru francuskiego), to tematy do swoich sztuk (a próbował sił w różnych gatunkach dramatycznych) brał z życia Rosji. Jak zauważa Mucha:

Pisarz traktował scenę jako trybunę, z której przez usta bohaterów nawoływał do szlachetnych czynów. [...] formułował pozytywny program polityczny, skierowany przeciwko despotyzmowi we własnym kraju¹⁰⁷.

Choć Sumarokow krytykował samowładztwo, nie odznaczał się rewolucyjnymi poglądami, zdecydowanie popierał monarchię i jego krytyka życia politycznego nie miała na celu obalenia dotychczasowego ustroju czy znaczącej ingerencji w pozycję szlachty, z której sam się wywodził. Dopiero jego następcy zaczęli wypowiadać się bardziej radykalnie. Nastroje antypańszczyźniane czy antymonarchistyczne pojawiały się już w dramatach z drugiej połowy XVIII wieku, jednak na trwałe w kartach historii najlepiej zapisał się inny utwór podejmujący kwestię wolności chłopskiej i absolutyzmu, a mianowicie utwór Aleksandra Radiszczewa *Podróż z Petersburga do Moskwy* (*Путешествие из Петербурга в Москву*, 1790). Trzydzieści lat później powstała sztuka dramatyczna o podobnym wydźwięku i podobnej popularności jak dzieło Radiszczewa – w 1824 roku Aleksander Gribojedow napisał *Mądremu biada* (*Горе от ума*) – sztukę nazywaną pierwszą komedią polityczną¹⁰⁸. Gribojedow mistrzowsko sportretował odwieczny problem walki starego z nowym na tle przemian społeczno-politycznych końca epoki panowania Aleksandra I. Nie miał jednak szczęścia jeśli chodzi o drogę jego utworu na scenę. Carska cenzura zezwoliła na druk okrojonej wersji sztuki dopiero w 1833 roku, a pełny tekst ukazał się w 1862

¹⁰⁶ Tamże, s. 225.

¹⁰⁷ B. Mucha, *Historia...*, s. 49–50.

¹⁰⁸ W. Jakubowski, Aleksander Gribojedow, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej...*, s. 436.

roku¹⁰⁹. Nie przeszkodziło to w nieoficjalnym rozpowszechnianiu sztuki Gribojedowa, która cieszyła się ogromną popularnością szczególnie wśród „[...]szermierzy idei wolności, szlacheckich rewolucjonistów”, jak pisał Jakubowski¹¹⁰. Zresztą czasy panowania Mikołaja I (1825–1855) to czas reakcji politycznej, która w życiu teatralnym ówczesnej Rosji odbiła się znacząco na repertuarze i powstających sztukach – jak zauważa Bogusław Mucha, Mikołaj I dążył do uniknięcia wszelkich aluzji społeczno-politycznych padających ze sceny i zezwalał głównie na rozrywkowy repertuar w teatrach: „Dominowały w nim melodramaty i wodewile, które skutecznie odciągały publiczność od poważniejszych zagadnień społecznych”¹¹¹. Utwory, które miały poważniejszy wydźwięk, winny były z kolei umacniać władzę, dlatego „[...] najchętniej wystawiano sztuki pseudopatriotyczne, bogoojczyźniane, prawdziwie «dworskie», sławiące różne zwycięstwa militarne oraz ofiarność i poświęcenie Rosjan za cara i ojczyznę”¹¹². Jednak mimo znacznych represji cenzury i prób ograniczania wszelkich poszukiwań intelektualnych przez władze carskie, epoka mikołajowska charakteryzuje się znacznym pobudzeniem myślowym i światopoglądowym. Rozwinęło się czasopiśmiennictwo, a na jego łamach krytyka literacka, która często nie ograniczała się jedynie do analiz literackich, ale skłaniała się również w stronę filozoficzno-socjologicznych diagnoz społeczeństwa¹¹³. Wywodzący się z tego kręgu „rewolucyjni demokraci” – tacy jak Wissarion Bieliński, Nikołaj Czernyszewski czy Nikołaj Dobrolubow – zaczęli formułować postulaty o konieczności społecznego zaangażowania literatury, co Terry Eagleton charakteryzował w następujący sposób:

Pisarze ci postrzegali literaturę jako narzędzie społecznej krytyki i analizy, a artystę jako społecznego edukatora; ich zdaniem literatura musi porzucić wysublimowane techniki estetyczne, by stać się narzędziem społecznego rozwoju. Sztuka, według nich, stanowi odbicie rzeczywistości społecznej i powinna portretować jej typowe elementy¹¹⁴.

¹⁰⁹ Tamże, s. 439.

¹¹⁰ Tamże, s. 436.

¹¹¹ B. Mucha, *Historia...*, s. 113–116

¹¹² Tamże, s. 119.

¹¹³ B. Galster, *Romantyzm i ruch literacki*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej...*, s. 507–532.

¹¹⁴ T. Eagleton, *Pisarz i zaangażowanie*, przeł. M. Tabaczyński, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 285.

To, co zaczęto formułować teoretycznie, w praktyce realizowało się np. w ładunku satyrycznym komedii Nikołaja Gogola czy Aleksandra Ostrowskiego, który wytykał wady nie tylko szlachcie czy urzędnikom, ale równie ostro wypowiadał się w swoich sztukach o środowisku kupieckim czy mieszczańskim¹¹⁵. Jak podkreśla polska filozofka Joanna Bednarek „[d]obra literatura, podobnie jak dobra polityka, wprowadza do wspólnego świata coś, czego wcześniej tam nie było; obie przemieszczają i poszerzają horyzont tego, co wyobrażalne”¹¹⁶. Takiego zadania z pewnością podjęli się kolejni wielcy dramaturdzy, już z przełomu XIX i XX wieku: Anton Czechow i Maksym Gorki. I choć ich dokonań nie da się klasyfikować w tych samych kryteriach, to z pewnością o obu można powiedzieć, że zmienili postrzeganie dramaturgii. Czechow, wprowadzając codzienność jako główny temat sztuk i przenosząc „punkt ciężkości akcji z wydarzeń zewnętrznych na świat wewnętrzny kreowanych postaci”¹¹⁷, a Gorki, wprowadzając na deski teatrów tych, których dotąd właściwie nie można było tam spotkać – bohaterami jego sztuki *Na dnie* (*Ha dnie*, 1902) są „ludzie zepchnięci na dno życia: wykolejeńcy, przestępcy, alkoholicy” jak ich charakteryzuje Bogusław Mucha¹¹⁸. Twórczość Gorkiego, zarówno dramaturgiczna jak i prozatorska, charakteryzowała się dużym zaangażowaniem w sprawy społeczno-polityczne przy jednoczesnym zainteresowaniu kwestiami teoretycznymi i estetycznymi stawianymi przed literaturą. Jerzy Lenarczyk tak pisał o dramaturgicznej twórczości Gorkiego:

Sprawę stawiał programowo: formuła „nowego romantyzm” zawiodła, chodziło tedy o stworzenie formy dramatycznej, szerzej zaś — literatury, która pozwalałaby łączyć odsłanianie nieprawości społecznych z uogólnieniami filozoficznymi, ukazywać powszednie bytowanie człowieka jako dramat kondycji człowieczej, ale dramat heroiczny, mobilizujący do walki ze światem¹¹⁹.

¹¹⁵ Zob. Mucha, *Historia...*, s. 150–157.

¹¹⁶ J. Bednarek, *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię...*, s. 49.

¹¹⁷ B. Mucha, *Historia...*, s. 192.

¹¹⁸ Tamże, s. 196.

¹¹⁹ J. Lenarczyk, *Maksym Gorki*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*. T. II, PWN, Warszawa 1976, s. 521.

Oddany piętnowaniu wszelkich niesprawiedliwości i wyczulony na nastroje panujące w społeczeństwie, został, jak stwierdza Iwona Krycka-Michnowska,

Na przełomie wieków uznany za obrońcę „skrzywdzonych i poniżonych” oraz „zwiastuna burzy”, po rewolucji bolszewickiej przeobraził się w klasyka socrealizmu, dyktatora sowieckiej literatury, piewcę reżimu stalinowskiego¹²⁰.

Choć Gorki nie od razu opowiedział się po stronie rewolucji październikowej, obawiając się, że przejęcie władzy przez niewykształcone chłopstwo czy drobno-mieszczaństwo może doprowadzić kraj do zguby, to jego aktywność w tworzeniu podstaw teoretycznych realizmu socjalistycznego wpłynęła na postrzeganie jego twórczości głównie przez pryzmat poglądów politycznych ich autora¹²¹. A przecież jego twórczość dramaturgiczna, jak zauważa Katarzyna Osińska, wpisywała się w kontekst dramatu europejskiego początku XX wieku, dla którego krytyka społeczeństwa stanowiła ważny element¹²². Zdaniem Osińskiej: „Pisarstwo Gorkiego cechowało koncentrowanie się na konfliktach światopoglądowych oraz wprowadzanie elementów retoryki społecznej, a nawet rewolucyjnej”¹²³, co więcej jego sztuki nie tylko podejmowały tematykę zaangażowaną społecznie, ale i angażowały widzów do żywych reakcji – jak przypomina Osińska niektórym inscenizacjom jego sztuk towarzyszyły demonstracje polityczne¹²⁴.

Rolę teatru i innych dziedzin kultury w życiu społecznym bardzo dobrze rozumieli bolszewicy, którzy szybko zaczęli używać kultury do kształtowania świadomości społeczeństwa. Zgodnie z myślą Karola Marksa, że „[c]ały rozwój człowieka zależy od wychowania i warunków zewnętrznych”¹²⁵, bolszewicy dążyli do całkowitego zerwania ze starą kulturą i stworzenia tzw. nowego świata i nowego człowieka. Podstawę teoretyczną dla kształtującej się sztuki proletariackiej stanowiły

¹²⁰ I. Krycka-Michnowska, *Dramaturgia Maksyma Gorskiego w Polsce*, „Studia Interkulturowe” 2018, nr 11, s. 216.

¹²¹ J. Lenarczyk, *Maksym Gorki*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*. T. II, PWN, Warszawa 1976, s. 538-539.

¹²² K. Osińska, *Dramaturgia i teatr w latach 1895–1917*, w: A. Drawicz (red.), *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 157.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ Zob. Tamże.

¹²⁵ Cyt. za. R. Pipes, *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Magnum, Warszawa 2006, s. 142.

w głównej mierze prace Płatona Kierzencewa, w których autor podkreślał znaczenie ruchów amatorskich i działalności kolektywnej¹²⁶. Dlatego też pierwsze lata po rewolucji cechuje wysyp ogromnej liczby kółek, klubów i teatrów amatorskich organizowanych przez Proletkult (ros. пролетарская культура), który w zakresie działalności teatralnej propagował jak największe włączenie robotników do działalności twórczej. Jak pisał Kierzencew:

Idąc do teatru, widz przyszłości nie powie: idę na taką a taką sztukę, ale wyrazi się inaczej: idę wziąć udział w sztuce, bowiem rzeczywiście będzie on „współgrać”; nie będzie widzem, patrzącym i klaskającym, ale „współartystą”, aktywnym i uczestniczącym w sztuce¹²⁷.

Owe liczne nieprofesjonalne kółka potrzebowały tekstów, które mogłyby być przez nich wystawiane. Jednak ponieważ ich głównym zadaniem było objaśnianie niewykształconym robotnikom sensu zachodzących przemian i kształtowanie ich w duchu poparcia dla rewolucji, powstające teksty nie charakteryzowały się dużą wartością literacką (przeważały schematyczne scenariusze widowisk masowych, sztuki agitacyjne i obyczajowe), co zresztą dostrzegali sami ideolodzy nowego teatru i dramatu¹²⁸.

Idee teatru i dramatu zaangażowanego w życie społeczno-polityczne zostały bardzo szybko przejęte i wypaczone przez władze radzieckie. Już w 1908 roku Anatolij Łunaczarski, pisał: „Социализм нуждается в искусстве. Всякая агитация есть зародышевое искусство. Всякое искусство есть агитация. Оно есть воспитание душ, культурное преобразование их”¹²⁹, a w kolejnych latach poglądy na tak pojmowaną literaturę przeobraziły się w ideologiczną podstawę doktryny socrealistycznej. Socrealizm, jak zauważa Eagleton,

¹²⁶ Zob. Mucha, *Historia...*, s. 215; K. Osińska, *Dramaturgia...*, s. 204–205.

¹²⁷ Cyt. za: S. Pollak, *Srebrny Wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Czytelnik, Warszawa 1971, s. 113.

¹²⁸ Np. Kierzencew, dostrzegając ubogość współczesnej dramaturgii spełniającej kryteria jego teatralno-dramaturgicznych utopii myślał nawet o wystawianiu na scenie powieści. Zob. S. Pollak, *Srebrny Wiek i później...*, s. 117–118.

¹²⁹ А. Луначарский, *Социализм и искусство*, в: *Театр. Книга о новом театре. Сборник статей*, Москва, РАТИ –ГИТИС 2008, s. 21.

[...] zakładał, że [...] literatura powinna uczyć określonej postawy politycznej [...], że literatura wprost jest „odbiciem” lub „odtworzeniem” rzeczywistości społecznej (lub przynajmniej powinna tym być)¹³⁰.

W praktyce literatura stała się na długi okres pewnego rodzaju trybuną, z której można było, a nawet trzeba było rozpowszechniać nowe idee i wychowywać społeczeństwo. Filozof kultury i krytyk Raymon Williams stwierdza, że „[k]ażda idea może zostać nadużyta przez skupioną na sobie i opresyjną władzę”¹³¹, co bardzo dobrze widać na przykładzie stosunków między władzą a literaturą w Związku Radzieckim. Utwory powstające w opozycji do socrealizmu w przeważającej mierze zostały odkryte przez szeroką publiczność dopiero w latach 80. Mimo ogromnego uzależnienia kultury od władzy, przez cały okres trwania Związku Radzieckiego powstawały utwory prezentujące odmienny od oficjalnego punkt widzenia – w zależności od aktualnej politycznej koniunktury prezentowane od razu po napisaniu lub docierające do szerokiej publiczności dopiero po pierestrojce.

Wraz z epoką odwilży pojawiła się w Związku Radzieckim „odwaga w poruszaniu niewygodnych tematów”¹³², co widać było np. w działalności nowo powstałego teatru Sowriemiennik, który, według Katarzyny Osińskiej, „[...] niemal od początku miał ambicje znalezienia się w centrum wydarzeń społecznych i politycznych: chciał przemawiać (i przemawiał) w imieniu pokolenia, chciał zajmować (i zajmował) stanowisko wobec najważniejszych kwestii, którymi żyli ludzie tamtej epoki”¹³³. Spektakle wystawiane na deskach Sowriemiennika były czymś nowym wobec dotychczasowej sztuki socrealistycznej, choć w przeciwieństwie do społecznego realizmu brytyjskiego lat 50. i 60. XX wieku, którego twórcy buntowali się przeciwko nadużyciom systemu kapitalistycznego, radzieccy twórcy nie podważali samej idei systemu socjalistycznego, w którym żyli, ale jej poszczególne części, np. heroizm wojenny, który krytykował w swoich antywojennych sztukach Wiktor

¹³⁰ T. Eagleton, *Pisarz i zaangażowanie...*, s. 289.

¹³¹ R. Williams, *Aktywność i zaangażowanie...*, s. 299.

¹³² K. Osińska, *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 44.

¹³³ Tamże.

Rozow¹³⁴. Epoka zastoju i pierestrojki to z kolei czas, kiedy socjalne problemy społeczeństwa zaczynają odgrywać coraz większą rolę wśród poruszanych przez autorów tematów.

Koniec lat 80. XX wieku w literaturze rosyjskiej przynosi wzrost popularności tzw. literackiej czernuchy (ros. литературная чернуха), opisującej rzeczywistość, w której normą są różnego rodzaju społeczne patologie. Jedną z prekursorów nowych obszarów w literaturze i dramaturgii rosyjskiej była Ludmiła Pietruszewska, która – jak pisze Walenty Piłat:

[...] zaproponowała nie tylko nową problematykę, ale także oryginalną poetykę – skłonność do skrótu myślowego, grę ze słowem i wydobywanie jego różnych znaczeń, zabawę kalamburami, a także wprowadzenie tzw. potocznego języka, momentami graniczącego z wulgarnością¹³⁵.

Pietruszewska uważana jest za jedną z najważniejszych poprzedniczek „nowego dramatu”, z doświadczenia której czerpało pokolenie debiutujące na początku XXI wieku. Paweł Rudniew pisał:

Ее [Петрушевской] брошенный художественный прием успели подобрать драматурги 2000-х годов, склонные так же тщательно, документально фиксировать заповедные уголки реальности, не выглаживая бытовой язык и восхищаясь шероховатостями затрапезной речи¹³⁶.

Dokumentalne poszukiwania nowodramowców również mają poprzedników – teatralne eksperymenty lat 20. czy z lat późniejszych oraz twórczość Michaiła Szatrowa lub Edwarda Radzinskiego, którzy w swoich utworach wykorzystywali dokumenty historyczne, pamiętniki czy wywiady, a ich sztuki tematycznie odnosiły się do życia społeczno-politycznego. Tym, co różni dramaturgię początku XXI wieku od działalności jej poprzedników, jest, jak piszą Lipowiecki i Beumers, to że młodzi twórcy:

¹³⁴ А. Толстова, В. Степанов, К. Матвиенко, «Социальный поворот» в современном искусстве, „Театр” 2020, nr 43, <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (30.04.2023).

¹³⁵ W. Piłat, *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, s. 46.

¹³⁶ Cyt. za: М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 21.

[...] даже в откровенно политических пьесах (таких как, например, „Сентябрь.doc” Е. Греминой и М. Угарова) „новые” драматурги никогда не пытаются выстроить сколько-нибудь последовательную социальную мифологию: они скорее методично подрывают и разоблачают любые претензии на универсальность миропонимания, расщепляют метанарративы на отдельные языки и диалекты¹³⁷.

Swego rodzaju ambiwalentność najnowszej dramaturgii, brak jednoznacznych ocen portretowanych w tekstach postaci czy zachowań zbliża z kolei „nowy dramat” do tzw. dramaturgii postwampilowskiej, czyli do twórczości – oprócz wymienionej już Pietruszewskiej – Ludmiły Razumowskiej, Władmira Arro, Aleksieja Kazancewa czy Aleksandra Galina¹³⁸. Podobnie jak współcześni dramatopisarze, autorzy piszący w latach 70.–80. poprzedniego stulecia w swoich sztukach unikali jednoznacznych ocen moralnych, socjalnych czy ideologicznych. Będąc kontynuatorami tradycji literackiej Aleksandra Wampilowa, tak jak on przejawiali za to zainteresowanie psychologią, tworzyli portrety psychologiczne swoich postaci i dążyli do charakterologicznego umotywowania ich działań. Sięgając do korzeni najnowszego dramatu, nie sposób nie wspomnieć także o twórczości Władimira Sorokina, którego postmodernistyczne poszukiwania znalazły odbicie w dziełach kolejnego pokolenia, oraz o działalności blisko związanego z poetyką „czernuchy” Nikołaja Kolady, który oprócz tworzenia zajmuje się również nauczaniem, a jego uczniowie stanowią dużą część nowodramowców (Oleg Bogajew, Wasilij Sigarijew czy Jarosława Pulinowicz to tylko najbardziej rozpoznawalni spośród licznych podopiecznych Kolady).

Wyraźnie można dostrzec bogate historycznie zaplecze „nowego dramatu” rosyjskiego, zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i tematycznej. Zwracając się w stronę ludzi z różnych warstw społecznych, młodzi artyści sprawiali, że ich obecność była widoczna dla widzów. Dominującym nurtem „nowego dramatu” jest zdecydowanie teatr społeczno-krytyczny, który podejmuje próby uchwycenia zmieniającej się rzeczywistości społecznej lat dwutysięcznych¹³⁹. Świat, którą przedstawiają twórcy, często jest trudny czy wręcz nieprzyjemny w odbiorze, a prezentowane tematy łamią tabu i szokują. Na przykład utwór Jeleny Isajewej

¹³⁷ Tamże, s. 53.

¹³⁸ Tamże, s. 53–54.

¹³⁹ A. Толстова, В. Степанов, К. Матвиенко, „Социальный поворот”...

Первый мужчина (2002, Pierwszy mężczyzna¹⁴⁰) dotyka tematu kazirodstwa, bohaterki *Преступления страсти* (2004, Przestępstwa z namiętności) Galiny Sinkiny, więźniarki żeńskiej kolonii karnej, opowiadają o popełnionych z miłości przestępstwach. Aleksandr Rodionow w sztuce *Война Молдаван о текстовое pudełko* (*Война молдаван за картонную коробку*, 2004) porusza kwestie imigrantów, podobnie jak *Однушка в Москве* (2008, Kawalerka w Moskwie) Emiliji Kazumowej, w której ważną rolę odgrywa także tematyka kobieca. Szczególnie sceny Teatru.doc pozwalają usłyszeć głos ludzi, z którymi przeciętny człowiek nie ma kontaktu – mieszkańców skłotów (89–93 (*СКВОТЫ*)/89–93 (*Squaty*), Nana Grinsztejn, 2011), bezdomnych (*Бездомные*/Bezdomni, Maksim Kuroczkin i Aleksandr Rodionow, 2004) czy chorych na HIV (*Заполярная правда*/Zapolarna prawda, Jurij Kławdijew, 2006). Niekiedy sztuki odnoszą się do bieżących wydarzeń, jak np. *Болотное дело* (2012, Sprawa błotna) Poliny Borodiny – sztuka powstała z wywiadów z rodzinami osób zatrzymanych w czasie protestów w 2012 roku, czy mają charakter politycznego pamfletu (*Путин.doc*/Putin.doc, Wiktor Tietierin, 2005). Zdecydowanie można skonstatować, że „nowy dramat” nie boi się wyzwiać czy trudnych tematów, nie boi się zapraszać widzów do rozmowy oraz zwracać uwagi na problemy otaczającej rzeczywistości.

¹⁴⁰ W niniejszej rozprawie przy tych utworach dramatycznych, które mają tłumaczenie na język polski i były publikowane w polskich wydawnictwach podaję najpierw polskie brzmienie tytułu, a następnie w nawiasie oryginalną wersję tytułu i rok publikacji. W przypadku tych sztuk, które dotąd nie były tłumaczone na język polski jako pierwszy podaję oryginalny wariant tytułu, a następnie w nawiasie rok publikacji i drukiem prostym propozycję polskiego tłumaczenia. Przy kolejnych odniesieniach do utworów, które nie były dotąd tłumaczone korzystam z rosyjskiej wersji tytułu.

Rozdział 2. Polityczność feminizmu

2.1. Prywatne jest polityczne

Tytułowe hasło „prywatne jest polityczne” (*the personal is political*) historią sięga do lat 60. i 70. XX wieku, kiedy feministki drugiej fali głośno zwróciły uwagę na zasięg męskiej dominacji i wskazały na złożone powiązania między osobistym doświadczeniem a przestrzenią polityki, rozumianej jako różne formy relacji władzy¹⁴¹. Istniejący od czasów starożytnej Grecji podział na strefę prywatną i publiczną, deprecjonował i tabuizował tę pierwszą, traktując ją jako bliższą naturze, biologii i intymności, podczas gdy sfera publiczna miała być bliższa racjonalności. W konsekwencji tego rozbicia przez setki lat po jednej stronie znalazło się, to, co mogło być widoczne, czyli traktowane jako właściwe (i dostępne) mężczyznom sprawy publiczne/polityczne, ekonomiczne, praca produkcyjna, kultura czy rozum, i to, co miało być ukryte, czyli łączone z naturą i kobietami sprawy domowe, cielesność, intymność¹⁴². Myśl feministyczna właściwie od samego początku zaczęła podważać tę konfigurację — już Mary Wollstonecraft w *Wołaniu o prawa kobiety* (1792), wskazywała na różnice w socjalizacji i edukacji jako źródło nierówności¹⁴³, a kolejne fale feminizmu coraz precyzyjniej charakteryzowały przyczyny męskiej dominacji. Dużą rolę odegrało uformowanie się tzw. feminizmu akademickiego, który — jak pisze Anna Burzyńska — stworzył myślową podbudowę dla feminizmu socjopolitycznego (tym mianem zwykło się określać działania obywaterek i obywateli przeciwko dyskryminacji kobiet oraz różnego rodzaju nierównościom), a także zajął się interpretowaniem wszelkich zjawisk dotyczących sytuacji kobiet¹⁴⁴. Jednym z ważniejszych zagadnień tego okresu stała się kwestia determinizmu płciowego,

¹⁴¹ Zob. np. hasło *The personal is political* w encyklopedii Britannica, <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political> (30.04.2023).

¹⁴² I. Desperak, *Prywatne/publiczne*, w: M. Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 684 [e-book].

¹⁴³ Tamże.

¹⁴⁴ A. Burzyńska, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 392.

a rozwiniętą na tym podłożu teorię gender¹⁴⁵ (płci kulturowej) konsekwentnie rozbudowywały (i rozbudowują) kolejne badaczki oraz badacze.

Prekursorką myśli o społeczno-kulturowych czynnikach kształtowania się płciowości i rozumienia płci jako części indywidualnej tożsamości w pewnym stopniu była Simone de Beauvoir, która jest autorką słynnego powiedzenia: „Nie rodzimy się kobietami — stajemy się nimi”¹⁴⁶. Największy rozwój w demaskowaniu władzy patriarchalnej przypada jednak na drugą falę feminizmu — to wtedy zaczęto uświadamiać ludziom kulturowo-społeczny charakter norm płci. Do przybliżenia sposobu, w jaki, poczynając od dzieciństwa po dorosłość, włączane są wzorce płci, wykorzystywano m.in. właśnie pojęcie „gender”. Jednym z ważniejszych tekstów kwestionujących podział na prywatne i publiczne była, dziś już należąca do klasyki gatunku, książka Kate Millett *Sexual Politics* (1970), w której filozofka pokazywała jak na płaszczyźnie społecznej, ekonomicznej czy psychologicznej wytwarzana jest płeć kulturowa, podtrzymująca władzę mężczyzn¹⁴⁷. Millett zwróciła uwagę, że intymne i rodzinne relacje również są częścią polityki, którą rozumiała jako „wszelkie relacje i układy oparte na hierarchii władzy, w których jakaś grupa osób rządzi inną”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ W języku polskim pojęcie ‘gender’ używane jest najczęściej w angielskim oryginale, ale niekiedy również tłumaczone jako ‘płeć kulturowa’, ‘płeć społeczna’, ‘płeć społeczno-kulturowa’ lub po prostu ‘płeć’. Aleksandra Derra podkreśla, że termin ten w znaczeniu używanym współcześnie pojawił się w latach 30. XX wieku w anglojęzycznym piśmiennictwie psychologicznym, a z czasem zaczęto go wykorzystywać w refleksji nad relacjami między płciami i w badaniach nad istotą kobiecości i męskości. Badaczka konstatuje: „Wprowadzenie pojęciowego podziału w myśleniu o płci, wiązało się z koniecznością sklasyfikowania czynników odpowiedzialnych za kształtowanie się płciowości. Trzeba było rozpoznać i opisać relacje między czynnikami uznawanymi za «czysto biologiczne» a czynnikami «społeczno-kulturowymi», kształtującymi się w procesach socjalizacji i wychowania, zależnymi od kultury danego miejsca i czasu”. Zob. A. Derra, *Meandry biologii płci. Badania feministyczne poza podziałem sex i gender*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 13–14; K. Krasuska, *Gender (płeć)*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze...*, s. 226 [e-book]. Wśród książek, które spopularyzowały pojęcie gender w badaniach feministycznych Derra wymienia następujące pozycje: Roberta Stollera *Sex and Gender. The Development of Masculinity and Femininity* (1968), Kate Millett *Sexual Politics* (1970), Johna Moneya i Anke Erhardt *Man and Woman, Boy and Girl: the Differentiation and Dimorphism of Gender* (1972) oraz Anne Oakley *Sex, Gender and Society* (1972). Kate Millett *Sexual Politics* (1970), Johna Moneya i Anke Erhardt *Man and Woman, Boy and Girl: the Differentiation and Dimorphism of Gender* (1972) oraz Anne Oakley *Sex, Gender and Society* (1972).

¹⁴⁶ A. Derra, *Meandry biologii płci...*, s. 14. O tym jak słowa de Beauvoir były interpretowane przez inne feministki zob. A. Derra, *Meandry biologii płci...*, s. 13–15.

¹⁴⁷ Fragment książki Kate Millet został przetłumaczony i umieszczony w antologii *Nikt nie rodzi się kobietą*. Zob. K. Millet, *Teoria polityki płciowej*, przeł. T. Hołówka, w: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 58–111.

¹⁴⁸ Tamże, s. 58.

W swoim eseju Millett w następujący sposób wyjaśniała, dlaczego wszelkie zjawiska społeczne można, a nawet trzeba traktować jako polityczne:

Poniższy esej – coś w rodzaju „uwag o teorii patriarchatu” – ma wykazać, że płeć jest statusem o implikacjach politycznych. [...] Główną instytucją patriarchatu jest rodzina, odzwierciedlająca społeczeństwo i zarazem spajająca ze społeczeństwem. Poprzez pośredniczenie między jednostką a całością struktury społecznej zapewnia ład i nadzór tam, gdzie nie wystarcza autorytet polityczny czy jakikolwiek inny¹⁴⁹.

Kolejny, równie fundamentalny dla myśli feministycznej, był tekst Sherry B. Ortner, która zjawisko powszechnej deprecjacji kobiet wiązała z jednej strony z biologicznym determinizmem (i postrzeganiu kobiet jako tych, którym „czegoś” brakuje), a z drugiej utożsamianiu kobiet z „naturą”, która będąc w opozycji do „kultury” (procesu tworzenia), jawi się jako niższa. Ortner dowodziła, że łączenie kobiet z naturą tłumaczone od wieków kobiecą fizjologią, zdolnością do przedłużania gatunku, przypisaniem do kontekstu domowego (karmienie, opieka i wychowywanie dzieci) oraz kobiecą psychiką, która poprzez socjalizację miałyby przejawiać więcej funkcji macierzyńskich, jest błędne. Antropolożka pisała:

Trzeba na koniec wyraźnie powiedzieć, że cały schemat jest raczej wytworem kultury niż faktem naturalnym. Kobieta „naprawdę” nie jest ani bliższa, ani dalsza naturze – na równi z mężczyzną posiada świadomość i na równi z mężczyzną umiera¹⁵⁰.

Rozważania na temat dyktomii natura-kultura, ciało-rozum, kobiece-męskie stały się kolejną płaszczyzną oporu wobec opresyjności patriarchatu – podjęto próby odtabuizowania kobiecej cielesności, przeniesienia jej ze sfery prywatnej do publicznej. Ze względu na różnorodność myśli feministycznych i w tej kwestii zaobserwować można wielość poglądów. Dla feminizmu równościowego (egalitarnego) ciało jawi się jako biologicznie zdeterminowane – fizjologia kobieca może być tutaj albo wadą i przeszkodą w zrównaniu się z mężczyznami (jak np. u Simone de

¹⁴⁹ Tamże, s. 70.

¹⁵⁰ S.B. Ortner, *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, przeł. T. Hołówka, w: T. Hołówka (red. i oprac.), *Nikt nie rodzi się kobietą...*, s. 138.

Beauvour), albo przeciwnie – ciało kobiety może stanowić o jej przewadze. Bardziej pozytywny stosunek do ciała można zaobserwować wśród przedstawicieli konstrukcjonizmu społecznego (np. Julii Kristevy), które widziały w ciele pewną bazę neutralną, w różny sposób nadbudowywaną kulturowo i to ta nadbudowa bywa przeszkodą w wyzwoleniu kobiet. Z kolei w feminizmie różnicy (np. Lucy Irigaray) podkreślano, że równość między kobietami a mężczyznami może zostać osiągnięta poprzez dowartościowanie i uznanie wzajemnych różnic, w tym różnic płciowych (które są nieusuwalne, nie da się ich „zrównać” jak chciałyby przedstawicielki feminizmu egalitarnego).

Kolejnym sposobem na podważanie opresyjności patriarchatu była teoria etyki troski, popularyzowana przez Carol Gilligan, a następnie Nel Noddings. Gilligan w swoich pracach podważała „męską” etykę i pokazywała, że etyka troski (co jest komu potrzebne) i etyka sprawiedliwości (co się komu należy) to dwa sposoby myślenia, które mogą ze sobą współpracować i zupełnie niesłusznie są przypisywane wyłącznie kobietom (etyka troski) i mężczyznom (etyka sprawiedliwości). Gilligan uważała, że należy przenieść etykę troski do sfery publicznej i zrezygnować z opresyjnego rozumienia bycia w relacji jako dostosowywania się do innych na korzyść obopólnego dopasowania się, wzajemnego uznania; na korzyść relacji, która nie tłumi głosu żadnej ze stron¹⁵¹.

Projekt relacji, która wymaga obustronnego uznania, to krok w stronę reform w rozumieniu pojęcia samodzielności jednostki. W patriarchacie w pełni suwerennym i swobodnie stanowiącym o sobie bytem jest mężczyzna, jego wolność jest właściwie niczym nie skrzepowana, w przeciwieństwie do wolności kobiet. Feministki zwróciły uwagę na fakt, że autonomia rozumiana jako całkowita niezależność staje się destrukcyjna dla relacji społecznych. Marilyn Friedman podkreślała, że feministyczne myślenie o autonomii to przeniesienie akcentu z jednostki na relację, w której każda strona ma możliwość wyboru swoich wartości oraz podważania czy krytykowania tejże relacji¹⁵². Traktowanie „ja” jako oddzielnego bytu i separowanie się od innych

¹⁵¹ Zob. C. Gilligan, *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

¹⁵² Zob. M. Friedman, *Autonomy, Social Disruption, and Women* w: A. Bailey, C. Cuomo (red.), *The Feminist Philosophy Reader*, McGraw-Hill, Boston 2008, s. 570–583.

krytykowała także Nancy Harstock, która uważała za patologiczne nastawienie wyłącznie na jednostkę i traktowanie związków międzyludzkich jako ograniczających. Budowanie męskiej podmiotowości na tak rozumianej autonomii powoduje lęk przed wchłonięciem przez relację, lęk przed bliskością, co daje niewłaściwy obraz społeczeństwa. Wykluczenie kobiecej perspektywy, to trwanie w fałszywym obrazie rzeczywistości. Harstock w swojej teorii stanowiska¹⁵³ uważała, że to, co poznajemy, i to, jak poznajemy, wypływa z naszego środowiska, pozycji społecznej, z wykonywanych prac, dlatego kobiecy punkt widzenia powinien być zauważony przez mężczyzn, jako ten bardziej uwikłany w rzeczywistość, nastawiony na konkret poprzez krąactwo i dostrzegający uwikłania w różne zależności od świata i innych (dostrzeżenie relacji)¹⁵⁴.

Kolejnym elementem feministycznej walki stało się poznanie – w myśl zasady, że zdobywając wiedzę, zyskujemy władzę. Feministki poddały krytyce abstrakcyjną męskość, która pozbywając się uwikłań w różne relacje, pretenduje do bycia autorytetem we wszystkich sferach życia publicznego, w tym także w nauce. Dążenia do przełamania opresyjnych podziałów w nauce i zdobycia uznania dla swojej wizji świata zaczęły od demaskowania pozornej obiektywności męskocentrycznych teorii, w czym znaczny udział miały poglądy Sandry Harding. Filozofka ujemnie oceniła obiektywizm naukowy, twierdząc, że nie da się pozostać neutralnym w badaniach uwzględniając tylko jedną (męską) perspektywę – na podnoszone kwestie do rozmyślań wpływa pozycja pytającego, dlatego ważne jest by pytania stawiały również osoby dotąd marginalizowane czy uciskane – dopuszczenie kobiet do nauki pozwoli na „silny obiektywizm”, czyli zwiększenie bezstronności obrazu świata, poprzez uwzględnianie czynników społecznych, podziału władzy itd.¹⁵⁵.

¹⁵³ Szerzej czym jest teoria stanowiska zob. np. hasło *standpoint theory* w encyklopedii *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/standpoint-theory> (30.04.2023).

¹⁵⁴ N. Harstock, *The Feminist Standpoint: Toward a Specifically Feminist Historical Materialism*, w: *tejsze, Money, Sex, and Power: Toward a Feminist Historical Materialism*, Northeastern University Press, New England 1985, s. 231–251.

¹⁵⁵ S. Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press, s. 19–50. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, w jaki sposób poszczególne kierunki w myśli feministycznej wpływają na siebie i łączą się ze sobą, np. szczególnie cenne dla nauki mogłoby być inne podejście do poznania – traktowanie go nie jako podboju natury, ale interakcji z naturą, nastawienie na relację, co niejako łączy się z etyką troski Gilligan.

Nad obiektywnością w nauce zastanawiała się również Donna Haraway, dla której „[...] obiektywność feministyczna oznacza [...] po prostu wiedzę usytuowaną”¹⁵⁶. Ta biologka i filozofka feministyczna proponowała metaforyczne odzyskanie zmysłu wzroku: rezygnację z perspektywy patrzenia znikąd i przekonania, że tylko ona jako jedyna może pomóc w dotarciu do obiektywnej prawdy na rzecz połączenia widzenia z konkretnym ciałem i miejscem, w którym się ono znajduje¹⁵⁷. Ponadto postulowała przeniesienie perspektywy na podmiot poznawczy i uznanie jego sprawczości w wiedzy: należała „[...] na ujmowanie świata jako aktywnego podmiotu, a nie jako zasobu do rozpoznania i przywłaszczenia w ramach burżuazyjnych, marksistowskich lub maskulinistycznych projektów”¹⁵⁸.

Poszukiwaniom wiedzy o świecie towarzyszyły pytania o istotę kobiecości, przy czym podejście esencjalistyczne w perspektywie genderowej traktowano niejednolicie. Jednym z bardziej znanych nurtów feminizmu, który w wielu wymiarach czerpał z esencjalizmu był feminizm różnicy, niekiedy utożsamiany z feminizmem francuskim – jedna z jego czołowych przedstawicielek, Luce Irigaray, uznawała za podstawowy element świata różnicę płci, na której opiera się system językowy i system relacji społecznych¹⁵⁹. Dość często można spotkać jednak radykalną bądź umiarkowaną krytykę podejścia esencjalistycznego. Amerykańska badaczka Elizabeth Spelman pisała, że można wyróżnić wiele rodzajów kobiecości i trudno znaleźć jedną nadrzędną konfigurację, która świadczyłaby o stałej i niezmienniej „naturze kobiecej”. Według filozofki koncepcja zakładająca, że wszystkie kobiety są takie same, wyklucza istnienie różnic np. rasowych czy klasowych, których nieuwzględnianie przez białe feministki, prowadzi do działań opresyjnych wobec kolorowych kobiet (czy też na

¹⁵⁶ D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2008, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (30.04.2023).

¹⁵⁷ Haraway pisze: „Postuluję tu politykę i epistemologię ułokowania, pozycjonowania i sytuowania, w ramach której to częściowość i stronniczość, a nie uniwersalność, stanowiąc będą warunek słyszalności przy wysuwaniu roszczeń do racjonalnej wiedzy. Chodzi o twierdzenia dotyczące życia ludzi; widok z perspektywy ciała – zawsze złożonego, pełnego sprzeczności, strukturyzowanego i strukturującego ciała – przeciwko widokowi z lotu ptaka, znikąd, z upraszczającego punktu widzenia”. D. Haraway, *Wiedze usytuowane...*

¹⁵⁸ Tamże. Pogląd, że poznanie jest współpracą podmiotu i przedmiotu, odnajdujemy również w tekstach polskiej filozofki Jolanty Brach-Czajny, która również uważa, że poznawany byt współtworzy wiedzę o nim. Zob. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFka, Kraków 1999.

¹⁵⁹ A. Czarnacka, *Esencjalizm*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender...*, s. 175 [e-book].

innej płaszczyźnie uznanie, że klasa średnia jest normą dyskryminuje klasę robotniczą, która może prezentować odmienne dążenia)¹⁶⁰.

Rozważania o nakładaniu się różnych postaci dominacji i opresji oraz sprzeciw wobec jednorodnego feminizmu białych, heteroseksualnych kobiet z klasy średniej przywiodły do sformułowania pojęcia intersekcjonalności używanego do opisu współzależnego charakteru kategorii społecznych, takich jak: płeć, rasa, klasa, religia, seksualność, region, narodowość, wiek czy pełnosprawność/niepełnosprawność¹⁶¹. Intersekcjonalność sprzeciwia się jednowymiarowej perspektywie prześladowań czy nietolerancji – łączy się z dyskryminacją wielokrotną (np. doświadczenie kolorowej kobiety to współdziałanie kategorii rasy, płci oraz klasy). Podejście intersekcjonalne bliskie jest przywoływanej wyżej teorii stanowiska (Haraway, Harstock) – w obu koncepcjach ważne jest dostrzeżenie różnych punktów widzenia, które pozwoli na lepszy (szerszy) ogłód sytuacji. Wiąże się to z oddaniem głosu kobietom z innych niż europejska kultur oraz dostrzeżenie, że w zależności od kontekstu jednostka może być ciemnizykiem lub ciemnizonym (na co wielokrotnie zwracała uwagę choćby bell hooks wskazując na złożoność problemu patriarchy, w którym istnieją kobiety podtrzymujące działanie systemu patriarchalnego, a także mężczyźni, którzy bywają jego ofiarami). Teoria przecięć zakładająca wzajemne powiązanie różnorodnych czynników wynika ze sprzeciwu wobec eurocentrycznego, męskiego podejścia charakteryzującego się uznaniem, że kategorie muszą być dychotomiczne i zhierarchizowane. Na wielopoziomowość i przenikanie się dominacji wskazywały takie feministki jak Patricia Hill Collins czy Kimberlé Williams Crenshaw¹⁶². Chęć nadania widoczności podmiotom dotąd marginalizowanym nawet w feminizmie przywiodł do wykształcenia się kolejnych nurtów feminizmu, m.in. czarnego feminizmu, feminizmu islamskiego, lesbijskiego czy latynoskiego¹⁶³. Jak zauważa Karolina Krasuska:

¹⁶⁰ E. Spelman, *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*, The Women's Press, London 1988.

¹⁶¹ K. Krasuska, *Intersekcjonalność*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender...*, s. 313 [e-book].

¹⁶² Zob. np. P. H. Collins, *Czarna myśl feministyczna w macierzy dominacji*, przeł. B. Baran, w: A. Jasińska-Kania (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 1185–1196; K. Crenshaw, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, „Stanford Law Review”, vol. 43, nr. 6, 1991, s. 1241–1299.

¹⁶³ Zob. E. Majewska, *Nurty feminizmu*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender...*, s. 545–550 [e-book].

Analiza intersekcjonalna w różnych wydaniach jest odpowiedzią na wielowarstwowy model podmiotowości, określony przez dany kontekst w czasie i przestrzeni oraz (dla wielu komentatorek) niestabilny i prowizoryczny. Intersekcjonalność jest pojęciem wprowadzającym zmianę w myśleniu o analogicznym charakterze pewnych form dyskryminacji (por. dyskryminacja) czy też o kumulowaniu się różnych postaci opresji¹⁶⁴.

Dość kontrowersyjnym podejściem do rozumienia teorii gender było myślenie Judith Butler i Monique Wittig, które postulowały jeśli nie całkowite zniesienie kategorii płci to z pewnością znaczące ich przededefiniowanie. Wittig uważała, że źródłem opresji jest różnica płciowa (biologiczna), zniesienie kategorii płci miałoby doprowadzić do zatarcia granic między uciskanim a uciskającym. Socjolożka traktowała wojnę płci jako walkę klas, przyszłość widziała w zniesieniu klas mężczyzn i kobiet, które są wytworem cywilizacji – konstruktem politycznym, podobnie jak rasa, która z perspektywy biologicznej czy antropologicznej nie ma racji bytu. Obie kategorie, zdaniem Wittig, zostały stworzone wyłącznie w celu usprawiedliwienia ucisku¹⁶⁵. Butler zaś rozwinęła koncepcję performatywności płci – płeć biologiczna (sex), podobnie jak społeczno-kulturowa (gender), zdaniem Butler są wyłącznie konstruktem społecznym. Płeć wytwarzana jest poprzez codzienne powtarzanie gestów, słów czy zachowań we wszystkich dziedzinach życia społecznego. Ten procesualny charakter płci zostaje powielany według określonego wzorca i czyni z kategorii płci pewnik w kulturze zachodnich społeczeństw. Stąd też różnice między płciami mają także charakter kulturowego konstruktu (zatem esencjalizm jest w tym rozumieniu teorią błędną, a granice między naturą a kulturą zostają zatarte)¹⁶⁶.

Kategoria performatywności pozwala na różnego rodzaju przesunięcia w kulturowym systemie znaczeń jeśli chodzi o kategorie męskości i kobiecości (czy relacje władzy), a także jeśli chodzi o sferę seksualności, co wykorzystuje teoria wypracowana w ramach *queer studies*. Sam termin *queer* miał być swego rodzaju „parasolem” pozwalającym włączyć wszystkich i uniknąć wszelkiego rodzaju

¹⁶⁴ Tamże, s. 314.

¹⁶⁵ M. Wittig *Kategoria płci*, w: *Francuski feminizm materialistyczny*, przeł. i oprac. M. Solarska, M. Borowicz, Instytut Historii UAM, Poznań 2007, s. 127–134.

¹⁶⁶ J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. Zob. też: B. Chołuj, *Performatywność*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender...*, s. 581–588 [e-book].

wykluczeń oraz dać możliwość przekroczenia tożsamości (męskiej czy kobiecej) ukształtowanej na wzór esencjalistyczny – miał być wyrazem buntu przeciwko perspektywie heteroseksualnej w tworzeniu kategorii płci czy seksualności i pokazaniem płynności tychże. Prezentowanie niejednoznacznych norm płciowych i seksualnych wiąże teorie *queer* z badaniami nad transpłciowością, które są obecnie jednym z bardziej dynamicznych nurtów feminizmu¹⁶⁷. W centrum zainteresowań tego nurtu myślowego są wszelkie osoby czy zjawiska odbiegające od przyjętych w zachodniej kulturze norm cielesnej prezentacji płci. Jak pisze brytyjska socjolożka Sally Hines: „«Transgender» jest zbiorczym terminem obejmującym osoby transgenderowe, transseksualne, bigenderowe oraz interseksualne, transwestytów, cross-dressers, drag kings i drag queens. «Transseksualny» odnosi się do ludzi, którzy zmieniają swoją płć anatomiczną za pomocą hormonów i/lub metod chirurgicznych”¹⁶⁸. Hines zwraca uwagę m.in. na różnice w traktowaniu osób transpłciowych: większą pomoc otrzymują osoby dokonujące korekty płci, czyli w pewien sposób opowiadające się za binarnością płci i dążące do asymilacji ze społeczeństwem, zaś osoby, które nie zgadzają się na binarność płci nadal pozostają niewidocznie dla społeczeństwa lub spotykają się z szykanami.

Powyższy przekrój najważniejszych kierunków w myśleniu feministycznym nie wyczerpuje tematu, który mógłby być materiałem na niejedną oddzielną pracę, ale ma na celu pokazanie na jak wiele płaszczyzn życia społeczno-politycznego feminizm zwraca uwagę. Szeroki zakres kwestii podnoszonych przez feministki i feministów pozwala na włączanie w przestrzeń widzialności osób czy problemów, które do tego momentu były skrywane i tabuizowane. Jeśli przypomnimy sobie słowa Pawła Mościckiego, że „[p]olityka jest [...] sztuką konstruowania miejsc możliwych do

¹⁶⁷ Warto podkreślić, że choć teorie *queer* i *transgender* na pierwszy rzut oka wydają się bliskie, to ich wzajemne relacje są dość złożone. Teoria *queer* spotyka się z krytyką osób *trans*, które zarzucają jej „prymat tożsamości seksualnej nad kategoriami tożsamości płciowej jako podstawowymi wyznacznikami nie normatywności”. Jedną z krytyczek *queer* jest Susan Styker, która metaforycznie powiązała ciało transseksualne z ciałem Frankenstein’a i która uważa, że nacisk na ciało w spojrzeniu *transgender*owym nie jest konkurencyjne dla teorii *queer*, ale daje szansę rozszerzenia perspektywy. Zob. K. Krasuska, *Transgender*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender...*, s. 855–859 [e-book].

¹⁶⁸ S. Hines, *(Trans)formacja gender: zmiana społeczna i transgenderowe obywatelstwo*, w: E.H. Oleksy (red.), *Tożsamość i obywatelstwo w społeczeństwie wielokulturowym*, PWN, Warszawa 2008, s. 99.

zamieszkania, choć wcześniej nie pomyślanych”¹⁶⁹, to nie budzi zastrzeżeń pogląd, że polityczność, rozumiana jako m.in. uwrażliwienie na głosy innych, pokazanie różnych wariantów „normalności”, jest istotą feminizmu.

¹⁶⁹ P. Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 9.

2.2. Dramatopisarki w natarciu – zwroty feministyczne w dramaturgii rosyjskiej

Na początku XX wieku poetka Nadieżda Lwowa snuła następujące prognozy:

[д]вадцатый век, вероятно, будет назван в истории „женским веком”, веком пробуждения творческого самосознания женщины. Никогда не говорила она так громко. Никогда не прислушивались к ее голосу так внимательно. Трудно предсказать, во что выльется это стихийное — захватившее все области жизни — движение, наложит ли оно свой отпечаток на нашу слишком „мужскую” культуру¹⁷⁰.

Historia pokazała, że przepowiednie Lwowej nie do końca się sprawdziły. Choć rzeczywiście w dwudziestym stuleciu piszących kobiet przybywało, to jednak proces ten następował powoli, i kiedy znacząco przyspieszył na przełomie XX i XXI wieku, znów zaczęły wybrzmiewać proroctwa o nadchodzącej erze kobiet — Wiktor Jerofiejew otwierał antologię nowej prozy rosyjskiej następującymi słowami:

В русской литературе открывается бабский век. В небе много шаров и улыбок. Десант спущен. Летит большое количество женщин. Всякое было — такого не было. Народ дивится. Парашютистки. Летят авторы и героини. [...] Все хотят писать о женщинах. Сами женщины хотят писать¹⁷¹.

Nie sposób jednak nie oprotestować sformułowania pisarza, że „czegoś takiego wcześniej nie było”. Jak odnotowuje Monika Grącka, przejawy zainteresowania płcią piękną w Rosji jako oddzielną grupą społeczną można dostrzec już w XVIII wieku, a pierwsze dziesięciolecia XIX wieku odznaczają się aktywnością samych kobiet i deklarowaną przez nie chęcią oraz gotowością do uczestnictwa w życiu publicznym i politycznym Rosji¹⁷². Niewątpliwie jednak to przełom modernistyczny przyniósł

¹⁷⁰ Н. Львова, *Холод утра (Несколько слов о женском творчестве)*, <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lvova-holod-utra.htm> (30.04.2023).

¹⁷¹ В. Ерофеев, *Введение*, w: tegoż (red.), *Время рожать (Россия: начало века. Лучшие молодые писатели)*, Издательский Дом „Подкова”, „Деконт+”, Москва 2001, s. 5.

¹⁷² M. Grącka, *Emancypantki w twórczości pisarza-narodnika Mikołaja Złatowarskiego (Z kart historii ruchu feministycznego w Rosji)*, w: W. Laszczak i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 95.

literaturze i sztuce pierwszy znaczący wzrost działalności kobiet na wielu płaszczyznach – literackiej, kulturalnej, a także politycznej¹⁷³. Wtedy też nastąpił pierwszy tytułowy „zwrot feministyczny” w dramaturgii rosyjskiej – pojęcie „zwrot” traktuję jako wzmożone zainteresowanie wśród kobiet tworzeniem literatury, a także jako zainteresowanie krytyki i publiczności pisarstwem kobiet, jako moment kiedy zaczęto mówić o dramaturgii kobiecej. Choć takie autorki jak Zinaida Gippius czy Marina Cwietajewa znane są przede wszystkim jako poetki, to sięgały one także po dramat i z czasem na stałe zaznaczyły swoją obecność również na tym polu. Oprócz wymienionych jednymi z bardziej znaczących dramatopisarek tamtego okresu były m.in. Nadieżda Teffi (właśc. Nadieżda Buczyńska, *de domo* Łochwicka), Lidia Zinowjewa-Annibal, A. Mire (właśc. Aleksandra Moisiejewa), Anna Mar (właśc. Anna Lenszyna) czy Tatjana Szczepkina-Kupiernik. Wejście do świata literackiego nie było wówczas łatwe, szczególnie, że podejście mężczyzn-literatów do działalności koleżanek było często dość impertynenckie. Z zachowanej korespondencji między Antonem Czechowem a Tatjaną Szczepkiną-Kupiernik wiemy, że na uwagę pisarki: „А ведь Ваши слова пророчески сбылись! Одни бабы записали. Особенно в Петербурге на них урожай”, dramaturg odpowiedział: „Да, Вы правы, бабы с пьесами размножаются не по дням, а по часам, и, я думаю, только одно есть средство для борьбы с этим бедствием: зазвать всех баб в магазин Мюр и Мерилиз и магазин сжечь”¹⁷⁴. Przywołana wypowiedź Czechowa, choć żartobliwa, to, jak zauważa Marija Michajłowa, wyraża pewną ogólną niechęć społeczeństwa do

¹⁷³ O twórczości kobiet w okresie modernizmu w Rosji i na emigracji zob. m.in.: W. Laszczak i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji...*; M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek (red.), *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008; E. Komisaruk, *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009; И. Жеребкина, *Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма*, „Алетейя”, Санкт Петербург 2018. Dramaturgię tamtego okresu zbadała np. Halina Mazurek, zob. H. Mazurek, *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*, WW Oficyna Wydawnicza, Katowice 2009. Obszerny esej na temat dramaturgii kobiecej z początku XX wieku autorstwa Mariji Michajłowej został opublikowany w antologii *Женская драматургия Серебряного века*. Zob. М. Михайлова, „Бабы с пьесами...” в эпоху modern (предисловие), w: *те же (oprac.), Женская драматургия Серебряного века*, Гиперион, Санкт-Петербург 2009, s. 5–64.

¹⁷⁴ А.П. Чехов, *Письмо Щепкиной-Куперник Т.Л., 1 октября 1898 г. Ялта*, w: *тегоż, Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т.*, Наука, Москва 1974 – 1983, т. 7, s. 283–284, <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2421.htm> (28.04.2023).

kobiecego pisania i przekonanie o jego drugorzędności¹⁷⁵. Aby zaistnieć w tym paternalistycznym środowisku autorki uciekały się m.in. do przybierania masek:

[...] женщина-художник еще не решалась открыто заявить о своем праве давать „женские определения жизни” и нередко прибегала к маске. Но эта маска была призвана не скрыть, а обнажить ее сущность — не принимаемую обществом, окружением, даже близкими, сущность, которую она не осмеливалась явить миру. Писательницы вынуждены были использовать маски, потому что чувства, мысли, ими высказываемые, признавались социально (или психологически) табуированными, если произносились женщинами¹⁷⁶.

Maską mogły być stworzone postaci z kart ich dramatów (jak w przypadku Zinowjewej-Annibal, która próbowała uwolnić się z narzuconego przez męża Wiačesława Iwanowa wizerunku bachantki), czy przybieranie znaczących pseudonimów (np. nowe personalia Aleksandry Moisiejewej — A. Mire — niektórzy wywodzą od francuskiego słowa 'mire' oznaczającego 'tarczę', 'celownik' [choć sama A. Mire nie potwierdziła tej teorii], a z kolei przybrane przez Annę Lenszynę nazwisko „Mar” nawiązuje według badaczy do indyjskiego boga zła)¹⁷⁷. W ten sposób, zdaniem Michajłowej, autorki Srebrnego Wieku dodawały sobie odwagi potrzebnej do uwolnienia się od wielu zakazów kultury patriarchalnej, a nawet mogły dzięki maskom uniknąć oskarżeń o niemoralność i zepsucie¹⁷⁸. Krąg zainteresowań ówczesnych autorek, to — jak zauważa Ewa Komisaruk — „odkrywanie tożsamości kobiety, opis jej egzystencji”¹⁷⁹, a Agnieszka Gozdek dodaje, że kobiety-autorki

¹⁷⁵ М. Михайлова М., „Бабы с пьесами...” ..., s. 5–64.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ Tamże, s. 16. Michaił Okuń, współczesny rosyjski dziennikarz i pisarz, w krótkim eseju o Annie Mar pomysł pseudonimu oraz znaczenie dla twórczości autorki charakteryzuje następująco: „Анна Левшина увлеклась буддизмом, в частности, буддийской канонической поэзией. А в ней основным противником и искушителем Будды выступает злое божество Мара (буквально: «убивающий», «уничтожающий»). Мара имел множество дочерей, воплощающих сексуальные страсти и желания. Так появилась еще одна «литературная дочь» божества — Анна Мар”. Zob. Михаил Окунь, *Анна Мар, женщина на кресте*, „Калейдоскоп-Интим” 2001, nr 13, <https://proza.ru/2011/11/26/1364> (29.04.2023). O przybieranych przez Mar maskach zob. także: М. Михайлова, *Анна Мар, первая женщина в профессии*, „Искусство кино” 2015, nr 1, <https://old.kinoart.ru/archive/2015/01/anna-mar-pervaya-zhenshchina-v-professii> (29.04.2023).

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ E. Komisaruk, *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009, s. 11. Monografia Komisaruk za przedmiot badań obiera prozę, to ponieważ ówczesnych kobiet-pisarek było niewiele i jak już zostało

przełomu poprzednich stuleci kwestionowały srebrnowieczne myślenie o kobiecie jako o pierwiastku pasywnym, a mężczyźni – twórcy i kreatorze¹⁸⁰. W centrum ich twórczych poszukiwań bardzo często znajdował się problem dyskryminacji kobiet czy ich ograniczonych możliwości społecznych w porównaniu z mężczyznami. Ukazywały kwestie, które nawet dziś w niektórych środowiskach mogłyby zostać potraktowane jako obrazoburcze, pisały bowiem nie tylko o duchowej stronie kobiecego świata, ale i o jej zmysłowej, fizycznej części.

Jako przykład niech posłuży śmiałe podejście do erotyzmu w twórczości Lidii Zinowjewej-Annibal. Choć Gozdek, pisząc o niej, podkreśla zainteresowanie pisarki głównie duchowością, stwierdzając, że „[...] trudno nie zauważyć, jak wiele uwagi poświęca ona kobiecej duszy, kobiecemu światopoglądowi, kobiecej wrażliwości”¹⁸¹, to jednak już jej pierwsza sztuka *Кольца* (1904, Obrączki) zaskakuje pełnią zmysłowości, seksualnych metafor, symboli, odniesień, z których ważne miejsce zajmuje zapach jako jeden z najważniejszych atrybutów męskiego pożądania¹⁸². Zinowjewa-Annibal jako jedna z pierwszych otwarcie podjęła temat miłości lesbijskiej (np. w powieści *Тридцать три упряда*, 1906) oraz kwestii związków niemonogamicznych – jak konstatuje Marija Michajłowa za maską lesbijki skrywając słowa, których nie miała odwagi czy nie chciała powiedzieć na temat własnej sytuacji¹⁸³.

Również Anna Mar w swoich dziełach nie unikała śmiałych scen intymnych. W powieści *Женщина на кресте* (Kobieta na krzyżu) poruszyła tematykę praktyk sadoomasochistycznych, przez co pierwsze wydanie z 1916 roku zostało ocenzurowane, a pełny tekst ujrzał światło dzienne dopiero w 1918 roku¹⁸⁴. W sztuce *Голоса* (ok. 1910, Głosy) Mar przedstawiła w osobach Jego i Jej upersonifikowane stosunki damsko-męskie, „символический набор властно-потребительских практик,

wspomniane zwykle zajmowały się one oprócz prozy, poezją i dramaturgią, ogólne cechy ich pisarstwa odnoszą się do wszystkich uprawianych przez nie gatunków literackich.

¹⁸⁰ Zob. A. Gozdek, *Antropologiczny aspekt pisarstwa Lidii Zinowjewej-Annibal. Obraz kobiety w dramacie Кольца*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2019, t. 19, s. 55.

¹⁸¹ Tamże, s. 50.

¹⁸² М. Михайлова, „Бабы с пьесами...” ..., s. 5–64. O debiutanckiej sztuce Zinowjewej-Annibal dwa artykuły poświęciła Agnieszka Gozdek, zob. A. Gozdek, *Antropologiczny aspekt pisarstwa Lidii Zinowjewej-Annibal...*; A. Gozdek, *Lidia Zinowjewa-Annibal i Fiodor Dostojewski: echa „Idioty” w dramacie „Obrączki” (wybrane aspekty)*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2, s. 277–292.

¹⁸³ М. Михайлова, „Бабы с пьесами...” ..., s. 5–64.

¹⁸⁴ Tamże, s. 22–23.

с которыми мужчина привык подходить к женщине”¹⁸⁵. Z kolei w sztuce *Когда тонут корабли* (1916, Kiedy toną statki) tematem przewodnim uczyniła pogrążającą w otchłań platoniczną miłość bohaterki do katolickiego księdza. Zresztą cierpienie (fizyczne i psychiczne) było jednym z częściej rozpatrywanych przez Mar tematów¹⁸⁶. W jej twórczości można zauważyć również te myśli, które do powszechnej świadomości przenikną zdecydowanie później:

Мар [...] приблизилась к пониманию того, что дело, оказывается, не в природном несоответствии представлений мужчины и женщины друг о друге, не в противоположности их психофизической организации, а в тех социокультурных структурах, в которые они оказались „замурованы”, которые предписывают им „жизненные” установки, согласно которым — они должны быть молчаливым (даже когда любит) господином, а другая — беспрекословной рабыней, терпеливо ждущей дальнейших указаний¹⁸⁷.

Swój wkład w próby zachwiania tradycyjnym podziałem ról miała również Nadieżda Teffi, która patriarchalny układ próbowała obśmiać — jej humorystyczne miniatury cieszyły się dużą popularnością na deskach teatrów. Warto podkreślić fakt, że tylko w jednym sezonie w Teatrze Litiejnym (obecnie Teatr na Litejnym) wystawiono aż siedem jej sztuk¹⁸⁸, co było nieprzeciętnym dokonaniem, gdyż w tamtym czasie kobietom-autorkom było trudno zaistnieć na deskach teatrów. Sukces sceniczny najczęściej wiązał się z posiadaniem męskiej aprobaty np. inscenizacja sztuki Zinaidy Gippius, (*notabene* tylko jednej z czterech napisanych przez nią sztuk) była bardzo wspierana pozytywnymi artykułami i recenzjami autorstwa jej męża Dmitrija Miereżkowskiego i przyjaciela rodziny Dmitrija Filosofova, a mimo to spotkała się z dużym oporem krytyki¹⁸⁹. Dlatego obecność sztuk Teffi na scenach rosyjskich początku XX wieku, świadczy o dużym talencie artystycznym autorki — razem z Zinaidą Gippius zdołały powiedzieć coś nowego pod względem estetycznym, w ich twórczości pobrzmiewają echa późniejszego teatru absurdu¹⁹⁰. Niemniej nawet jeśli

¹⁸⁵ Tamże, s. 24.

¹⁸⁶ Tamże, s. 5–64.

¹⁸⁷ Tamże, s. 31.

¹⁸⁸ Tamże, s. 43–44.

¹⁸⁹ Tamże, s. 5–64.

¹⁹⁰ Tamże, s. 52.

признаем, że większość dramatopisarek z Srebrnego Wieku nie napisała przełomowych sztuk pod względem artystycznym, to z pewnością już sama obecność tych autorek utorowała drogę następnym pokoleniom.

Sprzyjający feministycznym tendencjom modernizm dawał nadzieję na rozkwit kobiecego pisarstwa, jednak czasy Związku Radzieckiego, począwszy od końca lat 20. aż do lat 70., spowodowały ponowne zniknięcie kobiet w literaturze¹⁹¹. Tatjana Karpowa w następujący sposób wyjaśnia tę przerwę:

Отсутствие женской драматургии в период 1920–50-х и даже иных по своему характеру 1960-х годов объясняется четырьмя причинами. Первая вырастала из ситуации сложившегося в начале советской эпохи творческого кризиса, постигшего женщин-драматургов, вторая — явилась непосредственным порождением общественной атмосферы рассматриваемого периода, третья — обуславливалась причинами эстетического характера эпохи, четвертая — уходила своими корнями в давно сложившиеся, остававшиеся, несмотря ни на какие перемены, неизблемыми стереотипы представлений¹⁹².

Przebudzenie nastąpiło w latach 70. wraz z pojawieniem się takich autorek jak Nadieżda Ptuszkina, Ludmiła Pietruszewska, Nina Sadur, Ałła Sokołowa czy Ludmiła Razumowska¹⁹³. Zainteresowanie kobiet dramaturgią Tatjana Karpowa tłumaczy

¹⁹¹ Warto zaznaczyć, że paradoksalnie był to czas emancypacji kobiet, np. w sferze zawodowej. Kobiety walczyły w czasie II wojny światowej, pracowały w fabrykach, kolchozach itd. Nie przekładało to się jednak na ich obecność w sferze kultury. Zob. И. Жеребкина, *Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует*, Алетея, СПб 2006.

¹⁹² Т. Карпова, *К вопросу о динамике творческой активности женщин-драматургов: причины и факторы*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2014, nr 5 (43), s. 97.

¹⁹³ Szczegółową charakterystykę twórczości kobiet w epoce застою i punkty sporne w dialogu z dramaturgami zob. w pracach Tatiany Karpowej, np. Т. Карпова, *Гендерный фактор в драматургическом тексте*, „Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика” 2016, nr 3, s. 46–48; *Женская драматургия периода застоя в аспекте гендерного диалога*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2016, nr 5 (67), s. 99–103; *К вопросу о динамике творческой активности женщин-драматургов: причины и факторы*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2014, nr 5 (43), s. 97–101; *Пьеса А. Соколовой „Фантазии Фарятьева”: диалог с А. Володиным*, w: Т.П. Курановой (red.), *Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов*, изд-во ЯГПУ, Ярославль 2015, s. 28–33; *Диалог с И.А. Гончаровым в женской драматургии периода застоя („Обрыв” И.А. Гончарова — „Сад без земли”, „Майя” Л. Н. Разумовской)*, w: Н. В. Растворова (red.), *Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание: сб. мат-лов и науч. ст. IV междунар. заочн. науч.-практ. конф. 1 июня 2016 г., г. Челябинск, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, Челябинск 2016*, s. 4–11.

m.in. chęcią podjęcia przez nie dialogu z mężczyznami-dramaturgami. Wykorzystując Bachtinowskie rozróżnienie twórczych aktywności, pisarstwo kobiece tamtego okresu badaczka nazywa przede wszystkim pisaniem-odpowiedzią i pisaniem-protestem („отвечающая и возражающая творческая активность”)¹⁹⁴. Impulsem do wejścia w ten dialog były „męskie” utwory dramaturgiczne przedstawiające kobiece historie, nierzadko miłosne, oraz opisujące poszukiwanie przez żeńskie protagonistki szczęścia. Sprowokowało to kobiety do podjęcia prób przedstawienia swojego punktu widzenia i przywiodło do drugiego, po okresie Srebrnego Wieku, czas rozwoju dramaturgii kobiecej¹⁹⁵. Jako przykład takiego damsko-męskiego dialogu z lat 70. można przytoczyć następujące pary: na sztukę Aleksandra Wampiłowa *Polowanie na kaczki* (*Утиная охота*, 1967) Ludmiła Pietruszewska odpowiedziała sztuką *Cinzano* (*Чинзано*, 1973), *Sad* (1979, Ogród) Władimira Arro Ludmiła Razumowska skomentowała ironicznym dramatem *Sad bez ziemi* (*Сад без земли*, 1982), a z kolei sztuka Aleksandra Wołodina *Starsza siostra* (*Моя старшая сестра*, 1966) otrzymała odpowiedź od Ałły Sokołowej w sztuce *Фантазии Фарятыева* (1976, Fantazje Fariatjewa)¹⁹⁶. Sprzeciw kobiet skierowany był w stronę fałszywych ich zdaniem przedstawień życia kobiety – za nieprawdziwe uważały one obrazy, w których kobiety z łatwością osiągną szczęście, a za ich niepowodzenia odpowiadają wyłącznie one same. Podobnie inne zdanie miały na temat pracy zawodowej kobiet – nie zgadzały się z wizją, że nadmierne ambicje zawodowe są przyczyną osobistych komplikacji. By temu zaprzeczyć w swoich sztukach rysowały więc obrazy dość trudnej ścieżki zawodowej kobiet. Uważały ponadto, że skupianie się na rzekomej nadmiernej emocjonalności i nieobliczalności płci pięknej jest szkodliwe, podobnie jak przesadne idealizowanie męskich sylwetek¹⁹⁷.

Mimo wspólnych cech warto podkreślić, że każda z wymienionych autorek pisała we właściwym sobie stylu. Niekwestionowaną „królową” dwudziestowiecznej dramaturgii była i wciąż jest Ludmiła Pietruszewska, która debiutowała w 1972 roku.

¹⁹⁴ T. Карпова, *Гендерный фактор в драматургическом тексте*, „Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика” 2016, nr 3, s. 46.

¹⁹⁵ T. Карпова, *К вопросу о динамике творческой активности...*, s. 101.

¹⁹⁶ Zob. T. Карпова, *Гендерный фактор...*, s. 47.

¹⁹⁷ Tamże.

Kłopoty z cenzurą spowodowały jednak, że szeroka publiczność zapoznała się z jej bogatą twórczością dopiero w latach 90. (poza dramaturgią zajmowała się prozą oraz literatura dziecięca). Jej dorobek artystyczny i stosowane przez nią zabiegi językowe znacząco wpłynęły na wygląd „nowego dramatu” rosyjskiego (o czym pisałam w poprzednich rozdziałach). W swoich utworach portretowała przede wszystkim tzw. zwykłych ludzi borykających się z problemami materialnymi; antybohaterów, którzy posiadają więcej wad niż zalet. Centralnym tematem twórczości Pietruszewskiej od początku był świat kobiety – miłość do męża, dzieci, rodziców, ale również wszystkie trudności z tym związane. Walenty Piłat podkreślał ostrość jej widzenie rzeczywistości, skłonności do groteski czy eksperymentowanie ze słowem¹⁹⁸.

Nadieżda Ptuszkina z kolei, która również nie ograniczała się do dramaturgii, ale zajmowała się pisaniem scenariuszy, reżyserią filmową i teatralną była znana z dowcipnych charakterystyk kobiet okresu transformacji. Halina Mazurek pisała o niej, że „chętnie sięga po komedie, rozładowując tym samym powagę dyskursu feministycznego”, nie będąc przy tym ani za feminizmem ani przeciw¹⁹⁹.

Twórczość Niny Sadur przynosi nowe treści i nowe formy w dramaturgii. Wiktor Rozow charakteryzuje jej sztuki słowami: „[...]w jej dramaturgii jednych przyciągała, a innych odrzucała oryginalna technika tworzenia, polegająca na niebanalnym łączeniu faktów życiowych z symboliką, liryki z groteską, fantazji z prawie dokumentalną prawdą”²⁰⁰. Autorka nie stroniła od groteski, a obraz prezentowanego świata, z pozoru zdeformowany, zawierał wiele uniwersalnych prawd o współczesnym człowieku²⁰¹. Utwory Sadur stanowią połączenie silnie zmetaforyzowanego tradycyjnego teatru rosyjskiego z elementami absurdu, czerpanego z motywów baśniowych, folklorystycznych i z podań ludowych.

Ludmiła Razumowska w swoich utworach próbuje poznać motywację ludzkich działań, odrzuca powierzchowność sądów, na przykładzie swoich bohaterów

¹⁹⁸ W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska: lata osiemdziesiąte...*, s. 74.

¹⁹⁹ H. Mazurek, *Rozterki kobiety niemłodej...*, s. 47, 51.

²⁰⁰ В. Розов, *Пьесы Нины Садур*, w: Н. Садур, *Чудная баба*, Москва 1989. Cyt. za: W. Piłat, *W stronę teatru metaforycznego. Dramaturgia Niny Sadur*, „Język Rosyjski” 1990, nr 5, s. 233.

²⁰¹ W. Piłat, *Humanistyczny aspekt najnowszej dramaturgii radzieckiej*, „Język Rosyjski” 1990, nr 2–3, s. 75.

udowadniając, że życie człowieka jest pełne niespodzianek. Podobnie jak Pietruszewska, Razumowska indywidualizuje język swoich bohaterów, nie boi się używać potocznych wyrażen, które, choć brzmią wulgarnie, dobrze oddają ludzkie emocje²⁰².

Wraz z nadejściem pieriestrojki²⁰³ pojawiło się kolejne pokolenie autorek, których twórczość została doceniona przez krytykę i publiczność. Od lat 90. XX wieku w repertuarach teatrów na stałe goszczą sztuki takich dramatopisarek jak Marija Arbatowa, Jelena Griemina, Ksenia Dragunskaja, Jelena Isajewa, Olga Muchina, Jekaterina Narszi czy Natalja Woróżbyt.

Jerofiejewowski „babski wiek” w twórczości dramaturgicznej nadszedł wraz z XXI wiekiem – o czasie największej prosperity jeśli chodzi o obecność dramatopisarek wspominali nie tylko krytycy teatralni²⁰⁴, ale potwierdzały to także badania socjologiczne – w latach 2004–2008 koordynatorka konkursu dramaturgicznego „Премьера.txt” Swietłana Koczerina razem z socjolożką Julią Miekajewą badały kierunki rozwoju najnowszego dramatu. Przeprowadzone przez nie wywiady socjologiczne (łącznie ze 1018 osobami) pokazały, że jeśli chodzi o liczbę nadsyłanych sztuk, to rok 2006 był przełomowym – spośród zgłoszonych utworów ponad 50% stanowiły teksty autorstwa kobiet²⁰⁵. Za ilością idzie jakość – dramatopisarki nie tylko piszą, ale również zdobywają nagrody oraz uznanie krytyków i publiczności.

Mimo znaczącego zwiększenia obecności kobiet na rynku dramatopisarskim, dość długo pokutowało podobne do Czechowskiego przekonanie o nadrzędności męskiego pióra (w pewnych kręgach zapewne nadal jest obecne). Jeszcze pod koniec

²⁰² Zob. W. Piłat, *Współczesna „kobieca” dramaturgia...*, s. 263.

²⁰³ Okres pieriestrojki to ogólnie czas, kiedy po raz drugi od czasu przełomu modernistycznego, można zaobserwować wzmożoną działalność kobiet na polu literackim, o czym świadczy np. istnienie grupy kobiet-autorek „Nowe Amazonki” (новые амазонки), których praca zaowocowała wydaniem w latach 80.–90. serii antologii młodych autorek: *Женская логика* (1989, *Kobieca logika*), *Чистенькая жизнь* (1990, *Czyste życie*), *Не помнящая зла* (1990, *Nie pamiętająca zła*), *Новые амазонки* (1991, *Nowe amazonki*), *Абстинентки* (1991, *Abstynentki*), *Жена, которая умела летать* (1993, *Kobieta, która potrafiła latać*), *Чего хочет женщина...* (1993, *Czego chce kobieta*). Zob. Т.А. Ровенская, *Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов (проблематика, ментальность, идентификация)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (10.01.2001), Москва 2001, s. 83–94. O poczynaniach grupy „Nowe Amazonki” zob. także: С. Василенко, «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время), https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (30.04.2023).

²⁰⁴ Zob. П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018, s. 442.

²⁰⁵ С.В. Кочерина, Ю.Ю. Мекаева, *Современная драматургия: состояние, тенденции, перспективы. Социологическое исследование*, Академика, Москва 2008, s. 18.

lat 90., wybitny dramaturg Michaił Ugarow, zapytany przez dziennikarkę Swietłanę Nowikową, jak się odnosi do kobiecej dramaturgii, przyznał się do pewnej ambiwalentności w tej kwestii: „Я раньше думал так: ну Петрушевская — это да, а вообще, бабы пишут плохо [...], stwierdzając dalej: „я теперь феминист и вслух заявляю, что женщина не менее умна и талантлива, чем мужчина”²⁰⁶.

Wypowiedź Ugarowa obrazuje jeszcze jedną tendencję związaną ze społecznym myśleniem o pisaniu kobiet (i nie chodzi tu tylko o dramaturgię, ale o pisarstwo w całości) — traktowanie męskiego pisania jako punktu odniesienia. Wydaje się, że dopiero od niedawna pisarki są cenione bez odniesień do mężczyzn. Wartościowanie pisarstwa kobiecego i dążenie do pisania „po męsku” było widoczne również w wypowiedziach kobiet-auterek.

Być może właśnie ta bliskość tematyki jest jedną z przyczyn niechęci dramatopisarek do klasyfikowania ich twórczości ze względu na płeć. Innym, być może decydującym czynnikiem nieprzychylnego stosunku do kwalifikacji feministyczna i kobieca u autorek, jest ciągle funkcjonujące społecznie przekonanie o drugorzędności literatury kobiecej. Nadal w kategoriach synonimicznych postrzegane są słowa człowiek i mężczyzna, a pod pojęciem kwestie ogólnoludzkie rozumie się zagadnienia wzniosłe, publiczne, związane z rozumem i kulturą, czyli bliższe tradycyjnie pojmowanemu męskiemu światu. Trafnie charakteryzuje ten problem Irina Waśkowska:

Мне не нравится „женское гетто” в драматургии: „ах, особый круг тем”, „ах, женские проблемы”, „ох, женское одиночество”, „женская психология”, „своя атмосфера”... Нет же никакого „мужского одиночества” и „мужских проблем”. Как будто „мужчина” — это равно „человек” (его проблемы — проблемы человека), а „женщина” равно „не вполне человек, но достойна уважения и внимания”²⁰⁷.

²⁰⁶ М. Угаров, *Писать пьесы — безнравственно*. Беседу ведет Светлана Новикова, „Дружба народов” 1999, nr 2, <https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/2/pisat-pesy-beznravstvenno.html> (30.04.2023).

²⁰⁷ „Женский мир стал пристальным объектом исследования”. Участницы „Любимовки” о гендере и том, почему женщин в драматургии становится все больше, <https://www.kommersant.ru/doc/4080460> (24.04.2023).

Kobieta, utożsamiana z naturą ze względu na swoją fizjologię i zdolność do przedłużania gatunku, została wpisana w procesach socjalizacji w kontekst domowy (karmienie, opieka, wychowywanie dzieci), a tym samym wykluczona z publicznego dyskursu – jedyne, jaki może być poważnie traktowany. To zepchnięcie kobiet w sferę prywatną i ujmowanie w kategoriach innego/obcego przekłada się na postrzeganie ich twórczości jako gorszej, a przypisywane kobiecemu pisarstwu cechy są zwykle ambiwalentnie oceniane (uczuciowość, sentymentalność, skłonność do romantyzmu)²⁰⁸ i wykorzystywane nie tylko jako komplement, ale i zarzut. Taki stereotypowy układ relacji między pisarstwem damskim i męskim powodował (a można odnieść wrażenie, że czyni to nadal) chęć ucieczki od płciowej identyfikacji swojej twórczości, postulując, jak kiedyś Jelena Isajewa, podział sztuk wyłącznie na złe lub dobre²⁰⁹ lub, jak czyni to młoda ukraińska dramatopisarka Natalja Błok, skupienie się na doświadczeniach człowieka jako jednostki:

Я считаю сексизмом делить авторов по половому признаку. Это непрофессионально и бесполезно. Личный опыт – бесценная вещь. Если у тебя есть месячные, то ты можешь писать про них достовернее того, у кого их не было²¹⁰.

Stwierdzenie Błok, że osobiste przeżycia mają wpływ na powstający tekst, nieco wbrew intencji autorki, prowadzi do konstatacji, że dla tekstu ważne jest, kto mówi, choćby dlatego właśnie, że może się podzielić indywidualnym doświadczeniem, które – jeśli jest inne niż dominujące – poszerza przestrzeń widzialnego. Jak zauważa inna początkująca autorka, Natalja Zajcewa, otwarcie mówiąca o feministycznym charakterze swojej twórczości,

²⁰⁸ Zob. С. В. Кочерина, Ю. Ю. Мекаева, *Современная драматургия...*, s. 18.

²⁰⁹ Tamże. Pragnienie bycia „neutralną genderowo”, jak określa taką postawę Tatiana Rowieńska, było charakterystyczne dla wielu autorek z końca XX – początku XXI wieku. Zob. T. Rowieńska, *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*, przeł. I. Kuźmina, w: E. Kraskowska (red.), *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 2: *Feminizm*, Kolor Plus, Warszawa 2005, s. 92. Przekonanie o niższości przymiotnika „kobiecy” w stosunku do oceny twórczości widać również w wypowiedziach badaczy – Walenty Piłat swój szkic o dramatopisarkach radzieckich zaczyna od zapewnienia, że choć pisze o „kobiecej” dramaturgii, to jest ona w dużym stopniu pisana „po męsku”. Zob. W. Piłat, *Współczesna „kobieca” dramaturgia...*, s. 64.

²¹⁰ „Женский мир стал пристальным объектом исследования”...

В феминистской парадигме важен голос. Кто и с какой позиции высказывается? Какой важный акт содержится в этом высказывании? Разлом какой власти экспонируется через этот акт?²¹¹.

Sztuki napisane przez najmłodsze dramatopisarki rosyjskojęzyczne umożliwiają zapoznanie się z wielogłosem koncepcji dotyczących (re)definiowania istoty kobiecości.

²¹¹ Н. Зайцева, *Российская драматургия: настройка оптики...*

Rozdział 3

Niewidzialne uczynić widzialnym – najmłodsze pokolenie autorek wobec archetypicznej kobiecości

3.1. Narodziny kobiety – twórczość Jarosławy Pulinowicz

Jarosława Pulinowicz bez wątpienia należy do grona najlepszych współczesnych dramaturgów rosyjskich. Paweł Rudniew uważa, że Pulinowicz jest obecnie najbardziej zauważalną, najczęściej wystawianą i osiągającą największe sukcesy autorką wśród dramaturgów swojego pokolenia, czyli najmłodszej generacji dramatopisarzy rosyjskich²¹².

Pulinowicz urodziła się w 1987 roku w Omsku, na Syberii. Na stałe mieszka w Jekaterynburgu, pracuje zaś na terenie całej Rosji, a ostatnio nawet poza jej granicami (w sezonie 2018/2019 była głównym dramaturgiem w Teatrze Rosyjskim w Estonii²¹³). Chciała zostać aktorką, jednak podczas egzaminów wstępnych, na których recytowała własne utwory, usłyszała, że jej miejsce jest na kursie dramatycznym Nikołaja Kolady, a nie na wydziale aktorskim. Sama po latach przyznaje, że aktorka z niej przeciętna (choć ma na koncie kilka ról), za to w dramaturgii jest w stanie osiągnąć bardzo dużo²¹⁴. Literaturą interesowała się od dzieciństwa, w wywiadach żartobliwie przyznaje, że jej debiut miał miejsce w wieku 9 lat, kiedy napisała własną wersję bajki, wystawianej w szkolnym teatrzyku²¹⁵. W 2009 roku

²¹² П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 434.

²¹³ W sezonie 2019/2020 jej miejsce zajęła inna uczennica Nikołaja Kolady, Polina Borodina. Zob. Е. Алдашева, *Полина Бородин в новом сезоне станет шеф-драматургом Vene Teater, „Teatr”*, http://oteatre.info/borodina-vene-teater/?fbclid=IwAR0vP0nQCsPiRqkgoq4NnYF2_go4xDKbsI-7q1DhhT4bfKtHGnTPt81DO84 (30.04.2023).

²¹⁴ Zob. А. Матвеева, *Без розовых очков. Ярослава Пулинович о том, что значит быть драматургом в России*, „Российская газета” 2017, nr 206 (7372), <https://rg.ru/2017/09/13/iaroslava-pulinovich-rasskazala-o-sudbe-dramaturgov-v-rossii.html> (30.04.2023). Jednym z bardziej znanych filmów, w których wystąpiła jest obraz Aleksieja Fiedorczenki *Niebiańskie żony łąkowych Maryjczyków* (Небесные жёны луговых мари), 2012.

²¹⁵ Zob. С. Мазурова, *Ярослава Пулинович: „Никогда не знаешь, какая твоя пьеса «выстрелит»”*, „Невский театральный” 2016, nr 5(28), <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/yaroslava-pulinovich-nikogda-ne-znaesh-kakaya-tvoya-pesa-vystrelit/> (30.04.2023). O zainteresowaniu literaturą od wczesnego dzieciństwa zobacz również wywiad umieszczony na portalu Петербургский театральный журнал: М. Засухина, Я. Пулинович, *В какую сказку же я попала*, <http://ptj.spb.ru/blog/vkakuyu-zheskazku-yaropala/> (30.04.2023).

została absolwentką kursu Kolady w Instytucie Teatralnym w Jekaterynburgu i, obok Olega Bogajewa czy Wasilija Sigariewa, uważana jest za reprezentantkę tzw. szkoły uralskiej. Debiutowała w trakcie studiów — na festiwalu „Eurazja 2005” została zaprezentowana jej pierwsza sztuka *Карнавал заветных желаний* (Karnawał najskrytszych pragnień). Dzięki kolejnemu utworowi, *Учитель химии* (Nauczyciel chemii), w 2006 roku znalazła się w gronie finalistów nagrody literackiej „Debiut”. Laureatką tej nagrody została w 2008 roku za dramat *Marzenie Nataszy* (*Намашина мечта*), w tym samym roku zdobyła również nagrodę na festiwalu „Nowa drama” za scenariusz filmowy *За линией* (Za linią). Sukces *Marzenia Nataszy*²¹⁶ otworzył jej drzwi do wielu teatrów (jest to najczęściej wystawiana sztuka dramatopisarki, zrealizowana w ponad 70 teatrach²¹⁷), a jej talent został doceniony na tyle, że w 2014 roku została członkiem kapituły tej samej prestiżowej nagrody literackiej „Debiut”, której wcześniej była laureatką. Do chwili obecnej Pulinowicz ma na swoim koncie ponad dwadzieścia utworów dramaturgicznych, tyle samo inscenizacji teatralnych, cztery scenariusze filmowe i jedną książkę²¹⁸. Na każdym polu swej działalności odnosi sukcesy: zarówno jej utwory dramaturgiczne, jak i filmy, nakręcone na podstawie scenariuszy

²¹⁶ Podobnie jak *Marzenie Nataszy*, sztuka *To ja wygrałam* była drukowana kilkakrotnie, pod różnymi tytułami. W czasopiśmie „Урал” w 2009 roku Pulinowicz opublikowała ten tekst pod tytułem *Natasza*. Zob. Я. Пулинович, *Намаша*, „Урал” 2009, nr 3, <http://magazines.russ.ru/ural/2009/3/pu10.html>, (30.04.2023). Rok później utwór ten ze zmienionym tytułem *To ja wygrałam. Scenariusz* (*Победила я. Сценарий*) i w nieco rozszerzonej wersji wydrukowało czasopismo „Искусство кино”. Zob. Я. Пулинович, *Победила я. Сценарий*, „Искусство кино” 2010, nr 1, <http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article23>, (30.04.2023). Na oficjalnej stronie internetowej Jarosławy Pulinowicz (<http://yaroslavapulino.ucoz.ru>) utwór występuje pod nazwą *To ja wygrałam*, pod takim tytułem można go również znaleźć w prasie rosyjskiej i zagranicznej (w tym polskiej) i tym tytułem będziemy się posługiwać w niniejszym rozprawie.

²¹⁷ Zgodnie ze słowami Pulinowicz w wywiadzie dla gazety „Невский театральный”. Zob. С. Мазурова, *Ярослава Пулинович: „Никогда не знаешь, какая твоя пьеса «выстрелит»”*...

²¹⁸ W 2017 roku został wydany zbiór ośmiu sztuk Pulinowicz. Tom nosi tytuł *Победила я*, wyboru dokonał mąż dramatopisarki — prozaik Roman Sienczyn, a posłowie napisał Paweł Rudniew. Publikacja ta zdobyła tytuł finalistki nagrody literackiej im. Pawła Bażowa w kategorii „Мастер. Проза” w 2018 roku. Zob. Я. Пулинович, *Победила я. Избранные пьесы*, Кабинетный учёный, Москва — Екатеринбург 2017. Zamieszczone utwory, w większości o kobietach, ułożone są w pewnym porządku chronologicznym: publikacja rozpoczyna się sztukami o nastolatkach, a kończy utworem, w której bohaterami są siedemdziesięciolatek. Zob. np. recenzję książki w czasopiśmie «Знамя»: Ю. Подлубнова, *Время Ярославы*, „Знамя” 2018, nr 3, <http://magazines.russ.ru/znamia/2018/3/vremya-yaroslavy.html> (30.04.2023) albo wywiad z autorką na portalu godliteratury.ru: А. Матвеева, *Пулинович. У драматургии женское лицо*, <https://godliteratury.ru/public-post/slavina-mechta-yaroslava-pulinovich-i-an> (30.04.2023).

jej autorstwa, wielokrotnie były nagradzane w Rosji i za granicą²¹⁹. Sztuki tej młodej dramatopisarki wystawiane są w teatrach w centralnej i prowincjonalnej Rosji, cieszą się popularnością także za granicą: w Anglii, USA, Ukrainie, Estonii. W Polsce jak dotąd wystawiono dwa jej utwory. Pierwszym jest *Marzenie Nataszy* – spektakl na podstawie dwóch monologów Pulinowicz *To ja wygrałam* (*Победила я*) i *Marzenie Nataszy* (*Наташина мечта*), zrealizowano aż w czterech teatrach. W Warszawie, w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hubnera reżyserii podjął się Wojciech Urbański (2012), w Łodzi spektakl pokazano na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w reżyserii samego Nikołaja Kolady (2013), w Bielsku-Białej w Teatrze Polskim sztukę wystawiła Małgorzata Siuda (2014), a w Lublinie w Teatrze Nowym tekst opracował Bartłomiej Miernik (2015, tutaj wykorzystany został tylko utwór *Marzenie Nataszy*). Sama sztuka *Marzenie Nataszy*, zgodnie z rankingiem gazety „The Moscow Times”, została zaliczona do grona dziesięciu najlepszych sztuk rosyjskich początku XXI wieku²²⁰. Drugim utworem wystawionym w Polsce jest sztuka dla dzieci (a właściwie dla dzieci i dorosłych, jak ją określa sama Pulinowicz) *Feniks powraca do domu* (*Птица Феникс возвращается домой*), którą Jerzy Moszkowicz wystawił w Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu (2014 luty), a w Krakowie, na scenie Teatru Ludowego pojawiła się w reżyserii Jarosława Tumidajskiego (2014 maj). Nie tylko teatry w Polsce sięgają po utwory Rosjanki. W 2016 roku, literaturoznawca i tłumacz Andriej Moskwin, szósty tom wydawanej przez siebie *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* poświęcił właśnie Jarosławie Pulinowicz i opublikował w nim tłumaczenia sześciu sztuk autorki²²¹.

Pod względem formalnym sztuki Pulinowicz są raczej tradycyjne, autorka nie eksperymentuje z formą, ceni sobie wyniesione od Kolady zasady tworzenia dramatu, zaznaczając wyraźnie wstęp, kulminację i rozwiązanie²²². Niekiedy zarzuca się jej

²¹⁹ Film *Я не вернусь* (Nie wracam, 2014), którego scenariusz napisała Pulinowicz, nakręcony przez estońskiego reżysera Ilmara Raaga, był komentowany także w Polsce. Dokładny spis nagród można zobaczyć na stronie internetowej dramatopisarki: <https://yaroslavapulino.ucoz.ru>.

²²⁰ Zob. <https://yaroslavapulino.ucoz.ru> (30.04.2023).

²²¹ A. Moskwin (wybór i red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. t. 6: *Jarosława Pulinowicz*, Sowa, Warszawa 2016.

²²² Pulinowicz niejednokrotnie podkreślała jak wiele zawdzięcza Koladzie, nie tylko jeśli chodzi o warsztat, ale i o sposób patrzenia na świat, szukania tematów dla swoich sztuk i pierwsze kroki w czasie współpracy z teatrami. Zob. М. Засухина, Я. Пулинович, *В какую сказку же я попала...*

banalność w wyborze tematów, melodramatyczność i zbyt ni sentymentalizm²²³, ale nawet gdy przyjąć po części te zarzuty, to język jej utworów, sposób prowadzenia bohaterów i przedstawiania wydarzeń czynią ją jedną z lepszych dramatopisarek młodego pokolenia. Ona sama, w jednym z wywiadów w taki sposób mówi o swojej popularności:

Наверное, они [пьесы — Р.Сh-К.] трогают людей, задевают струны их душ (смеется). Я же не новатор, у меня нет новых форм, нет открытий каких-то совсем новых героев. Меня привлекает в первую очередь человек, мне интересно разбираться в нем. Может быть поэтому. Потому что людям интересно смотреть про людей²²⁴.

Z pewnością jednym z ciekawszych aspektów twórczości Pulinowicz jest poruszana przez nią tematyka: aktualna społecznie, często związana z tematami tabu, ignorowanymi i omijanymi przez ogół, czyli wpisująca się w ogólne tendencje „nowego dramatu”, oscylujące wokół literatury społecznie zaangażowanej. Przy czym owa społeczna tematyka nie ma na celu wyłącznie szokowaniu widza/czytelnika, ale ma służyć nawiązaniu kontaktu z nim. Zdaniem Pulinowicz, sztuka teatralna powinna być rozmową równoprawnych partnerów, w której żadna ze stron nie narzuca swojego zdania. „Я бы охарактеризовала так: новая драма — это текст, который поднимает какие-то актуальные проблемы общества, открывает нам современного человека. Новая драма — это, прежде всего, поиск героя²²⁵” — konstatuje Pulinowicz w rozmowie z Mariną Zasuchiną.

Portretując swoje postaci w środowisku społecznych marginaliów, podejmując tematy, które szokują i prowokują oraz nie bojąc się opisywania przemocy czy okrucieństwa, Pulinowicz zbliża swoją twórczość do zjawiska „czernuchy”. Jednak dorobek pisarki nie daje się tak łatwo połączyć z tym rodzajem obrazowania w literaturze. Jej utwory różnią się też od sztuk pozostałych uczniów Kolady — zdecydowanie mniej (a często wcale) nie ma w nich uralskiej mroczności, pesymizmu i naturalizmu, które charakteryzują „uralską szkołę”²²⁶ (samego Koladę Mark

²²³ С. Мазурова, Ярослав Пулинович: „Никогда не знаешь, какая твоя пьеса «выстрелит»”...

²²⁴ М. Засухина, Я. Пулинович, В какую сказку же я попала...

²²⁵ Там же.

²²⁶ П. Руднев, Драма памяти..., s. 435.

Lipowiecki w jednym z artykułów nazywa „«чернушный» из «чернушных»”, wskazując na związek jego twórczości z tym literackim zjawiskiem²²⁷). Ze sztuk Pulinowicz przebija optymizm, pewna naiwność, ale, co podkreśla Rudniew, nie pozbawiona mądrości. W monografii poświęconej najnowszej dramaturgii rosyjskiej krytyk i literaturoznawca w następujący sposób charakteryzuje protagonistów autorki:

Ее герои бесстрашно смотрят в глаза миру, радостно и восторженно его принимают в его лучших и худших проявлениях. [...] Пулинович — драматург витальной силы, силы жизни. Собственно, это и делает персонажей героями — жажда полноценной жизни. В том числе и такая сильная жажда, которая легко может привести к саморазрушению²²⁸.

Ogromną chęć do życia u bohaterów Pulinowicz dostrzegają również inni krytycy teatralni, jak na przykład Julia Podlubnowa, która jednocześnie dodaje, że nie można zapomnieć o widocznej w zachowaniu tych postaci nieznajomości praw rządzących światem i nieznajomości samych siebie. Podlubnowa konstatuje, że bohaterowie dramatopisarki, niezależnie od wieku, znajdują się nieustannie na etapie poszukiwania własnego ja, bez ustanku podejmują nierówną walkę ze światem. „Ярослава — певец многообразия и разнообразия проявлений жизни” — pisze literaturoznawczyni, podkreślając umiejętność rysowania konfliktów oraz psychologicznych portretów swoich postaci²²⁹.

Tym, czym od pierwszych swoich utworów dramatopisarka zachwyciła czytelników i krytyków, była świeżość spojrzenia oraz umiejętność prawdziwego i poruszającego odzwierciedlenia dziecięcego oraz nastoletniego świata. Zainteresowanie problemami współczesnej młodzieży sprawiło, że zaczęto charakteryzować Pulinowicz jako tę, która „odpowiada” za sztuki dla młodzieży w Rosji²³⁰.

²²⁷ М. Липовецкий, *Расстранные стратегии, или метаморфозы „чернухи”*, „Новый мир” 1999, nr 11, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowez-pr.html (30.04.2023).

²²⁸ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 435.

²²⁹ Ю. Подлубнова, *Время Ярославы...*

²³⁰ Т. Джурова, *Терра инкогнита*, <http://ptj.spb.ru/blog/terra-inkognita/> (30.04.2023). Oczywiście, Pulinowicz nie jest jedyną autorką, która postanowiła przedstawić ten trudny okres w życiu, kiedy nie jest się już dzieckiem, ale jeszcze nie jest się dorosłym. Nastoletnich bohaterów znajdziemy również u Wasilija Sigariewa, Juliji Tupikiny, Asi Wołoszyny czy Pawła Priażko.

Bohaterowie jej pierwszych sztuk to zagubieni nastolatkwowie, którzy choć zwykle nie wiedzą jak, to bardzo chcą żyć. I dlatego protestują, buntują się, wszelkimi sposobami próbują wyślizgnąć się złowrogiemu światu, nie chcąc uwierzyć, że nie ma od niego ucieczki. Pulinowicz udało się stworzyć wyraziste portrety młodych ludzi uwikłanych w trudną dorosłą rzeczywistość. Młodociani bohaterowie jej sztuk czerpią wzorce ze świata dorosłych, w którym – jak pisali Lipowiecki i Beumers – przemoc coraz częściej jest środkiem komunikacji²³¹. Przestaje więc dziwić fakt, że bohaterowie ci na przemoc i agresję otoczenia często odpowiadają własną wściekłością i okrucieństwem. Jednocześnie tragizm ich położenia, czystość ich marzeń, niezgoda na bestialstwo i beznadzieję otaczającej ich rzeczywistości (nawet jeśli chcą z nią walczyć tymi samymi metodami, którymi gardzą) pozwala czytelnikom odczuwać sympatię i solidaryzować się z nimi²³². Kim zatem są dorastający bohaterowie jej pierwszych sztuk? W debiutanckim utworze *Карнавал заветных желаний* poznajemy historię sparaliżowanego chłopca, który z powodu kalectwa nienawidzi siebie i innych. *Учитель химии* to opowieść o nastolatkach z prowincjonalnej szkoły, którzy desperacko próbują spełnić swoje marzenia, choć wiedzą, że tak naprawdę nie mają szansy na ich zrealizowanie. Z odrzuceniem spotykają się dzieci z utworu *За линией* oraz dziewczyny ze sztuki *Я не вернусь* (2014, Nie wrócę). Ci pierwsi próbują samodzielnie funkcjonować w świecie, w którym czują się niepotrzebni, te drugie, wykluczone ze swoich społeczności, wyruszają w podróż do Kazachstanu, wierząc, że tam, u babci jednej z nich, odnajdą szczęście. Konflikt na linii jednostka–społeczeństwo uparcie powtarza się w twórczości Rosjanki. W sztuce *Трефовая невеста* (2010, Treflowa narzeczona) rozdźwięk między głównym bohaterem a społecznością, w której żyje, kreśli się bardzo wyraźnie. Protagonista, ratując od śmierci młodą Cyganekę, zostaje wplątany w wojnę na tle rasowym. Mimo młodego wieku próbuje poradzić sobie z alkoholizmem ojca, nieobecnością matki, towarzystwem narkotyzujących się kolegów i falą ogromnej nienawiści mieszkańców miasta do Cyganów.

²³¹ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 33.

²³² М. Дурненков, przedmowa do sztuki *Земля Эльзы. Пьеса в двух действиях*, „Искусство кино” 2016, nr 5, <http://kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzy-pesa-v-dvukh-dejstviyakh> (30.04.2023).

Problemy i życie nastolatków zainteresowały Pulinowicz w nie mniejszym stopniu niż tematyka kobiecości – jej sztuki to panorama kobiecych charakterów i losów. *Marzenie Nataszy* i *To ja wygrałam* to utwory, w których odsłonięte zostały dusze nastoletnich dziewcząt, i które przyniosły jej uznanie międzynarodowej publiczności.

Marzenie Nataszy, jak już pisałam, zwyciężyło w konkursie literackim „Debiut” w 2008 roku i niemal od razu podbiło serca reżyserów i widzów. „Этот текст стал уже почти классикой ‘новой драмы’”²³³ pisze nie bez racji Tatjana Kupczenko. Sztuka opowiada o szesnastoletniej wychowance domu dziecka, która zakochuje się w dziennikarzu lokalnej gazet. Zorientowawszy się, że młody mężczyzna nie odwzajemnia jej uczucia i spotyka się z inną, bije rywalkę tak dotkliwie, że ta wpada w śpiączkę. Na prośbę reżysera Dmitrija Jegorowa, Pulinowicz napisała jeszcze jedną historię młodej dziewczyny szukającej miłości. Tak powstał tekst *To ja wygrałam*, przedstawiający równolatkę i imienniczkę Nataszy z poprzedniej sztuki, ale tym razem nastolatka pochodzi z dobrego domu i odnosi pasma sukcesów. „Девочки-отличницы”²³⁴, jak ją nazywa Kupczenko, również poznajemy w momencie pierwszego miłosnego zauroczenia. Oba teksty uzupełniają się²³⁵ i pokazują, że każdy człowiek ma jedno i to samo pragnienie – pragnienie miłości. Temat, o którym sama Pulinowicz mówi, że nigdy nie straci on na aktualności, to jedna z przyczyn, dla których tak często obie sztuki goszczą na deskach teatrów. Drugim czynnikiem, który zwiększa atrakcyjność tych utworów jest podjęta w nich problematyka kobiecości, wchodzenia w dorosłość i budzenia w sobie tożsamości płciowej.

„Женственность не укладывается ни в одну идентификационную форму, будучи всегда больше ее границ и пределов”²³⁶ – możemy przeczytać u Iriny Żerebkiny. Badacze i badaczki związani z krytyką feministyczną dążą do położenia kresu próbom usystematyzowania pojęcia „kobiecość”, twierdząc, że kobiety jako takiej nie ma – jest ona końcowym, ale nie ostatecznym rezultatem wielu dyskursów

²³³ Т. Купченко, ДЕВОЧКА-ВОЛЧИЦА. „Наташина мечта” Я. Пулинович в Центре им. Мейерхольда, „Современная драматургия” 2011, nr 3, s. 159.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Sama autorka nazywa oba utwory dylogią – takie sformułowanie możemy odnaleźć na końcu obu monologów drukowanych w czasopiśmie „Искусство кино”.

²³⁶ И. Жеребкина, Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует, Алетея, Санкт-Петербург 2003, s. 118.

i elementów (zarówno biologicznych jak i socjologicznych). „Kobiecość” więc składa się z tylu mniejszych „kobiecości”, ile jest kobiet²³⁷. Tezę tę zdaje się potwierdzać Pulinowicz w utworach *Marzenie Nataszy* i *To ja wygrałam* pokazując mnogość współistniejących obok siebie modeli kobiecości.

Jak mówią feministki w ślad za Simone de Beauvoir, kobietą nikt się nie rodzi, ale kobietą się staje. Wpływ środowiska społecznego na kształtowanie się osobowości człowieka, w tym jego płciowości, potwierdzają badania naukowców z różnych dziedzin: socjologów, kulturologów, antropologów, filozofów czy w końcu literaturoznawców: „Женственность, как и мужественность, это не биологические факты, а культурно-специфические убеждения индивида, которые организуют его социальную практику тем или иным образом”²³⁸. Podmiot w procesie socjalizacji przyjmuje role zgodne z wzorcami i wartościami jakie kultywują osoby z jego środowiska, które nie zawsze są takie, jak przyjęte umownie dla danej płci biologicznej w danej kulturze. Utwory Pulinowicz pokazują bohaterki w przełomowym dla nich momencie przejścia z dzieciństwa w dorosłość i delikatnie zwracają uwagę na to, jak dużą rolę w budowaniu własnej tożsamości ma środowisko.

Natasza Banina, córka prostytutki, zabitej przez сутенера, wychowanka domu dziecka, stoi przed sądem i wyjaśnia powody, dla których do nieprzytomności pobiła swoją rywalkę. Tak w skrócie można opowiedzieć treść *Marzenia Nataszy*, bo o tej sztuce mowa. Ale poprzestając na tym jednym zdaniu, nie oddalibyśmy całej złożoności utworu. Jaka jest więc opowieść o dziewczynie, która w dresie, bez zęba i przeklinając jak przysłowiowy szewc próbuje opowiedzieć o swoim marzeniu? Do Baniny zupełnie nie pasuje określenia „słaba płeć”. Zarówno ona, jak i jej koleżanki, dysponują cechami, które zwyczajowo przypisywane są mężczyznom: są agresywne i wulgarne, a najlepszy sposób rozwiązywania problemów czy sporów widzą w przemocy fizycznej. Dom dziecka, w którym się wychowuje Natasza, ma niewiele wspólnego z domem w tradycyjnym ujęciu. Nie ma w nim ciepła rodzinnego, ale jest strach, obojętność i pogarda. „Podmiot – powtarzając za Grażyną Lubowicką – nie

²³⁷ Zob. J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Waller, Columbia University Press, Nowy Jork 1984.

²³⁸ В.Н. Кардапольцева, Женственность как социокультурный конструкт, Вестник РУДН, серия „Социология” 2005, nr 1(8), s. 62.

ustanawia się sam, jest zdany na to, co Inne, a co go konstytuuje”²³⁹. Banina buduje swoją tożsamość zgodnie z wartościami, które rządzą jej środowiskiem. A w nim główną zaletą jest siła: fizyczna („Я с ноги выбиваю замок на умывалке, че я, лохушка какая, обижать меня?”²⁴⁰) i psychiczna („И еще про родителей спрашивал — помню я или нет, и че там было? Я такая на него смотрю и говорю: ‘Валера, моя мама назвала меня абортom, а я возьми и выживи’. Ну, такая, хотела жизни повидавшей прикинуться, чтоб понимал, с кем разговаривает” [s.82]). W świecie, w którym żyje dziewczyna, nie ma miejsca na współczucie. Dom dziecka przypomina pole walki, na którym każdy konkuruje z każdym, jednak mimo ciągłej walki o pierwszeństwo wydaje się, że nie ma zwycięzców, są sami przegrani.

Okrucieństwo, z jakim mierzą się dzieci z „bidula”, powoduje, że kobiecość pojmowana jako delikatność, dobroć czy kruchość traci na znaczeniu. Oczywiście różnice płciowe pozostają widoczne, doświadczenie w relacjach damsko-męskich umieszcza wychowanki wyżej w umownej hierarchii domu dziecka, jednak kobieta w tym świecie prezentuje tzw. męski typ kobiecości. „Мужественная женственность” właściwa jest także wychowawczyni z domu dziecka, która charakteryzuje się surowością kojarzoną z pierwiastkiem męskim.

W utworze Pulinowicz kobiecość, traktowana przez pryzmat macierzyństwa w „tradycyjnym” wymiarze (łagodnej, opiekuńczej matki), nie ma przedstawicielek. Matce Nataszy daleko do obrazu troskliwej i kochającej matki. Poznajemy ją poprzez opowieść głównej bohaterki. W kilku zdainach, które Natasza wypowiada o matce, widzimy kobietę, która swoją kobiecość buduje poprzez ciało rozumiane jako obiekt męskiego spojrzenia. Jest świadoma swej seksualności, którą podkreśla wyzywającym strojem i makijażem. Można odnieść wrażenie, że drugi aspekt ciała kobiecego, jakim jest dawanie życia, matka pomija, choć przecież posiada córkę.

Fakt, że Banina-matka nie sprawdziła się w swojej roli, nie przeszkadza Nataszy ciepło o niej myśleć. Dziewczyna, która praktycznie od nikogo nie zaznała miłości (a właśnie o niej marzy najbardziej na świecie: „И загадала такое желание —

²³⁹ G. Lubowicka, *Prawdziwa wolność rozbitej podmiotowości*, w: M. Reut (red.), *Dylematy wolności*, Oficyna Wydaw. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001, s. 34.

²⁴⁰ Я. Пулинович, *Наташина мечта*, „Современная драматургия” 2009, nr 1, s. 82. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podane są w nawiasach kwadratowych.

хочу любви” [s.82] — mówi bohaterka), przepełniona tęsknotą za prawdziwym uczuciem, idealizuje obraz matki we wspomnieniach, usprawiedliwia ją, a nawet jej współczuje: „по идее-то, если мамке моей просто не повезло, она ведь по сути никому, кроме меня, не нужна была” [s. 86].

Ogromne pragnienie miłości przy jednoczesnym braku wzorców dla relacji damsko-męskich stało się pośrednią przyczyną tragedii bohaterki. Tak bardzo chciała usłyszeć słowa: „Наташа — ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж” [s. 82], że gdy poznaje dziennikarza Walerę, zachłannie rzuca się na każdy przejaw sympatii z jego strony, mylnie traktując je jako przejaw uczucia. Już sam fakt, że mężczyzna zainteresował się jej osobą i przyszedł do szpitala wystarcza Nataszy, by stwierdzić, że to ten jedyny. A kiedy Walera zadaje jej pytanie „Наташа, а какая у тебя мечта?” [s. 82] dziewczyna nie ma wątpliwości, że trafiła na mężczyznę swojego życia. Banina-córka, której nikt do tej pory nie pytał, o czym myśli i marzy, nie mówił, żeby o sobie dbała, nie trzymał za rękę i nie odprowadzał do domu, nie potrafi realnie ocenić, jakie zachowanie jest przejawem zwykłej uprzejmości, a jakie rodzącego się uczucia. Przecież „если человеку по боку, разве он станет конфеты покупать?” [s. 87], pyta bohaterka. Natasza jest emocjonalnym dzieckiem, dla której herbata i cukierki, którymi częstuje ją dziennikarz, są niemal gwarantem wspólnej przyszłości. Dziewczyna przychodzi codziennie do redakcji, aż w końcu Walera zdaje sobie sprawę, że zaangażowanie dziewczyny już dawno przekroczyło zwykłą sympatię. I kiedy przestają ją wpuszczać do redakcji, kiedy traci możliwość spotkań z Walerą, czuje się, jakby życie się dla niej skończyło. Widok ukochanego z inną dziewczyną oprócz uczucia żalu i zazdrości wywołuje w niej wściekłość i poczucie niesprawiedliwości, które rozładowuje w jedyny znany sobie sposób: przemocą fizyczną. Razem z koleżankami bije rywalkę do nieprzytomności. I mimo, że z jednej strony rozumie okropność swojego czynu, to jednak pyta:

А в чем я виновата? Просто я Валеру любила, просто хотела, чтобы он был мой, чтобы мы с ним вот так гуляли, чай пили, а потом он подошел бы и сказал: „Наташа — ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж!” [...] Потому что ей, может, это еще десять раз скажут, шалаве этой, у нее там шмотки такие, а мне? Мне кто это еще скажет? [...]

Просто такая мечта. Разве у вас нет мечты? Разве это честно, разрушать мечты человека? [s. 88]

Nastolatka, która nie ma praktycznie niczego, zostaje pozbawiona najcenniejszej posiadanej rzeczy – marzenia. I choć czyn, którego się dopuściła, jest straszny i nie ma wątpliwości, że kara musi zostać poniesiona, to jednak pytanie „разве это честно разрушать мечты человека?” nie opuszcza odbiorcy tekstu.

Historię „о любви, очень страшной, беспощадной, о неумении любить”²⁴¹ uzupełnia drugi tekst Pulinowicz *To ja wygrałam*. Dramatopisarka ponownie korzysta z formy monologu. Głos oddaje Nataszy Wiernikowej, utalentowanej artystycznie dziewczynie z tzw. dobrego domu. Naprzeciw niej stawia jej imienniczkę Nataszę Skworcową, zbuntowaną nastolatkę, o której można powiedzieć, że należy do „trudnej” młodzieży. Historia pierwszego miłosnego zauroczenia Wiernikowej nie może się obejść bez Skworcowej – nie dość, że obie mieszkają w tym samym bloku i chodzą do tej samej szkoły, to w dodatku Skworcowa zna i spotyka się z tym samym chłopakiem co Wiernikowa.

Natasza Wiernikowa jest równolatką Nataszy Baniny, jednak inne środowisko, w którym się wychowuje, wyposaża ją w odmienny typ kobiecości. Ponadto w tym ważnym momencie stawania się kobietą Wiernikowa ma nauczyciela-przewodnika: matkę, która pomaga kształtować jej osobowość i tożsamość płciową. Postaci obu Wiernikowych są bliskie obrazowi kobiecości *glamour*, bardzo popularnemu w społeczeństwach konsumpcyjnych. Glamoryzacja, która już jakiś czas temu została uznana za kolejną chorobę naszych czasów, szturmem zdobywa popularność w coraz młodszych kręgach odbiorców. Czym jest *glamour*? Agata Łuksza, zajmująca się sposobami konstruowania kobiecości w kulturze współczesnej, w monografii poświęconej właśnie poetyce *glamour* pisze, że szeroka definicja tego pojęcia ujmuje je jako pewien rodzaj kodu wizualnego, który pojawił się w pierwszych dekadach XIX wieku i nazначzył ciało kobiece jako obiekt pożądania, obiekt konsumpcji i nośnik społecznych aspiracji. Opierając swoje rozważania na refleksjach Petera Baileya, Łuksza podkreśla, że *glamour* przekształca ciało kobiece w spektakl i towar, który staje się

²⁴¹ Я. Пулинович, *Драматург Ярослава Пулинович: Не ждите от меня хэппи-эндов*, „Комсомольская правда” 8.10.2012, <http://www.alt.kp.ru/daily/25962.5/2901818> (30.04.2023).

widzialnym znakiem tęsknoty za piękniejszym życiem²⁴². Kultura *glamour* ściśle łączy się z konsumpcjonizmem, uparcie lansowanym przez media i prasę kolorową. Łarisa Rudowa pisze:

Гламурная же культура породила в свою очередь образ новой женственности с ее привилегированным правом на удовлетворение личных потребностей, успех в обществе, сексуальность, материальные удовольствия и праздность. Средства массовой информации с энтузиазмом пропагандировали западные стандарты красоты и саму красоту как средство, с помощью которого можно подняться по общественной лестнице к вершинам успеха, превратив российских женщин в ретивых и прилежных учениц, постигающих основы западной моды и языка тела²⁴³.

Wiernikowa i jej matka wpisują się w model lansowanej przez kulturę *glamour* kobiety-sukcesu:

Вот смотри, мне сейчас шестнадцать, а у меня уже — диплом об окончании школы искусств по классу танцев — раз, юношеский разряд по плаванию — два, первое место по городу и второе по области тоже по плаванию — три, потом еще дипломов куча, еще вот музыкалку по классу вокала заканчиваю, ну, и телестудия, я на ней подростковую передачу еще с одним мальчиком веду²⁴⁴

— wylicza swoje sukcesy bohaterka. Jej życie jest jak z czasopisma dla kobiet, które kupuje jej matka, i które czytuje również Natasza. Dziewczyna poddaje się presji ładnego wyglądu, choć stara się zachować przy tym naturalność: „Они все себе причесок всяких начесали, лаком замазались, а я просто конский хвост сделала, как в жизни”. Niestety ta niewymuszoność i normalność jest pozorna, ponieważ stanowi efekt czytania porad z prasy kobiecej: „Я в мамином журнале читала, что естественность — самый лучший стиль”. Wrażenie sympatycznej „dziewczyny

²⁴² A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 57.

²⁴³ Л. Рудова, *Девочки, красота и женственность. Постсоветские „потребительские сказки”. По материалам современной литературы для девочек-подростков*. Przeł. z ang. Е. Демидова (pod. red. Л. Рудовой), „Теория моды. Одежда. Тело. Культура” 2012, nr 23, <http://www.nlobooks.ru/node/2114>, (30.04.2023).

²⁴⁴ Я. Пулинович, *Победила я. Сценарий, „Искусство кино”* 2010, nr 1, <http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article23> (30.04.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego internetowego wydania.

z sąsiedztwa”, jakie w pierwszej chwili wywołuje Wiernikowa, dość szybko zastępuje odczucie sztucznej „мисс Совершенства”, jak mówi o niej Sasza. Skromne zachowanie, elegancki, niewyzywający styl, który prezentuje nastolatka nie jest naturalny, lecz wymuszony – wypracowany przez matkę na podstawie kolorowej prasy i podręczników dobrego stylu. Dążenie do perfekcji przejawia się zarówno w jej podejściu do wykonywanych zadań, jak i do swego wyglądu fizycznego. Zdyscyplinowanie ciała przekłada się na dojrzałość osobowościową jednostki, a Natasza Wiernikowa jest niezwykle dojrzałą nastolatką. Jest pragmatyczna i twardo stąpa po ziemi. Traktuje wszystko z powagą, uważa, że każdą rzecz musi wykonać najlepiej jak można. Jest pracowita, obowiązkowa, odpowiedzialna i doskonale zorganizowana – dzień ma wypełniony co do minuty, aby w jak największym stopniu wykorzystać każdą chwilę, co przekłada się na jej kolejne sukcesy. Wiernikowa zadziwia opanowaniem i rozsądkiem – mimo młodego wieku prezentuje niezwykle dojrzałe podejście do życia. Gdy Skworcowa podczas przesłuchania do telewizji mówi „[...] люблю, когда на улице такая погода, что снег превращается в дождь, и можно долго, долго стоять на крыльце и смотреть [...]”, Wiernikowa przyznaje jej rację, ale zaznacza od razu, że w jej życiu nie ma miejsca na takie bezczynne w jej mniemaniu spędzanie czasu:

В принципе, красиво сказала, но хорошо стоять на крыльце, когда время есть, когда можна хоть до сколько с друзьями по улицам шляться, а если времени даже на уроки не хватает, и домашку на перемене приходится делать?

Obraz Wiernikowej idealnie wpisuje się w definicję kobiety *glamour* jako nagrody, obiektu konsumpcji i nośnika społecznych aspiracji. A co z zawartym w definicji Łukszy ciałem kobiety jako obiektem pożądania? Dobrze oddają to słowa Saszy, który na deklarację dziewczyny, że posłucha wszystkich wymienionych przez niego zespołów, mówi: „не надо, ты и так красивая”. Tych kilka słów dobitnie pokazuje, że inteligencja czy talent kobiety przegrywają z wizualnym aspektem jej jestestwa. Wystarczy, że jest ładna fizycznie, a piękne wnętrze jest sprawą drugorzędną. Należy zaznaczyć, że Natasza nie epatuje seksualnością. Wydaje się nawet, że do momentu

znajomości z Saszą cielesność nie znajduje się w sferze jej zainteresowań. Dziewczyna dba o swój wygląd, jednak bardziej w czysto estetycznym wymiarze. Chęć zwrócenia na siebie męskiej uwagi pojawia się wraz z pierwszym zauroczeniem.

Poznawanie siebie jako kobiety odbywa się w obecności i pod przewodnictwem matki. To ona nadaje kierunek, w którym podąża Natasza-kobieta. Ze względu na dużą liczbę zajęć Natasza nie ma żadnej przyjaciółki, szkolne koleżanki widuje jedynie podczas lekcji, a więc za krótko, by zdążyła wywiązać się między nimi głębsza relacji. Dopiero związek z Saszą sprawia, że Wiernikowa zaczyna spędzać więcej czasu z koleżankami. Do tego momentu jej jedyną przyjaciółką i jednocześnie nauczycielką jest matka. I choć z pozoru relacje między nimi są bardzo dobre, to patrząc wnikliwiej, można zaryzykować stwierdzenie, że jest to relacja dysfunkcyjna. Wyraźnie widać, że w osobie Nataszy matka realizuje własną wizję idealnej kobiety. Sama jest typem współczesnej bizneswoman, która odnosi sukcesy nie tylko na polu zawodowym, ale i rodzinnym. Udowadnia, że nic nie jest niemożliwe – jest jak żywcem wyjęta z kobiecych czasopism, które czyta. Natasza realizuje plan matki, jedynie delikatnie sygnalizując, że sama nie to chciałaby robić: „Меня мама с детства кружками загружала”, „Надо же было мамину заботу оправдывать, вот и я пошла”. Otwarcie nie sprzeciwia się woli matki, ale i nie podziela jej pragnienia odnoszenia kolejnych sukcesów. Stosunki rodzinne w domu Wiernikowej trafnie oddaje zdanie: „Просто папа **хочет**, чтобы я поступила к нему на ин.яз, а маме **надо**, чтоб я стала артисткой или музыкантом [podkreślenie moje – P.Ch.-K.]”. Słowa „хочет” i „надо” niezwykle wymownie określają ich relację. Matka uważa również, że każdy człowiek powinien się czymś wyróżniać, być niepowtarzalny, ale sama Natasza mówi: „Наверное, я не хочу сильно отличаться от других, потому что тогда совсем времени ни на что не останется”, dodając „а я, если честно, хотела бы, чтобы у меня кто-нибудь появился”. Potwierdza tym samym to, co do znudzenia powtarzają filozofowie i artyści – że każdy człowiek potrzebuje miłości.

I oto dzięki programowi telewizyjnemu, który ma poprowadzić, Natasza przeżywa pierwszą miłość. W początkowej fazie znajomości z Saszą, powiernicą i doradcą dziewczyny w sprawach sercowych pozostaje matka. Jednak związek otwiera ją na innych: „Мы очень много разговаривали, буквально обо всем на

свете, я вообще-то молчаливая, всегда пытаюсь сконцентрироваться на работе, а не тратить время на пустую болтовню, а тут прямо рот не закрывала". Natasza nie tylko zaczyna odnajdować przyjemność w długich spacerach i rozmowach „o niczym”, ale zaczyna spędzać więcej czasu z koleżankami. Wiernikowa wraz z pierwszym zauroczeniem odkrywa przyjemności, jakie dają kontakty międzyludzkie, inne niż relacja nauczyciel-uczeń, które do tej pory przeważały w jej życiu.

Jednak wraz z pierwszą miłością przychodzi również refleksja, że wygrana może też oznaczać przegraną. Wiernikowa cały czas ma w pamięci widok ukochanego z Nataszą Skworcową w parku, wielokrotnie próbuje go o to zapytać, ale brakuje jej śmiałości. W końcu zdobywa się na odwagę i pyta, co go łączyło ze Skworcową. W odpowiedzi słyszy, że nie dość, iż się znają, to jeszcze dziewczyna u niego mieszka. Zdenerwowana i rozzalona zmusza Saszę do wyboru między nią a Skworcową. Decyzję chłopaka poznaje następnego dnia, gdy słyszy jak matka wyrzuca Skworcową z domu, co jest jednoznaczne z tym, że zrobił to także Sasza. „Значит, победила я...” — kończy swój monolog Natasza Wiernikowa. Jak mantrę powtarza słowa „победила я”, które z każdym powtórzeniem brzmią coraz smutniej. Natasza wie, że jej wygrana jest przegraną jej rywalki. Nasuwa się pytanie, które postawiła przed nimi Natasza Banina „разве это честно...?”.

Poczucie pewnej niesprawiedliwości, jakie wywołuje „wygrana” Wiernikowej, skłania do bliższego przyjrzenia się drugiej bohaterce utworu, Nataszy Skworcowej. Niewiele wiemy o jej rodzinie — w tekście pojawia się tylko matka, z którą Skworcowa wiecznie się kłóci. Dziewczyna jest równolatką głównej bohaterki, mieszkają w tej samej kamienicy, chodzą do tej samej szkoły. Mimo tylu podobieństw, dzieli je prawdziwa przepaść. Ponieważ narracja jest prowadzona jednostronnie, Skworcową poznajemy przez pryzmat opowieści innych. Najbardziej uderza w ich relacjach element odrzucenia. W przeciwieństwie do Nataszy Wiernikowej Natasza Skworcowa nie jest akceptowana ani w domu, ani w szkole. Jak pisze Piotr Dobrowolski, istotną cechą odrzucenia „jest wskazywanie na reakcję przeciwną, polegającą na przygarnięciu”²⁴⁵. Odrącona przez matkę i środowisko szkolne

²⁴⁵ P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011, s. 36.

Skworcowa szuka owego „przygarnięcia” to wśród młodzieży o wątpliwej reputacji (jak środowisko, z którym nadużywa alkoholu i narkotyków), to w grupach wsparcia (o jej uczestnictwie w takiej grupie mówi drugi reżyser programu telewizyjnego Wasilij Kapustin). Skworcowa, mimo że w Wiernikowej i jej matce wzbudza jednoznacznie negatywne emocje, to w innych postaciach wzbudza współczucie: „[...] просто есть люди, которых жалко, которым хочется помочь, потому что, в сущности, они хорошие люди” mówi o niej Sasza. Postać Skworcowej przypomina o dwoistej naturze kobiecej – uwielbiana przez jednych i nienawidzona przez innych, występuje jednocześnie jako święta i grzesznica, jako ofiara i prześladowca²⁴⁶. Z jednej strony jest dojrzała i świadoma swojej seksualności bardziej niż Wiernikowa (ma już za sobą pierwsze damsko-męskie kontakty, zwraca na siebie uwagę wyzywającym makijażem), a z drugiej strony jest niewinna i bezbronna (w parku z Saszą płacze niczym dziecko). Dobrowolski w swej pracy mówi, „że to co zanegowane, równie dobrze opisuje część pozostawioną”²⁴⁷. I rzeczywiście, wykluczenie Skworcowej charakteryzuje nie tylko ją, ale i tych, którzy jej nie akceptują. Odrzucenie zagubionej nastolatki kolejno przez przyjaciół i rodzinę wywołuje w czytelniku złość na jej otoczenie, na świat, który w tak okropny sposób potrafi zniszczyć młodego człowieka. Na tym tle życie Nataszy Wiernikowej wydaje się jej jeszcze bardziej idealne, a silny charakter dziewczyny (pomimo pewnej uległości w relacjach z matką) pozwala wierzyć, że poradzi ona sobie w większości sytuacji, a w kryzysowych momentach pomogą jej rodzice. Skworcowa przeciwnie – nie potrafi sobie sama pomóc, a otaczający ją ludzie nie podejmują takich prób. Niezależnie od agresji i wulgarności nastolatki jej postać wzbudza żal i chęć niesienia pomocy. Wydaje się, że złożoność sytuacji swojej rywalki dostrzega także Wiernikowa, która powtarzając słowa „to ja wygrałam”, próbuje samą siebie przekonać o ich prawdziwości. Tekst sztuki, który ukazał się w czasopiśmie „Искусство кино”, w porównaniu z opublikowanym w magazynie „Урал” czy na stronie internetowej dramatopisarki, został wzbogacony o wypowiedź Skworcowej – dziewczyna,

²⁴⁶ O popularności obrazu „роковой женщины” pisze m.in. Kisłowa. Zob. Л.С. Кислова, *Образ „роковой женщины” в современной русской драме*, „Вестник Томского государственного педагогического университета” 2007, nr 8, s. 94–99.

²⁴⁷ P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia...*, s. 36.

znajdująca się najprawdopodobniej w szpitalu, pełnymi nienawiści słowami skarży się na niesprawiedliwy los, który nie pozwolił jej spełnić marzeń. Pulinowicz, jak podkreśla krytyczka teatralna Kristina Matwijenko, często przedstawia traumatyczną młodość, na różny sposób ukazując walkę młodego człowieka w ekstremalnej sytuacji, w której się znalazł z winy „злых, равнодушных или просто затюканных бытом взрослых”²⁴⁸, jak bohaterki omawianych sztuk.

Nadając obu omawianym utworom formę monologu, Pulinowicz kieruje całą uwagę czytelnika na postaci nastolatek. Narracja prowadzona z jednego punktu widzenia sprawia, że sztuki te są jak najbardziej subiektywne, w tym znaczeniu, że brak im relacji innych postaci, które – jak mówi Terry Eagleton – „konkurowałyby” z narracją bohaterek. W sztuce *Marzenie Nataszy* słyszymy tylko głos Baniny i jej punkt widzenia. Natasza Wiernikowa w swojej opowieści kilkakrotnie przytacza słowa i opinie innych bohaterów, które choć opatrzone komentarzem prowadzącej narrację dziewczyny, pozwalają przynajmniej w niewielkim stopniu usłyszeć innych bohaterów. Dzięki takiej budowie omawiane dramaty nabierają autobiograficznego charakteru. Oto dwie młode dziewczyny odkrywają swoje dusze i opowiadają o bodajże najważniejszym wydarzeniu w ich dotychczasowym życiu – o swojej pierwszej miłości. Noszone przez trzy główne postaci to samo imię wskazuje na uniwersalność opisywanych doznań i pozwala odbiorcom na identyfikację z przedstawionymi kreacjami literackimi.

Wykorzystany przez dramatopisarkę monolog, ostatnimi czasy popularny wśród twórców „nowej dramaturgii”, odbiega od tradycyjnej budowy utworu dramaturgicznego. Pulinowicz, rezygnując z tradycyjnych form dramatu, kolejny raz posługuje się kategorią odrzucenia. Podważa przekonanie, że dialog jest podstawową formą wyrazu na scenie, i udowadnia, że zmniejszenie liczby osób na deskach teatru do minimum nadal pozwala stworzyć pełnowartościowy spektakl. „Nieobecność pewnych elementów sprawia, że dzieło zaczyna znaczyć tym, co przemilcza”²⁴⁹ – pisze Dobrowolski. Fakt, że nie słyszymy dialogów między bohaterami, nie znaczy, że tego dialogu nie ma. Dramaturgia to walka emocji, dialog emocji i postaw, co

²⁴⁸ К. Матвиенко, Ярослав Пулинович, <http://rusiti.ru/magazine/detail/stati/YAroslava-Pulinovich>, (30.04.2023).

²⁴⁹ P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia...*, s. 10.

możemy zaobserwować w sztuce autorki. Pulinowicz proponuje także podjęcie dyskursu z nami – czytelnikami i widzami.

Jeśli chodzi o wykorzystane środki wyrazu, uralaska dramatopisarka, by uwiarygodnić opisywane wydarzenia, rezygnuje z literackiego języka na korzyść języka ulicy. Jej bohaterki mówią tak, jak ich środowisko: Wiernikowa, odczytana „девочка-отличница”, mówi ładnym, literackim językiem, gdzieś wtrącając żargonowe słówko ze szkolnych korytarzy, Natasha Banina zaś operuje głównie wulgaryzmami, które akceptujemy, gdyż sprawiają, że jej postać jest bardziej realistyczna i wiarygodna.

Внимание к языку — ещё один подарок учителя Коляды, умеющего настроить слух своих студентов так, что они распознают речь обычных людей, их современников как богатый материал для театра. „Реально самая клёвая”, „чё”, „воспитки” — словесный арсенал героини *Наташиной мечты* звучит как музыка²⁵⁰

— komplementuje Pulinowicz Matwijenko. Nie sposób się nie zgodzić, że język dramatopisarki porusza siłą i precyzją. Dramaty Pulinowicz przenoszą widza i czytelnika na rosyjską ulicę, oddając cały jej koloryt.

Potwierdzeniem przekonania samej Pulinowicz, że miłość to temat, który nigdy nie straci na aktualności, niech będą losy jej kolejnych bohaterek. „Dorosłe” kobiecie sztuki Pulinowicz, w których pobrzmiewa tęsknota za prawdziwym uczuciem, to m.in. *Жанна* (2013, *Żanna*), *Земля Эльзы* (2015, *Ziemia Elzy*) czy *Тот сам день* (2016, *Ten sam dzień*). W *Жанне* Pulinowicz portretuje dojrzałą kobietę, która tak jak obie Natasze pragnie, aby ktoś ją pokochał. Młodość Żanny przypadła na lata 90., kiedy zamiast realizować się w życiu rodzinnym, musiała nauczyć się żyć w nowych warunkach. Pulinowicz pisze o pokoleniu socjalnego przełomu, dla którego pierestrojkowe zmiany zunifikowały się z utratą wewnętrznego świata, rodziny i kontaktów z bliskimi²⁵¹. Żanna zrobiła zawrotną karierę w biznesie, jednak musiała zapłacić za to niewspółmiernie wysoką cenę. Teraz, jako pięćdziesięcioletnia kobieta,

²⁵⁰ К. Матвиенко, *Ярослава Пулинович...*

²⁵¹ П. Руднев, *Счет прошлому*, „Современная драматургия” 2013, nr 1, s. 2.

dostrzega swoją słabość: w pogoni za dobrami materialnymi nie zauważyła, że pozbawione wartości duchowych omija ją prawdziwe życie.

Szczęście jest również marzeniem Elzy z utworu *Земля Эльзы*. Główna bohaterka jest stateczną staruszką, której niedawno umarł mąż, i teraz kobieta może nareszcie żyć dla siebie. Elza nigdy nie kochała męża, który bił ją i poniżał. Kiedy więc spotyka miłego emerytowanego nauczyciela geografii, zaprzyjaźnia się z nim, a potem w nim zakochuje. *Земля Эльзы* to opowieść o sile miłości, która nie patrzy na wiek i ze wszelkich sił stara się pokonać różne przeciwności losu (jak na przykład przeciwne związkowi dwojga starszych osób rodziny).

Z kolei utwór *Тот самый день* Rudniew nazywa najbardziej feministycznym w dotychczasowej twórczości Pulinowicz²⁵². W sztuce wyraźnie wybrzmiewa krytyka zmaskulinizowanego świata, w którym kobieta zmuszana jest do uległości i postępowania wbrew sobie. 37-letnia Maria za namową matki postanawia znaleźć mężczyznę, który pomoże jej zająć się ciążą. W tym celu przemierza nocą najciemniejsze zaułki miasta, jednak okazuje się, że wcale nie jest tak prosto znaleźć partnera do przygodnego seksu. *Тот самый день* to sprzeciw wobec dyktatu macierzyństwa, któremu poddawane są kobiety, sprzeciw wobec społecznym normom, presji wywoływanej przez najbliższe otoczenie, które doprowadzają główną bohaterkę do rozpacz i czynią jej życie nieszczęśliwym. Wszystko wydaje się fałszem, podobnie jak w sztuce *Lunatycy* (*Сомнамбулизм*, 2013), w której główny bohater po śmierci żony dowiaduje się o jej dawnym romansie. Nie może się pogodzić z kłamstwem żony. Prawda burzy jego dotychczasową wizję świata i zmusza do zastanowienia się nad sobą, tym bardziej że sam od kilku lat trwa w związku z inną kobietą²⁵³.

Utwory Pulinowicz to historie zwykłych ludzi, umiejętnie wkomponowane w portret epoki. Jak zauważa Paweł Rudniew, dramatopisarka z sobie tylko właściwą lekkością potrafi w nerwicach poszczególnych bohaterów pokazać problemy dotyczące całego społeczeństwa²⁵⁴. Jej twórczość jest ważnym głosem młodego pokolenia. Pokolenia, któremu zależy, aby poprzez swoje utwory rozpocząć dialog z widzami i czytelnikami. Początkiem takiego dialogu jest z jednej strony odpowiednio

²⁵² П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 439–440.

²⁵³ Tamże, s. 440.

²⁵⁴ Tamże.

dobrana tematyka, a z drugiej język. Pulinowicz potrafi dostrzec i wykorzystać bogactwo języka ulicy w przestrzeni teatralnej, przez co widzom nie trudno jest utożsamić się z bohaterami na scenie. Przy czym autorce nie zależy na tym, by tych widzów pouczać. W wywiadach wielokrotnie podkreśla, że największym błędem dramatopisarzy w sztukach jest występowanie w roli nauczyciela, podczas gdy teksty winny opowiadać prawdziwą historię, która zainteresowałaby młodzież czy dorosłych²⁵⁵. Jeśli chodzi o teatr dla nastolatków, Pulinowicz nie zgadza się, aby to, co ma służyć ich wychowaniu, musiało się sprowadzać do uproszczonego i jednostronnego dydaktyzmu. Uważa, że zamiast monotonnie przekazywać prawdy moralne czy ideologiczne, należy szukać wspólnego języka z młodzieżą, pokazać im historię i pozwolić na swobodne uczestnictwo w sztuce, czyli samodzielne opowiedzenie się po którejś ze stron. W dramacie nie ma miejsca na indoktrynację i przymus, jest za to miejsce na prawdę. Zarówno w sztukach dla młodzieży, jak i w sztukach dla dorosłych – widz i czytelnik musi czuć, że są one prawdziwe. Stwierdzenie Alaina Badiou, że „Publiczność nie chodzi do teatru, aby odbierać tam wychowanie. [...] Publiczność chodzi do teatru, aby doznać wstrząsu”²⁵⁶, dobrze oddaje stosunek Pulinowicz do sztuki. Ona sama, zapytana przez Marinę Zasuchinę, jakie jest posłannictwo teatru, odpowiedziała:

Согревать сердца людей, веселить их, утешать, рассказывать им о том, кто они. Вселять в их сердца надежду, любовь и мысль о том, что они на этой земле не одни, что жизнь каждого человека имеет свою ценность. Рассказывать о том, что убийство — это отвратительно, а рождение и со-зидание — это прекрасно. Люди все это знают и сами, но иногда забывают об этом подумать²⁵⁷.

Każda kolejna sztuka Pulinowicz jest dojrzalsza od poprzedniej. Bohaterowie, podobnie jak i autorka, dorastają, zmieniają się ich priorytety i problemy, z którymi muszą się mierzyć. Nadal jednak, jak sygnalizuje Michaił Durnienkow, są to ci sami zagubieni nastolatki, którzy co prawda wyrosli, mają więcej lat, ale nadal nie

²⁵⁵ M. Засухина, *Подросток и театр. Беседа с Ярославой Пулинович...*

²⁵⁶ A. Badiou, *Petit manuel d'esthétique*, Seuil, Paris 1998, s. 118. Cyt. Za: P. Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 50.

²⁵⁷ M. Засухина, Я. Пулинович, *В какую сказку же я попала...*

potrafią żyć, mimo swego wieku nadal nie znają zasad rządzących światem, błędzą i przeżywają rozterki²⁵⁸.

²⁵⁸ М. Дурненков, przedmowa do sztuki *Земля Эльзы...*

3.2. Performowanie płci – sztuki Olgi Szylajewej i Iriny Wańkowskiej

Jednym z bardziej feministycznych rosyjskich tekstów powstałych ostatnimi czasy jest sztuka Olgi Szylajewej *28 dni* (*28 дней*, 2018), w której namysł nad funkcjonowaniem żeńskiego organizmu stanowi okazję do rozmyślań nad pozycją kobiety w świecie. Koresponduje ona z napisaną rok wcześniej sztuką Iriny Wańkowskiej *Wizyta* (*Визит*, 2017)²⁵⁹, będącą swobodnym strumieniem myśli i wspomnień z licznymi odniesieniami do cielesności oraz seksualnych doświadczeń. Obie sztuki uwypuklają niezgodności w sferze indywidualnych wyobrażeń na temat bycia kobietą, a społecznych ról, które są im przypisywane kierując tym samym uwagę w stronę koncepcji Judith Butler o performatywności płci. W tym kontekście warto również przyrzeć się wcześniejszej twórczości Wańkowskiej, w której choć w zupełnie inny sposób niż w utworze *Wizyta*, to jednak również wyeksponowany zostaje fakt, że kulturowo skonstruowane rozumienie kobiecości polega na trzymaniu się ściśle narzuconych norm społecznych, a samo performowanie płci odbywa się w dużej mierze poprzez ciało.

Utwór *28 dni* jest debiutem Szylajewej, która z wykształcenia jest psycholożką i wcześniej nie była związana z teatrem czy dramatem²⁶⁰. Jak sama przyznaje w rozmowie z Aleksiejem Kisielewem decyzja o stworzeniu sztuki była niejako dziełem przypadku: „[...] я заболела, и мне пришлось много лежать дома. Тогда я решила, что, раз такое дело, нужно заняться тем, что меня давно интересует”²⁶¹. Tym, co zainteresowało autorkę i stało się tematem utworu, były fizyczne i emocjonalne zmiany, których doświadczają kobiety w czasie cyklu menstruacyjnego, oraz odnalezienie związku pomiędzy tymi doznaniem a osobowością i tożsamością kobiet.

Swój tekst Szylajewa wysłała na festiwal młodej dramaturgii Lubimowka-2018, gdzie został zauważony i włączony do głównego programu festiwalu. Dzięki otrzymanemu grantowi Brewhouse Stage Prize sztuka mogła zostać wystawiona na

²⁵⁹ Obie sztuki zostały przetłumaczona na język polski przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską i opublikowana w czasopiśmie „Dialog”. Zob. O. Szylajewa, *28 dni. Tragedia cyklu miesięczkowego*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2019, nr 10, s. 82–144. Zob. I. Wańkowska, *Wizyta*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2018, nr 3, s. 140–152.

²⁶⁰ Zob. А. Киселев, „Для менструации слишком много эфемизмов”: Ольга Шиляева – о своей феминистской оратории, <https://daily.afisha.ru/brain/11167-dlya-menstruacii-slishkom-mnogo-ev-femizmov-olga-shilyaeva-o-svoey-feministskoy-oratorii/> (30.04.2023).

²⁶¹ Tamże.

scenie – reżyserami teatralnej adaptacji zostali Jurij Murawickij i Swietłana Michaliszczewa, którzy wcześniej przygotowali czytanie performatywne sztuki na Lubimowce. Sam spektakl został nominowany do nagrody „Złota Maska” 2020, aż w trzech kategoriach: najlepszy spektakl/dramat małej formy, najlepszy reżyser i najlepszy dramaturg²⁶². Sztuka została zaprezentowana także polskim widzom – Kamila Siwińska wyreżyserowała *28 dni* w Teatrze Polskim w Poznaniu (w przekładzie Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, premiera 08.11.2019). Polska inscenizacja, jak zresztą i rosyjska, została bardzo dobrze przyjęta przez krytykę²⁶³. Debiut Szylajewej z powodzeniem można więc uznać za niezwykle udany, o czym świadczy choćby to, że Jurij Murawickij nie waha się mówić o „dramaturgii Szylajewej”, choć jest ona na razie autorką tylko jednego utworu²⁶⁴, interesującego m.in. z tego powodu, że wpisuje się w kategorie performatywności płci i polityczności.

Krytycy nazywają sztukę „feministycznym oratorium”²⁶⁵ ze względu na nawiązania do tragedii antycznej – odsyła do niej podtytuł (*Tragedia cyklu miesięczkowego/Трагедия менструального цикла*), obecność Chóru (złożonego z samych kobiet) oraz siły wyższej, która wpływa na życie bohaterki. Tekst dzieli się nie na akty czy sceny, ale na poszczególne dni i fazy kobiecego cyklu, w czasie których główna bohaterka – Ona – konfrontuje własne zmieniające się nastroje ze społecznymi oczekiwaniami wobec kobiet. Przekaznikiem norm i zasad rządzących społeczeństwem jest Chór, będący jednocześnie nośnikiem doświadczeń różnych kobiet związanych z funkcjonowaniem w mizoginistycznym środowisku. Alina Czabdarowa, autorka feministycznego kanału „Women don’t cry” na platformie Telegram, recenzując spektakl *28 dni*, w następujący sposób charakteryzuje to połączenie:

это смесь из комментариев в фейсбуке, народных рецептов, газетных заголовков и историй из жизни разных женщин посреди всего этого. Темы

²⁶² Zob. oficjalną stronę internetową nagrody: https://www.goldenmask.ru/fest_26_198.html, (30.04.2023).

²⁶³ Zob. recenzje Marka Bochniarza, Anety Kyzioł czy Antoniny Tosiek umieszczone na stronie Teatru Polskiego: <http://teatr-polski.pl/spektakle/28-dni/> (30.04.2023).

²⁶⁴ Е. ТИМОНИНА, Юрий Муравицкий поставит феминистскую пьесу „28 дней”, http://oteatre.info/yurij_muravitskij_28/ (30.04.2023).

²⁶⁵ Zob. informacje o spektaklu na stronie Lubimowki lub Centrum im. Meyerholda, <http://meyerhold.ru/28-dney/>, <https://lubimovka.ru/production/613-spektakl-28-dnej> (30.04.2023).

из феминистской повестки соединены с расхожими сексистскими высказываниями, да так, что и не отличить, где героини говорят всерьёз, а где — очередной мем²⁶⁶.

Oprócz Niej i Chóru, w utworze występuje jeszcze Męski głos, będący głosem statystycznego mężczyzny, którego opinie stanowią w większości stereotypy i klisze genderowe na temat menstruacji, kobiet i związków damsko-męskich. Sam siebie kreuje na głos rozsądku, jednak reprezentuje typowo męskocentryczną optykę, bez empatii dla kobiecego świata.

Ze względu na przedstawienie wielu, często diametralnie od siebie różnych poglądów, sztuka daje widzom możliwość samodzielnej refleksji nad kwestią istoty kobiecości, nad którą zastanawia się główna bohaterka. Niemal przez cały utwór, oprócz pytań tożsamościowych („ОНА: Кто я? / Где настоящая я? / Где в этом во всем я?”²⁶⁷) kobiecie towarzyszą pytania o siły kierujące jej życiem („ОНА: Кто мной играет? / Что за силы? / Что это? / Почему то рай, то ад?). Odpowiedzi na te pytania udziela sama Szylajewa, mówiąc w jednym z wywiadów: „гормоны — это боги, у которых какие-то свои планы на нас, но мы к ним слепы”²⁶⁸. Hormony, niczym antyczne Fatum, determinują zachowania protagonistki utworu oraz sprawiają, że jej egzystencja związana jest z nieustającą amplitudą uczuć. Wpływ na postępowanie kobiety mają także normy społeczne, nierzadko sprzeczne z pragnieniami ciała, co powoduje rozterki tożsamościowe bohaterki sztuki. Dwie siły wpływające na kobiecą osobowość Michaił Durnienkow charakteryzuje w następujący sposób: „героиня, [...] мечется, пытаюсь осознать своё место в этой разноголосице. Кто она? Личность, принимающая решения под влиянием своего тела и природы, или набор социальных норм и установок”²⁶⁹.

Próby odnalezienia własnej podmiotowości polegają na mierzeniu się jednocześnie z oczekiwaniami społecznymi i biologią własnego ciała, co wywołuje

²⁶⁶ А. Чабдарова, *28 дней*, рецензия спектакля, <https://teatralium.com/reviews/28dney/> (30.04.2023).

²⁶⁷ О. Шиляева, *28 дней*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=28%20%D0%B4%-D0%BD%D0%B5%D0%B9> (30.04.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

²⁶⁸ А. Киселев, „Для менструации слишком много эвфемизмов”...

²⁶⁹ Е. Тимонина, *Юрий Муравицкий поставит феминистскую пьесу „28 дней”...*

poczucie obcości własnego organizmu. W utworze wyraźnie zaznacza się rozdzźwięk pomiędzy doświadczeniem somatycznym jednostki (tutaj głównej bohaterki), a społecznym wyobrażeniem odnoszącym się do kobiecego ciała; pomiędzy potrzebami indywidualnego podmiotu a potrzebami grupy społecznej, w której on funkcjonuje²⁷⁰. Niezgodności te, jak już zostało wspomniane, kierują czytelnika w stronę koncepcji Butler o performatywności płci. Filozofka, jak zauważa Olga Tokarczuk, nieufnie podchodzi do założenia, że istnieje stabilne, stałe „ja”, przeciwnie, sądzi, że nie da się jasno i wyraźnie zdefiniować podmiotu, a tradycyjnie pojmowane „ja” czy „my” są „iluzorycznymi konstruktami, fantazmatami, które odzegnują się od jakiegokolwiek wewnętrznego skomplikowania”²⁷¹, pozostając w sprzeczności z rzeczywistymi odczuciami podmiotów. Kategorie „kobiecości” czy „męskości” nie są tak jednowymiarowe, jak prezentują je normy społeczne:

Dla Butler — pisze Tokarczuk — płeć to rodzaj performance’u. Płeć jest czymś, co bezustannie stwarzamy, co wykonujemy w codziennym życiu, a tożsamość podmiotu jest zawsze performatywna, powstająca dzięki powtórzeniom, a przez to podległa wariacjom i jest niestabilna. Płeć więc, podobnie jak tożsamość „ja” wydaje się nieustannym show, zestawem znaków i masek, kostiumem, który przybieramy. Nieustanne odgrywanie tego rodzajowego show prowadzi do utrwalenia go i w końcu powstaje wrażenie, że płeć zaczyna nam się wydawać czymś danym, naturalnym, oczywistym²⁷².

Wzorce płciowe jako konstrukt społeczny wiążą się z podejmowaniem czynności, które na mocy społeczno-kulturowych ustaleń (regulacji), kojarzone są z określoną płcią lub też stanowią jej wyłączną domenę, tym samym nie zawsze stanowią indywidualny wybór jednostki²⁷³. Jacek Wachowski zauważa opresyjność performansów (przy czym nie tylko płci, badacz wymienia bowiem także performanse etniczne, religijne, zawodowe czy też dotyczące zainteresowań lub poglądów politycznych), które mogą posiadać formę kulturowego bądź społecznego przymusu, prowadzącego do cierpienia²⁷⁴. Praktyki socjalizacji w duchu konserwatywnym mogą

²⁷⁰ J. Wachowski, *Ciało performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 94.

²⁷¹ O. Tokarczuk, *Kobieta nie istnieje*, w: J. Butler, *Uwikłani w płeć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 6.

²⁷² Tamże, s. 8.

²⁷³ Zob. J. Wachowski, *Ciało performatywne...*, s. 92.

²⁷⁴ Tamże, s. 93.

się okazać traumatycznym doświadczeniem dla osób, które nie zgadzają się z wtłaczanymi im modelami postępowania. Pojawiające się poczucie odrębności i wyobcowania może prowadzić do konieczności rewidowania odpowiedzi na pytanie „Kim jestem?”, co czyni bohaterka sztuki Szylajewej. Kobieta w rozmowach z Chórem i Męskim głosem polemizuje z konwencjonalnym rozumieniem tego, co kobiecie, pokazuje, że kulturowo skonstruowane rozumienie kobiecości polega na trzymaniu się ściśle narzuconych norm społecznych, wśród których można wymienić chociażby macierzyństwo jako najważniejszy cel w życiu kobiety („ХОР: Ждем! / А вдруг ребенок! / Новый человек!”), dbanie o ognisko domowe jako jej święte powołanie („ХОР: Посмотри на себя: / ты — женщина? / Где течучесть воды? / Где тепло очага? / Где почитание и / уважение к мужчине? / Где мудрость и стать? / Где красота, / нежность, / легкость, / радость?”) czy seksualną, ekonomiczną, psychiczną uległość i podporządkowanie wobec mężczyzny („ХОР: Сдерживать себя, / когда обидно, / и не устраивать сцен, / когда больно — / вот что такое / идеальная женщина.”; „Грубость мужа — / следствие твоей / невнимательности. / Будь внимательнее”).

W utworze ważną rolę odgrywa cielesny aspekt istnienia kobiety. Performowanie płci odbywa się głównie poprzez ciało — to ciało jest poddawane różnym zabiegom, by kobieta mogła wpisać się w idealny wzorzec swojej płci. Cechy i zachowania uważane za pożądane u kobiet i świadczące o ich kobiecości zmieniają się w zależności od epoki, ale w danej epoce są stałe. Bohaterka Szylajewej przekonuje, że ta stabilność jest trudna do utrzymania przez jednostkę, ponieważ wachlarz emocji i uczuć, jakich doświadcza kobieta w ciągu choćby jednego cyklu, jest niezwykle szeroki. W ciągu miesiąca przechodzi przez różne stany: od smutku do euforii, od napływu energii do marazmu, od braku libido po seksualne pobudzenie i tak przez kolejne lata życia. W każdym z tych stanów bohaterka chciałaby widzieć swoje prawdziwe „ja”, na co nie pozwala jej kultura patriarchalna, która tylko wybrane emocje uważa za dopuszczalne, dbając o to, by każda z przedstawicielek płci żeńskiej była konwencjonalna, zachowawcza, uległa i „skrojona zawsze na miarę konkretnych

czasów oraz panujących w nim norm”²⁷⁵. Nieustabilizowana osobowość głównej bohaterki daje świadectwo słowom Butler, która pisze, że „‘spójność’ oraz ‘ciągłość’ ‘osoby’ nie są logicznymi czy też analitycznymi cechami przysługującymi osobie, lecz raczej społecznie ustalonymi i utrzymywanymi normami zrozumiałości”²⁷⁶. „Zrozumiałe” kulturowe płcie, jak tłumaczy dalej Butler, to takie, w których relacje pomiędzy płcią biologiczną, płcią kulturową a pragnieniem są sztywne i nieprzerwywane²⁷⁷. Ewentualne niespójności czy wielowymiarowości nie pozwalają na identyfikację z otoczeniem, co w efekcie powoduje trudności z ukonstytuowaniem tożsamości podmiotu. Tradycyjne normy obyczajowe mniej lub bardziej brutalnie zmuszają ludzi do naśladowania „pierwowzoru” kobiecości czy męskości, który w rzeczywistości nie istnieje, jest jedynie „fantazmatycznym ideałem, którego kopowaniu musi towarzyszyć porażka”²⁷⁸. Sztuka *28 dni* prezentuje całą galerię takich porażek – podejmowane raz za razem próby spełnienia oczekiwań pokładanych w kobietach zazwyczaj kończą się frustracją, co dobrze widać na przykładzie macierzyństwa. Cała sztuka, począwszy od treści (cykl menstruacyjny) po formalną organizację tekstu (podział na fazy cyklu) pokazuje jak bardzo tradycyjne społeczeństwo kładzie nacisk na funkcje reprodukcyjne kobiet. Osią wydarzeń w utworze jest zmieniające się kobiece ciało: przygotowujące się, a potem gotowe do poczęcia dziecka oraz rozpaczające jeśli do zapłodnienia nie doszło, a więc w powszechnym mniemaniu – ciało nie wypełniające swojej fundamentalnej roli. Szylajewa pokazuje, jak silna jest więź między kobiecą fizycznością a statusem kobiety w patriarchalnym społeczeństwie. Ciało kobiety menstruującej to ciało upokorzone, grzeszne, zmuszone do cierpienia w ukryciu i zobligowane do tego, by pokazywać zdrowe i silne oblicze światu zewnętrznemu²⁷⁹. Również kolejne fazy cyklu nie przynoszą ukojenia – kobieca cielesność jest stale poddawana dyscyplinowaniu i przemocy. Przyływ

²⁷⁵ M. Świerkosz, *Barbarzyńca, klasyk i ... feministka. Jak płć problematyzuje dyskusje o tradycji literackiej?*, „Ruch Literacki” 2015, nr LVI, z. 2 (329), s. 213.

²⁷⁶ J. Butler, *Uwikłanie w płć. Feminizm i polityka tożsamości...*, s. 69.

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Tamże, s. 91–92.

²⁷⁹ Przykładem takiego traktowania menstruacji mogą być reklamy podpasek – menstruacja pokazywana jest jako coś naturalnego, co nie przeszkadza kobiecie w aktywnym życiu. I tak jak postulat normalności jest dobrą praktyką, to już wmawianie kobietom, że muszą czuć się dobrze w trakcie okresu może powodować kompleksy u tych wszystkich, które fizycznie źle znoszą „te dni”.

energii, który obserwujemy u bohaterki w środku cyklu, wcale nie oznacza uwolnienia się od presji wymagań, ale odwrotnie – pogrążenie się w celebrowaniu kobiecości pojmowanej stereotypowo, wpisującej się w obowiązujące wzorce „mitu piękności”, o którym Naomi Wolf pisała, że „[...] wcale nie dotyczy kobiet, tylko męskich instytucji i zinstytucjonalizowanej władzy. [...] Mit piękności w rzeczywistości narzuca zachowania, nie wygląd”²⁸⁰. Kobieta, by mogła być uważana przez społeczeństwo za kobietę i to kobietą kobietę, musi nieustannie odgrywać wyznaczone jej przez patriarchat role: matki, żony, opiekunki, gospodyni.

Sięgając po opisy fizjologii, Szylajewa kontynuuje tradycje obecne w rosyjskiej dramaturgii kobiecej. Dla takich autorek jak Ludmiła Ulicka, Ludmiła Pietruszewska, Maria Arbatowa czy Jelena Griemina eksponowanie fizjologicznych aspektów życia oraz opisywanie codzienności były ważnym elementem twórczości. Pokazując całą brutalność i brzydotę sfery profanum, pisarki próbowały odkryć metafizykę życia. Tatiana Markowa w następujący sposób charakteryzuje zainteresowanie Pietruszewskiej fizycznością i codziennością:

[...] самая повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В „мусорном”, постыдном [...] она открывает возвышенное, вечное и дает читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения „дольного с горним”²⁸¹.

Podjmując w swojej twórczości tabuizowane tematy, poprzedniczki Szylajewej wyrażały sprzeciw wobec literatury, która prezentowała idealistyczny obraz kobiecego życia i kobiecej cielesności. Taki sam bunt widać w sztuce *28 dni*. Młoda dramatopisarka wykorzystuje jedno z najbardziej wstydliwych zjawisk fizjologicznych, jakim jest menstruacja, upodabnia swój tekst do ciała kobiety, by – jak pisał Andrea de Carlo – podjąć kolejną w historii próbę „wprowadzenia kultury związanej

²⁸⁰ N. Wolf, *Mit piękności*, w: M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 104.

²⁸¹ Т.Н. Маркова, *Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской*, „Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения” 2013, nr 2, s. 91.

z kobiecym ciałem do porządku symbolicznego”²⁸². Utwór *28 dni* to rodzaj rękawicy rzuconej patriarchalnej wizji kobiecości, w której nie ma miejsca dla wydzielin z żeńskiego ciała. Marek Bochniarz, recenzując spektakl w Teatrze Polskim, pisze:

Olga Szylajewa w dramacie *28 dni* przedstawia konstatację, że ta krew mordobiciowa i przemoc są jak najbardziej akceptowalne w naszej kulturze (dziś filmy o zombie są wręcz morderczo popularne), a krew menstruacyjna wywołuje w nas wstrząs, oburzenie, protest – choć, tak na rozum, przecież powinno być odwrotnie. Jej tekst zwraca się więc przeciw nienormalności ułożenia świata, toczącej go chorobie pomieszania porządków: negacji „nieestetycznych” czynności żeńskiego ciała, aprobaty prezentowania śmierci w obrazach. Szylajewa mistrzowsko odsłania absurdu tej naszej zwariowanej codzienności, w której zwykło się akceptować ukazywanie okrucieństwa racjonalizując przemoc, a kobieca fizjologia budzi już obrzydzenie, przenosząc się w sferę niepożądanego²⁸³.

A przecież sfera somatyczna jest nieodłączną częścią życia człowieka, nie da się doświadczać człowieczeństwa pomijając cielesność – ciało jest *sui generis* medium między psyche człowieka, a światem zewnętrznym. Jak zauważa Robert Shusterman, ciało „konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości”, jest „środkiem całego postrzegania” „kształtuje naszą pierwotną perspektywę i sposób zaangażowania w świat, determinując (najczęściej nieświadomie) wybór naszych celów i środków, strukturuje bowiem same potrzeby, nawyki, zainteresowania, przyjemności oraz możliwości”²⁸⁴, dlatego nie dziwi fakt, że bohaterka Szylajewej próbuje odnaleźć sens swojej kobiecości, diagnozując własną cielesność²⁸⁵, i cierpi zmuszona do odrzucenia swojej somatyczności i tabuizowania jej.

Dramatopisarka próbuje walczyć z postrzeganiem żeńskiego organizmu jako niestabilnego, traktowanego tak m.in. ze względu na zmiany, jakie zachodzą

²⁸² A.F. de Carlo, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2 (20), s. 121.

²⁸³ M. Bochniarz, recenzja spektaklu, <http://teatr-polski.pl/spektakle/28-dni/>, (30.04.2023).

²⁸⁴ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 21.

²⁸⁵ Zob. np. Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1995; M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała...*

w psychice i ciele kobiety podczas menstruacji²⁸⁶. Szylajewa włącza w strefę widzialnego jedno z bardziej intymnych (fizjologicznie i emocjonalnie) doświadczeń oraz stawia tezę, że być może właśnie emocjonalność, impulsywność, tkliwość, wrażliwość, które są udziałem kobiet w określonych fazach cyklu, stanowią sedno jej kobiecości: „ОНА: Почему мы хотим / избавиться от ПМС? / Чтобы быть удобными? [...] Мы считаем, что / в ПМС мы ненормальные. / А может, наоборот? / В остальное время / мы — неадекватные?”.

Tym sposobem tekst „podważa zastany porządek, kwestionuje hierarchie i przekracza granice istniejącego systemu kulturowego”²⁸⁷. W kontekście utworu Szylajewej możemy zatem mówić nie tylko o performatywności płci, ale również o performatywności „jako ‘sprawczości’ (*performativity as agency*) danego fenomenu (lub przedmiotu), to znaczy przypisanej mu siły do aktywnego kształtowania swojego otoczenia”²⁸⁸. Szukanie nowego języka mówienia o kobiecości i ciele jest pewną formą zmiany zastanej rzeczywistości. Autorka *28 dni* zamiast kontemplacji, refleksji nad światem i kondycją ludzką wybiera bunt, próbę wstrząśnięcia społeczeństwem²⁸⁹.

W przeciwieństwie do Szylajewej, Irina Waśkowska publikując *Wizytę* była już uznaną dramatopisarką, cieszącą się dużą popularnością, zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami. Autorka, pochodząca z małej miejscowości Machniowo w obwodzie swierdłowskim, ukończyła na Akademii Teatralnej w Jekaterynburgu specjalizację „Twórczość literacka. Dramaturgia” pod kierunkiem Nikołaja Kolady. Sztuki Waśkowskiej wielokrotnie zdobywały nagrody na konkursach i festiwalach dramatycznych w Rosji (w tym na tych najbardziej popularnych i prestiżowych jak „Eurazja” czy „Lubimowka”). Polskim widzom teatralnym znane są do tej pory jej trzy utwory: *Marzec* (*Март*, 2013) (jedną z inscenizacji wyreżyserował sam Kolada, a zagrali w niej studenci Szkoły Aktorskiej Teatru Śląskiego w Katowicach), *Lekcje*

²⁸⁶ Zob. J.M. Bardwick, E. Douvan, *Ambiwalencja: socjalizowanie kobiet*, przeł. T. Hołówka, w: *Nikt nie rodzi się kobietą...*, s. 170.

²⁸⁷ P. Dobrowolski, *Teatr i polityka...*, s. 10.

²⁸⁸ K. Wojnowski, *Performatywność*, w: E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 173.

²⁸⁹ O związku performatywności ze sprawczością zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

miłości (*Упоку сердця*, 2011) oraz *Ruska śmierć*²⁹⁰ (*Русская смерть*, 2012). Tłumaczenia tych utworów oraz sztuki *Zakochane dziewczyny* (*Девишки в любви*, 2013) zostały także wydane drukiem – włączono je do siódmego tomu *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* pod redakcją Andrieja Moskwina, poświęconego szkole uralskiej²⁹¹.

Opublikowana w czasopiśmie „Dialog” *Wizyta* stanowi jak dotąd najbardziej eksperymentalny utwór autorki zarówno jeśli chodzi o treść, jak i formę – ze względu na poetycki charakter i fragmentaryczną strukturę nazywana bywa „sztuką-płaczem” czy „sztuką-poematem”²⁹². Utwór nie ma wyraźnie zarysowanej fabuły ani postaci, ale jest swobodnym i nieco chaotycznym potokiem myśli, w którym główną rolę odgrywa kobiece ciało i cielesność. Pierwszoosobowa narracja prowadzona jest głównie z perspektywy kobiety, choć występują w sztuce fragmenty o dialogicznym charakterze, w których wybrzmiewa męski punkt widzenia. Paweł Rudniew określa ten utwór jako wariację odwiecznej dychotomii między Jawnogrzesznicą a Piękną Panią; kobietą upadłą, *femme fatale* a nieskalaną grzechem namiętności żoną i matką²⁹³. W przeciwieństwie do pozostałych dramatów odznaczających się klarownością wyводу i dość tradycyjną formą, *Wizyta* zrywa z prostotą i jasnością wypowiedzi. Potok słów, który prezentuje Waśkowska zdaje się płynąć bez udziału świadomości. Poszczególne fragmenty oddzielone są jedynie chwilą brania oddechu („Передышка. Возобновление”²⁹⁴), są jakby wyrzucane z serca i głowy mówiącej postaci, co zdaniem Rudniewa wynika z tego, że „[t]rzeba mówić tak szybko, żeby nie dopuścić rozumu do ocenzurowania tego strumienia”²⁹⁵. Tytułowa „wizyta” bywa interpretowana jako spotkanie z psychologiem lub terapeutą, podczas którego człowiek z jednej strony chce jak najdokładniej opisać swoją sytuację, a z drugiej wypowiadane

²⁹⁰ Istnieją dwa tłumaczenia tej sztuki, noszące różne tytuły: Agnieszka Lubomira Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Zwyczajna śmierć*, a w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* utwór ten widnieje jako *Ruska śmierć* (przeł. Natalia Pietrulewicz). Podobnie jest w przypadku sztuki *Девишки в любви* – Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Dziewczyny w miłości*, a Pietrulewicz *Zakochane dziewczyny*. W niniejszym artykule korzystam z tłumaczeń tytułów Pietrulewicz.

²⁹¹ Zob. A. Moskwina (red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 7: *Szkoła uralska*, SOWA, Warszawa 2017.

²⁹² Zob. strona festiwalu „Lubimovka”, opis sztuki *Wizyta* przygotowany przez Wierę Sierdieczną, <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/382-short-list-2017> (24.04.2023).

²⁹³ P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać*, przeł. A. L. Piotrowska, „Dialog” 2018, nr 3, s. 156.

²⁹⁴ И. Васѣковская, *Визит*, <https://www.lubimovka.art/vaskovskaya> (30.04.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

²⁹⁵ Tamże.

na głos problemy powodują dyskomfort od którego pragnie się jak najszybciej uwolnić²⁹⁶. Poszarpane fabuła balansuje na kontraście – zaprezentowany zostaje cały wachlarz emocji od ekstazy do rozpacz, zarówno na płaszczyźnie duchowej jak i cielesnej. Snute opowieści w utworze zacierają granicę między kimś, kto dobrowolnie podejmuje seksualne eksperymenty a molestowaniem i biernym poddawaniem się wykorzystaniu²⁹⁷ (np. słowa „Давай, сладенькая. Немножко мерзости. Никому это ещё не вредило” można odnieść do obu przypadków).

Wizyta rozpoczyna się idylliczną wizją krainy beztroskiego dzieciństwa („Солнечные деревья в высокой траве. / Сладостная небесная высь, голубые лагуны и перелески”), która po chwili zostaje zburzona pojawieniem się sprawującego władzę mężczyzny – męska dominacja początkowo spersonifikowana jest w figurze ojca:

[...] и отец — глядящий в темноту, не отводящий глаз, говорящий: вот, установил я пределы твои и не выйдешь ты за них.
[...] И льёт она розоватые слёзы, лучезарные слёзы босоногого детства, ибо как же преступить предел, что поставил отец твой? Какому животному это под силу?

W kolejnych fragmentach pojawiają się następne postaci mężczyzn udowadniających swoją uprzywilejowaną pozycję („Потому что я так хочу, бэбик. [...] Раздёнсья — его реплика. Пожелание. Приказ”). W tym świecie kobieta już jako dziecko traktowana jest z pogardą („Многого же ты хочешь, горестное дитя отца своего, бессмысленное и жалкое: неужели ждёшь ты, что придёт кто-то, чтобы утереть слёзы с лица твоего?”), zmuszona jest nieustannie przestrzegać wzorców zdefiniowanej społecznie kobiecości. Przez cały tekst sztuki przewija się owa mityczna granica tolerowanego zachowania ustanowiona w momencie narodzin („Вот он, предел мой, что положен мне от начала моего”). Bohaterka marzy o wyrwaniu się z tego zamkniętego kręgu nakazów, zakazów i norm obyczajowych, chce uciec od

²⁹⁶ Zob. Tamże, s. 155; С. Трубецкая, *Пьеса или песнь?*, <https://lubimovka.ru/blog/478-pesa-ili-pesn> (30.05.2023).

²⁹⁷ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 443–444.

tradycyjnych patriarchalnych wartości, ale wszelkie próby zrzucenia paternalistycznych więzów utrudnia konserwatywny system w utworze przedstawiony w osobie polującego myśliwego („Охотник спускает тетиву [...] Вот она, вот – вечнолетающая стрела в тёмном саду отца моего.”). Sztuka Wałkowskiej to obraz świata, w którym wartość kobiety odmierzana jest jej „przydatnością” dla mężczyzny: „Всё, что могла дать я тебе, – дала. И всё, что не могла, – дала я тоже. / Ну, значит, сдохни теперь, пришло твоё время – говорит он ей”.

Dramatopisarka w *Wizycie*, choć wykorzystuje inne niż wcześniej chwytły kompozycyjne, to kontynuuje bliską jej od zawsze tematykę damsko-męskich relacji. Niezależnie od formy wyrazu bohaterki Wałkowskiej są przykładem kobiecości konstruowanej niemal wyłącznie jako uzupełnienie męskości. W swojej twórczości pokazuje destrukcyjność postrzegania kobiet w kategoriach braku – jej bohaterki żywią przekonanie, że pełnię człowieczeństwa osiągną jedynie we wspólnocie z mężczyzną i okazując mu pełne posłuszeństwo. W tekście *Wizyty* autorka umieszcza następujące słowa, które doskonale opisują charakter protagonistek większości jej sztuk: „Идёт она за ним. / С радостью идёт. Усмирённая вином послушания – идёт”.

Nieobecność towarzysza życia staje się największym lękiem dręczącym postacie Wałkowskiej. Obsesyjna wręcz potrzeba bycia czyjąś żoną, narzeczoną, dziewczyną (przy czym status dwóch pierwszych jest zdecydowanie wyższy niż ostatniej) prowadzi bohaterki do patologicznego pojmowania miłości – ze strachu przed samotnością godzą się na przemoc, nieposzanowanie ich godności czy pogardę ze strony partnerów, a inne kobiety traktują jak potencjalne rywalki, nie dostrzegając siły drzemiącej w kobiecej przyjaźni²⁹⁸. Jednak samo ugrzecznienie i pokora nie wystarczą by odnaleźć szczęście, dlatego prym w dotychczasowej twórczości Wałkowskiej wiodą obrazy „smutnego losu kobiet”²⁹⁹. Tworzące swego rodzaju cykl dramaty *Marzec*, *Lekcje miłości*, *Ruska śmierć* i *Zakochane dziewczyny* portretują zamknięte w kole jednostajności i monotonii kobiece sylwetki. Życie bohaterek Wałkowskiej składa się głównie z tęsknoty, melancholii, apatii oraz obojętności. Ze

²⁹⁸ Należy jednak wspomnieć, że w sztuce *Zakochane dziewczyny* bohaterki dostrzegą bezsens bycia zależną od mężczyzny i w końcowych scenach uświadamiają sobie wagę własnej przyjaźni.

²⁹⁹ P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać...*, s. 157.

względu na podobieństwo losów głównych bohaterek wymienione teksty nierzadko bywają łączone na scenie w jeden spektakl:

Mieszkają w tych opowieściach beznadziejnie samotne kobiety, popełniające wciąż desperackie próby znalezienia mężczyzny, lepszego losu, wyrwania się z rodzinnej klątwy samotności, wyrwania się ze starych, zawalonych śmieciem domów-skorup, do których zostały wessane jak do odkurzacza³⁰⁰.

Życie protagonistek Wałkowskiej „zdaje się głuchą materią, gumą do żucia, która straciła smak, bez wybuchów, bez szczegółów”³⁰¹, a one same najczęściej ograniczają się do czekania na cud, który wyrwie je z otchłani egzystencjalnej nudy. Miałka, nijaka egzystencja rozczarowuje, ale im dłużej bohaterki trwają w skostniałej postawie wobec życia, tym trudniej im podejmować próby odwrócenia takiego biegu rzeczy. Nuda codziennego samotnego życia jawi się w dramaturgii Wałkowskiej jako przegrana. Od takiej ospałej egzystencji można jedynie uciekać, ale podjęcie takiego działania jest niesamowicie trudne dla postaci z kart *Ruskiej śmierci* czy *Lekcji miłości* (a nawet *Wizyty*, w której otwartość na cielesność i seksualność jest jak na Wałkowską niespotykane dużo, ale nadal ogranicza się głównie do werbalizacji marzeń, nie do działania). Właściwie jedynie Masza — główna bohaterka sztuki *Marzec* — decyduje się na ucieczkę z rodzinnego domu z jego powszedniością i rutyną, ale jej działanie stanowi wyjątek, a nie regułę w twórczości autorki.

Zainteresowanie człowiekiem przeciętnym, niezauważalnym, nikomu nie potrzebnym sytuje twórczość Wałkowskiej wśród „prowincjonalnej” części „nowo-dramowców”. To skupieni wokół ośrodków spoza Moskwy i Petersburga artyści najczęściej zwracają się ku opisom monotonii prozy życia. Podejmując na nowo temat małego człowieka ze wszystkimi odcieniami jego szarej egzystencji kontynuują tym samym tradycję wielkiej literatury rosyjskiej. Smutna prowincjonalna egzystencja jest tematem sztuk uczniów uralskiej szkoły Kolady (m.in. Olega Bogajewa, Wasilija Sigariewa, Jarosławy Pulinowicz, Anny Bogaczowej, czy właśnie Wałkowskiej), czy twórców należących do tzw. „тольяттинская драматургия”, (np. Michaiła i Wiaczesława Durnienkowów czy Jurija Kławdijewa). Paweł Rudniew konstatuje:

³⁰⁰ P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać...*, s. 156.

³⁰¹ Tamże, s. 157.

[Т]емы провинции, жизни в провинции, духовного подвига жизни, тема выживания, которое заменило жизнь, — звучат в новой пьесе наиболее ярко. [...] Жизнь, которая обрекает маленького человека на мученичество, вынуждает принципиально не-героя стать героем³⁰².

Na wzór Czechowowskich czy Wapiłowskich bohaterów, protagoniści współczesnych sztuk to prości ludzie, przedstawieni w pozornie nic nie znaczących momentach ich życia, które w rzeczywistości stanowią całą ich egzystencję. Lidia Mięowska opisuje tę tendencję w następujący sposób:

Współcześnie, ów minimalny teatr ze scenami życia codziennego, banalnego i powszedniego, prezentując sferę profanum przeciętnych ludzi i ich, z perspektywy historii ludzkości nic nie znaczące życie, odtwarza realia epoki i, przede wszystkim, stara się zdemaskować stereotypy rządzące życiem codziennym. [...] W ten sposób „nowy dramat” próbuje diagnozować problemy ponowoczesnego świata rosyjskiego człowieka [...]³⁰³.

Skupienie na prozie i banalności życia przeciętnych rosyjskich kobiet jeszcze wzmacnia przekaz o negatywnych konsekwencjach tradycyjnie pojmowanej kobiecości, a w dalszej kolejności także rodziny. Sztuka *Marzec* to, jak pisze Rudniew, „perwersja stosunków rodzinnych, powykręcany, gorzki, rozjątrzony świat”³⁰⁴, będący konsekwencją wcielania w życie matrycy heteroseksualności, która ma dbać o spójność i stabilność wzorców płci kulturowej³⁰⁵. Waśkowska zwraca uwagę, jakie spustoszenia w psychice i tożsamości kobiet czynią powielane z pokolenia na pokolenie modele postępowania. Ekspozuje szkodliwość matczynej nadgorliwości, zmuszającej córki do naśladowania tradycyjnych wzorców, szczególnie jeśli wyznają one zupełnie inne wartości, niż ich rodzice. Dramatopisarka uwypukla powstający na tym tle brak komunikacji i zrozumienia pomiędzy członkami rodziny, który bywa

³⁰² П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 247

³⁰³ L. Mięowska, *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa*, w: A. Majkiewicz, M. Duś (red.), *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*. T. 3., Wydawnictwo WSL, Częstochowa 2011, s. 89.

³⁰⁴ P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać...*, s. 157.

³⁰⁵ Zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć...*, s. 49. Butler wyjaśnia, że pojęcie „matrycy heteroseksualności” powstało w oparciu o rozważania Monique Wittig na temat „heteroseksualnego kontraktu” oraz Adrienne Rich na temat „obowiązkowej heteroseksualności”.

intensyfikowany przez patriarchalny charakter używanego języka. Niedopowiedzenia i wzajemne pretensje wyrażane w mowie, mogą, jak zauważa Ewa Wąchocka, zamiast przełamywać mury izolacji i łączyć ludzi, poprzez używanie powtarzalnych, pospolitych, zrutynizowanych i w istocie pustych frazesów mogą służyć do utrwalania i pogłębiania barier niezrozumienia³⁰⁶.

Postaciom Wałkowskiej trudno jest mówić o swoich uczuciach również z tego powodu, że brakuje im samoświadomości. Bohaterowie trwają w kłamstwie, grze pozorów, w sprzeczności między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Odtwarzają role, które tradycyjnie przypisywane są osobom o ich statusie społecznym, nie zadając pytań o sens istnienia. Kiedy już pojawiają się pytania o kwestie feministyczne i genderowe, odpowiedzi na nie często są trudne i nie dają szczęścia. Trudności z jakimi mierzą się bohaterki Wałkowskiej w zmaskulinizowanej rzeczywistości Rudniew, charakteryzuje następująco:

Kobiecy temat Iriny Wałkowskiej jest mocny, wyrazisty. To utwory o delikatności, kruchości istot próbujących żyć namiętnościami i emocjami w wieku rozumu i technologii. Najostrzejszy konflikt w dramaturgii Wałkowskiej to wyjałowienie i wzięnięcie kobiecego ciała, kiedy nie wolno ani kochać, ani żyć bez oglądania się na innych³⁰⁷.

Choć bohaterki Wałkowskiej to kobiety, uparcie trwające w patriarchalnych wzorcach kulturowych, to nie sposób nie dostrzec, że w swoich utworach dramatopisarka, konfrontując wyobrażenia o stosunkach między płciami z odbiegającą od nich rzeczywistością, sygnalizuje, że świat przestaje być uporządkowany w paternalistyczny sposób. Przykładem może posłużyć skontrastowany wizerunek konserwatywnej kobiety z przedstawionym obrazem mężczyzny w utworze *Marzec*. Misza nie przypomina tradycyjnie rozumianego przedstawiciela swojej płci – jest uległy, bezwolny, konformistyczny i podporządkowany kobietom, które z kolei nie miałyby nic przeciwko by podporządkować się jemu. W ten sposób autorka podejmuje krok w stronę destabilizacji dotychczasowego świata i obowiązujących w nim norm.

³⁰⁶ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 27.

³⁰⁷ P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać...*, s. 159.

Masza ze sztuki *Marzec* czy *Ona* z utworu *28 dni* nie chcą dłużej być pasywnymi przedmiotami działań innych, ale pragną stać się podmiotami, posiadającymi siłę sprawczą i dokonującymi zmian w społecznej i kulturowej tożsamości. Zarówno Waśkowska jak i Szylajewa nagłaśniają marginalizowane tematy – Waśkowska dając głos tym kobietom, które zwykle trwają niezauważane przez otoczenie, a Szylajewa otwarcie opowiadając o tych sferach kobiecej fizjologii, które zwykle nie pojawiają się w przestrzeni publicznej.

Działania artystyczne czy literackie posiadają zdolność oddziaływania na praktyki życiowe jednostek. Teatr kreując alternatywne rzeczywistości, mieszając porządek „rzeczywistości” i „reprezentacji” stawia widza przed koniecznością ustosunkowania się do obserwowanej wizji świata. Jak stwierdza Piotr Dobrowolski, „[t]eatralne zdarzenie pozwala na wytworzenie odniesień do świata rzeczywistego i znajdującego się w nim człowieka. Widz może odnaleźć w nim siebie, a w sobie – Innego”³⁰⁸. Sztuka, która podważa zastany porządek, przesuwając granice czy kwestionuje hierarchie, nie pozostawia widza obojętnym oraz jest w stanie poszerzać jego horyzonty, pokazując różne sposoby patrzenia na świat.

Dramaty Szylajewej i Waśkowskiej podejmują polemikę z dyskursywnie kształtowaną w świadomości społecznej i kulturowej wizją kobiety oraz stanowią aktualny głos w patriarchalnej rzeczywistości nawołujący do destabilizacji starego świata i stworzenia nowego, otwartego na zmiany oraz niebojącego się niestabilności, nietrwałości i różnorodności. Różnymi sposobami dramatopisarki wskazują na sztuczność wyidealizowanych modeli kobiecości, włączając się w debatę na temat roli i znaczenia kobiet we współczesnym świecie, a tym samym zbliżając swoją twórczość do teatru zaangażowanego, którego cechą charakterystyczną jest dotykanie widza, wywoływanie w nim dezorientacji, konfrontowanie ze sobą i światem³⁰⁹.

³⁰⁸ P. Dobrowolski, *Teatr i polityka ...*, s. 9.

³⁰⁹ Zob. A. Wielgus, *Teatr polityczny musi wkurzać*, <https://klubjagiellonski.pl/2017/09/04/teatr-polityczny-musi-wkurzac/>, (30.04.2023).

3.3. Bliżej rzeczywistości – dramatopisarki i dokumentalizm

Вы себя можете оправдывать, что детей надо кормить.
Но зачем растить поколение рабов?
Я хочу пожелать россиянам научиться не бояться.
(Jelena Griemina *Помолвка*)

Bastionem dramatu dokumentalnego we współczesnej Rosji jest niezaprzeczalnie moskiewski Teatr.doc, a najpopularniejszą metodą – technika *verbatim*, która z „nowinki literackiej”, jak pisała na początku XXI wieku Ilmira Bołotian³¹⁰, stała się pełnoprawną techniką dramaturgiczną (tak popularną, że szkoła-studio MCHAT-u od 2012 roku prowadzi na swoich kursach zajęcia z verbatimu, które kończą się przygotowaniem spektaklu opartego na tej metodzie³¹¹). Teatr.doc, jak trafnie portretuje go Andriej Moskwin,

[o]d pierwszych chwil działalności [...] znajduje się w opozycji. Najpierw była to opozycja w stosunku do klasycznego, tradycyjnego teatru. Nieco później – do teatru rozrywkowego oraz do telewizji, które postrzegają swoją misję w zabawie widza. Potem w opozycji do władzy, do istniejącego systemu politycznego³¹².

Większość opinii na temat omawianego teatru oscyluje wokół jednego: podkreślenia wolności i niezależności tzw. dokowców (ros. доковцы³¹³) – zarówno artystycznej, formalnej, jak i politycznej: „jeden z najbardziej radykalnych teatrów

³¹⁰ И. М. Болотьян, *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы” 2004, nr 5, s. 27. Mimo że w swojej pracy skupiam się na Teatrze.doc, traktując tę scenę jako reprezentatywną przestrzeń dla dramatu dokumentalnego, to nie sposób nie wspomnieć o innych miejscach, w których z powodzeniem wystawiane są sztuki dokumentalne, np. założonym w 2005 roku przez Eduarda Bojakowa i Iwana Wyrupajewa Teatrze „Praktika”, niezależnej grupie teatralnej „teatr post” powołanej do życia przez Dmitrija Wołkostriełowa w 2011 roku, stworzonym przez Kirilla Sieriebriennikowa w 2012 roku teatrze „Gogol-centr” czy o projekcie Siemiona Aleksandrowskiego i Wołkostriełowa „Pop-up tieatr” z 2015 roku.

³¹¹ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 474.

³¹² А. Москвин, *Teatr.doc. Жизнь в оппозиции*, w: tegoż, *Антология современного драмату российского*, t. 3: *Teatr.doc. Жизнь в оппозиции*, SOWA, Warszawa 2016, s. 12.

³¹³ Spolszczonego określenia dokowcy używał m.in. Roman Pawłowski. Zob. tegoż, *Сłynный антыпутинский театр на бруку? В Росии coraz duszniej*, „Gazeta Wyborcza”, 16 października 2014, http://wyborcza.pl/1,75410,16813783,Słynny_antyputinowski_teatr_na_bruku__W_Rosji_coraz.html (29.04.2023).

Moskwy”³¹⁴, „teatr w opozycji”³¹⁵, „piwnica, która wkurza Putina”, „fenomen na teatralnej mapie Rosji”³¹⁶, „najbardziej śmiały teatr rosyjski”³¹⁷, „jedyne w Rosji teatr wyłącznie nowych sztuk”³¹⁸ – to tylko niektóre z określeń, jakimi charakteryzowany jest ten moskiewski teatr, który od powstania w 2002 roku wytrwale kroczy własną drogą, pracując na uznanie i szacunek, nie tylko wśród wielbicieli i entuzjastów, ale również wśród krytyków teatru dokumentalnego. Wydarzenia z 2018 roku, które zamknęły pewien etap w historii Teatru.doc – niespodziewana śmierć Michaiła Ugarowa (zm. 1 kwietnia 2018) i Jeleny Greminy (zm. 16 maja 2018) – założycieli i wieloletnich kierowników teatru – skłaniają do refleksji i podsumowań.

Teatr sztuki dokumentalnej w Rosji, jak stworzone przez siebie miejsce nazywają sami dokowcy, korzeniami sięga lat 90. XX wieku i dwóch ważnych festiwali – Lubimowki (Фестиваль молодой драматургии Любимовка) i „Złotej Maski” (Фестиваль „Золотая Маска”³¹⁹). Rosyjska badaczka teatralna, Jelena Kowalska, w numerze czasopisma „Театр” poświęconym Teatrowi.doc pisze: „«Любимовка» породила новую драму. Новая драма породила документальный театр. Документальный театр породил Театр.doc”³²⁰. Lubimowka została powołana do życia przez dramaturgów, którzy postanowili zadać kłam przekonaniu ówczesnej krytyki i widowni o braku współczesnych sztuk. Stworzyli przestrzeń, która pozwoliła zaistnieć młodym dramatopisarzom, dawała szansę zaprezentowania szerszej publiczności własnych tekstów, co z kolei miało otwierać im drogę na sceny rosyjskich teatrów repertuarowych³²¹. Z festiwalem związani byli późniejsi założyciele

³¹⁴ Opinia krytyk literackiej Diny Godler, przytoczona na okładce książki *Документальный театр. Пьесы*, Е. Гремينا (red.), Москва 2004. Przeł. – P.Ch.-K.

³¹⁵ A. Moskwin, *Teatr.doc. Życie w opozycji...*, s. 12.

³¹⁶ R. Pawłowski, *Teatr.doc, czyli piwnica, która wkurza Putina*, „Gazeta Wyborcza”, 6 października 2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10415439,Teatr_doc_czyli_piwnica_ktory_wkurza_Putina.html (29.04.2023).

³¹⁷ L. Ash, *Russia's most daring theatre company*, <https://www.bbc.com/news/magazine-32320896> (29.04.2023). Przeł. – P.Ch.-K.

³¹⁸ Е. Гремина, *Театр.doc – 2 года работы*, w: tejże (red.), *Документальный театр. Пьесы...*, s. 4.

³¹⁹ Zob. strony festiwali: <https://lubimovka.ru/>; <https://www.goldenmask.ru/> (29.04.2023).

³²⁰ Е. Ковальская, *Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc*, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/dvizhenie-solidarnost-na-otkrytie-teatra-doc/> (30.04.2023).

³²¹ Zob. „Парадокс русского пути к изменению репертуара в сторону интереса к современности заключается в том, что движение за обновление начали сами драматурги: сплотившись, поколение, идущее сразу за последними советскими авторами, стало работать над формированием мотиваций для постановки новых пьес и технологий продвижения новой драмы в среду

Teatru.doc: Ugarow i Griemina oraz artyści z nimi współpracujący, np. Maksim Kuroczkin czy Jelena Isajewa.

Jednak to jeden z konceptów „Złotej Maski”, drugiego wspomnianego festiwalu, odegrał główną rolę w powstaniu Teatru.doc. Projekt „Новая пьеса/New Writing” pozwolił rosyjskim twórcom na pierwszy kontakt z techniką verbatim. W 1999 roku odbyło się w Rosji seminarium poprowadzone przez członków brytyjskiego teatru Royal Court (Royal Court Theatre). Pierwsze seminarium było zdecydowanie teoretyczne. Graham Whybrow – wtedy kierownik literacki brytyjskiej sceny, dziś reżyser – przedstawiał koncepcję Royal Court jako teatru dramaturga i teatru autora. Drugie spotkanie – praktyczną naukę metod dramaturgicznych wypracowanych przez brytyjskich twórców – poprowadziła pisarka Elyse Dodgson, odpowiedzialna za międzynarodowe programy teatru. Jak wspomina Aleksandr Rodionow, Dodgson przypadkowo powiedziała o metodzie verbatim, która ku jej zdziwieniu niezmiernie zaintrygowała Rosjan. Koncepcja sztuki napisanej na podstawie przeprowadzonych wywiadów z realnymi ludźmi tak bardzo przykuła uwagę rosyjskich działaczy i twórców teatralnych, że jeszcze w tym samym roku Dodgson razem z reżyserką Mary Peat poprowadziła seminaria poświęcone już bezpośrednio tej metodzie pisarskiej, a w 2000 roku obok niej z tematem zapoznawali rosyjskich słuchaczy jeszcze James Macdonald i Stephen Doldry. I choć zamierzeniem Royal Court nie było propagowanie verbatimu, to właśnie on na stałe zagościł w teatralnym świecie Rosji³²². Ugarow i Griemina odnaleźli w tej metodzie twórczej możliwość „wiernego odzwierciedlenia kawałka zwykłego życia z całą jego niejednoznacznością”³²³, co próbowali już czynić w swoich wcześniejszych utworach. Jak zauważa Kuroczkin, Griemina i Ugarow byli zachwyceni verbatimem: „Но Лена Гремина! Она говорит,

театральной практики”. П. Руднев, *Новая пьеса в России*, „Знамя” 2013, nr 4, <http://magazines.russ.ru/znania/2013/4/r14.html> (29.04.2023).

³²² М. Курочкин, А. Родионов, *Как мы полюбили верbatim*, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/kak-my-polyubili-verbatim/> (29.04.2023). О początkach kształtowania się współczesnego teatru dokumentalnego w Rosji oraz o pierwszych seminariach Royal Court zob. także: А. Родионов, *Документальный театр: проекты и наброски*, „Современная драматургия” 2000, nr 3, s. 166–169; tegoż, *Верbatim: как начинался Театр.doc*, „Театр” 2018, nr 35, <http://oteatre.info/verbatim-kak-nachinalsya-teatr-doc/> (29.04.2023); Е. Гуркина, „Дорогая моя столица”, „Современная драматургия” 2000, nr 3, s. 122–123; И. М. Болотян, *О драме в современном театре: verbatim...*

³²³ Е. Эрнандес, *Драматургия, которой нет?*, „Современная драматургия” 1992, nr 3–4, s. 187.

что это бомба. Мощный знак — как голос из облака”³²⁴. Ich entuzjam podzieliło wielu młodych dramatopisarzy, a zainteresowanie tą techniką uczyniło z niej „symbol nowego w rosyjskiej dramaturgii i teatrze”³²⁵. Technika zaprezentowana przez Brytyjczyków obudziła nadzieje, że można stworzyć teatr bliski społeczeństwu, teatr, w którym to społeczeństwo ma szansę przemówić, który będzie jego głosem³²⁶.

Fascynacja metodą zaprezentowaną przez Brytyjczyków i zapał do stworzenia sztuk, jakich jeszcze nie było w rosyjskiej dramaturgii, nie pozbawiły zwolenników verbatimu świadomości, że obrana przez nich droga nie jest zupełnie nowa. Wszak dokumentalizm w dramaturgii³²⁷ datuje się od lat dwudziestych ubiegłego wieku i wiąże z teatralnymi eksperymentami Erwina Piscatora. Swietłana Bołgowa w artykule *Современная документальная драма: к истории вопроса* źródeł współczesnego teatru dokumentalnego poszukuje także w tzw. żywych gazetach — przedstawieniach popularnych na początku ubiegłego wieku w Rosji, których treść oparta była na materiale z czasopism i skupiała się wokół rzeczywistych wydarzeń z życia kraju i zagranicy³²⁸. Również teatralne utopie XX wieku z ich dążeniem do pokazania na scenie bezwarunkowo prawdziwego człowieka zostały przypomniane przez współczesny dramat doc. Jak konstatuje Jelena Kowalska:

Станиславский, Арто, Гротовский, Брук, Васильев, Брехт искали подлинность разными способами. Перевоплощение, остранение, тренинг, игра, ритуал, мистерия — тактик было много, цель одна: человек подлинный. Этой утопией был одержим и Михаил Угаров, главный идеолог вербатима³²⁹.

³²⁴ М. Курочкин, А. Родионов, *Как мы полюбили вербатим...*

³²⁵ А. Родионов, „Вербатим” — реальный диалог на подмостках, „Отечественные записки” 2002, nr 4–5 (5–6), <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyy-dialog-na-podmostkah> (29.04.2023).

³²⁶ М. Липовецкий, *Иллюзия документальности и другие иллюзии*, „Театр” 2015, nr 19, <http://teatre.info/illyuziya-dokumentalnosti-i-nbsp-drugie-illyuzii/> (29.04.2023).

³²⁷ Zdaniem badaczki obecny dramat dokumentalny ma więcej wspólnego z działalnością artystyczną lat dwudziestych, niż z dramatami z lat sześćdziesiątych–siedemdziesiątych, które uważane są za kulminację rozwoju dramatu dokumentalnego w ZSRR. Zob. С.М. Болгова, *Современная документальная драма: к истории вопроса*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук”, 2014, t. 16, nr 2, s. 386.

³²⁸ Zob. definicję pojęcia na stronie internetowej: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/128790> (27.04.2023). Najpopularniejszą grupą, uprawiającą ten rodzaj działalności artystycznej, była aktywna w latach 1920–1933 moskiewska „Niebieska bluza” („Синяя блуза”).

³²⁹ Е. Ковальская, *Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc...*

Zwykło się także wspominać praktyki Konstantina Stanisławskiego, który podczas prac nad spektaklem *На дне* (*Na dnie*, 1902) razem z aktorami MChAT-u chodził na plac Chitrowski, by rozmawiać z bezdomnymi, czy późniejsze metody pracy Lwa Dodina, który na czas przygotowań do sztuki *Братья и сестры* (*Bracia i siostry*, 1985) zamieszkał wraz z aktorami na wsi³³⁰. Mark Lipowiecki początki współczesnego dramatu dokumentalnego widzi także w twórczości Jewgienija Griszkowca – jego spektakl *Как я съел собаку* (*Jak zjadłem psa*, 1998), w którym dominantą była indywidualność osobistej wypowiedzi, wywołał swego rodzaju estetyczną rewolucję³³¹.

Trzeba pamiętać także, że samo pojęcie dramat dokumentalny jest dość obszerne przede wszystkim ze względu na oczywiste konotacje z dokumentem, najczęściej rozumianym jako „materiał w postaci tekstu, fotografii lub jakiegokolwiek przedmiotu, mającego wartość dowodową lub informacyjną”³³². W tym duchu wypowiada się Roman Pawłowski, polski krytyk teatralny i kurator festiwalu Sopot Non Fiction:

[dramat dokumentalny – P.Ch.-K.] to taki, który opiera się na dokumencie, przy czym przez słowo dokument rozumiem materiały archiwalne, historyczne, ale też wywiady z autentycznymi bohaterami, materiały z mediów, reportaże, listy prywatne, wszystko, co jest dokumentem aktywności ludzkiej w jakiegokolwiek formie i co może posłużyć do zbudowania scenariusza widowiska teatralnego³³³.

³³⁰ Tamże. Zob. także: А. Родионов, „Вербатим” – реальный диалог на подмостках...

³³¹ М. Липовецкий, *Иллюзия документальности и другие иллюзии...* Przywołując nazwisko Griszkowca, należy wspomnieć, że realizacji spektakli techniką verbatim podejmuje się nie tylko Teatr.doc. Ważną rolę na scenie teatrów dokumentalnych odgrywa także teatr „Loża” z Kemerowa, założony w 1990 roku właśnie przez Griszkowca. Aktywnie działa teatr „Baby”, powstały w Czelabińsku około 2000 roku z inicjatywy Jeleny Kałużskich. W 2005 roku w Moskwie Eduard Bojakow powołał do życia Teatr Praktika, równie silnie związany z nurtem dokumentalnym. Współcześnie techniką verbatim zainteresowane są głównie niezależne teatry, niemniej o coraz większej popularności tej metody może świadczyć chociażby fakt, że najnowszą sztukę-verbatim Jelena Isajewa napisała podczas tygodniowego laboratorium, zorganizowanego przez Teatr Dramatyczny w Penzie. Widać więc, że metoda ta wzbudza zainteresowanie nie tylko w dużych ośrodkach teatralnych, takich jak Moskwa, które z reguły są bardziej otwarte na zjawiska nowe i kontrowersyjne, ale intryguje i ciekawi mniejsze środowiska teatralne, i to zarówno repertuarowe teatry, jak i te niezależne.

³³² Zob. hasło dokument w *Słowniku języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/dokument.html> (20.05.2023).

³³³ R. Pawłowski, *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*. Rozmowa Piotra Wyszomirskiego z Romanem Pawłowskim, „Pomorze kultury”, 2 września 2013, <http://teatr.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-ktory-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma> (27.04.2023).

Подобно драмат документалны rozumiał Ugarow, który twierdził, że „[e]сли в основе спектакля — любой документ, это документальный театр”³³⁴. Nowością nie było więc wykorzystanie prawdziwych materiałów jako źródeł spektaklu, ale fakt, że technika verbatim zamiast na fakcie skupia się na słowie. Pryncypialną zasadą tych sztuk jest adekwatne odzwierciedlenie statusu społecznej osoby, której słowa zostają wykorzystane do stworzenia spektaklu poprzez zachowanie oryginalnej intonacji, składni czy fonetyki³³⁵. Jak pisał Rodionow: „Драматург монтирует речь других людей, не редактируя монологи, не привнося в них ничего своего. Вербатим-пьеса — как скольжение по волнам радио”³³⁶.

Mimo że gros artystów, pracujących metodą verbatim, oponuje przeciwko wprowadzaniu pojęcia teatr verbatim i traktowaniu go wymiennie z pojęciem teatr dokumentalny, to niezwykła popularność tej techniki sprawiła, że większość publiczności, a często i krytyki, terminem verbatim określa sztuki i spektakle oparte na tej metodzie, czyniąc z nich niejako oddzielny nurt dramatu dokumentalnego³³⁷. Taki podział stosuje np. Paweł Rudniew, który wyróżnia następujące rodzaje dramatu i teatru dokumentalnego: театр документа (w którym przedmiotem scenicznego przedstawienia jest istniejący już dokument (często historyczny)); verbatim (вербатим) — materiałem scenicznego przedstawienia są wypowiedzi realnych osób, pozyskane w trakcie wywiadów przeprowadzanych przez dramaturga, reżysera i aktorów, z zachowaniem jak największej ilości indywidualnych cech wypowiedzi rozmówcy (treść, intonacja, gestykulacja itd.); театр свидетеля (свидетельский театр) — „dokumentem jest sam człowiek”, czyli aktor jest jednocześnie prototypem bohatera, prezentuje na scenie swoje własne doświadczenia³³⁸. Wydaje się więc, że pomimo protestów takich dramaturgów jak Ugarow czy Isajewa,

³³⁴ М. Угаров, *Что такое вербатим?*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925?expand=yes#expand> (27.04.2023)

³³⁵ Zob. И.М. Болотян, *Вербатим*, „Новый филологический вестник” 2011, nr 2, s. 81–88.

³³⁶ А. Родионов, „Вербатим” — реальный диалог на подмостках...

³³⁷ М.И. Сизова, *Вербатим на русской сцене*, w: Т.В. Журчева (red.), *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: Проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Материалы научно-практ. семинаров, 26–27 апреля 2009 года, 14–16 мая 2010, г. Самара*, Издательство Самарского университета, Самара 2011, s. 97–103.

³³⁸ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 478.

podkreślających, że „вербатим — это всего лишь техника. [...] Это же не направление в искусстве, не эстетика, не жанр. Это технический метод для создания чего-то большего”³³⁹, możemy mówić o pewnego rodzaju odrębnej postaci dramatu dokumentalnego. Również Bołotian, tłumacząc znaczenie pojęcia verbatim, definiuje je jako typ teatru dokumentalnego, rozwiniętego i spopularyzowanego na przełomie XX i XXI wieku. Nie jest to jedyne znaczenie tego terminu przytaczane przez badaczkę. Bołotian rozumie verbatim także jako technikę tworzenia tekstu oraz jako styl tekstów dokumentalnych, charakteryzujący się jak najwierniejszym oddaniem specyfiki wypowiedzi określonych subkultur (fonetycznej czy leksykalno-gramatycznej)³⁴⁰. W niniejszym rozdziale pod pojęciem verbatim rozumiem sztuki napisane tą techniką, tworzące nurt w obrębie dramatu i teatru dokumentalnego, który na gruncie rosyjskim najpełniej został wyrażony w działalności Teatru.doc³⁴¹.

Na czym więc dokładnie polega ta „rozchwytywana” przez twórców metoda pracy i w jaki sposób pozwala artystom na swobodę twórczą? Jak mówi brytyjski badacz teatru Tom Cantrell, podstawą sztuk-verbatim jest wypowiedzianie słów prawdziwych ludzi pochodzących z zapisanych lub nagranych rozmów³⁴². Najogólniej mówiąc, są to kolaże, powstałe z odpowiednio „zmontowanych” wypowiedzi autentycznych postaci, z którymi przeprowadzono wywiady na określony temat.

Halina Mazurek, w artykule poświęconym Teatrowi.doc pisze, że verbatim „opiera się na pracy zespołowej, na wspólnym podejmowaniu decyzji przez reżysera, dramaturga, scenografa i aktorów”³⁴³. Tak też wygląda praca techniką verbatim — twórcy wspólnie wybierają temat dla przyszłego spektaklu oraz układają pytania, które chcą zadać „badanej” grupie społecznej. Następnie przeprowadzają wywiady, z których powstaje tekst. Ze strony internetowej Teatru.doc możemy się dowiedzieć, że niekiedy sam dramaturg zbiera materiał do sztuki, innym razem wywiady robią

³³⁹ М. Угаров, *Что такое вербатим?*... ; Е. Исаева, *Как это делается*, „Современная драматургия” 2015, nr 1, s. 150.

³⁴⁰ И.М. Болотян, *Вербатим...*, s. 81.

³⁴¹ Wydaje się, że sztuki napisane w tej konwencji są tak popularne i powstają w tak dużej ilości, że można mówić nie tylko o technice, ale o *sui generis* nurcie w dramacie i teatrze dokumentalnym.

³⁴² T. Cantrell, *Verbatim theatre*, <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551> (14.03.2019).

³⁴³ H. Mazurek, *W moskiewskim Teatrze.doc*, w: A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz (red.), *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 107.

aktorzy, a dramaturg dostaje już spisane wypowiedzi. W każdym jednak przypadku, jak podkreślają artyści, główną rolę w pracy nad sztuką odgrywa wywiad³⁴⁴.

Jelena Isajewa, w krótkim szkicu *Как это делается*, umieszczonym w czasopiśmie „Современная драматургия” przed utworem *Легко ли выйти замуж в Пензе?* (2015, Czy łatwo wyjść za mąż w Penzie?), pisze, że „документальная драма начинается с темы, а не с идеи. А на идею выводит сам материал живой жизни”³⁴⁵. Autorka podkreśla fakt, że każda sztuka-doc, jak je nazywa dramatopisarka, podobnie jak tradycyjne sztuki, ma intrygę, konflikt i akcję. Utwory napisane metodą verbatim to teksty artystyczne, a nie, jak sądzą przeciwnicy, sklejone naprędce części wywiadów³⁴⁶. To też najczęściej wysuwany zarzut przeciwników współczesnego dramatu dokumentalnego – odmienne wyobrażenia na temat tego, czym jest sztuka teatralna, wywołują u widzów i krytyków pytania, czy teksty powstałe z zapisanych bądź nagranych rozmów to jeszcze jest albo czy już jest sztuka³⁴⁷?

Dramaturdzy, decydując się na technikę verbatim, zrezygnowali z tradycyjnej budowy sztuki teatralnej. Wybierając wolność twórczą, skazali się niejako na pozostawanie w podziemiu życia ówczesnej teatralnej Rosji, co wpłynęło na podjęcie decyzji o stworzeniu miejsca, w którym można byłoby wystawiać sztuki-verbatim. Teatry repertuarowe rzadko sięgały po twórczość nowej fali, a nowy dramat³⁴⁸ zupełnie ich nie ciekawił, powołanie Teatru.doc dało więc szansę, by sztuki te ożyły – zostały skonfrontowane z publicznością. Zresztą praktycznie tuż po otwarciu scena ta wzięła na siebie rolę gospodarza Lubimowki.

³⁴⁴ Zob. М. Угаров, *Что такое верbatim?*...

³⁴⁵ Е. Исаева, *Как это делается...*, s. 151.

³⁴⁶ Tamże, s. 150-151.

³⁴⁷ W niniejszej rozprawie nie zajmuję się dokładniej kwestią przynależności gatunkowej sztuk verbatim, aczkolwiek jest to ciekawe zagadnienie, która zasługuje na rozpatrzenie. Dramat od dawna funkcjonuje na pograniczu literatury i teatru, nieco spychany na ubocze zarówno przez literaturoznawców, jak i teatrologów. Z pewnością interesujące byłoby umieszczenie w tej przestrzeni sztuk verbatim, które bywają krytykowane i jako utwory literackie, i jako utwory sceniczne, szczególnie, że jak dotąd prób takich charakterystyk jest mało. Zob. np. И.М. Болотян, *Верbatim...*

³⁴⁸ O tendencjach we współczesnej dramaturgii rosyjskiej zob.: H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 11-26; W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska: lata osiemdziesiąte*, WSP, Olsztyn 1995; tegoż, *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000.

Verbatim został więc w ten sposób oporą „teatru, w którym nie grają”³⁴⁹. Ugarow, który był nie tylko dramaturgiem, ale również aktorem i reżyserem, postanowił odejść od teatralnych środków wyrazu innych, niż język. „В вербатиме он увидел возможность исполнить реального и подлинного человека по партитуре его речи” — konstatuje Jelena Kowalska³⁵⁰. Znaczenie słowa i języka jako najważniejszego bohatera dokowskich utworów podkreśla także Rodionow pracujący z dramatem dokumentalnym od pierwszych spotkań z Royal Court: „Но в вербатиме есть одна маленькая техническая сторона, делающая его новым, никогда не бывшим. На неё указывает само название ‘вербатим’ — латинское ‘дословно’. Единица документальности для вербатима — не факт, а слово”³⁵¹.

Paradoksalnie tam, gdzie oponenti verbatim widzą największą łatwość, twórcy dostrzegają największą trudność — dla pierwszych stworzenie tekstu sztuki z zebranych wcześniej wypowiedzi nie wymaga większego wysiłku dramaturga, drudzy zaś niemożliwość literackiego ingerowania w zebrany materiał odbierają jako zdecydowane utrudnienie pracy. Dramaturg lub inna osoba opracowująca tekst może wypowiedzi skracać, łączyć ze sobą, ale nie może ich zmieniać, np. poprawiać błędów, zmieniać szyku słów itp. Na tę trudność zwracają uwagę zarówno literaturoznawcy (np. Bołotian), jak i sami artyści (np. Isajewa). Michaił Ugarow w artykule poświęconym technice verbatim, pisał:

существует расхожее мнение, что вербатим — техника примитивная: взял диктофон, вышел в толпу, вернулся домой, расшифровал, и у тебя пьеса готова. Я скажу как профессионал этого дела: вербатим — гораздо более трудоёмкая работа, чем написание обычной пьесы. Мне легче написать две свои, авторские пьесы, чем сделать одну, основанную на вербатиме. Потому что вербатим — это огромный массив материала, это расшифровка, это понимание того, как выстраивать структуру. Я не могу ничего дописывать, могу лишь монтировать. Могу выбрасывать что-то, менять местами куски³⁵².

³⁴⁹ Tak określają swoją działalność sami dokowcy. Zob. wywiad Łarisy Itinoj z Zariemą Zaudinową: *Театр, в котором не играют*, <https://pulse-uk.org.uk/time-out/theatre-doc/> (14.05.2023). Określenie to posłużyło również za tytuł filmu dokumentalnego o Teatrze.doc w reżyserii Jurija Poskakuchina (*Театр, в котором не играют. Театр.doc*, 2011). Film jest dostępny online: <https://smotrim.ru/brand/-39226> (14.05.2023).

³⁵⁰ Е. Ковальская, *Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc...*

³⁵¹ А. Родионов, „Вербатим” — реальный диалог на подмостках...

³⁵² М. Угаров: *Что такое вербатим?...*

Verbatim jest więc techniką dość chimeryczną, specyficzną, „niezbyt perspektywiczną i wygodną”³⁵³. Ponadto zawiera w sobie pewną sprzeczność: metoda pracy, która miała uwolnić artystę od obowiązujących schematów i konwencji, pozwolić na podążanie nowymi drogami artystycznego wyrazu, jednocześnie nałożyła na twórcę ogromne ograniczenia formalne. Priorytetem w sztuce-verbatim jest zminimalizowanie ingerencji w zapisany tekst, tak aby powstały dokument był w jak największym stopniu autentycznym zapisem myśli i uczuć źródła informacji – dawcy („донор”) według określenia Rudniewa³⁵⁴. Dokumentalistyczne podejście zakłada rezygnację z interpretacji i dążenie do wiernego przekazania widzowi czy czytelnikowi wysłuchanych wypowiedzi³⁵⁵. Zminimalizowanie środków wyrazu ma zbliżyć widownię z bohaterem sztuki – dramaturg, reżyser czy aktor nie mają za zadanie pokazania swojej wersji wydarzeń, wyrażenia własnej opinii na dany temat, ale powinni, z jednej strony, umożliwić widzom bądź czytelnikom wysłuchanie autentycznych historii w takiej formie, w jakiej zostały zapisane. Z drugiej zaś dają szansę ludziom z tzw. marginesu na szczerą refleksję, z gwarancją, że nie zostanie w żaden sposób zmodyfikowana. Ograniczenia czekające na artystę zarówno podczas zbierania materiału, opracowywania go, jak i podczas scenicznej adaptacji sprawiają, że technika verbatim jest niezwykle przydatnym instrumentem edukacyjnym – zmusza dramatopisarzy do szkolenia warsztatu pisarskiego³⁵⁶. Ważną rolę przy pracach nad tym rodzajem dramatu dokumentalnego odgrywają kwestie etyczne i estetyczne. Paweł Rudniew w monografii *Драма памяти* wskazuje na pięć głównych zasad postępowania autora dokumentalnej sztuki, które warto pokrótce scharakteryzować.

Po pierwsze, dramaturg, pracując nad tekstem, powinien pamiętać, że wywiad, który przeprowadza jest rozmową równego z równym. Takie uczucia jak sarkazm, pobłażanie czy nawet litość są nie na miejscu ani podczas rozmowy, ani przy późniejszej adaptacji materiału.

³⁵³ М. Курочкин, А. Родионов, *Как мы полюбили верbatim...*

³⁵⁴ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 477–478.

³⁵⁵ Tamże, s. 478.

³⁵⁶ Tamże, s. 480.

Drugą zasadą jest unikanie stygmatyzacji, które jest dość trudnym zadaniem, ponieważ każda sztuka przedstawia najczęściej konkretne środowisko. Łatwo więc o nadużycie i kierowanie się istniejącymi w świadomości społecznej kliszami. Autorom utworów-doc powinno zaś zależeć na całościowym spojrzeniu na człowieka, nie tylko przez pryzmat jego przynależności do jakiejś grupy społecznej.

Kolejnym punktem wymienianym przez Rudniewa jest atmosfera samej rozmowy, przeprowadzanej w celu zebrania materiału do sztuki. Nie może ona mieć formy przesłuchania czy pogadanki, a tym bardziej oceniającego charakteru. Pytania nie powinny być tendencyjne, nie mogą prowadzić do z góry zamierzonych odpowiedzi. Zbierając informacje, należy robić to delikatnie i umiejętnie, aby nie kierować wypowiedzią rozmówcy oraz by pozostać w jego cieniu. Jak konstatuje Rudniew: „Театр не может распределять акценты, выделять важное и неважное, расставлять синкопы”³⁵⁷. Bardzo dobrym przykładem realizacji tego postulatu w praktyce jest spektakl oraz sztuka Ugarowa i Grieminy *Сентябрь.doc* (*Wrzesień.doc*, 2005) o ataku terrorystycznym w Biesłanie, która powstała z internetowych wypowiedzi osób o odmiennych poglądach. Dzięki zaprezentowaniu różnych stanowisk, sztukę odbierano skrajnie – w zależności od punktu widzenia interpretującego utwór był odczytywany jako proislamski lub prorosyjski. Autorom udało się uniknąć wyrażenia własnej opinii i pozostawić ocenę widzom/czytelnikom.

Następna zasada jawi się jako nieco kontrowersyjna. Rudniew pisze, że spektakl dokumentalny nie może być źródłem zarobku, podając jako przykład sztukę *Час восемнадцать* (*Godzina osiemnaście*, 2010) tandemu Griemina i Ugarow, opowiadającą o śmierci Siergieja Magnitskiego³⁵⁸. Artyści stworzyli spektakl, nie otrzymując za niego honorariów, a kilka pierwszych pokazów było darmowych również dla publiczności³⁵⁹. Z kolei spektakl *Норд-Ост: сороковой день* (*Nord-Ost: dzień czterdziesty*

³⁵⁷ Tamże, s. 485.

³⁵⁸ Siergiej Magnitski, prawnik i dziennikarz, wskazywał na nieprawidłowości w rosyjskim systemie podatkowym, za co został zatrzymany pod zarzutem właśnie niepłacenia podatków. Żle traktowany w więzieniu, pozbawiony opieki lekarskiej, zmarł, nie otrzymawszy pomocy. Godzina i osiemnaście minut – tyle czasu w agonii umierał Magnitski i tyle trwa przedstawienie w Teatrze.doc.

³⁵⁹ Jelena Griemina we wstępie do wspomnianego już zbioru dramatów dokumentalnych pisze: „ТЕАТР.DOC меньше и беднее, чем обычный театр. У нас зарплату получает только уборщица и всего 12 фонарей, но за 2 года у нас было 18 премьер, 5 акций и читок без счета, и иногда, очень редко, но не реже чем в самом лучшем театре случаются у нас на самодельной сцене волшебные

pierwszy, 2004) Grigorija Zaslawskiego wystawiono tylko raz – wprowadzie tekst sztuki można przeczytać, ale nie można go ponownie wystawiać. Nasuwa się pytanie, co w takim razie z tymi wszystkimi innymi sztukami, które są napisane w konwencji doc., a bilety na nie należy kupić? Wydaje się, że w postulacie tym chodzi nie o to, by zrezygnować z honorariów, ale by chęć zarobienia nie przysłoniła rangi poruszanych tematów. Niektóre z nich są tak delikatne, że powielanie problemu mogłoby przynieść odwrotny skutek od zamierzonego. Zresztą jeśli chodzi o finanse, to „Dok” pozostawał i pozostaje niezależny. Priorytetem teatru jest możliwość poruszania ważnych społecznie czy politycznie tematów, co zostało określone już w manifestie z 2003.

Ostatni etyczny postulat dokowców dotyczy tzw. pozycji zero (ноль-позиция). Autor, podejmując się pracy nad wybranym tematem, nie powinien mieć wcześniej wyrobionej opinii, jaki utwór chce stworzyć. „Автор вербатима не знает, чего хочет получить от собеседника...” – pisze krytyk, po czym dodaje: „[в]опросы должны зажечь в доноре информации желание отвечать творчески. Вопросы это призыв к сотворчеству”³⁶⁰. Teatr.doc z pewnością nie może być traktowany jako teatr odpowiedzi, przeciwnie – należy go nazwać teatrem dobrze postawionych pytań, rozumiejąc to określenie zarówno dosłownie (biorąc pod uwagę techniczny warsztat pracy nad sztuką³⁶¹), jak i w przenośni (uwzględniając poruszane tematy).

Tyle przynoszą teoretyczne rozważania nad istotą Teatru.doc. W rzeczywistości dramatopisarze i dramatopisarki często dość lekko podchodzą do programowych założeń verbatimu, prezentując coraz to nowsze oblicza dramatu-doc i nie bojąc się ani eksperymentów formalnych, ani trudnych, tabuizowanych tematów. Przykładem niech będzie wspomniany spektakl *Godzina osiemnaście*, który łączy dokument z fikcją (przynoszącą pozagrobowy sąd nad sędzią, ochroniarzem i lekarzem więziennym).

моменты настоящего искусства”. Do dziś na niektóre spektakle teatru wstęp jest bezpłatny. Zob. Е. Гремина, *Театр.doc – 2 года работы...*, s. 3.

³⁶⁰ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 486–487.

³⁶¹ Jeśli chodzi o warsztat pracy, to np. cytowany już Rodionow, chcąc dotrzeć do swojego rozmówcy, po zadaniu pierwszego pytania i otrzymaniu zwykle stereotypowej odpowiedzi, zwleka z zadaniem drugiego pytania, obserwując reakcję rozmówcy na zaistniałą sytuację. Pisarz uważa, że sposób ten (zwykle) pozwala na dotarcie do sedna rozmowy i niweluje problem schematycznych oraz szablonowych odpowiedzi. Ważne jest podążanie w rozmowie za rozmówcą. Zob. А. Родионов, *Сценарий это протез. Беседу вела Кристина Матвиенко, „Искусство кино” 2012, nr 12, <https://old.kino-art.ru/archive/2012/12/aleksandr-rodionov-stsenarij-eto-protez> (14.05.2023).*

Kobiety-autorki równie chętnie co mężczyźni sięgają po ten rodzaj wypowiedzi, odnosząc niemniejsze od nich sukcesy sceniczne. Jedną z pierwszych, która na początku XXI wieku zainteresowała się verbatimem i której sztuki budowały renomę Teatru.doc była Jelena Isajewa. Pisarka urodziła się w 1966 roku w Moskwie jako Jelena Walentinowna Żylejkina, Isajewa jest jej literackim pseudonimem. Autorka ukończyła dziennikarstwo, co jak sama mówiła, pomogło jej w pracy techniką verbatim, gdzie głównym zadaniem jest zbieranie wywiadów i rozmowy z ludźmi³⁶². Jej debiutancka sztuka napisana tą metodą powstała w 2003 roku i nosi tytuł *Первый мужчина* (Pierwszy mężczyzna). Od tamtej pory Isajewa dość regularnie pisze sztuki verbatim. W Teatrze.doc na podstawie utworów Isajewej wystawiono następujące spektakle: *Первый мужчина* (2003), *Про мою маму и про меня* (2003, O mojej mamie i o mnie), *Третьеклассник Алеша* (2004, Trzecioklasista Alosza), *DOK.TOR* (ДОК.ТОР; 2005, wspólny projekt ze studiem SounDrama), *Я боюсь любви* (2010, Boję się miłości), a Teatr Dramatyczny w Penzie przeniósł na scenę utwór *Легко ли выйти замуж в Пензе* (2013; Czy łatwo wyjść za mąż w Penzie)³⁶³.

Rozpoczynając prace z techniką verbatim, Isajewa była już dość znana jako autorka tekstów dla teatru. Jako temat swojej pierwszej sztuki pisanej nową metodą wybrała relacje matka-córka, jednak podczas zbierania materiałów, natknęła się na temat dysfunkcyjnych relacji ojciec-córka. Jak pisze sama autorka, nie mogła przejść obojętnie wobec tematu kazirodztwa i to jemu poświęciła swój pierwszy utwór verbatim³⁶⁴. *Первый мужчина* nazywany jest jedną z bardziej brutalnych i ostrych sztuk rosyjskiego teatru dokumentalnego³⁶⁵. Autorka prowokuje nie tylko tematem, ale także budową sztuki – dopuszcza się pewnego rodzaju „oszustwa”, w taki sposób montując zebrane wypowiedzi, że dopiero w końcu pierwszego aktu, dowiadujemy się, że mężczyznami, o których mówią bohaterki są ich ojcowie³⁶⁶. Protagonistkami są trzy kobiety, które autorka nazywa po prostu Pierwsza, Druga i Trzecia. Mimo

³⁶² Е. Исаева, *От автора*, w: *тејже, Первый мужчина*, „Новый мир” 2003, nr 11, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/10/is8.html (30.04.2023).

³⁶³ W Polsce Dramaturgia Isajewej nie jest szeroko znana. Sztukę *DOK.TOR* w reżyserii Krzysztofa Kopki wystawił w 2006 roku Teatr Ad Spectatores z Wrocławia, a w 2011 roku w Teatrze Powszechnym w Radomiu miało miejsce czytanie sztuki *Pierwszy mężczyzna*.

³⁶⁴ Е. Исаева, *От автора*...

³⁶⁵ И. БОЛОТЯН, *О драме в современном театре: verbatim*...

³⁶⁶ Tamże.

drażliwego tematu, bohaterki Isajewej nie prowokują charakterystycznym dla verbatimu wulgarnym słownictwem. W sztuce nie ma także obrazów drastycznych zachowań czy czynów, ponieważ pisarce zależało na uniknięciu bezpośrednich relacji obcowania płciowego córki z ojcem, ale na przedstawieniu sytuacji złożonych, „tragicznych”, jak je określa autorka, w których ukazane zostaną sylwetki kobiet cierpiących z miłości do ojca, kochających go, traktujących jego postać niekiedy nawet z religijną atencją, ale jednocześnie buntujących się przeciwko jego woli, sprzeciwiających się jego opiniom, poszukujących siebie³⁶⁷. Forma utworu – wzajemnie przeplatające się monologi trzech kobiet, które jakby nie słysząc siebie nawzajem, dzielą się z widzami swoimi przeżyciami – realizuje założenie verbatimu o „актуализации на сцене события рассказывания”³⁶⁸. Obserwujemy wyraźne odejście od gry aktorskiej na rzecz opowiadania, a równolegle relacjonowane historie trzech bohaterek z powodzeniem mogłyby funkcjonować jako oddzielne spektakle.

Isajewa nie zawsze trzyma się ściśle formalnych założeń verbatimu pozostawiając sobie pewną swobodę w ich interpretowaniu. W utworze *Boję się miłości* pisarka prezentuje niestandardowe podejście do wykorzystywanej metody, wprowadzając pierwszoosobową narrację. Sztuka zbudowana jest na narracyjnych monologach Nadii oraz jej dialogach z pozostałymi bohaterami. Nadia funkcjonuje w dwóch przestrzeniach – płynnie przechodzi z roli narratorki do uczestniczki wydarzeń, o których opowiada. Taki sposób formalnej organizacji utworu Jelena Sielutina charakteryzuje następująco:

Таким образом, сохраняя множественность субъектов в тексте, обозначив стремление к точной фиксации реально состоявшихся диалогов, автор, став читателем и рассказчиком одновременно, преодолевает дискретность вербатима, получает возможность реализовать сюжетность в самом классическом смысле³⁶⁹.

³⁶⁷ Е. Исаева, *Первый мужчина...*

³⁶⁸ А.М. Павлов, *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой „Про мою маму и про меня“)*, „NARRATORIUM. Междисциплинарный журнал”, 2011, nr 1–2, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601> (15.05.2023).

³⁶⁹ Е. Селюткина, *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исаевой „Я боюсь любви“)*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, nr 1, с. 250.

Isajewa bawi się formą także w sztuce *Про мою маму и про меня*, której nadaje strukturę szkolnych wypracowań, o czym informuje już w podtytule: *Про мою маму и про меня (школьные сочинения в двух действиях)*. Utwór jest opowieścią 16-letniej Leny o jej poszukiwaniach własnego „ja”. Dowiadujemy się o różnych wydarzeniach z życia dziewczyny, ważnych z punktu widzenia jej dojrzewania. Sztuka przypomina monodram, jednak Isajewa odchodzi od jego tradycyjnej formy, wprowadzając postaci, które pomagają Lenie w zainscenizowaniu opowiadanych treści. Jak zauważa Andriej Pawłow, Lena zostaje kimś w rodzaju narratora, który towarzyszy widzom od jednej scenki do drugiej³⁷⁰. Podobnie jak w sztuce *Боже się miłości* protagonistka krąży pomiędzy rozmową z publicznością a wymianą zdań z pozostałymi bohaterami³⁷¹.

W swojej twórczości Isajewa przedstawia historie bolesne zarówno dla jej rozmówczyń, jak i widzów. Sama autorka podkreśla, że początkowe zdumienie otwartością kobiet, których opowieści posłużyły za materiał utworu *Pierwszy mężczyzna* ewoluowało w zrozumienie terapeutycznej siły, jaką niesie możliwość opowiedzenia o swojej krzywdzie:

Потом я поняла, что именно эта „глубинная запрятанность” и тяготящая многолетняя саднящая рана требовали вербального воплощения, „проговоренности”, и разговор приносил облегчение³⁷².

Terapeutyczną funkcję sztuk dostrzega Swietłana Bołgowa, która uważa, że problematyka socjalno-terapeutyczna jest jedną z trzech głównych linii tematycznych współczesnej dramaturgii dokumentalnej (pozostałe dwie to linia społeczno-polityczna oraz biograficzna, w której materiałem są życiorysy zarówno wybitnych postaci, jak i tych mniej znanych)³⁷³. Do tej grupy oprócz utworów, w których tak jak w sztukach Isajewej „uzdrawiająca” moc opiera się na werbalizacji traum, Bołgowa zalicza utwory

³⁷⁰ А.М. Павлов, *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме...*

³⁷¹ Taki sposób prowadzenia akcji odnajdujemy jeszcze np. u Jewgienija Griszkowca. Zob. Л.Г. Тютелова, *Действие в новейшей драме рубежа XX–XXI веков*, w: Т.В. Журчева (red.), *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги*, Издательство Самарского университета, Самара 2016, s. 21–24.

³⁷² Е. Исаева, *Первый мужчина...*

³⁷³ С.М. Болгова, *Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI вв.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2019.

oparte na pracy z marginalizowanymi (z różnych powodów) grupami społecznymi³⁷⁴. Wśród działań teatru niemal od samego początku ważne miejsce zajmowały bowiem projekty społeczne, np. „Театр плюс общество” — projekt tworzony przy współpracy z rządem, zakładający m.in. warsztaty w zakładach poprawczych³⁷⁵. Wśród dramatów tego typu na uwagę zasługują sztuki powstałe przy udziale więźniarek z kolonii karnych o zaostrowym rygorze: *Преступления страсти* (2002, Zbrodnie namiętności) Galiny Sinkiny oraz *Яблока земли* (2002, Jabłka ziemi) Jekateriny Narszi. W *Преступлениях страсти* reżyserka z Moskwy — Galina — rozmawia z dwiema osadzonymi (Olgą i Bellą) o ich związkach z mężczyznami. Sztuka szokowała językiem (pełnym kryminalnego żargonu) oraz śmiałością bohaterek w przełamaniu tabu — bez hysterii, z ironicznym spokojem, a niekiedy z udawaną brawurą i pragnieniem wywołania konsternacji recydywistki opowiadały, w jaki sposób miłość przywiodła je ku zbrodni. Z kolei *Яблока земли* powstały w ramach projektu „Я — дочь моей матери” i podobnie jak sztuka Isajewej *Про мою маму и про меня*, skupiają się na relacji matka-córka, przy czym materiału do napisania tekstu dostarczyły opowieści osadzonych, z którymi razem z Agłają Romanowską rozmawiała Narszi. Dramat ma cechy monodramu — brakuje w nim jasno wyodrębnionych postaci, każda scena to strumień wspomnień, co do których nie ma pewności, czy przywołuje je jedna osoba, czy kilka. Mimo że teatralne ekseprymenty tego typu zakładały ich wymiar terapeutyczny, trudno ocenić stopień realizacji tych założeń, chociażby z tego powodu, że brakuje informacji czy udział w pracach projektowych przełożył się na życie rozmówczyń. Z pewnością jednak, jak podkreśla Kristina Matwijenko, takie

³⁷⁴ Projekty verbatim, w których twórcy pracowali np. z więźniami czy osobami bezdomnymi i wspólnie tworzyli utwory dramaturgiczne, są bliskie zdobywającemu popularność w ostatnich latach teatrowi wspólnotowemu (ros. комьюнити-театр; ang. Community theatre). Ten typ działalności teatralnej zakłada udział społeczności w praktykach artystycznych. Kluczowe zdaniem Anny Sagalczyk kryterium, oceniające czy dany projekt zalicza się do teatru wspólnotowego, a mianowicie „[...] направленная на взаимодействие работа с сообществом, результатом которой будет спектакль, влияющий на жизнь этого сообщества”, można z powodzeniem odnieść do części sztuk verbatim. O teatrze wspólnotowym w Rosji zob. A. Сагальчик, *Комьюнити-театр в России: первые шаги*, „Театр” 2021, nr 44, https://oteatre.info/komyuniti-teatr-v-rossii-pervye-shagi/#_ftn8 (15.05.2023).

³⁷⁵ Teatr.doc współtworzył ten program do 2012 roku, kiedy to rosyjskie Ministerstwo Kultury przekazało zarządzenie projektem innym podmiotom. Zob. <https://www.teatrdoc.ru/news/article/5659/> (14.05.2023); A. Сагальчик, *Комьюнити-театр в России: первые шаги*, „Театр” 2021, nr 44, https://oteatre.info/komyuniti-teatr-v-rossii-pervye-shagi/#_ftn8 (14.05.2023).

inicjatywy jak praca z osadzonymi czy bezdomnymi i oddanie im głosu na scenie rozszerzyła optykę części widzów, którzy w bezpiecznej przestrzeni teatru mogli się zmierzyć z nie zawsze przyjemną rzeczywistością³⁷⁶.

Ważną część twórczości dramatopisarek-dokumentalistek zajmuje linia społeczno-polityczna ze sztukami, dotyczącymi bieżących spraw (często z pierwszych stron gazet), i z tego powodu nierzadko nazywanymi politycznymi w wąskim rozumieniu tego słowa, tj. jako dotyczącymi działań rządu czy partii politycznych. Zresztą sam Teatr.doc, w ramach którego analizuję dramat dokumentalny w Rosji, jest sceną, na deskach której „polityczność” występuje w wielu wcieleniach, także jako głos w sprawie aktywności władzy i ugrupowań politycznych. Jak pisze Mark Lipowiecki, Teatr.doc „[...] в 2010-е годы вырос в подлинно политический театр, бескомпромиссно и безоглядно выступающий против путинского режима”³⁷⁷. Niewątpliwie udział w tym miała Jelena Griemina, która nie tylko założyła ten teatr, ale także wspominaną wyżej sztuką *Сентябрь.doc* przypieczętowała kierunek rozwoju teatru – choć utwory podejmujące aktualne tematy z życia politycznego kraju były wystawiane już wcześniej (np. sztuka Zasławskiego *Норд-Ост. Сорок первый день* o ataku terrorystycznym w teatrze na Dubrowce czy *Погружение* [2002, *Zanurzenie*] Jekatieriny Narszi o katastrofie okrętu podwodnego „Kursk”), to *Сентябрь.doc* ostatecznie zdefiniował Teatr.doc jako oddziałujący na społeczeństwo³⁷⁸. W wywiadzie dla „Nowej gazety” (ros. „Новая газета”) z 2018 roku Griemina w następujący sposób charakteryzowała misję współtworzonego przez siebie teatru:

Сейчас, в том числе благодаря тому, что мы работаем 16 лет, в России появился абсолютно разный театр: поисковый, экспериментальный,

³⁷⁶ Matwijenko pisze: „нельзя не признать, насколько сильно действует эффект «дословного» воспроизведения реальности в театральном образе. Абсолютно документальный проект «Преступления страсти» разрушает автоматизм зрительского восприятия, не выходя за пределы собственно театра”. Zob. К. Матвиенко, *Встреча с прекрасным. „Преступления страсти”. Документальный проект Г. Синькиной. Театр.doc. Москва, „Петербургский театральный журнал”* 2003, nr 1, <https://ptj.spb.ru/archive/31/generations-31/vstrecha-sprekrasnym/> (15.05.2023).

³⁷⁷ М. Липовецкий, *Театр времен Гречиной и Угарова*, w: Е. Гремина, М. Угаров, *Пьесы и тексты*. т. 1, Новое литературное обозрение, Москва 2019 [e-book].

³⁷⁸ Zob. М. Липовецкий, *Театр времен Гречиной и Угарова...* Sztuka *Wrzesień.doc* wywołała szeroki rezonans społeczny ze względu na zaprezentowaną w utworze „pozycję zero” – Griemina i Ugarow zaprezentowali różne punkty widzenia, oddali głos i terrorystom, i ofiarom, co spowodowało, że byli krytykowani z różnych stron debaty publicznej.

документальный. Его можно встретить в самых дальних городах. Единственное, что вы увидите только в Театре.DOC, — это открытое политическое высказывание. Я, например, считаю, что сейчас не время эзопова языка, сейчас надо называть вещи своими именами и обсуждать их с публикой³⁷⁹.

Kolejny raz po polityczny temat Griemina sięgnęła w 2010 roku. Przywoływana już tutaj *Godzina osiemnaście* (napisaną przy udziale Ugarowa oraz Jekatieriny Bondarionko, Anastasiji Patłaj, Zosi Rodkiewicz, które pomagały zbierać materiał) upamiętniła prawnika Siergieja Magnickiego, który za ujawnienie nadużyć w rosyjskich organach skarbowych był represjonowany, a następnie pod fałszywymi zarzutami osadzony w więzieniu, gdzie zmarł. Utwór przybiera formę sądu nad tymi, którzy swoimi działaniami przyczynili się do śmierci Magnickiego, między innymi sędzią w jego sprawie, o czym czytelnicy zostają poinformowani w słowie od teatru umieszczonym przed właściwym tekstem: „Жанр спектакля: — «Суд, которого не было, но который должен быть»”³⁸⁰. Dramatopisarka swoją twórczością reaguje nie tylko na rosyjską, ale całą postradziecką przestrzeń społeczno-polityczną. W dramacie *Dwóch w twoim domu* (*Двое в твоём доме*, 2011) kieruje uwagę na sprawę aresztu domowego białoruskiego poety i działacza politycznego Władimira Nieklajewa, a w sztuce-verbatim *Помолвка* (2016, Zaręczyny) przybliża historię Olega Siencowa — ukraińskiego reżysera oskarżonego na podstawie niesłusznych pomówień o terroryzm i skazanego na 20 lat kolonii karnej³⁸¹. Jak odnotowuje Lipowiecki sztuki Grieminy pokazują, że życie polityczne i przemoc polityczna są z natury teatralne, dlatego język teatru jest adekwatnym środkiem do ujawniania ich słabych stron (np. w *Помолвке* prowokacje przeciwko Siencowowi rozwijają się jako niezbyt zręczna

³⁷⁹ Е. Гремина, *Исследование ада в голове современного человека*. Беседу вела Елена Рачева, „Новая газета”, 16 марта 2018, <https://novayagazeta.ru/articles/2018/03/16/75819-issledovanie-ada-v-golove-sovremennogo-cheloveka> (15.05.2023).

³⁸⁰ Е. Гремина, *Час восемнадцать*, w: Е. Гремина, М. Угаров, *Пьесы и тексты*. Том 2, Новое литературное обозрение, Москва 2019, [e-book].

³⁸¹ Siencow został zwolniony z kolonii karnej w 2019 roku w ramach wymiany jeńców między Ukrainą a Rosją. O sprawie zob. np. materiały na portalu Meduza: *Наконец-то перестать быть символом Олег Сенцов на свободе. Антон Долин объясняет, почему это так важно*, Meduza, 7 сентября 2019, <https://meduza.io/feature/2019/09/07/nakonets-to-perestat-byt-simvolom> (16.05.2023). Sztuka *Zaręczyny*, razem z fragmentami dzienników Dmitrija Biela, mieszkańca Ługańska, o początku wojny na wschodzie Ukrainy oraz wycinkami z dramatu Marka Ravenhilla *Wasze głosy* o atakach chemicznych w Syrii posłużyły za podstawę spektaklu *Война близко* w reżyserii samej Grieminy.

sztuka wystawiona przez „reżyserów” z FSB)³⁸². Jednocześnie Griemina umiejętnie wykorzystuje język teatru do dostrzeżenia tragedii tam, gdzie mało kto ją zauważa. Fiksuje na kartach swoich sztuk i na deskach swojego teatru ludzkie krzywdy i nieszcześcia, zmuszając niejako widza i czytelnika do głębokich przeżyć emocjonalnych, które rzadko u dramatopisarki przynoszą duchowe oczyszczenie – częściej, jak np. w *Godzinie osiemnaści*, pozostawiają go z bolesną świadomością, że nie da się w pełni oddać bólu człowieka niszczonego przez system³⁸³. Przez większość czasu teatralnym i dramaturgicznym staraniom Grieminy i jej męża Ugarowa przyświecała chęć rozbudzenia w ludziach potrzeby wolności³⁸⁴. Działania w tej płaszczyźnie kontynuuje najmłodsze pokolenie autorek: Polina Borodina, Swietłana Pietrijczuk czy Zariema Zaudinowa.

Borodina³⁸⁵ pochodzi ze Swierdłowska, ukończyła m.in. kursy dramaturgiczne prowadzone przez Koladę, można więc w pewnym stopniu zaliczyć ją do tzw. ural-skiej szkoły dramatu. I choć rzeczywiście niektóre jej utwory mają „koladowski” charakter (np. *Здесь живет Нина*, 2012 /Tutaj mieszka Nina), to autorka chętnie eksperymentuje z formą, nie unikając sztuk-verbatim. W dokumentalnym utworze *Trzy czwarte smutku* (*Три четверти грусти*, 2015) piętnuje stopniowe pozbawianie obywateli praw do swobodnej manifestacji poglądów (w tym krytyki władzy). Tekst opowiada o pokazowym procesie politycznym demonstrantów z placu Błotnego w Moskwie, gdzie 6 maja 2012 roku odbył się tzw. marsz milionów (ros. „Марш миллионов”) – akcja protestacyjna przeciwko inauguracji kolejnej prezydentury Władimira Putina, w której udział wzięły dziesiątki tysięcy mieszkańców Moskwy, i która zakończyła się dla wielu z nich realnymi wyrokami pozbawienia wolności³⁸⁶.

³⁸² М. Липовецкий, *Театр времен Гремминой и Угарова...*

³⁸³ Tamże.

³⁸⁴ Tamże.

³⁸⁵ Biografię Borodiny, listę zdobytych przez nią nagród, teksty jej sztuk i listę teatralnych inscenizacji na ich podstawie można przeczytać na stronie dramatopisarki: <https://www.polinaborodina.com/> (15.05.2023).

³⁸⁶ O sprawie zob. np. *Pokazowy proces polityczny demonstrantów z placu Błotnego*, Amnesty International, <https://www.amnesty.org.pl/pokazowy-proces-polityczny-demonstrant%C3%B3w-z-placu-b%C5%82otnego/> (15.05.2023); 10 лет акции „Марш миллионов” — последнему массовому митингу на Болотной площади, BBC News, 6 мая 2022, <https://www.bbc.com/russian/news-61348531> (15.05.2023). Nadal działa strona internetowa poświęcona tzw. sprawie błotnej, aktywnie uzupełnienia w latach 2012–2016. Znajdują się na niej m.in. informacje o zatrzymanych demonstrantach

Borodina jako materiał dla swojego tekstu wykorzystwała dokumenty z procesów oraz wywiady z zatrzymanymi i ich rodzinami. Autorka postanowiła pokazać jak trudnym doświadczeniem są prześladowania polityczne nie tylko dla samych prześladowanych, ale także dla ich bliskich. „Нет, ну а что им, в тюрьме этой? Сидишь себе и сидишь, отдыхаешь. Им просто, это мы тут бегаем. (Пауза). Ну нет, ну не просто, конечно...³⁸⁷” — te słowa padają zaraz na początku sztuki z ust bohaterki, którą dramatopisarka nazywa po prostu Żona. Pod takimi „imionami” występują i pozostali bohaterowie: wśród postaci mamy Narzeczoną I i II, Przyjaciela, Ojca, Siostrę czy Babcię i Dziadka. Borodina przenosi ciężar z „publicznego” na „prywatne”, co krytyczka teatralna Marina Szymadina opisuje następująco:

Да и спектакль оказался не о политике, не о Марше Миллионов, не о подстроенных беспорядках, избиениях и автозаках, а о людях, чья судьба после 6 мая разделилась на „до” и „после”. О родителях, сестрах и невестах, в чью жизнь вломились и вольготно там расположились такие чужие, шершавые слова как СИЗО, 212 статья, Бутырка³⁸⁸.

Słowa Szymadiny o tym, że Borodina nie pisze o polityce, należy rozumieć jako nie wspomnianie o „bieżącej polityce” — faktycznie w tekście sztuki nie padają ani nazwiska skazanych demonstrantów, ani nie jest podana nazwa akcji protestacyjnej, za udział w której skazano bohaterów, co uniwersalizuje tekst i pozornie oddala od aktualnego kontekstu. Jednak aluzje w utworze są tak wyraźne, że nie potrzebują konkretnej werbalizacji, by czytelnik powiązał wydarzenia ze sztuki z wydarzeniami z rzeczywistego świata. Dodatkowo fakt, że słyszymy opowieści jakiejś „zwyczajnej” żony, matki, siostry, przyjaciela itd., wywołuje efekt bliskości doświadczeń między bohaterami a czytelnikiem (widzem) i tym bardziej podkreśla wpływ bieżącej polityki na codzienne życie. Mając na uwadze wcześniejsze rozważania o polityczności jako nieodłącznej części życia osobistego, sztuka Borodiny jak najbardziej wpisuje się w problematykę zaangażowania. Zresztą polityczny wymiar sztuki dostrzegali

(zarówno te pochodzące z dokumentów procesowych, jak i z mediów) oraz dane osób biorących udział w procesach po stronie oskarżonych. Zob. Болотное дело, <https://bolotnoedelo.info/> (20.05.2023).

³⁸⁷ П. Бородин, *Три четверти грусти*, <https://www.polinaborodina.com/bolotnoedelo> (15.05.2023).

³⁸⁸ М. Шимадина, *Три четверти грусти*, „Театр” 7 мая 2015, <https://oteatre.info/tri-chetverti-grusti/> (15.05.2023).

władze rosyjskie – premierze spektaklu w Teatrze.doc towarzyszył policyjny nadzór (z obawy przed obróceniem się spektaklu w manifestację), a następstwami były m.in. kontrole finansowe teatru. Sceniczną interpretację podjęła się sama Griemina, która wystawiła sztukę pod tytułem *Sprawa błotna* (Болотное дело³⁸⁹) otwarcie wskazując czego dotyczy sztuka. Dla Borodiny i zespołu Teatru.doc, który przygotował teatralną adaptację ważne było podtrzymanie pamięci o tym wydarzeniu i o ludziach, których życie zostało diametralnie zmienione, rozdzielone na „przed” i „po”³⁹⁰. Warto podkreślić, że kategoria pamięci jest istotnym elementem dramatu dokumentalnego – sztuki pisane na podstawie realnych wydarzeń, historie i słowa rzeczywistych ludzi z jednej strony mają za zadanie zbliżyć czytelnika czy widza do rzeczywistości, wskazać na nieprawidłowości w różnych obszarach i zachęcić do działania. Z drugiej – utrwalanie takich wydarzeń i osób ma sprawić, że stajemy się wszyscy (i autorzy, i wykonawcy, i publiczność) nosicielami pamięci o tych wydarzeniach, tym samym zapobiegając „krzywdzącemu dla ofiar milczeniu, pogrążaniu w zapomnieniu”³⁹¹. Świadomi niebezpieczeństwa niepamięci, prowadzącej do obojętności i znieczulicy społecznej byli twórcy, którzy w informacjach o spektaklu pisali:

Общественность всё меньше помнит о „болотных” заключённых, потому что информационное пространство сегодня и без того перенасыщено негативными новостями. Есть такая древняя мудрость: не можешь изменить ситуацию, измени отношение к ней. Общество в случае с „Болотным делом” не смогло ничего изменить, поэтому просто пытается забыть о том, что произошло. Но есть люди, которые не хотят и не могут этого сделать — это те, кто сейчас сидит в тюрьме, и их родственники. Им приходится жить с этим каждый день. Театр.doc не мог остаться в стороне³⁹².

³⁸⁹ Taki podtytuł nosi też polskie tłumaczenie sztuki wykonane przez Jakuba Adamowicza i opublikowane w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego*. Zob. P. Borodina, *Trzy czwarte smutku*. (*Sprawa błotna*), przeł. J. Adamowicz, w: A. Moskwini (red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 3. *Teat.doc. Życie w opozycji*, Sowa, Warszawa 2016, s. 81–120.

³⁹⁰ М. Шимадина, *Три четверти грусти...*

³⁹¹ B. Pawletko, B. Waligórska-Olejniczak, *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy*, „Śląsk”, Katowice 2020, s. 24.

³⁹² *Болотное дело*, strona internetowa Teatru.doc, <https://teatrdoc.ru/performances/904/> (15.05.2023). Na znaczenie upamiętnienia osób czy wydarzeń zwracają uwagę także autorki nie związane z Teatrem.doc. Marija Ogniewa utwór *За белым кроликом* (2018, *Za białym królikiem*), oparła na realnej historii zabójstwa dwóch dziewczyn przez nieznanego, z którym jechały autostopem. W jednym z wywiadów Ogniewa podkreśla jak ważnym było dla niej, żeby ludzie usłyszeli o tych dziewczynach,

Potwierdzeniem troski o zachowanie w świadomości losów demonstrantów z placu Błotnego jest sztuka *Подельники* („Болотное дело 2”) wystwiona w 2017 roku przez Zariemę Zaudinową na podstawie tekstu Borodiny, powstałego z wywiadów z dwoma spośród skazanych w tamtym procesie: Aleksiejem Polichowiczem i Andriejem Barabanowem (którzy, notabene, występują w tym spektaklu). Podobnie jak w przypadku pierwszej części, uwaga skupiona została nie tylko na przeżyciach więźniów politycznych, ale i na emocjach towarzyszących ich bliskim.

Oprócz „sprawy błotnej” dramaturgiczną i teatralną reprezentację miał również inny proces, co do zasadności i praworządności którego wątpliwości mieli obrońcy praw człowieka i organizacje, takie jak chociażby Amnesty International. Mowa o tzw. sprawie penzeńskiej (ros. Пензенское дело; nazywanej też procesem „Sieci”, ros. дело „Сети”), w której w 2020 roku skazano za działalność terrorystyczną jedenastu anarchistów i antyfaszystów z organizacji „Sieć”, przetrzymywanych w areszcie od 2017/2018 roku i poddawanych torturom podczas przesłuchań³⁹³. Autorskie trio, złożone z Jekatieriny Kosariowskiej (obrończyni praw człowieka, zaangażowanej w ujawnienie nieprawidłowości w „sprawie penzeńskiej”), Aleksieja Polichowicza (aktywisty obwinionego w „sprawie błotnej”), Zariemy Zaudinowej (dramatopisarki i reżyserki Teatru.doc) przygotowało sztukę *Пытки* (2018, Tortury), która opowiada o nieludzkich metodach stosowanych przez pracowników FSB w celu zmuszenia zatrzymanych do składania fałszywych zeznań³⁹⁴. Dramat powstał w oparciu

które już same nigdy nie wypowiedzą niczego w swoim imieniu. Zob. М. Огнева, *Театр-терапия*. Беседу вела Д. Дзис, <https://lubimovka.ru/blog/579-teatr-terapiya> (15.05.2023).

³⁹³ О истории „sprawy penzeńskiej” zob. Дело „Сети”, https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BB%D0%BE_%C2%AB%D0%A1%D0%B5%D1%82%D0%B8%C2%BB (15.05.2023) oraz liczne artykuły np. „Nowoj gaziety”: А. Карев, *Пытки и фальсификации не интересуют. В апелляции отказались слушать доказательства защиты о нарушениях в деле „Сети”*, „Новая газета” 1 октября 2020, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/01/87325-pytki-i-falsifikatsii-ne-interesuyut> (15.05.2023); „Сотрудники ФСБ посещают их лишь с одной целью – пытать”. *Открытое обращение родственников фигурантов «дела ‘Сети’»*, 11 ноября 2020, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/11/11/87926-sotrudniki-fsb-poseschayut-ih-lish-s-odnoy-tselyu-pyatat> (15.05.2023).

³⁹⁴ W kontekście bezpodstawnych zatrzymań i wymuszania zeznań warto przywołać jeden z popularniejszych dramatów ostatnich lat, a mianowicie *Человека из Подольска* (Человек из Подольска, 2017) Dmitrija Daniłowa. Tytułowy bohater, przeciętny mieszkaniec podmoskiewskiego Podolska zostaje zatrzymany przez policję, która zamiast stosować wobec niego spodziewaną przez wszystkich (i bohatera, i czytelników) przemoc, torturuje go psychicznie, zmuszając do nauki szacunku i historii swojej małej ojczyzny. Daniłow kreśli surrealistyczną, absurdalną rzeczywistość, która pozornie jest jak najbardziej logiczna. Jak zauważa Rudniew „Данилов изображает такую форму абсурда, где сюрреализм абсолютно логичен, нормативен, правилен. Абсурд стал нормой жизни.

o dokumentalne materiały z zatrzymań oraz rozmowy z osadzonymi. W przeciwieństwie do utworu *Trzy czwarte smutku* dramat *Пытки* stanowi niemal dosłowny zapis przebiegu wydarzeń, a nazwiska niektórych zatrzymanych i śledczych wybrzmiewają z tekstu. Monologi osadzonych, będące fragmentami ich listów do rodziny i obrońców praw człowieka, przeplatają się z cytatami ze spraw karnych i wyjaśnieniami autorów na temat rozwoju sytuacji. Omawiana sztuka zdaje się potwierdzeniem następującej konstatacji Matwijenko o współczesnej funkcji dokumentalnego dramatu:

Через обращение (в том числе с помощью вербатима) к конкретным случаям театр добился того, что к нему стали относиться как к источнику информации [...] концентрация [на слове — Р.Сh.-К.] дает возможность острее почувствовать несправедливость, возбуждает чувство ответственности, удовлетворяет голод на серьезную политическую историю, объясняя, например, что такое институциональный расизм. Наконец, ты можешь почувствовать себя на месте конкретных людей, пострадавших или страдающих прямо сейчас³⁹⁵.

Przemoc i tortury „są równie stare, jak i historia ludzkości” ³⁹⁶, przypomina Magdalena Środa w monografii poświęconej obcości, dodając, że jedną z najbardziej powszechnych nowożytnych koncepcji władzy jest mylne traktowanie przemocy jako istoty polityki. Posługując się przemyśleniami Hannah Arendt wskazuje na niebezpieczną atrakcyjność przemocy zbiorowej, która zapewnia grupie poczucie szczególnej więzi, która zespała osoby używające przemocy i odczłowiecza tych, wobec których przemoc jest stosowana³⁹⁷. Filozofka zwraca uwagę, że tortury oprócz

И полицейские все говорят правильно, к их аргументации не подкопаешься. Слушая их убеждения [...] понимаешь, что власть попросту переняла аргументы арт-кураторов и с этим надо как-то смириться [...] Меняя методы воздействия, полиция не устраняет само воздействие на частную жизнь” (П. Руднев, *Свобода в постсоветской российской драматургии*, w: L. Mięowska, P. Charko-Klekot, A. Tyka (red.), *Maski wolności...*, s. 191–201). Mimo, że policjanci rzeczywiście jedynie rozmawiają z bohaterem, to ich groteskowe zachowania oraz obietnica kolejnych spotkań w celu dalszej „patriotycznej” edukacji Frołowa, niosą za sobą poczucie strachu i bezsilności zwykłego obywatela wobec systemu. Nieco podobny motyw przymuszania do zaznajomienia się z kulturą wysoką, literaturą, sztuką itd. podejmowała Irina Waśkowska w utworze *Галатей Собакина* (2013), przy czym jej bohaterowie — Wiktor i Arkadij — siłą i przemocą zmuszali dresiarzy do zgłębiania wiedzy (Zob. И. Васильковская, *Галатей Собакина*, <https://litteratura.org/dramaturgy/2673-irina-vaskovskaya-galateya-sobakina.html>).

³⁹⁵ А. Толстова, В. Степанов, К. Матвиенко, „Социальный поворот” в современном искусстве...

³⁹⁶ М. Środa, *Обсу, inny, wykluczony*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2020, s. 257.

³⁹⁷ Tamże, s. 276.

wydobycia zeznań miały charakter mistyczny – „oczyszczają” społeczeństwo z „obcych”³⁹⁸, których niejako same „powoływały” na świat. Ciało osoby torturowanej staje się ciałem obcym, a jak pisze Środa: „Ciało, które staje się obce dla nas, staje się obce także dla innych. Dlatego [...] widok cierpiącej ofiary nie powstrzymuje sprawcy i widzów przemocy, ale skłania do obojętności, a czasem pogardy”³⁹⁹. Na kartach sztuki *Пытки* pełno jest ilustracji powyższego stwierdzenia, jak również tego, że niewyobrażalne cierpienia fizyczne niszczą tożsamość, wolę, myśl czy samokontrolę torturowanych:

Я сдался практически сразу, в первые минут десять. Я кричал: «Скажите, что сказать, я все скажу!» — но насилие не прекратилось. [...] Боль от воздействия тока была невыносима, и я решил „сознаться”, дать показания, которые были нужны сотрудникам, оговорить себя и других. Для меня в тот момент было главное выйти живым из этой ситуации⁴⁰⁰

Sztuka kończy się ironiczną informacją, w jaki sposób najlepiej torturować ludzi, by nie zostawiać śladów i by obiekt tortur jak najdłużej „służył” śledczym. Finalne słowa „Это маленькие производственные проблемы операторов (палачей), у каждого на работе своя засада...”⁴⁰¹, smutno przypominają o normalizacji przemocy, którą można zaobserwować w społeczeństwie rosyjskim, a którą na gruncie teatralnym badali Lipowiecki i Beumers⁴⁰².

Autorytaryzm władz rosyjskich i ich niechęć do poddawania się jakiejkolwiek kontroli społecznej doprowadził do sytuacji, w której oskarżenia i areszt stosowane są nie tylko wobec opozycyjnych działaczy społecznych, ale i artystów. W maju tego roku teatralny świat rosyjskojęzyczny zszokowała wiadomość o zatrzymaniu reżyserki i poetki Żeni Bierkowicz oraz dramatopisarki Swietłany Pietrijczuk. Kobiety zostały oskarżone o usprawiedliwianie terroryzmu w spektaklu *Финист Ясный Сокол* (Finist dzielny sokół), który Bierkowicz wyreżyserowała na podstawie sztuki

³⁹⁸ Tamże, s. 257.

³⁹⁹ Tamże, s. 259.

⁴⁰⁰ Е. Косареvская, А. Полихович, З. Заудинова, *Пытки*, <https://lubimovka.art/library?festival=2018&program=1> (20.05.2023).

⁴⁰¹ Tamże.

⁴⁰² Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*

Pietrijczuk z 2019 roku⁴⁰³. Tekst został po raz pierwszy zaprezentowany w głównym programie na Festiwalu Lubimowka-2019, a w 2022 roku spektakl w reżyserii właśnie Bierkowicz otrzymała renomowaną Narodową Nagrodę Teatralną „Złota Maska”. Choć autorki nie pisały i nie reżyserowały bezpośrednio dla Teatru.doc, to światopoglądowo i artystycznie ich spektakl jest bliski jego założeniom. Łączy je choćby zainteresowanie dokumentem oraz palący problemami współczesności czy odwaga w wyrażaniu poglądów.

Sztuka przedstawia historie kobiet, które zawarły internetowe znajomości z radykalnymi islamistami, a następnie zostały przez nich zwerbowane. Dramat oparty jest na prawdziwych wyrokach skazujących i protokołach z przesłuchań dziewcząt, które odważyły się uciec do Syrii w poszukiwaniu upragnionej miłości. Ogromnym nadużyciem jest jednak mówienie o jakimkolwiek propagowaniu terroryzmu. Prawdziwe historie ofiar werbunku ISIS dały Pietrijczuk podstawę do rozmowy o męskości i kobiecości, o poświęceniu i spełnianiu marzeń. Teatrolog Nikołaj Piesoczinskij, który był jednym z jurorów „Złotej Maski”, która nagrodziła spektakl Bierkowicz, w następujący sposób opisuje sztukę:

⁴⁰³ Dramat i jego inscenizacja jeszcze przed oskarżeniem ich autorek o sprzyjanie terroryzmowi był komentowany w teatralnej prasie, a rozgłos wobec niesprawiedliwego procesu spowodował pojawienie się nowych głosów na temat sztuki czy przypomnienie o już istniejących recenzjach np. w czasopiśmie „Tieatr” czy „Pietierburskij tieatralnyj żurnal”. Zob. *Vox populi: что говорят и пишут в соцсетях о спектакле „Финист Ясный Сокол”, „Театр”, 5 мая 2023*, <https://oteatre.info/vox-populich-to-govoryat-i-pishut-v-sotssetyah-o-spektakle-finist-yasnyj-sokol/> (15.05.2023); „Финист Ясный Сокол” Светланы Петрийчук и Евгении Беркович. Экспертное мнение профессионалов..., „Петербургский театральный журнал”, 6 мая 2023, <https://ptj.spb.ru/blog/finist-yasnyj-sokol-mnenie-professionalov/> (15.05.2023). O sprawie piszą też opozycyjne media: Meduza i „Nowaja gazeta”. Zob. А. Цицинова, В. Полонский, М. Уросова, С. Гуляева, *Аресты за спектакль. Женя Беркович и Светлана Петрийчук в суде. Видеорепортаж*, „Новая газета” 6 мая 2023, <https://novayagazeta.ru/articles/2023/05/06/aresty-za-spektakl> (15.05.2023); М. Токарева, *Погром заказывали? Почему театральная сцена снова стала площадкой для политической расправы, а „Молот ведьм” — инструкцией для репрессий*, „Новая газета” 18 мая 2023, <https://novayagazeta.ru/articles/2023/05/18/aleksandr-asmolov-razgovory-o-beznadezhnosti-mogut-prevratitsia-v-sbyvaiushcheesia-prorochestvo> (20.05.2023); „Оправдание терроризма” в деле Жени Беркович и Светланы Петрийчук — это рассказ о выдуманной организации „Тридесатое государство”. Под угрозой все, кто упоминают террористов в книгах, пьесах и песнях?, Meduza 10 мая 2023, <https://meduza.io/feature/2023/05/10/opravdanie-terrorizma-v-dele-zheni-berkovich-i-svetlany-petriychuk-eto-rasskaz-o-vydumannoy-organizatsii-tridesyatoe-gosudarstvo> (20.05.2023).

Ещё важно, что спектакль не прямолинейно жизнеподобный, он очень поэтичен, причудлив по интонации, по способу игры, по изобразительному решению.

Это гуманный спектакль. Он очень достойно находится в традиции русского психологического театра, могу сказать: он уже вошёл в историю новейшего русского театра⁴⁰⁴.

Bohaterki sztuki rozpaczliwie gonią za szczęściem, ale pogoń ta przypomina podróż przez kręgi piekielne — pragnąc uciec z patriarchalnej otchłani w swojej ojczyźnie, kobiety zamiast w wyśniewionej bajkowej krainie znalazły się w dziewiątym kręgu piekła. Wykorzystując archetypiczną fabułę rosyjskiej opowieści ludowej, autorka zastanawia się nad źródłem wciąż silnego przekonania, że prawdziwe jest tylko to, co się wycierpiało, a także namysłowi poddaje siły popychające kobiety do konfliktu ze wszystkimi — rodziną, przyjaciółmi, a nawet państwem w imię zdobycia upragnionej miłości. Terroryzm w sztuce jest środkiem, a nie celem samym w sobie — zostaje wykorzystany przez autorkę jako jeden z bardziej jaskrawych przykładów na to jak wiele konfliktów może wywoływać poszukiwanie własnego miejsca w świecie, własnej tożsamości, przynależności do kogoś lub czegoś.

Oprócz zarzutów o propagowanie terroryzmu, dramat *Финист Ясный Сокол* został oskarżony o heorizację bojowników islamskich oraz „идеологию радикального феминизма”, w głównej mierze na podstawie opinii Romana Siłantjewa — profesora Moskiewskiego Państwowego Uniwersytetu Lingwistycznego (МГЛУ), założyciela „лаборатории деструктологии”⁴⁰⁵. To właśnie zgodnie z koncepcjami „деструктологии” Siłantjew odnalazł w twórczości Pietrijczuk i Bierkowicz „[...] признаки феминизма, несовместимого с традиционным российским «андроцентризмом»”⁴⁰⁶. Artystki w obszernej analizie Siłantjewa zostały wtłoczone w koncept „obcego” podwójnie — raz jako szkodzące społeczeństwu i jego wartościom z perspektywy feministycznej, a dwa — przez podejmowanie wątków islamistycznych⁴⁰⁷. Publicysta i psycholog Aleksandr Asmołow, wyraża opinię, że narracja wobec kobiet

⁴⁰⁴ *Vox rōpuli: что говорят и пишут в соцсетях о спектакле „Финист Ясный Сокол”...*

⁴⁰⁵ А. Солдатов, А. Карев, Царица наук. Ключевым элементом обвинения против Беркович и Петрийчук оказалась некая „деструктологическая экспертиза”. Рассказываем, кто ее провел, „Новая газета” 6 мая 2023, <https://novaya.media/articles/2023/05/06/tsaritsa-nauk> (20.05.2023).

⁴⁰⁶ Tamże.

⁴⁰⁷ Siłantjew zresztą jest znany ze swoim antymuzułmańskich poglądów. Zob. Tamże.

prowadzona przez Siłantjewa i władze rosyjskie uczyniły z Bierkowicz i Pietrijczuk współczesne wiedźmy:

Ведьмой может стать и Евгения Беркович... Каждый, кто не просто выбивается из ряда, а кто непонятен или содержит загадку. Ведьма — это классическое воплощение взрыва системы и неопределенности системы. В этом смысле ведьма всегда носитель непрогнозируемого, непредсказуемого поведения. И поэтому вызывает щемящий страх у фанатиков, поэтому и гасится⁴⁰⁸.

Asmołow zwraca uwagę, że dekonstruologia Siłantjewa jest współczesną wersją średniowiecznej demonologii z jej odwiecznym czarno-białym spojrzeniem na świat⁴⁰⁹. Do utrzymania totalitarnej czy autorytarnej władzy potrzebna jest sytuacja kryzysu, która z kolei generuje obecność „wrogów”, „obcych”, „innych”, którzy rzekomo zagrażają wspólnocie, w tym przypadku Rosjan. W sytuacji coraz większego ucisku i obojętności mas, które dążą do tego by przetrwać nawet kosztem swobód obywatelskich, zawsze pojawia się jakiś trickster, błazen, który będzie wychodził poza ramy bezpiecznego zachowania. Według Asmołowa rolę trickstera często pełni sztuka, upominająca się o marginalizowane grupy społeczne i o różnorodność na każdej płaszczyźnie życia. Jak mówi Asmołow „Если театр ищет разнообразия, то театральная культура наполняет общество воздухом свободы”⁴¹⁰.

„Dok” od zawsze reaguje na bieżące wydarzenia z życia publicznego, a sztuki w nim wystawiane są komentarzem do rzeczywistości, wypowiedzianym językiem współczesnej Rosji. Grieminie i Ugarowowi udało się stworzyć — jak mówi jedna z ich duchowych spadkobierczyń, Zaudinowa — teatr przede wszystkim obywatelski:

Его принято называть политическим, или иногда зовут правозащитным, но он именно гражданский: он всегда на стороне обычного человека и он всегда в первую очередь про него, а не про „политику” (или что там его принято у нас называть)⁴¹¹.

⁴⁰⁸ М. Токарева, *Погром заказывали?*...

⁴⁰⁹ Там же.

⁴¹⁰ М. Токарева, *Погром заказывали?*...

⁴¹¹ З. Заудинова, „Миша и Лена”. Жизнь и двухтомник Гремминой и Угарова как история современной России, <https://gorky.media/reviews/misha-i-lena/> (20.05.2023).

W podejmowanych przez Teatr.doc tematach, jak podkreśla autorka *Пыток*, każdy – czy to bohaterowie, czy to twórcy – miał prawo na klęskę i własną drogę do rozwoju twórczego, do wolności, do samodzielnego myślenia⁴¹². Od samego początku Teatr.doc zarówno dawał głos kobietom, jak i był ważnym głosem o kobietach. Autorki z nim związane, ale i po prostu związane z dokumentalistyką, dramatem dokumentalnym, pokazują swoją twórczością, że język dramaturgii i teatru ma siłę by dawać świadectwo „[...]об исторических катастрофах, которые мы видим, во времена которых мы живем [...]”⁴¹³.

Dramat dokumentalny i zainteresowane nim teatry, jak Teatr.doc, jednym z swoich podstawowych zadań uczynili wszczepianie zainteresowanie rzeczywistością nie tylko na scenie, ale i poza nią⁴¹⁴. Mark Lipowiecki w następujący sposób charakteryzuje dokumentalność w teatrze:

Очевидно, что интерес к документальности всегда связан с усталостью формы, с дискурсивным тупиком, когда, кажется, физически невозможно говорить на существующих в искусстве языках. Иначе говоря, документальность – это мощное средство остранения, шаг в сторону от умирающей на глазах и неадекватной современному опыту эстетики, попытка непосредственно, без обиняков, выразить этот самый современный опыт. Другое дело, что „непосредственность” в театре или в литературе, не говоря уж о кино, невозможна by default. И потому, что сам эстетический медиум (будь то театральная сцена, экран или печатная страница) предполагает специфические и сложно построенные каналы коммуникации. И потому, что голоса персонажей современных докудрам сформированы всем тем, от чего документальность пытается отстраниться, – телевизором, Голливудом, глянцем, бытовыми и политическими стереотипами – короче говоря, медиальным шумом⁴¹⁵.

Współczesna kultura popularna „zakochana” jest w dokumencie – obecność tzw. fake newsów, celowe fałszowanie rzeczywistości przez media czy polityków, a także postęp techniczny, w dużej mierze przyczyniły się do popularyzacji i wzrostu znaczenia dokumentu w życiu człowieka – ludzie chcą być jak najbliżej prawdziwego

⁴¹² Е. Ковальская, *Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc...;* З. Заудинова, *„Миша и Лена”...*

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 473.

⁴¹⁵ М. Липовецкий, *Иллюзия документальности и другие иллюзии...*

życia i pragną dokumentować wszystko, co się dzieje wokół nich. Literatura non-fiction cieszy się coraz większym powodzeniem, telewizja masowo produkuje programy, w których aktorami są amatorzy, a przedstawione sytuacje mają jak najbardziej przypominać prawdziwe życie, ludzie nagminnie piszą blogi, które nie są niczym innym jak dokumentem o samym sobie. Ilość informacji, które docierają do człowieka w XXI wieku, łatwość manipulacji tymi informacjami, odrealnienie pokazywanych w telewizji czy prasie miejsc i zdarzeń, wywołują tęsknotę za podglądaniem życia takim, jakie ono jest. Dążenie to widać także w teatrze i dramaturgii: dramat dokumentalny, który na początku XXI wieku traktowany był jako ciekawostka, na stałe wpisał się w świadomości artystów, widzów i krytyków⁴¹⁶. Rudniew uważa, że jego największa siła przyciągania tkwi w uświadomieniu sobie przez widza, że może być obiektem sztuki: prototyp bohatera i bohater spotykają się w tej samej przestrzeni⁴¹⁷. Z kolei artystom verbatim daje możliwość nie tylko podpatrywania rzeczywistości, ale i aktywnego dialogu z nią, czego przykładem jest m.in. działalność Teatru.doc.

⁴¹⁶ Powstają także dramaty stylizowane na verbatim, np. Asia Wołoszyna w taki sposób skonstruowała swoją sztukę *Mama* (Мама, 2016). „Chciała sprawdzić się w jakimś eksperymencie, nowej formie, odmiennym języku. Pomyślała o dramacie dokumentalnym, ale skonstruowanym z fikcji, tak by literacka kreacja wydawała się z życia wyjętym kawałkiem w stylu Teatru.doc” — relacjonuje autorski zamysł Maryla Zielińska na łamach „Dialogu”. Zob. M. Zielińska, *Antydoc tragedia*, „Dialog” 2018, nr 3, s. 188.

⁴¹⁷ П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 473–474.

3.4. (Nie)obecne. Dyskurs lesbijski i transgenderowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej

Znaczenie inności, jak zauważa przywoływana w poprzednim rozdziale Magdalena Środa, kształtuje się w dwóch kierunkach: neutralnym, opartym na różnicy ontologicznej, i negatywnym, zakładającym, że to, co inne jest gorsze, ponieważ odbiega od normy⁴¹⁸. W kontekście różnicy płciowej inność występuje najczęściej w drugim znaczeniu. Już Simone de Beauvoir zwracała uwagę na fakt, że podczas gdy męskość uważana jest za wzorzec człowieczeństwa, kobiecość jest traktowana jako atypowa, wybrakowana i niezdolna do samodzielnego istnienia⁴¹⁹. Kultura patriarchalna socjalizuje kobiety w poczuciu właśnie bycia „inną” wobec mężczyzn, przy czym inności tej narzucane są różnego rodzaju ograniczenia społeczne czy ekonomiczne. Umniejszaniu pozycji kobiet towarzyszy pragnienie wtłoczenia przedstawicielek płci żeńskiej w określone schematy bycia kobietą, a przecież, jak dowodzi Lucy Irigaray, każda kobieta jest inna, a samo pojęcie kobiecości, istotę którego wciąż próbuje się w różnych kręgach odkryć, stanowić może jedynie „rolę, wizerunek i wartość narzucaną kobietom przez męskie systemy reprezentacji”⁴²⁰. Środa w monografii *Obcy, inny, wykluczony* wyróżnia dwie triady, wokół których konstruowane są różne figury żeńskości: dominującym zestawem jest trójkąt „inność – podporządkowanie – normalność”, w ramach którego kobiety przedstawiane są jako matki, żony, babki, zakonnice, czyli postacie akceptowane przez męskocentryczny świat. Z drugiej strony można wyróżnić triadę „inność – rewolta – nienormalność”. Do tego zestawu zaliczają się figury negatywnie postrzegane przez patriarchat: histeryczki, prostytutki, czarownice, rewolucjonistki, feministki, lesbijki czy transkobiety⁴²¹. Poniżej skupię się na ostatnich z wymienionych figur – figurze lesbijki i transkobiety, które na dwa sposoby odbiegają od przyjętej normy: jako nie-mężczyźni i jako osoby nie-heteronormatywne.

⁴¹⁸ M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony...*, s. 10.

⁴¹⁹ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2003, s. 13–14.

⁴²⁰ L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010s. 69.

⁴²¹ M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony...*, s. 111.

Miłość lesbijska, nazywana „miłością niemożliwą”⁴²², od wieków jawi się jako problematyczna. W czasach Cesarstwa Rzymskiego, gdy miłość homoseksualna była uważana za normalną, uczucie między dwiema kobietami traktowano jako cudzołóstwo. W późniejszych wiekach, gdy zakazywano i tępiono homoseksualizm, lesbijstwo niejako zignorowano jako akt, który właściwie nie istnieje, ponieważ nie dochodzi do penetracji – wyrzucono je z dyskursu prawnego oraz obyczajowego, a następnie przeniesiono do dyskursu medycznego – lesbijka była traktowana jako osoba chora. „Wobec lesbijstwa nie zdobyto się na powagę, miłość kobiet była śmieszna, żalosna, mała. Homoseksualizmu zakazywano, relacjom lesbijskim się dziwiono [...]”⁴²³ – konstatuje polska filozofka.

Historia pisana przez mężczyzn nie zostawia wiele miejsca na relacje kobiet z kobietami, a już szczególnie na temat tak kontrowersyjny jak żeński związek jednopłciowy. Przemilczanie i usuwanie świadectw o obecności lesbijek w społeczeństwie, doprowadziło do znaczących braków reprezentacji lesbianizmu w kulturze i literaturze⁴²⁴. W pisarstwie rosyjskojęzycznym bezpośrednie nawiązania do safizmu pojawiają się wraz z modernizmem, który – jak już wcześniej podkreślałam – w Rosji łączy się z rozkwitem literatury pisanej przez kobiety. Oczywiście nie tylko autorki (m.in. Anna Mar, Lidia Zinowjewa-Annibal, Sofia Parnok czy Marina Cwietajewa) wklejały swoje bohaterki w jednopłciowe relacje. Podejmowali się tego również pisarze tamtego okresu, przy czym, jak zauważa rosyjska badaczka Irina Żeriebkina, ich stosunek do kobiecego homoseksualizmu był najczęściej negatywny – np. Walery Briusow w jednym ze swoich opowiadań przedstawia związek lesbijski między dwiema siostrami, sytuując tym samym lesbianizm w gronie skrajnych perwersji⁴²⁵. Ponowne zainteresowanie tematem nastąpiło wraz z nadejściem XXI wieku – w najnowszej dramaturgii wyraźnie widać zaangażowanie społeczne młodych autorek, pragnienie łamania tabu i wywołania swoim tekstem dyskusji oraz

⁴²² Tamże, s. 117.

⁴²³ M. Środa, *Obcy, inny, wykluczony...*, s. 118.

⁴²⁴ J. Mizielińska, *Pomiędzy pomiotem a przedmiotem... O mistyfikacjach i nieobecności miłości między kobietami w kulturze*, w: Tomasz Basiuk, Dominika Ferenc, Tomasz Sikora (red.), *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, UNIVERSITAS, Kraków 2006, s. 137–138.

⁴²⁵ Zob. И. Жеребкина, *Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма*, Алетея, Санкт-Петербург 2018, s. 83.

kontrowersji. Podejmowane próby zmian w dotychczasowym porządku społecznym, nie mogły nie objąć tematyki *queer* – związki homoseksualne mają coraz większą reprezentację we współczesnym dramacie rosyjskojęzycznym, zarówno pisanym przez mężczyzn, jak i przez kobiety⁴²⁶. Tatjana Klepikowa w przedmowie do zredagowanej przez siebie pierwszej antologii rosyjskich queerowych sztuk zatytułowanej *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights* informuje, że przygotowując zbiór, miała do dyspozycji już dziesiątki tekstów, a na takie konkursy dramaturgiczne jak np. Lubimowka z każdym rokiem wpływa coraz więcej sztuk na temat społeczności LGBTQ+ lub pisanych przez osoby z tego kręgu⁴²⁷.

Klepikowa, charakteryzując zebrane przez siebie sztuki, podkreśla, że kolekcja „otwiera okno na krajobraz queerowego dramatu, który jest tak rozległy i żywy jak

⁴²⁶ W niniejszej rozprawie materiał badawczy stanowią kobiety-autorki i kobiety-bohaterki, warto jednak wspomnieć, że temat queerowych społeczności jest obecny wśród mężczyzn-autorów (jedną z pierwszych sztuk podejmujących wątek gejowski w postsowieckiej Rosji była sztuka Nikołaja Kolady *Proca / Pozamka*, 1989), a jeśli chodzi o stosunek ilościowy pomiędzy sztukami o gejach i lesbijkach, tych pierwszych jest zdecydowanie więcej, a po temat sięgały także kobiety. Popularną i dobrze ocenianą sztuką o homoseksualistach jest np. utwór Nany Grinsztiejn *Выйми из шкафа* (2016, Wyjść z szafy), wystawiany w Teatrze.doc w reżyserii Anastasiji Patłaj. Utwór napisany jest w gatunku dramatu dokumentalnego – tekst opiera się na dialogach z prawdziwymi homoseksualistami, którzy opowiedzieli historie swoich coming outów, oraz monologach ich krewnych. Grinsztiejn w sztuce oprócz wątków genderowych porusza także narodowo-tożsamościowe – jeden z głównych bohaterów pochodzi z Dagestanu. O społeczności gejów pisała także Olga Pogodina-Kuzmina, która w dość przerysowanej formie stworzyła postaci bohaterów-gejów w utworze *Мармелад* (2017, Marmolada). Anna Maroń pisała o tej sztuce następująco „Тематика этого драматургического текста сообщена прямо в жанровом подзаголовке – «пьеса про геев». Цель данного определения очевидна, а именно, привлечь внимание довольно простым способом – провокацией, точнее заявлением контroversионной тематики” (A. Maroń, „Голубое табу” – тема однополрой любви в современной русской драматургии, w: W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska (red.), *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś*, Universitas, Kraków 2021, s. 73). Tatjana Klepikowa, autorka antologii współczesnej queerowej dramaturgii, tłumacząc wybór tekstów do publikacji również zwracała uwagę na mniejszą obecność dyskursu lesbijskiego w kulturze i we wstępie pisała, że świadomie włączyła do zbioru sztuki o romansach kobiet oraz o osobach transpłciowych, by wzbogacić dyskurs zdominowany przez narracje gejojskie. Zob. T. Klepikova, *Foreword: Landscapes of Russian Queer Drama*, w: tejże (red), *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2021, s. XV.

⁴²⁷ T. Klepikova, *Foreword: Landscapes of Russian Queer Drama*, w: tejże (red), *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2021, s. XV. Stworzona przez Klepikową antologia jest pierwszym takim zbiorem na rynku anglojęzycznym oraz w pewnym sensie rosyjskojęzycznym, ze względu na brak podobnych wydań po rosyjsku. Do antologii weszły następujące utwory: *Спутники и кометы* Romana Kozyrzykowa, *Зарница* Andrieja Rodionowa i Jekatieriny Trojepolskiej, *Маленький герой* Walerija Pieczeńkina, *Ребёнок для Оли* Natalji Miłantjewej, *Душа подушки* Ołżasa Żanajdarowa, *Все оттенки голубого* Władimira Zajcewa oraz *Городской цветок* Jelizawiety Lettier.

sama Rosja — a wszystko to pomimo wysiłków stale zaostrzającego się reżymu Władimira Putina [przeł. P.Ch-K.])”⁴²⁸. Mimo zagrożenia realnymi represjami, rosyjskie twórcynie i twórcy podejmują tematy trudne i niekomfortowe. Chętnie łamią tabu, które dawno straciły funkcję obrony społeczeństw przed zagrożeniami, a obecnie głównie upraszczają sposób, w jaki ludzie postrzegają otaczający ich świat. Tabuizowanie i marginalizowanie grup czy problemów prowadzi do strachu i niemożności dialogu, a w konsekwencji do automatyzacji relacji międzyludzkich. Jak zostało powiedziane wcześniej, dramat i teatr aktywnie włączają się w rozszerzanie przestrzeni widzialnego, m.in. nie unikając „zakazanych” tematów. Paweł Rudniew zauważa, że właściwie za istotę wszelkich działań artystycznych można uznać dążenia zmierzające do przełamywania tabu, o czym przypominają chociażby słowa André Gide’a: „Удовольствие театра — в возможности высказать то, что в нас заглушается благопристойностью”⁴²⁹. Przestrzeń teatralna, która pozwala na bardziej swobodne zachowania, w kwestii problematyki mniejszości seksualnych czy transseksualności, podobnie jak w innych kwestiach społeczno-politycznych, często zostaje wykorzystana jako platforma dla publicznej „dyskusji i dzielenia się poglądami lub zauważonymi problemami”⁴³⁰, a nawet jako arena walki o uznanie praw do różnicy⁴³¹. Rudniew przedstawia tę funkcję teatru następująco:

Одна из функций искусства — освежать восприятие, предлагать такой взгляд на привычные, обыденные вещи, который скорректирует наше стереотипное видение. Искусство дает нам возможность посмотреть на реальность в непривычном свете: почувствовать инобытие, воспринять

⁴²⁸ Tamże, s. XI. W 2013 roku rosyjska Duma Państwowa przyjęła ustawę zakazującą rozprzestrzeniania informacji o nietradycyjnych orientacjach seksualnych wśród nieletnich, potocznie nazywaną „zakazem gej-propagandy”. W 2022 roku ustawa została zaostrzona i obejmuje zakaz propagowania kultury LGBTQ+ wśród wszystkich grup wiekowych. Zob. np. J. Jartyś, M. Orzechowski, *Status osób LGBT na obszarze postradzieckim na przykładzie Ukrainy i Rosji*, „Studia Politologica” 2019, nr 23, s. 118–128; A. Голубева, Н. Зотова, *Госдума приняла закон о запрете „гей-пропаганды”. Чем он грозит и что запрещает?*, BBC News, 23 ноября 2022, <https://www.bbc.com/russian/news-63714632> (20.05.2023).

⁴²⁹ П. Руднев, *Антимонополия смыслов. Как театр помогает обсуждать запретные темы*, https://teatralium.com/taboo_na_nelyubov/antimonopoliya_smyslov/?fbclid=IwAR0B0TYRrs3jPh7yIg5ZEcucBqwBjrdtjJLU4S9-7zM9IL90UFE_C0GBPB4 (20.05.2023).

⁴³⁰ E. Lorek-Jezińska, *Techniki brechtowskie w brytyjskim teatrze feministycznym: historyzacja w przepisywaniu historii polowań na czarownice*, w: M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Teatr, kino*, Toruń 2013, s. 32.

⁴³¹ J.S. Wasilewski, *Tabu*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 15.

привычное как временную условность, которая может измениться, просто если посмотреть на нее с другого ракурса⁴³².

Dramaturgia rosyjska poprzez historie, w których bohaterami (lub autorami) są osoby LGBTQ+ oddaje głos mniejszościowym społecznościom, przenosi na scenę bogatą mozaikę ich opowieści i doznań, co stanowi ważny krok w stronę zmiany dotychczasowego układu sił. Dramatopisarka i aktywistka Natalia Zajcewa podkreśla moc teatru w przełamywaniu tabu:

Театр — удивительная вещь. Достаточно просто начать говорить от себя, своей позиции, чтобы с ней начали считаться. [...] Так что если вы видите, что какая-то тема важна и насущна, говорите как бы изнутри той реальности, в которой она важна и насущна для всех. Так легче изменить статус-кво, чем если вы будете ходить по кругу доказательств. Тем более что доказательства никто не слушает, а вот с художественной реальностью считаются [...] ⁴³³.

Jedną z pierwszych sztuk otwarcie podejmujących problematykę safizmu był utwór Jekateriny Kowalewej *Мой голубой друг* (2002, Mój niebieski przyjaciel). Sztuka powstała w ramach projektu „Teatr Dokumentalny”, który w 2002 roku dramaturdzy przeprowadzili w kolonii karnej o zaostrzonym reżymie. Projekt zakładał pomoc w resocjalizacji poprzez twórczość literacką i w jego ramach więźniarki pisały krótkie teksty. Kowalewa, będąca jedną z osadzonych, swój tekst przekształciła w sztukę, która jeszcze w tym samym roku została przedstawiona na festiwalu „Nowy dramat” (ros. „Новая драма”) ⁴³⁴. Opowiedziana przez autorkę historia to opowieść o rodzącym się uczuciu między skazanymi. Tytułowy „niebieski przyjaciel” to gej, który zamieszkuje celę sąsiadującą z celą głównej bohaterki. Nastia, nazywana jest z kolei „różową przyjaciółką” — kolory, którymi postaci dramatu same siebie określają w dość bezpośredni sposób informują czytelników o ich seksualnej orientacji ⁴³⁵.

⁴³² П. Руднев, *Антимонополия смыслов...*

⁴³³ Н. Зайцева, *Вишневый сад против эрозии почвы*, <https://teatralium.com/articles/ecodrama/> (20.05.2023).

⁴³⁴ А. Карась, *Про зеков и про людей («Мой голубой друг» Екатерины Ковалевой на Декаде новой драмы во МХАТе им. Чехова)*, „Российская газета”, 19.03.2003, http://www.newdrama.ru/press/art_1914 (30.04.2023).

⁴³⁵ W języku rosyjskim homoseksualni mężczyźni określani są przymiotnikiem „niebieski” („голубой”) — z kolei różowy na całym świecie kojarzony jest ze społecznością LGBT i obok tęczy uważa się go za jeden z jej symboli. Przymiotnik „niebieski” występuje także w tytule sztuki Władimira Zajcewa z 2014

Homoseksualizm bohaterów nie przeszkadza im we wzajemnej fascynacji na pograniczu przyjaźni i miłości. Wręcz przeciwnie, brak wzajemnego pożądania seksualnego w ich relacji działa na oboje wyzwalająco – pozwalają sobie na szczerość, jakiej dotąd nie znali, odkrywają przed sobą nawzajem własną wstrząsającą przeszłość, opowiadają o pragnieniach i marzeniach. Łączy ich podobne spojrzenie na świat oraz trudne doświadczenia seksualne, naznaczone innością i obcością. Oboje zostali w młodości skrzywdzeni przez silniejsze od nich osoby (ją zgwałciło czterech mężczyzn, jego wykorzystywała matka), co wpłynęło na ich późniejszą orientację seksualną. Urazy psychiczne i fizyczne, jakich doznali od przedstawicieli przeciwnych płci, spowodowały nie tylko rezygnację z heteroseksualnych kontaktów intymnych, ale również odrzucenie głębszych uczuć międzyludzkich. „[...] [мать — P.Ch.-K.] сломала во мне тот стержень, что называется любовью. Просто красивое слово, а на самом деле обыкновенная похоть.” — słyszymy od Wadima⁴³⁶. Nie oczekując od siebie seksu ani uczucia miłości, Wadim i Nastia zbliżają się do siebie, odnajdując we wzajemnej relacji te emocje, w których istnienie nie wierzyli: przyjaźń, bliskość, zaangażowanie, przywiązanie, a nawet miłość. Rodzący się związek nie ma jednak szans na przetrwanie w więziennych warunkach — Nastia zostaje przeniesiona do innej placówki, a Wadim ginie w czasie bójki w celi.

Tekst Kowalewej wywołał burzliwą reakcję krytyki i publiczności. Szokowała sama osoba autorki, ale też podjęta przez nią tematyka. Dramatopisarka przedstawiła osoby podwójnie wykluczone z życia społecznego — odizolowane ze względu na popełnione przestępstwa, a za kratami dodatkowo stygmatyzowane ze względu na orientację seksualną. Przy czym większemu napiętnowaniu podlega Wadim, który jako gej zostaje umieszczony nie razem z heteroseksualnymi mężczyznami, lecz w osobnej celi wyłącznie dla homoseksualistów. Lesbijki nie są w taki sposób

Все оттенки голубого (Wszystkie odcienie niebieskiego). Dramat traktuje o coming outcie szesnastolatka, który „wychodzi z szafy” w nadziei, że jego deklaracja zapobiegnie rozwodowi rodziców. Wyznanie bohatera doprowadza do tego, że cała rodzina skupia się na próbach „wyleczenia” go. Utwór, przeplatający ze sobą wątki komiczne i dramatyczne, od swojej premiery na deskach teatru „Satirikon” (Сатирикон) w 2015 roku był grany nieprzerwanie do 2022 roku, co czyni go jednym z najdłużej wystawianych spektakli o tematyce LGBTQ+ w Rosji. Oprócz tego sztuka została nagrodzona na festiwalu Lubimowka-2014 i weszła do antologii *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*.

⁴³⁶ Е. Ковалева, *Мой голубой друг*, <http://www.index.org.ru/turma/tz/021127ek.htm> (30.04.2023).

naznaczane, przydzielane są do cel kobiecych bez podziału na orientację więźniarek, choć również narażone na obraźliwe uwagi lub zachowania ze strony innych osadzonych. Kowalewa nie skupia się jednak na opisie prześladowań, jakie są udziałem jej bohaterów. Publiczność czy czytelnicy są ich świadomi, ale głównym tematem sztuki jest poszukiwanie bliskości oraz zrozumienia, chęć odnalezienia bratniej duszy mimo ciężkiego bagażu doświadczeń i pesymistycznych widoków na przyszłość. Utwór *Μοῦ ζωντοῦ ὄψε* pokazał, że teatr i dramat to miejsce spotkania najróżniejszych grup społecznych. Jak pisała Alena Karaś, cały projekt „Teatr Dokumentalny” był próbą zbudowania mostu między różnymi, często odległymi warstwami społeczeństwa. Dał możliwość wypowiedzenia się tym osobom, które odbiegają od normatywnych wzorców zachowania, pokazując, że teatr nie jest miejsce elitarnym, ale dostępnym szerszemu gronu⁴³⁷.

Mimo że zagadnienia związane z odmiennością płciową czy seksualną dość dobrze zdomowały się w mainstreamie, to nadal często nacechowane są one „normatywną innością wobec skłonności «normalnej», czyli heteroseksualnej”⁴³⁸, a geje i lesbijki spotykają się z niezrozumieniem. Jednym z występujących problemów jest kwestia pozornej tolerancji, tzn. takiej której warunkiem ze strony społeczeństwa jest życie w kłamstwie, trwanie nie w zgodzie ze sobą, lecz z normami obyczajowymi i nieafiszowanie się ze swoją orientacją. Joanna Mizielińska konstatuje, że taki rodzaj tolerancji „wzmacnia niewidoczność, nie-istnienie. Stanowi narzędzie wymazywania, jedną z wielu strategii przemilczeń [...]”⁴³⁹. Ponadto wywołuje lęk przed ujawnieniem orientacji z obawy na ostracyzm środowiska.

Strach przed *coming outem* jest tematem sztuki Natalji Miłantjewej *Ребенок для Оли* (2016, Dziecko dla Oli). W tekście tym dramatopisarka przedstawia obawy przed odrzuceniem społecznym, a także dotyka kwestii macierzyństwa w relacjach nienormatywnych (i nie tylko). Będąca od trzech lat w związku para lesbijek, Żenia i Ola, staje przed trudną decyzją o posiadaniu dziecka. Sytuację dodatkowo gmatwa fakt, że zajść w ciążę może tylko Żenia, która nigdy nie chciała być matką, i która boi się przyznać przed rodzicami do swojej orientacji. Kobieta, nie dość, że nie wpisuje się

⁴³⁷ А. Карась, *Про зеков и про людей...*

⁴³⁸ М. Środa, *Обцы, inny, wykluczony...*, s. 138.

⁴³⁹ J. Mizielińska, *Pomiędzy pomiotem a przedmiotem...* s. 139.

w patriarchalne założenie, że „kobiety są z natury ukierunkowane seksualnie wyłącznie na mężczyzn”⁴⁴⁰, to jeszcze sprzeciwia się społecznej instytucji rodziny zakładającej, że rola matki jest jej najważniejszą funkcją społeczną oraz biologiczną⁴⁴¹. Żenia jest „inna”, ponieważ nie zgadza się z przekonaniem, że macierzyństwo jest świętym powołaniem kobiety – w rozmowie ze swoim przyjacielem wykrzykuje „А мне это ну никак вообще, у меня места такого нет, ненавижу детей, и всех этих домашних животных, птичек, рыбок, цветы в горшках! Ну такая я, блин, да, что теперь”⁴⁴². Kiedy w końcu, kierowana uczuciem do partnerki, zgadza się zająć w ciążę, staje wobec problemu „nielegalności” własnego macierzyństwa – jak zauważa Agnieszka Gajewska zinstytucjonalizowane macierzyństwo wartościuje kobiety, nie tylko deprecjonując te, które nie mogą lub nie chcą mieć dzieci, ale dowartościowując bycie matką w sytuacji, gdy kobieta znajduje się w heteroseksualnym, najlepiej zalegalizowanym, związku z mężczyzną⁴⁴³. W ten oto sposób ciąża pozamałżeńska, a tym bardziej ciąża w relacji homoseksualnej wzbudza społeczne kontrowersje. Samotne macierzyństwo niezależnie od czasów łączy się z brakiem, czego doświadcza Żenia – jej rodzice, nieświadomi, że córka jest w związku z kobietą, zadrezczają ją pytaniami o ojca dziecka, hołdując patriarchalnym przekonaniom, że kobiecość realizuje się poprzez macierzyństwo i małżeństwo. Jeszcze bardziej niezrozumiała jest chęć posiadania dziecka w relacjach nienormatywnych. Konserwatywne kręgi głośno protestują przeciwko posiadaniu dzieci przez osoby homoseksualne, jednak z drugiej strony, jak pisze Gajewska, „pojedyncza” lesbijka-matka bywa niekiedy traktowana jako bardziej wartościowa, bo jej seksualność zaczyna być łączona nie tylko z przyjemnością i erotycznym pożądaniem, ale i funkcją prokreacyjną. Ten sam fakt odwrotnie działa na niektóre kręgi homoseksualne – rola

⁴⁴⁰ A. Rich, *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska...*, s. 94.

⁴⁴¹ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Mizielińska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 94; Z. Gawlina, *Macierzyństwo jako wartość w kontekście przemian społecznych*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2003, nr XV, s. 34–35.

⁴⁴² H. Милантьева, *Ребенок для Оли*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%A0%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BA%20%D0%B4%D0%BB%D1%8F%20%D0%9E%D0%BB%D0%B8> (20.05.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego internetowego wydania. Zob. także: Z. Gawlina, *Macierzyństwo jako wartość w kontekście przemian społecznych...*, s. 34.

⁴⁴³ A. Gajewska, *Hasło: feminizm...*, s. 235.

matki nie wpisuje się w seksualność człowieka kojarzoną wyłącznie z fizycznym zaspokojeniem⁴⁴⁴.

Żenia jest osobą niezależną i buntowniczą, ale równocześnie bezbronną wobec patriarchalnych wzorców. Podejmowane przez nią próby zachowania indywidualnej odrębności są po części unicestwiane przez relacje władzy, które, jak pisze Butler, „konstruuja seksualność kobiet nawet w ramach «wyzwolonej» heteroseksualności czy lesbianizmu”⁴⁴⁵. Tabuizowanie stosunków homoseksualnych i wykluczenie ich z porządku symbolicznego w najbliższym otoczeniu Żeni powoduje, że kobieta nie potrafi uwolnić się od strachu i nie wyznaje prawdy o łączącym ją uczuciu z Olą. Bohaterka opiera się tradycyjnym wartościom, ale robi to w ukryciu przed najbliższymi, nie unika również uwikłania się w instytucję macierzyństwa.

Postaci Żeni i Oli zostały skonstruowane na schemacie *butch / femme*, któremu zarzuca się bezkrytyczne przejmowanie stereotypowych ról płciowych właściwych praktykom heteroseksualnym⁴⁴⁶. Butler uważa jednak, że zależności między naśladowaniem heteroseksualnych konstrukcji w nieheteroseksualnych ramach nie jest tożsame z relacją kopii i pierwowzoru, ale odpowiada relacjom między dwiema kopiami, ponieważ rzekomy „pierwowzór” nie jest „[...] niczym innym, jak tylko parodią idei naturalności i pierwotności”⁴⁴⁷. Z tego względu powtarzanie wzorców heteroseksualnych bardziej należy traktować nie jako naśladownictwo, ale przejęcie pozwalające „[...] odebrać naturalność kategoriom kulturowej płci i wprowadzić je w ruch”⁴⁴⁸. Ola przypomina tożsamość *femme* – posiada wszystkie cechy aprobowanej społecznie kobiecości, czym przyciąga męską uwagę. Birgit Scheuch zauważa, że dość długo *femme* nie traktowano jako „prawdziwych” lesbijek:

Jeszcze w latach pięćdziesiątych naukowcy określali je jako narcystyczne dziewczęta poszukujące matczynej miłości, a zatem całkowicie nieświadome swej stłumionej seksualności. W przeciwieństwie do „zmaskulinizowanych” typów dawano im więc duże szanse na powrót do życia heteroseksualnego⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 236

⁴⁴⁵ J. Butler, *Uwikłanie w płć...*, s. 88–89.

⁴⁴⁶ Tamże, s. 248.

⁴⁴⁷ Tamże, s. 91.

⁴⁴⁸ Tamże.

⁴⁴⁹ B. Scheuch, *Butch / Femme ?*, przeł. H. Lisowska, „Furia pierwsza” 1998, s. 18.

O sile tego przeświadczenia, wciąż dość mocno zakorzenionego w świadomości wielu, mogą świadczyć słowa Sławika, współpracownika i przyjaciela Żeni, skierowane do Oli:

Я что хочу сказать — пускай она рожает, маме с папой радость, замуж она вряд ли выйдет, пускай живут семьей. А ты, Оль, ну что ты в ней нашла, чего вы дурака-то валяете, такая женщина красивая, на тебя мужики смотрят, да я бы тебя хоть сейчас к себе увез.

Do świata „normalnych” kobiet zbliża Olę także jej pragnienie macierzyństwa, będące zwyczajowo postrzegane jako esencjonalnie żeńskie, o czym mówi sama protagonistka: „ОЛЯ. Для женщины дети — это все. И это будет наше, НАШЕ, наша тайна, наша любовь”. Ola nie ma także problemów z wyjawieniem swojej orientacji czy przyznaniem się do związku z kobietą.

Żeni bliska jest z kolei tożsamość *butch* — „męskiej” lesbijki, wyróżniającej się zwyczajowo przyjętymi jako męskie elementami ubioru czy postępowania, o czym bezustannie przypomina bohaterce środowisko, w którym żyje. Ponieważ kobieta nosi krótkie włosy, uwielbia piłkę nożną, a nie lubi plotek czy spotkań przy kawie, bliscy przypisują jej ubiorowi, zachowaniu czy zainteresowaniom stereotypowo męskie cechy, piętnując równocześnie brak kobiecości:

МАМА: „Неужели нельзя прическу нормальную себе сделать? [...] Ну что это, все время как солдат. Я же не прошу косы отпустить, но чуть-чуть поженственней-то можно” [...]

Да ты не видишь себя со стороны. На каблучках надо тоже что-то иметь, небольшие даже каблучки – и уже не будешь так раскачиваться. Тебя же никто не просит бедрами вилять, качаться не надо из стороны в сторону как мужик”.

Miłantjewa rysuje w swoim utworze dwa przeciwstawne obrazy kobiecych tożsamości: z jednej strony „kobieca” lesbijka, która nie boi się społecznego odrzucenia ze względu na swoją seksualność, choć jej „zewnątrzne” cechy mogłyby jej pomóc „ukryć się” w heterososeksualnym środowisku, a z drugiej „męska” lesbijka, która swoim ciałem manifestuje niezgodę na normatywne podziały płciowe, ale nie jest w stanie publicznie wyznać prawdę o sobie. Tym samym dramatopisarka włącza się w dyskurs obalający przekonanie o jednolitej tożsamości płci kulturowej, przywołując przykłady

różnorodności form wyrażania „kobiecości” i „męskości”. Utwór eksponuje szkodliwość praktyk społecznych narzucających heteroseksualność i rodzicielstwo jako obowiązkowe. Niechęć Żeni do powiedzenia prawdy o relacji z Olą wywołuje w ich związku coraz większe napięcia. Pragnienie Oli do posiadania dziecka, wzmocnione kulturowym przekazem o macierzyństwie jako powinności i sensie życia kobiety⁴⁵⁰, doprowadza do emocjonalnych nacisków na Żenię, która w końcu ulega z obawy, by nie stracić partnerki („ЖЕНЯ. Я просто, Слав, я не смогу без нее... если она меня бросит, я сдохну”). Ostatecznie związek kobiet budowany w znacznym stopniu na przemilczaniu i kłamstwie nie ma dość trwałych podstaw by przetrwać i ulega rozpadowi. Obarczona niechcianym rodzicielstwem Żenia popada w alkoholizm i depresję, a syna wysyła do szkoły z internatem, nie mogąc znieść jego bliskiej obecności.

Ciekawie interpretuje tematykę lesbianizmu Jelizawieta Kamienskaja. W sztuce *Вручную* (Ręcznie, 2019), będącej jej debiutem dramatopisarskim⁴⁵¹, portretuje wzloty i upadki w relacji jedнопłciowej. Dramat zwraca uwagę dynamiką, zarówno na płaszczyźnie języka, jak i fabuły – na zaledwie siedmiu stronach autorka zmieściła historię zawarcia znajomości, bycia ze sobą i rozstania pary lesbijek. Tempo sztuki, w której sceny zmieniają się jak w kalejdoskopie, zdaje się oddawać tempo życia bohaterek – mieszkanek wielkiej metropolii, które funkcjonują na równi w rzeczywistości wirtualnej i realnej. Rozmowę w cztery oczy często zastępują udostępniane w mediach społecznościowych treści i ich polubienia:

Маша лайкает много контента в твиттере. Маша лайкает ликин контент. Так все и началось. Лика создаёт контент. Маша лайкает ее контент, но не весь. Лика точнее создаёт контент. Маша лайкает ее контент и комментирует. Лика создаёт контент про Машу. Маша понимает, лайкает и комментирует⁴⁵².

⁴⁵⁰ Jak zauważa Gayle Rubin „pragnienie urodzenia dziecka wyrasta z praktyk społecznych wymagających tego pragnienia i je wytwarzających, by doprowadzić do realizacji właściwych sobie celów reprodukcyjnych”. Cyt. za: J. Butler, *Uwikłani w płęć...*, s. 181.

⁴⁵¹ Oprócz sztuki *Ręcznie* zgłoszonej na festiwal Lubimovka, i która weszła do programu fringle, Liza Kamienskaja opublikowała dwa opowiadania, również o tematyce kobiecości i seksualności.

⁴⁵² Е. Каменская, *Вручную*, <https://lubimovka.ru/istoriya/47-2019/626-fringe-programma-lyubimovki-2019>, (30/04/2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego internetowego wydania.

Gwałtowność relacji między bohaterkami widać na każdym etapie ich związku, w którym nie ma okresu stagnacji: fascynacja mija dość szybko, następnie przychodzą pierwsze rozczarowania, a po nich rozstanie i próby zrozumienia jak do niego doszło. Wydaje się, że kobiety odważnie korzystają z życia i nie boją się zrezygnować z niesatysfakcjonującego związku. Jednak pod fasadą pewności siebie oraz swoich pragnień, kryją się lęki, kompleksy, chęć sprostania wymaganiom otoczenia. Szczególnie Masza boi się głębszych uczuć łączących ją z inną kobietą, które są nieakceptowane przez społeczeństwo, przez co w swoich związkach ogranicza się do fazy zakochania, po której kończy relację, wymyślając różne powody, zamiast powiedzieć prawdę:

Маша говорит, я не хочу к тебе больше приезжать.

Лика слышит, мы расстаемся.

Маша говорит, деда ты ставишь выше партнеров дело даже не во мне.

Лика слышит, дело во мне мне уже 35 какого хуя.

Маша думает, мне 35 в конце-то концов что я делаю почему мне давят на все клавиши эмоций я хочу домой.

Лика говорит, я решу эту ситуацию я деловой кабанчик.

Маша говорит, ох я на тебя давлую.

Лика думает, надави надави давление значит связь.

Kameńska, portretując jedнопłciowy związek, pokazuje, że homoseksualna para oprócz borykania się z takimi samymi trudnościami jak para heteroseksualna, musi walczyć o uznanie swojego istnienia w społeczności, w której egzystuje, a często również z własnymi przekonaniami ukształtowanymi przez wychowanie w patriarchalnej kulturze. Choć dramatopisarka nie konfrontuje bezpośrednio swoich bohaterek ze społeczeństwem heteroseksualnym, to wyraźnie czuć ciężące nad nimi widmo patriarchy („Лика не говорит, Маша я тебя люблю ну знаешь как человека как женщину тоже но это нельзя в данном случае в данном случае это надо подавить а вот как Иисус тебя любить можно”). Mimo że w utworze praktycznie nie ma postaci innych niż queerowe, to wypowiedzi i zachowania bohaterek nieustannie przypominają o istniejących stereotypach dotyczących homoseksualistów. Szczególnie zakończenie sztuki, zbudowane jako monolog nieprzypisany bezpośrednio do żadnej z kobiet, zdaje się głosem rozbrzmiewającym jednocześnie

z zewnątrz i wewnątrz bohaterek, zawiera bowiem luźno spisane, najczęściej krzywdzące przeświadczenia na temat lesbijek i gejów.

Jeszcze jednym tematem coraz wyraźniej widocznym we współczesnej dramaturgii rosyjskiej jest transgenderowość. Michel Foucault w książce *Nadzorować i karać* podkreślał społeczny nacisk na człowieka poprzez jego ciało i konstatował: „[...] ciało zanurzone jest też bezpośrednio w sferze polityki, stosunki władzy wpływają na nie wprost: blokują je, naznaczają i urabiają, torturują, zmuszają do rozmaitych prac, różnych obrzędów, domagają się odeń znaków”⁴⁵³. Jarosław Rokicki w rozważaniach dotyczących poglądów francuskiego filozofa na cielesność pisze, że ujarzmianie jednostki odbywa się przez oddziaływanie na ciało „za pomocą praktyk dyscyplinarnych, wymuszających nie tylko dostosowanie się do NORMY, ale także uznanie NORMY za rzecz oczywistą, naturalną, własną, a nie odczuwaną jako formę przymusu zewnętrznego”⁴⁵⁴. Jeśli, jak pisze dalej Rokicki, „[...] ciało człowieka staje się najważniejszym ogniwem łączącym go ze społeczeństwem”⁴⁵⁵, to dla osób trans, których cielesna prezentacja płci odbiega od przyjętych norm, jest ono bardzo często źródłem wykluczenia. Literacką ilustrację wyobcowania, z jakim muszą mierzyć się osoby trans zawiera utwór Jelizawiety Lettier *Городско́й у́бемок* (2018, Miejski kwiatek). Pochodząca z miejscowości Aczyńsk w południowej części Kraju Krasnojarskiego Lietter oprócz pisania zajmuje się reżyserią, aktorstwem i tańcem. Jej sztuki są cennym głosem dla queerowej dramaturgii m.in. z tego względu, że prezentują punkt widzenia osoby należącej do środowiska LGBTQ+ – Lietter jest kobietą transpłciową i opisując długą oraz skomplikowaną drogę do akceptacji swojej tożsamości seksualnej i płciowej, czerpie z osobistych doświadczeń⁴⁵⁶.

W sztuce *Городско́й у́бемок* autorka szczerze i otwarcie opisuje przeszkody, z jakimi człowiek wychodzący poza społecznie akceptowalne normy musi się zmierzyć na drodze do samego siebie. Tekst ma formę monologu, który jest dość

⁴⁵³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2009, s. 27.

⁴⁵⁴ J. Rokicki, *Ciało w koncepcji Michela Foucaulta*, w: M. Banaś, K. Warmińska (red.), *Kulturowe emanacje ciała*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego: Kraków 2011, s. 161.

⁴⁵⁵ Tamże.

⁴⁵⁶ Zob. biografię Lietter w antologii *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*.

charakterystycznym chwytem kompozycyjnym dla „nowego dramatu” rosyjskiego⁴⁵⁷. Natalia Maliutina i Anna Maroń konstatują, że popularność monodramu wynika między innymi z możliwości bezpośredniego wyrażenia punktu widzenia bohatera i jego stosunku do otaczającego świata. Jednocześnie, jak podkreślają badaczki:

В этих текстах-монологх персонаж обретает статус внутритекстового нарратора, излагающего случившуюся с ним историю, комментирующего происходящее, рассказывающего о своей жизни. Это эпическое начало превращает персонажа монодрамы одновременно в объект и субъект изображения⁴⁵⁸.

Monodram jest także gatunkiem, który zbliża czytelnika i widza do tekstu. Maliutina i Maroń przypominają słowa Nikołaja Jewrieinowa, który dostrzegał w monodramie potencjał do włączania widzów w spektakl:

монодрама заставляет каждого из зрителей стать в положение действующего, зажить его жизнью. [...] Таким образом, основной принцип монодрамы — это принцип тождества сценического представления с представлением действующего. Другими словами — спектакль внешний должен быть выражением спектакля внутреннего⁴⁵⁹.

Dla Liettier monodram jest sposobem opowiedzenia o uczuciach osoby transpłciowej, o emocjach towarzyszących wewnętrznym i zewnętrznym zmianom w sferze płciowości.

⁴⁵⁷ Z formy monodramu korzystały np. omawiane we wcześniejszych rozdziałach Jarosława Pulinowicz i Irina Waśkowska. Natalia Maliutina i Anna Maroń zauważają, że „[...] монодрама является важной составляющей литературного процесса в России, поскольку она в различных вариантах представлена в творчестве практически каждого из драматургов, представителей всех центров, школ и направлений. Именно в этой драматургической форме в сконденсированном виде отражается многообразие художественных, театрально-литературных и эстетических поисков” (Н. Малютин, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Collegium Columbinum, Kraków 2019, s. 127–128). Monodram stał się już znakiem rozpoznawczym Jewgienija Griszkowca (np. *Как я съел собаку*, 1998; *Город*, 2001; *Дредноуты*, 2008; *ОдноврЕмЕнно*, 2009). Sztuki w formie rozbudowanych monologów mają w swojej twórczości także Jurij Kławdijew (*Я, пулеметчик*, 2004; *Собиратель пуль*, 2004), Paweł Priażko (*Хозяин кофейни*, 2010), Jekatierina Bronnikowa (*Завтрак*, 2016; *Сестра наркомана*, 2016; *Кастинг*, 2016), Nikołaj Kolada (np. *Американка*, 1991; *Родимое пятно*, 1995). O monodramie jako gatunku zob. С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)*, Издательство Высшая школа, Минск 2021.

⁴⁵⁸ Н. Малютин, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка...*, s. 147–148.

⁴⁵⁹ Cyt. za Н. Малютин, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации ...*, s. 126–127.

Dramat dzieli się na cztery sceny, z których każda opowiada o innym etapie życia głównej bohaterki: opowieść zaczyna 19-letni Eryk, który ma za sobą nieudaną próbę samobójczą, a kończy 28-letnia pogodzona ze sobą i z losem Eryka.

W pierwszej odsłonie monodramu protagonistka sztuki dzieli się wspomnieniami z dzieciństwa i młodości. Okres ten nie należał do najłatwiejszych ze względu na brak akceptacji ze strony rodziców. Jediną osobą, która rozumiała i wspierała Erykę, była babcia, po jej śmierci dziewczyna została bez wsparcia ze strony najbliższych. Transpłciowość bohaterki była najczęściej traktowana w kategoriach błędu – tak postrzegała ją matka: jako błąd, efekt propagandy polityki Zachodu („«Propaganda» That’s what my mom says. That I’m a mistake, that I’m «Western politics». How can a human being be propaganda”⁴⁶⁰), a także szkolni koledzy i koleżanki, próbujący ów błąd naprawić przemocą („They all had this desire to correct the mistake. To slap, to kick, to push”[s. 285]). Jedynym ustępstwem na rzecz „żeńskich” zainteresowań Eryki ze strony jej rodziców była zgoda na zajęcia baletowe i to właśnie taniec odegrał dużą rolę w drodze do samoakceptacji głównej bohaterki, o czym dowiadujemy się w drugiej scenie. W trupie baletowej w Krasnogorsku, gdzie po ukończeniu szkoły trafia Eryka, spotyka ludzi, którzy pomagają jej przestać postrzegać swoją odmiennność w kategoriach błędu. Dzięki nim Eryka dowiaduje się o możliwościach medycznej zmiany płci i decyduje się rozpocząć ten niełatwy proces⁴⁶¹.

Kolejna część sztuki składa się z opowieści o przemocy, na którą nieustannie narażone są osoby queerowe – zdehumanizowane, sprowadzone do ideologii, są traktowane jako gorsze, niemające prawa do spokojnego i szczęśliwego życia. „Kiedy podnosi się rękę na drugiego człowieka, czy myśli się wtedy o nim jako o osobie?” („When a hand rises against another human being, is there any thought of tchem as

⁴⁶⁰ E. Letter, *A City Flower. A confession story. A story of a life*, w: T. Klepikova (red.), *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights...*, s. 283. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podane są w nawiasach kwadratowych.

⁴⁶¹ Eryka podczas długiego procesu wstępnej kwalifikacji do terapii hormonalnej i zmiany płci spotyka się z niezrozumieniem ze strony personelu medycznego. Jak wspomina w swojej opowieści jednym z argumentów, które miałyby ją powstrzymać przed zmianą w kobietę, jest kwestia niemożności urodzenia dziecka, a więc brak możliwości zostania „prawdziwą”, „pełnocenną” kobietą: „Why you need it? [...] It won’t make you a woman anyway. You won’t be able to give birth. Ever. So why then would you do it.” Zob. Tamże, s. 287.

a person?" [s. 288]) – zastanawia się nad źródłem i motywacją zła w człowieku Eryka. Bohaterka dostrzega w każdym istnieniu piękno i doskonałość. Tytułowy „miejski kwiat” to dla Eryki metafora ludzkiego życia, które podobnie jak roślina w „betonowej dżungli”, potrafi przebić się przez asfalt i rosnąć mimo niesprzyjających warunków⁴⁶². Sztuka kończy się informacją o udanej operacji zmiany płci, ciężkiej fizycznie i psychicznie, ale jednocześnie przynoszącej ulgę zmiany Eryka w Erykę. Szczęśliwe zakończenie wyróżnia sztukę Lietter spośród innych o tej tematyce (a nawet spośród innych „nowodramowych” utworów, które rzadko tchną optymizmem). „Każda historia zasługuje na piękne szczęśliwe zakończenie, które nie jest końcem, a początkiem nowego życia”⁴⁶³ – mówi Eryka, a jej historia o tym, żeby się nie poddawać w drodze do odkrycia własnej tożsamości oraz nie rozpadać pod naporem opinii innych, z pewnością może być cenna dla młodych ludzi, nieraz zagubionych wkraczaniem w dorosłość, szczególnie, że jak przypomina Lietter, pytania o tożsamość płciową są nieobce ludziom już w młodym wieku.

Przywołane przeze mnie młode pokolenie może stanowić nie tylko audytorium takich sztuk jak *Городской цветок*, ale coraz częściej staje się bohaterem tekstów współczesnej dramaturgii. Przeżywane przez młodzież i dzieci trudności, problemy oraz radości są obiektem zainteresowania wielu uznanych dramatopisarzy i dramatopisarek „nowego dramatu” (oprócz omawianej Pulinowicz, o nastolatkach pisali m.in. Wasilij Sigarijew, Jurij Kławdijew, Ksenia Dragunskaja, Julia Tupikina, Irina Waśkowska czy Masza Kontrowicz⁴⁶⁴). Wśród tematów, z którymi muszą mierzyć się nastoletni bohaterowie, nie mogło zabraknąć problematyki gender.

⁴⁶² Eryka mówi: „Every human life is a beautiful creation. It's a gift. It's like a City Flower. It should be impossible for it to survive in the limitations that the city imposes on it, To grow through asphalt, through cement. To not be able to see the sun. Or get fresh air. But to keep growing, nevertheless. Keep striving upwards. It's a miracle. Just as every human life is a miracle. A perfection” [s. 290].

⁴⁶³ „Every story deserves a beautiful happy ending. An ending which marks not the end of life, but the beginning of a new, wonderful, long-awaited life” [s. 291 (przeł. – P.Ch.-K.)].

⁴⁶⁴ Sztuki dla i o młodych są również coraz częściej przedmiotem badań literaturoznawców i teatrologów, zob. O. Багдасарян, *Обзор драматургии – 2010*, „Филологический класс” 2011, nr 26, s. 62–65; М. Черняк, *Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современно драматургии*, „Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Литературоведение” 2020, nr 7, s. 87–94; Я. Шебельян, *Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019)*, „Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука” 2019, nr 4, s. 42–52; С. Атаманова, *Концепт истинного и ложного в драматургии о подростках и интернете: (на примере текстов Н. Блок „Фото topless”*,

Jednym z takich utworów jest sztuka Jelizawiey Karabanowej i Naty Kiel *Каток* (2021, Ślizgawka), która znalazła się w gronie finalistów Lubimowki-2021. Tekst powstał w Ufie, skąd pochodzą obie autorki, jako efekt prac podczas laboratorium teatru dokumentalnego, którego kuratorem była Anastasija Patłaj z Teatru.doc. Napisana przy pomocy techniki verbatim sztuka składa się z wypowiedzi ufijskich nastolatków, przyjaciół Karabanowej i Kiel, które wystąpiły w podwójnej roli: przeprowadzających wywiady i zadających pytania oraz udzielających odpowiedzi donorów⁴⁶⁵. W utworze poznajemy historie czterech nastolatków, którzy ze względu na to, że nie wpisują się w ogólnie przyjęte genderowe ramki spotykają się z niezrozumieniem ze strony rodziców i otoczenia. Bohaterowie dzielą się swoimi doświadczeniami związanymi z brakiem akceptacji ze strony bliskich, niechęcią do swojego ciała („Кай: [...] Я начал сутулиться, спать в утяге, и носить только вещи на два-три размера больше моего”⁴⁶⁶) czy przemocą ze strony rówieśników. Uczuciem towarzyszącym im niemal każdego dnia jest nieustanny strach o siebie i swoich przyjaciół, nigdy nie opuszcza ich poczucie zagrożenia („Мурза: Я каждого человека опасаюсь. Я там на каждого человека смотрю из-под палки; Барсег: Мне за Кая очень страшно. И за Мурзу. [...] Я боюсь за них очень сильно”). Niepokój związany z agresją świata zewnętrznego skierowaną w ich stronę potęgowany jest przez brak oparcia w rodzinie. Bohaterowie utworu *Каток* są najczęściej pozbawieni domu rozumianego jako przestrzeń schronienia, trwałości czy zaufania:

Барсег (зрителю): Я знаю, что у Кая тяжелое детство и ему тяжело об этом говорить. [...] Ему как бы некуда податься. Он может прийти в дом, где его не ждут. Где он не нужен и... Где его не уважают. То есть не воспринимают его интересы.

K. Риндеркнехт „Ливия, 13”), „Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука” 2020, nr 3, 47–59.

⁴⁶⁵ Zob. wypowiedzi autorek podczas omówienia sztuki na festiwalu Lubimowka. *КАТОК. Обсуждение пьесы Елизаветы Карабановой и Наты Кель*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HmPogOQFc2I> (20.05.2023).

⁴⁶⁶ Е. Карабанова, Н. Кель, *Каток*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%BA%D0%B0%D1-%82%D0%BE%D0%BA> (20.05.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego internetowego wydania.

Podobnie jak w twórczości wielu dramatopisarzy rosyjskich sztuka *Камок* przedstawia skomplikowaną sytuację młodych ludzi, których dom jest antydomem⁴⁶⁷, „strefą walki: areną, na której ścierają się różne interesy, aby wyznaczyć własną przestrzeń do umiejscowienia i kultywowania tożsamości”⁴⁶⁸.

W przywoływanej już anglojęzycznej antologii rosyjskich queer-sztuk znajduje się dramat Jekatieriny Trojepolskiej i Andrieja Rodionowa *Зарница* (2016, *Zarnica*⁴⁶⁹). Dramatopisarski duet rysuje poetycką baśń o krainie z przyszłości, w której związki jedнопłciowe są zabronione i surowo karane. Przez pomyłkę leśnych duchów na Jarę zostaje rzucony czar i dziewczynka zakochuje się w koleżance swojego brata-bliźniaka Jarosława. Dziewczyny próbują odwrócić zaklęcie, by nie zostać skazane za niedozwolone uczucie.

Маруся

В нашем государстве однополая любовь запрещена

Журчуня

Как так?

[...]

Ну и запрещена любовь, а вы никому не говорите

[...]

Маруся

Тётяшка, Яре нельзя любить девочку

И не грузите меня вашими детскими игрушками

У нас запрещены такие отношения

Журчуня

Да почему запрещены?

Маруся

⁴⁶⁷ Obrazy antydomu znajdziemy w twórczości chociażby Nikołaja Kolady, Wasilija Sigariewa, Jarosławy Pulinowicz i innych twórców z tzw. szkoły uralskiej.

⁴⁶⁸ D. Morley, *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011, s. 41.

⁴⁶⁹ Oprócz sztuki Trojepolskiej i Rodionowa, w antologii zredagowanej przez Klepikową znajdują się jeszcze dwie sztuki dotyczące młodego pokolenia. Tekst Walerija Pieczekina *Маленький герой* (2014, Mały bohater) opowiada o chłopcu Wowie, który dorasta obok sąsiadów-gejów, a jako dorosły mężczyzna zakłada organizację „Krematorium”, zajmującą się „demaskowaniem” homoseksualistów, a następnie torturowaniem ich w celu obrony rosyjskich dzieci przed „pedofilami”. Drugi utwór to bajka Olżasa Żanajdarowa *Душа подушки* (2012, Dusza poduszki) – piękna opowieść o przyjaźni i tolerancji, której bohaterami są przedszkolne poduszki. Kiedy pewnego dnia pojawia się poduszka inna niż wszystkie, pozostałe początkowo próbują ją dostosować do siebie, ale w końcu okazuje się, że zupełnie niepotrzebnie, ponieważ nowa poduszka jest odpowiednia taka jaką jest. W 2014 sztuka została oskarżona przez państwowych urzędników o propagowanie homoseksualizmu wśród dzieci, choć w dramacie nie ma bezpośrednich odniesień do seksualności czy płci, a jest mowa ogólnie o byciu innym, odmiennym niż większość. Zob. *Эскизы спектаклей „Душа подушки” и „Травоядные” – 29 июня*, Teatr.doc, <https://www.teatrdoc.ru/news/article/5716/> (20.05.2023).

Из-за Пушкина
Журчуня
 Из-за Пушкина?
Маруся
 Его застрелил Дантес, голубым был Дантес
 А Пушкин — это наше всё!
Журчуня
 И Пушкин — ваше всё, и этот лес?
 А что Дантес?
Маруся
 А Дантес — козёл
 Не надо, прекратите, что за причуды
 Её теперь отправят на принудительное лечение
 И меня тоже. Разбираться не будут
 Как только выйдем из леса — нас ждёт разоблачение (*плачет*)
 Здесь Золотой ангел⁴⁷⁰.

Dmitrij Lisin konstatuje, że pozornie niewinna sztuka o dzieciach, straszy już zupełnie poważnie — niepokoją szczególnie te miejsca w tekście, w których realia teraźniejsze, opisujące przemiany zachodzące w społeczeństwie, zostają przeniesione w przyszłość: „пионер стучит на пионера, используя казус влюбленности девочки в девочку (за «неуставные» склонности могут отправить на био-психическое исправление)»⁴⁷¹. Obawy wywołuje już sam tytuł dramatu, odsyłający do wojskowej gry dla dzieci, udział w której bierze jedna z bohaterek, Jara (Jarosława). Odniesienia do „Zarnicy” przypominają o postępującej od dłuższego czasu militaryzacji rosyjskiego społeczeństwa, ze szczególnym naciskiem na młodsze pokolenia⁴⁷².

Twórczość Trojepolskiej i Rodionowa to najczęściej ostry i ironiczny komentarz do rzeczywistości o poetyckim charakterze. Niekiedy poezja nie tylko jest formą wypowiedzi, ale również elementem akcji, jak np. w sztuce *Проект «Сван»* (2014, *Проект „Swan”*), również będącej dystopijną wizją przyszłości, w której prawo

⁴⁷⁰ А. Родионов, Е. Троепольская, *Зарница*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0> (20.05.2023). Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego internetowego wydania.

⁴⁷¹ Дмитрий Лисин, *Посттимурь и их команда*, „Театр” 15 января 2019, <https://oteatre.info/post-timury-i-ih-komanda/> (20.05.2023).

⁴⁷² О militarizacji młodzieży zob. np.: R. Szoszyn, *Rosja: Młoda armia Władimira Putina*, „Rzeczpospolita” 01.08.2017, <https://www.rp.pl/polityka/art10299951-rosja-mloda-armia-wladimira-putina> (20.05.2023); К. Джултаев, *Милитаризация становится главной идеологией*, „Октагон” 08.02.2023, https://octagon.media/politika/militarizaciya_stanovitsya_glavnoj_ideologii.html (20.05.2023).

migrantów do pracy i życia w kraju, zależy od zdania egzaminu z mówienia wierszem. Irina Plechanowa w taki oto sposób komentuje ich poetyckie dramaty: „Стихотворный текст призван стать самобытным фактором действия он создаёт эффект мерцания, пограничного состояния между жестокой правдой жизни и присутствующим в здешнем мире инобытием, которое есть поэзия”⁴⁷³.

Omówione sztuki nie wyczerpują dyskursu lesbijskiego i transgenderowego we współczesnym dramacie rosyjskim. Z roku na rok powstaje coraz więcej utworów, które podejmują tematykę *queer* i tym sposobem dążą do zainicjowania zmian w istniejącym porządku społecznym. Obecnie takie rozszerzanie dyskursu i włączanie w przestrzeń widzialnego osób i grup marginalizowanych jest o tyle ważne, że, jak zauważa Olga Seńkowa, w ostatnich dziesięciu latach w postsowieckiej przestrzeni umacnia się patriarchalna, neotradycyjna ideologia, widoczna w seksistowskich wypowiedziach i zachowaniach polityków, które obok homofobii są wykorzystywane przez rosyjski rząd jako narzędzie propagandowe⁴⁷⁴. Wobec takich praktyk teatr i dramat zabierający głos w sprawie wszelkiej nieheteronormatywności jest krokiem w stronę zbudowania świata, o jakim marzy Jekatierina Baburina, transgenderowa krytyczka teatralna:

В идеале хочется вообще взять и проснуться в постгендерном мире — в мире, где люди осознали, что гендер ничего не определяет в человеке, что это просто инструмент для конструирования формальных, бесосновательных иерархий⁴⁷⁵.

⁴⁷³ И. Плеханова, *О зрелищности современной поэзии (по пьесам А. Родионова и Е. Троепольской)*, „Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX-XXI веков: направления и течения” 2018, nr. 3, s. 79.

⁴⁷⁴ О. Senkova, „Not so Much About Libido”: *Solidarities and Sexual Policies Grassroot Feminist Initiatives in Petersburg*, „Sociology of Power” 2018, nr 30 (1), s. 82.

⁴⁷⁵ О. Тараканова, „Тебе никто не верит. В этом сила транс*сообщества”. Небинарный и трансгендерный театр в России, „Театралий” 20 июня 2020, <https://teatralium.com/interviews/transpersony/> (20.05.2023).

Zakończenie

Toril Moi mówiła w rozmowie z Małgorzatą Walicką-Hueckel, że „[n]ie ma takiego doświadczenia, które byłoby przeżywane przez wszystkie kobiety w identyczny sposób”⁴⁷⁶, i tę różnorodność starałam się pokazać w tekstach najmłodszego pokolenia dramatopisarek rosyjskich. Zaprezentowane w niniejszej rozprawie przykłady stanowią – mimo że najbardziej komentowaną i zauważaną – to jednak zaledwie część rozważań młodych autorek na temat bycia kobietą we współczesnym świecie. Choć przedstawiony zestaw dramatów w znacznym stopniu opiera się na tych sztukach, które zostały wyróżnione przez krytykę, widzów i czytelników, co umożliwia potraktowanie ich jako reprezentatywnych dla twórczości kobiet-nowodramowców, zdaję sobie sprawę, że jest on jednocześnie zaledwie propozycją listy tekstów odpowiadających kryteriom teatru zaangażowanego w sprawy społeczne. Mając świadomość subiektywności dokonanego wyboru i zdając sobie sprawę z możliwych pominięć, chciałabym powtórzyć za Natalią Zajcewą:

В частности, этот мой текст рассматривает исключение, то есть только те пьесы, которые попали в поле моего внимания благодаря отборщикам конкурсов, режиссерам и критикам. Феминистские пьесы, не дошедшие до фестиваля „Любимовка” и столичных театров, не войдут в мой текст о современной феминистской драматургии в России. Так что прошу прощения у тех, кого этот текст вновь заставит почувствовать себя исключенной⁴⁷⁷.

W omówionych utworach ich twórczynie uwidaczniają wpływ doświadczeń i traum z dzieciństwa, relacji z rodzicami, oddziaływania (zwykle negatywnego) grup rówieśniczych czy środowisk społecznych na poczucie świadomości siebie. Kobiety i mniejszościowy wielogłos rozszerza przestrzeń widzialnego, uwrażliwia na drugiego człowieka, sprawiając, że coraz rzadziej postrzegany jest jako Inny lub Obcy. Mimo znacząco lepszej niż przed laty pozycji płci żeńskiej w hierarchii społecznej, politycznej czy ekonomicznej nadal istnieją utarte schematy dotyczące bycia tzw. prawdziwą

⁴⁷⁶ *Feminizm jest polityczny*. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka-Hueckel, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 108.

⁴⁷⁷ Н. Зайцева, *Российская драматургия: настройка оптики....*

kobietą. Najnowsza dramaturgia rosyjska, podobnie jak literatura i sztuka XXI wieku w ogóle, podejmuje próby ucieczki od stereotypowych wyobrażeń o płci, kreśląc całe spektrum modeli kobiecości i męskości. Potrzeba przewyciężenia dotychczasowych norm związanych z socjalizacją dziewcząt miesza się z wpojonym im przekonaniem o słuszności tychże, co w twórczości dramaturgicznej przekłada się na konstruowanie bohatererek egzystencjalnie zagubionych, pozbawionych autorytetów oraz nieumiejących zakorzenić się w otaczającym świecie⁴⁷⁸.

Teksty młodych dramatopisarek pokazują, że dziewczętom nadal wpajane jest przekonanie, iż kobiecość polega na byciu bierną, wiodącą życie bez odstępstw od przyjętych w danej grupie społecznej zasad, atrakcyjną dla płci męskiej, eksponującą swoją seksualność, ale już nie fizjologię (menstruacja, ciąża, poród są tematami tabuizowanymi), opierającą poczucie własnej wartości na relacjach międzyludzkich, a nie na osiągnięciach zawodowych. Konsekwencjami takiego wychowania są sytuacje, kiedy kobiety i młode dziewczyny, jak zauważają Judith M. Bardwick i Elizabeth Douvan, „szacują swoją wartość na podstawie reakcji innych; [...] mają dla siebie tyle uznania, ile okazują im ci, z którymi wchodzą w relacje emocjonalne”⁴⁷⁹. Z tego powodu priorytetem w życiu płci żeńskiej staje się wejście w związek, a następnie dbanie o to, by tę relację utrzymać. Zależności te portretowała omawiana wcześniej Irina Waśkowska, która w wielu swoich sztukach poddawała refleksji postrzeganie kobiet w kategoriach braku – jako istot, które pełnię człowieczeństwa osiągają jedynie we wspólnocie z mężczyzną.

Uzależnienie poczucia własnej wartości od opinii i oczekiwań innych bywa powodem frustracji, szczególnie gdy oczekiwania wobec zastanej rzeczywistości nie pokrywają się z wymaganiami otoczenia. Bohaterka sztuki *Mama* (*Мама*, 2016)⁴⁸⁰ Asi Wołoszyny czuje przygnębienie, gdy dokonuje rewizji swojego życia, zauważając, że

⁴⁷⁸ Należy nadmienić, że poszukiwania tożsamościowe są charakterystyczne dla najnowszej dramaturgii w ogóle – Oleg Lipowiecki, reżyser teatralny i członek jury wielu konkursów dramaturgicznych, charakteryzując sztuki przysyłane w 2017 roku na konkurs „Lubimowka” wśród najpopularniejszych tematów wymieniał wojnę i właśnie próby odnalezienia siebie we współczesnym świecie. Zob. Н. Фролова, „В огромном количестве пьес – война”, <https://lubimovka.ru/blog/396-v-ogromnom-kolichestve-pes-vojna> (30.05.2023).

⁴⁷⁹ J.M. Bardwick, E. Douvan, *Ambiwalencja: socjalizowanie kobiet...*, s. 172.

⁴⁸⁰ Sztuka została przetłumaczona na język polski i opublikowana w czasopiśmie „Dialog”. Zob. A. Wołoszyna, *Mama*, przeł. K. Tyczko, „Dialog” 2018, nr 3, s. 160–185.

więcej w nim cierpienia niż szczęścia, o którym marzyła dla niej matka. Traumatyczne sytuacje, których doświadczyła dziewczyna (np. gwałt), oraz poczucie bezsensu istnienia powodują, że Ola nie chce zakładać rodziny i ucieka od tradycyjnie pojmowanej kobiecości. Jednocześnie czuje ogromną presję, że żyjąc w taki sposób, zawiodła nadzieje, które pokładali w niej najbliżsi, co skutkuje stopniowym pogrążaniem się w depresji⁴⁸¹.

Młode dziewczyny, wychowywane w przeświadczeniu o słuszności postawy pasywnej i podporządkowanej, często bywają niezdolne do wyrażenia swojego zdania i sprzeciwu wobec niewłaściwych zachowań ze strony innych. Socjalizowane do posłuszeństwa, zostają jednocześnie pozbawione narzędzi ułatwiających szczerą komunikację, czemu wyraz daje Darja Slusarienko w utworze *Семью восемь* (2018, Siedem razy osiem). Jej bohaterka w przytłaczających i niekomfortowych dla niej sytuacjach najczęściej nie jest w stanie wydusić z siebie ani słowa:

И я ничего тебе не рассказываю, совсем ничего, я только молчу и злюсь все время; Мы молчим. Мы молчим. Мы молчим. У меня в голове миллиарды слов; Мне больно. Мне кажется, у меня внутри сейчас все разорвется от крика⁴⁸².

Nieumiejętność podjęcia rozmowy prowadzi do zaburzeń relacji rodzinnych i partnerskich. Autorka pokazuje również, jak traumatyczne dla kształtowania dziecięcej oraz nastoletniej tożsamości jest przemocowe, autorytarne wychowanie bez miłości. Szczególnie przykry wydaje się fakt, że młoda bohaterka zostaje skrzywdzona przez najbliższe jej kobiety – matkę, która poświęciła się pracy, unikając obowiązków rodzicielskich, i babkę, która nie wspierała dorastającej wnuczki, ale pozbawiała ją poczucia godności, wpajając mizoginistyczne wartości i przekonanie o drugorzędności kobiet. Podobnie jak bohaterki Waśkowskiej, protagonistka sztuki Slusarienko

⁴⁸¹ Analizę tej sztuki, a także kilku innych w kontekście wolności i możliwości decydowania o sobie przeprowadził Krzysztof Tyczko. Zob. K. Tyczko, *Wolność i tragizm w twórczości Asi Wołoszyny*, w: L. Mięśowska, P. Charko-Klekoć, A. Tyka (red.), *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*, „Śląsk”, Katowice 2019, s. 295–313.

⁴⁸² Д. Слюсаренко, *Семью восемь*, <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/622-short-list-2019> (30.05.2023).

uzależniła poczucie afirmacji siebie od opinii otoczenia, co sprawiło, że postępowała często wbrew sobie, chcąc niejako zasłużyć na uznanie innych.

Rodzicielstwo jest przedmiotem refleksji nie tylko ze perspektywy dziecka – z dużym zainteresowaniem młode autorki rozpatrują również macierzyństwo z punktu widzenia matki, szczególnie że jest ono istotnym elementem kształtowania żeńskiej podmiotowości: właściwie każda kobieta musi się zmierzyć z tym tematem i określić własny (pozytywny lub negatywny) stosunek do bycia matką. Dramatopisarki zwracają uwagę na wieloaspektowość tego zagadnienia i pokazują zarówno macierzyństwo odpowiedzialne, świadome, jak i niechciane czy samotne. Przy czym zdecydowanie częściej portretowane są cienie niż blaski macierzyństwa, ponieważ, parafrazując Lwa Tołstoja, szczęście zwykle wygląda jednakowo, za to nieszczęścia mają różne oblicza.

Macierzyństwo traktowane jako „święte powołanie” stanowi najwyższą wartość tylko wtedy, gdy kobieta jest w heteroseksualnym związku (najlepiej zalegalizowanym)⁴⁸³. W ten sposób zinstytucjonalizowane macierzyństwo wartościuje kobiety: z jednej strony, deprecjonuje te, które nie mogą lub nie chcą mieć dzieci, z drugiej, dzieli posiadanie potomstwa na „legalne” lub „nielegalne”, jak je określa Agnieszka Gajewska w książce *Hasło: feminizm*⁴⁸⁴. We wcześniejszym rozdziale przywoływałam sztukę Natalji Miłantjowej *Ребенок для Оли*, w której autorka pokazywała odsłone „nielegalnego”, ponieważ występującego w nienormatywnym związku, macierzyństwa. Ale bycie matką jawi się jako problematyczne również w tradycyjnych, heteroseksualnych relacjach, m.in. dlatego, że zmusza do ponownego rozpatrywania kobiecości w kategoriach braku – prawdziwą kobietą jest wtedy, gdy ma potomstwo i męża. Nie zapominając, że w XXI wieku feminizm wywalczył już pewne zmiany w tym zakresie i status panny z dzieckiem (lub bez niego) nie wywołuje takich kontrowersji, jak kiedyś, to twórczość młodych dramatopisarek pokazuje, iż wciąż jest to temat budzący emocje.

Jeden z ciekawszych przykładów potwierdzających tezę, że funkcja reprodukcyjna nadal jest priorytetowa w myśleniu o kobietach, stanowi utwór Jekatieriny

⁴⁸³ Zob. np. A. Rich, *Zrodzone z kobiety...*; Z. Gawlina, *Macierzyństwo jako wartość w kontekście przemian społecznych*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2003, t. 15, s. 33–45.

⁴⁸⁴ A. Gajewska, *Hasło: feminizm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 234–236.

Bronnikowej Глина (2019, Glina). Dramatopisarka przygląda się w nim problemowi bezpłodności i kwestii sztucznego zapłodnienia, zwracając uwagę na przeniesienie dyskusji o niepłodności ze sfery prywatnej do publicznej – głos w tej sprawie zabiera społeczeństwo, Cerkiew, przedstawiciele sektora usług komercyjnych. Kwestia ta znajduje również odzwierciedlenie w przepisach prawa. Jedna z bohaterek dramatu Bronnikowej tak charakteryzuje zmagania kobiet z bezpłodnością:

Общество заставит тебя страдать. Добрые тетушки смогут пробить и выработать в тебе чувство неполноценности и униженности. Государство сможет надиктовать твою никчемность на законодательном уровне. Социум изнасилуёт тебя во всех мыслимых и немыслимых позициях. И уже ТЫ станешь мемом. Тем более, если твоя причина аборт. Просто потому, что толпа обезумевших идиотов будет хором орать о твоей неполноценности, несостоятельности, разложении⁴⁸⁵.

Choć obecnie ciąży pozamałżeńskie nie są stygmatyzowane tak jak w poprzednich epokach, to nadal samotne macierzyństwo jest spychane na margines życia publicznego – niby akceptowane, a jednocześnie traktowane jako przeszkoda w nawiązaniu kolejnej relacji damsko-męskiej, co pokazuje Katia Swierdłowa w sztuce *Чайлдфри* (2018, Childfree)⁴⁸⁶. Autorka przedstawia historię trzech przyjaciółek, z których każda na swój sposób radzi sobie z (nie)byciem matką – Jana próbuje pogodzić wychowywanie dziecka z karierą pianistki, Sasza zachodzi w nieplanową ciążę, a Regina jest zadeklarowaną członkinią ruchu *childfree*. Wraz z rozwojem wydarzeń okazuje się, że stosunek bohaterek do macierzyństwa nie tyle wynika z wewnętrznego przekonania, ile jest rodzajem kompromisu pomiędzy własnymi pragnieniami a oczekiwaniami otoczenia (np. niechęć Reginy do posiadania dzieci związana jest z nieprzepracowaną traumą po aborcji, której dokonała jako młoda dziewczyna).

Z dramatów podejmujących problematykę rodzicielstwa przebija wszechobecny brak miłości – tej między partnerami, rodzicami i dziećmi, ale także miłości i akceptacji siebie, swojej tożsamości czy orientacji. „Если вы не любите друг друга

⁴⁸⁵ Г. Бронникова, Глина, <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/622-short-list-2019> (30.05.2023).

⁴⁸⁶ К. Свердлова, Чайлдфри, https://remarka-drama.ru/texts/plays_br2019/ (30.05.2023).

— зачем вы рожаете детей?!⁴⁸⁷ — chciałoby się powtórzyć za jedną z bohaterek Jeleny Isajewej, autorki co prawda starszego pokolenia, ale również wskazującej na niedostatek uczuć jako na jedną z głównych przyczyn większości nieszczęść człowieka.

Próby odnalezienia kobiecego „ja” podejmowane na płaszczyźnie seksualności i cielesności prezentowałam na przykładzie twórczości Szylajewej i Waškowskiej⁴⁸⁸. Autorki udowadniały, że ciało kobiece jest zdecydowanie bardziej tabuizowane niż męskie, odnosi się do niego również więcej cech ambiwalentnych. Na fakt, że kobiety wciąż są oceniane za swoje podejście do seksu zwraca uwagę także Polina Borodina, np. w tekście *Свингеры* (2013, Swingersi), o którym sama autorka opowiada następująco: „Это откровенный разговор о том, что не принято обсуждать: о сексуальных взаимоотношениях и психологических травмах, которые могут быть ими вызваны”⁴⁸⁹. Kwestie oceniania kobiet przez pryzmat cielesności i seksualności frapują również inną uczennicę Nikołaja Kolady — Maszę Kontrowicz. Autorka już w tytułach swoich utworów zwraca uwagę na wartościowanie kobiet z perspektywy ich życia seksualnego, wykorzystując niecenzuralną leksykę, która często jest używana i nadużywana w stosunku do kobiet. Wulgarne określenia są formę przemocy i opresji — umniejszają poczucie własnej wartości, poddają ocenie i nierzadko pozbawiają poczucia bezpieczeństwa. Utwór Kontrowicz *Блядь* (2016, Kurwa), opowiada o młodej dziewczynie, która właściwie już samym swoim istnieniem prowokuje męską część społeczeństwa do obrzucania jej inwektywami.

⁴⁸⁷ Е. Исаева, *Первый мужчина*, „Новый мир” 2003, nr 11, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/11/pervyj-muzhchina.html (30.04.2023).

⁴⁸⁸ Interesujący obraz uprzedmiotowienia kobiet i warunkowania opinii o nich przez pryzmat zachowań seksualnych jest sztuka Białorusinki Aleny Iwanuszenko *Шкура* (2018, Skóra). Tekst prezentuje dwie drogi rozwoju młodej dziewczyny — „либо «шлюхи», либо девственницы”, jak nazywa oba warianty krytyczka teatralna Anastasija Wasiliewicz. Każda z dwóch zaprezentowanych dróg wiąże się z chęcią zdobycia męskiego uznania: w jednym wariantcie swojego życia Jana, chcąc zyskać akceptację kolegów, nie protestuje, gdy ci wykorzystują ją seksualnie, w drugim — decyduje się na zachowanie czystości aż do ślubu, gdyż jej chłopak uważa, że tylko dziewica jest godna zostać jego żoną. Zob. А. Василевич, *Женщины в современной драматургии*, <https://womenplatform.net/inspiration-and-development/zhenshhiny-v-sovremennoj-dramaturgii/> (24.04.2023).

⁴⁸⁹ К. Фикс, „Секс — это тема, которую легко ополшить”. Три девушки набрались смелости и решили показать „Свингеров”, portal Ura.ru, 16.06.2014, <https://ura.news/news/1052183123> (30.05.2023). Co ciekawe reżyserką spektaklu na podstawie tej sztuki w Jekaterynburskim Centrum Współczesnej Драматургии pod kierownictwem Nikołaja Kolady (ros. Центр Современной Драматургии/Коляда-Центр) była Irina Waškowska w ramach rocznego projektu „Драматурды wystawiają драматургов” (ros. „Драматурги ставят драматургов”).

Przedstawiając postaci sztuki, autorka umieszcza taki jej opis: „Блядь, курва, лярва, шлюха, потаскуха, легкая девушка, девка, шалава, проститутка, куртизанка, гетера, кокотка, камелия, лоретка, демимонденка и просто красивая девушка — Надя — 25 лет”⁴⁹⁰. W podobnie bezpośredni sposób wskazuje na problem języka nienawiści w dramacie *Пол это лава, а Маша шалава* (2018, Podłoga to lawa, a Masza to latawica), która została włączona do antologii *Любимовка. Пьесы* wydanej w 2020 roku⁴⁹¹. Kontrowicz portretuje w tym tekście nastoletnie i młodzieńcze poszukiwania tożsamościowe, pogoń za marzeniami, miłością i próby odnalezienie swojego miejsca wśród innych.

Autorki nie tracą z pola widzenia również najnowszych technologii i ich skomplikowanych relacji z ludźmi czy problemów związanych z nadmiernym zaangażowaniem w media społecznościowe. Natalja Zajcewa w sztuce *Siri* rysuje obraz przyszłości, w której tytułowa bohaterka, czyli wirtualna asystentka-algorytm, staje się dla pozostałych postaci, uwikłanych w miłosny trójkąt (ona, mąż i kochanka) swego rodzaju przewodnikiem duchowym i psychologiem. W każdym momencie gotowa uaktualnić swój system operacyjny, by jeszcze lepiej pomagać protagonistom sztuki, w efekcie praktycznie decyduje o ich losach. Przedstawiona w niniejszej rozprawie Pulinowicz również potrafi przelać na papier lęki i niepokoje dręczące ludzkość w związku z rozwojem technologii. W utworze *Пропал без вести* (2010, Przepadł bez wieści) przedstawia społeczeństwo przyszłości, w którym, pośrednio przez rozwój techniki i sztucznej inteligencji, zanikają kontakty międzyludzkie. Bohaterowie szukają bliskości w androidach, w lalkach, które są niejako ludźmi przyszłości. Rodzeństwo — Sasza i Gleb — byli przez całe dotychczasowe życie uzależnieni od ojca i izolowani od społeczeństwa. Kiedy pewnego dnia ojciec odchodzi, młodzi ludzie muszą nauczyć się funkcjonować samodzielnie. Rudniew nazywa tę sztukę Pulinowicz obrazem równoległego świata, w którym stwórcę męczy i nuży miłość do człowieka, odchodzi więc, zostawiając ludzkość samą sobie⁴⁹². W obu wspomnianych sztukach w surrealistycznej wizji dnia jutrzejszego zamknięta zostaje

⁴⁹⁰ М. Контрович, *Блядь*, <https://lubimovka.art/kontorovich> (30.05.2023).

⁴⁹¹ Zob. *Любимовка. Пьесы*, ИД „Городец”, Москва 2020.

⁴⁹² П. Руднев, *Драма памяти...*, s. 438.

opowieść o skomplikowanych relacjach rodzinnych i społecznych, o poszukiwaniu miłości i zrozumienia, o pustce, którą rodzi brak drugiego człowieka obok.

Poszukiwania tożsamościowe dramatopisarek nie sprowadzają się wyłącznie do kwestii płci biologicznej czy kulturowej, ale prowadzone są także z perspektywy rasy, klasy społecznej, wykształcenia czy stanu zdrowia, a portretowane relacje władzy występują w „nowym dramacie” w wielu wymiarach. Wśród najnowszych utworów napisanych przez kobiety odnajdziemy więc także teksty poruszające np. problem niepełnosprawności. Polina Siniewa, która jest nie tylko pisarką, ale i surdopedagogką, postanowiła pokazać świat osób z niedosłuchem w sztuce *Чужой голос* (2017, Obcy głos). Sama Siniewa jest głucha od urodzenia i nierzadko bezpośrednio doświadczała zjawiska marginalizacji z powodu ubytku słuchu. Jej tekst, nie tylko zwraca uwagę tematem, ale także stroną artystyczną – spektakl na podstawie sztuki z powodzeniem wystawiał „Elektroteatr Stanisławski” (reż. Jelena Smorodinowa, 2019). Istotną kwestią z perspektywy inkluzywności teatru jest fakt, że w spektaklu wzięli udział niedosłyszający aktorzy z grupy teatralnej „Недослов”. Dramat Siniewej, przybliżając język i kulturę osób głuchych, uwrażliwia na fakt, że są oni pełnoprawną częścią społeczeństwa, a także zmusza do refleksji nad ogólnoludzką kwestią słuchania i usłyszenia drugiego człowieka.

Z kolei Masza Gawriłowa podjęła próbę destygmatyzacji osób z chorobami psychicznymi. Jej sztuka *Я зопю* (2018, Płone) opowiada o chorobie dwubiegunowej. Tekst nie posiada tradycyjnej struktury sztuki, nie ma także wyraźnie zarysowanej fabuły. Składa się z fragmentów, które w różny sposób opowiadają o doświadczeniach człowieka z chorobą dwubiegunową: część została skonstruowana jako przeplatające się fragmenty wystąpień konferencyjnych, część jako wypowiedzi osób mających kontakt z chorymi (bliskich, znajomych, lekarzy itd.), a kończy się bibliografią, co odsyła do konwencji pracy naukowej. Swego rodzaju kontynuacją sztuki *Я зопю* jest tekst Gawriłowej napisany w kolejnym roku *Я опы* (2019, Krzyczę). Tekst o jeszcze bardziej nietradycyjnej formie jest swobodną refleksją nad krzykiem jako sposobem wyrażenia emocji. Obie sztuki Gawriłowej były pokazywane w sekcji „Fringe” festiwalu Lubimowka, która jest miejscem dla wszelkiego rodzaju dramatycznych eksperymentów i której gros uczestników stanowią kobiety, co pokazuje,

że młode autorki nie boją się szukać nowych dróg artystycznego wyrazu. Kuratorzy programu „fringe” za jedno z głównych wytycznych przy wyborze sztuk do tej sekcji uznają poszukiwania performatywnych projektów z dramaturgią jako główną składową takiego konceptu oraz chęć łamania konwenansów i podejmowania tematów trudnych do realizacji w bardziej tradycyjnych formach:

Мы можем рассматривать не столько пьесы, созданные для постановки в театре, скорее, трансдисциплинарные практики, где драматургия является ключевой составляющей.

Другая особенность fringe-пьес, возможно, состоит в переосмыслении конвенциональных отношений [социальных и художественных].

Иначе можно определить эти пьесы как «новые формы» выражения труднопроговариваемых общественных и частных состояний: стыда, депривации, дезориентации, паники, апатии и других. И поискать практические способы проживания и выхода из них средствами искусства/театра⁴⁹³.

Awangardowy charakter dramatów prezentowanych w sekcji „Fringe” Lubimowki daje wyraz temu, że tworzenie tekstów mających na uwadze uwidacznianie marginalizowanych osób czy problemów nie musi oznaczać sprzeniewierzenia się artystycznym ideałom ani rezygnacji z autonomii, o co zwykle zostaje oskarżana sztuka zaangażowana. W *Polityce teatru* Paweł Mościcki proponuje traktować ową sprzeczność jako pozytywną i naturalną dla sztuki, jako pole, w którym „rodzi się wzajemna zależność między polityczną skutecznością i artystycznym wyrafinowaniem, zajmowaniem pozycji i koniecznością refleksji nad warunkami istnienia sztuki i warunkami działania w polityce”⁴⁹⁴.

Omówione przez mnie sztuki rosyjskich dramatopisarek, choć „zanurzone w społecznym konkrecie”⁴⁹⁵, nie tracą przy tym artystycznych wartości. W znacznym stopniu wpisują się zatem w stworzone przez Mościckiego pojęcie teatru angażującego, który badacz definiuje jako „[...]teatr chcący być odkrywczym poszukiwaniem artystycznym i jednocześnie pragnący skutecznie oddziaływać na przestrzeń symboliczną [...]”⁴⁹⁶. To dążenie do inicjowania zmian wiąże się z kwestią realnych

⁴⁹³ Strona festiwalu Lubimowka: <https://www.lubimovka.art/news/39> (30.05.2023).

⁴⁹⁴ P. Mościcki, *Polityka teatru...*, s. 35.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 33.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 35.

możliwości kształtowania życia społecznego przez sztukę. Analizując teatr bieżącej interwencji, Monika Kostaszuk-Romanowska odnotowuje, że pojedyncze teksty dramaturgiczne czy akcje teatralne zwykle nie są w stanie rozwiązać problemu społecznego, ale i nie jest to ich rolą. Zdaniem literaturoznawczyni projekty partycypacyjne, np. takie jak przygotowywanie spektakli z udziałem bezdomnych, mimo że nie rozwiązują trudnej sytuacji mieszkaniowej tych ludzi, to mają swoją pozaartystyczną wartość – dzięki takim realizacjom „[...] ludzie napiętnowani bezdomnością – pokazali i sobie, i widzom, że z własnym dramatycznym doświadczeniem można się zmierzyć, na przykład opowiadając o nim tym, którzy poza wykreowaną sytuacją teatralną raczej nie mają okazji (i potrzeby), by takie doświadczenie poznać”⁴⁹⁷.

Judith Butler w pracy o performatywnej teorii zgromadzeń przekonuje, że choć publiczna wypowiedź czy to ustna, czy pisemna nie zawsze prowadzi bezpośrednio do działania, to nie można odmówić jej znaczenia i wartości, ponieważ „[...] pozwala [...] zatrzymać się na chwilę i zastanowić nad warunkami i sposobami działania”⁴⁹⁸. Filozofka dostrzega w takim chwilowym bezruchu w celu zastanowienia się elementy aktywizmu, choć podkreśla, że z pewnością nie są one wyłącznymi jego częściami⁴⁹⁹. Według Butler odczytany czy odegrany w teatrze tekst odnoszący się do tematów spornych wpływa na wyraźniejsze uwidocznienie sygnalizowanych procesów: „Stwierdzenie, że jakaś grupa ludzi nadal istnieje, zajmuje przestrzeń i uparcie trzyma się życia, jest już działaniem ekspresywnym, wydarzeniem znaczącym politycznie”⁵⁰⁰. Dlatego też, każdy kolejny tekst poruszający zazwyczaj niezwykle trudne doświadczenia grup wykluczanych na ogół z życia publicznego, np. osób trans, niepełnosprawnych, imigrantów czy bezdomnych, jest zasygnalizowaniem obecności tej zbiorowości w przestrzeni, a w dalszej perspektywie ma szansę zmienić świadomość czytelnika i widza, uwrażliwić go na krzywdy społeczne⁵⁰¹.

⁴⁹⁷ M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr bieżącej interwencji w praktyce*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 125.

⁴⁹⁸ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 109.

⁴⁹⁹ Tamże.

⁵⁰⁰ Tamże, s. 19.

⁵⁰¹ Zob. M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr bieżącej interwencji w praktyce*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 6, s. 129.

Pytania o rolę sztuki w kształtowaniu postaw obywatelskich stały się jeszcze bardziej aktualne po 24 lutego 2022 – atak zbrojny Rosji na Ukrainę wywołał wśród artystów i twórców refleksję nad możliwościami społecznego oddziaływania sztuki⁵⁰². I choć trwająca wojna wywołuje poczucie bezsilności niemal w każdej płaszczyźnie życia, to wciąż wśród twórców wybrzmiewa przekonanie, że przekaz artystyczny ma szansę wywarcia wpływu na rzeczywistość społeczną, czego przykładem niech będzie konkurs „Dramaturgia przeciwko wojnie” w ramach festiwalu Lubimowka ogłoszony we wrześniu 2022 roku⁵⁰³ (do chwili obecnej organizatorzy opublikowali już dwie listy finałowych sztuk – łącznie wyróżniono ok. 30 utworów, które jury uznało za ważne i warte pokazania publiczności⁵⁰⁴). Wśród autorów, których twórczość została wyróżniona, znaleźli się debiutanci oraz tacy uznani twórcy jak np. Asia Wołoszyna, Paweł Priażko czy Ołżas Żanajdarow. Jak deklarują organizatorzy:

Фестиваль „Любимовка” выступает против войны, пропаганды агрессии и государственной цензуры.

Мы хотим называть вещи своими именами и поддерживать авторов, которые не могут и не хотят молчать о трагедии войны, свидетельствуют о её ужасах и последствиях, осмысливают сложившуюся ситуацию, ищут способы противостоять риторике ненависти и оправданию имперских амбиций⁵⁰⁵.

Temat wojny i konfliktów zbrojnych nie jest rzecz jasna pionierski dla „nowego dramatu” rosyjskiego – najmłodsze pokolenie autorek i autorów kontynuuje tradycje dramatopisarskie lat 70. i 80. i podobnie jak Aleksiej Arbuzow czy Michaił Roszczin kwestionują mitologizację działań wojennych, w szczególności Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. „Nowodramowcy” przenoszą swoją uwagę ze scen batalistycznych na opisy życia codziennego w trakcie walk i na powojenne losy żołnierzy oraz cywilów⁵⁰⁶. Życie po powrocie z frontu opisuje Anna Baturina w sztuce *Frontowiczka*

⁵⁰² Zob. np. *Культура во время „военных операций”*. Нужны ли сейчас стихи, выставки и концерты? Блиц-опрос, „Colta” 3 марта 2022, <https://www.colta.ru/articles/specials/27777-opros-kultura-i-krizis> (30.05.2023).

⁵⁰³ Strona konkursu na stronie Lubimowki, <https://lubimovka.art/news/14> (30.05.2023).

⁵⁰⁴ Zob. Shortlista konkursu „Dramaturgia przeciwko wojnie” <https://lubimovka.art/news/23>, (30.05.2023).

⁵⁰⁵ Tamże.

⁵⁰⁶ Warto zaznaczyć, że zwrócenie się w stronę codzienności jest charakterystyczne dla całego „nowego dramatu” rosyjskiego, nie tylko w przypadku utworów opisujących WWO. Przedstawiając życie

(Фронтовичка, 2009). Współpracujące z Teatrem.doc Ksienija Stiepanyczewa i Jelena Kałużskich oddały głos samym ofiarom wojen w sztukach-verbatim – rozmowy Stiepanyczewej z uczestnikami WWO zaowocowały wielokrotnie nagradzanym utworem *Дни Победы* (2010, Dni Zwycięstwa), a dramat Kałużskich *Жо́тні́рскі́е лі́сты* (*Солдатские письма*, 2002) został napisany na podstawie korespondencji poborowych walczących w Czeczenii z bliskimi im kobietami (matkami, siostrami i żonami). Z kolei Julia Tupikina sięgnęła po doświadczenia wojenne sąsiadów i w sztuce *Сноў мне* (2014, Zaśpiewaj mi), opowiadała o dzieciach z warszawskiego getta⁵⁰⁷.

„Nowy dramat” rosyjski deklaruje chęć wpływania poprzez twórczość na rzeczywistość społeczno-polityczną. Iwan Wyrypajew w jednym z wywiadów zdecydowanie opowiadał się za teatrem zaangażowanym, interweniującym:

Nowy dramat powinien mówić nie o wiecznych tematach, ale o sprawach związanych z naszym dniem dzisiejszym. [...] Dla mnie sztuka zawsze jest dialogiem toczonym w jakiejś sprawie, zawsze powinna stawiać pytania filozoficzne, społeczne, polityczne, ekonomiczne, powinna uczestniczyć w życiu świata, w którym żyje artysta⁵⁰⁸.

Dramatopisarki i dramatopisarze żywią przekonanie, że jednym z zadań współczesnego teatru jest wzięcie „[...] jakiejś części odpowiedzialności za kształt życia zbiorowego i za sposób jego nie tylko rozpoznawania, ale przede wszystkim modelowania”⁵⁰⁹. Tekst dramaturgiczny kryjący w sobie propozycję działań wpływających na wizję rzeczywistości, tworzy różne obrazy świata i daje możliwość

z pozoru nic nie znaczących ludzi, dramaturdzy próbują stworzyć obraz epoki i jej realiów wychodząc z założenia, że to te małe historie tworzą historię świata i są kluczem do jej zrozumienia. Zob. L. Mięśowska, *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w dramaturgii Olega Bogajewa*, w: *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*, t. 3, red. A. Majkiewicz, M. Duś, Częstochowa 2011, s. 89–100.

⁵⁰⁷ Przegląd współczesnych sztuk rosyjskojęzycznych, których tematem jest Wielka Wojna Ojczyźniana zawiera np. artykuł Swietłany Gonczarowej-Grabowskiej. Zob. С. Гончарова-Грабовская, *Великая Отечественная война в восприятии современных драматургов (руско-белорусский контекст)*, w: Г.М. Бутырчык (red.), *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф.*, БДУ, Мінск 2016, s. 276–284.

⁵⁰⁸ Wywiad Iwana Wyrypajewa dla „Российской газеты” z 2003 roku. Cyt. za: J. Chojka, *Odkłamywanie. Młoda dramaturgia rosyjska*, „Dialog” 2004, nr 4, s. 151.

⁵⁰⁹ M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 5, s. 272–273.

poznania perspektywy Innego⁵¹⁰. Jak pisał Alain Badiou, publiczność w teatrze ma szansę na spotkanie „[...] z ideami, których nie przeczuwała”⁵¹¹, a to zawsze będzie okazja do poszerzenia horyzontów, do doświadczenia różnorodnych zdarzeń i sytuacji, do tworzenia nowych sensów⁵¹².

Sytuację tę wykorzystuje najmłodsze pokolenie autorek, które wyraźnie zaznacza swoją obecność w przestrzeni teatralno-dramaturgicznej. Pisarki podejmują grę z tradycyjnymi dyskursami, znaczeniami i tematami, podważają stereotypowe pojmowanie kobiecości i przedstawiają własne propozycje określenia jej istoty. Ich teksty są dowodem na to, że – jak pisał Ryszard Nycz – „[...] kultura w literaturze i literatura w kulturze «przeglądają się w sobie» [...]”⁵¹³. Omówione utwory są wyraźnie „zanurzone w świecie”⁵¹⁴ i nie tylko demaskują represyjność wzorców i matryc kulturowych, ale także mają szansę na gruncie literackim pełnić rolę analizy społeczno-kulturowych uwarunkowań różnic oraz konstrukcji ról płciowych i seksualnych⁵¹⁵.

⁵¹⁰ P. Dobrowolski, *Teatr i polityka...*, s. 295.

⁵¹¹ A. Badiou, *Tezy o teatrze*, w: tegoż, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 94.

⁵¹² P. Dobrowolski, *Teatr i polityka...*, s. 297.

⁵¹³ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm...*, s. 22.

⁵¹⁴ A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 66.

⁵¹⁵ Tamże, s. 84.

Bibliografia

LITERATURA PODMIOTOWA

- Borodina P., *Trzy czwarte smutku. (Sprawa błotna)*, przeł. J. Adamowicz, w: A. Moskwin (red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 3. *Teatr.doc. Życie w opozycji*, Sowa, Warszawa 2016, s. 81–120.
- Letter E., *A City Flower. A confession story. A story of a life*, w: T. Klepikova (red.), *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2021, s. 279–291.
- Moskwin A. (wybór i red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 7: *Szkoła uralaska*, Sowa, Warszawa 2017.
- Moskwin A. (wybór i red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 3: *Teatr.doc. Życie w opozycji*, Sowa, Warszawa 2017.
- Moskwin A. (wybór i red.), *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 6: *Jarostawa Pulinowicz*, Sowa, Warszawa 2016.
- Szylajewa O., *28 dni. Tragedia cyklu miesięczkowego*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2019, nr 10, s. 82–144.
- Waśkowska I., *Wizyta*, przeł. A.L. Piotrowska, „Dialog” 2018, nr 3, s. 140–152.
- Wołoszyna A., *Mama*, przeł. K. Tyczko, „Dialog” 2018, nr 3, s. 160–185.
- Бородина П., *Три четверти грусти*, <https://www.polinaborodina.com/bo-lotnoedelo> (15.05.2023).
- Бородина П., *Свингеры*, https://theatre-library.ru/authors/b/borodina_polina (15.05.2023).
- Бронникова Г., *Глина*, <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/622-short-list-2019> (30.05.2023).
- Васьковская И., *Галатей Собакина*, <https://litteratura.org/dramaturgy/2673-irina-vaskovskaya-galateya-sobakina.html> (15.05.2023).
- Гаврилова М., *Я горю*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%AF%20%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8E> (30.05.2023).
- Гаврилова М., *Я орю*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%AF%20%D0%BE%D1%80%D1%83> (30.05.2023).
- Гремина Е. (wybór i red.), *Документальный театр. пьесы [театр.doc]*, Три квадрата, Москва 2004.
- Гремина Е., Угаров М., *Пьесы и тексты*, t. 1 i 2, Новое литературное обозрение, Москва 2019.
- Исаева Е., *Первый мужчина*, „Новый мир” 2003, nr 11, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/11/pervyj-muzhchina.html (30.04.2023).
- Любимовка. Пьесы, ИД „Городец”, Москва 2020.
- Карабанова Е., Кель Н., *Каток*, <https://lubimovka.art/library/search-result?q=%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BA> (20.05.2023).
- Ковалева Е., *Мой голубой друг*, <http://www.index.org.ru/turma/tz/021127ek.htm> (30.04.2023).
- Контрович М., *Блядь*, <https://lubimovka.art/kontorovich> (30.05.2023).

- Косареvская Е., Полихович А., Заудинова З., *Пытки*, <https://lubimovka.art/library?festival=2018&program=1> (20.05.2023).
- Каменская Е., *Вручную*, <https://lubimovka.ru/istoriya/47-2019/626-fringe-programma-lyubimovki-2019> (30.04.2023).
- Милантьева Н., *Ребенок для Оли*, <https://tiny.pl/cxn47> (20.05.2023).
- Петрийчук С., *Финист Ясный Сокол*, <https://tiny.pl/cxn49> (30.05.2023).
- Пулинович Я., *Наташина мечта*, „Современная драматургия” 2009, nr 1, s. 81–88.
- Пулинович Я., *Наташа*, „Урал” 2009, nr 3, <http://magazines.russ.ru/ural/2009/3/pu10.html>, (30.04.2023).
- Пулинович Я., *Победила я. Избранные пьесы*, Кабинетный учёный, Москва–Екатеринбург 2017.
- Пулинович Я., *Победила я. Сценарий*, „Искусство кино” 2010, nr 1, <http://kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article23> (30.04.2023).
- Путин.доc. *Деvять революционных пьес*, KOLONNA Publications, Тверь 2005.
- Родионов А., Троепольская Е., *Зарница*, <https://tiny.pl/cxn45> (20.05.2023).
- Свердлова К., *Чайлдфри*, https://remarka-drama.ru/texts/plays_br2019/ (30.05.2023).
- Синева П., *Чужой голос*, <https://tiny.pl/cxn41> (30.05.2023).
- Слюсаренко Д., *Семью восемь*, <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/622-short-list-2019> (30.04.2023).
- Шиляева О., *28 дней*, <https://lubimovka.ru/istoriya/42-2018/516-short-list-2018> (30.04.2023).

LITERATURA PRZEDMIOTOWA

- Ash L., *Russia's most daring theatre company*, <https://www.bbc.com/news/magazine-32320896> (29.04.2023).
- Badiou A., *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998.
- Badiou A., *Tezy o teatrze*, w: tegoż, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015.
- Bardwick J.M., Douvan E., *Ambiwalencja: socjalizowanie kobiet*, przeł. T. Hołówka, w: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 165–186.
- Bauman Z., *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1995.
- Beauvoir S. de, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski, Warszawa 2003.
- Bednarek J., *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię*, Narodowe Centrum Kultury–Fundacja na rzecz Myślenia im. Barbary Skargi, Warszawa 2015.
- Bishop C., *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Wydawnictwo Bęc zmiana, Warszawa 2015.
- Bochniarz M., recenzja spektaklu *28 dni*, <http://teatr-polski.pl/spektakle/28-dni/> (30.04.2023).
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

- Burzyńska A., *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2006, s. 389–437.
- Burzyńska A., *Kulturowy zwrot teorii*, w: M.P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Universitas, Kraków 2006, s. 41–92.
- Butler J., *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.
- Cantrell T., *Verbatim theatre*, <http://www.dramaonlinelibrary.com/genres/verbatim-theatre-iid-2551> (30.04.2023).
- Carlo A.F. de, *Ecce femina – podróż do źródła kobiecości. Wokół krwi menstruacyjnej we współczesnej literaturze polskiej na podstawie wybranych przykładów – Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk*, „Postscriptum polonistyczne” 2017, nr 2 (20), s. 119–131.
- Chojka J., *Odkłamywanie. Młoda dramaturgia rosyjska*, „Dialog” 2004, nr 4, s. 150–161.
- Chołuj B., *Performatywność*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Collins P.H., *Czarna myśl feministyczna w macierzy dominacji*, przeł. B. Baran, w: A. Jasińska-Kania (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 1185–1196.
- Crenshaw K., *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*, „Stanford Law Review”, vol. 43, nr. 6, 1991, s. 1241–1299.
- Curtis J. (red.), *New Drama in Russian. Performance, Politics, and Protest in Russia, Ukraine and Belarus*, Bloomsbury, London 2020.
- Cymborska-Leboda M., Gozdek A. (red.), *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008.
- Czarnacka A., *Esencjalizm*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Derra A., *Meandry biologii płci. Badania feministyczne poza podziałem sex i gender*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 13–35.
- Desperak I., *Prywatne/publiczne*, w: M. Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
- Dobrowolski P., *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2019.
- Doda-Wyszyńska A., *Inwazja ikonoklastów. Filozofia przedstawienia Jacques’a Rancière’a*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2012.
- Dokument*, *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/dokument.html> (30.04.2023).
- Domańska E., *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.
- Eagleton T., *Pisarz i zaangażowanie*, przeł. M. Tabaczyński, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 280–297.
- Encyklopedia Teatru Polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/> (30.04.2023).

- Feminizm jest polityczny*. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka-Hueckel, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 97–114.
- Festiwal Lubimowka, <https://lubimovka.ru/>; <https://www.goldenmask.ru/> (30.04.2023).
- Franczak J., *Błądzące słowa: Jaques Rancière i filozofia literatury*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2017.
- Franczak J., *Jaques Rancière: historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 187–196.
- Friedman M., *Autonomy, Social Disruption, and Women* w: A. Bailey, C. Cuomo (red.), *The Feminist Philosophy Reader*, McGraw-Hill, Boston 2008, s. 570–583.
- Foulcault M., *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo ALETHEIA, Warszawa 2009.
- Gajewska A., *Hasło: feminizm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Galster B., *Romantyzm i ruch literacki*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej* PWN, Warszawa 1976, s. 507–532.
- Gawlina Z., *Macierzyństwo jako wartość w kontekście przemian społecznych*, „Roczniki Socjologii Rodziny” 2003, nr XV, s. 33–45.
- Gilligan C., *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*, przeł. S. Kowalski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Gozdek A., *Antropologiczny aspekt pisarstwa Lidii Zinowjewej-Annibał. Obraz kobiety w dramacie Кольца*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2019, t. 19, s. 49–62.
- Gozdek A., *Lidia Zinowjewa-Annibał i Fiodor Dostojewski: echa „Idioty” w dramacie „Obrączki” (wybrane aspekty)*, „Slavia Orientalis” 2022, nr 2, s. 277–292.
- Grącka M., *Emancypantki w twórczości pisarza-narodnika Mikołaja Złatorwarskiego (Z kart historii ruchu feministycznego w Rosji)*, w: W. Laszczak i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 95–105.
- Haraway D., *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, przeł. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2008, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf> (30.04.2023).
- Harding S., *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Cornell University Press.. miejsce?, data?
- Harstock N., *The Feminist Standpoint: Toward a Specifically Feminist Historical Materialism*, w: *też: Money, Sex, and Power: Toward a Feminist Historical Materialism*, Northeastern University Press, New England 1985, s. 231–251.
- Hines S., *(Trans)formacja gender: zmiana społeczna i transgenderowe obywatelstwo*, przeł. M. Maciejewska, w: E.H. Oleksy (red.), *Tożsamość i obywatelstwo w społeczeństwie wielokulturowym*, PWN, Warszawa 2008, s. 99–120.
- Hübner Z., *Polityka i teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2009.
- Irigaray L., *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Jakubowski W., *Aleksander Gribojedow*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej* PWN, Warszawa 1976.

- Jartyś J., Orzechowski M., *Status osób LGBT na obszarze postradzieckim na przykładzie Ukrainy i Rosji*, „*Studia Politologica*” 2019, nr 23, s. 118–128.
- Klepikova T., *Foreword: Landscapes of Russian Queer Drama*, w: tejże (red.), *Contemporary Queer Plays by Russian Playwrights*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2021, s. XI–XVII.
- Kołąkowski T., *Aleksander Sumarokow*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*, PWN, Warszawa 1976.
- Komisaruk E., *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Kopka K., *Dramat generacji „P”*, w: tenże (red.), *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003, s. 5–16.
- Kostaszyk-Romanowska M., *Teatr bieżącej interwencji w praktyce*, „*Białostockie Studia Literaturoznawcze*” 2015, nr 6, s. 121–142.
- Kostaszyk-Romanowska M., *Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym*, „*Białostockie Studia Literaturoznawcze*” 2014, nr 5, s. 261–277.
- Krasowska J., *Teatr polityczny*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/286/teatr-polityczny> (30.04.2023).
- Krasuska K., *Gender (płeć)*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Krasuska K., *Interseksjonalność*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Krasuska K., *Transgender*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Kristeva J., *Revolution in Poetic Language*, przeł. M. Waller, Columbia University Press, Nowy Jork 1984.
- Krycka-Michnowska I., *Dramaturgia Maksyma Gorskigo w Polsce*, „*Studia Interkulturowe*” 2018, nr 11, s. 216–232.
- Lappo I., *Między tekstem a sceną. O przekładach i mechanizmach recepcji najnowszej dramaturgii rosyjskiej w Polsce*, w: B. Bibik, M. Krajewska (red.), *Za kulisami. Toruńskie spotkania wokół dramatu. Edycja pierwsza*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2020, s. 89–103.
- Laszczak W. i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014.
- Lenarczyk J., *Maksym Gorki*, w: M. Jakóbiec (red.), *Historia literatury rosyjskiej*. t. II, PWN, Warszawa 1976, s. 505–542.
- Lorek-Jezińska E., *Techniki brechtowskie w brytyjskim teatrze feministycznym: historyzacja w przepisywaniu historii polowań na czarownice*, w: M. Jeziński, B. Brodzińska-Mirowska, Ł. Wojtkowski, (red.), *Sztuka i polityka. Teatr, kino*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 31–48.
- Lubowicka G., *Prawdziwa wolność rozbitej podmiotowości*, w: M. Reut (red.), *Dylematy wolności*, Oficyna Wydaw. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001.
- Łuksza A., A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

- Łypkiwska A., *Dramat współczesny w drodze na scenę*, przeł. P. Jarosz, „Teatr” 2014, nr 10, <https://teatr-pismo.pl/4932-dramat-wspolczesny-w-drodze-na-scene/> (30.04.2023).
- Majewska E., *Nurty feminizmu*, w: M. Rudaś-Grodzka i in. (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2014 [e-book].
- Majewska E., *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.
- Maliutina N. (red.), *Współczesna dramaturgia rosyjskojęzyczna: nowe tendencje*, TAIWPN Universitas, Kraków 2022.
- Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 35, Książka i Wiedza, Warszawa 1977.
- Maroń A., „Голубое табу” – тема однополюй любви в современной русской драматургии, w: W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska (red.), *Tabu w literaturze i sztuce. Wczoraj i dziś*, Universitas, Kraków 2021, s. 73
- Mazurek H., *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska: wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 11–26.
- Mazurek H., *Dramaturdzy z Jekaterynburga: „szkoła” Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
- Mazurek H., *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2008, nr 20, s. 84–95.
- Mazurek H., *Rozterki kobiety niemłodej w dramaturgii Nadieždy Ptuszkiny*, w: W. Laszczak i in. (red.), *Między tradycją a nowoczesnością. Tożsamość kobiety w przestrzeni domu, w historii, kulturze i na drogach emancypacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2014, s. 47–53.
- Mazurek H., *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*, WW Oficyna Wydawnicza, Katowice 2009.
- Mazurek H., *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
- Mazurek H., *W moskiewskim Teatrze.doc*, w: A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz (red.), *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, Collegium Columbinum, Kraków 2007, s. 105–119.
- Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007.
- Mięsowska L., „Meblowanie przestrzeni” w najnowszym dramacie rosyjskim, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, nr 1, s. 64–111.
- Mięsowska L., *Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa*, w: A. Majkiewicz, M. Duś (red.), *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*. T. 3., Wydawnictwo WSL, Częstochowa 2011, s. 89–100.
- Mięsowska L., Pawletko B., *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gry z (pop)kulturą*, „Studia Pragmalingwistyczne” 2011, t. III, s. 371–382.
- Millet K., *Teoria polityki płciowej*, przeł. T. Hołówka, w: T. Hołówka (red.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 58–111.
- Mizielińska J., *Pomiędzy pomiotem a przedmiotem... O mistyfikacjach i nieobecności miłości między kobietami w kulturze*, w: T. Basiuk, D. Ferenc, T. Sikora (red.), *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, Universitas, Kraków 2006, s. 137–152.
- Moll Ł., *Wyemancypować widza z emancypacji (Jacques Rancière, „The Emancipated Spectator”)*, „Opcje” 2016, nr 1.

- Morley D., *Przestrzenie domu. Media, mobilność i tożsamość*, przeł. J. Mach, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
- Moskwin A., *Teatr.doc. Życie w opozycji*, w: tegoż, *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 3: *Teatr.doc. Życie w opozycji*, Warszawa 2016, s. 12,
- Moskwin A., *Współczesny teatr rosyjski (krytyka teatralna i wywiady)*, Wydawnictwo Sowa, Warszawa 2010.
- Mościcki P., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Mucha B., *Historia teatru rosyjskiego*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie Trybunalski, Piotrków Trybunalski, 2001.
- Nycz R., *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 5–38.
- Ortner S.B., *Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?*, przeł. T. Hołówka, w: T. Hołówka (red. i oprac.), *Nikt nie rodzi się kobietą*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 112–141.
- Osińska K., *Dramaturgia i teatr w latach 1895–1917*, w: A. Drawicz (red.), *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 151–167.
- Osińska K., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Pawletko B., Waligórska-Olejniczak B., *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy, „Śląsk”*, Katowice 2020.
- Pawłowski R., *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą. Rozmowa Piotra Wyszomirskiego z Romanem Pawłowskim*, „Pomorze Kultury” 2 września 2013, <http://teatr.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-ktory-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma> (30.04.2023).
- Pawłowski R., *Słynny antyputinowski teatr na bruku? W Rosji coraz duszniej*, „Gazeta Wyborcza” 16 października 2014, http://wyborcza.pl/1,75410,16813783,Slynnny_antyputinowski_teatr_na_bruku__W_Rosji_coraz.html (30.04.2023).
- Pawłowski R., *Teatr.doc, czyli piwnica, która wkurza Putina*, „Gazeta Wyborcza” z 6 października 2011, http://wyborcza.pl/1,75410,10415439,Teatr_doc__czyli_piwnica__ktory_wkurza_Putina.html (29.04.2023).
- Pieczyński M., *Modele dialogu z tradycją w najnowszej dramaturgii rosyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2021.
- Piłat W., *Współczesna dramaturgia rosyjska: lata osiemdziesiąte*, WSP, Olsztyn 1995.
- Piłat W., *Na progu XXI wieku: szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000.
- Piłat W., *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, s. 43–48.
- Piłat W., *Współczesna „kobieca” dramaturgia radziecka*, „Język Rosyjski” 1989, nr 5, s. 64.
- Piłat W., *W stronę teatru metaforycznego. Dramaturgia Niny Sadur*, „Język Rosyjski” 1990, nr 5, s. 233.
- Piłat W., *Humanistyczny aspekt najnowszej dramaturgii radzieckiej*, „Język Rosyjski” 1990, nr 2–3, s. 75.

- Pipes R., *Rewolucja rosyjska*, przeł. T. Szafar, Magnum, Warszawa 2006.
- Pokazowy proces polityczny demonstrantów z placu Błotnego*, Amnesty International, <https://www.amnesty.org.pl/pokazowy-proces-polityczny-demonstrant%C3%B3w-z-placu-b%C5%82otnego/> (15.05.2023).
- Pollak S., *Srebrny Wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*, Czytelnik, Warszawa 1971.
- Popczyk-Szczęśna B., *Biblia – wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*, w: E. Partyga, M. Prussak (red.), *Życie Księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2010, s. 196–211.
- Pustoła M., *Nie zakochuj się we władzy*, w: J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Puzyna-Chojka J., *Widz wyemancypowany?*, Teatralny.pl, 23.05.2014, <https://teatralny.pl/recenzje/widz-wyemancypowany,517.html> (30.04.2023).
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière J., *Na brzegach politycznego*, przeł. I. Bojadżijewa, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Rancière J., *Nienawiść do demokracji*, przeł. M. Kropiwnicki, A. Czarnacka, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2008.
- Rancière J., *Polityka literatury*, przeł. J. Franczak, w: Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 350–374.
- Rich A., *Przymusowa heteroseksualność a egzystencja lesbijska*, przeł. A. Grzybek, „Furia Pierwsza” 2000, nr 4/5, s. 91–127.
- Rich A., *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, przeł. J. Miziełńska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Rokicki J., *Ciało w koncepcji Michela Foucaulta*, w: M. Banaś, K. Warmińska (red.), *Kulturowe emanacje ciała*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 149–161.
- Rowieńska T., *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*, przeł. I. Kuźmina, w: E. Kraskowska (red.), *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. 2: *Feminizm*, Kolor Plus, Warszawa 2005, s. 84–94.
- P. Rudniew, *Ciemno – spać, jasno – uciekać*, przeł. A. L. Piotrowska, „Dialog” 2018, nr 3, s. 153–159.
- Sajewska D., *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa – Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy im. Gustawa Holoubka, Warszawa 2012.
- Senkova O., „Not so Much About Libido”: *Solidarities and Sexual Policies Grassroot Feminist Initiatives in Petersburg*, „Sociology of Power” 2018, nr 30 (1), s. 82.
- Shusterman R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Sosnowska A., *W soczewce teatru – eseje o sztuce angażującej*, „Obieg” 29.12.2008, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/ksi%C4%85%C5%BCki/5817> (30.04.2023).
- Spelman E., *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought*, The Women's Press, London 1988.

- Standpoint theory*, Britannica, <https://www.britannica.com/topic/standpoint-theory> (30.04.2023).
- Szoszyn R., *Rosja: Młoda armia Władimira Putina*, „Rzeczpospolita” 01.08.2017, <https://www.rp.pl/polityka/art10299951-rosja-mloda-armia-wladimira-putina> (20.05.2023).
- Szpakowska M. (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- Środa M., *Obcy, inny, wykluczony, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2020.
- Świerkosz M., *Barbarzyńca, klasyk i ... feministka. Jak płęć problematyzuje dyskusje o tradycji literackiej?*, „Ruch Literacki” 2015, nr LVI, z. 2 (329), s. 205–218.
- Świeściak A., *Współczynnik sztuki : polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- „Teatr” 2012, nr 8: <https://oteatre.info/issues/2012-8/> (30.04.2023).
- Teatr.doc*, <http://www.teatrdoc.ru/proj.php?id=10> (30.04.2023).
- The personal is political*, hasło w encyklopedii Britannica, <https://www.britannica.com/topic/the-personal-is-political> (30.04.2023).
- Thiem N., recenzja spektaklu, <http://teatr-polski.pl/spektakle/28-dni/> (30.04.2023).
- „Theatrum Mundi”, <http://theatrummundi.org>; <https://www.theatrummundi.ru/>.
- Tokarczuk O., *Kobieta nie istnieje*, w: J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 5–10.
- Turowski A., *Particolare. Sztuka, która wznieca niepokój*, <http://www.signum.art.pl/index.php/teksty/303-particolare-sztuka-ktora-wzniece-niepokoj.html> (30.04.2023).
- Tyczko K., *Wolność i tragizm*, „Teatr” 2018, nr 12, s. 39–42.
- Tyczko K., *Wolność i tragizm w twórczości Asi Wołoszyny*, w: L. Mięowska, P. Charko-Klekot, A. Tyka (red.), *Maski wolności w dramacie i teatrze XX i XXI wieku*, „Śląsk”, Katowice 2019, s. 295–313.
- Ugarow M., Własenko J., *Prawdziwa dramaturgia istnieje w rzeczywistości*, przeł. K. Kopka, „Performer” 2018, nr 16, <https://grotowski.net/performer/performer-16/prawdziwa-dramaturgia-istnieje-w-realnosci> (30.04.2023).
- Wachowski J., *Ciało performatywne*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 91–103.
- Wasilewski J.S., *Tabu*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010.
- Wąchocka E., *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
- Wielgus A., *Teatr polityczny musi wkurzać*, <http://jagiellonski24.pl/2017/09/04/teatr-polityczny-musi-wkurzac/> (30.04.2023).
- Williams R., *Aktywność i zaangażowanie*, przeł. M. Tabaczyński, w: G. Jankowicz, M. Tabaczyński (red.), *Socjologia literatury. Antologia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015, s. 298–305.
- Wittig M., *Kategoria płci*, w: *Francuski feminizm materialistyczny*, przeł. i oprac. M. Solarzka, M. Borowicz, Instytut Historii UAM, Poznań 2007, s. 127–134.
- Wojnowski K., *Performatywność*, w: E. Bał, D. Kosiński (red.), *Performatyka: terytoria*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 171–180.
- Wolf N., *Mit piękności*, w: M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, wydawnictwo?, Warszawa 2008, s. 103–108.

- Wójcik A., *Geopolityka namietności. Rozmowa z Jacquesem [!] Rancière*, „Res Publica Nowa”, 01.05.2015, <https://publica.pl/teksty/geopolityka-namietnosci-rozmowa-z-jacquesem-rancierem-51329.html> (30.04.2023).
- Zielińska M., *Antydoc tragedia*, „Dialog” 2018, nr 3, s. 186–191.
- Żmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Bytomskie Centrum Kultury – Korporacja Ha!art, Bytom–Kraków 2006.

LITERATURA PRZEDMIOTOWA W JĘZYKU ROSYJSKIM

- 10 лет акции „Марш миллионов” – последнему массовому митингу на Болотной площади, BBC News, 6 мая 2022, <https://www.bbc.com/russian/news-61348531> (15.05.2023). „Женский мир стал пристальным объектом исследования”. Участницы „Любимовки” о гендере и том, почему женщин в драматургии становится все больше, <https://www.kommersant.ru/doc/4080460> (30.04.2023).
- Rancière J., *Большой разговор*. Беседовал Андрей Репа, Colta, 21.06.2018 <https://www.colta.ru/articles/society/18387-zhak-ransier-bolshoy-razgovor> (23.04.2023).
- Алдашева Е., Полина Бородина в новом сезоне станет шеф-драматургом Vene Teater, „Театр”, http://oteatre.info/borodina-vene-teater/?fbclid=IwAR0vP0nQCsPiR-qkgoq4NnYF2_go4xDKbsI-7q1DhhT4bfKtHGnTPt81DO84 (30.04.2023).
- Атаманова С., Концепт истинного и ложного в драматургии о подростках и интернете: (на примере текстов Н. Блок „Фото topless”, К. Риндеркнехт „Ливия, 13”), „Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука” 2020, nr 3, 47–59.
- Багдасарян О., Обзор драматургии – 2010, „Филологический класс” 2011, nr 26, s. 62–65.
- Богданова П. (red.), *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, Новое литературное обозрение, Москва 2020.
- Болгова С.М., *Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XXI вв.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Самара 2019.
- Болгова С.М., *Современная документальная драма: к истории вопроса*, „Известия Самарского научного центра Российской академии наук” 2014, t. 16, nr 2, s. 386–389.
- Болотян И., *Вербатим*, „Новый филологический вестник” 2011, nr 2, s. 81–88.
- Болотное дело, <https://bolotnoedelo.info/> (20.05.2023)
- Болотян И., „Док” и „догма”: теория и практика, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/dok-i-dogma-teoriya-i-praktika/> (30.04.2023).
- Болотян И., Лавлинский С., „Новая драма”: опыт типологии, „Вестник РГГУ” 2010, nr 2, s. 35–43.
- Болотян И., *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы” 2004, nr 5, s. 23–42.
- Василевич А., *Женщины в современной драматургии*, <https://womenplatform.net/inspiration-and-development/zhenshhiny-v-sovremennoj-dramaturgii/> (24.04.2023).

- Василенко С., „Новые амазонки“ (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время), https://a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm (30.04.2023).
- Vox populi: что говорят и пишут в соцсетях о спектакле „Финист Ясный Сокол“, „Театр“, 5 мая 2023, <https://oteatre.info/vox-populi-chto-govoryat-i-pishut-v-sotssetyah-o-spektakle-finist-yasnyj-sokol/> (15.05.2023).
- Голубева А., Зотова Н., Госдума приняла закон о запрете „гей-пропаганды“. Чем он грозит и что запрещает?, BBC News, 23 ноября 2022, <https://www.bbc.com/russian/news-63714632> (20.05.2023).
- Гончарова-Грабовская С., Великая Отечественная война в восприятии современных драматургов (русско-белорусский контекст), w: Г. М. Бутырчик (red.), *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф.*, БДУ, Мінск 2016, s. 276–284.
- Гончарова-Грабовская С., Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века, Флинта, Москва 2006.
- Гончарова-Грабовская С., Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века), БГУ, Минск 2003.
- Гончарова-Грабовская С., Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века), Издательство Высшая школа, Минск 2021.
- Гремина Е., Исследование ада в голове современного человека. Беседу вела Елена Рачева, „Новая газета“, 16 марта 2018, <https://novayagazeta.ru/articles/2018/03/16/75819-issledovanie-ada-v-golove-sovremennogo-cheloveka> (15.05.2023).
- Гремина Е., *Театр.doc – 2 года работы (вместо вступления)*, w: tejze (red.), *Документальный театр. Пьесы, Три квадрата*, Москва 2004.
- Громова М., Русская драматургия конца XX – начала XXI века, Флинта, Наука, Москва 2005.
- Гуркина Е., „Дорогая моя столица“, „Современная драматургия“ 2000, nr 3, s. 122–123.
- Дело „Сети“, <https://tiny.pl/chcj> (15.05.2023).
- Джултаев К., Милитаризация становится главной идеологией, „Октагон“ 08.02.2023, https://octagon.media/politika/militarizaciya_stanovitsya_glavnoj_ideologiej.html (20.05.2023).
- Джурова Т., *Терра инкогнита*, <http://ptj.spb.ru/blog/terra-inkognita/> (30.04.2023).
- Дурненков М., [przedmowa] *Земля Эльзы. Пьеса в двух действиях*, „Искусство кино“ 2016, nr 5, <http://kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzy-pesa-v-dvukh-dejstviyakh> (30.04.2023).
- Ерофеев В., *Введение*, w: tegoż (red.), *Время рожать (Россия: начало века. Лучшие молодые писатели)*, Издательский Дом «Подкова», «Деконт+», Москва 2001.
- Жеребкина И., (Не)согласие политического и эстетического в философии Жака Рансьера, „Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна“ 2020, nr 61, s. 33–44.
- Жеребкина И., *Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует*, Алетейя, Санкт-Петербург 2003.

- Жеребкина И., *Страсть. Женская сексуальность в России в эпоху модернизма*, Алетея, Санкт-Петербург 2018.
- Жеребкина И., *Феминистская интервенция в сталинизм, или Сталина не существует*, Алетея, СПб 2006.
- Журчева Т.В., *Трагикомедия в русской драматургии XX века и ее трансформация на рубеже тысячелетий*, Издательство ННГУ им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород 2020.
- Зайцева Н., *Российская драматургия: настройка оптики*, „Театр” 2019, nr 38, <http://oteatre.info/nastrojka-optiki-o-feministskom-povorote-v-rossijskoj-dramaturgii/> (30.04.2023).
- Засухина М., Пулинович Я., *В какую сказку же я попала*, <http://ptj.spb.ru/blog/vkakuyu-zheskazku-uaropala/> (30.04.2023).
- Заудинова З., *„Миша и Лена”. Жизнь и двухтомник Гречиной и Угарова как история современной России*, <https://gorky.media/reviews/misha-i-lena/> (20.05.2023).
- Исаева Е., *Как это делается*, „Современная драматургия” 2015, nr 1.
- Исраилова М., Дунаева А., *Четыре версии феминистского искусства из Петербурга*, „Театр” 2019, nr 38, <http://oteatre.info/chetyre-versii-feministskogo-iskusstva-iz-peterburga/> (30.04.2023).
- Итина Л., *Театр, в котором не играют*, <https://pulse-uk.org.uk/time-out/theatre-doc/> (30.04.2023).
- Карась А., *Про зеков и про людей [„Мой голубой друг” Екатерины Ковалевой на Декаде новой драмы во МХАТе им. Чехова]*, „Российская газета”, 19.03.2003, http://www.newdrama.ru/press/art_1914 (30.04.2023).
- Кардапольцева В.Н., *Женственность как социокультурный конструкт*, Вестник РУДН, seria „Социология” 2005, nr 1(8), s. 62.
- Карев А., *Пытки и фальсификации не интересуют. В апелляции отказались слушать доказательства защиты о нарушениях в деле „Сети”*, „Новая газета” 1 октября 2020, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/10/01/87325-pytki-i-falsifikatsii-ne-interesuyut> (15.05.2023).
- Карпова Т., *Гендерный фактор в драматургическом тексте*, „Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика” 2016, nr 3, s. 46–48.
- Карпова Т., *Женская драматургия периода застоя в аспекте гендерного диалога*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2016, nr 5 (67), s. 99–103.
- Карпова Т., *К вопросу о динамике творческой активности женщин-драматургов: причины и факторы*, „Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики” 2014, nr 5 (43), s. 97–101.
- Карпова Т., *Диалог с И.А. Гончаровым в женской драматургии периода застоя („Обрыв” И.А. Гончарова – „Сад без земли”, „Майя” Л.Н. Разумовской)*, w: Растворова Н.В. (red.), *Художественное произведение в современной культуре: творчество - исполнительство - гуманитарное знание: сб. мат-лов и науч. ст. IV междунар. заочн. науч.-практ. конф. 1 июня 2016 г., г. Челябинск*, ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, Челябинск 2016, s. 4–11.

- Карпова Т., Пьеса А. Соколовой „Фантазии Фарятьева”: диалог с А. Володиным, w: *tejze (red.)*, *Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов*, изд-во ЯГПУ, Ярославль 2015, s. 28–33.
- Карчагин Е., Сивков Д., *Политика и справедливость в философии А. Бадью и Ж. Рансьера*, „Вестник ВолГУ. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии” 2014, nr 2, s. 12–18.
- КАТОК. Обсуждение пьесы Елизаветы Карабановой и Наты Кель, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=HmPogOQFc2I> (20.05.2023).
- Киселев А., „Для менструации слишком много эвфемизмов”: Ольга Шилыева – о своей феминистской оратории, <https://daily.afisha.ru/brain/11167-dlya-menstruacii-slishkom-mnogo-evfemizmov-olga-shilyaeva-o-svoey-feministskoy-oratorii/> (30.04.2023).
- Кислова Л.С., Образ „роковой женщины” в современной русской драме, „Вестник Томского государственного педагогического университета” 2007, nr 8, s. 94–99.
- Ковальская Е., Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/dvizhenie-solidarnost-na-otkrytie-teatra-doc/> (30.04.2023).
- Кочерина С.В., Мекаева Ю.Ю., *Современная драматургия: состояние, тенденции, перспективы. Социологическое исследование*, Академика, Москва 2008.
- Кукарцева М., Дмитриева И., Политическое как эстетическое, „Вопросы философии” 2015, nr 7, s. 17–28, http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1197 (30.04.2023).
- Культура во время „военных операций”. Нужны ли сейчас стихи, выставки и концерты? Блиц-опрос, „Colta” 3 марта 2022, <https://www.colta.ru/articles/specials/27777-opros-kultura-i-krizis> (30.05.2023).
- Купченко Т., ДЕВОЧКА-ВОЛЧИЦА. „Наташина мечта” Я. Пулинович в Центре им. Мейерхольда, „Современная драматургия” 2011, nr 3, s. 159–161.
- Курант Е., Современная драматургия в поисках мифа: „Июль” Ивана Вырыпаева и „Подорванные” Сары Кейн, „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 2 (142), s. 112–125.
- Куручкин М., Родионов А., Как мы полюбили вербатим, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/kak-my-polyubili-verbatim/> (30.04.2023).
- Липовецкий М., Боймерс Б., Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”, Новое литературное обозрение, Москва 2012.
- Липовецкий М., Иллюзия документальности и другие иллюзии, „Театр” 2015, nr 19, <http://oteatre.info/illyuziya-dokumentalnosti-i-nbsp-drugie-illyuzii/> (30.04.2023).
- Липовецкий М., Расходные стратегии, или метаморфозы „чернухи”, „Новый мир” 1999, nr 11, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1999/11/lipowez-pr.html (30.04.2023).
- Липовецкий М., Театр времен Гречиной и Угарова, w: Е. Гремина, М. Угаров, *Пьесы и тексты*. Том 1, Новое литературное обозрение, Москва 2019 [e-book].
- Луначарский А., Социализм и искусство, w: *Театр. Книга о новом театре. Сборник статей*, Москва, РАТИ –ГИТИС 2008, s. 7–30.
- Львова Н., Холод утра (Несколько слов о женском творчестве), <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/kritika/lvova-holod-utra.htm> (30.04.2023).

- Мазурова С., Ярослав Пулинович: „Никогда не знаешь, какая твоя пьеса «выстрелит»”, „Невский театрал” 2016, nr 5 (28), <http://lensov-theatre.spb.ru/pressa/yaroslava-pulinovich-nikогда-ne-znaesh-kakaya-tvoya-pesa-vystrelit/> (30.04.2023).
- Малютина Н., Маронь А., Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка, Collegium Columbinum; Temida 2, Kraków-Białystok, 2019.
- Мамадназарбекова К., Новый феминизм по-французски: за вашу и нашу свободу, „Театр” 2019, nr 28, <http://oteatre.info/novyj-feminizm-po-frantsuzski/> (30.04.2023).
- Маркова Т.Н., Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской, „Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения” 2013, nr 2, s. 88–96.
- Матвеева А., Без розовых очков. Ярослава Пулинович о том, что значит быть драматургом в России, „Российская газета” 2017, nr 206 (7372), <https://rg.ru/2017/09/13/yaroslava-pulinovich-rasskazala-o-sudbe-dramaturgov-v-rossii.html> (30.04.2023).
- Матвеева А., Пулинович. У драматургии женское лицо, <https://godliteratury.ru/public-post/slavina-mechta-yaroslava-pulinovich-i-an> (30.04.2023).
- Матвиенко К., Встреча с прекрасным. „Преступления страсти”. Документальный проект Г. Синькиной. Театр.doc. Москва, „Петербургский театральный журнал” 2003, nr 1, <https://ptj.spb.ru/archive/31/generations-31/vstrecha-sprekrasnym/> (15.05.2023).
- Матвиенко К., „Новая драма”: победа без триумфа, „Искусство кино” 2014, nr 3, <http://kinoart.ru/archive/2014/03/novaya-drama-pobeda-bez-triumfa> (30.04.2023).
- Матвиенко К., „Социальный поворот” в современном искусстве, „Театр” 2020, nr 43, <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (30.04.2023).
- Матвиенко К., Настоящее неопределенное. Драма, XXI век: трансформации, перемены, новые качества, в: П. Богданова (red.), Метаморфозы театральности: разомкнутые формы, Новое литературное обозрение, Москва 2020, s. 71–90.
- Матвиенко К., НОВОЕ РУССКОЕ. Образ России в отечественном театре 2000–2010-х годов, „Петербургский Театральный Журнал” 2020, nr 2(100), <https://ptj.spb.ru/archive/100/burning-issue/novoe-russkoe/> (30.04.2023).
- Матвиенко К., Ярослава Пулинович, <http://rusiti.ru/magazine/detail/stati/Yaroslava-Pulinovich>, (30.04.2023).
- Михайлова М., „Бабы с пьесами...” в эпоху modern (предисловие), в: tejže (oprac.), Женская драматургия Серебряного века, Гиперион, Санкт-Петербург 2009, s. 5–64.
- Михайлова М., Анна Мар, первая женщина в профессии, „Искусство кино” 2015, nr 1, <https://old.kinoart.ru/archive/2015/01/anna-mar-pervaya-zhenshchina-v-professii> (29.04.2023).
- Наконец-то перестать быть символом Олег Сенцов на свободе. Антон Долин объясняет, почему это так важно, Meduza, 7 сентября 2019, <https://meduza.io/feature/2019/09/07/nakonets-to-perestat-byt-simvolom> (16.05.2023).
- Неклюдова М., Митенко П., Зерчанинова М., Театральный акт и политическое действие, <http://theatrummundi.org/material/tags/ranser-zhak> (30.04.2023).

- Неклюдова М., *Парадокс о зрителе: „Эмансипированный зритель” Жака Рансьера*, portal teatralny Teatrum Mundi, 2011, <http://theatrummundi.org/2012/01/paradox/> (30.04.2023).
- Огнева М., *Театр-терапия*. Беседу вела Д. Дзис, <https://lubimovka.ru/blog/579-teatr-terapiya> (15.05.2023).
- Окунь М., *Анна Мар, женщина на кресте*, „Калейдоскоп-Интим” 2001, nr 13, <https://proza.ru/2011/11/26/1364> (29.04.2023).
- „Оправдание терроризма” в деле Жени Беркович и Светланы Петрийчук – это рассказ о выдуманной организации „Тридешатое государство”. Под угрозой все, кто упоминают террористов в книгах, пьесах и песнях?, Медуза 10 мая 2023, <https://meduza.io/feature/2023/05/10/opravdanie-terrorizma-v-dele-zheni-berkovich-i-svetlany-petriychuk-eto-rasskaz-o-vydumannoy-organizatsii-tridesyatoe-gosudarstvo> (20.05.2023).
- Павлов А.М., *Событие рассказывания в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой „Про мою маму и про меня”)*, „NARRATORIUM. Междисциплинарный журнал” 2011, nr 1–2, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027601> (15.05.2023).
- Петербургский театральный журнал: <http://ptj.spb.ru>.
- Плеханова И., *О зрелищности современной поэзии (по пьесам А. Родионова и Е. Троепольской)*, „Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения” 2018, nr. 3, s. 68–81.
- Подлубнова Ю., *Время Ярославы*, „Знамя” 2018, nr 3, <http://magazines.russ.ru/znamia/2018/3/vremya-yaroslavy.html> (30.04.2023).
- Пулинович Я., *Драматург Ярослава Пулинович: Не ждите от меня хэппи-эндов*, „Комсомольская правда” 8.10.2012, <http://www.alt.kp.ru/daily/25962.5/2901-818> (30.04.2023).
- Рансьер Ж., *На краю политического*, przeł. Б. М. Скуратов, Праксис, Москва 2006.
- Рансьер Ж., *Несогласие: Политика и философия*, przeł. В. Е. Лапицкий, Machina, СПб 2013.
- Рансьер Ж., *Разделяя чувственное*, przeł. В. Лапицкий, А. Шестаков, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, СПб 2007.
- Рансьер Ж., *Эстетическое бессознательное*, przeł. В. Лапицкий, Machina, СПб, 2004.
- Ровенская Т.А., *Женская проза конца 1980-х – начала 1990-х годов (проблематика, ментальность, идентификация)*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (10.01.2001), Москва 2001, s. 83–94.
- Родионов А., *Вербатим: как начинался Театр.doc*, „Театр” 2018, nr 35, <http://oteatre.info/verbatim-kak-nachinalsia-teatr-doc/> (30.04.2023).
- Родионов А., *Документальный театр: проекты и наброски*, „Современная драматургия” 2000, nr 3, s. 166–169.
- Родионов А., *Сценарий это протез*. Беседу вела Кристина Матвиенко, „Искусство кино” 2012, nr 12, <https://old.kinoart.ru/archive/2012/12/aleksandr-rodionov-stsenarij-eto-protez> (30.04.2023).
- Родионов А., „Вербатим” – реальный диалог на подмостках, „Отечественные записки” 2002, nr 4–5(5–6), <http://www.strana-oz.ru/2002/4/verbatim---realnyu-dialog-na-podmostkah> (30.04.2023).
- Розов В., *Пьесы Нины Садур*, w: Н. Садур, *Чудная баба*, Москва 1989.

- Руднев П., *Новая пьеса в России*, „Знамя” 2013, nr 4, <http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html> (30.04.2023).
- Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.
- Руднев П., *Счет прошлому*, „Современная драматургия” 2013, nr 1, s. 2.
- Рудова Л., *Девочки, красота и женственность. Постсоветские „потребительские сказки”. По материалам современной литературы для девочек-подростков*. Przeł. z ang. Е. Демидова (pod.red. Л. Рудовой), „Теория моды. Одежда. Тело. Культура” 2012, nr 23, <http://www.nlobooks.ru/node/2114> (30.04.2023).
- Сагальчик А., *Комьюнити-театр в России: первые шаги*, „Театр” 2021, nr 44, https://oteatre.info/komyuniti-teatr-v-rossii-pervye-shagi/#_ftn8 (14.05.2023).
- Селютина Е., *Нарративное интервью в структуре вербатима и проблема автора в современной российской драматургии (на примере пьесы Е. Исaeвой „Я боюсь любви”)*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2013, nr 1, с. 250–254.
- Сизова М.И., *Вербатим на русской сцене*, w: Т.В. Журчева (red.), *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: Проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: Материалы научно-практ. семинаров, 26–27 апреля 2009 года, 14–16 мая 2010, г. Самара*, Издательство Самарского университета, Самара 2011, s. 97–103.
- Солдатов А., Карев А., Царица наук. Ключевым элементом обвинения против Беркович и Петрийчук оказалась некая „деструктологическая экспертиза”. Рассказываем, кто ее провел, „Новая газета” 6 мая 2023, <https://novaya.media/articles/2023/05/06/tsaritsa-nauk> (20.05.2023).
- „Сотрудники ФСБ посещают их лишь с одной целью – пытать”. Открытое обращение родственников фигурантов «дела „Сети”», 11 ноября 2020, <https://novayagazeta.ru/articles/2020/11/11/87926-sotrudniki-fsb-poseschayut-ih-lish-s-odnoy-tselyu-pyatat> (15.05.2023).
- Тараканова О., „Тебе никто не верит. В этом сила транс*сообщества”. Небинарный и трансгендерный театр в России, „Театралий” 20 июня 2020, <https://teatralium.com/interviews/transpersony/> (20.05.2023).
- Тимина А., „Театр.doc” будет сохранен любой ценой, <http://www.teatral-online.ru/news/21688/> (30.04.2023).
- Тимонина Е., Юрий Муравицкий поставит феминистскую пьесу «28 дней», https://oteatre.info/yurij_muravitskij_28/ (30.04.2023).
- Токарева М., Погром заказывали? Почему театральная сцена снова стала площадкой для политической расправы, а „Молот ведьм” – инструкцией для репрессий, „Новая газета” 18 мая 2023, <https://novayagazeta.ru/articles/2023/05/18/aleksandr-asmolov-razgovory-o-beznadezhnosti-mogut-prevratitsia-v-sbyvaiushcheesia-prorochestvo> (20.05.2023).
- Толстова А., Степанов В., Матвиенко К., „Социальный поворот” в современном искусстве, „Театр” 2020, nr 43, <https://oteatre.info/sotsialnyj-povorot-v-sovremennom-iskusstve/> (30.04.2023).
- Тютелова Л.Г., *Действие в новейшей драме рубежа XX–XXI веков*, w: Т.В. Журчева (red.), *Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги*, Издательство Самарского университета, Самара 2016, s. 16–36.

- Угаров М., *Писать пьесы – безнравственно*. Беседу ведет Светлана Новикова, „Дружба народов” 1999, nr 2, <https://magazines.gorky.media/druzha/1999/2/pisat-pesy-beznravstvenno.html> (30.04.2023).
- Угаров М., *Что такое вербатим?*, <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925?expand=yes#expand> (30.04.2023).
- Фикс К., *„Секс – это тема, которую легко опошлить”*. Три девушки набрались смелости и решили показать „Свингеров”, portal Ura.ru, 16.06.2014, <https://ura.news/news/1052183123> (30.05.2023).
- „Финист Ясный Сокол” Светланы Петрийчук и Евгении Беркович. Экспертное мнение профессионалов..., „Петербургский театральный журнал”, 6 мая 2023, <https://ptj.spb.ru/blog/finist-yasnyj-sokol-mnenie-professionalov/> (15.05.2023).
- Фролова Н., *„В огромном количестве пьес – война”*, <https://lubimovka.ru/blog/396-v-ogromnom-kolichestve-pes-vojna> (30.04.2023).
- Цицинова А., Полонский В., Уросова М., Гуляева С., *Аресты за спектакль. Женя Беркович и Светлана Петрийчук в суде. Видеорепортаж*, „Новая газета”, 6 мая 2023, <https://novayagazeta.ru/articles/2023/05/06/aresty-za-spektakl> (15.05.2023).
- Чабдарова А., 28 дней, рецензия спектакля, <https://teatralium.com/reviews/28dney/> (30.04.2023).
- Черняк М., *Новая драма для новых тинейджеров: к вопросу о типологических чертах современно драматургии*, „Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Литературоведение” 2020, nr 7, s. 87–94.
- Чехов А.П., *Письмо Щепкиной-Куперник Т.Л., 1 октября 1898 г. Ялта*, w: tegoż, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т.*, Наука, Москва 1974–1983, t.7, s. 283–284, <http://chegov-lit.ru/chegov/letters/1897-1898/letter-2421.htm> (30.04.2023).
- Шамина В., *Воплощение политических реалий в российской драме начала XXI века*, „Вестник ТГГПУ”, 2014, nr 3 (37), s. 219–222.
- Шебельян Я., *Пьесы о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001–2019)*, „Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука” 2019, nr 4, s. 42–52.
- Шестакова М., *Разделение чувственного – эстетическая феноменология Ж. Рансьера*, „Философия и общество” 2014, nr 3 (75), s. 120–130.
- Шимадина М., *Три четверти грусти*, „Театр” 7 мая 2015, <https://oteatre.info/tri-chetverti-grusti/> (15.05.2023).
- Эрнандес Е., *Драматургия, которой нет?*, „Современная драматургия” 1992, nr 3–4, s. 187.
- Эскизы спектаклей „Душа подушки” и „Травоядные” – 29 июня, Teatr.doc, <https://www.teatrdoc.ru/news/article/5716/> (20.05.2023).

DRAMAT ZAANGAŻOWANY I ANGAŻUJĄCY
WSPÓŁCZESNA DRAMATURGIA ROSYJSKA WOBEC ZAGADNIENIA KOBIECOŚCI

Streszczenie

Niniejsza rozprawa podejmuje próbę namysłu nad zaangażowaniem współczesnej dramaturgii rosyjskiej w zakresie definiowania i przedefiniowania roli kobiety we współczesnym świecie. Przyjmując założenie, że figura autora jest ważnym elementem składowym powstającego tekstu oraz biorąc pod uwagę wielowiekową dominację pisarstwa męskiego nad kobiecym w pracy *Dramat zaangażowany i angażujący. Współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości* analizowane są sztuki pisane przez kobiety.

Punktem wyjścia dla rozważań w rozprawie jest przeświadczenie, że każdy kobiecy głos w literaturze zaburza męską hegemonię, rozszerza perspektywę postrzegania świata i umożliwia wypowiedzenie tego, co dotąd było niemożliwe. Takie stanowisko pozwala na interpretację twórczości kobiet-dramatopisarek z uwzględnieniem ich związków z politycznością i zaangażowaniem społecznym literatury. Podstawę dla takich rozważań stanowi koncepcja polityki literatury Jacques'a Rancière'a i stanowisko filozofa, że wszelka działalność artystyczna powinna nie tylko reagować na otaczającą rzeczywistość, ale dzięki swym performatywnym właściwościom jest w stanie ingerować w nią i ją zmieniać.

Pierwszy rozdział pracy skupia się na omówieniu zagadnienia literatury społecznie zaangażowanej w rozumieniu Jacques'a Rancière'a i interpretacji jego teorii przedstawionych przez Pawła Mościckiego. Po zdefiniowaniu takich pojęć jak „polityka” i „polityczność” w tej części pracy przedstawiona została również kwestia dotychczasowej obecności społecznego zaangażowania w literaturze rosyjskiej ze szczególnym uwzględnieniem dramatu. Ujęcie diachroniczne pokazuje, że obecne w najnowszej dramaturgii dążenie do oddziaływania poprzez kreację artystyczną na publiczność ma długą tradycję literacką.

Drugi rozdział rozprawy został poświęcony problematyce polityczności feminizmu oraz partycypacji kobiet-autorek w życiu artystycznym Rosji. Szeroki zakres tematów podnoszonych przez feministki służy włączaniu w przestrzeń widzialności

osób oraz problemów, które do tego momentu były skrywane i tabuizowane. Dlatego istotną częścią feminizmu jest polityczność rozumiana jako m.in. uwrażliwienie na głosy innych, pokazanie różnych wariantów „normalności”. Wspomniane cele przyświecają również rosyjskim pisarkom, które od przełomu XIX i XX wieku coraz wyraźniej zaznaczają swoją obecność na literackiej scenie. Po sprzyjającym feministycznym tendencjom modernizmie nastąpił niekorzystny dla pisarek okres Związku Radzieckiego, kiedy to zostały one zepchnięte na margines literatury, by powrócić w latach 80./90. XX wieku.

W trzeciej części pracy na podstawie konkretnych odwołań do utworów dramaturgicznych została podjęta próba potwierdzenia zasadności postawionej tezy o zaangażowanym charakterze współczesnej dramaturgii rosyjskiej. Analizowany materiał stanowi twórczość dramatopisarek debiutujących po roku 2000, będąca częścią „nowego dramatu” rosyjskiego. Pierwszy podrozdział przybliży utwory Jarosławy Pulinowicz, które w dużej części poświęcone są problemom nastolatków i trudnemu wchodzeniu w dorosłość. Kwestie stawania się kobietą i poszukiwania siebie autorka umieszcza na tle przemian społeczno-politycznych początku nowego stulecia.

Z dość tradycyjnymi pod względem formalnymi dramatami Pulinowicz kontrastuje omówiona w kolejnym podrozdziale sztuka Olgi Szylajewej *28 dni*. Zaprezentowana obok twórczości Iriny Waśkowskiej stanowi przykład refleksji nad pozycją kobiety w świecie. Nie bojąc się eksperymentów na płaszczyźnie języka, kompozycji i problematyki, obie dramatopisarki prezentują teksty, w których dużą rolę odgrywa kobieca cielesność oraz seksualność.

Kolejny podrozdział tropi aktywność kobiet-autorek w przestrzeni dramatu dokumentalnego, który często traktowany jest jako najbliższy potocznej definicji polityki rozumianej w charakterze działalności partii politycznych z racji tego, że powstałe w jego ramach sztuki są często reakcją na aktualne wydarzenia z życia publicznego Rosji. Na przykładzie Teatru.doc i twórczości związanych z nim autorek takich jak Jelena Griemina, Jelena Isajewa, Swietłana Pietrijczuk, Polina Borodina czy

Zariema Zaudinowa w tej części pracy zostały zademonstrowane możliwości aktywnego dialogu z rzeczywistością, jakie posiada dramaturgia dokumentalna i wykorzystywana w jej ramach technika verbatim.

Ostatni podrozdział tej analitycznej części rozprawy dotyczy jednego z bardziej tabuizowanych zagadnień związanych z kobiecością, a mianowicie dyskursu lesbijskiego i queerowego. Zaangażowanie społeczne młodych autorek rosyjskich przejawiające się m.in. w pragnieniu podjęcia próby zmian w dotychczasowym porządku społecznym, nie mogły nie objąć tematyki *queer* – związki homoseksualne mają coraz większą reprezentację we współczesnym dramacie rosyjskojęzycznym, również tym pisanym przez kobiety. W opisanych sztukach autorki (m.in. Natalja Miłantjewa czy Jekatierina Kowalewa) oddają głos mniejszościowym społecznościom, przenosząc na scenę bogatą mozaikę ich opowieści i doznań, co można uznać za ważny krok w stronę zmiany dotychczasowego układu sił.

AN ENGAGED AND ENGAGING DRAMA
CONTEMPORARY RUSSIAN DRAMATURGY AND THE ISSUE OF FEMININITY

Summary

This dissertation attempts to reflect on contemporary Russian dramaturgy's engagement in terms of defining and redefining the role of women in the modern world. Assuming that the figure of the author constitutes an important component of a created text, and taking into account the centuries-long dominance of male over female writing in the work *An engaged and engaging drama. Contemporary Russian dramaturgy and the issue of femininity* plays written by women are analysed.

The starting point for the discussions in the dissertation consists in the preconception that every female voice in literature disrupts the male hegemony, broadens the perspective of perceiving the world, and allows stating what was previously impossible. Such a position allows to interpreting the work of women playwrights taking into account their relationships with the political and social engagement of literature. The basis for such discussions consists in Jacques Rancière's concept of the politics of literature and the philosopher's position that all artistic activity should not only react to the surrounding reality, but through its performative properties is able to intervene in and change it.

The first chapter of the work focuses on discussing the issue of socially engaged literature as understood by Jacques Rancière, and interpreting his theories presented by Paweł Mościcki. After defining concepts such as "politics" and "politicity", this part of the work presents also the issue of the presence of social engagement in Russian literature so far, with a particular focus on drama. The diachronic approach shows that the striving to influence the audience through artistic creation present in recent drama has a long literary tradition.

The second chapter has been devoted to the issue of the politicity of feminism and the participation of female authors in the artistic life of Russia. The wide range of topics raised by feminists serves to bring people and issues into the space of visibility that have until then been hidden and tabooed. That is why an important part of

feminism consists in politicity, understood as, among other things, being sensitive to the voices of others, showing various versions of “normality”. The aforementioned aims also guide the Russian female writers, who have increasingly made their presence felt on the literary scene since the turn of the 20th century. After modernism, which favoured feminist tendencies, came the Soviet period, which was unfavourable for female writers who were marginalised in literature, only to return in the 1980s and 1990s.

In the third part of the paper, an attempt was made to confirm the validity of the thesis concerning the engaged nature of contemporary Russian drama on the basis of specific references to dramatic works. The analysed material constitutes the work of female playwrights debuting after 2000, as part of the “new drama” of Russia. The first subchapter has a closer look at Yaroslava Pulinovich’s works, which are largely devoted to the problems of teenagers and the difficult transition into adulthood. The issues of becoming a woman and searching for oneself are placed by the author against a background of socio-political changes of the beginning of the new century.

Pulinovich’s formally quite traditional dramas are juxtaposed with Olga Shilyayeva’s play *28 Days*, discussed in the following section. Presented alongside the work of Irina Vaskovskaya, it constitutes an example of a reflection on the position of women in the world. Unafraid to experiment on the level of language, composition, and subject matter, both playwrights present texts in which female corporeality and sexuality play a significant role.

The following subchapter traces the activity of female authors in the space of documentary drama, which is often regarded as the closest to the colloquial definition of politics understood in terms of the activity of the political party due to the fact that the plays created within its framework often constitute a reaction to current events in Russian public life. Using the example of Teatr.doc and the work of its associated authors such as Yelena Gremina, Yelena Isayeva, Svetlana Petriychuk, Polina Borodina or Zarema Zaudinova, this part of the work demonstrates the possibilities of active dialogue with reality included in documentary dramaturgy and the verbatim technique used with it.

The final subchapter of this analytical part of the dissertation concerns one of the more tabooed issues of femininity, namely lesbian and queer discourse. The social commitment of young Russian female authors, manifested, among other things, in their desire to try to change the existing social order, could not fail to include *queer* themes – homosexual relationships are increasingly represented in contemporary Russian-language drama, including those written by women. In the described plays, the authors (including Natalya Milantyeva or Yekaterina Kovaleva) allow minority communities to speak up, bringing a rich mosaic of their stories and experiences to the stage, which can be regarded as an important step towards changing the previous balance of power.

АНГАЖИРОВАННАЯ И АНГАЖИРУЮЩАЯ ДРАМА
СОВРЕМЕННАЯ РОССИЙСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ
В СВЯЗИ С ПРОБЛЕМОЙ ЖЕНСТВЕННОСТИ

Резюме

В настоящей работе предпринимается попытка осмыслить стремление современной русской драмы к определению и переопределению роли женщины в современном мире. Исходя из того, что фигура автора является важным компонентом возникающего текста, и принимая во внимание многовековое преобладание мужского литературного творчества над женским, в работе *Ангажированная и ангажирующая драма. Современная российская драматургия в связи с проблемой женственности* анализируются пьесы, написанные женщинами.

Точкой отсчета для рассуждений в диссертации является убеждение, что каждый женский голос в литературе нарушает мужскую гегемонию, расширяет перспективу восприятия мира и позволяет произнести то, что раньше было невозможно. Такая позиция позволяет интерпретировать творчество женщин-драматургов с точки зрения их отношения к политической и социальной ангажированности литературы. Основой для таких рассуждений является концепция Жака Рансьера о политике литературы и положение философа о том, что всякая художественная деятельность должна не только реагировать на окружающую действительность, но и, благодаря своим перформативным свойствам, способна вмешиваться в нее и ее менять.

В первой главе обсуждается вопрос о социально ангажированной литературе в понимании Жака Рансьера и интерпретации его теорий, представленной Павлом Мосьицким. После определения таких понятий, как «политика» и «политичность» в этой части работы рассматриваются также существующие в прошлом примеры социальной ангажированности в русской литературе, особенно в драматургии. Благодаря использованному диахроническому подходу видно, что присутствующее в современной драме стремление воздействовать

на аудиторию посредством художественного творчества имеет давнюю литературную традицию.

Вторая глава посвящена вопросу политизации феминизма и присутствия женщин-авторов в русской художественной жизни. Широкий спектр тем, поднимаемых феминистками, служит тому, чтобы ввести в пространство видимости людей и проблемы, которые до этого момента были скрыты и табуированы. Поэтому важной частью феминизма является политизация, понимаемая, в частности, как привлечение внимания к голосам других, демонстрация различных вариантов «нормальности». Вышеупомянутые цели преследуют и российские писательницы, которые с начала XX века все больше заявляют о себе на литературной сцене. За модернизмом, который способствовал феминистским тенденциям, последовал неблагоприятный советский период, когда женщины-писательницы были оттеснены от литературы, и смогли вернуться только в 1980-е–90-е годы.

В третьей части исследования была предпринята попытка подтвердить истинность тезиса об ангажированном характере современной российской драмы на основе конкретных ссылок на драматические произведения. Анализируемый материал состоит из произведений драматургинь, дебютировавших после 2000 года, творчество которых являются частью «новой драмы» в России. В первом подразделе рассматриваются пьесы Ярославы Пулинович, в основном посвященные проблемам подростков и сложному переходу во взрослую жизнь. Вопросы формирования женственности и поиска себя автор ставит на фоне социально-политических изменений начала нового века.

С вполне традиционно построенными драмами Пулинович контрастирует пьеса Ольги Шиляевой *28 дней*, которая оказывается в центре внимания следующего подраздела. Представленная рядом с работами Ирины Васьковской, она является примером размышлений о положении женщины в мире. Не боясь экспериментировать с языком, композицией и тематикой, обе драматургини составляют тексты, в которых женская телесность и сексуальность играют важную роль.

В следующем подразделе прослеживается деятельность женщин-авторов в пространстве документальной драмы, которая часто рассматривается как наиболее близкая к общепринятому определению политики, понимаемой как деятельность политических партий. Причиной таких ассоциаций считается факт, что пьесы, созданные в рамках этого жанра, часто являются реакцией на текущие события в общественной жизни России. На примере Театра.doc и работ связанных с ним писательниц, таких как Елена Гремина, Елена Исаева, Светлана Петрийчук, Полина Бородина и Зарема Заудинова, в этой части диссертации демонстрируются возможности активного диалога с реальностью, которыми обладает документальная драматургия и используемая в ее пределах техника вербатима.

Последний подраздел аналитической части работы посвящен одному из наиболее табуированных вопросов женственности, а именно дискурсам лесбийскому и квир. Социальная активность молодых российских писательниц, проявляющаяся, в том числе, в стремлении изменить существующий социальный порядок, не могла не включить в себя проблематику квир — гомосексуальные отношения все чаще имеют репрезентацию в современной русскоязычной драматургии, в том числе и создаваемой женщинами. В анализированных в работе пьесах писательницы (включая Наталью Милантьеву и Екатерину Ковалеву) дают слово ЛГБТ-сообществу, перенося на сцену богатую мозаику историй и опыта этой группы, что можно рассматривать как важный шаг к изменению существующего баланса сил власти.