



ANNA TYKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8416-1404>REMAKE W NAJNOWSZEJ DRAMATURGII ROSYJSKIEJ
(PRÓBA SYNTEZY)

Każda literatura przełomu wieków niesie ze sobą zmianę w postrzeganiu współczesnej sobie i minionej epoki, podejmuje próbę sformułowania nowych idei bądź aktualizacji dotychczasowych, wyróżnia się rozłamem pomiędzy tym, co zostawia za sobą, a tym, co przed nią, co jest jeszcze nieznanne, wymagające dookreślenia. Poznawanie „nowego” dokonuje się poprzez kolejne wybory – strategii pisarskiej czy sposobu (od)czytania tekstu itp. Przejście do kolejnej epoki to nierzadko synonim kryzysu – etycznego, filozoficznego, literackiego, politycznego, bo każda kolejna „współczesność” prowokowana jest upadkiem „przeszłości”, narastającym niepokojem społecznym, który zawsze pozostawia ślad w literaturze. Stąd potrzeba autorów zaprowadzenia ładu, stanu równowagi w destrukcyjnej przestrzeni. I chociaż to oryginalność staje się dominantą nowego wyrażania siebie, oswajanie tego, co jeszcze nienazwane, niejednokrotnie miesza się z chaosem, niepewnością. Dlatego dopiero zwrot ku przeszłości, tradycji, ku temu, co już rozpoznane, umożliwia często zakorzenienie się w nowym czasie. Przenikanie się literackich paradygmatów sprawia, że przeszłość nie z(a)nika, ale zaznacza swoją obecność.

Wyjątku nie stanowi również najnowsza dramaturgia rosyjska, która prowokuje do rozmów na temat kondycji współczesnej literatury w Rosji w ogóle. Twórczość dramaturgów stanowi odbicie najbardziej absorbujących dzisiejsze społeczeństwo rosyjskie problemów, obnaża kryzys komunikacji i jednostki, naruszenie hierarchii wartości, brak tożsamości. Nowy dramat rosyjski, który próbuje mierzyć

się z wszechobecną dysharmonią, coraz częściej zwraca się ku przeszłości, tradycji, literaturze klasycznej, dekoduje, by za chwilę móc znów rekodować. Nie dziwi zatem uwaga krytyków, piszących o „eksplodacji remake’ów”¹. I chociaż motywacja współczesnych twórców do wykorzystania osiągnięć przeszłości może być zrozumiała (w duchu postmodernistycznej poetyki ważna jest przecież konfrontacja wyobrażeń ikon kultury rosyjskiej z ich reinterpretacją), to sam sposób jej przywołania, powtarzania, kategoryzowania rodzi wątpliwości, dotyczące zarówno treści, jak i formy.

Dzieje się tak, ponieważ teoria literatury nie wypracowała jeszcze jedynej właściwej definicji remake’u, nie określiła ram zastosowania nowego zjawiska. Nie bez znaczenia pozostaje samo źródło terminu remake, który w tłumaczeniu z języka angielskiego oznacza ‘przeróbkę’² i jeszcze kilka lat temu używany był w odniesieniu do kinematografii czy muzyki. Jednak granice remake’u poszerzyły się o kolejne obszary, stając się społeczno-kulturowym fenomenem, wszechobecnym i odczuwalnym we współczesnym życiu:

Боже! Сколько раз за жизнь мы все уже видели. В любом плевке уже можно узнать океан, в любом клочке — небо. В любом лице — измену. Можно вспомнить, вытянуть, как иллюзионист из рукава, — всего сколько угодно, и все будет связано одно с другим. Уже ничего мы не видим впервые. Такой застарелый и пока нескончаемый римейк, уже не имеющий почти ни у кого никакого успеха, в нем уже не заняты не только „звезды”, но даже — знакомые лица³.

Takie spojrzenie na remake już na wstępie go wartościuje ujemnie, nadając mu znamiona masowości i umiejscawiając w twórczości niskiej, tendencyjnej. Ta twórcza pasywność i uzależniająca wręcz przyjmowanie kolejnych, bo już znanych, obrazów, przypomina w swojej wymowie Pielewinowski *zapping*. Niemniej można pokusić

¹ Е. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии*, w: В.Е. Кайгородова (red.), *Материалы международной научно-практической конференции „Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания”*. Сб. статей по материалам „Международной научно-практической конференции”. 2–4 марта 2005 г., т. 1, ПГПУ, Пермь 2005, http://www.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml (18.12.2019).

² W. Kopalіński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Oficyna Wydawnicza Rytm–Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 2007, s. 489.

³ О. Шамборант, *Жизнь как римейк*, „Новый мир” 2001, nr 9, https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/9/zhizn-kak-rimejk.html (20.12.2019)

się o tezę, że zadowolenie się remake'ów w literaturze, szczególnie w interesującej nas dramaturgii rosyjskiej, nadało jej cechy wyjątkowości. Wydaje się również, że inspiracja remakiem we współczesnym dramacie jest nierozzerwalnie związana z rozmyciem kategorii gatunku, wszak trudno jednoznacznie określić status nowego zjawiska — z jednej strony — wytworu współczesnej kultury, który swoją wtórnością odsyła do założeń postmodernizmu, z drugiej — wskaźnika nowoczesności, niedającego zamknąć się w terminach gatunek, chwyt czy strategia. Stąd też na granicy niemożliwego pozostaje określenie cech gatunkowych najnowszego dramatu, inspirowanego remakiem i budującego na nim swą tożsamość literacką. Nieustające próby odświeżenia kanonu, nienadążanie literatury za nowatorskimi zmianami w obrębie treści, kompozycji, konstrukcji bohatera sprawiają, że remake zawłaszczył sobie dramat, forma wtórna została przesunięta z peryferii literackich do centrum.

Warto nadmienić, że rosyjscy krytycy akcentują szczególny charakter rodzimych „przeróbek”. Galina Nefagina pisze:

Ремейки, произведения вторичные в западной культуре, на русской почве приобретают самостоятельную ценность. [...] Русские переделки — это и не переделки даже, а новые произведения, наследующие на втором плане текста социально-философские проблемы, а не только перипетии сюжета⁴.

Badaczka dostrzega źródło remake'ów w ideologii konceptualizmu, który mając strukturę mitologiczną, w rzeczywistości wyróżnia się charakterem amitologicznym⁵. Konceptualizm bowiem tworzy nowy, sztuczny mit na już istniejącym. Dla Nefaginy punktem odniesienia jest definicja mitu wypracowana przez Rolanda Barthes'a. Autor *Mitologii* utożsamia mit ze słowem rozumianym jako komunikat, system porozumiewania się, który określa sposób jego wypowiedzenia. W takim rozumieniu mit nie ma granic substancjalnych, a jedynie formalne. Powołując się na koncepcję języka Ferdynarda de Saussure'a i znaku jako składowej dwóch elementów — oznaczającego (*signifiant*) i oznaczanego (*signifié*), Barthes wprowadza pojęcie wtórnego systemu mitologicznego⁶. System ten powstaje w oparciu o już istniejący łańcuch semiologiczny: „Bez względu na

⁴ Г. Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века*, Флинта-Наука, Москва 2005, s. 282.

⁵ Tamże, s. 276.

⁶ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 245.

to, czy chodzi o zapis literowy, czy o zapis obrazowy, mit dostrzega tu jedynie sumę znaków, jedynie jakiś znak globalny, ostateczny wyraz jakiegoś łańcucha semiologicznego⁷. To oznacza, że mit jest słowem skradzionym, który multiplikuje przejęte przez siebie sensory słowa w kolejne elementy oznaczające. Możemy zatem mówić o powstaniu *sui generis* metajęzyka (wtórnego), w którym (dzięki któremu) mówi się o pierwszym języku. I chociaż nowy język pozbawiony zostaje pierwotnej formy, pierwotnego znaczenia, to wciąż istnieje dzięki nim. Odnosząc się do tych wniosków, Nefagina wysuwa twierdzenie, że główne zadanie konceptualizmu polega na obaleniu mitu pierwszego poprzez jego banalizację. Stąd też i posttotalitarny charakter konceptualizmu, który wypracowuje nowy mit poprzez manipulację symbolami, na przykład poprzez wykorzystanie ideologii totalitarnej. Konceptualizm podporządkowuje wszelkie działania ogólnej ideologii — to, co nosi znamiona sztuki wysokiej, zamienia w niskie, narusza hierarchię⁸. Remake jako forma prezentacji konceptualizmu za punkt wyjścia przyjmuje często literaturę, jednak nie parodiuje jej bezpośrednio, a jedynie kieruje tę ironię na rzeczywistość, która z niej się wyłania. Uzasadnione wydaje się również przywołanie teorii parodii Jurija Tynianowa, który już w latach 70. XX wieku zwrócił uwagę na wykorzystywanie dzieła literackiego jako makiety do stworzenia nowego tekstu, a wszelkie zabiegi zachodzące przy pisaniu tegoż rozpatrywał jako mające charakter parodystyczny. Dzięki temu, według Tynianowa, „возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее”⁹. Nasuwa się zatem następujący wniosek: „[...] ремейк можно отнести к пародическим (но не пародийным) текстам, то есть к произведениям, которые используют претекст — классический образец — в качестве удобной формы для нового содержания, при этом не высмеивают текст-образец”¹⁰. Lata 90. przyniosły z kolei zwrot w rozumieniu konceptualizmu — odchodzi on od czerpania z założeń ideologii totalitaryzmu jako takiej na korzyść dostrzegania i wykorzystania tego, co uniwersalne, a czego najwierniejszym nośni-

⁷ Tamże.

⁸ Г. Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века...*, s. 276.

⁹ Ю. Н. Тынянов, *О пародии*, w: tegoż, *Поэтика. История литературы. Кино*, Наука, Москва 1977, <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet7.htm> (23.12.2019).

¹⁰ Т. О. Холодинская, *Ремейк как категория, характеризующая межтекстовые отношения*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2016, nr 6 (60), s. 49.

kiem jest właśnie literatura klasyczna. Znane tematy, utrwalone topoty, umiejscowione w odświeżonej przestrzeni, otrzymują nowy status.

Ważne jest to, że autorzy remake'ów (w Rosji coraz częściej nazywa się ich remake'erami¹¹) nie skupiają się na słabych stronach tekstu, ale, jak zauważa Marina Zagidulina, odnoszą się do oryginału z troską¹² (choć czasem trudno w to uwierzyć), wydobywając z tekstu wszystko, co on ukrywa. Dlatego niesłusznie osądza się remakerów o obrazoburczy stosunek wobec klasyki — przeciwnie, remaki są świadectwem wyjątkowej znajomości kanonu, symbolem wolności twórczej, poszerzają społeczno-kulturowy horyzont, kultywują spuściznę klasyczną zakorzenioną w świadomości danego narodu, jawią się jako antonim duchowej degradacji. Współczesny proces historycznoliteracki jest bezbronny wobec klasyki, a sam remake to „верный раб классики — пусть невольно, но подставляет спину, чтобы она шагнула через него в будущее”¹³. Współcześni autorzy, nawiązując do minionych epok, idei, tekstów i literackich „ojców”, demumifikują klasykę.

W procesie tym istotną rolę odgrywa także sam czytelnik. Czytać (odczytywać) klasykę na nowo, to odchodzić od szkolnego czytania klasyki, które, jako pierwsze spotkanie z lekturą, z jednej strony przygotowuje do dorosłości (definiując system wartości, norm itp.), umożliwia wypracowanie nawyków czytania w ogóle¹⁴, ale z drugiej sprzyja wzrostowi, jak to określa Maria Czerniak „deficytu kompetencji czytelnicznych”¹⁵ i związanej z nimi „alergii na szkolny kurs literatury”¹⁶. W związku z tym ponowne sięganie do klasyki, ale już w formie remake'u wymaga również wysiłku samego autora, o czym pisze Anna Frołowa: „[с]тремление быть понятным современнику, облегчить его читательскую задачу диктует авторам ремейков необходимость привлекать в качестве претекстов хорошо известные классические произведения”¹⁷. W tym kontekście cie-

¹¹ М. Загидулина, *Ремейки, или Экспансия классики*, „НЛО” 2004, nr 69, <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html> (23.12.2019).

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ М.А. Черняк, *Классика в кривом зеркале массовой литературы. К вопросу о тенденциях российской словесности XXI века*, „Studi Slavistici” 2009, nr 6, s. 123.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ А. Фролова, *Ремейк/ремикс: шекспировский код в произведениях братьев Пресняковых*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2018, t. IX, nr 2, s. 348.

kawa wydaje się propozycja Nefaginy, proponującej czytanie remake'ów na dwóch poziomach — pierwotnym i wtórnym¹⁸. Wybór poziomu wiąże się ściśle ze stopniem (nie)znajomości tekstu źródłowego. W pierwszym przypadku czytelnik odbiera fabułę nowego utworu jako samodzielną, nie jest w stanie odnieść jej do źródła. Wszystko, co spotyka w tekście, jest dla niego w mniejszym lub większym stopniu obce — postaci, przestrzeń, motywy itp. Ocena takiej postawy czytelniczej nie jest jednoznaczna, wszak można zarzucić czytelnikowi brak kompetencji czy nawet ignorancję, ale nie można odebrać mu tego, że sięga po tekst, wykazuje zainteresowanie. Wprawdzie nie odczyta odwołań do klasyki, ale dzięki lekturze remake'u będzie miał okazję (mimo że nieświadomie) zapoznać się w ogóle z (wtórnym) tekstem klasycznym. Z kolei drugi poziom odczytania remake'ów związany jest ściśle z czytelnikiem świadomym, znającym tekst źródłowy. Stopień „odkodowania” remake'u zależy tu od znajomości oryginału — im większa wiedza na temat tekstu klasycznego, tym większa szansa na odnalezienie w tekście wtórnym odwołań do tekstu pierwotnego. Należy jednak zaznaczyć, że czytelnik, jak w przypadku każdej lektury, tak i podczas zaznajamiania się z remakiem, może zarówno zgadzać się z proponowaną interpretacją, jak i ją odrzucać, co podkreślają w definicji remak'u autorzy *Eksperymentalnego słownika dramaturgii rosyjskiej przelomu XX–XXI wieku*¹⁹.

Uwzględniając obie postawy czytelnicze, można konstatować, że remake pozwala na kontakt i dialog z tekstem klasycznym. Dzięki tej „rozmowie” możliwe staje się opisanie współczesności kodami klasyki. Istotne wydaje się również to, że rosyjscy badacze remake'ów są dalecy od szukania ścisłego związku między remake'ami a intertekstualnością. Można się oczywiście zgodzić z Julią Kristewą, która terminem intertekstualność zdefiniowała pewną technikę tworzenia tekstów i podjęła próbę określenia ich ram, pisząc, że „każdy tekst [w tym i remake — przyp. A.T.] jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”²⁰, ale jak zauważa Zagidulina:

¹⁸ Zob. Г.Л. Нефагина, „Ремейк” в современной русской литературе, w: Т.Е. Автухович, И.В. Егоров, И.В. Жук (red.), *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Международной научной конференции*, ГрГУ, Гродно 1996, s. 193–195.

¹⁹ А.В. Синицкая, *Римейк*, w: С.П. Лавлинский, *Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв.*, „Современная драматургия” 2012, nr 2, s. 208.

²⁰ Cyt. za: Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 323.

Отличие ремейка от интертекстуальности литературы нового времени заключается в афишированной и подчеркнутой ориентации на один конкретный классический образец, в расчете на узнаваемость „исходного текста” (причем не отдельного элемента-аллюзии, а всего „корпуса” оригинала)²¹.

Bliska słowom rosyjskiej badaczki wydaje się teoria Umberto Eco. Włoski semiolog, kreśląc granicę pomiędzy remake'ami a intertekstualnością, pisze o „epoce powtórzeń”²², w której prym wiodą seria, retake, saga, dialog intertekstualny i w końcu remake. Ten ostatni Eco definiuje jako zjawisko uniwersalne, ale i ponowne opowiedzenie historii, która cieszyła się już kiedyś powodzeniem²³. O ile jednak Eco odnosi swoje badania do kultury w ogóle, podkreślając jednocześnie znaczenie kultury masowej, o tyle rosyjscy badacze skupiają uwagę przede wszystkim na literaturze, w szczególności na dramacie współczesnym. I to ten gatunek literacki czynią najczęściej głównym punktem odniesienia w swoich badaniach nad remake'ami.

Mimo braku jednoznacznej ich definicji, o którym piszą wspomniani tu krytycy, niektórzy z badaczy podejmują próbę ich klasyfikacji. Dla naszych rozważań istotne wydaje się usystematyzowanie tego zjawiska na gruncie rosyjskim. Warto wspomnieć o dokonaniach Jewgienija Taraziewicza, który inspirowany pracami Tatiany Rotobyłskiej, badaczki dramaturgii białoruskiej²⁴, wyodrębnił pięć rodzajów remake'ów klasyki. Są to kolejno: remake-motyw (*рмейк-мотив*), w którym autor wykorzystuje główny motyw tekstu-oryginału; remake-sequel (*рмейк-сиквел*) — autor kontynuuje temat tekstu źródłowego, przedstawia dalsze losy postaci i nierzadko wprowadza nowych bohaterów; remake-kontaminacja (*рмейк-контаминация*) — autor łączy w jednym tekście tematy, bohaterów, przestrzenie, motywy z kilku tekstów klasycznych; remake-parodia (*рмейк-стеб*) — autor dekonstruuje tekst oryginału w celu aktualizacji problemów, o których traktuje tekst źródłowy (transformacja zachodzi na kilku pozio-

²¹ М. Загидулина, *Ремейки, или Экспансия классики...*

²² У. Эко, *Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна*, przeł. А. Усманова, w: А. Усманова (red.), *Философия эпохи постмодерна*, Красико-принт, Минск 1996, s. 56.

²³ Tamże, s. 58.

²⁴ Rotobyłska wyróżnia cztery rodzaje remake'ów: model reprodukcyjny (*репродуктивная модель*), kontaminacja konceptualna (*концептуальная контаминация*), adaptacja (*адаптация*), przeróbka (*переработка*). Dwa pierwsze wykorzystuje w swojej klasyfikacji Taraziewicza. Zob. Е. Таразевич, *Ремейк в современной русской драматургии...*

mach: tematu, idei, gatunku, postaci, konfliktu), ale również stara się, by lektura remake'u była dla czytelnika przyjemna i dostarczała mu rozrywki; remake-reprodukcja (*римейк-репродукция*) – autor dokonuje „przeróbki” tekstu oryginału na poziomie gatunkowym (np. oryginał pisany prozą staje się utworem dramatycznym)²⁵.

Dla naszych dalszych rozważań klasyfikacja Tarazewicza wydaje się najbardziej przejrzysta, chociaż nie wszyscy krytycy się z nią zgadzają²⁶. Warto również dodać, że ze względu na wciąż rosnące zainteresowanie remake'ami można podejmować próby uzupełnienia badań Tarazewicza o nowe ich rodzaje. Mowa na przykład o remake'ach-biografiach, jeśli możemy posłużyć się takim terminem na potrzeby niniejszej pracy²⁷. Ich autorzy przedstawiają remake'ową wersję losów pisarzy w oparciu o ich twórczość, krytykę literacką i biografię. Za programowy przykład²⁸ może posłużyć tekst Olega i Władimira Priesniakowów *Пленные духи* (2002). W tytule utworu bracia nawiązują do tekstu Mariny Swietajewej *Пленный дух* (1934), który poetka poświęciła pamięci Andrieja Biełego. Swietajewa stworzyła portret zniewolonego ducha, samotnika, uwięzionego w obrazie wykreowanym przez kulturę, ale i ograniczonego własnym życiem i twórczością. Takiego niewolnika przedstawiają również Priesniakowie, wybierając do swojej sztuki znany epizod z życia Biełego – trójkąt miłosny pomiędzy nim, Lubow Mendelejewą i Aleksandrem Błokiem. Wszystko osnute na poszukiwaniach prototypu Pięknej Damy. Rolę tę, dzięki podstępowi matki Biełego, przejmuje Lubow Mendelejewa. Okazuje się jednak, że prototyp Pięknej Damy nie istnieje, poezja zniewolonego ducha nie ma nic wspólnego z prawdziwym życiem.

²⁵ Tamże.

²⁶ Jewgienija Szlejnikowa podkreśla, że najważniejszą cechą sztuk-remake'ów jest organizacja artystyczna tekstu-oryginału (*художественная система первоисточника*). Winna ona być transferowana do tekstu wtórnego, w którym poddana zostanie reinterpretacji. Bez niej mówienie o remake'ach jest niemożliwe. Zob. E. Шлейникова, *Римейк*, „Новый филологический вестник” 2011, nr 2 (17), s. 142.

²⁷ O sztukach-remake'ach biografii rosyjskich pisarzy wspomina po raz pierwszy Nina Barkowskaja. Zob. Н.В. Барковская, *Римейк биографии А. Блока в пьесе братьев Пресняковых „Пленные духи”*, w: М.П. Абашева (red.), *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*, cz. 1, ПГГПУ, Пермь 2007, s. 60–65.

²⁸ Wśród tekstów, które można nazwać remake'ami-biografiami, warto jeszcze wymienić utwory Wadima Lewanowa (*Славянский базар*, 2002), Jeleny Greminy (*Братья Ч*, 2011) i Olega Bogajewa (*Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги*, 2011).

Dramaturdzy obalają mit symbolizmu, tworzą alternatywną historię na bazie osławionego Srebrnego wieku. Nie brakuje tu symbolistów-dziwaków, poetów cierpiących psychicznie, którzy stracili poczucie tożsamości (mylą imiona, pseudonimy, nie znajdziemy tu nazwisk). Obraz ten dopełniają motywy snu czy lustra oraz komizm – postaci, sytuacji, języka, a także nawiązania do dzieł literackich „ojców” – nie tylko symbolizmu, na przykład *Petersburga* Biełego i *Nieznajomej* Błoka, ale również romantyzmu (*Ruslan i Ludmiła* Aleksandra Puszkina, *Bohater naszych czasów* Michaiła Lermontowa) czy realizmu (*Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego).

Podjmując próbę sklasyfikowania dramatów rosyjskich według typologii Tarazewicza, należy zaznaczyć, że wśród najpopularniejszych autorów literatury klasycznej, których dzieła upodobali sobie współcześni rosyjscy remake’erzy, można wymienić Antona Czechowa, Nikołaja Gogola, Lwa Tolstoja, Iwana Gonczarowa, Fiodora Dostojewskiego czy Aleksandra Puszkina. Obserwując jednak wzrost zainteresowania „przeróbkami” wśród dramaturgów oraz mając na uwadze *gros* remake’owych tekstów, które powstały w ostatnich latach, w niniejszym szkicu zaprezentowane zostaną jedynie niektóre z nich, według nas najbardziej reprezentatywne dla typologii Tarazewicza czy ukazujące nowatorskie podejście w strategii pisarskiej i ujęciu klasyki.

Bodajże najaktywniej „przerabianym” i ulubionym autorem rosyjskich dramaturgów stał się Czechow, dlatego to jemu poświęcimy najwięcej uwagi. W literaturze przedmiotu coraz częściej pisze się o tzw. Czechowowskiej dramaturgii²⁹. Rozumie się przez nią teksty-precedensy, teksty-fenomeny, dla których punktem odniesienia nie są oryginalne dzieła Czechowa, ale pewne wyobrażenia o nich, zakorzenione w kulturze. Twórczość autora *Platonowa* inspirowała wielu dramaturgów. Nawiązywała do niej już Ludmiła Pietruszewska (np. *Любовь*³⁰, 1974; *Анданте*, 1975; *Три девушки в голубом*, 1980; *Бифем*, 2002), o Czechowie nie zapominali również Ksenia Draguńska (*Русскими буквами*, 1995), Ludmiła Razumowska (*Французские страсти на подмосковной дачи*, 1998), Ludmiła

²⁹ Zob. Н. В. Лесных, „Чайка’ А. П. Чехова (remix)” как художественная провокация, „Вестник Удмуртского университета. История и филология” 2011, nr 4, s. 106.

³⁰ Wszystkie tytuły przywoływanych remake’ów, jeśli nie ukazały się w tłumaczeniu polskim, podawane są w oryginale. W przypadku utworów tłumaczonych przy tekście oryginału uwzględniono odpowiednik polski.

Ulicka (*Русское варенье/Rosyjskie konfitury*, 2002), Wadim Lewanow (cykl „Фирсиада”: *Смерть Фирса*, 1998; *Апокалипсис от Фирса, или Вишневый сон Фирса*, 2000), Olga Zwierlina (*На музыку тишины*, 2007). Własne wersje Czechowowskiej *Mewy* stworzyli m.in. Nikołaj Kolada (*Чайка спела*, 1989), Jurij Kuwałdin (*Ворона*, 1995) czy Konstantin Kostienko („Чайка” А.П. Чехова (*remix*), 2002). W sztuce Kuwałdina, poza odniesieniami do *Mewy*, można dostrzec również odwołania do *Wiśniowego sadu*.

Jednym z ciekawszych tekstów, w których powraca historia rodziny Raniewskiej, jest sztuka Dmitrija Bawilskiego *Чтение карты на ощупь* (1991). Tekst Bawilskiego był nowatorskim chwytem w remake’owej tradycji. Dramaturg projektuje m.in. dwa ostatnie dni z życia Raniewskiej, które kobieta spędza jeszcze we Francji. Te dwa dni to naddatek, informacja, której nie znajdziemy w tekście oryginału. Dzięki temu możemy nazywać tekst Bawilskiego remakiem-prequelem (być może taki termin również powinien pojawić się w typologii Tarazewicza). Potrzeba opisanie wydarzeń poprzedzających właściwą treść wynika z chęci zrozumienia zachowania Raniewskiej w sporze o wiśniowy sad. Interesującym rozwiązaniem jest również zakończenie sztuki — w drodze do rodzinnego domu, na dworcu kolejowym, Raniewska spotyka Czechowa, który opowie jej o swojej kolejnej sztuce (właśnie *Wiśniowym sadzie*). Jeśli dodać do całości postać Trigorina z *Mewy* — tu kochanka Raniewskiej — gra tekstami Czechowa okaże się jeszcze bardziej wyrazista.

Nawiązując do obecności *Wiśniowego sadu* w twórczości współczesnych remake’erów, warto wspomnieć o dość prowokacyjnej sztuce Niny Iskrienko *Вишневый сад продан?* (1993), będącej przykładem remake’u-parodii i, w mniejszym stopniu, remake’u-motywu oraz remake’u-kontaminacji. Iskrienko w swoim tekście scala elementy teatru absurdu z przestrzenią mistyczną (Łopachin jako wampir-inwalida). Obrazu dopełnia orientacja seksualna niektórych bohaterów (homoseksualista Gajew namawia do grzechu Pietię). Akcja sztuki, podobnie jak w przypadku oryginału, skupia uwagę czytelnika na tytułowym wiśniowym sadzie, tu jednak sad tworzą kobiety, które Łopachin zamienił w drzewa po to, by z nimi kopolować, ujawniając w ten sposób swoje wynaturzenie. Chęć przejścia sadu Raniewskich w oryginalnym tekście urasta w remake’u do rangi fetyszu, fascynacji erotycznej. Można zastanawiać się, czy jednak rzeczywiście nieuzasadnionej. To, czego głośno nie wypowiedział Czechow, zdaje się wykrzykiwać Iskrienko. Nader przekonujący jest Łopachin w ma-

sce wampira, którą przecież nałożył jeszcze w tekście Czechowa, gdy wspominał nieżyjącego ojca, uderzającego go w twarz, co doprowadziło do krwotoku z nosa — u Iskrienko zakrwawiony nos „przepoczwarza się” w krwistą maskę wampira. A wszystko to odbywa się w cieniu wiśniowego sadu, definicji którego bohaterowie szukają w słowniku. Obraz uzupełniają liczne odniesienia do Biblii (sad rozumiany jako Eden, ogród Getsemani; obmywanie nóg Raniewskiej przez Firsę), estradowe piosenki, efekty filmowe, które świadczą o rozgrywającej się na oczach czytelnika farsie.

W kontekście omawianego fenomenu remake’u ciekawe rozwiązanie osnute na tekście Czechowa zaprezentowali Władimir Zabałujew i Aleksiej Zienzinow w sztuce *Поспели вишни в саду у дяди Вани* (1999). Utwór autorów to przykład remake’u-sequela (pierwsza część utworu) oraz remake’u-parodii (szczególnie jej druga część). Tekst ma postać dyptychu — można go czytać jako jeden utwór (*Поспели вишни в саду у дяди Вани*) lub dwa odrębne teksty (*Поспели вишни в саду* i *У дяди Вани*). Jak wskazują tytuły, pierwszy odsyła do *Wiśniowego sadu*, drugi — *Wujaszka Wani*. Zastosowanie takiego rozwiązania wpisuje się niewątpliwie w remake’owy charakter najnowszego dramatu oraz uwidacznia estetyczne poszukiwania współczesnych dramaturgów. W omawianym przypadku dramaturdzy określają swoją sztukę jako „heterotekstualny dramat”. Można więc sądzić, że mamy do czynienia z kolejnym przełamywaniem zastanych granic — być może konstytuuje się kolejny (nowy) gatunek. Ponadto, dzięki zastosowaniu dystychu, autorzy pozostawiają czytelnikom wolność w (od)czytaniu sztuki. Innowacją jest instrukcja zamieszczona na początku, w której autorzy proponują dwa sposoby pracy z tekstem. Jeden — to kierowanie się zamieszczonymi symbolami i skrótami, które prowadzą czytelnika przez obie sztuki jednocześnie. Dzięki zaproponowanej strategii czytania śledzimy na przemian każdą ze sztuk, scalając akcję obu w jedną całość. Drugi sposób zakłada czytanie według porządku chronologicznego.

Zupełnie inne wyobrażenie o *Wiśniowym sadzie* proponuje Aleksiej Słapowski w sztuce *Мой вишневый садик* (2004), którą można uznać za remake-motyw oraz remake-reprodukcję. W przeciwieństwie do dramatu Czechowa Słapowski określa swój utwór jako komedię, chociaż tekst bardziej przypomina przepełnioną smutkiem i poczuciem beznadziei tragifarsę. Zamiast rodziny Raniewskiej zgromadzonej w dziecięcym pokoju u Słapowskiego spotykają się starzy przyjaciele na czele z Raniewą (oczywiste nawiązanie do sztuki Cze-

chowa). Siedząc na strychu starego domu, snują opowieści o minionym i przyszłym życiu. Wprawdzie nie ma tu wielkiego wiśniowego sadu, jest natomiast mały wiśniowy krzaczek — nadzieja na lepszą przyszłość, który wyrósł w jednej ze szczelin.

Listę najpopularniejszych twórców, których dzieła dały początek remake'om, należy uzupełnić o nazwisko Nikołaja Gogola. Autor *Martwych dusz* jest dla współczesnych dramaturgów niewyczerpanym źródłem inspiracji — zarówno jako pisarz, jak i człowiek. Po Gogola sięga coraz więcej autorów, m.in. Nikołaj Kolada (*Старосветские помещики*, 1998), Oleg Bogajew (*Баумачкин*, 2004), Wiktor Olszanski (*Мой милый Плюшкин*, 2005) czy Lubow Strachowa (*Аудитор из Медведково*, 2015). Gogolewską atmosferę uwielbia również Nina Sadur, by wspomnieć tylko utwory *Панночка/Жаśnieпанienka* (1985–1986) czy *Брат Чичиков* (1993–1998). Najpopularniejszą „przeróbką” tekstu Gogola jest jednak sztuka Bogajewa, będąca przykładem remake'u-parodii (ale i remake'u-sequela), w którym gra z klasyką pozwala jeszcze raz przyjrzeć się problemowi Gogolewskiego „małego człowieka”. *Баумачкин* Bogajewa generuje dwie płaszczyzny — realną i fantastyczną. Pierwszy plan zamieszkuje Akakij, w tej przestrzeni dochodzi do kradzieży płaszcza, której następstwem jest choroba i śmierć. Plan fantastyczny to — można tak ująć — przygody płaszcza, spacerującego ulicami Petersburga i szukającego swojego właściciela. Głównym motywem tego planu jest sen i urojenia Akakija, któremu — jak się okazuje — to, co dzieje się w planie fantastycznym, tylko się śni.

Remaki rosyjskie nie byłyby remake'ami bez twórczości Dostojewskiego, chociaż ta nie cieszy się taką popularnością wśród dramaturgów rosyjskich, jak spuścizna Czechowa czy Gogola. Wariacje na dzieła autora *Zbrodni i kary* wyszły spod pióra Nikołaja Klimontowicza (*Карамазовы и ад*, 1996), Władimira Sorokina (*Dostoevsky-trip*, 1997), Władimira Klima-Klimienki (*Парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса*, 2008) czy Maksima Gaczinskiego (*Раскольников и Ангел*, 2002 — data publikacji w internecie). Wszystkie sztuki, których autorzy czerpią z Dostojewskiego, można traktować jako remaki-reprodukcje z cechami remake'ów-parodii i remake'ów-motywów.

Pisząc o remake'ach w najnowszej dramaturgii, nie można pominąć jednego z najpopularniejszych i pierwszych utworów tego typu — sztuki *Смерть Ивана Ильича* (2000) Michaiła Ugarowa, niewątpliwie przykładu remake'u-reprodukcji. Dramaturg, nawiązując do

słynnej powieści Iwana Gonczarowa o Ilji Obłomowie, przedstawia portret współczesnego człowieka — pasywnego, leniwego, negującego wszelkie wartości, którego czeka nieuchronna śmierć.

Podobny przykład remake'u-reprodukcji, z cechami remake'u parodii, można zaobserwować w utworze *Воскресенье. Сунер* (2002) wspomnianych już Priesniakowów. Krytycy teatralni zarzucili dramaturgom, że ich tekst nie przypomina *Zmartwychwstania* Lwa Tołstoja — w sztuce nie pojawia się ani siostra Niechludowa, ani więźniowie polityczni, pominięto także problem chłopów. Na pierwszy plan wysuwa się natomiast sam Niechludow, jako bosonogi książę modlący się do reflektora imitującego ikonę. Niechludow przynosi Simonowowi mikroorganizmy do badań naukowych, bije rekordy w czynieniu dobra. Każdą czynność Niechludowa opisuje słowo „super”, które wybrzmiewa zarówno w ustach Niechludowa, jak i towarzyszących mu osób. Zachowanie bohatera przypomina postawę klauna, bo jak podkreślili w jednym z wywiadów autorzy remake'u: „В Нехлюдове нет ничего надуманного, именно поэтому его искренность прячется под маску: иначе его просто расплющит волна мнимой общественной 'нравственности и добропорядочности'. У него есть определенные обязательства перед самим собой, и он не хочет раствориться в этой волне”³¹. Niechludow pragnie uratować siebie. Niestety, stajemy się świadkami jego tragedii. Zbawianie siebie w takiej rzeczywistości nie może się udać. Warto dodać, że bohaterem utworu (choć nienazwanym) jest również Tołstoj i jego trudny los — pisarz poddawał siebie nieustannym próbom, mimo to nie był w stanie wykuć z siebie idealnego człowieka.

Twórczość Tołstoja pojawia się nie tylko w tekście Priesniakowów. Wracają do niej m.in. Oleg Szyszkin (*Анна Каренина-2*, 2002) czy Jarosława Pulinowicz (*Отрочество*, 2013). Pierwszy utwór to przykład remake'u-sequela, drugi — remake'u motywu.

Podsumowując nasze rozważania na temat remake'u w najnowszej dramaturgii rosyjskiej, można konstatować, że choć przedstawia on zjawisko wciąż niedostatecznie rozpoznane w badaniach literackich, to cieszy się ogromną popularnością wśród autorów, co potwierdza w swojej pracy Tatiana Chołodinska:

Глубинной проблематикой, новаторским характером, полифункциональностью, живой взаимосвязью современности и классики, смелым худо-

³¹ Т. Рассказова, *Олег и Владимир Пресняковы: Выстоять под маской клоуна*, „Огонек” 2005, nr 1–2, <https://www.kommersant.ru/doc/2294669> (17.01.2020).

жественным экспериментом, отображением особенностей переходногоху-дожественного мышления литературные произведения с межтекстовыми связями занимают особое место в современной русской литературе³².

Dzięki kolejnym próbom powrotu do tekstów literackich „ojców” prawdopodobnie nigdy też nie dojdzie do śmierci tekstu klasycznego³³, ponieważ nie można remake’erom odmówić aktualizacji tekstów kanonicznych, nawet jeśli często ulegają one uproszczeniom, zbliżając się w ten sposób do literatury masowej.

REFERENCES

- Barkovskaya, Nina, Vladimirovna. “Rimeyk biografii A. Bloka v p’yese brat’yev Presnyakovykh ‘Plennyye dukhi.’” *Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya*. Vol. 1. Ed. Abasheva, Marina, Petrovna. Perm’: PGGPU, 2007. 60–65 [Барковская, Нина, Владимировна. “Римейк биографии А. Блока в пьесе братьев Пресняковых ‘Пленные души.’” *Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания*. Ч. 1. Ред. Абашева, Марина, Петровна. Пермь: ПГГПУ, 2007. 60–65].
- Barthes, Roland. *Mitologie*. Transl. Dziadek, Adam. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Chernyak, Mariya, Aleksandrovna. “Klassika v krivom zerkale massovoyliteratury. K voprosu o tendentsiyakh rossiyskoy slovesnosti XXI veka.” *Studi Slavistici* 2009, no. 6. 123–140 [Черняк, Мария, Александровна. “Классика в кривом зеркале массовой литературы. К вопросу о тенденциях российской словесности XXI века.” *Studi Slavistici* 2009, № 6. 123–140].
- Eco, Umberto. “Innovatsiya i povtoreniye. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna.” Transl. Usmanova, Al’mira. *Filosofiyaepokhi postmoderna*. Ed. Usmanova, Al’mira. Minsk: Krasiko-print, 1996. 48–73 [Эко, Умберто. “Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна.” Перев. Усманова, Альмира. *Философия эпохи постмодерна*. Ред. Усманова, Альмира. Минск: Красико-принт, 1996. 48–73].
- Frolova, Anna. “Remeyk/remiks: shekspirovskiy kod v proizvedeniyakh brat’yev Presnyakovykh.” *Przegład Wschodnioeuropejski* 2018, vol. IX, no. 2. 347–354 [Фролова, Анна. “Ремейк/ремикс: шекспировский код в произведениях братьев Пресняковых.” *Przegład Wschodnioeuropejski* 2018, т. IX, № 2. 347–354].
- Kholodinskaya, Tat’yana, Olegovna. “Remeyk kak kategoriya, kharakterizuyushchaya mezhtekstovyye otnosheniya.” *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki* 2016, no. 6 (60). 49–51 [Холодинская, Татьяна, Олеговна. “Ремейк как категория, характеризующая межтекстовые отношения.” *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2016, № 6 (60). 49–51].

³² Т. О. Холодинская, *Ремейк как категория, характеризующая межтекстовые отношения...*, s. 50.

³³ М. Загидулина, *Ремейки, или Экспансия классики...*

- Kopaliński, Władysław. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm–Dom Wydawniczy Bellona, 2007.
- Lesnykh, Natal'ya, Vladimirovna. "Chayka' A.P. Chekhova (remix) kak khudozhestvennaya provokatsiya." *Vestnik udmurtskogo universiteta. Istoriya i filologiya* 2011, no. 4. 106–109 [Лесных, Наталья, Владимировна. "Чайка' А. П. Чехова (remix) как художественная провокация." *Вестник Удмуртского университета. История и филология* 2011, № 4. 106–109].
- Mitosek, Zofia. *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Nefagina, Galina, L'vovna. "Remeyk' v sovremennoy russkoy literature." *Vzaimodeystviye literatur v mirovom literaturnom protsesse: problemy teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki: materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. Ed. Avtukhovich, Tat'yana, Yevgen'yevna. Yegorov, Igor', Vyacheslavovich. Zhuk, Igor', Vasil'yevich. Grodno: GrGU, 1996. 193–195 [Нефагина, Галина, Львовна. "Ремейк' в современной русской литературе." *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: проблемы теоретической и исторической поэтики: материалы Международной научной конференции*. Ред. Автухович, Татьяна, Евгеньевна. Егоров, Игорь, Вячеславович. Жук, Игорь, Васильевич. Гродно: ГрГУ, 1996. 193–195].
- Nefagina, Galina, L'vovna. *Russkaya proza kontsa XX veka*. Moskva: Flinta–Nauka, 2005 [Нефагина, Галина, Львовна. *Русская проза конца XX века*. Москва: Флинта–Наука, 2005].
- Rasskazova, Tat'yana. "Olegi Vladimir Presnyakovy: Vystoyat' pod maskoy klouna." *Ogonek* 2005, no. 1–2 <<https://www.kommersant.ru/doc/2294669>> [Рассказова, Татьяна. "Олег и Владимир Пресняковы: Выстоять под маской клоуна." *Огонек* 2005, № 1–2 <<https://www.kommersant.ru/doc/2294669>>].
- Shamborant, Ol'ga. "Zhizn' kak rimeyk." *Novuyu mir* 2001, no. 9 <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/9/zhizn-kak-rimejk.html> [Шамборант, Ольга. "Жизнь как римейк." *Новый мир* 2001, № 9 <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/9/zhizn-kak-rimejk.html>].
- Shleynikova, Yevgeniya. "Rimeyk." *Novuyu filologicheskiiy vestnik* 2011, no. 2 (17). 139–143 [Шлейникова, Евгения. "Римейк." *Новый филологический вестник* 2011, № 2 (17). 48–73].
- Sinitskaya, Anna, Vladimirovna. "Rimeyk." *Eksperimental'nyy slovar' russkoy dramaturgii rubezha XX–XXI vv.* Ed. Lavlinskiy, Sergey, Petrovich. *Sovremennaya dramaturgiya* 2012, no. 2. 208 [Синицкая, Анна, Владимировна. "Римейк." *Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв.* Ред. Лавлинский, Сергей, Петрович. *Современная драматургия* 2012, № 2. 208].
- Tarazevich, Yevgeniy. "Rimeyk v sovremennoy russkoy dramaturgii." *Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii "Sovremennaya russkaya literatura: problemy izucheniya i prepodavaniya"*. *Sb. statey po materialam "Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii."* 2–4 marta 2005 g. Vol. 1. Ed. Kaygorodova, Vera, Yevgen'yevna. Perm': PGPU, 2005 <http://www.pspu.ru/sci_liter2005_taraz.shtml> [Таразевич, Евгений. "Римейк в современной русской драматургии." *Материалы международной научно-практической конференции "Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания."* *Сб. статей по материалам "Меж-*

- дународной научно-практической конференции.” 2–4 марта 2005 г. Т. 1. Ред. Кайгородова, Вера, Евгеньевна. Пермь: ПГПУ, 2005 <http://www.pspru.ru/sci_liter2005_taraz.shtml>].
- Тун'янов, Yuriy, Nikolayevich. “О пародии.” *Poetika. Istoriya literatury. Kino*. Moskva: Nauka, 1977 <<http://philologos.narod.ru/tunyanov/pilk/poet7.htm>> [Тыньянов, Юрий, Николаевич. “О пародии.” *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука 1977 <<http://philologos.narod.ru/tunyanov/pilk/poet7.htm>>].
- Zagidulina, Marina. “Remeyki, ili Ekspansiya klassiki.” *NLO* 2004, no. 69 <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.html>> [Загидулина, Марина. “Ремейки, или Экспансия классики.” *НЛО* 2004, № 69 <<https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remeyki-ili-ekspansiya-klassiki.htm>>].

Анна Тыка

РИМЕЙК В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ (ПОПЫТКА СИНТЕЗА)

Резюме

Целью статьи является обсуждение популярного в постмодернистской культуре приема ремейка, который все чаще используется авторами новейшей русской драматургии. Автор пытается охарактеризовать и классифицировать это явление, ссылаясь на работы русских и зарубежных исследователей. Выводы обосновываются примерами реинтерпретации классических произведений (Антон Чехова, Николая Гоголя, Федора Достоевского, Ивана Гончарова, Льва Толстого и др.) современными русскими драматургами.

Anna Tyka

THE REMAKE IN NEW RUSSIAN DRAMATURGY (AN ATTEMPT AT SYNTHESIS)

Summary

The purpose of this paper is to discuss the remake tool, popular in postmodern culture, which is increasingly used by the authors of the new Russian dramaturgy. The author attempts to characterize and classify this phenomenon, citing the work of Russian and foreign academics. The author supports her conclusions with examples of reinterpretation of classical works (Anton Chekhov, Nikolai Gogol, Fyodor Dostoyevsky, Ivan Goncharov, Leo Tolstoy and others) by contemporary playwrights.