

Paulina Charko-Klekot

DOI: 10.15290/sw.2025.25.02

Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: paulina.charko-klekot@us.edu.pl
ORCID: 0000-0002-1265-6934

**„Niemożliwy teatr możliwej przyszłości” –
sekcja Fringe festiwalu Lubimowka
w poszukiwaniu nowych form artystycznego wyrazu**

Słowa kluczowe: dramaturgia rosyjska, festiwal Lubimowka, sekcja Fringe, nowe media w teatrze

Dramat od początku swego istnienia sytuuje się na styku literatury i teatru, zarówno w aspekcie genetycznym, jak i konstrukcyjnym. Jak zauważa Dobrochna Ratajczak, jego graniczny charakter świadczy o bogactwie potencjału dramatu – zarówno jako przedmiotu badań, jak i tworzywa artystycznego. Dzięki przenikaniu się różnych sztuk otwiera się on na szerokie spektrum zjawisk wymagających odwołań, a także na zróżnicowane metody i dyscypliny, które należy uwzględnić w procesie interpretacji, obejmującym nie tylko pojedyncze dzieła, lecz także całe procesy artystyczne i kulturowe [Ratajczak 2002, 81].

Nigdy nie mogąc być traktowaną wyłącznie jako zamknięta forma literacka, dzisiejsza dramaturgia w jeszcze większym stopniu niż tradycyjnie funkcjonuje wielopłaszczyznowo jako przestrzeń eksperymentu otwartego na intermedialność, performatywność czy nowe technologie. Charakterystyczne jest dla niej zacieranie granic między formami gatunkowymi i negatunkowymi, literackimi i pozaliterackimi, prowadzącymi do transgresji i rekonfiguracji gatunkowych. Odrzucenie „czystości” i jednolitości gatunkowej,

zapoczątkowane wraz z romantyzmem i eksplodujące na przełomie XIX i XX wieku w czasie Wielkiej Reformy Teatralnej, w dobie „teatru postdramatycznego” (jak określał teatr drugiej połowy XX wieku Hans-Thies Lehmann [Lehmann 2004]) prowadzi do zmian, w których dawne kategorie jeszcze bardziej tracą na znaczeniu, a tradycyjne rozróżnienia między gatunkami ulegają niemal zupełnemu rozmyciu. W opinii Ewy Wąchockiej, współcześnie „[o]dniesienia do gatunkowości można nieraz rozpoznać jedynie pod postacią intertekstualnych aluzji i gry z konwencją, albo tropić je w formach niestabilnych, tymczasowych, wręcz jednorazowych” [Wąchocka 2020, 7].

Przyjmując pogląd, że literatura stanowi składnik codziennej rzeczywistości człowieka i jest, posiłkując się słowami Ryszarda Nycza, „zaszyfrowanym obrazem rzeczywistości” [Nycz 2001, 12] w synkretyzmie gatunkowym charakteryzującym najnowszą dramaturgię, można odnaleźć odbicie współczesności z jej chaotyczną mnogością wielobarwnych, złożonych estetycznie zjawisk, które Ratajczak nazywa „(...) demokratycznym wielogłosem artystów i przenikających się wzajem gałęzi sztuki, siecią działań i dokonań pozostających ze sobą w interakcji” [Ratajczak 2002, 81].

To właśnie ta nieustanna interakcja literatury ze zmieniającą się rzeczywistością sprawia, że dramaturgia współczesna ulega dynamicznym przekształceniom. Jak zauważa Wąchocka we wstępie do monografii *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje*, ewolucja form dramatycznych i dominacja estetyki agatunkowości są wynikiem m.in. ekspansji nowych tematów, przemian struktur narracyjnych oraz wpływu współczesnych mediów – filmu, telewizji i internetu. Przemiany te obejmują także zmiany strukturalne i językowe, takie jak dekonstrukcja dialogu i monologu, rezygnacja z klasycznej dramaturgii na rzecz tekstu pisanego dla sceny czy nowe metody twórcze, jak przepisywanie i recykling tekstów [Wąchocka 2020, 7–8].

W kontekście tej innowacyjnej, wieloaspektowej dramaturgii, niniejszy artykuł koncentruje się na analizie strategii formalnych i technicznych obecnych w najnowszym dramatopisarstwie rosyjskojęzycznym. Jako przedmiot refleksji przyjęto sztukę z sekcji Fringe festiwalu Lubimowka, który stanowi jeden z najbardziej dynamicznych przykładów autorskich eksperymentów na tamtejszej scenie dramatyczno-teatralnej. Analiza twórczych eksploracji w ramach sekcji Fringe ma na celu pokazanie sposobów wykorzystywanych przez najmłodsze pokolenie dramaturgów do redefiniowania pojęć takich jak „dramat”, „tekst dla teatru” oraz – szerzej – „tekst” w ogóle.

Przed przystąpieniem do szczegółowych rozważań warto krótko przedstawić sam festiwal Lubimowka (ros. Любимовка), będący jednym z najbardziej cenionych i prestiżowych w rosyjskojęzycznym środowisku teatralnym. Festiwal po raz pierwszy zorganizowano w 1990 roku dzięki staraniom znanych rosyjskich krytyków oraz dramaturgów (m.in. Michaiła Roszczina i Aleksieja Kazancewa). Przez dłuższy czas funkcjonował on pod nazwą „Festiwal Młodej Dramaturgii Lubimowka”. Obecnie, w związku z otwartym sprzeciwem organizatorów i twórców Lubimowki wobec wojny Rosji w Ukrainie, zmieniono nazwę na „Niezależny Festiwal Dramaturgii Lubimowka” (ros. Независимый фестиваль драматургии «Любимовка»)¹.

Lubimowka powstała jako niekomercyjny, niefinansowany przez państwo projekt stworzony w celu zaprezentowania nowych sztuk wszystkim zainteresowanym². Po części była to odpowiedź na zarzuty teatrów państwowych, które jako jedną z przyczyn kryzysu repertuarowego w latach 80. i 90. wskazywały brak współczesnej dramaturgii, którą mogłyby wystawiać [Rudnev 2013, online]. Innym impulsem do działań popularyzujących i rozwijających dramaturgię był ówczesny rozwój teatrów niezależnych, eksperymentalnych oraz studyjnych, które dzięki pieriestrojce mogły zacząć legalnie funkcjonować i które potrzebowały nowych tekstów na swoje sceny [Lipoveckij, Bojmers 2012, 7–9]³.

¹ Dokładną historię festiwalu można znaleźć na stronie internetowej projektu lub w specjalnym numerze czasopisma „Театр” nr 48/2022 poświęconym właśnie festiwalowi Lubimowka. O festiwalu pisali także polscy badacze, np. Maciej Pieczyński czy Elena Kurant.

² Na tle innych opiniotwórczych festiwali tamtych lat, na których usłyszano o wielu wybitnych młodych dramaturgach, warto wyróżnić następujące: moskiewskie festiwale „Złota Maska” (Золотая маска; organizowany od 1994 roku) i NET (New European Theatre / Новый европейский театр; organizowany w latach 1998–2021); konkurs młodych dramaturgów „Eurazaja” („Евразия”; powołany do życia w 2003 roku w Jekaterynburgu przez reżysera i dramatopisarza Nikołaja Koladę); festiwal literacko-teatralny organizowany w latach 1990–2009 „Majskie cztenija” („Майские чтения”; kuratorem części teatralnej był dramaturg Wadim Lewanow).

³ Spośród najbardziej znanych i mających największy wpływ na przestrzeń teatralno-dramaturgiczną lat 90. można wymienić następujące sceny: teatr-studio Olega Tabakowa (Tabakow w latach 70. współtworzył Teatr Sowriemiennik – równie wpływowy teatr czasów radzieckich), Teatr na Spartakowskim Placu Swietłany Wragowej (późniejszy Teatr „Modern”), teatr „EtCetera” Aleksandra Kaliagina, „Szkoła sztuki dramaturgicznej” Anatolija Wasiljewa, Teatr Kameralny Michaiła Szepienko, Pracownia Teatralna Piotra Fomienki, Teatr „U Nikitskich Worot” Marka Rozowskiego czy Teatr „Człowiek” Ludmiły Roszkowan [Lipoveckij, Bojmers 2012, 7–9; Bolotân 2004, 23–42].

Z festiwalem od początku związani byli utalentowani dramatopisarze i dramatopisarki (w latach 1995–2000 w skład komitetu organizacyjnego wchodziły tacy autorzy jak Jelena Griemina, Olga Michajłowa, Michaił Ugarow, Jelena Isajewa, Ksenia Dragunskaia, Maksim Kuroczkin czy Aleksandr Rodionow), krytycy teatralni i kuratorzy (w 2007 roku dyrektorem artystycznym została Jelena Kowalska – krytyczka teatralna, redaktorka czasopism „Teatr”, „Афиша”, a w latach 2013–2022 dyrektorka Centrum Meyerholda; z festiwalem współpracuje także inna uznana krytyczka, Kristina Matwijenko), a także najlepsze niezależne sceny w Rosji (m.in. Centrum Meyerholda czy Teatr.doc) oraz wiodące czasopisma dramaturgiczno-teatralne („Teatr”, „Современная драматургия”⁴). W 2022 roku, sprzeciwiając się wojnie Rosji w Ukrainie, festiwal zorganizowano poza Moskwą w ramach projektu „Эхо Любимовки”. Jedynym rosyjskim miastem, w którym odbyły się czytania sztuk, był Jekaterynburg, a poza tym nowe sztuki pokazano w różnych miastach świata: w Tbilisi, Ałmaty, Stambule, Paryżu, Tel-Awii i innych. W kolejnych latach festiwal rozwijał projekt „Echo Lubimowki”, przedstawiając wybrane przez jury sztuki w różnych miastach (głównie europejskich, ale nie tylko), niekiedy w ramach innego festiwalu (jak to miało miejsce w Helsinkach w 2024 roku, gdzie „Echo Lubimowki” włączono do programu festiwalu teatralnego Art-MasterFest) lub jako samodzielne wydarzenie (w ten sposób zorganizowano w październiku 2024 „Echo Lubimowki” w Warszawie) [Lubimovka, online].

Opuszczenie Rosji nie było jedyną reakcją Lubimowki na rozpoczętą przez Rosję wojnę. W ramach festiwalu bardzo szybko, bo już we wrześniu 2022 roku, ogłoszono konkurs „Dramaturgia przeciwko wojnie” (Драматургия против войны), a do chwili obecnej organizatorzy opublikowali pięć list finałowych – łącznie wyróżniono ponad 70 utworów, które jury uznało za ważne i warte pokazania publiczności. Wśród autorów, których twórczość została wyróżniona, znaleźli się debiutanci oraz tacy uznani twórcy, jak np. Asia Wołoszyna (Esther Bol), Paweł Priażko czy Ołżas Żanajdarow. Jak deklarują organizatorzy:

Фестиваль „Любимовка” выступает против войны, пропаганды агрессии и государственной цензуры.

⁴ Czasopismo ukazywało się w latach 1982–2021.

Мы хотим называть вещи своими именами и поддерживать авторов, которые не могут и не хотят молчать о трагедии войны, свидетельствуют о её ужасах и последствиях, осмысливают сложившуюся ситуацию, ищут способы противостоять риторике ненависти и оправданию имперских амбиций [Lubimovka, online].

Festiwal Lubimowka, stworzony jako przestrzeń umożliwiającą debiutantom publiczną prezentację swoich tekstów oraz natychmiastowe uzyskanie informacji zwrotnej w postaci opinii i wskazówek od profesjonalistów, stał się nie tylko miejscem wymiany doświadczeń między twórcami różnych pokoleń, lecz także miejscem poszukiwania nowych form wyrazu, nowego teatralnego języka [Kovał'ska 2015, online]. Na początku XXI wieku takim nowym językiem był „nowy dramat”, jak zaczęto nazywać młodą dramaturgię rosyjską tamtego okresu. „Zaczynało się wszystko, jak wiadomo, żwawo – z odrzucenia starego: tematyki, problematyki, obrazów, bohaterów, języka” pisze Olga Szakina, zauważając, że po kilkunastu latach innowatorskie metody ówczesnych młodych twórców zestarzały się, przestały szokować, niekiedy stając się częścią mainstreamu, jak np. sztuki pisane w technice verbatim, które dziś nikogo już nie dziwią ani nie zaskakują [Szakina 2013, online]. Jednak sztuka nie stoi w miejscu i po dawnych eksperymentatorach przyszło nowe pokolenie, które podobnie jak ich poprzednicy szuka swoich sposobów wyrazu. Lubimowka, nadal otwarta na różne formy artystycznych poszukiwań, w 2016 roku stworzyła sekcję Fringe⁵ służącą prezentacji najbardziej nieoczywistych artystycznych zamysłów młodych twórców i właśnie tej części festiwalu Lubimowka poświęcony jest niniejszy artykuł.

Projekt Fringe to, jak piszą sami organizatorzy: „(...) «спорная территория», «невозможный театр возможного будущего», «междисциплинарная драматургия». (...) «множественная» или «поли-драматургия». Это может быть драма-объект, драма-практика, драма-мурал” [Lubimovka,

⁵ Samo angielskie słowo *fringe*, które na polski dosłownie można przetłumaczyć jako „skraj”, „margines”, „ubocze”, jako przymiotnik występuje w znaczeniu „marginalny”, „poza głównym nurtem”, a w połączeniu ze słowem „teatr”, *fringe theatre*, oznacza „teatr awangardowy/alternatywny” i jest określeniem odnoszącym się do różnych multidyscyplinarnych i niekonwencjonalnych działań artystycznych. Na całym świecie organizowane są Fringe festiwale, które z założenia szukają czegoś innego niż komercyjna popkultura, ale także czegoś innego niż tak zwana sztuka wysoka, prezentowana na standardowej scenie kulturalnej. Bardzo często są to różnego rodzaju artystyczne eksperymenty [Wikipedia, online].

online]. Głównym zadaniem, przed którym zostali postawieni kuratorzy tej części festiwalu, było i jest poszukiwanie dramaturgicznych odkryć i innowacji, co – jak przyznaje Anna Banasiukiewicz, jedna z osób stojących za projektem – utrudnia dość rozmyta granica tego, co można nazwać „eksperymentalnym” i „radykalnym” na tyle, by nie mogło zostać przedstawione w głównym konkursie festiwalu [Eksperymental’naâ dramaturgiâ..., online]. Wszak już dawno wiele z eksperymentów postdramatycznych, które początkowo uchodziły za nowatorskie, stało się dziś częścią głównego nurtu, a dramat i teatr zdążył zaprezentować najróżniejsze nietradycyjne struktury czy środki wyrazu⁶. Mimo tych obaw kuratorzy Fringe swoim projektem podjęli dyskusję o eksperymentalnej naturze dramatu, o jego możliwościach, o granicach teatru i o wpływie współczesnych tekstów na teatralne konwencje. W założeniach programowych konkursu podkreślano, że poszukiwane są nie tyle sztuki, co pewnego rodzaju hybrydowe projekty („Мы можем рассматривать не столько пьесы, созданные для постановки в театре, скорее, трансдисциплинарные практики, где драматургия является ключевой составляющей” [Lubimovka, online]), których nowatorstwo polega m.in. na przewartościowaniu konwencjonalnych relacji – zarówno społecznych, jak i artystycznych („(...) можно определить эти пьесы как «новые формы» выражения труднопроговариваемых общественных и частных состояний: стыда, депривации, дезориентации, паники, апатии и других” [Lubimovka, online]).

To, co zwraca uwagę w tekstach sztuk nadesłanych do programu Fringe, to z pewnością obecność nowych mediów i technologii – nie tylko jako

⁶ Poza festiwalem Lubimovka i jego sekcją Fringe warto wspomnieć o międzynarodowym festiwalu sztuk Точка доступа, który odbywał się w Petersburgu w latach 2015–2022. Podczas festiwalu eksplorowano nowe formy teatru, oferując widzom unikalne doświadczenia przestrzenne – spektakle często wychodziły za ramki tradycyjnej sceny i rozgrywały się w całej przestrzeni miejskiej. Rezydenci i goście festiwalu – rosyjscy i zagraniczni reżyserzy – do swoich przedstawień adaptowali nietypowe lokalizacje, niezwiązane z teatrem, tworząc tym samym odważne i nowoczesne projekty artystyczne (np. spektakl bez aktorów, spektakl-grę itd.) [То́чка досту́па, online]. Po rozpoczęciu przez Rosję pełnoskalowej wojny organizatorzy festiwalu 24 marca wydali oświadczenie, w którym poinformowali o zakończeniu swoich działań: „«Точки доступа» больше не будет. (...) Всей командой мы приняли решение закрыть «Точку доступа». То, что мы делали, перестало иметь смысл 24 февраля 2022 года. (...) Заниматься театром сегодня, закрывая глаза на насилие, цензуру, на то, что наши коллеги сидят в спецприемниках, значит признавать систему и подчиняться ей” [То́чка досту́па, Facebook, online].

komponentów treści i stały element rzeczywistości bohaterów, ale przede wszystkim jako środka wyrazu. Termin „nowe media”, jak pisze Krzysztof Gajewski, odnosi się do „(...) do komunikacji prowadzonej przy pomocy urządzeń technicznych, dziś głównie elektronicznych, takich np. jak fotografia, kino, telefon, radio, telewizja czy internet” [Gajewski 2017]. W teatrze ostatnich kilkudziesięciu lat na porządku dziennym jest wykorzystywanie w spektaklach technologii cyfrowych, ekranów, multimediiów, dźwięków odtwarzanych z głośników czy nawet wirtualnej rzeczywistości. Podobnie jak dążenie do agatunkowości i synkretyzmu gatunkowego w dramacie w pewien sposób odzwierciedla współczesną kondycję kulturową, obecność technologii w teatrze również stanowi odbicie obrazu kultury, w której funkcjonujemy, oraz sposobu jej odbioru, co Patrice Pavis charakteryzuje słowami: „Nasza percepcja jest w pełni zdeterminowana przez intermedialność. Żyjemy w post-człowieczeństwie ([N. Katherine] Hayles) i w postdramatyzmie ([Hans-Thies] Lehmann)” [Pavis 2011, 36, cyt. za: Karow 2019, online]. Wszystkie te multimedialne spektakle opierały się jednak najczęściej na słowie pisanym – nawet kiedy, jak zauważa Dariusz Kosiński, XX-wieczne reformy teatralne doprowadziły do demontażu literackiej koncepcji teatru, wykorzystywania w dowolny sposób materiału literackiego (nie tylko dramaturgicznego) i do powstania przedstawień, które w ogóle obchodzą się bez literatury, słowo jako wyraz, ciąg liter, nadal pozostało jednym z podstawowych źródeł dla sceny [Kosiński 2004, 218]. Ostatnie eksperymenty dramaturgiczne, w tym te, które możemy zaobserwować na Fringe, pokazują, że pojęcie „słowo” można rozumieć na wiele sposobów, a treść sztuki mogą stanowić obrazy, nagrania audio czy nawet film.

Niniejszy przegląd dociekań artystycznych najmłodszego pokolenia dramatopisarzy i dramatopisarek rosyjskojęzycznych zaczniemy od eksploracji w obrębie tradycyjnie rozumianego tekstu. Jak było wspomniane wcześniej, odejście od klasycznej struktury dramatu można zaobserwować na przestrzeni całego XX wieku, ze szczególnym nasileniem na przełomie stuleci, kiedy pojawił się tzw. „nowy dramat”. Jeśli chodzi o „nowodramowców”, to jednym z większych innowatorów chętnie rozmywającym granice strukturalne dramatu jako gatunku jest Paweł Priażko, którego Olga Szachina nazywa „najbardziej progresywnym rosyjskojęzycznym dramaturgiem XXI wieku” [Szachina 2013, online]. Szczególnie duże kontrowersje wywołała sztuka *Cołdam* (2011, *Żołnierz*), składająca się z jednej frazy:

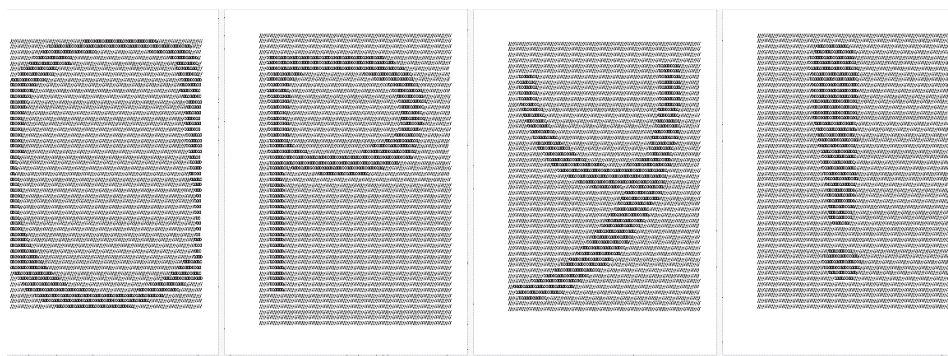
„Солдат пришёл в увольнительную. Когда надо было идти обратно в армию, он в армию не пошёл” [Prážko 2011, online], wystawiona na deskach Teatru.doc przez Dmitrija Wołkostriełowa w 2011 roku. Krytycy i działacze teatralni byli zgodni, że jest to jedna z najbardziej radykalnych sztuk tamtego czasu [Bogdanova 2020, 43; Lappo 2013, 207]. Spektakl na podstawie tekstu Priażki wywołał debatę o granicach teatru i stał się wyrazistym komentarzem do współczesnych realiów. Widzom zostało zaprezentowane ok. 8-minutowe przedstawienie, które zaczynało się od dźwięków szumiącej wody, a następnie publiczność na ekranie oglądała biorącego prysznic żołnierza, który po kilku minutach zniknął, by potem pojawić się na scenie i odczytać tekst sztuki. Priażko zamiast pisać klasyczną opowieść o wojsku, ograniczył się do dwóch zdań, które wystarczyły, by uruchomić machinę asocjacji z „oczywistościami” wojska: przemocą, falą, dyscypliną czy musztrą [Lappo 2013, 207].

Kontynuację minimalistycznego, charakterystycznego dla Priażki podejścia do języka⁷ możemy zaobserwować wśród sztuk wyróżnionych w sekcji Fringe. Najwyraźniejsze odniesienie stanowi sztuka Wasi Szarapowa *Жизнь* (pol. *Życie*) z 2020 roku, której treść stanowi jeszcze krótsza niż u Priażki fraza „Щаc” [Šarapov 2020, online]. Reżyser Oleg Aronson, który przygotował adaptację sceniczną jednowyrazowego utworu Szarapowa podczas Lubimowki 2020, bohaterem swojej interpretacji uczynił ogień jako ten, który jest życiem i wszystkim tym, co życiem nie jest [ŽIZN’..., online]: dwójka głównych bohaterów rozpoczyna spektakl od zapalenia papierosa, po czym siada przed dużym ekranem. Na nim wyświetlane są fragmenty filmu ukazujące wybuch domu z różnych perspektyw. Przed pierwszym wybuchem wybrzmiewa słowo sztuki „щaс”. Życie, zawarte w jednym wyrazie, Aronson przedstawia żywiołem ognia, ale sztuka Szarapowa daje możliwość wielu interpretacji i pozwala na różne odczytania. Użycie potocznego sformułowania „щaс” zamiast zgodnego z normą językową „ceйчac” może być odczytane na różne sposoby: jako bunt wobec norm językowych, świadome zbliżenie do codzienności i zwyczajności, a także odejście od literackości na rzecz autentycznego oddania rzeczywistości

⁷ Olga Szachina zauważa, że ze względu na swój minimalizm Priażkę często oskarża się „(...) o oziębłość, obojętność, schematyczność, matematyczność, prymat metody nad treścią” [Szachina 2013].

człowieka. Na płaszczyźnie semantycznej tytuł i tekst sztuki stanowią połączenie, które z jednej strony zwraca uwagę na uważność bycia „tu i teraz” (życie dzieje się w tej właśnie chwili), a z drugiej, pamiętając, że słowa „сейчас” używa się na określenie czegoś wykonanego w najbliższym czasie, kierują wzrok ku przyszłości, ponownie otwierając przestrzeń dla różnych interpretacji – przekonanie o tym, że „zaraz zacznie się życie”, może sugerować pewną bierność i lenistwo w myśleniu o rzeczywistości (zaraz zacznę działać i żyć „naprawdę”) lub nadzieję w oczekiwaniu na lepsze jutro (zaraz zacznie się nowe, lepsze życie).

Podobną grę z formą i ze słowami znajdziemy w sztuce Maszy Gawriłowej *Я опы!!* (2019, pol. *Wrzeszczę!!*). Utwór jest swobodną refleksją nad krzykiem jako sposobem wyrażenia emocji. Pierwsze 14 stron w tekście zajmuje wrzask oznaczony powtarzającą się literą „o” i wykrzyknikiem, które jeśli zastosujemy rekomendację autorki („рекомендуемый формат чтения: шрифт Calibri, 11 кегль; с. 13 – кегль 22” [Gavrilova 2019, online]), układają się w napis „Я опы”:



Rysunek 1. Fragment sztuki Maszy Gawriłowej *Я опы*. Źródło: <https://www.lubimovka.art/gavrilova>.

Na kolejnych stronach pojawia się tekst, w którym układ słów przypomina wiersze futurystów, a treść, daleka od tradycyjnie pojmowanej fabuły, stanowi ilościowy wykaz sytuacji, w których bohaterka krzyczała (na piśmie i ustnie), spis najczęstszych przyczyn doprowadzających ją do wrzasku oraz wnioski, które wyciągnęła, analizując powyższe dane. Jedna z refleksji odsyła do materiałów zgromadzonych na Dysku Google (w treści

sztuki autorka umieszcza link), w których w formie z jednej strony pracy naukowej, z drugiej zapisów w dzienniku, autorka bada obecność wrzasku w literaturze i kulturze (zarówno jako emocji, jak i konkretnie jako użycia terminu „опать”). Wykorzystanie nowoczesnych narzędzi, takich jak odesłanie do zewnętrznego źródła, rozbija tekst, wymaga od czytelnika zapoznania się z dodatkową treścią niezbędną do zrozumienia całości. Sztuka Gawriłowej łączy eksperymentalną formę z refleksją nad emocjonalnymi i kulturowymi mechanizmami we współczesnym świecie, a dzięki zastosowaniu nowoczesnych narzędzi, jak linki do zewnętrznych źródeł, tworzy nową przestrzeń, w której funkcjonuje tekst – to już nie są same słowa na papierze, ale słowa „w chmurze”, które potrzebują technologii do tego, by je odczytać.

Jeszcze inne wyjście poza tradycyjną strukturę dramatu prezentuje fieduł borszczow (zapis małymi literami stosuje autor), który w utworze *Как я сходил в библиотеку* (2022, pol. *Jak chodziłem do biblioteki*) w całości zacytował cudzy tekst. Sztukę rozpoczyna następująca odautorska informacja:

Однажды я решил сходить в библиотеку.
 Пришёл и стал смотреть книги.
 И вдруг на самой нижней полке, под слоем
 вековой пыли, я обнаружил пьесу-игру
 Александра Бардовского «Да здравствует
 солнце!»
 Я взял её в руки и стал читать [boršëv 2023, online].

Następnie czytelnik otrzymuje skan całej książki Bardowskiego. Sztuka kończy się słowami borszczowa: „Дочитал я пьесу и пошёл домой. Вот так интересно я сходил в библиотеку” [boršëv 2023, online]. Wśród sztuk Fringe znajdziemy także autorski przekład artykułu jako tekst sztuki (Každan Szyfra, *демонстрация как спектакль как пример как сообщение*, 2018), przypominający futurystyczne eksperymenty tekst zapisany własnym wymyślonym językiem (Timur Timierkajew, *За языком*, 2023) czy tekst w formie kodu genetycznego (Jekatierina Awgustieniak, *Оныс ДНК*, 2019).

Poza swobodnym podejściem do struktury w sztukach nadsyłanych na Fringe może zaobserwować także odejście od rozumienia tekstu jako

zapisanej treści. Coraz częściej autorzy sięgają także po obraz, film czy nawet sam głos.



Rysunek 2. Fragment sztuki Poliny Korotycz *Я дома*. Źródło: <https://drive.google.com/drive/folders/1l5w0EJgei5nhjIUsmIubgjWCXoegQa1E> [dostęp: 15.02.2025].

W latach 90. XX wieku sztuki z ilustracjami („пьесы с картинками” jak je określała sama autorka) tworzyła Olga Muchina. Każdy z napisanych przez nią dramatów był wzbogacony o zdjęcia (najczęściej z popularnych wtedy czasopism), rysunki czy napisy będące cytataми z jej utworów. Wizualna strona jej sztuk często zawierała autorskie wskazówki, nierzadko ironicznie komentujące zachowania bohaterów czy sytuacje, w których się znaleźli. W duchu postmodernizmu Muchina prowadziła grę z literackimi i kulturowymi tekstami, a także z własnymi utworami, podejmując niejako dialog z samą sobą, w którym tworzyła nowe struktury semantyczne, podważając pierwotne znaczenie swoich słów i nadając im nowe, często wieloznaczne konotacje [Charko-Klekot 2023, 137–139]. Mimo że sztuki Muchiny

cieszyły się popularnością na przełomie wieków, jej technika wykorzystująca ilustracje w tekście nie znalazła wielu kontynuatorów. Wydaje się jednak, że sytuacja powoli ulega zmianie, co pokazują niektóre przedstawienia z Fringe. Ilustracje wykorzystuje np. Artiom Matierinskij w swojej sztuce *И. 9 лет* (2021, pol. *I. 9 lat*), napisanej w imieniu dziecka, zrobionej z różnych kolaży, rysunków, odręcznych dziecięcych zapisów itd. czy Polina Korotycz w utworze *Я дома* (2020, pol. *Jestem w domu*). Umieszczony na stronie Lubimowki tekst Korotycz zawiera link do Dysku Google, na którym znajduje się właściwa treść utworu. Stanowi ją ok. 50 zdjęć i filmów, które autorka publikowała na swoim profilu w mediach społecznościowych (na Instagramie). Większość tekstów opatrzonej jej komentarzem, a w niektórych przypadkach dołączone zostały również wypowiedzi innych osób, które zareagowały na treści publikowane przez Korotycz. Komentarze autorki koncentrują się na obserwacjach ludzi i obiektów, które stają się impulsem do jej refleksji na temat życia, miłości, samotności i innych kwestii egzystencjalnych.

Nieco podobną strukturę ma sztuka Oli Iwannikowej *Бутылки* (2024, pol. *Butelki*) – sztuka, w którą można się nie wczytywać, ale wpatrywać, jak pisze autorka w swego rodzaju didaskaliach, wstępie przed właściwą treścią: „Этот текст можно примерять и выпивать, уменьшать и увеличивать, покупать и понимать. На этот текст можно смотреть. В этот текст нужно всматриваться и вслушиваться, вчувствоваться и ловить свои воспоминания. В этот текст можно не вчитываться” [Iwannikova 2024, online]. Bohaterami dramatu Iwannikowej są tytułowe butelki, na poszczególnych stronach umieszczane są zdjęcia ich różnych rodzajów z towarzyszącymi im podpisami – niekiedy są to wypowiedzi z perspektywy butelek, innym razem opisy składników płynu znajdującego się w danej butelce. Dramatopisarka utrwala rzeczywistość oczami przedmiotów codziennego użytku, które opowiadając swoje historie, ujawniają także stosunek człowieka do przyrody – często pełen lekceważenia i konsumpcyjnej obojętności.

Zjawisko przybierania przez tekst formy nie tylko obrazkowej, lecz także filmowej, znajduje wyraz w utworze Lizy Kaszyncewej *Бобик* (2022, pol. *Bobik*), będącym wideoesejem. Wideoesej ten dokumentuje próby autorki przedostania się do tytułowego „бобика”, czyli – zgodnie z potocznym nazewnictwem – policyjnego samochodu przewożącego zatrzymanych na komisariat. Utwór pełni funkcję kroniki udziału w protestach politycznych,

które miały miejsce w Moskwie w latach 2021–2022, przy czym bohaterka-narratorka za każdym razem dąży do znalezienia się w sytuacji zatrzymania przez policję i trafenia do więźniarki.

Но сейчас нас таких много, и мы повсюду. Нас, собирающихся вокруг одной мусорки, и создающих рядом свою собственную.



Rysunek 3. Fragment sztuki Oli Iwannikowej *Бутылки*. Źródło: https://lubimovka.art/media/plays/Olga_Ivannikova_Butylki_2024.pdf [dostęp: 15.02.2025].

W pliku opublikowanym na stronie festiwalu zamieszczono nieaktywny już link do materiału na YouTube, jednak utwór został zaprezentowany

w ramach festiwalu Fringle w 2024 roku⁸ i pojawił się na platformie Telegram. Odbiorcy otrzymali dostęp do czatu, gdzie rozgrywała się interaktywna narracja zatytułowana *Как неасть в бобик?*. Filmy ukazywały się sekwencyjnie, każdorazowo opatrzone pytaniem o sposób dostania się do więziarki. Gdy udział w proteście nie skutkował zatrzymaniem, widzowie otrzymywali komunikat o nieudanej próbie i konieczności podjęcia kolejnego działania. W toku narracji interakcja nabrała charakteru gry: uczestnicy zostali poinformowani, że aby przejść do kolejnego etapu, muszą zdobyć określoną liczbę punktów, co wymagało obejrzenia dodatkowych materiałów niezwiązanych bezpośrednio z protestami.

Utwór Kaszyncowej stanowi przykład teatru jednocześnie performatywnego i interaktywnego, w którym tekst nie funkcjonuje jako autonomiczny byt literacki, lecz istnieje wyłącznie w formie działania i inscenizacji. Jest to niemal jednoosobowy teatr, w którym autorka pełni równocześnie funkcję dramatopisarki, reżyserki i wykonawczyni, zaciera tym samym granice między tekstem dramatycznym a jego realizacją.

Podobnie bliski performance'owi jest utwór *Аудио-дневник Завод* (2024, pol. *Audiodziennik Fabryka*) July Cherbadzhy i Wiktorii Malkowej. Zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule sztuka ma formę audialną – czytelnik/słuchacz ma przed sobą ok. 18-minutowy plik audio, który stanowi pamiętnikarską opowieść o kilku miesiącach z życia dwóch przyjaciółek w pracowni witraży znajdującej się w pewnej petersburskiej fabryce. Malkowa jest autorką tekstu, do którego Cherbadzhy skomponowała muzykę. Autorki połączyły dźwięki fabryki, petersburskiej ulicy, muzykę i poezję, by – jak same piszą – odtworzyć przestrzeń, której już nie ma (na miejscu pracowni powstał magazyn) i odtworzyć atmosferę życia w dawnej fabryce [Cherbadzhy, Mał'kova 2024, online]. Choć warunki były trudne – brak stabilnej pracy i ogrzewania w listopadzie – Malkowa opowiada o tym czasie z nostalgią i radością, a sam projekt jest swoistą podróżą w czasie, która ma na celu ożywienie nieistniejącej już przestrzeni

⁸ Do 2024 roku sztuki z sekcji Fringe były prezentowane w ramach festiwalu Lubimowka jako jego integralna część. W 2024 roku po raz pierwszy dramaty wyróżnione przez kuratorów Fringe 2023 zostały zaprezentowane w ramach odrębnego wydarzenia, które zorganizowano we współpracy z internetowym Teatrem Sprzeciwu (театр сопротивления) w przestrzeni wirtualnej. Nagrania pokazów online z tej sekcji są dostępne na stronie internetowej festiwalu Lubimowka [Lubimovka, online].

[Prografika_spb 2024, online]. Z perspektywy zaś tradycyjnie rozumianego tekstu dramatycznego sztuka *Аудио-дневник Заовод* stanowi całkowite zerwanie z formą i gatunkiem, i podobnie jak w przypadku sztuki *Бобук*, jest w pewnym sensie gotowym przedstawieniem, a nie tekstem na scenę.

Innym ciekawym sposobem wykorzystania współczesnych technologii przez młodych dramatopisarzy jest włączenie ich w sam proces tworzenia tekstu dramatycznego. Aleksander Das w swojej sztuce *Ночь драмы или Fw v.3.5* (2023, pol. *Noc dramatu albo Fw v.3.5*) skorzystał z technologii sztucznej inteligencji, a dokładniej z narzędzia ChatGPT 3.5. Fakt ten jest ujawniony w dramacie, w zamieszczonej na końcu wzmiance. Utwór jest inspirowany dwoma źródłami: z jednej strony dziełem Jamesa Joyce’a *Finneganów tren*, a z drugiej klasyfikacją dramatycznych sytuacji opracowaną przez Georges’a Poltiego, francuskiego teatrologa i literaturoznawcę (fr. *Les 36 situations dramatiques*, 1895). Joyce stanowi inspirację do eksperymentowania z językiem, zaś Polti dostarczył strukturę fabularną, której elementy stały się tematem poszczególnych części sztuki Dasa.

Finneganów tren to eksperymentalna powieść Jamesa Joyce’a, która łączy elementy różnych języków, tworząc trudny do zrozumienia muzyczny tekst. Brak linearnej fabuły oraz złożona struktura wymagają od czytelnika aktywnego tworzenia własnego kontekstu i interpretacji. Podobne cechy dostrzec można w sztuce Dasa, która została wygenerowana przy pomocy sztucznej inteligencji. Proces tworzenia tekstu rozpoczął się od opracowania przez autora promptu, który posłużył jako podstawa do wygenerowania treści utworu przez ChatGPT. Das zauważa, że najtrudniejszym etapem pracy było właśnie opracowanie odpowiedniego promptu.

Innowacyjność tego projektu nie kończy się na samym procesie tworczym. Wykorzystanie nowoczesnych technologii znalazło swoje miejsce również w inscenizacji spektaklu w czasie festiwalu Fringe 2024. Produkcja została zrealizowana przez różne grupy, które zaprezentowały poszczególne fragmenty sztuki w formie audio, wideo oraz z użyciem sztucznej inteligencji do generowania postaci i głosów. Spektakl stał się tym samym kolażem różnych form audiowizualnych wykorzystujących nowoczesne technologie, co wprowadza widza w nową jakość doświadczenia teatralnego.

Ночь драмы или Fw v.3.5 nie jest jedynym tekstem, do którego powstania wykorzystano AI. Warto zwrócić uwagę na inne przykłady, takie jak *Текстогенератор „Дальние родственники”* (2017, pol. *Generator*

tekstu „*Dalsi krewni*”) Jeleny Diemidowej. Jak możemy przeczytać w opisie metody pracy, który dramatopisarka umieściła w pliku z tekstem, sztuka powstała w trakcie występu (o czym informuje też podtytuł – „Пьеса после спектакля”), podczas którego widzowie dzielili się osobistymi historiami. Ich wypowiedzi były rejestrowane przez mikrofony i przetwarzane przez automatyczny generator tekstu, program rozpoznawania mowy, który zastępował autora. Z kolei w dramacie *Φο xep* (2020, pol. *For her*) Olgi Kazakowej część utworu stanowi eksperymentalne tłumaczenie wiersza Benjamin Giroux – chłopca z syndromem Aspergera – wykonane przez rosyjską sieć neuronową Porfiriewicz (Porfirevich.ru), a w sztuce Damira Chanifullina *Ядерный брак* (2022, pol. *Atomowe małżeństwo*) fakt użycia AI sygnalizuje informacja „Нейросеть ChatGPT” obok nazwiska autora.

Wykorzystaniu sztucznej inteligencji w sztuce często towarzyszą pytania o autorstwo tak powstałego dzieła. Czy jest to wytwór maszyny, technologii, czy jednak człowieka? Wspomniany wyżej Chanifullin bezpośrednio informuje czytelników o współautorstwie ChataGPT. Jelena Diemidowa, przedstawiając historię powstania sztuki *Текстогенератор*, w której program zmieniał słowa i fragmenty rozmowy, tworząc nierównomiernie zapisany tekst, nabierający nowego charakteru dzięki technologii, również pisze o maszynie jako autorze tekstu: „В данном случае компьютерная программа полностью подменяет автора” [Diemidova 2017, online]. Natomiast Aleksander Das, jak i wielu współczesnych twórców, uznaje, że kluczową rolę w procesie twórczym odgrywa człowiek, ponieważ maszyna nie byłaby w stanie stworzyć tekstu bez odpowiednich wskazówek i instrukcji.

W rozważaniach o nowych mediach Krzysztof Gajewski przypomina za Marylą Hopfinger, że tym, co odróżnia nowe media od tradycyjnego słowa i obrazu, jest to, że po pierwsze powstają przy współdziałaniu człowieku, a po drugie niezwykle istotne jest to, że „(...) maszyna nie służy jedynie do powielania czy rozpowszechniania przekazu, ale jest niezbędna do samego jego odbioru” [Gajewski 2017]. W podobnym duchu wypowiada się Mateusz Chaberski, analizując cyberuczestnictwo we współczesnym polskim post-teatrze i zauważając, że „(...) wraz z rozwojem technologii cyfrowych i powstaniem Internetu pojawił się (...) nowy typ doświadczenia rzeczywistości, który opiera się nie tyle na indywidualności i autonomii jednostki, ile na jej zdolności do łączenia się z maszynami” [Chaberski 2018, 167]. Obecność technologii we współczesnej dramaturgii i życiu scenicznym jest coraz

częściej i w coraz większym stopniu widoczna, co miał za zadanie pokazać ten krótki przegląd tekstów z konkursu Fringe. Twórczość najmłodszego pokolenia rosyjskojęzycznych dramatopisarzy i dramatopisarek pokazuje, że młodzi twórcy, którzy na co dzień żyją w symbiozie z nowoczesnymi technologiami i wirtualnym światem, chętnie integrują je w swojej pracy twórczej, świadomie korzystając z technik oraz rozwiązań zaczerpniętych z takich mediów jak Facebook, TikTok czy Instagram. Ich artystyczne eksperymenty stają się impulsem do kształtowania nowych form teatralnych.

Charakteryzując dramaturgię i scenę lat 90. XX wieku, Paweł Rudniew pisał, że działania na rzecz odnowy teatralnego repertuaru rozpoczęli sami dramatopisarze: ówczesne młode pokolenie zjednoczyło siły i zaczęło pracować zarówno nad nowymi tekstami, jak i nad sposobami popularyzacji „nowego dramatu” w teatrze [Rudnev 2013, online]. Można mieć nadzieję, że dzisiejsi młodzi swoimi poszukiwaniami artystycznymi również przyczynią się do poszerzenia istniejących już konwencji teatralnych i dramaturgicznych. Właściwą dla współczesności płynność gatunkową i zacieranie granic między dramatem, performance’em a innymi formami ekspresji artystycznej można uznać za efekt ewolucyjnego procesu prowadzącego do zastępowania jednych paradygmatów przez inne [Wąchocka 2020, 9]. To pozwala z ciekawością czekać na kolejne odsłony innowacyjnej działalności artystycznej młodych twórców.

Literatura

- Bogdanova P., 2020, *Razmykanie klassičeskoj struktury: Čehov, Petruševskaâ, Prâžko*, [w:] *Metamorfozy teatral’nosti: razomknutye formy*, red. P. Bogdanova, Moskva. [Богданова П., 2020, *Размыкание классической структуры: Чехов, Петрушевская, Пряжко*, [w:] *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, ред. П. Богданова, Москва.]
- Bolotân I., 2004, *O drame v sovremennom teatre: verbatim*, „Voprosy literatury”, no. 5, s. 23–42. [Болотян И., 2004, *О драме в современном театре: verbatim*, „Вопросы литературы”, № 5, с. 23–42.]
- borsëv f., 2023, *Kak â shodil v biblioteku*. [борщëв ф., 2023, *Как я сходил в библиотеку*], <https://www.lubimovka.art/borschhev> [15.02.2025].

- Chaberski M., 2018, *Cyberpartycypacja i złośliwa interaktywność, czyli kto lub co uczestniczy w post-teatrze*, [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Warszawa.
- Charko-Klekot P., 2023, *Pierwiastek ironiczny w dramaturgii Oli Muchiny*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2(182), s. 124–142.
- Cherbadzhy J., Mal'kova V., 2024, *Audio-dnevnik Zavod*. [Cherbadzhy J., Малькова В., 2024, *Аудио-дневник Завод*], <https://www.lubimovka.art/library/search/%D0%90%D1%83%D0%B4%D0%B8%D0%BE-%D0%B4%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B4> [15.02.2025].
- Demidova E., 2017, *Tekstogenerator “Dal’nie rodstvenniki”*. [Демидова Е., 2017, *Текстогенератор “Дальние родственники”*], <https://www.lubimovka.art/demidova> [15.02.2025].
- Èksperimental’naâ dramaturgiâ: granicy i polûsa poiska. Publičnaâ diskussiâ*. [Экспериментальная драматургия: границы и полюса поиска. Публичная дискуссия], <https://www.youtube.com/watch?v=XMIwLMSEOgk&t=1384s> [15.02.2025].
- Fringe*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Fringe_\(festiwal\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Fringe_(festiwal)) [15.02.2025].
- Gajewski K., 2017, *Teoria (nowych) mediów z perspektywy nowej humanistyki*, [w:] *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*, red. P. Czapliński i in., Warszawa, <https://books.openedition.org/iblp/6365> [15.02.2025].
- Gavrilova M., 2019, *Â oru!!* [Гаврилова М., 2019, *Я опу!!*], <https://www.lubimovka.art/library/search/%D0%AF%20%D0%BE%D1%80%D1%83> [15.02.2025].
- Hans-Thies Lehmann, 2004, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków.
- Ivannikova O., 2024, *Butylki*. [Иванникова О., 2024, *Бутылки*], <https://www.lubimovka.art/library/search/%D0%91%D1%83%D1%82%D1%8B%D0%B-B%D0%BA%D0%B8> [15.02.2025].
- Karow J., 2019, *KinoTReka*, „Teatr”, nr 7–8, <https://teatr-pismo.pl/7332-kinotreka> [15.02.2025].
- Korotyč P., 2020, *Â doma*. [Коротыч П., 2020, *Я дома*], <https://www.lubimovka.art/library/search/%D0%AF%20%D0%B4%D0%BE%D0%BC%D0%B0> [15.02.2025].
- Kosiński D., 2004, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3/4, s. 215–225.

- Kovaľskaâ E., 2015, *Dviženie „Solidarnost’”: na otkrytie Teatra.doc*, „Teatr”, no. 19. [Ковальская Е., 2015, *Движение „Солидарность”: на открытие Театра.doc*, „Teatr”, № 19], <http://oteatre.info/dvizhenie-solidarnost-na-otkrytie-teatra-doc> [15.02.2025].
- Lappo I., 2013, „...i o niczym nie myśli”. *Dramaturgia pustki Pawła Priazki*, „Acta Universitatis Lodzianensis Folia Litteraria Rossica”, zeszyt specjalny, s. 199–210.
- Lipoveckij M., Bojmers B., 2012, *Performansy nasiliâ: literaturnye i teatral’nye êksperymenty „Novoj dramy”*, Moskva. [Липовецкий М., Боймерс Б., 2012, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „Новой драмы”*, Москва.]
- Lubimovka, strona festiwalu, <https://www.lubimovka.art> [15.02.2025].
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków.
- Pavis P., 2011, *Media na scenie*, przeł. P. Olkusz, [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. J. Limon, A. Żukowska, Gdańsk.
- Prâžko P., 2011, *Soldat*. [Пряжко П., 2011, *Солдат*], https://lubimovka.art/media/plays/Pryazhko_Soldat.pdf [15.02.2025].
- Prografika_spb, 2024, Instagram, https://www.instagram.com/prografika_spb/p/C7WcDWli4Wr [15.02.2025].
- Ratajczak D., 2002, *[Nie wiem, czy moja odpowiedź...: odpowiedź na ankietę]*, „Pamiętnik Literacki”, nr 93, z. 1, s. 81–88.
- Rudnev P., 2013, *Novaâ p’esa v Rossii*, „Znamâ”, no. 4. [Руднев П., 2013, *Новая пьеса в России*, „Знамя”, № 4], <http://magazi-nes.russ.ru/znamia/2013/4/r14.html> [15.02.2025].
- Šarapov V., 2020, *Žizn’*. [Шарапов В., 2020, *Жизнь*], <https://www.lubimovka.art/sharapov> [15.02.2025].
- Szakina O., 2013, *Innowator*, przeł. A.L. Piotrowska, „Teatr”, nr 7–8, <https://teatr-pismo.pl/4561-innowator> [15.02.2025].
- Točka dostupa. [Точка доступа], Facebook, <https://tiny.pl/jycww6-6> [15.02.2025].
- Točka dostupa. [Точка доступа], strona festiwalu, <https://2021.tochkadostupa.spb.ru/festival/about> [15.02.2025].
- Wąchocka E., 2020, *Słowo wstępne*, [w:] *Gatunki dramatyczne. Rekonfiguracje*, red. E. Wąchocka, Katowice.
- ŽIZN’. *Obsuždenie p’esy Vasi Šarapova*. [ЖИЗНЬ. Обсуждение пьесы Васи Шарапова], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Dz6u6DFj-NmM&list=PL9Pz6qSnYlVGmTU3U7yFFDx5mRfeXMfTZ&index=50> [15.02.2025].

“THE IMPOSSIBLE THEATER OF A POSSIBLE FUTURE” –
THE FRINGE SECTION OF THE LUBIMOVKA FESTIVAL
IN SEARCH OF NEW FORMS OF ARTISTIC EXPRESSION

ABSTRACT

Keywords: Russian dramaturgy, Lubimovka Festival, Fringe section, new media in theater

This article analyses the works selected for the Fringe section, a part of the Lubimovka Festival – one of the key dramaturgical events in the Russian-speaking theatrical community. Since its inception, the Fringe section has been a space for experimental plays that often transcend conventional theatrical forms, challenging the traditional language of the theater. The innovation of the artists highlighted by the Fringe curators lies in incorporating contemporary technologies – an integral part of their daily lives – into the creative process. They create dramaturgy by using techniques borrowed from the social media and tools of artificial intelligence, representing a groundbreaking approach to the traditional theatrical forms.