

Walenty Piłat

Przewycięzanie uprzedzeń : kilka uwag o funkcjonowaniu dramaturgii polskiej w życiu teatralnym Rosji

Acta Polono-Ruthenica 2, 413-423

1997

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Walenty Piłat
Olsztyn

Przewycięzanie uprzedzeń. Kilka uwag o funkcjonowaniu dramaturgii polskiej w życiu teatralnym Rosji

W latach osiemdziesiątych prestiżowy miesięcznik polski „Dialog” opublikował około dwudziestu rosyjskich sztuk teatralnych. Były to między innymi dramaty Emila Bragińskiego i Eldara Riazanowa, Edwarda Radzińskiego, Aleksandra Gelmana, Niny Pawłowej, Michaiła Szatrowa, Afanasija Sałyńskiego, Aleksandra Wampiłowa, Giennadija Mamlina, Aleksieja Kazancewa, Aleksandra Galina, a już u schyłku tych lat - Wieniedikta Jerofiejewa, Wałama Szalamowa i innych. W tym zestawie zabrakło Ludmiły Pietruszewskiej, Olgi Kuczki, Aleksandra Burawskiego, Nikołaja Klimontowicza, najnowszych sztuk Wiktora Rozowa i Aleksandra Wołodina, nie mówiąc już o utworach młodszego pokolenia dramaturgów rosyjskich - Niny Sadur, Marii Arbatowej, Dmitrija Lipskierowa, Nikołaja Kolady, Witalija Pawłowa, Aleksieja Szypienki czy Jurija Wołkowa. Jak zwykle, teatry zachodnioeuropejskie i amerykańskie okazały się szybsze i sukcesywnie udostępniały swoim odbiorcom sztuki rosyjskie, które rzeczywiście zasługiwały na uwagę. Po roku 1989 w Polsce i po 1991 w Rosji, kiedy wreszcie przestały obowiązywać różne ograniczenia ideologiczne, należało się spodziewać, że znacznie zwiększy się wzajemne zainteresowanie dziedzictwem kulturowym obu naszych narodów, gdy tymczasem, jak zauważono w jednym z czasopism, „wszystko, co związane z Rosją, zostało sromotnie wymiecione z polskiego życia kulturalnego”.¹ Być może jest w tym stwierdzeniu nieco przesady, ale stare stereotypy wciąż funkcjonują w naszym społeczeństwie i nawet jeśli rzeczywiście „przez kilka dziesiątków lat Polacy byli faszeryowani taką dawką wszystkiego, co pochodziło z Rosji, że stało się to niestrawne i wywoływało odruchy podobne do tych, jakie wiążą się z przeje-

¹ K. Bilanow, *Muzyka i balet*, „Wiadomości Kulturalne”, 1996, nr 35.

dzeniem”², to nastał już czas, by do kultury rosyjskiej (w tym także współczesnej) odnieść się bez starych uprzedzeń i często nieuzasadnionych fobii. Jak słusznie bowiem zauważył Ryszard Łużny, „[...] ważnym czynnikiem czy komponentem miejsca i roli w Europie i świecie jest jej [Rosji - W. P.] kultura niezwykle bogata i głęboka w najrozmaitszych swoich przejawach i wcieleniach od języka, piśmiennictwa, poezji, folkloru aż po myśl filozoficzną i społeczną, naukę, sztukę, życie religijne i duchowość, będącą sukcesorką wielkiej tradycji kulturowej bizantyjsko-słowiańskiego Wschodu chrześcijańskiego, wschodniej, «greckiej» odmiany chrześcijaństwa, że Rosja i Rosjanie to dziś największy, najliczniejszy kraj i naród przynależny do tego chrześcijańskiego Wschodu, reprezentujący Kościół Wschodni, Cerkiew Prawosławną, a szukający w powrocie do swoich pierwotnych religijnych źródeł dróg ocalenia duchowego oraz moralnego odrodzenia po strasznych latach doświadczeń z bezbożnym, ateistycznym porządkiem politycznym i systemem ideologicznym. Na ten właśnie aspekt «rosyjskości», świata Rosji zwraca się w sposób szczególny uwagę u nas zwłaszcza od czasu pontyfikatu Jana Pawła II, eksponuje się go i docenia w pracach naszych historyków, znawców i badaczy kultury, literatury, języka, dziejów Kościoła-Cerkwi oraz życia religijnego”³. Dodam, że również kultura współczesnej Rosji, mimo różnych zawirowań, odznacza się bogactwem tematycznym i estetycznym. Odnosi się to także do dramaturgii i teatru. Zwłaszcza po roku 1991 obserwuje się w tej sferze wiele znaczących zjawisk, które fascynują nie tylko odbiorców rosyjskich. Teatr rosyjski staje się teatrem coraz bardziej otwartym na dokonania światowe, chętnie także sięga do dramaturgii polskiej - Sławomira Mrożka (w drugiej połowie lat osiemdziesiątych jego sztuki zostały wystawione niemal na wszystkich ważniejszych scenach Rosji), Ireneusza Iredyńskiego, Janusza Głowackiego, Janusza Kraśńskiego, Tadeusza Różewicza i innych.

Pierwsza połowa lat osiemdziesiątych to jednak szczególny okres w kontaktach polsko-rosyjskich. Powstanie „Solidarności”, a potem wprowadzenie stanu wojennego niemal całkowicie wyeliminowało z ówczesnego życia teatralnego w Rosji polską dramaturgię i teatr. Rzecz jasna, do różnych kręgów inteligencji rosyjskiej docierały pojedyncze fakty

² Ibidem.

³ R. Łużny, *Głosa do „Kresowego” „Obrazu Rosji” w kulturze polskiej*, „Kresy”, 1995, nr 4, s. 189.

dotyczące polskiej kultury, ale mówiono o nich niemal szeptem. Sporadycznie wystawiano jedynie polską klasykę (Fredro, Zapolska, Iwaszkiewicz). Ze względów zrozumiałych również w naszym kraju nie wystawiano dramaturgii rosyjskiej, a jeśli nawet tu i ówdzie zdarzały się jakieś premiery, były to raczej przedstawienia „ku czci”. Wprawdzie po zniesieniu stanu wojennego stopniowo ten stan rzeczy się zmieniał (np. zaczęto się interesować dramaturgią Wieniedikta Jerofiejewa, sporadycznie sztukami Ludmiły Pietruszewskiej, Aleksandra Galina, Władimira Arro, Olega Juriewa), ale nigdy, ani wtedy, ani obecnie współczesna dramaturgia rosyjska specjalnego zainteresowania w naszym kraju nie budziła. Nawet wtedy, gdy pojawiły się sztuki, po które zachłannie sięgały teatry zachodnie. Tymczasem trzeba obiektywnie przyznać, że niezależnie od różnego rodzaju zmieniających się koniunktur zainteresowanie polską kulturą w Rosji zaczynało powoli rosnać. Ta sympatia bez wzajemności trwa do dziś. Jak już wspomniałem, jeszcze w okresie „pieriestrojki” niewątpliwie gwiazdą w teatrach Rosji był Sławomir Mrożek. Wystawiono ważniejsze jego sztuki - od *Tanga* poczynając, a na *Miłości na Krymie* kończąc. Proces przyswajania dramaturgii przedtem „źle widzianej” dotyczył nie tylko zresztą autorów polskich. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych bowiem w teatrach rosyjskich zaczęli święcić triumfy Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Anouilh, Fernando Arrabal, Tom Stoppard czy Edward Albee. Wydobyto także z zapomnienia dramaty Michaiła Bułhakowa, Nikołaja Erdmana, Eugeniusza Zamiatina, Nikołaja Gumilowa, Andrieja Płatonowa, Lwa Łunca, a także sięgnięto do współczesnych, dotąd „wyklętych” dramaturgów rosyjskich - Josifa Brodskiego, Władimira Aksionowa, Aleksandra Sołzenicyna, Władimira Wojnowicza, Władimira Maksimowa i innych. Nieobecny dotychczas w rosyjskim teatrze (radzieckim) europejski dramat absurdu niemal w tempie przyspieszonym zaistniał wreszcie w całej okazałości. Nic więc dziwnego, że zgłębiając poetykę dramatów stanowiących dorobek kultury europejskiej teatr rosyjski zaczął zwracać się do tzw. źródeł. Prezentując swoim odbiorcom sztuki Sławomira Mrożka czy Tadeusza Różewicza musiał sięgnąć do dramaturgii Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza, doświadczeń teatralnych Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Grotowskiego i innych naszych znanych w świecie twórców. Trzeba bowiem zgodzić się z wybitnym znawcą i tłumaczem twórczości Witkacego w Rosji Andrzejem Bazylewskim, że „polska dramaturgia bez

Witkiewicza, to to samo, co niemiecka bez Brechta, irlandzka bez Becketta, rosyjska bez Błoka i Majakowskiego”.⁴

До сих пор - пишет badacz - мы ничего не знали о нем, почти ничего. В советской печати есть несколько публикаций об авторе *Дюбала Вахазара*, однако его пьесы издаются в СССР впервые. Что ж, лучше поздно, чем слишком поздно. Наконец сбывается то, о чем писатель думал еще в 20-ые годы, авторизуя русские переводы своих пьес.⁵

Wypowiedź ta pochodzi z przedmowy do wydanego w Moskwie niewielkiego zbioru sztuk Witkacego w tłumaczeniu na rosyjski właśnie A. Bazylewskiego i W. Buriakowa.⁶ Zbiór to skromny, zamieszczono bowiem w nim tylko trzy dramaty autora (*Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU, Mątwą, czyli Hyrkamiczny światopogląd, Szewcy*). Niezależnie jednak od tego jest to tomik bardzo ważny, bo przecież jest to pierwszy krok w prezentacji dramaturgii Witkacego w Rosji, nie licząc późniejszej publikacji w almanachu „Современная драматургия”⁷. Szkoda tylko, że w dość obszernej przedmowie A. Bazylewski nie poświęca więcej uwagi związkom Witkacego z Rosją. Wspomina tylko, że po powrocie z Australii Witkacy przybył do Petersburga „где начинается иная, новая и тревожная жизнь: Павловское военное училище, фронт, контузия, «почти активное», по его словам, участие в революции”.⁸ Jak wiadomo bowiem, po powrocie z Rosji (1918) Witkiewicz był już w pełni dojrzałym artystą. Niewątpliwie na jego światopogląd ogromny wpływ wywarły dwa kataklizmy dziejowe - I wojna światowa i rewolucja październikowa w Rosji, co w innym miejscu sygnalizuje także autor przedmowy, ale tematu tego nie rozwija. Nie do

⁴ А. Базилевский. *Виткевич: разговор по существу*, [w:] С. И. Виткевич. *Сапожники. Драмы*, Москва 1989, s. 13.

⁵ *Ibidem*, s. 13.

⁶ С. И. Виткевич, *Сапожники. Драмы*, перевод с польского, предисловие и составление А. Базилевского, Москва 1989.

⁷ *Виткаций, неустовый и одинокий*, „Современная драматургия”, 1991, nr 3, s. 3. Oprócz przekładu sztuki *Jan Maciej Karol Wścieklica* (ros. tytuł: *Кандидат в президенты*), w niniejszym numerze opublikowano także eseje: Г. Мугайская, *Страницы одной жизни*, Н. Башинджагиан, *Параноик у власти* oraz recenzję tomu *Сапожники* autorstwa Grzegorza Wiśniewskiego.

⁸ А. Базилевский, *op. cit.*, s. 6.

końca także przekonywająca jest informacja o przyczynach samobójczej śmierci Witkacego. Otóż Bazylewski pisze między innymi, że „в мире побеждающего фашизма для Виткевича не было места, и он выбрал единственный выход - самоубийство”.⁹ To oczywiście prawda, ale prawdopodobnie bezpośrednią przyczyną desperackiego kroku pisarza było także wkroczenie 17 września 1939 roku do Polski Armii Czerwonej. Wielce mówiąca jest tu data samobójstwa - 18 września 1939 roku. Lektura tekstów Witkiewicza pozwala wysnuć wniosek, że jednakowo traktował on wszelkie totalitaryzmy, niezależnie od ich odcieni ideologicznych. Zatem wkroczenie do Polski najpierw armii hitlerowskiej, a potem Armii Czerwonej niewątpliwie załamało pisarza, zniszczyło w nim jakąkolwiek wiarę w uniwersalne, humanistyczne wartości. Ponadto mówiąc o powojennych losach dramaturgii Witkacego w Polsce Bazylewski wprawdzie wspomina o swoistej anatomii rzuconej na tę twórczość, ale specjalnie nie wglębia się w przyczyny właśnie takiego stosunku ówczesnych decydentów do spuścizny pisarza. Jak się wydaje, także w tym wypadku badacz starał się raczej uniknąć „wątku rosyjskiego” - czy raczej „radzieckiego” - z przeszczepionym na grunt polski realizmem socjalistycznym. Twórczość Witkacego, jak wiadomo, nie mieściła się w tzw. normatywnej poetyce nastawionej na propagowanie dogmatów ideologicznych. Trudno przecież w mniemaniu teoretyków realizmu socjalistycznego było zaakceptować chociażby takie sformułowania Witkacego: „wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać”.¹⁰ Teatr polski, jak wiadomo, te fobie zdołał, przynajmniej częściowo, przewyciężyć. Trzeba zgodzić się z A. Bazylewskim, że dzięki Tadeuszowi Kantorowi już po roku 1956 dramaturgia Witkacego zaczęła funkcjonować w naszej kulturze bez specjalnych zahamowań. Przy tej okazji badacz wspomina kilka ważniejszych inscenizacji sztuk dramaturga zrealizowanych w naszym kraju. Wracając jednak do funkcjonowania sztuk Witkiewicza we współczesnej Rosji, trzeba niewątpliwie zwrócić uwagę na następujące fakty. W 1990 roku moskiewski Teatr u Nikitskich Worot wystawił *Szewców*

⁹ Ibidem, s. 11.

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, Warszawa 1995, s. 40.

w reżyserii polskiego reżysera - Włodzimierza Hermana (zamieszkałego w Danii) i przy tej okazji dzięki staraniom niestrudzonego w propagowaniu twórczości naszego dramaturga w Rosji - Andrzeja Bazylewskiego - wydano dość obszerny materiał zatytułowany *Szewcy*. Znajdujemy tu wiele informacji o twórczości Witkacego, między innymi przekład sztuki *Szewcy* oraz fragment powieści *Nienasyconie*. Jak zauważa almanach „Современная драматургия”, ta publikacja odegrała niewątpliwie ważną rolę w popularyzacji twórczości Witkacego w Rosji.¹¹ Zresztą również wspomniany almanach, jak już wcześniej zaznaczyłem, poświęcił Witkacemu dość dużo uwagi, publikując między innymi jego sztukę *Jan Maciej Karol Wścieklica* oraz eseje Galiny Mugajskiej i Natelli Baszyndżagian. Pierwsza publikacja ma raczej charakter ściśle informacyjny i w gruncie rzeczy niczego specjalnie odkrywczego do stanu badań nie wnosi, druga zaś jest dość wnikliwą próbą analizy dorobku twórczego naszego dramaturga.

Natella Baszyndżagian - znana także w naszym kraju polonistka rosyjska i propagatorka teatru polskiego w Rosji - nawet w czasach mrocznej schyłkowej „breżniewszczyzny”, mimo pietrzących się trudności, starała się na bieżąco informować odbiorców rosyjskich o najważniejszych i najciekawszych wydarzeniach teatralnych dziejących się w naszym kraju. Byłem tego wręcz naocznym świadkiem, kiedy wielokrotnie odwiedzałem Instytut Sztuki w Moskwie, w którym Natella Baszyndżagian pracowała. Wracając jednak do jej eseju o dramaturgii Witkiewicza, trzeba zwrócić uwagę, że w swoim wnikliwym i erudycyjnym esejem badaczka moskiewska koncentruje się głównie na prezentowanej w „Современной драматургии” sztuce *Jan Maciej Karol Wścieklica*, ale też formułuje wiele ciekawych uwag o osobowości twórczej i spuściznie pisarza:

Зловещие макабрические фигуры населяли воображение Виткевича. Он обладал жутким, скалпирующим, полным издевки глазом не только как драматург, но и как художник: его многочисленные портреты современников - приятелей, возлюбленных, друзей - почти маниакально разоблачительны. не пощажены не только ни один явный недостаток лица и характера, не укрылся ни один порок.¹²

¹¹ Сапожники, „Современная драматургия”, 1991, nr 3, s. 193.

¹² Н. Башинджагян, *Параноик...*, s. 193.

Nateęa Baszyndżagian skłonna jest sądzić (nie tylko na podstawie sztuki *Jan Karol Maciej Wścieklica*), iż Witkacy próbował stworzyć w swej twórczości uogólniony, oderwany od konkretnych realiów obraz tzw. homopoliticusa, a więc człowieka, który korzystając ze swojej uprzywilejowanej pozycji usiłuje w maksymalny sposób wykorzystać to, co znajduje się w zasięgu jego władzy. W ten sposób ogólna wymowa jego utworów w jednakowym stopniu może się odnosić do realiów, w których one powstawały, jak i do czasów współczesnych. Zwracając uwagę na uniwersalny wymiar dramaturgii Witkacego, badaczka przekonywająco udowadnia, że był to pisarz, który nie zamykał się w wąskich ramach otaczającej go rzeczywistości, lecz usiłował patrzeć w przyszłość sugerując różne anomalie dotyczące człowieka jako takiego: „просто Виткевич увидел метафизический ужас конца XX века задолго до нас”.¹³

Oprócz wspomnianych publikacji omawiany numer „Современной драматургии” prezentuje także reprodukcje portretów Witkacego, zdjęcia ze spektaklu warszawskiego Teatru „Studio”, reprodukcje grafik autora *Szewców*. W sumie jest to poważny krok w przybliżeniu twórczości naszego pisarza odbiorcom rosyjskim. I chyba na tym nie koniec, jak zapowiada bowiem wydawnictwo Художественная Литература, w przygotowaniu znajduje się tom utworów Witkiewicza w przekładzie na język rosyjski zatytułowany *Teamp*. W jego skład wejdą między innymi takie sztuki jak *Tumor Mózgowicz*, *Kurka wodna*, *Szalona lokomotywa*, a także eseje o teatrze. Wreszcie trzeba też odnotować, że ostatnio w Państwowym Uniwersytecie w Kaliningradzie prowadzone są intensywne badania nad twórczością tego znakomitego pisarza, czego dowodem są między innymi publikacje tamtejszego literaturoznawcy - Władimira Griesznych.¹⁴

Jest rzeczą zrozumiałą, że sięgając do źródeł nowoczesnego teatru polskiego rosyjscy literaturoznawcy i działacze teatralni konsekwentnie musieli się zainteresować także twórczością Witolda Gombrowicza. Trudno przecież pisać o dokonaniach Józefa Szajny, Tadeusza Kantora, czy Jerzego Grotowskiego nie uwzględniając tego dotąd „podejrzanego” w Rosji (znowu te ograniczenia ideologiczne) pisarza, którego twórczość znana jest niemal na całym świecie, z wyjątkiem oczywiście Rosji. I zno-

¹³ Ibidem, s. 194.

¹⁴ В. Грешных, *На перевалах абсурда (Е. Замятин, С. П. Виткевич)*, [w:] *Полско-всходниословяньские повязания культуrowe, литерачке и языkowe*, pod. red. А. Bartoszewicza, Olsztyn 1994, s. 113.

wu naprzeciw tym oczekiwaniom wyszło czasopismo „Современная драматургия”. W tym miejscu odchodząc nieco od tematu moich zasadniczych rozważań muszę dodać, że jest to periodyk niezwykle (od początku swojego istnienia) zainteresowany kulturą polską. Pamiętam swoją wizytę w jego redakcji na początku lat osiemdziesiątych, a więc wtedy, gdy u nas ogłoszono stan wojenny. Z niepokojem pytano wówczas o kondycję polskiego teatru.

Iwonę, księżniczkę Burgunda opublikowano w 1996 roku, poprzedzając ją artykułem Natalii Jakubowej.¹⁵ Już na wstępie autorka stwierdza, że Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bruno Schulz wywarli ogromny wpływ na rozwój kultury polskiej i światowej XX wieku. Przypomina, że do tej pory wydano w Rosji powieści Gombrowicza *Ferdydurke* i *Pornografia*, opowiadania oraz fragmenty *Dzienników*. Jest to już zatem twórczość choćby częściowo znana czytelnikowi rosyjskiemu. *Iwona, księżniczka Burgunda* zaś w tłumaczeniu na rosyjski Leonarda Buchowa jest pierwszym dramatem Gombrowicza wydanym w Rosji. Nic więc dziwnego, że w swoim artykule Natalia Jakubowa koncentruje się głównie na dość szczegółowej analizie zawartości problemowej tego właśnie utworu. Na ogół wnioski, jakie wysnuwa z tej analizy, są trafne, choć niespecjalnie odkrywcze. W każdym razie jest to rzetelna próba przedstawienia naszego dramaturga rosyjskiemu odbiorcy.

Jakubowa wspomniała w swoim tekście Brunona Schulza. Wprawdzie nie był on dramaturgiem, ale jego proza często stawała się przedmiotem wielu inscenizacji teatralnych. Powieść *Sklepy cynamonowe* wydano już po rosyjsku i niedawno jeden z niemieckich teatrów zaprezentował jej adaptację w Moskwie.¹⁶

W ostatnich latach obserwuje się w Rosji rosnące zainteresowanie twórczością Tadeusza Różewicza. Wprawdzie pierwsze przekłady jego niektórych sztuk w ówczesnym Związku Radzieckim ukazały się w latach siedemdziesiątych¹⁷, ale na początku obecnego dziesięciolecia sukcesywnie tłumaczy się na rosyjski kolejne sztuki autora. Warto też zwrócić

¹⁵ В. Гомбрович. *Ивонна, принцесса Бургундии*. „Современная драматургия”. 1996. nr 1. перевел с польского Л. Бухов. Н. Якубова. *Искусственно искренний, искренне искусственный*. „Современная драматургия”. 1996. nr 1.

¹⁶ Zob. na ten temat: Г. Матвеева. *Театр креатур из Берлина*. „Драматург”. 1993. nr 2, s. 173-176.

¹⁷ Zob. Т. Ружевич. *Избранное*. Москва 1979.

uwagę na publikację „Современной драматургии” z 1993 roku, gdzie oprócz sztuk *Białe małżeństwo* i *Akt przerywany*¹⁸ zamieszczono obszernie i rzetelne omówienia twórczości naszego dramaturga autorstwa Kseni Starosielskiej i Władimira Britaniszskiego¹⁹. K. Starosielska koncentruje się głównie na sztuce *Białe małżeństwo* doszukując się w niej tradycji Witkacego, Gombrowicza, a nawet Przybyszewskiego, Strindberga i Maeterlincka konkludując, że Różewicz jest nie tylko jednym z nawiązań filozofujących dramaturgów europejskich, lecz także wielkim humanistą, w jego dramatach bowiem człowiek jest wartością najwyższą, nawet jeśli czasami jest żaloszny i zakompleksiony, ale zawsze pozostaje właśnie człowiekiem. Z kolei W. Britaniszski przedstawia historię publikacji i inscenizacji sztuki *Akt przerywany* w Polsce. W sumie obie publikacje kształtują dość klarowny obraz osobowości twórczej naszego autora.

Również w 1993 roku moskiewskie czasopismo „Театральная жизнь”²⁰ poświęciło cały numer omówieniu fenomenu, jakim w naszej kulturze był teatr Tadeusza Kantora. Zamieszczono tu między innymi manifesty artystyczne Kantora, jego wypowiedzi na temat teatru, szkice i rysunki do poszczególnych spektakli, fotosy z *Umarłej klasy*, *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *Wielopole, Wielopole*, ponadto eseje Krzysztofa Miklaszewskiego komentujące specyfikę spektakli reżysera. Inicjatorem tego przedsięwzięcia był moskiewski krytyk Władimir Orienow. Trzeba dodać, że widz rosyjski nigdy spektakli Kantora nie widział, jednakże publikacja materiałów o nim przez rosyjskie czasopismo wydaje się jak najbardziej potrzebna.

Na zakończenie tego przeglądu trzeba też koniecznie wspomnieć o próbie prezentacji dramaturgii Karola Wojtyły (Jana Pawła II) na łamach moskiewskiego czasopisma „Театр”²¹. Opublikowano tu dramat *Przed sklepem jubлера* w tłumaczeniu na język rosyjski Ksieni Sta-

¹⁸ Т. Ружевич. *Непорочный брак*, „Современная драматургия”, 1993, nr 1, перевод с польского К. Старосельская, Т. Ружевич. *Прерываемый акт*, „Современная драматургия”, 1993, nr 1, перевод с польского В. Британишского.

¹⁹ К. Старосельская. *Реформатор, насмешник, моралист*, „Современная драматургия”, 1993, nr 1; В. Британишский. *Этот „несценичный” Ружевич*, „Современная драматургия”, 1993, nr 1.

²⁰ Zob. „Театральная жизнь”, 1993, nr 9.

²¹ К. Войтыла. *Перед лавкой ювелира*, „Театр”, 1990, nr 9, перевод с польского К. Старосельской.

rosielskiej oraz niewielki esej Bolesława Taborskiego zatytułowany „*Teatr wewnętrzny*” Karola Wojtyły („*Внутренний театр*” Кароля Войтылы).²² Nie wiem, czy tekstem zainteresował się któryś z teatrów rosyjskich, ale inicjatywa czasopisma „Театр” wydaje się interesująca i, jak na ówczesne warunki rosyjskie, niecodzienna. Oto bowiem w kraju, który dotąd kojarzył się z bezbożnym ateizmem, sięgnięto do twórczości przywódcy Kościoła rzymskokatolickiego. Chcę jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że sztukę *Przed sklepem jubilera* opublikowano w 1990 roku, a więc w czasie, kiedy jeszcze istniał Związek Radziecki.

Odnotowując publikację rosyjskiego przekładu *Przed sklepem jubilera* wypada pokrótce zrelacjonować najważniejsze tezy eseju B. Taborskiego. Na wstępie autor przypomina niektóre fakty z biografii K. Wojtyły szczególnie akcentując jego związki z teatrem (współpraca z Mieczysławem Kotlarczykiem, twórczość recenzencka), by następnie przejść do analizy zawartości problemowej i wartości artystycznych sztuk Jana Pawła II. Jak słusznie stwierdza, „участвуя в работе театра в качестве драматурга, теоретика и некоторое время в качестве актера, Кароль Войтыла способствовал развитию театра особого рода. Наиболее значительная часть этого вклада - его пьесы”.²³ Po dość wnikliwej analizie sztuk Wojtyły autor dochodzi do wniosku, że mamy tu do czynienia z oryginalną propozycją teatru filozoficznego, gdzie takie kategorie jak czas i przestrzeń, zewnętrzne przebiegi zdarzeń, monologi i dialogi zostały spożytkowane w sposób bardzo oryginalny i wręcz nowatorski. Zdaniem krytyka, sztuka *Przed sklepem jubilera* w istocie składa się z monologów, które wygłaszają poszczególni bohaterowie, wprawdzie ze sobą luźno związani i nie mający bezpośredniego kontaktu. W tym więc sensie sztuka przypomina dramaty Harolda Pintera, lecz w odróżnieniu od angielskiego dramaturga, który w ten sposób akcentował brak kontaktów międzyludzkich, Wojtyła zmierza jednak do wskazania (przede wszystkim w sferze etycznej) znaczenia i roli Boga jako elementu jednoczącego wszystkich ludzi. Akcja sztuki Jana Pawła II dzieje się „wszędzie” i „nigdzie”, bohaterowie przychodzą „znikąd” i odchodzą „donikąd”, ale łączy ich właśnie wszechwiedzący i wszystkowiedzący Bóg. Interesująca też wydaje się myśl, że ze względu na układ słowny

²² Б. Таборский, „*Внутренний театр*” Кароля Войтылы, „Театр”, 1990, nr 9.

²³ Ibidem, s. 22.

sztuki Wojtyły (zwłaszcza *Przed sklepem jubitera*) przypominają późne dramaty Thomasa Stearnsa Eliota - anglo-amerykańskiego dramaturga i krytyka literackiego. Teza to ciekawa, aczkolwiek wymagająca głębszej refleksji badawczej. W każdym razie miesięcznik „Teatr” spełnił postawione sobie zadanie. Czy teatry rosyjskie zainteresują się bliżej dramaturgią Karola Wojtyły, to już oddzielny problem, tym bardziej że poszczególne dramaty naszego papieża, na co zresztą zwrócił uwagę także B. Taborski, plasując się w kręgu problematyki filozoficzno-religijnej są dla każdego teatru tekstami dość trudnymi do realizacji scenicznej. Ale przecież każdy szanujący się teatr powinien poszukiwać wciąż nowych form wyrazu artystycznego. Należy się więc spodziewać, że w przyszłości również w Rosji znajdzie się jakiś utalentowany reżyser, który z uwagą pochyli się nad tą ciekawą (aczkolwiek specyficzną) dramaturgią.

Zdaję sobie sprawę, że tekst niniejszy sprawia wrażenie tzw. wylizanki, ale moim zamierzeniem nie było skrupulatne zebranie wszystkiego, co napisano w Rosji o polskim teatrze, lecz raczej opierając się na publikacjach dotyczących Witkacego, Gombrowicza, Różewicza i innych twórców wskazanie na pewną tendencję w rosyjskiej krytyce w przyswajaniu dorobku teatralnego Polski. Wspomniałem na wstępie, że teatr rosyjski chętnie wystawia sztuki Sławomira Mrożka, zachłannie wypełnia luki w recepcji zachodnioeuropejskiego teatru absurdu w Rosji. Jak można przypuszczać, zainteresowanie Witkacym czy Gombrowiczem nie jest przypadkowe, bez ich twórczości bowiem, jak to zauważył A. Bazylewski, trudno zrozumieć współczesny teatr polski, a nawet zachodnioeuropejski. Nieprzypadkiem i Witkacy, i Gombrowicz, i Mroźek z powodzeniem zafunkcjonowali w teatrze światowym. Teatr rosyjski zdaje się to dostrzegać i chce nadrobić zaległości również w tej dziedzinie, czyni to bez uprzedzeń i fobii (które niestety wciąż funkcjonują w świadomości niektórych naszych twórców) i pod tym względem śmiało i bez kompleksów (ciągle nas gnębiących) wkracza do europejskiego dziedzictwa kulturowego.