



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów : rzecz o "dramaturgii środka"

**Author:** Lidia Mięowska

**Citation style:** Mięowska Lidia. (2011). Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów : rzecz o "dramaturgii środka". W: B. Stempczyńska, L. Mięowska (red.), "Literatura środka" kontekst słowiański. (S. 41-63). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

LIDIA MIĘSOWSKA

Uniwersytet Śląski

## Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów Rzecz o „dramaturgii środka”

„Nowa dramaturgia” rosyjska, która ukształtowała się w latach osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych XX stulecia, od samego początku wzbudzała wiele emocji i prowokowała do krytycznych, często krzywdzących ją komentarzy. Warto przypomnieć, jak trudne było jej położenie pośród powtarzanych jak mantra opinii, że tworzą ją młodzi, więc niedoświadczeni pisarze, niemający wycucia sceny i znajomości prawideł sztuki dramaturgicznej. Krytyka zarzucała im nieumiejętne imitowanie rzeczywistości na poziomie konstrukcji bohatera i w sferze problematyki<sup>1</sup>. Nie oszczędzono także tych, którzy zajmowali się badaniem najnowszego dramatu, i żądano wręcz, by postrzegać pełniej konflikty, nad którymi bez powodzenia — jak mawiano — rozwodzi się współczesna dramaturgia<sup>2</sup>.

Powszechnie znana też była niechęć reżyserów i aktorów do pracy z najnowszym dramatem. Głównym tego powodem była, w przekonaniu ludzi teatru, wątpliwa wartość artystyczna większości tekstów, brak oryginalnych rozwiązań estetycznych i formalnych, powrót do drastycznych, czasem wulgarnych obrazów rzeczywistości, do scen przemocy i nieliterackiego języka. Takie powszechne opinie o najnowszych sztukach sprzyjały prezentowaniu negatywnych komentarzy w stylu: „Пьесы N — это просто надписи на стене общественного туалета” albo: „Всем ясно — современная драматургия мертва, и нечего пытаться выкапывать покойницу” czy też: „Драматурги убили царя, распяли Христа, провели приватизацию,

---

<sup>1</sup> А. Чепуров: *О „новых пьесах”*. „Театральная жизнь” 1998, nr 5—6, s. 35.

<sup>2</sup> Ibidem.

отдали нашу экономику оффшорам, нашу молодежь — наркомафии”, czy po prostu: „Современной драматургии нет, потому что все современные российские пьесы очень плохие”<sup>3</sup>. Z powodu takich wypowiedzi „nie wpuszczano” dramatu najnowszego na sceny teatralne, ponadto niechętnie go publikowano, a w świadomości krytyki, nierzadko także badaczy, zaistniał wówczas, gdy zyskał tzw. życie sceniczne. O takiej sytuacji bardzo szczerze i otwarcie mówiła w 1998 roku Nadieżda Ptuszkińska: „Нет спектакля — нет критики. Я не помню — критического анализа пьесы самой по себе, вне спектакля. Пьесы у нас в стране не признаются”<sup>4</sup>.

Z czasem ta kryzysowa sytuacja w niewielkim, niestety, stopniu uległa zmianie. W roku 2005 Mark Lipowiecki zebrał w swoim artykule jeszcze inne wypowiedzi krytyków, będące potwierdzeniem żywych sporów dotyczących scenopisarstwa. Rok wcześniej w drugim numerze czasopisma „Искусство кино” opublikowano raport o stanie драматургии najnowszej, z którego korzystał Lipowiecki pisząc swój komentarz, przytoczony tutaj, ze względu na jego wartość dokumentalną, niemal w całości:

О сегодняшней «новой драме» (далее — НД), как и полагается, много спорят. Одни говорят, что она разрушает обман «праздничного театра», возрождает традицию театра как глашатая истины, попутно объявляя новый призыв ударников в литературу: «каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача — выразить и отражать личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он» (М. Угаров, с. 93). Другие доказывают, что за напором НД стоит «опыт групповой ничтожности» (А. Соколянский, с. 55), когда индивидуальная несостоятельность драматургов компенсируется коллективистским «сообща». Одни обзывают неонатрагическую эстетику НД «сраматургией» (И. Смирнов). Другие настаивают, что НД «протестует вообще против потребительского, мешанского менталитета», против новой буржуазности (О. Дарфи, с. 8). Одни полагают, что среди того, что называют НД, слишком много традиционной мелодрамы (Г. Заславский). Другие настаивают на том, что НД рождается из экспериментов с формой, из снятия табу и их осмеяния (М. Давыдова). Одни связывают важнейшие открытия этого направления с документализмом, пафосом достоверности, с техникой Verbatim, которая-де открывает новые социальные феномены (Е. Гремина, М. Угаров, О. Дарфи). Другие находят эту технику убийственной для театра: «...“документальный театр”, по-моему, сильно смахивает на Пролеткульт. Главные достижения “новой драмы” — нецензурная брань и так называемая “живая речь” — кажутся мне не

<sup>3</sup> Komentarze zamieściła w swoim artykule Jeliena Griemina. Zob. Е. Гремина: *Новая драма: трагедия менеджмента*. „Театр” 2000, nr 4, s. 15—16.

<sup>4</sup> Н. Птушкина: *Пессимистические записки оптимиста*. „Театральная жизнь” 1998, nr 5—6, s. 40.

только повторением пройденного (и у нас, и на Западе), но и неуместной попыткой соревноваться с ТВ» (В. Мирзоев, с. 13)<sup>5</sup>.

„Nowej dramaturgii” niewiele pomógł nawet fakt, że lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia i lata dziesiąte XXI wieku krytyka nazwała latami dramaturgii, ogłaszając swoisty „dramaturgiczny boom”<sup>6</sup>. Nie oznaczało to jednak, że ów rozgłos i popularność najnowszej dramaturgii, jej różnorodność przełożyły się na liczbę docenionych tekstów.

W 2008 roku także Mark Lipowiecki tak charakteryzował tę złożoną sytuację:

«[...] новая драма» оказалась за пределами современного литературоведения — как в России, так и в славистике. Театр вообще с запаздыванием попадает в поле зрения моих коллег. Стало уже привычным, что современная литература в целом становится предметом научных упражнений только после того, как ее хорошенько «разомнут» газетно-журнальные критики. А поскольку критики, пишущие о словесности, на театральные события реагируют весьма редко, то этот «канал связи» восприятию новейших пьес помогает не сильно. Кроме того, драматургия лишь периодически становится литературным авангардом: так было в начале 1980-х, такова [...] ситуация и сегодня; но заметно это лишь постфактум, а «по ходу действия» в глаза не бросается и внимания не привлекает<sup>7</sup>.

Lipowiecki w cytowanym artykule zamieszcza też uwagę, że dla opisywanej sytuacji ponownie znamieny jest brak jednorodności wśród krytyków, którzy dostrzegają najbardziej zdolnych dramaturgów, ale nie traktują nowej dramaturgii kompleksowo jako interesującego i wartościowego zjawiska.

Być może dlatego prace naukowe dotyczące tejszej dramaturgii, jeśli w ogóle powstają, to zazwyczaj ograniczają się do zreferowania poglądów twórców, do przybliżenia ich manifestów, opowiedzenia treści sztuk czy do powierzchownych analiz postaci, konfliktów, z pominięciem tego, co w tych utworach najwartościowsze, czyli mistrzowskich gier, prowadzonych na wielu poziomach, m.in. na poziomie języka.

---

<sup>5</sup> М. Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*. „Новое литературное обозрение” 2005, nr 73, <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27-pr.html> (data dostępu: 10 maja 2010). Krytyk cytuje tutaj (strony podając w nawiasach, po nazwisku autora) materiały specjalnego wydania czasopisma „Искусство кино” 2004, nr 2, poświęconego zagadnieniom „нового драмату”.

<sup>6</sup> Zob. „Искусство кино” 2004, nr 2.

<sup>7</sup> М. Липовецкий: *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*. „Новое литературное обозрение” 2008, nr 89, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html> (data dostępu: 10 maja 2010).

Największym nieszczęściem dzisiejszej dramaturgii, potęgującym trudności w pisaniu o niej, jest — nad czym ubolewa Lipowiecki — nieobecność najnowszej myśli metodologicznej w dramatologii. Krytycy, odnotowując badania prozy i poezji, wykorzystujące najnowsze dyskursy teoretyczne, domagają się uwzględniania różnorodnych paradygmatów teoretycznych w pracach naukowych. Obowiązek ów wypływa ze specyfiki analizowanych tekstów, zaliczanych przecież do szeroko rozumianego postmodernizmu, a świadomość istoty tegoż powinna mobilizować badacza do przekraczania granic i wychodzenia poza to, co wyznaczają literaturoznawcze nurty, tendencje, mody<sup>8</sup>.

Postmodernizm, rozumiany jako swoista postać demokracji w sztuce, przyniósł nowy typ utworu literackiego — ewoluujący, mutujący tekst, odrzucający, co usilnie podkreśla rosyjska krytyka, tradycyjne funkcje bycia nauczycielem, przewodnikiem duchowym narodu. Ponadto, co istotne z punktu widzenia niniejszych rozważań, tekst postmodernistyczny przestał „obsługiwać” państwową ideologię, budować nowy świat<sup>9</sup>. Ta zmiana funkcji literatury uwarunkowana była, oczywiście, nie tylko wpływem myśli poststrukturalistycznej, ale wynikała także z reform, odnotowywanych na gruncie społecznym. Warto bowiem pamiętać, że:

[...] постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру, как полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы. Постмодернизм также рассматривают как реакцию на тотальную коммерциализацию культуры, как противостояние официальной культуре<sup>10</sup>.

Czas formowania się postmodernizmu na Zachodzie, lata sześćdziesiąte-siedemdziesiąte XX wieku, to jednocześnie okres powstawania społeczeństwa postindustrialnego, w którym nasila się rozwój często sprzecznych z sobą trendów, takich jak konsumpcjonizm, indywidualizm, globalizacja, globalizacja, utowarowienie kultury, rozwój kultury popularnej, problemy tożsamościowe. Powstałe w wyniku transformacji nowoczesnych struktur organizacyjnych i przemian osobowościowych społeczeństwo konsumpcyjne wyznaczyło też nowy styl życia, zarysowało nowe potrzeby i określiło sposób ich zaspokajania. Postmodernizm, występujący przeciwko modernistycznie

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Zob. Н.Я. Кякшто: *Русский постмодернизм*. В: *Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы*. Ред. С.И. Тимина. СПб: LOGOS 2002, s. 305.

<sup>10</sup> Por. hasło *Постмодернизм в искусстве* w internetowym wydaniu encyklopedii *Кругосвет*, [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/filosofiya/POSTMODERNIZM.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/POSTMODERNIZM.html) (data dostępu: 10 maja 2010).

rozumianej absolutnej prawdzie i określoności, przeciwko obrazom stabilnego świata rządzącego się niezmiennymi, określonymi prawami, podporządkowanego stałym normom i standardom, stworzył klimat sprzyjający wykonywaniu wszelkich nieograniczonych możliwości. Wyrażając kondycję cywilizacji ostatnich dziesięcioleci, głosząc globalny koniec historii, filozofii, stylów, narracji, autora, człowieka itd., zachwiał wiarę w niezmienność zasad. W literackim postmodernizmie zmanifestowało się to grą ze stylami, prowadzącą ostatecznie do rozmycia granic między sztuką „wysoką” i „niską”<sup>11</sup>, co uniemożliwiało już ocenę jednego stylu jako lepszego czy gorszego od innego.

Odczytana w taki nowy sposób idea dialogu stylów, gatunków, języków doprowadzić musiała do zmiany w sferze kultury masowej, wypracowanej na przełomie XIX i XX wieku. Formuła, w jakiej zwykle się ją postrzegać, czyli triada: awangarda — klasyka — kultura masowa, przestała funkcjonować w takim układzie. W postindustrialnym społeczeństwie to rozróżnienie i odwieczne ataki na kulturę masową ustąpiły miejsca powolnemu, acz stopniowemu zbliżeniu kultury masowej i elitarnej. Pierwszym efektem tego procesu był kicz, odbierany jako swego rodzaju kompromis „wysokich” wartości z „niskimi”. Po kolejnych próbach doprowadzenia do granic absurdu niektórych cech masowej literatury<sup>12</sup> przyszła pora na grę z masowymi obrazami-znakami.

A współcześnie (szczególnie w latach dziewięćdziesiątych), jak zauważył Siergiej Czuprynin, w rosyjskim procesie literackim wspomniane tendencje się pogłębiły i sprawiły, że nie odczuwamy już owej prawdziwej, zdrowej sytuacji walki w kulturze. Obecnie wyraźne granice i konfrontacje zniknęły, pozbawione sensu zostały próby dzielenia literatury na literaturę centrum i peryferii, literaturę metropolii i emigracji, prorządową i antyrządową itd. Jedyne dostrzegalne podziały czy konflikty na gruncie literatury pojawiają się jako efekt przeniesienia pewnych sporów politycznych na płaszczyznę estetyki czy nawet części marketingu. W wyniku reform polityczno-społecznych w Rosji narodził się nowy rynek i masy, które dotychczas były dyskryminowane ze względu na swoje wyczucie estetyczne. Teraz ci nowi odbiorcy „заявили о своих читательских правах и — возник массовый спрос на массовую литературу”<sup>13</sup>.

Przez ostatnie lata masowa kultura w Rosji wzmacniała swoją pozycję, rozprzestrzeniała się bardzo szybko, a poważna literatura — jak określa to

---

<sup>11</sup> Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина: *Массовая литература сегодня: учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука 2009, s. 18.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу. 12 тезисов*, [http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f\\_2009.php](http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php) (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

Czuprynin — sprzeciwiała się i z obrzydzeniem wspinała się wyżej i wyżej, stawała się coraz bardziej skomplikowana i w efekcie jeszcze bardziej niedostępna. W ten oto sposób w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych powstała luka, którą „обычно заполняет то, что называют качественной беллетристикой, т.е. книги, которые, с одной стороны, не вызывают у читателей несварение желудка, но, с другой стороны, вполне понятны (и интересны) людям без высшего филологического образования”<sup>14</sup>.

Ów nowy typ literatury Czuprynin nazwał „middle-literaturą”, „literaturą środka”. To właśnie ona, według krytyka i publicysty, najlepiej wyraża nową ideę dialogu po zakończonej wojnie między „wysoką” i „niską” literaturą. By pełniej uzmysłowić sobie znaczenie wprowadzonego przez Czuprynina terminu, zacytujmy fragment stworzonej przez niego definicji, uściślającej, że middle-literatura to:

[...] тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними. К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как «облегченные» варианты высокой литературы («серьезность light», — по остроумному наблюдению Михаила Раггуза), усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику<sup>15</sup>.

Grono krytyków i badaczy omawiających te zagadnienia zarówno w Polsce, jak w Rosji niestety nie wypracowało jednego poglądu i nie jest w tej kwestii jednomyślne. Ale trzeba zaznaczyć, że w polskich badaniach odnajdujemy podobne rozumienie istoty „literatury środka” — ma ona być próbą zbliżenia kultury wyższej z masowym, ale nie nastawionym tylko na rozrywkę czytelnikiem, odbiorcą o pewnych intelektualnych ambicjach. Robert Ostaszewski na łamach „Twórczości” próbował definiować „literaturę środka”, pisząc:

„Proza środka”, kreśląc zgrabne fabuły, które mają nie tylko bawić czytelnika, ale również pobudzać go do refleksji — oczywiście bez zmuszania do nadmiernego wysiłku intelektualnego — nie odkrywa przed czytelnikiem „nowych światów”, nie wskazuje na mało znane aspekty rzeczywistości [...]. Taki kształt ukazywanego świata, jak również warsztatowa sprawność tej prozy zapewnić mają czytelnikowi bezpieczny odbiór teks-

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> С. Чупринин: *Звоном цита.* „Знамя” 2004, nr 11, [http://magazines.russ.ru/znamia/20\\_04/11/chu13-pr.html](http://magazines.russ.ru/znamia/20_04/11/chu13-pr.html) (data dostępu: 10 maja 2010).

tu. Stąd bierze się wyciszona metaliterackość oraz brak prowokacyjności w „prozie środka”<sup>16</sup>.

Dodając, że jest to literatura „przeznaczona dla czytelnika, który zalewające rynek romansidła uważa za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną za nudziarstwo”<sup>17</sup>, krytyk nawiązał do wcześniejszych wypowiedzi w podobnym tonie autorstwa Adama Wiedemanna („ma to być [...] literatura ambitna, ale w granicach przyzwoitości, żeby czytelnik się nie wystraszył”<sup>18</sup>) czy Dariusza Nowackiego («literatura środka» [to] zgrabne, atrakcyjne czytała, konwencjonalne, ale skrojone z talentem i wyczuciem, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą [...]”<sup>19</sup>). Próby zdefiniowania „prozy środka” pokazały wyraźnie, że będzie ona ciążyła ku literaturze popularnej z tytułu ulubionych gatunków i konwencji, z powodu eksponowanej sprawności warsztatu oraz w wyniku zabiegania o porozumienie z czytelnikiem. Ale, jak dodaje Uniłowski, „różnica polegałaby na tym, że w tym wypadku pola odniesień architekstualnych nie tworzą gatunki prozy popularnej, lecz konwencje kojarzące się czytelnikom z literaturą »ambitną«. [...] »proza środka« apeluje do utrwalonego w szerokiej świadomości społecznej wyobrażenia pisarstwa najwyższych lotów, jego poetyki, problematyki, wreszcie — roli literatury oraz pisarza”<sup>20</sup>.

Znacząco skomplikowane relacje między literaturą wysoką i niską, elitarną i popularną związane były, co zostało już powiedziane, z postmodernistycznym postulatem demokratyzacji sztuki i musiały zburzyć wspomniany tutaj układ hierarchiczny, podział na sztukę wysoką i niską stał się bowiem nieaktualny i nieadekwatny do sytuacji, w jakiej znalazła się literatura. Zatem powszechnie znane zdanie na temat podziału literatury na „wysoką” i „niską” Dwighta Macdonalda z czasem straciło na kategoryczności. Przypomnijmy, że jeszcze w 1953 roku ten jeden z pierwszych badaczy literatury masowej pisał:

Od mniej więcej stu lat kultura zachodnia jest już właściwie podwójna: obejmuje zarówno tradycyjny gatunek — nazwijmy to „wyższą kulturą” —

<sup>16</sup> R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132. Cyt. za: K. Uniłowski: „Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo 2003, s. 262.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony Erny Eltzner*. „Nowy Nurt” 1995, nr 23. Podaję za: K. Uniłowski: „Proza środka” lat dziewięćdziesiątych..., s. 262.

<sup>19</sup> D. Nowacki: *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*. „Fraza” 1996, nr 11—12, s. 126. Podaję za: K. Uniłowski: „Proza środka” lat dziewięćdziesiątych..., s. 262.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 263.



utrwalany w podręcznikach, jak „kulturę masową”, hurtem rzucając na rynek. [...] Kultura masowa wypracowała również swoje własne środki, po które rzadko sięga poważny artysta: radio, filmy, komiksy, detektywne opowiadania, *science-fiction*, telewizję.

Nazywa się to niekiedy „kulturą popularną”, ale sędzę, że kultura masowa jest bardziej dokładnym terminem, bo wyróżnia ją to, że jest ona wyłącznie i bezpośrednio artykułem masowego spożycia, jak guma do żucia<sup>21</sup>.

W innym miejscu swego eseju Macdonald, omawiając właściwości „kultury homogenizowanej”, powstałej na skutek rewolucyjnej siły kultury masowej, która jest „dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności, [siłą, która] miesza i rozbija wszystko razem”<sup>22</sup>, przewidywał rychłe rozwarstwienie kultury masowej i wytworzenie się jakiegoś „środka”. Pisał o tym, że w nowych czasach kultura masowa „przybiera barwę dwóch odmian dawnej wyższej kultury, akademizmu i awangardy, podczas gdy tę ostatnią coraz bardziej rozgadniają elementy masowe. **Powoli wylania się ni zimna, ni gorąca miękka kultura *middlebrow*, która grozi pogrążeniem wszystkiego w swojej lepkiej mazi**”<sup>23</sup>.

Dysputy krytyków, zwolenników i przeciwników literatury środka, trwają — jak widać — od dawna. Także w Rosji jedni nalegają, by utrzymać tradycyjny podział na wysoką i masową literaturę, drudzy wskazują na konieczność odrzucenia wszystkich zwyczajowych opozycji i wyeksponowania pisarstwa, sytuującego się „pomiędzy”, „pośrodku”, nie pasującego ani do literatury elitarniej, ani tym bardziej do popularnej. Dyskusje na gruncie rosyjskim można podsumować słowami Aleksandra Kabakowa, że ostatecznie

[...] стратификация такова: элитарная культура, просто культура, массовая культура. Сто лет назад был Чехов, был Толстой и был лубок. Все. Сейчас пространство между высоким искусством и лубком объективно раздвинулось и заполнилось огромным количеством ступенек, как на эскалаторе — они отстоят друг от друга, но все вместе движутся вверх<sup>24</sup>.

Debaty trwają już dość długo i zapewne nadal część głosów będzie za, a część przeciw „literaturze środka”, ponieważ samo zjawisko, choć społecznie zaakceptowane, budzi jeszcze wiele kontrowersji wśród krytyków i wymaga doprecyzowania. Ale być może dzięki temu, że nie wypracowano jeszcze

<sup>21</sup> D. Macdonald: *Teoria kultury masowej*. Przeł. Cz. Miłosz. W: *Kultura masowa*. Wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz. Kraków: WL 2002, s. 14.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 22 [podkr. — L.M.].

<sup>24</sup> Cyt. za: С. Чупринин: *Звоном цита...*

konkretnych, niepodważalnych wyznaczników „prozy środka”, multiliteracką przestrzeń, o której wspomina Kabakow, wypełniają nazwiska wielu różnych, cieszących się mniejszą lub większą sławą i powodzeniem pisarzy, takich jak Ludmiła Ulicka, Wiktor Pielewin, Michaił Weller, Dmitrij Lipskierow, Borys Akunin, Jewgienij Griszkowiec, Iwan Wyrypajew.

Zdając sobie sprawę z nieprecyzyjności zaproponowanego terminu, S. Czuprynin w przywoływanym tekście *Звоном цита...* stara się dookreślić samo pojęcie, formułując ogólne cechy „literatury środka”. Jest ona, po pierwsze, zorientowana na „średniego” odbiorcę, należącego do tzw. office-inteligencji, niemającej wykształconych gustów czytelniczych, odznaczającej się średnim stopniem sprawności umysłowej oraz erudycją na poziomie klasycznego minimum. Po drugie, „pisarze środka” nastawieni są przede wszystkim na aspekt komunikacyjny literatury, który zastąpić ma jej podstawową, czyli estetyczną funkcję. Ponadto, dla twórców z kręgu „literatury środka” ważna jest nie tyle głębia filozoficzna utworu i jego forma artystyczna, ile przekaz informacji, ponieważ literatura środka winna być bardziej zajmująca, wciągająca niż eksperymentatorska. I wreszcie po trzecie, Czuprynin zwraca uwagę na język „middle-literatury”, który jego zdaniem powinien prezentować język neutralny, uwzględniać elementy tzw. języka nijakiego („никакой язык”), czyli języka absolutnie poprawnego, acz niesprawiającego problemów w odbiorze i zrozumieniu, nawet podczas szybkiej i niezbyt wnikliwej lektury<sup>25</sup>.

Najlepszą ilustracją przytoczonych konstatacji na gruncie najnowszej dramaturgii rosyjskiej jest, jak się zdaje, twórczość braci Priesniakowów. Nie jest ona tak emocjonalna, jak dramaturgia Nikołaja Kolady czy Iwana Wyrypajewa, ale na tyle wyrazista, sugestywna i czytelna, że wzbudza różne, często bardzo skrajne reakcje odbiorców.

Bracia Priesniakowie, Oleg (ur. 1969) i Władimir (ur. 1974), to duet dramaturgów rosyjskich, pisarzy, którzy publikują swoje utwory od końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W pierwszej fazie twórczości pisali sztuki, potem rozpoczęli zabawę z własnymi i cudzymi tekstami i opublikowali wiele remake’ów, powstałych w oparciu o ich sztuki sceniczne, scenariusze filmowe oraz powieści. W 1998 roku przy Uralskim Uniwersytecie Państwowym stworzyli Teatr im. Kristiny Orbakajte, w którym wystawiali swoje pierwsze sztuki, samodzielnie je reżyserując. Od 2000 roku są sławni w Rosji i na artystycznym forum międzynarodowym<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Szerzej zob. ibidem.

<sup>26</sup> Dorobek braci przedstawia się następująco: sztuki — *З.О.Б. (Z.O.B., 1999), Половое покрытие (Wykładzina podłogowa, 2000, druk „Майские чтения” 2000, nr 3), Приход тела (Profanacja ciała, 2000), Европа-Азия (Europa-Azja), Сем-1 (Set-1, 2001), Сем-2 (Set-2, 2001), Кастинг (Casting, 2001), Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я (Jadę po muldzie, z muldy nie wyjadę, 2002), Терроризм (Terroryzm, 2002), Пленные души (Jeńcy-duchy,*

Problematyka ich utworów skupia się na zagadnieniach tożsamości, najczęściej poczucia jej braku, dotyczy kwestii odpowiedzialności moralnej, terroryzmu bardzo szeroko rozumianego nie tylko w aspekcie politycznym, ale też psychologicznym, emocjonalnym, mentalnym czy językowym. Wszystkie poważne pytania autorzy obudowują komizmem, dzięki czemu odróżniają się od innych dramaturgów, uznawanych przez krytykę za neonaturalistów (J. Griemina, N. Kolada, W. Sigarijew, O. Bogajew, M. Ugarow i in.)

Pisarzy interesuje terroryzm i przemoc wywierana na ludzkiej psychice przez siłę rutyny codziennych rytuałów (kuchennych, biurowych, lotniskowych itp.) i wypowiedzi, stereotypowych społecznych sądów i opinii (np. na prędcie wygłaszane sądy o Czeczenach czy innych przedstawicielach narodów Kaukazu, mordercach, dewiantach, ofiarach przemocy). Interesuje ich także to, w jaki sposób pogwałcona zostaje psychiczna i emocjonalna wolność człowieka z powodu jego identyfikacji z określoną polityczną, społeczną, kulturową formacją, a także na skutek wszelkich międzyludzkich kontaktów, w jakie jest uwikłany. Konstruuje w swych sztukach obrazy terroryzmu, przemocy, wynaturzeń oraz uświadamiając odbiorcy destrukcyjną siłę nawyków i przyzwyczajzeń, autorzy *Udając ofiarę* pragną zburzyć estetykę przyjemności i ucieczki, zaszokować odbiorcę, zniszczyć jego system wartości i zrujnować jego spokój ducha.

Bohaterami sztuk Priesniakowów są z pozoru zupełnie „normalni ludzie”, nie pochodzący z marginesu społecznego, ale w istocie — przestępcy, bezdomni, prostytutki, pedofile itp. I nie ma w tym nic dziwnego, wszak czernucha w dramaturgii pojawiła się wraz z twórczością Pietruszewskiej w latach siedemdziesiątych i do dzisiaj, jak mawiają złośliwi krytycy, jest wizytówką współczesnej dramaturgii<sup>27</sup>. Ale to nie te obrazy zaskakują nas najbardziej, lecz uderzający stosunek samych autorów do przemocy — chłodny, zdystansowany i niepozbawiony ironii. Jak zauważa Daria Gracewicz, postaci Priesniakowów:

[...] это взрослые дети, играющие в куклы и в процессе игры непринужденно отламывающие кукле ногу или руку. [...] Именно так они и совершают преступления — «чисто из интереса» (как говорит Игорь Игоревич в пьесе *Половое покрытие*): распиливают трупы и вдруг осознают такую простую вещь — у человека-то кости, они не пилятся.

2002), *Изображая жертву* (*Udając ofiarę*, 2002), *Воскресенье. Супер* (*Zmartwychwstanie. Super*, 2004), *Конек-горбунок* (*Konik-garbusek*, na motywach bajki P. Jerszowa, 2008) i in.; scenariusze filmowe: *Постельные сцены* (2003), *Изображая жертву* (2006), *День Д* (2008), *Европа-Азия* (2009). Szerzej zob.: <http://www.mxat.ru/authors/playwright/presniakovi/> (data dostępu: 10 maja 2010).

<sup>27</sup> Zob. przypis 3 i 5 w tym artykule, a także И. Смирнов: *Сраматургия*. „Это то, что случится с театром завтра...». „Независимая газета” от 13 мая 2000, [http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7\\_tipa\\_gramaturgia.html](http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html) (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

Реакция — детское изумление в широко распахнутых глазах: «И тогда я пульнул в него...»<sup>28</sup>.

Zdumiewający jest fakt, że w sztukach wszyscy bohaterowie są równi wobec przemocy — nikt nikomu nie współczuje, ponieważ wszyscy w pewnym sensie żyją przemocą, z przemocą i dla przemocy. „Żywią się” nią, nie są zdolni do życia bez niej, to w przemocą i bólu ukryty jest sens ich społecznej egzystencji. I właśnie sytuacja zbiorowej/kolektywnej przemocy odbiera im zdolność (i potrzebę) samodzielnego myślenia i dokonywania wyborów, bo schemat ich życia wygląda np. tak: z przedszkola — do szkoły, ze szkoły — do wojska, z wojska — do mafii, rodziny, korporacji itd. Autorzy wzmacniają ten efekt wyczuwaną przez odbiorcę podczas lektury oschłością relacji postać—postać oraz autor—postać. To zdystansowanie nie jest reakcją adekwatną do przedstawianych zdarzeń i dlatego pokazana beznamietność w sytuacjach dramatycznych, wymagających jeśli nie zdecydowanych emocjonalnych reakcji, to przynajmniej jakkolwiek zabarwionych emocjonalnie, jest manifestacją wspomnianego wcześniej specyficznego podejścia pisarzy do przemocy.

W sztuce *Profanacja ciała* na przykład, Matka, przekonana, że zabiła swoją córkę (choć w istocie zabił ją ojciec), od razu po zabraniu ciała przez policję, najpierw wyjąc z bólu, potem już tylko cicho pochlipując pyta męża, co przygotować na obiad: smażone ziemniaki czy gotowany makaron. W ten sam sposób osiągają Priesniakowie efekt tragicznego komizmu, a nawet sarkazmu w erotycznych scenach *Gorszących scen łóżkowych*. Dla przykładu, w drugiej scenie, przedstawiającej „sceny łóżkowe” między dwoma Elvisami, padają ironiczne uwagi na temat wychowania dzisiejszej młodzieży, w kontekście ograniczania ich swobód seksualnych i zagrażających im dewiacji seksualnych. Podczas rozmowy o wcześniejszych przygodach erotycznych bohaterowie przechwalają się, że uprawiali seks oralny z członkami najbliższej rodziny za drobne prezenty, 1-y Elvis, jak nazywa go autor, zdziwiony, niemal wykrzykuje z oburzeniem: „Сейчас в правительстве готовится новый законопроект, разрешающий школьникам заниматься оральным сексом!”<sup>29</sup>. Dalsza wymiana zdań wprawia nas jednak w nieoczekiwane zakłopotanie, ponieważ spodziewane oburzenie bohaterów ma zupełnie inny wydźwięk i odmienne podłoże, aniżeli oczekiwania czytelnika:

<sup>28</sup> Д. Грачевич: *Под общим наркозом*. „Октябрь” 2006, nr 9, <http://magazines.russ.ru/october/2006/9/gr15-pr.html> (data dostępu: 12 września 2010).

<sup>29</sup> В. и О. Пресняковы: *Плохие постельные сцены*, [http://fictionbook.ru/author/presnyakov\\_vladimir/ploхие\\_postelnye\\_istorii/read\\_online.html?page=1](http://fictionbook.ru/author/presnyakov_vladimir/ploхие_postelnye_istorii/read_online.html?page=1) (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

2-й Элвис: Да?..

1-й Элвис: Да, я прочитал в бегущей строке, отправлял e-mails о нашей вечеринке, и там реклама такая пришла, чтобы я залез на какой-то там сайт и узнал подробнее...

2-й Элвис: И что, ты залез?

1-й Элвис: **Нет... мне стало обидно за наших школьников, — неужели они так, без указки взрослых, не могут заняться оральным сексом, чего они ждут?**

2-й Элвис: **Воспитали целое поколение неспособных самостоятельно принимать решения... потом они вырастают, и сами попадают в правительство! По сто раз за день решают, — бомбить-не бомбить, запрещать-разрешать! Со школьной скамьи приучают жить по указке!**

1-й Элвис: **Из-за таких школьников, которые не сосут, пока им не укажут, наш благоустроенный мир катится к чёрту!.. И никто не гарантирует нам, что наша жопа не взорвётся, когда мы посадим её на сиденье в автобусе или на унитаза дома! Все ждут, как решит мировое сообщество, — все чего-то ждут, а они действуют!**<sup>30</sup>

Zaskakiwanie odbiorcy dyskusyjnymi postawami bohaterów, wkładanie w ich usta słów wypowiedzianych nieadekwatnie do sytuacji, przy jednoczesnym przekonaniu ich samych o słuszności własnych wywodów wydaje się najlepszym przykładem ciągle stosowanego przez braci Priesniakowów chwytu zderzania z sobą kategorii tragizmu i komizmu, by bulwersować odbiorcę, być może nawet obudzić w nim sumienie, wyrwać go z letargu moralnego relatywizmu.

Wprost podkreślają to wszystko autorzy w innej scenie przywoływanej sztuki — scenie między lesbijkami, zamieszkującymi szary pokój, wypełniony japońskimi czy chińskimi bibelotami, o czym czytamy w didaskaliach. 1-a i 2-a Kobieta rozmawiają o sensie życia, dbania o siebie, odżywiania się, o tym, co je bulwersuje w innych ludziach. Pośród pozornie błahych pytań i odpowiedzi, jakie padają w tej dyskusji o seksie, pornografii, prostytutce, odnajdujemy takie, które świadczą o tym, że dramaturgów nurtują kwestie dobra i zła zakorzenionego w człowieku oraz ich relatywizacji we współczesnym świecie. Przy okazji rozmowy o głuchoniemym synu 1-ej Kobiety padają z jej ust słowa, charakteryzujące jej pogarszającą się — mimo podejmowanych przez przyjaciółkę prób przekonania jej, że choroba syna jest tymczasowa — kondycję psychiczną oraz wyrażające poczucie krzywdy i niesprawiedliwości, jakie jej towarzyszy:

<sup>30</sup> Ibidem [podkr. — L.M.].

Я кормила своего ребёнка целый год, целый год грудью, ты же знаешь, во что превратилась моя грудь? [...] Все вокруг кормят их детским питанием, волшебной химией, кормят их чем угодно, только не грудью! [...] А я родила, кормила его грудью целый год, и что толку, — он всё равно оказался глухонемым! [...] Мне кажется, что навсегда! Мне кажется, что если случается что-то плохое, — это навсегда, **весь вопрос насколько быстро ты к этому привыкаешь, чтобы не замечать!**<sup>31</sup>

Zachowanie tej kobiety wyraźnie świadczy o tym, że jest rozczarowana zdominowanym przez rutynę i zło życiem w ogóle, ale także życiem z uzależnioną od niej przyjaciółką. Możemy się domyślać, że oswoiwszy się z otaczającym ją moralnym marazmem, straciła jednak wiarę w drugiego człowieka, w miłość. Niegdyś porzucona przez mężczyznę, pozostawiona na pastwę losu, pozbawiona ciepła doświadczyła miłości właśnie od 2-iej Kobiety, która jednak zawłaszczyła ją sobie, przemocą (psychiczną, emocjonalną) przywiązała do siebie, a teraz to wszystko jej wypomina. Wyrzuca swojej przyjaciółce, ile dla niej zrobiła, jak się poświęcała, by pomóc jej i dziecku w trudnym momencie życia. Na te pretensje 1-a Kobieta odpowiada jednak bez wahania, że takie rzeczy robimy wyłącznie z egoistycznych pobudek, stwarzając pozory altruizmu. Obnazając bezlitośnie powierzchowną filantropię swej partnerki mówi:

Для себя! Каждый, каждый человек делает всё только для себя. Можно обманывать себя сколько угодно, но каждый, каждый, к сожалению, занимается только тем, чем хочет, — спасает людей, расчлняет людей, даёт деньги, отбирает деньги... никто никому не нужен, — кроме себя никто никому не нужен! Всё ради себя!!!<sup>32</sup>

W ten sposób Priesniakowie diagnozują takie choroby współczesności, jak znieczulica społeczna, zubożenie na krzywdę drugiego człowieka, wspomniana relatywizacja dobra i zła. Uzupełnienie charakterystyk człowieka początku XXI wieku stanowią słowa Mężczyzny z kolejnej części *Gorszących scen łóżkowych*. Mężczyzna ów poproszony został przez znajomą, by przez chwilę zaopiekował się jej synem, gdyż ona musiała pilnie wyjść z domu. Mężczyzna próbuje nawiązać kontakt z milczącym chłopcem i w jego obecności snuje rozważania na temat własnego życia. Nie wiedząc, że chłopiec jest głuchoniemy oczekuje od niego odpowiedzi na stawiane pytania, które wobec choroby chłopca stają się pytaniami retorycznymi, a czasem wręcz oskarżeniami pod adresem czasów współczesnych i najbliższych Mężczyźnie ludzi. Ostatnie słowa tego spontanicznego monologu wewnętrznego sprawiają, że wbrew naszemu wzburzeniu (Mężczyzna podczas prób

<sup>31</sup> Ibidem [podkr. — L.M.].

<sup>32</sup> Ibidem.

nawiązania kontaktu z chłopcem orientuje się ostatecznie, że ten jest głuchoniemy, i próbuje, na szczęście bez powodzenia, wykorzystać go seksualnie) jesteśmy w stanie współczuć Mężczyźnie, który sprawia wrażenie kompletnie bezradnego i zagubionego:

Что мне делать, что мне делать, Макс?! Я не могу... не могу ничего никому объяснить, я бьюсь, бьюсь, рассказываю, открываю душу... а меня никто не слышит... Я родился и уже... и уже, когда начал говорить, я понял, что меня никто не слышит, я просил молоко, я просил грудь, просил у матери грудь, а она пихала в меня эту... эти бутылочки с детским питанием, химия, одна химия, Макс, — простое человеческое тепло заменили химией, и со мной никто не разговаривал, моя мама, отец... не слышали и не говорили, я вообще не понимал, живу я или как... когда тебя никто не слышит, кто, кто подскажет тебе, особенно утром, когда просыпаешься, кто подскажет тебе, где ты, что с тобой... а сейчас, — жена, сын, и все, все... никто, никто не слышит меня... Что же мне делать, Макс?! Что?!<sup>33</sup>

Jak widać, dominantą kompozycyjną tekstów Priesniakowów będzie więc spinanie kłamrą w jednej scenie, w jednym obrazie elementów śmiechu i łez, komicznych i tragicznych, jednocześnie oskarżanie i usprawiedliwianie postaci, negacja i akceptacja ich postaw.

Bardzo mocno chwyt ten eksponują autorzy w jeszcze innej sztuce, noszącej tytuł *Udając ofiarę*, w scenie, kiedy bohaterka, swoją funkcją przypominająca Szekspirowską Ofelię, pod prześcieradłem masuje członek Wali (Hamletowi), który w tym czasie bez zająknięcia prowadzi rozmowę ze swoją matką (Gertrudą) o tym, jaki chleb kupić: moskiewski baton czy kaukaski lawasz.

Łączenie w ramach jednego tekstu elementów absurdalnie śmiesznych i śmiertelnie poważnych, filozoficznych i farsowych odbywa się w utworach braci także przy okazji podejmowania zagadnień dotyczących teatralizacji życia i sztuki. Kapitan, prowadzący kolejne dochodzenia w sztuce *Udając ofiarę*, podczas jednej z wizji lokalnych wyjawia „aktorom”, odgrywającym konkretne role, sformułowaną przez siebie prawdę życiową: „Вы играетесь в жизнь, а те, кто к этому серьёзно относится, те с ума сходят, страдают...”<sup>34</sup>. Emocjonalne odrętwienie bohaterów przedstawianych w sztukach, ich bezwolność niesie z sobą swoisty urok estetyczny. Zobojętniali bohaterowie grają w życie, nie próbując żyć na poważnie, mimo wszystko na trzeźwo (nie bacząc na częste stany upojenia alkoholowego czy

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> В. и О. Пресняковы: *Изображая жертву*, [http://fictionbook.ru/author/presnyakovvladimir/izobrajaya\\_jertvu\\_pesa/read\\_online.html?page=2](http://fictionbook.ru/author/presnyakovvladimir/izobrajaya_jertvu_pesa/read_online.html?page=2) (data dostępu: 15 maja 2010).

narkotykowego) doświadczają steatralizowanej egzystencji i próbują tę teatralizację wykorzystać, z cynizmem przekształcając ją w prawdziwy „cyrk na kółkach” („цирк с конями”)<sup>35</sup>. Wywracając swoje życie do góry nogami, z radością wchodzi w nowe role: w sztuce *Wykładzina podłogowa* bracia Sasza i Nikołaj grają przyjaciół studentów i jednocześnie Kola wchodzi w rolę swego zmarłego brata Saszy (w jego imieniu prowadzi korespondencję z rodzicami), a człowiek odkryty pod podłogą wcale nie jest martwy, lecz takiego jedynie udaje; Wala z *Udając ofiarę* odgrywa role wielu ofiar podczas wizji lokalnych, także siebie samego w jednej z ostatnich rekonstrukcji zdarzeń, która ma na celu wyjaśnić przyczyny śmierci jego matki i ojczyma.

Zdumiewający poziom osiągnęła gra w życie w sztuce *Europa-Azja*, gdzie postaci dramatu: „narzeczony”, „narzeczona”, „matka”, „świadek”, „dzieci”, „chłopaki” itd., występują w „weselu”. W rzeczywistości mamy do czynienia z grupą oszustów, która pod słupem granicznym „Europa-Azja” odgrywa przedstawienie — fikcyjne wesele dla przyjezdnych (w znacznej mierze obcokrajowców), zarabiając w ten sposób na życie.

Rozwijając metaforę *theatrum mundi* w tematach gry w życie i gry w życiu, bracia Priesniakowie wzbogacają estetykę swoich fars, opartych na banalnych konfliktach, wzmocnionych komizmem sytuacyjnym o filozoficzne rozważania na temat błazenstwa i karnawału, przywołując w ten sposób Guy Deborda ideę „społeczeństwa spektaklu”. Nagromadzenie niedorzeczności, zawołowanych kpín i karykaturalnych obrazków rzeczywistości w pełni oddaje obraz społeczeństwa spektaklu, w którym fałsz i wyobcowanie zmieniają wszystko wokół nas w towary: czas, przestrzeń, ludzi, rzeczy, pracę itd. Ukazują też, jak to trafnie uświadomił nam Debord, że społeczeństwo konsumpcyjne pozbawione jest władzy, rozumianej jako centrum, bo uległa rozproszeniu między trybikami biurokratycznej maszyny<sup>36</sup>. Na granicy Europy i Azji, w obrazie Priesniakowów, przyjezdni obcokrajowcy, naciągani przez „weselników” na znacznej wysokości datki, są — nieoczekiwanie dla nich samych — świadkami niepojętego *show*.

Absurdalne sceny „spektaklu weselnego” wykazują cechy najprawdziwszego karnawału. Uświadamiają, że po upadku mitu sowieckiego, sowieckiego misterium gra w życie wokół słupa granicznego Europy i Azji nie jest już żadnym *novum*, nie jest ani beztruską, ani straszną zabawą. Wręcz przeciwnie, już dawno stała się ona terroryzującym uczestników zabawy przyzwyczajeniem (bohaterowie nie mogą przestać udawać), rutynową fuszerką, uwłaczającą ich godności. Nie bez znaczenia dla pełnego zrozumienia przy-

<sup>35</sup> Metafora Marka Lipowieckiego z jego artykułu: *Театр насилия в обществе спектакля...*

<sup>36</sup> Zob. G. Debord: *Społeczeństwo spektaklu*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko. Warszawa: PIW 2006. Zob. też Z. Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*. Warszawa: Sic! 2000.



wolanych metafor pozostaje miejsce akcji urządzonej błazenady — zmusza do zastanowienia się nad specyfiką takiej gry (dla) Rosji, zdeteminowanej swym położeniem geopolitycznym między Europą i Azją. Jeden z bohaterów sztuki, „świadek”, wypowiada słowa, które mogą posłużyć jako podsumowanie przedstawionych rozważań:

И мы никого не обманываем, ясно?! Мы здесь шоу показываем — и они нам платят за это! У нас вся страна шоу показывает — и нам весь мир за это платит. Чем удачнее представление, тем больше денег они нам отваливают. Здесь только надо всем осознать, что пора прекратить строить заводы, фабрики — у нас каждый — артист, философ, художник, ну, или — фотомодель — нам и хреново-то так оттого, что нас заставляют фигнёй всякой заниматься — на работу ходить, экономику поднимать... Зачем? Всем одеться нищими — и такой спектакль зафиллиппить — снимать репортажи и крутить их для мирового сообщества — посмотрите, у нас земля не плодоносит, в свиньях нет мяса, в коровьих вымях — вода! Помогите! Накормите! Закосите такую дурочку — и заплатят,... и никакие долги не надо будет возвращать, там все привыкли за хорошее шоу — платить! А мы уж тут будем прожирать их деньги и придуриваться, что нам всё хуже и хуже, — надо только поскорее из всей страны — театр сделать — все ведь мы — актёры!<sup>37</sup>

Jak trafnie zauważa Mark Lipowiecki, Priesniakowie usilnie starają się obnażyć naturę postradzieckiego spektaklu społecznego i wprowadzają do swoich tekstów eksperymentalne formy szyderczego karnawału codzienności<sup>38</sup>. Za przykład niech posłuży finał sztuki *Europa-Azja*, w którym łatwowierny obcokrajowiec, zupełnie nieświadom własnego położenia — ku zdumieniu odbiorcy — wypija za zdrowie „nowożeńców” podsuniętą mu szklaneczkę świeżo oddanej w krzakach przez jednego z „weselników” spermy. Można przypuszczać, że autorzy z rozmysłem dążą do tego, by obalić w ten sposób tradycyjne, tzn. sentymentalne rozumienie karnawału, w którym zerwanie maski oznacza obnażenie chorób duszy osamotnionego człowieka. Takie obrazy karnawału pojawiają się na przykład w twórczości Nikołaja Kolady. W sztukach braci Priesniakowów bohaterowie nie skrywają pod maskami żadnych prawdziwych twarzy. To, co odbieramy jako role i maski — to ich najprawdziwsza realność, a karnawał — to ich codzienność, jej groteskowy, straszny, tragiczny, tragifarsowy wytwór.

Warto tutaj przywołać jeszcze wspomniane wcześniej zagadnienie terroryzmu, któremu pisarze poświęcają w swych tekstach wiele uwagi i które spaja wszystkie metaforyczne obrazy w ich utworach. Niezwykle często

<sup>37</sup> В. и О. Пресняковы: *Европа-Азия*, [http://www.modernlib.ru/books/presnyakov\\_vladimir/evropaaziya/](http://www.modernlib.ru/books/presnyakov_vladimir/evropaaziya/) (data dostępu: 12 lipca 2010).

<sup>38</sup> М. Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля...*

w wypowiedziach bohaterów pojawiają się rzucone mimochodem komentarze, że w ich życiu coś dzieje się, odbywa po prostu z przyzwyczajenia: a to mąż z żoną kłóci się po prostu z przyzwyczajenia (także z przyzwyczajenia ją zabija, jak w *Udając ofiarę*), a to żona z mężem dewiantem pozostaje w związku po prostu z przyzwyczajenia, z przyzwyczajenia wykonujemy zwykle życiowe czynności, ale też przyzwyczajenie zaczyna rządzić naszymi uczuciami, wiarą, modlitwą. 2-gi Elvis w sztuce *Gorszące sceny łóżkowe* trafnie konstatuje postawy obserwowane w dzisiejszym świecie, kiedy ulegamy bezwolnie, mechanicznie, bezrefleksyjnie teoriom wymyślonym doraźnie przez „specjalistów”, tylko dlatego, że tak jest przyjęte, że to dobrze o nas zaświadczy, że przeraża nas kompromitacja i wykluczenie. Bojąc się pozostać indywidualistą, wiernym własnym przekonaniom, ulegamy terroryzmowi społecznemu: presji reklamy, mody, społeczności, poddajemy się owemu terrorowi, zatracając własne „ja” (taka sytuacja egzystencjalna przypomina poniekąd Heideggerowską egzystencję nieautentyczną i definiującą ją bezimienną potęgę, ukrytą w zaimku „Się”: wytworem Się, jak pamiętamy, są normy określające tryb codziennych zajęć i owo Się zastępuje Ja i pozbawia Ja osobowości). Przytoczmy istotny dla rozważań fragment rozmowy:

1-й Элвис: Ты знаешь, я работаю в женском журнале, сейчас я работаю в женском журнале, я придумываю для них тесты, тесты, по которым можно определить, как правильно питаться, чем заниматься, как изменить жизнь к лучшему... [...] Я ничего в этом не понимаю... ничего, ровным счётом ничего, **а мне говорят, делай побольше ссылок на всякие восточные учения, это модно, этому поверят... кто-то раскрутил, понимаешь, кто-то раскрутил в сознании людей, что быть счастливым — это хорошо, что есть свинину нельзя...** вот я отлично понимаю, что всё это сделал кто-то... обычный, такой же, как я, ты... я это понимаю, понимаю и всё равно не могу... ничего не могу поделать... **я должен соблюдать определённую модель поведения, которую придумали, утвердили, раскрутили...**

2-й Элвис: Всё дело в продюсере...

1-й Элвис: Да?

2-й Элвис: Тогда видишь, тогда рынок был не так заполнен, конкуренция слабая, — мощный продюсер и всё, — веками миллионы людей не едят свинину и молятся головой к закату...

1-й Элвис: К восходу...

2-й Элвис: Да? (*Резко смеётся*). Видишь, как — **уже всё стирается, привычка, всё на «автомате» когда, может произойти сбой...** вот в этот момент, какой-нибудь другой мощный продюсер, если подключится, то всё, — объединимся мы с то-

бой свинины, и молиться будем на одном языке, — **главное поймать этот момент, когда вдруг на какое-то мгновение все всё забудут...**<sup>39</sup>

Tradycyjnie już kontynuację tych rozważań, ich dopełnienie możemy znaleźć w innej sztuce Priesniakowów, zatytułowanej wprost *Terroryzm*, mówiącej o różnych przejawach terroryzmu we współczesnym świecie, od dosłownych akcji terrorystycznych (tutaj pokazany alarm antyterrorystyczny na lotnisku) po terrorizm mentalny. W drugim akcie sztuki rozgrywa się scena miłosna między kochankami: kobietą, której mąż utknął na lotnisku z powodu akcji terrorystycznej, a mężczyzną poszukującym własnej tożsamości, próbującym odnaleźć granice wyznaczające jego człowieczeństwo. Na prośbę kobiety kochanek wiąże jej ręce i nogi, przywiązuje ją do łóżka i uprawiając z nią seks, wyjaśnia jej swoją złożoną naturę, przekonując, że wszystko dzieje się jakby poza jego świadomością (coś/ktoś go terroryzuje):

Мне совсем не хочется думать об этом, мне хочется представлять, что да — что-то непознанное и страшно интересное лежит передо мною, связанное, и сейчас я надругаюсь над ним, и ничего мне за это не будет, потому что, в принципе, всё по обоюдному согласию, хотя это вынесено за скобки [...] и я знаю, что я был бы гораздо счастливее, если бы у меня, действительно, была бы какая-то такая мания кого-нибудь связывать и получать от этого наслаждение, или, нюхать втихаря чьё-нибудь бельё или носки, и так беззаветно отдаваться этому делу, что кончат только от одной мысли, что вот сейчас я понюхаю что-то интимное, чужое...<sup>40</sup>

Okazuje się więc, że nawet społecznie piętnowane dewiacje seksualne byłyby dla bohatera mniej uciążliwe (bo wytłumaczalne, racjonalnie usprawiedliwione) niż obezwładniające poczucie dezintegracji własnej osobowości, przejawiające się w braku panowania nad własną świadomością, nad własnym ciałem i umysłem, które tak określa:

[...] у меня каждая частица моего тела отделена от другой и живёт своей, не понятной всему остальному организму жизнью, — всё разное, а иногда, вообще, одна часть меня терроризирует другую, да... а вот сейчас моё сознание издевается над всем, что должно доставлять мне сексуальное удовольствие, то есть вот я трусью об тебя — и никакого удовольствия, потому что я, как в скафандре, и то, что у меня стоит, и то, что я, наверное, через полторы минуты кончу, — это всё по памяти, но с каждым таким терактом моего сознания я подхожу к тому, что

<sup>39</sup> В. и О. Пресняковы: *Плохие постельные сцены...* [podkr. — L.M.].

<sup>40</sup> В. и О. Пресняковы: *Терроризм. „Современная драматургия”* 2002, nr 2, s. 80.

совсем всё забуду, и первое, что меня ждёт, — превращение в импотента, потом — дальше и дальше, и если мне вдруг не понравится запах чьего-нибудь белья, то мне конец... конец... конец... (*кончат*)<sup>41</sup>.

Lektura *Terroryzmu* nie pozostawia złudzeń — pisarze mocno akcentują bodaj najpoważniejszy globalny problem współczesnego świata, jakim jest terroryzm; w słowach jednego z pasażerów zawiera się konkretna diagnoza takiego stanu rzeczy:

[...] когда гибнут невинные простые ничем невыдающиеся люди — мóви пассажер — это ещё страшнее, чем погиб бы какой-нибудь значительный человек. Если гибнут самые обыкновенные, и, знаете, так, часто и помногу, гибнут не на войне, а прямо в домах, в самолётах, или по пути на работу, то всё в государстве меняется само по себе, и политики со своей никчемной политикой, и учёные с их учёностью отправляются к чёрту...

Jednak mimo wszystko ważniejszy niż terroryzm społeczny, medialny, ekonomiczny, polityczny okazuje się dla autorów terror wewnętrzny, destrukcyjny samoświadomość zwykłego, niewinnego prywatnego człowieka, co pokazują konsekwentnie we wszystkich swych utworach.

W ten sposób krąg zagadnień, zgodnie z tym, co sugerują badacze, wpisuje omawianą twórczość w kontekst „literatury środka”, jak bowiem jak zaznacza A. Mierieżynska: „Безусловно, размышления о новой идеологии отдалают исследуемые тексты от установок массовой литературы, демонстрируя тесную связь ее с элитарным, интеллектуальным крылом словесности”<sup>42</sup>.

Na zakończenie należałoby słów kilka poświęcić jeszcze jednej cesze wspólnej sztuk autorstwa rodzeństwa Priesniakowów, mianowicie niepodważalnej konsekwencji w konstruowaniu sztuk jako łańcucha na pozór niespójnych obrazów. Pisarze najwyraźniej bawią się tekstem, wprowadzając do każdego obrazu (sceny, aktu, części — w zależności od utworu) element mało istotny (postać, zdarzenie, przedmiot), postrzegany jako drugoplanowy, który w następnym obrazie zyskuje rangę motywu wiodącego. Taki montaż scen i obrazów obserwujemy na przykład w *Gorszących scenach łóżkowych*: jeden z Elvisów wspomina, że opracowuje ankiety publikowane w kobiecych czasopismach; w kolejnej części lesbijki rozwiązują taką właśnie ankietę i mimochodem opowiadają, że jedna z nich ma głuchoniemego syna; w następnej

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> А. Мережинская: *Художественная специфика русской „миддл-литературы” (на материале прозы 2000-х гг.)*. В: *Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов*. Вып. XII. Ред. А. Мережинская. Киев: БиТ 2008, s. 10.

Mężczyzna proszony jest o pomoc w opiece nad głuchoniemym dzieckiem itd. Podobną kompozycją odznacza się *Terroryzm*: w akcie pierwszym poznajemy mężczyznę, który utknął w hali odlotów na lotnisku zablokowanym na skutek domniemanego ataku terrorystycznego; w akcie drugim przenosimy się do mieszkania kobiety, która zdradza męża tuż po jego wyjeździe na lotnisko, i uwagę naszą zwraca głuchy telefon, jaki odbiera kochanek, oraz fakt, że ten krępuje kobietę i przywiązuje do łóżka używając pończoch; w kolejnym akcie do dwóch starszerek siedzących na ławeczce pod blokiem i narzekających na niesforenego wnuczka przysiada się tajemniczy mężczyzna z walizką, po czym w zagadkowy sposób znika; w akcie czwartym jesteśmy świadkami rozmowy strażaków, którzy oglądają zdjęcia i opowiadają o akcji gaszenia pożaru mieszkania po wybuchu gazu, spowodowanego naciśnięciem dzwonka u drzwi. W wybuchu, jak się dowiadujemy z rozmów, zginęła jakaś kobieta (zidentyfikowano ją po lakierze na paznokciach kończyn, których fragmenty pozostały po wybuchu przywiązane do łóżka). Z kolejnej rozmowy uzyskujemy informację, że do drzwi feralnego mieszkania zadzwonił chłopiec, który uciekając po klatce schodowej przed zdenerwowaną na niego babcią i jej koleżanką, dla żartu naciskał po kolei wszystkie dzwonki do mieszkań. I wreszcie ostatni, piąty, akt przynosi rozwiązanie akcji i jednocześnie staje się początkiem fabuły. Jego akcja rozgrywa się w samolocie, gdzie pasażer — mężczyzna z walizką z początku sztuki oczekujący na odblokowanie lotniska — siedzi i zaczyna krzyczeć, że musi wracać do domu wyłączyć gaz, który odkręcił wcześniej. Sam opowiada, jak oczekując na przywrócenie ruchu na lotnisku, zdecydował się pojechać do domu, gdzie zastał żonę śpiącą z kochankiem w łóżku. Postanowił wymierzyć sprawiedliwość i odkręcił kurki z gazem. Coraz bardziej zdenerwowany, wręcz zdesperowany w obliczu następującego startu samolotu wykonał telefon do domu, by ostrzec żonę przed zagrożeniem. Jednak w słuchawce usłyszał tylko głos automatycznej sekretarki i nie pozostawił wiadomości. W ten sposób domyślny głuchy telefon przenosi nas do początku sztuki.

Poruszając się po tkance tekstu i łącząc poszczególne elementy, czytelnik z każdym odkrytym obrazem znajduje się coraz głębiej w labiryncie nie do końca zrozumiałych dla niego zdarzeń, coraz bliżej rozwiązania zagadki, lecz jednocześnie coraz dalej od wyjścia z pułapki tekstu. Sztuki *Terroryzm*, *Gorszące sceny łóżkowe* oraz *Set-2* zbudowane są na zasadzie montażu czy wręcz miksowania scen, co jest źródłem szalenie atrakcyjnej dla odbiorcy tych tekstów dynamiki przedstawianych zdarzeń, zaskakujących zwrotów akcji rodem z gatunków sensacyjnych. Nie bez znaczenia dla pozyskania przychylności odbiorcy „środek” jest i sam język, jakim posługują się bohaterowie oraz ujawniający się w didaskaliach autor.

W utworach Priesniakowów te partie tekstu nierzadko są mocno rozbudowane i pod względem formy zbliżają się nawet do miniatur prozatorskich.

Wszystkie procesy epizacji dramatu, zmiany podstawowych funkcji tekstu pobocznego i inne sposoby udziwnienia tekstów sztuk najlepiej widoczne są w sztuce *Europa-Azja*. Już pierwsze didaskalia projektują pewną manierę pisarską twórców — wyczytujemy z nich nie tyle informacje dotyczące miejsca akcji, projektowanej scenografii, ruchu scenicznego światła itd., ile komentarz do zapowiadanych zdarzeń. Po dość dokładnym opisie miejsca, w którym znajduje się słup graniczny, i dywagacjach o tym, czy na brzozach rosną szyszki, czytamy:

Но в принципе всё это не так уж важно, потому как речь сейчас пойдёт о другом... Скажем лишь, что расступившаяся перед нами земля, где въётся стальной поясok шоссе, изъеденный ржавчиной рытвин и ям, где кривит свою недобрую ухмылку дедок-лесок, где упрямо у края миров, небес, морей и ветров стоят каменный столб, берёзка и «жигулёнок» — это место в официальных сводках и в обиходе народном зовётся «Граница Европы-Азии»<sup>43</sup>.

Uwagi odautorskie stanowią znaczące uzupełnienie pełnych absurdu obrazów rzeczywistości, skonstruowanych przez pisarzy. Tak, przykładowo, wygląda fragment didaskaliów podsumowujących powstały na oczach obcokrajowców, z trudem identyfikowany przez nich jako „wesele” *Russian circus*:

Иностранец что-то прокукарекал своим на непонятном наречии, и те нервно зашущукались, — видимо, они поняли, что присутствуют на свадьбе, и их смутило попрошайничество всех этих людей. В Европе не принято давать деньги какой-то чужой свадьбе, — «Зачем?», «Почему?». В общем, там у них каждый сам за себя, и бракосочетание это не шоу — денег за это никто давать не будет. А тут всё так повернулось...<sup>44</sup>

Autorski głos snuje rozważania na temat zachowania bohaterów, ocenia ich, piętnuje i chwali. Tak właśnie czyni z jednym z mężczyzn, Kasikiem, który zapomniał o prezencie dla „młodych”, a który wymusiła na nim „matka”, nazywając go „swatem”:

Зачем «мать» так назвала Касика — непонятно, но у него глаза налились кровью — Касика «забычило» от огромного стыда, потому что он вдруг явственно осознал, что среди этих людей только он один — он — человек с приличным достатком, а подарок «зажал»... — из всех случайных гостей этой «свадьбы» он — единственный, кто не сделал ничего для счастья «молодых»... Касик вдруг и вправду почувствовал

<sup>43</sup> В. и О. Пресняковы: *Европа-Азия...*

<sup>44</sup> Ibidem.

себя сватом; он засуетился, подбежал к какому-то иностранцу, выхватил у него фотоаппарат «Polaroid» и навёл его на «свидетельницу».

Przykłady takiej strategii narratorskiej<sup>45</sup> można mnożyć, szczególnie że didaskalia w omawianej sztuce stanowią około połowy objętości tekstu, co oznacza, że sama sztuka jest nieustającym komentarzem odautorskim, nieprzerwaną refleksją nad tematem zaproponowanym odbiorcy.

Podsumowując rozważania na temat związków dramaturgii braci Priesniakowów z „literaturą środka”, można stwierdzić, że wszechobecna na różnorodnych poziomach konstrukcji dzieł ambiwalencja, manifestująca się w nieustannym dialogu śmiechu i tragizmu, oryginalny styl myślenia dramaturgicznego (tzn. niezwykle dynamiczna akcja, montaż scen i obrazów, transgresja dialogów, narracyjny charakter didaskaliów i dygresji) w połączeniu z życiowymi, codziennymi, z perspektywy filozoficznej ujętymi problemami, ukrytymi za złożonymi, acz rozpoznawalnymi dla średniego odbiorcy metaforami obrazami (absurdy codzienności, błazenada, rutyna życiowych przyzwyczajzeń, terroryzm codzienności, przemoc, zautomatyzowanie życia) czynią omawianą twórczość interesującą zarówno dla badaczy specjalistów, jak i dla amatorów dobrej literatury.

---

<sup>45</sup> Zob. L. Mięowska: *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice: WW 2007, szczególnie s. 53—88 i literatura tam przywołana.

Lidia Mięowska

## Philosophical tomfooleries by brothers Priesniakow On a middle drama

### Summary

The article raises the issues connected with the „middle literature” in the Russian contemporary literature. The phenomenon of the “middle literature, not ultimately investigated, although evokes controversies (because of the lack of particular determinants and too big closeness with the popular literature) among critics and seems to be extremely helpful in the analysis of works by young Russian playwrights Oleg and Vladimir Priesniakow. A drama duet makes plays being an incessant dialogue of a “high” ideological message (they deal with philosophical, existential, socio-cultural problems) with an artistic form adjusted to receptive abilities of an “average” reader. Borrowing serious philosophical discourses from a highbrow literature and shaping them in grotesque and absurd forms, depict strongly in a universal idea of a dialogue of aesthetics and poetics.

Лидия Менсовска

## Философское шутовство братьев Пресняковых К вопросу о «миддл-драматургии»

### Резюме

Автор обращает внимание на вопросы, связанные с «миддл-литературой» в современной русской литературе. Не исследованное еще до конца явление «миддл-литературы», хотя вызывает controversии (с точки зрения отсутствия конкретных показателей и чрезмерно большую близость к популярной литературе) среди критиков, кажется чрезвычайно востребованным при анализе творчества молодых российских драматургов Олега и Владимира Пресняковых. Драматургический дуэт создает пьесы, являющиеся непрекращающимся диалогом «высокого» идейного содержания (братья поднимают философские, экзистенциальные, социокультурные проблемы) с художественной формой, приспособленной к способности восприятия «среднего» адресата. Заимствуя из высокой литературы серьезные философские дискурсы и придавая им гротескные и абсурдные формы, драматурги очень сильно вписываются в универсальную идею диалога эстетик и поэтик.