UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

AGNIESZKA JUCHNIEWICZ

SPECYFIKA WYPOWIEDZI W SZTUKACH KOMEDIOWYCH OLEGA BOGAJEWA (NA PODSTAWIE WYBRANYCH UTWORÓW)

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UwB Natalii Maliutiny

Białystok 2022

SPIS TREŚCI

WSTĘP…….....4

1.1. Twórczość Olega Bogajewa w kontekście nowego i współczesnego dramatu rosyjskiego (lata 1990-2021)…….…….4

1.2. Naukowa refleksja nad specyfiką dramaturgii Olega Bogajewa…….....12

1.3. Publikacje i redakcje sztuk Olega Bogajewa……...…….20

ROZDZIAŁ I

ESTETYCZNE TRANSGRESJE ORAZ SPOSÓB POSTRZEGANIA KOMIZMU W SZTUKACH KOMEDIOWYCH OLEGA BOGAJEWA..... 34

2.1. Estetyka komizmu w poetyce sztuk Olega Bogajewa: problem przekroczenia granicy……. 34

2.2. Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa……. 54

2.3. Wnioski……..... 70

ROZDZIAŁ II

CECHY GATUNKOWE I NARRACYJNE SZTUK OLEGA BOGAJEWA…….. 71

3.1. Specyfika gatunkowa sztuk Olega Bogajewa……..... 71

3.2. Narratywizacja wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa……..... 90

3.3. Wnioski…….. 101

ROZDZIAŁ III

KONCEPCJA BOHATERA/POSTACI W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA…...102

4.1. Podmiot groteskowy w dramatach Olega Bogajewa……..102

4.2. Kryzys postaci w świecie przedstawionym sztuk Olega Bogajewa: odosobnienie Głosu od podmiotu…… 124

4.3. Wnioski…….. 135

ROZDZIAŁ IV

DYNAMIKA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA: OD STRATEGII AUTORA DO PERFORMATYZACJI.....137

5.1. Absurdalność obrazu świata w sztukach Olega Bogajewa…… 137

5.2. Performatyzacja obrazu świata w sztukach Olega Bogajewa: świat jako kolaż dźwięków……... 151

5.3. Wnioski…….. 165

ROZDZIAŁ V

PROBLEM JĘZYKOWEJ EKSPANSJI W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA…. 168

6.1. Naruszenie tabu a gry językowe w dramatach Olega Bogajewa…….. 168

6.2. Scenariusz świąt w sztukach Olega Bogajewa……. 179

6.3. Wnioski……..190

ZAKOŃCZENIE…….. 192

STRESZCZENIE.……..... 202

BIBLIOGRAFIA……..... 214

WSTĘP

1.1. TWÓRCZOŚĆ OLEGA BOGAJEWA W KONTEKŚCIE NOWEGO I WSPÓŁCZESNEGO DRAMATU ROSYJSKIEGO (LATA 1990-2021)

Oleg Anatoljewicz Bogajew urodził się 15 lipca 1970 roku w Swierdłowsku (dzisiejszy Jekaterynburg). Współczesny rosyjski dramaturg zaistniał w świecie teatru głównie dzięki swemu nauczycielowi, Nikołajowi Koladzie (podobnie jak wielu innych jego uczniów, których twórczość jest obecnie znana i ceniona na całym świecie, między innymi Wasilij Sigariew, Jarosława Pulinowicz, Tatiana Fiłatowa, Anna Bogaczowa, Irina Was'kowskaja, Anna Baturina i inni). Bogajew jest absolwentem pierwszego naboru seminarium dramaturgicznego Kolady w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Jekaterynburgu, którą skończył w 1998 roku. O nieprzeciętnym talencie dramaturga świadczą przede wszystkim liczne nagrody i wyróżnienia, będące wyrazem uznania dla jego twórczości, między innymi: nagroda Anty-Bookera, stypendium Departamentu Kultury przy Urzędzie Wojewódzkim w Jekaterynburgu, stypendium Ministerstwa Kultury Federacji Rosyjskiej, a nawet półroczne stypendium w niemieckiej Akademie Schloss Solitude w Stuttgarcie. W 1997 roku na festiwalu młodych dramaturgów Lubimowka Bogajew otrzymał nagrodę „Niezawisimej Gaziety" („Независимая Газета") za swój pierwszy dramat *Rosyjska poczta ludowa*. Niniejsza komedia została okrzyknięta najlepszą sztuką sezonu 1999 roku na moskiewskim festiwalu Złota Maska. Bogajew wystąpił z nią również na prestiżowym europejskim festiwalu Bonner-Bienale w 2000 roku, a rok później na festiwalu współczesnej dramaturgii rosyjskiej w teatrze Royal Court w Londynie. Kolejne realizacje jego dramatu miały miejsce między innymi w Anglii (Old Red Lion Theatre, Sputnik Theatre), w Stanach Zjednoczonych (waszyngtońskie Studio Theatre), w Kanadzie, Niemczech, Francji i Bułgarii. Obecnie dramaturg mieszka w Jekaterynburgu, gdzie wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej, a od 2010 roku sprawuje funkcję głównego redaktora czasopisma „Ural".

O popularności Bogajewa w jego kraju i za granicą świadczą również liczne publikacje w poczytnych czasopismach, poświęconych teatrowi i dramaturgii. Należą do nich „Współczesna dramaturgia" („Современная драматургия"), „Dramaturg" („Драматург"), „Ural" („Урал"), „Ekran i scena" („Экран и сцена"), serbskie czasopismo „Ostovy" czy niemieckie „Theater der Zeit". Do tej pory dramaturg napisał około trzydziestu sztuk, z których trzynaście (jego zdaniem najistotniejszych) tworzy

zbiór *Rosyjska poczta ludowa*. We wstępnym komentarzu Bogajew tak uzasadnia swój wybór:

> Когда я сочинял пьесы, я думал о простых вещах и о том, почему человек их делает сложными: о любви, о счастье, об одиночестве. Когда я готовил эту книгу, искренне был удивлен: я написал не 13 трагедий, а 13 комедий, и даже не тринадцать, а по сути одну, но огромную. В моих пьесах часто присутствуют одни и те же персонажи, одни и те же темы и повороты сюжета. Конечно, что скрывать, я написал пьес куда больше, штук тридцать, но остальные, видимо, рассосались сами собой как ненужные мне и театру[1].

Nazwisko Bogajewa w Polsce jest już dobrze znane, jednak jego sztuki wystawiane są niezwykle rzadko. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ogólny wzrost zainteresowania teatrem rosyjskim w naszym kraju, co we wstępie do jednego z numerów „Przeglądu Rusycystycznego" (2015) podkreśla Lidia Mięsowska. Badaczka wyjaśnia, że jest to zasługa różnych działaczy, którzy w ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci z wielkim zapałem i determinacją propagowali kulturę rosyjską w Polsce, organizując liczne festiwale dramatu i teatru rosyjskiego, między innymi Demoludy, Konfrontacje, Opolskie Konfrontacje Teatralne, Warszawskie Spotkania Teatralne, Festiwal Da, da, da, Festiwal Kolady[2]. Jej zdaniem nie bez znaczenia jest też zmiana pokoleniowa następująca w środowisku dramaturgów, wyzbywających się traumy komunizmu i dystansu wobec Zachodu[3]. Nie zważając na to, że obecna sytuacja polityczna nie sprzyja dalszemu promowaniu kultury rosyjskiej, twórczość Olega Bogajewa z powodzeniem zdobyła już uznanie wśród polskich odbiorców. Podkreślmy tylko, że jeszcze w 2007 roku Jarosław Strycharski tak pisał na temat popularności współczesnej dramaturgii rosyjskiej w Polsce:

> Nazwisko Nikołaja Kolady, jak również pojęcie „współczesna dramaturgia rosyjska", niewiele mówią polskim krytykom i miłośnikom teatru, nie wspominając już o przeciętnych zjadaczach chleba. Nie dziwi więc fakt, że czasopisma zajmujące się

[1] О.А. Богаев, *Русская народная почта. 13 комедий*, „Урал", Екатеринбург 2012, с. 4.
[2] L. Mięsowska, *Wstęp*, „Przegląd Rusycystyczny" 2015, Nr 1 (149), s. 5.
[3] Tamże, s. 5.

problemami teatru i szeroko rozumianej dramaturgii sporadycznie zamieszczają na swoich łamach recenzje i omówienia sztuk naszych wschodnich sąsiadów[4].

Choć kwestia popularności jest sporna, to na deskach polskich teatrów pojawiły się zaledwie pojedyncze inscenizacje utworów Bogajewa. W 2006 roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy odbyła się premiera sztuki *Rosyjska poczta ludowa* w reżyserii Ryszarda Majora. Kolejna inscenizacja tej komedii (w reżyserii Krzysztofa Gordona) miała miejsce w Teatrze przy Stole (Sopot) dopiero w 2020 roku. Niestety większość sztuk Bogajewa nie została jeszcze przetłumaczona na język polski. *Rosyjską pocztę ludową* przełożyła Tatiana Drzycimska, natomiast Zbigniew Landowski przetłumaczył sztukę powszechnie znaną pod tytułem *Gumowy książę* jako *Zestaw erotyczny*.

Oprócz doskonale przyswojonych tradycji, propagowanych przez „Czechowa XXI wieku", jak mawiają o Koladzie krytycy, Bogajew jako jeden z czołowych przedstawicieli współczesnego „nowego dramatu" rosyjskiego wniósł do poetyki sztuk swój autorski wkład. Swietłana Gonczarowa-Grabowska w monografii o „nowym dramacie" w dramaturgii rosyjskiej przełomu XX i XXI stawia kluczowe pytanie, które nie od dziś staje się przedmiotem sporów i dyskusji: czym tak naprawdę jest „nowy dramat"? „«Новая драма» – это социокультурное движение, „течение", направление в драматургии и театре или это „новая пьеса"?[5]. Badaczka przypisuje to pojęcie nowej generacji dramaturgów, których twórczość wpisuje się w kierunek określany mianem „nowego dramatu". Warto w tym miejscu wspomnieć o problemie terminologii, ponieważ współczesną dramaturgię rosyjską krytycy zamykają w systemie takich pojęć jak „nowa dramaturgia" lub „nowa nowa dramaturgia" (В. Мирзоев), dramat postsowiecki/noworosyjski (А. Соколянский), aktualna dramaturgia (М. Тимашева), „młododramaturgia" (М. Давыдова), „sramaturgia" (И. Смирнов) czy dramat sytuacji nadzwyczajnej (ДЧС – драма чрезвычайной ситуации) (М. Мамаладзе)[6].

Pomimo licznych prac poświęconych zagadnieniu „nowego dramatu", niniejszy temat pozostaje nadal otwarty. Wzbudza on ogromne zainteresowanie wielu badaczy, nie tylko rosyjskich, ale i polskich, białoruskich, ukraińskich, którzy analizują

[4] J. Strycharski, *Dramaturgia Nikołaja Kolady i jekaterynburgska bohema na łamach czasopisma Didaskalia w latach 2000-2003*, „Acta Polono-Ruthenica" 2007, Nr 12, s. 119.
[5] С.Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века), Учебное пособие*, Издательство: Вышэйшая школа, Минск 2021, с. 17.
[6] И. Губин, *Новая драма сквозь призму творчества О. Богаева*, Екатеринбург 2014.

współczesną dramaturgię rosyjską z punktu widzenia różnych kategorii, takich jak transformacja gatunku dramatu, jego stosunek do tradycji, kategoria bohatera/postaci, poetyka tekstu, związek dramaturgii z teatrem oraz wiele innych. Wymienione poniżej pozycje są kluczowe dla naszej rozprawy, co będzie widoczne w poszczególnych jej rozdziałach. Badania z ostatnich dwudziestu lat ukazują problemy „nowego dramatu", które są postrzegane i pojmowane w kontekście najnowszego dramatu. O tym, jak istotne jest zrozumienie korelacji tych dwóch pojęć, świadczy między innymi projekt samarskich badaczek – Tatiany i Olgi Żurczewych – organizatorek licznych konferencji, których owocem są zbiory poświęcone problemom współczesnej dramaturgii (*Новейшая драма XX-XXI вв: проблема действия/ конфликта /жанра/ георя*). Wymieniając problemy, na podstawie których kształtuje się wyobrażenie o nowym i najnowszym dramacie, można kolejno omówić te poziomy analizy tekstu, które, zdaniem badaczy, stanowią wyróżniające się kryteria. Pojęciami „nowy" i „najnowszy dramat" („nowa" i „najnowsza dramaturgia") posługują się Paweł Rudniew, Swietłana Gonczarowa-Grabowska, Polina Bogdanowa, Łarisa Tiutiełowa, Nataliia Maliutina, Anna Maroń i wielu innych.

Zanim jednak prześledzimy poszczególne problemy, poruszane w pracach konkretnych badaczy, warto zwrócić uwagę na ich stosunek do omawianego zjawiska. Jak zauważa Halina Mazurek, „krytycy w swoich recenzjach i omówieniach opierają się często na materiale, którym akurat dysponują, co nie może być pretekstem do czynienia poważnych spostrzeżeń na temat całej najnowszej dramaturgii, będącej zjawiskiem złożonym, różnorodnym i niepodlegającym jednokierunkowej interpretacji"[7]. Jedni z nich są zachwyceni tym, co dzieje się na współczesnej teatralnej scenie, podkreślają wyjątkowy rozkwit dramatopisarstwa rosyjskiego i z wielką aprobatą wypowiadają się na temat awangardowych sztuk, zaskakujących coraz śmielszymi eksperymentami (Władimir Zabałujew, Aleksiej Zenzinow). Gonczarowa-Grabowska podkreśla, że to szczególne zainteresowanie problemami współczesnego dramatu, jak również wielość punktów widzenia, wskazują na to, że rozpoczął się proces odnowy rosyjskiego teatru. W momencie zdefiniowania nowego i najnowszego dramatu jako niezwykle zróżnicowanego zjawiska, nastąpił okres intensywnych i wnikliwych badań, poświęconych analizie aspektów poetyki tekstu, strategii komunikacyjnych oraz chwytów performatywnych.

[7] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła" Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 18.

Biorąc pod uwagę zjawisko konwergencji tak zwanego „nowego dramatu" przełomu XIX/XX oraz XX/XXI wieków, zauważamy pewne prawidłowości, pozwalające dostrzec zarówno cechy wspólne, jak i zasadnicze różnice w nowej i najnowszej dramaturgii rosyjskojęzycznych dramaturgów. Podobieństwo widoczne jest przede wszystkim w sposobie kreowania rzeczywistości, a mianowicie, w zdeformowanym spojrzeniu na relacje jednostki z otaczającym ją światem, stosunku do samej siebie, przedstawionych głównie w świetle hipernaturalizmu, dramatu absurdu czy dramatu egzystencjalnego (Mark Lipowiecki, Olga Żurczewa, Martin Esslin, Gonczarowa-Grabowska). Istotną kwestią jest kryzys samoidentyfikacji, jaki przeżywają postaci nowego i najnowszego dramatu, co przenosi problem na płaszczyznę ich świadomości i podświadomości. Zdaniem Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers, „nowa dramaturgia" stanowi najbardziej zdecydowaną reakcję na kryzys jednostki, którym przesiąknięta jest cała postsowiecka epoka. Inni badacze pochylają się nad egzystencjalnym nasyceniem obrazu świata sztuki (Ilmira Bołotian, Siergiej Ławliński). W najnowszym dramacie proces ten rozwija się w kierunku wirtualizacji świadomości postaci, utraty przez nią możliwości samoidentyfikacji, co wynika przede wszystkim z zatracenia się w symulakrycznej, internetowej rzeczywistości (Maria Sizowa, Jelena Szewczenko).

Dekonstrukcja tradycyjnego rozumienia tego, jak człowiek odnajduje się we współczesnym mu świecie, sprzyja utracie liniowej struktury tekstu dramaturgicznego, doprowadzając do jego segmentacji (Mięsowska, Gonczarowa-Grabowska). Anormatywna kompozycja sztuki wynika przede wszystkim z odrzucenia klasycznego modelu jej konstrukcji (zawiązanie dramatu – rozwój akcji – kulminacja – finał dramatu), co z kolei wiąże się z dekonstrukcją tradycyjnego obrazu świata oraz relacji człowieka z otoczeniem. Dramaturdzy dzielą tekst sztuki na fragmenty (w nowym dramacie są to sceny, obrazy, epizody, w najnowszym – frazy, urywki monologów, słowa, pauzy, gesty lub pozbawione sensu potoki słów), często ze sobą nie powiązane, aby na koniec podporządkować je ogólnej koncepcji utworu. Wiąże się to również z dążeniem dramaturgów do tak zwanych otwartych form akcji dramatycznej. Większość badaczy podkreśla zacieranie się, rozmywanie kategorii akcji (Olga Żurczewa, Tatiana Żurczewa, Siergiej Ławliński, Walentina Gołowczynier), która w większości tekstów ulega transformacji lub zostaje całkowicie zatracona. Temu problemowi został poświęcony jeden ze zbiorów wydanych przez uniwersytet w Samarze. Jego autorzy przeanalizowali formy modyfikacji lub całkowitej utraty

kategorii akcji i środków poetyckich, które przejmują jej funkcje w dramacie najnowszym. Problemowi otwartości form (*разомкнутости форм*) nowego i najnowszego dramatu została również poświęcona zbiorowa monografia pod redakcją Poliny Bogdanowej *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы* z 2020 roku. Zwrócono w niej szczególną uwagę na to, że współczesna dramaturgia wykorzystuje czechowowską tradycję przedstawiania nie wydarzeń z życia, lecz „потока бытия как разомкнутой структуры"[8]. Dla przykładu, Bogdanowa posłużyła się twórczością Olega Bogajewa i Nadieżdy Ptuszkinej. Badaczka podkreśla, że postaci ich sztuk nie potrafią kierować własnym losem, zaś bohaterem dramaturgii i teatru stało się samo życie[9]. Należy podkreślić, że dwudziestowieczna tradycja jest najbardziej widoczna i aktualna w strukturze tekstu i teatralnych inscenizacjach.

Teksty współczesnych dramatów interesują badaczy również z punktu widzenia transformacji kategorii podmiotu i obiektu oraz ich wzajemnych relacji. Szczególną uwagę przyciągają utwory z gatunku monodramatu (poetyka i estetyka sztuk wskutek „ухода в монолог" (Patrice Pavis)), w którym podmiot wyróżnia się wielogłosowością (Andriej Pawłow, Nataliia Agiejewa), niejednokrotnie nazywany jest „opowiadaczem". Istotnym transformacjom ulega kategoria wypowiedzi: obejmuje ona nie tylko paratekst samego autora czy formy wypowiedzi postaci, ale wiele werbalnych i niewerbalnych (dźwiękowych, wyrażonych za pomocą gestów lub ekfrastycznych) środków artystycznego wyrazu w tekście dramatu (Maria Sizowa, Siergiej Ławliński, Natalia Maliutina, Andriej Pawłow). Współoddziaływanie form dramatycznych i epickich we współczesnej dramaturgii skłania wielu badaczy do pochylenia się nad tendencją epizacji (Larisa Tiutiełowa, Gonczarowa-Grabowska) i narratywizacji (Olga Żurczewa, Wladimir Szunikow, Nataliia Agiejewa, Walery Tiupa). W związku z zatraceniem form autorskiego subiektywizmu w najnowszym dramacie, coraz większą rolę w tekście sztuki odgrywają te instancje, które preferują aktywność odbiorcy. Podczas gdy odbiorca zyskuje status współtwórcy tekstu, autor traktowany jest jako moderator procesu komunikacji z widzem bądź czytelnikiem.

Należy powtórzyć za Gonczarową-Grabowską, iż w odróżnieniu od „nowego dramatu" przełomu XIX/XX wieku „(…) современная «новая драма» лишена многоуровневого подтекста, широты обобщений, хорошо выстроенной

[8] П. Богданова, *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, Новое литературное обозрение, Москва 2020, с. 27.
[9] Tamże, s. 29.

структуры”[10]. Uzasadnieniem takiego stanu rzeczy lub też swoistą rekompensatą może być określanie współczesnej dramaturgii jako szeroko pojmowanego eksperymentu, który przecież wciąż trwa: „Она тяготеет к альтернативному, «другому» искусству, реактуализируя эстетическую парадигму реализма, модернизма и постмодернизма”[11].

Oprócz wymienionych powyżej kategorii, należy podkreślić, że proces odnowy dramatu rosyjskiego widoczny jest również w sferze tematyki i problemów, jakie poruszają w swoich sztukach współcześni dramaturdzy. Tematy nowe, kontrowersyjne, tabu, często zaskakujące czy wręcz odpychające część odbiorców, w dużej mierze zawładnęły współczesnym dramatopisarstwem rosyjskim. Jak słusznie zauważa Walenty Piłat, „kiedy mówimy o najnowszej dramaturgii rosyjskiej, niewątpliwie musimy brać pod uwagę procesy, które zaszły w literaturze już w okresie *pieriestrojki*”[12], ponieważ miały one fundamentalne znaczenie w kształtowaniu się świadomości dramatopisarzy. Zapowiedź nadchodzących zmian w życiu społeczeństwa rosyjskiego, nadzieja na całkowite odzyskanie wolności „okazały się w rzeczywistości tyleż budujące, co i destruujące, szczególnie na skutek rodzącej się nieposkromionej chęci negowania zastanego porządku świata”[13]. Stąd też depresyjny nastrój podejmowanej przez dramaturgów problematyki, którzy zdecydowali się wyciągnąć na światło dzienne „pamiątki przeszłości”, jak to nazywa Mięsowska:

> bohaterowie źli, szarzy żyli w małych, ciasnych i brudnych *komunałkach* czy *chruszczowkach*, nękani przez wielkie niedostatki zapominali o najprostszych ludzkich odruchach, obchodzili się ze sobą niezwykle brutalnie, deptali własne uczucia, niszczyli łączące ich więzi, i na zgliszczach normalności próbowali budować swą teraźniejszość czy przyszłość[14].

Badania Piłata i Mięsowskiej skupiają się głównie na aspekcie treściowym nowego dramatu. Poruszają oni zagadnienia, w których kluczowym problemem stają się daleko

[10] С.Я. Гончарова-Грабовская, *«Новая драма» рубежа XX – XXI вв. и полемика вокруг неё* [в:] *Новейшая русская литература рубежа XX – XXI веков: итоги и перспективы*, Санкт-Петербург 2007, с. 100-107.
[11] Tamże, s.101.
[12] W. Piłat, *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 43.
[13] L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007, s. 13.
[14] Tamże, s. 14.

idące zmiany w świadomości bohaterów, w ich wypowiedziach czy w modyfikacji całościowego obrazu świata. Trzeba więc zaznaczyć, że nie wszystkie aspekty analizy formalnej zostały ujęte w ich pracach. W mniejszym stopniu omówione zostały istota dyskursywnych strategii w tekstach sztuk nowego dramatu, kategoria gatunkowo-rodzajowych transformacji oraz rola indywidualnych nominacji, intencji, jakie wynikają z tekstu i strategii wypowiedzi samego autora.

Tematyka najnowszego dramatu oscyluje wokół problemów człowieka, obezwładnionego i pogrążonego przez sferę wirtualnej rzeczywistości. Dramaturdzy przyglądają się sposobom wspomnianej już wcześniej samoidentyfikacji jednostki, próbującej odnaleźć się w kontaktach z postaciami fikcyjnymi. Współczesnych dramatopisarzy interesuje również temat kognitywnego dysonansu między pokoleniami, skomplikowane relacje kobiety i mężczyzny czy też matki i dziecka. Badacze współczesnego dramatu często skupiają się na tym, w jaki sposób zmianie ulegają relacje jednostki z otoczeniem oraz jej stosunek do samej siebie. Niejednokrotnie sposób postrzegania przez człowieka czasoprzestrzeni, w której bytuje, odzwierciedla się w wirtualizacji obrazu świata przedstawionego. Ilmira Bołotian porusza tę kwestię w wielu swoich pracach[15], określając problem jako możliwy etap samopoznania, samoidentyfikacji, zaś Martyna Kowalska podkreśla destrukcyjny wpływ tych relacji na ludzką osobowość. Krąg tematyczny współczesnej dramaturgii poszerza się także dzięki innym aspektom, niezbędnym dla właściwego rozumienia tendencji rozwoju społeczeństwa oraz uczestniczącego w tym rozwoju człowieka. Kowalska zauważa, iż współczesna dramaturgia rosyjska doskonale oddaje atmosferę chaosu, jaki zapanował w ludzkiej świadomości, co skutkuje rozbiciem czasoprzestrzennej jedności tekstu sztuki (stąd też dominuje pojęcie *вневременности*). Niektórzy badacze dążą do tego, aby odpowiednio wykorzystać, „ulokować" charakterystyczne dla nowego i najnowszego dramatu tendencje w projektach o tematyce społeczno-kulturowej, na przykład „тольяттинская драматургия" (Żurczewa, Sizowa), poświęcona problemowi urbanizacji czy „новая драма" 2000 (Елена Четина), uralska szkoła dramaturgii na czele z Nikołajem Koladą, dramaturgia młodych rosyjskojęzycznych dramaturgów Białorusi.

[15] И.М. Болотян, *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания*, 2004 [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: проблема конфликта: Материалы научно- практического семинара 12-13 апреля 2008 года*, Самара; *Драматургия движения "Новая драма" и кризис идентичности: социокультурный и литературоведческий аспект*, „Acta Polono-Ruthenica" 2009, t. 1, Nr 14, c. 25-35.

Omawiając twórczość dramaturgiczną Olega Bogajewa, należy podkreślić, że wpisuje się ona w kontekst zarówno tradycyjnego „nowego dramatu", charakterystycznego dla schyłku ubiegłego stulecia (1980 – 2000), jak i współczesnej dramaturgii, o czym świadczy eksperymentalna forma jego dramatów ostatnich dwóch dekad.

1.2. NAUKOWA REFLEKSJA NAD SPECYFIKĄ DRAMATURGII OLEGA BOGAJEWA

Dramaturgia Bogajewa jest obiektem zainteresowania nie tylko polskich, ale i rosyjskich, białoruskich czy ukraińskich badaczy, którzy analizują jego twórczość z punktu widzenia różnych aspektów, takich jak tematyka sztuk, koncepcja bohatera/postaci, język, struktura (forma) utworów komediowych czy intertekstualność.

O problematyce (tematyce) sztuk uralskiego dramaturga mówi się bardzo dużo, ponieważ nie sposób ominąć tej kategorii podczas analizy gatunku utworu czy też charakteryzując głównych bohaterów. Motywy, przedstawione w dramatach Bogajewa, stanowią przedmiot analizy takich badaczy jak: Martyna Kowalska, Halina Mazurek, Walenty Piłat, Barbara Olaszek, Łarisa Kisłowa, Alexander Graf, Nataliia Maliutina, Lidia Mięsowska, Nina Iszczuk-Fadiejewa.

Tematyką twórczości dramaturga zajmuje się kilku wybitnych polskich badaczy[16]. Należy tu wyróżnić przede wszystkim monografię Haliny Mazurek *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła Nikołaja Kolady"*, w której autorka poświęca uralskiemu dramaturgowi pierwszy rozdział książki zatytułowany *Teatr grających rzeczy. Gabinet śmiechu Olega Bogajewa*. Mazurek skupia się na przedstawieniu ogólnej charakterystyki wybranych dramatów. Badaczka omawia twórczość dramaturga zwracając szczególną uwagę na jej związek z dramaturgią Nikołaja Kolady, przede

[16] Mamy tu na myśli przede wszystkim pozycje Haliny Mazurek, ale również Lidii Mięsowskiej: *Baszmaczkin w teatrze, czyli Olega Bogajewa postmodernistyczne gry z tradycją* [w:] *Wschód — Zachód. Dialog języków i kultur w kontekście globalizacji*, red. Z. Nowożenowa, G. Lisowska, Słupsk 2004, s. 103–107; *W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa* [w:] *Antropologia kultury mieszczańskiej*. Prace Interdyscyplinarne, t. 9, red. J. Ławnikowska-Koper, L. Rożek. Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2016, s. 181–192; Pauliny Charko-Klekot, *Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktoranrtów UJ, Nauki Humanistyczne, numer specjalny 8 (1/2017), s. 81-97.

wszystkim na „specyfikę środków ekspresji i zewnętrzny kształt sztuk”[17]. Spośród rosyjskich znawców tematu, chcielibyśmy przede wszystkim wyróżnić pracę Ilji Gubina *Новая драма сквозь призму творчества Олега Богаева*[18], w której autor skupia się na odkrywaniu tendencji i komponentów „nowego dramatu” w twórczości dramaturga na wielu poziomach poetyki tekstu. Jego zdaniem wyróżnikami są takie elementy jak: indywidualizacja gatunku, krótkość tekstów, ponadczasowość problemów, metaforyka chronotopu czy szczególny system postaci.

Łarisa Kisłowa, która przeanalizowała sztuki Bogajewa pod kątem różnych problemów, wskazuje na szerokie spektrum socjalno-depresyjnych historii życiowych. Badaczka omawia tematykę wybranych sztuk Bogajewa, zwracając szczególną uwagę na funkcje komizmu w jego dramaturgii:

> Комическое как ключевой художественный прием в драматургии О. Богаева обладает особой позитивной энергетикой: смех создает игровую, карнавальную атмосферу и в то же время становится эмоциональным выплеском, энергетическим импульсом, за которым следует катарсис[19].

Sztuki Bogajewa rozpatrywane są także pod względem obecności motywu śmierci, martwoty otaczającego świata (Mazurek, Kowalska, Maliutina). Martyna Kowalska określa treść dramatów współczesnego dramaturga jako aktualną, wpisującą się w dzisiejsze czasy, „w których wszyscy dążą do tego, aby wieść życie łatwe, nieobliczone na troski i trudne wybory”[20]. Zauważa również, że sztuki Bogajewa koncentrują się na *małym człowieku* przełomu XX i XXI wieku, którego świadomość utknęła w chaotycznej rzeczywistości[21].

Niektórzy badacze biorą za cel analizę pojedynczych sztuk Bogajewa, skupiając się wyłącznie na określonych problemach i motywach. Nina Iszczuk-Fadiejewa omawia sztukę *Pole Marii* (porównuje ją do utworu Aleksandra Sołżenicyna *Пир победителей)*: przedstawia mitologiczny obraz wojny, pokazuje stosunek

[17] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga…*, s. 20.
[18] И. Губин, *«Новая драма» сквозь призму творчества О. Богаева*, Екатеринбург 2014, с. 54.
[19] Л.С. Кислова, *Функции комического в драматургии О. Богаева*, „Вестник ТГПУ” 2011, Nr 7 (109), с. 179.
[20] M. Kowalska, *Problemy współczesnego człowieka w dramatach Olega Bogajewa, Literatura w (o) świecie komercji* [w:] „Conversatoria Litteraria” 2018, Nr (12), s. 155.
[21] Tamże, s. 161.

społeczeństwa do historycznych wydarzeń oraz tego, jak z upływem czasu zmienia się ludzka mentalność[22].

Natalia Titkowa i Jekatierina Jesina przeanalizowały sztukę *Martwe uszy* z punktu widzenia dominujących w niej motywów: głuchoty, samotności, beznadziejności i Apokalipsy[23]. Swój wkład w badania nad tematyką końca świata wniosła również Łarisa Kisłowa, analizując sztuki *Straszna zupa* i *Tajne stowarzyszenie rowerzystów*[24]. Zdaniem badaczki, sztuki te ukierunkowane są na wywołanie *шокового эффекта*, który udało się osiągnąć uralskiemu dramaturgowi dzięki wprowadzeniu absurdalnych charakterystyk współczesnej rzeczywistości. Iluzja końca świata została przedstawiona najpierw jako wesoła komedia, która przewrotnie zamienia się w farsę, a następnie w tragedię (Kisłowa określa te utwory mianem tragifarsy).

Jak wiadomo, tematyka sztuki warunkuje modyfikację gatunku. Wszelkie transformacje w zakresie tej kategorii również cieszą się ogromnym zainteresowaniem wśród szerokiego grona badaczy. Kisłowa mówi o modelu nowej sztuki socjalnej (*новая социальная пьеса*), definiowanej jako dramat wyobcowania (*драма отчуждения*)[25]. Na eksperymenty gatunkowe w dramaturgii Bogajewa zwraca uwagę również Barbara Olaszek, której zdaniem „черты трагедии чередуются в пьесе с жанровыми признаками комедии и фарса, придавая картине неоднозначный характер"[26]. Swietłana Gonczarowa-Grabowska wybrane sztuki Bogajewa nazywa tragikomediami (*Rosyjska poczta ludowa, Martwe uszy)* i określa je mianem postmodernistycznych dramatów eksperymentalnych. O gatunku tragikomedii rozprawę doktorską napisała Nina Iszczuk-Fadiejewa. Badaczka wyjaśnia istotę gatunkowych transformacji, których początek odzwierciedla twórczość Czechowa czy Maeterlincka: rezygnacja ze zdarzeniowości, cykliczność zamiast liniowej struktury sztuki, podział na cztery, a nie trzy akty. Tragedia rozgrywa się poza granicami tego, co widzi odbiorca, a na scenie słychać jedynie echo toczących się zdarzeń. W nowym dramacie czechowowskiego typu na pierwszy plan wyłania się bohater, zaś główny wątek oparty

[22] Н.И. Ищук-Фадеева, *Концепт войны: от истории к мифологии («Пир победителей» Александра Солженицына и «Марьино поле» Олега Богаева)*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, c. 137-150.

[23] Н.Е. Титкова, Е.А. Есина, *Доминантные мотивы пьесы О. Богаева «Мертвые уши, или новейшая история туалетной бумаги»*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики" 2014, Nr 10 (40), часть 1, с. 189-191.

[24] Л.С. Кислова, *Функции комического в драматургии О. Богаева*, „Вестник ТГПУ" 2011, выпуск 7 (109), с. 175.

[25] Tamże, s. 175.

[26] B. Olaszek, *Россия в зеркале современной драмы. Коллаж образа*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 24.

jest na dostrzeżeniu konfliktu między życiem a pozornym zdarzeniem, które, jak się okazuje, nie jest w stanie niczego zmienić. W tym właśnie tkwi sedno tragikomicznego światopoglądu bohatera w nowym dramacie. Pozornym rozwojem wydarzeń rządzi nie los, lecz przypadek, co w efekcie doprowadza do pojawienia się „комедии рока”[27] (fatum).

Swietłana Wasiljewa z kolei podkreśla próbę oswobodzenia się współczesnych dramaturgów od kanonów gatunkowych, co w rezultacie owocuje pojawieniem się niecodziennych, nietypowych podtytułów sztuk (takich jak «чудо шинели в одном действии» – «Башмачкин»)[28], które w znacznym stopniu odbiegają od stylowo-gatunkowych określeń.

Kategoria ta jest słabo opracowana i często pomijana przez współczesnych badaczy, o czym wspomina również Jewgenij Wasiljew. W swojej pracy, poświęconej autorskim oznaczeniom gatunkowym w dramaturgii XX wieku[29], badacz wyjaśnia, iż teorię gatunku dramatu odzwierciedla system autorskich określeń, do których zalicza: tytuły utworów dramaturgicznych, podtytuły sztuk, inne elementy tekstu dramaturgicznego (między innymi didaskalia, przedmowę, posłowie) oraz komentarze autorskie – wypowiedzi o naturze gatunku i specyfice dramatu[30]. W związku z tym Wasiljew dzieli przywołane określenia na cztery zasadnicze grupy: „заголовочные, подзаголовочные, внутритекстовые и внетекстовые”[31]. Dodaje on, że nie sposób określić natury i poetyki współczesnego, postmodernistycznego dramatu, posługując się tradycyjnymi parametrami gatunkowymi.

Ważnym punktem dla właściwego rozumienia twórczości Bogajewa jest dostrzeżenie różnych form i sposobów referencji do tradycji Czechowa i Gogola: Bogajew pokazuje problemy współczesnego człowieka, wykorzystując znane już w literaturze motywy, o czym wspominają Martyna Kowalska, Ilja Gubin, Anna Maroń czy Siergiej Smirnow.

---

[27] Н.И. Ищук-Фадеева, *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Вестник культурологии” 2012, с. 153-171.

[28] С.С. Васильева, *Пути развития русской драматургии конца XX века*, „Вестник ВолГУ” 2012, серия 8, выпуск 11, с. 100.

[29] Е.М. Васильев, *Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века* [в:] *Е. М. Васильев, Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф.* — Екатеринбург 2009, t. 2, с. 48-60.

[30] Tamże, s. 49.

[31] Tamże, s. 49.

Jak twierdzi Olga Troszynskaja: „Драматурги *новой новой драмы* обращаются и к классике: адаптируют, придумывают новые инсценировки, пользуясь новыми переводами, возвращаются к старому, традиционному сюжету”[32]. Na podstawie analizy sztuki *Baszmaczkin* badaczka omawia tak zwaną strategię dopisywania (*стратегия дописывания*). Jej zdaniem, strategia ta realizuje się poprzez ponowne obmyślenie utworu i kontynuację pratekstu, co pozwala autorowi, z jednej strony, zaktualizować gogolowskie motywy (motyw władzy, strachu) i klasyczne kody, z drugiej zaś – podkreślić wieczne wartości (człowieczeństwo, miłosierdzie, umiejętność przebaczania), zawoalowane w twórczości Gogola[33].

Nad aspektem intertekstualności pochyla się również Swietłana Wasiljewa, twierdząc, iż twórczość Bogajewa odzwierciedla tendencję do *interpretowania* lub tak zwanego remake’u klasycznych tekstów: „Пьесы переполнены аллюзиями и цитатами из классических и фольклорных текстов, гибридно-цитатными персонажами, в совокупности ориентирующими на «многослойное» прочтение”[34].

Temat ten interesuje także Jewgieniję Szlejnikową, która zwraca uwagę na *римейк-тенденции* we współczesnej dramaturgii Bogajewa oraz na kategorię intertekstu. Badaczka w swoim autoreferacie[35], poświęconym dramaturgii Bogajewa, sygnalizuje odniesienie do pratekstów twórczości Czechowa (*Wańka Żukow* i *Rosyjska poczta ludowa*). Tłumaczy, że zwrot w stronę czechowowskiej tradycji niweluje znaczenie socjalnego kontekstu sztuki, pozwalając skupić uwagę na charakterze jej ogólnoludzkiej natury.

Jednym z najczęściej omawianych aspektów w dramaturgii Bogajewa jest koncepcja bohatera/postaci. O symulakryczności postaci (*Rosyjska poczta ludowa*), reprezentancie starszego pokolenia czasów postsowieckich, produkcie kolektywnej utopii, piszą Nataliia Maliutina i Anna Maroń:

> (…) переход персонажа от жизни к смерти, осуществляемый по законам игры, симуляции, напоминает о фантомном существовании вечного Ваньки Жукова (он живёт как некий штамп сознания, продукт коллективной утопии), совершенно

[32] О.В. Трошинская, *Стратегии дописывания повести Н.В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин»*, „Вестник СамГУ” 2011, Nr 1/2 (82), с. 157.
[33] Tamże, s. 161
[34] С.С. Васильева, *Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка*, „Вестник ВолГУ” 2013, Серия 8, выпуск 12, с. 72.
[35] Е.Е. Шлейникова, *Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX – XXI веков,* автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт- Петербург 2008.

отделившись от литературного персонажа. Можно назвать его, условно, симулякром «вечного (не)возвращения»[36].

Na uwagę zasługują również wnioski Kisłowej, która twierdzi, że w odróżnieniu od bohaterów większości tekstów „nowego dramatu", postaci Bogajewa nie próbują w jakikolwiek sposób udowodnić, że istnieją naprawdę, kryzys jednostki przeżywają raczej podświadomie, a co za tym idzie – nie dążą do jego przezwyciężenia. Uświadamiają sobie dramat istnienia jedynie w nietypowych sytuacjach, w których pechowo się znaleźli[37].

W dysertacji Szlejnikowej czytamy, że postaci sztuk Bogajewa można sklasyfikować jako typ bohatera socjalno-egzystencjalnego (социально-экзистенционального)[38], którego filozofia istnienia „выражена в поисках не столько смысла жизни, сколько в стремлении справиться с бременем своей судьбы, преодолевая страх, одиночество и заброшенность"[39]. Szczególne miejsce w dramatach uralskiego dramaturga zajmuje sylwetka *małego człowieka*, nie będącego w stanie niczego zmienić w otaczającej go rzeczywistości: „жизнеутверждение «маленьких людей» Богаева реализуется в играх фантазии, снах и воспоминаниях, граничащих с безумием и забытьём"[40]. Zdaniem Szlejnikowej, autora interesuje człowiek w znaczeniu jego archetypu, co sprawia, że charakter postaci na poziomie psychologicznym w dramaturgii Bogajewa pozbawiony jest cech indywidualności i pozostaje nieopracowany. Wśród bogajewowskich postaci badaczka wymienia też bohaterów-symulakry i zdekonstruowane postaci historyczne.

Wasiljewa dokonuje całościowego przeglądu twórczości Bogajewa i dzieli bohaterów jego sztuk na kilka grup, z wyraźnym uwzględnieniem dwóch zasadniczych kryteriów: sposobu odniesienia do społecznej rzeczywistości i referencji do świata wyobrażonego. Dlatego też z jednej strony badaczka wyróżnia postaci realistyczne, reprezentujące różne grupy społeczne (ludzie starsi, aktorzy, nowożeńcy), z drugiej zaś, postaci fantastyczne, istoty mitologiczne (ryba obdarzona ludzkim głosem, Człowiek-grzyb), postaci upersonifikowane (Śmierć, Bóg, Diabeł), postaci-kukły (gumowa lalka,

[36] Н.П. Малютина, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Collegium Columbinum, Kraków 2019, s. 106.
[37] Л.С. Кислова, *Функции комического в драматургии О. Богаева*…, с. 175.
[38] Е.Е. Шлейникова, *Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX – XXI веков*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт- Петербург 2008.
[39] С.Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия...*, с. 74.
[40] Tamże, s. 9.

manekiny, zegar-kukułka), postaci-symulakry (klasycy literatury rosyjskiej: Puszkin, Gogol, Tołstoj, Czechow; Baszmaczkin), postaci historyczne i działaczy kultury (Elżbieta II, Lenin, Stalin, Konstanty Stanisławski)[41]. Wasiljewa zwraca też uwagę na dynamikę kategorii akcji, wynikającą z przeplatania się różnych motywów w obrębie jednego utworu i omawia ten problem na podstawie analizy wybranych sztuk Bogajewa (na przykład *Trzydzieści trzy szczęścia* i *Szpilki*, w których przenikają się wzajemnie motywy miłości – rodziny – szczęścia)[42]. Badaczka podkreśla również małoformatowość sztuk Bogajewa, z których większość to jednoaktówki, a tylko nieliczne składają się z dwóch aktów.

Jak zauważają Nataliia Maliutina i Anna Maroń, charakterystyczna dla sztuk epoki postmodernizmu powtarzalność, cykliczność zdarzeń, w szczególności opisujących niekończące się umieranie i ożywanie postaci, organizuje akcję w takich sztukach jak: *Сансара*, *Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах, Тайное общество велосипедистов, Шпильки, Мёртвые уши, или новейшая история туалетной бумаги*[43]. Kopiowanie wydarzeń i dublowanie dialogów potęguje komizm absurdalnych sytuacji.

Szlejnikowa, omawiając wybrane cechy twórczości Bogajewa, wyodrębnia dwa rodzaje akcji: akcję zewnętrzną, pozbawioną intrygi, ukierunkowaną na rozstrzygnięcie dość schematycznego, bytowo-socjalnego problemu, a także akcję wewnętrzną, która opiera się na opozycji człowiek – świat w kontekście samotności jednostki. Rozwiązanie tego konfliktu jest niemożliwe, o czym świadczy otwarty finał sztuk Bogajewa. Tym samym akcja utworu zostaje wyniesiona poza ramy fabuły[44].

Kolejnym, niezwykle istotnym aspektem, który stał się przedmiotem badań wielu badaczy, jest język sztuk Bogajewa. Kowalska wymienia wykorzystywane przez niego zabiegi i chwyty artystyczne: „(…) warsztat dramaturgiczny Bogajewa wyróżnia groteska, gra słów, ironia i śmiech przez łzy. Swoiste dla jego twórczości jest także urzeczowienie człowieka i personifikacja przedmiotów”[45]. Za pomocą oryginalnego sposobu konstruowania wypowiedzi (powtarzalność replik, zwłaszcza stereotypowych, utartych formuł, odnoszących się jedynie do samych siebie, bezsensowny potok słów) w sztukach współczesnego dramaturga Maliutina i Maroń dostrzegają symulakryczność

[41] С.С. Васильева, *Пьесы Олега Богаева и проблемы*…, с. 64.
[42] Tamże, s. 67.
[43] Н.П. Малютина, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя*…, с. 107.
[44] Е.Е. Шлейникова, *Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы…* .
[45] M. Kowalska, *Problemy współczesnego człowieka*…, s. 154.

obrazów (na przykład obrazu śmierci), jak i samego języka: „(…) в речи персонажей лишь симулируется присутствие смыслов, логики. Таким образом, язык симулирует наличие дискурса”[46]. Badaczki podkreślają, że system referencji i reprezentacji przestał obowiązywać, został całkowicie zniszczony: słowa nic nie znaczą i nie mają odniesienia do konkretnego obiektu, prócz do samych siebie. Dzięki powtórzeniu identycznych fraz możemy mówić o pojawieniu się w utworze semantycznego hiperrealizmu (*семантическая гиперреальность*), w którym język pozbawiony jest desygnatu[47]. Co ważne, „(…) языковые симулякры в проанализированных пьесах О. Богаева сами вовлекают читателя в игру смыслов, правила которой до конца не определены, а речевые высказывания участвуют в установлении этих правил”[48].

Zainteresowanie wzbudza również forma (struktura) sztuk Bogajewa. W pracy Martyny Kowalskiej, poświęconej problemom współczesnego człowieka w dramatach Bogajewa, czytamy, iż „stosowana przez Bogajewa technika kolażu potwierdza poczucie rozsypywania się życia i wyczerpania wzorców”[49]. O technice kolażu, będącej jednym z wyróżników współczesnego dramatu rosyjskiego, pisze również Barbara Olaszek:

> Источником ощущения мозаичности образа может быть новый способ изображения, основанный на использовании драматургами смеси разнородных художественных приемов, что связано со спецификой материала. Данный способ можно сравнить с методом коллажа, применяемым в изобразительных искусствах[50].

Na podstawie analizy *Rosyjskiej poczty ludowej*, badaczka dochodzi do wniosku, iż farsowo-absurdystyczne sposoby organizacji obrazu świata w połączeniu z zasadami prawdopodobieństwa i gatunkowymi wariacjami potwierdzają, że kreacja obrazu Rosji we współczesnym dramacie opiera się na technice kolażu[51]. Taki sposób konstruowania świata przedstawionego w dramacie, zdaniem Lidii Mięsowskiej, przyczynia się do załamania homogeniczności jego obrazu[52]. Jak zauważa badaczka, te śmiałe eksperymenty w dziedzinie formy związane są ze zwrotem w kierunku estetyki

[46] Н.П. Малютина, А. Маронь, *Проблема культурной (само)идентификации героя*…, с. 106.
[47] Tamże, s. 108.
[48] Tamże, s. 112.
[49] M. Kowalska, *Problemy współczesnego* człowieka…, s. 161.
[50] B. Olaszek, *Россия в зеркале современной драмы*…, s. 15-16.
[51] Tamże, s. 24.
[52] L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm*…, s. 121.

antyteatru (odrzucenie logiczności, przyczynowości itd.). Warto też dodać, że w kontekście rozważań nad autoprezentacją autorskiej obecności w sztukach Bogajewa za pośrednictwem tekstu pobocznego i myśli autora, Mięsowska podkreśla specyfikę obrazu narratora w utworach komediowych: nie stanowi on integralnej części obrazu świata oraz nie komentuje go patrząc z perspektywy: „(…) nie należąc do świata przedstawionego stoi on z boku i oddaje głos postaciom, nie ingeruje więcej w rozwój wydarzeń, nie komentuje ich już i nie ocenia”[53].

Kategoria ta jest chętnie podejmowana przez szereg innych badaczy i analizowana z punktu widzenia różnych aspektów. Omawiają oni kompozycyję i główny wątek sztuk w odniesieniu do sposobu prezentacji obrazu świata, będącego realizacją autorskiej koncepcji (Gromowa, Gonczarowa-Grabowska, Bołotian, Rudniew, Irina Kanunnikowa). Jako kolejną formę wyrażenia obecności autora w tekście sztuki badacze wskazują didaskalia, które rozpatrywane są w kontekście struktury tekstu, z wyraźnym podkreśleniem istoty ich transformacji z paratekstu w całkowicie odautorską wypowiedź (Wasiljew, Maroń, Jelena Gorfunkiel, Ałła Murawjewa) czy też uwzględnieniem narratywizacji tekstu pobocznego (Władimir Szunikow, Murawjewa). Analizując obrazy postaci w sztukach Bogajewa, niektórzy badacze dochodzą do wniosku, że przekształciły się one w symulakry, służące reprezentacji idei autora lub kolektywnych stereotypów (Maroń, Mięsowska, Maliutina). Kategoria autora omawiana jest również na przykładzie zjawiska intertekstualności sztuk uralskiego dramaturga. Badacze zwracają szczególną uwagę na stosunek Bogajewa do tradycji oraz na wykorzystywane przez niego sposoby jej rekonstrukcji (…). Bez wątpienia, autorska obecność przejawia się przede wszystkim w mowie, językowych właściwościach wypowiedzi czy stylu (wysokim, patetycznym lub przeciwnie, nacechowanym wulgaryzmami, nienormatywną leksyką).

1.3. PUBLIKACJE I REDAKCJE SZTUK OLEGA BOGAJEWA

Problematyka sztuk Bogajewa, jak zauważyli wspomniani już w poprzednim podrozdziale badacze, poświęcona jest egzystencjalnemu odczuwaniu absurdalności bytu człowieka *popieriestrojkowej* epoki. Świadczą o tym towarzyszące

[53] Tamże, s. 77.

bogajewowskim postaciom kryzys (samo)identyfikacji, samotność, odizolowanie od społeczeństwa, poczucie wyobcowania, brak przynależności do wspólnoty. Nieprzypadkowo człowiek postrzegany jest jako reprezentant mentalno-psychologicznego świata refleksji, uczuć i emocji. Przeciwstawienie się społeczeństwu jednostki stanowi źródło napięcia, jest przyczyną konfliktu na poziomie społeczno-psychologicznym, co jednak odchodzi na boczny tor w związku z bezsilnością postaci, utknięciem w machinie czasu oraz zatraceniem wszystkich podstawowych wartości. Charakter bohaterów sztuk Bogajewa odzwierciedla sposób kreacji świata przedstawionego w jego utworach, które dramaturg niejednokrotnie przekształca i udoskonala.

W niniejszym podrozdziale nie zamierzamy powielać tego, co zostało już doskonale wytłumaczone. Niemniej, ciekawym wyzwaniem jest uporządkowanie analizowanych w dalszej części pracy sztuk według przyjętego poniżej klucza.

Z perspektywy językowego przedstawienia obrazu świata w komediach Bogajewa szczególne znaczenie ma zjawisko rozmycia umownej granicy między realną a fantasmagoryczną przestrzenią bohaterów. Ich wypowiedzi eksplikują świat wyobrażony i ukierunkowane są na odbiorcę, którego wiedzę ogranicza obraz rzeczywistości, przedstawiony w słowie postaci. Zasadniczą rolę odgrywa tu tak zwany *воображаемый мир героя* – termin wprowadzony stosunkowo niedawno (2015) przez Oksanę Drejfield. Autorka wyjaśnia, iż tym wyrażeniem „(...) мы предлагаем обозначить тот слой реальности, который в изображенном мире литературного произведения представляет собой продукт сознательного или бессознательного образотворчества героя”[54]. Dzięki temu podkreślona zostaje znacząca pozycja bohatera: jego relacje z realną, otaczającą go rzeczywistością oraz światem wewnętrznym tejże postaci[55]. Dla utworów, które włączają *воображаемый мир героя* w swoje ramy, charakterystyczne są dwa rodzaje wątków. Pierwszy wariant wątku opiera się na procesie ustanowienia granic wyobrażonego i rzeczywistego świata, co sprawia, że bohater dociera do kresu własnej świadomości i kształtuje swoją pozycję w życiu[56]. Z kolei drugi wariant zakłada proces rozmywania granic, w którego finale

[54] О.В. Дрейфельд, *Ирреальность воображаемого мира героя и неклассическая литература XX в.*, „Новый филологический вестник” 2015, Nr 2(33), с. 45-46.
[55] О.В. Дрейфельд, *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики.* Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Москва 2014, с. 16.
[56] Tamże, s. 17.

rozpada się wątpliwa jedność wszystkich postaci[57]. Należy jednak przypomnieć, że Drejfield nie omówiła tego pojęcia na podstawie materiału sztuk Bogajewa, w odróżnieniu od takich badaczy jak Martyna Kowalska czy Inga Monchbat[58].

W związku z powyższym możemy dokonać klasyfikacji utworów komediowych Bogajewa (nie w ściśle naukowym znaczeniu systematyzacji, a w celu zrozumienia ogólnej koncepcji napisanych w różnym okresie sztuk dramaturga, co ułatwi ich dalszą analizę). Należy zauważyć, że choć Bogajew nazywa swoje sztuki komediami, często dodaje też wyjaśnienie, dotyczące sposobu rozumienia obrazu świata w danym utworze (w postaci nietypowych podtytułów lub wstępnych komentarzy). Dlatego też nie zawsze będziemy zgadzać się z określeniem autora. Analizę gatunkową jego sztuk omówimy jednak w odrębnym rozdziale.

W wielu sztukach dramaturga jesteśmy w stanie dostrzec i określić, w jaki sposób umowna rzeczywistość, w której bytują Bogajewowskie postacie, przeistacza się w fantasmagorię. Ten rodzaj wątku można odnaleźć w komediach *Rosyjska poczta ludowa, Sansara, baszmaczkin, Gumowy książę, Trzydzieści trzy szczęścia*. Ta czytelność granic wiąże się przede wszystkim z formą kreacji obrazu rzeczywistości. Bohaterowie pogrążeni są w snach, marzeniach, fantazjach, halucynacjach, co odzwierciedla szczególny stan ich świadomości – duchowe rozstrojenie, rozbicie, obłąkanie[59]. Z kolei w dramatach, takich jak *Błąd ostateczny, Pole Marii, Picasso, Martwe uszy, Telefunken* czy *Szpilki* trudno jest dostrzec moment, w którym zmianie ulega czasoprzestrzeń utworu i opisujący ją język. Wynika to z rozchwiania, niestabilności granic między planem rzeczywistym a wyobrażonym, co w praktyce utrudnia recepcję i zrozumienie zamysłu autora. Należy podkreślić, że niestabilność, chwiejność granic realności i fantasmagorii jest podstawowym wyznacznikiem obrazu świata w sztukach Bogajewa, a problem ten zostanie omówiony i pogłębiony podczas dalszej analizy poetyki tekstów.

Problem publikacji sztuk oraz ich redakcji może odzwierciedlać sposób postrzegania przez dramaturga tego, jakie mechanizmy, formy zestawiania planów rzeczywistych i wyobrażonych w jego sztukach są wyrazem różnorodnych procesów dekonstrukcji trwałych relacji człowieka z jego otoczeniem, światem, jak i samym sobą. Mamy tu na myśli przede wszystkim procesy samoidentyfikacji, które są jedną z wielu

[57] Tamże, s. 17-18.
[58] И. Монхбат, *Реальный и воображаемый мир героя в пьесе Олега Богаева Русская народная почта* [в:] *Визуальное во всём*, ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Москва 2021, с. 67-72.
[59] О.В. Дрейфельд, *Воображаемый мир героя* …, с. 20.

gałęzi tematycznych w sztukach Bogajewa. Porównując ze sobą różne redakcje tej samej sztuki, jesteśmy w stanie przeanalizować, w jaki sposób zmieniają się komunikacyjne strategie i intencje tekstu, a to wszystko w zależności od pragmatyki proponowanego przez dramaturga podtytułu sztuki czy rodzaju referencji w tekście. Niejednokrotnie są to ironiczne odwołania do poprzedniego tekstu czy głęboko zakorzenionych w ludzkiej świadomości stereotypów, także językowych. Warto dokładniej przyjrzeć się temu zjawisku na przykładzie dwóch redakcji jednej ze sztuk Bogajewa. Pozwoli nam to zrozumieć specyfikę poetyki utworów dramaturga oraz tego, jak zmienia się koncepcja całego tekstu na różnych jego poziomach. Zanim jednak przejdziemy do konkretnej analizy wybranych redakcji, warto wymienić kilka innych przykładów, które świadczą o tym, że decyzja autora o kolejnych wersjach/wariantach tego samego tekstu jest całkowicie świadoma i intencjonalna. Zmiany w poszczególnych redakcjach zachodzą przede wszystkim na poziomie tytułów i podtytułów, modyfikacji ulegają ich gatunkowe referencje. Doskonale zobrazowują to napisane w odstępie trzech lat sztuki *Фаллоимитатор. Сексуальное приспособление в двух действиях* (1998) i *Резиновый принц. Комедия в двух действиях* (2001), *Человек-корыто. Тридцать три счастья в двух действиях* (2002) i *Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях* (2003) oraz *Dawn-way. Пьеса в одном действии* (2006) i *Dawn-way. Дорога вниз без остановок в одном действии* (2007). Treść poszczególnych redakcji, ich główny zamysł, w zdecydowanej większości pozostają niezmienne. Aktualizują się natomiast ich komunikatywne intencje, charakter wypowiedzi zarówno bohaterów, jak i samego Bogajewa, który skłania się niejednokrotnie ku narratywizacji i performatyzacji, odpowiednio rozwija bądź skraca tekst poboczny.

Alexander Graf zwraca uwagę na niejednoznaczne podejście Bogajewa do swojej twórczości. Świadczą o tym między innymi publikacje sztuk *Jak zjadłam męża* (2009) i *Szpilki* (2010). Mimo że pierwsza redakcja sztuki ukazała się w czasopiśmie i wersji książkowej, jej tekst nie został zamieszczony na oficjalnej stronie dramaturga. Zamiast tego, Bogajew umieścił tam *przeróbkę* tekstu sztuki i tak powstała jej nowa „wersja”[60] zatytułowana *Szpilki*, opublikowana w zbiorze „Лучшие пьесы 2010”.

[60] Alexander Graf zdecydowanie mówi o tym, że nie należy w tym przypadku mówić o „wersjach” sztuk. Jego zdaniem oba utwory znacząco różnią się od siebie. To, co je łączy, to to, że zrodziły się z jednej ogólnej idei.

Как я съела мужа. Семейная комедия в 2-х действиях to pierwotna sztuka Bogajewa, którą chcielibyśmy omówić z punktu widzenia jej parodystycznej modalności. Przyglądając się poszczególnym scenom i replikom bohaterów, zauważamy, iż parodiowane są zarówno znane społeczeństwu rosyjskiemu realia, jak i popularne w literaturze motywy. Widać to już na poziomie tytułu sztuki, będącego wyraźnym nawiązaniem do monodramatu Jewgienija Griszkowca *Jak zjadłem psa* (*Как я съел собаку*). Nazwa dramatu wskazuje na to, że rozgrywające się w nim wydarzenia są postrzegane czy też relacjonowane przez kobietę, podczas gdy Bogajew nie udziela głosu żonom swoich bohaterów – z wyjątkiem ostatniej sceny, w której obecni są wszyscy małżonkowie. Dopiero wtedy dowiadujemy się, że główny wątek sztuki jest tak naprawdę drugoplanowy, a wydarzenia, których byliśmy świadkami, rozgrywały się na ekranie. Świat fikcyjny, wyimaginowany, został w ten sposób podwojony przez Bogajewa, a scena końcowa stała się parodią kina akcji. W omawianej sztuce żadna sytuacja nie rozgrywa się wystarczająco intensywnie, nie buduje napięcia, nie wywołuje gwałtownych emocji u odbiorcy. Przedstawione zostały wydarzenia, o których bohaterowie raczej opowiadają, nie biorą w nich czynnego udziału. Ponadto, zadziwiająco duża liczba postaci, intertekstualność, różnorodność aluzji, motywów z literatury również znacznie spowalniają dynamikę utworu.

Warto dodać, że sygnalizowana w tytule obecność kobiety-narratora realizuje się również w finałowej scenie sztuki, kiedy głos zabiera Blondynka, zawiedziona, że nie mogła obejrzeć filmu do końca. Jej wypowiedź potwierdza to, co Bogajew podkreśla na samym początku: wszystkie wydarzenia zostają przedstawione oczami żeńskiej postaci. Co więcej, w pierwszych didaskaliach dramaturg informuje, iż „Действие происходит в женском желудке”[61]. Oznacza to, że oprócz dwóch nakładających się na siebie nierzeczywistych planów, pojawia się jeszcze trzeci, najbardziej irracjonalny, mający symboliczne znaczenie:

> (...) мы имеем дело не только со спектаклем в спектакле, а с двойным сдвигом, так как театральная „реальность” последней сцены переносится в символически-ирреальное пространство женского пищеварительного органа, в котором

[61] О.А. Богаев, *Как я съела мужа. Семейная комедия, в двух действиях*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [10.11.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

сосуществуют параллельно мужской мир обиженных мужей и, условно говоря, обыденный мир современной цивилизации[62].

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden kontekst przedstawionych przez Bogajewa relacji małżeńskich, postrzeganych przez pryzmat cielesności. Z punktu widzenia omawianego utworu to kobiece ciało (zwłaszcza żołądek) odgrywa decydującą rolę w rozumieniu istoty sztuki. Dyskurs ciała został sparodiowany i przeniesiony na różne sfery życia bohaterów.

Innym aspektem, jaki dostrzegamy, omawiając charakter strategii komunikacyjnych w sztuce, jest parodia techniki verbatim. Należące do postaci epizodycznych repliki mają w dużej mierze charakter narracyjny. Byli uczniowie Dyrektora dzielą się fragmentem historii ze swego życia. W ten sposób dowiadujemy się, że to właśnie kobiety są przyczyną wszelkich nieszczęść, jakie spadły na bohaterów. W wypowiedzi Art-managera padają jednak słowa, które można odczytać w kontekście całej sztuki. Bohater, opowiadając o słabym punkcie kobiet – „(…) у них всё дико серьезно", porusza problem dyskursu komedii. Dzięki jego ironicznej refleksji na temat kobiecego charakteru, widzimy, że istota tego gatunku została przedstawiona w krzywym zwierciadle. Stereotypowe postrzeganie komedii jako prześmiewczej, w sposób komiczny obnażającej słabe cechy postaci, w sztuce Bogajewa niejednokrotnie zostaje zniekształcone i osadzone w realiach absurdu. Dlatego też tytułową *Komedię rodzinną…* należy rozumieć jako swoistą parodię – w rzeczywistości nie wszystko jest tak śmieszne, jak mogłoby się wydawać.

Mimo że dramaturg zachowuje główny wątek i większość tekstu z komedii *Jak zjadłam męża, Szpilki* odzwierciedlają nowe spojrzenie autora na problem gender, co przejawia się przede wszystkim w sposobie konstruowania replik bohaterów i zmianie charakteru ich komunikacji. Do głosu dochodzą obie strony konfliktu – kobiety i mężczyźni (całkowicie pominięte zostały natomiast postaci epizodyczne). Ich wypowiedzi są niemal identyczne, co pozwala nam mówić o lustrzanej kompozycji sztuki. Koncepcja *Szpilek* opiera się na równowadze i równouprawnieniu obu płci, a widoczne jest to przede wszystkim w strukturze tekstu. Został on umownie podzielony na pół: jest w nim tyle samo miejsca dla replik postaci męskich, jak i ich żon:

[62] A. Graf, *Жизнь, зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева „Как я съела мужа"*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 175.

„*Справедливость* состоит в том, что обе группы не уступают друг другу ни в изобретательности, ни в безуспешности”[63].

Podobnie jak w sztuce *Jak zjadłam męża*, kluczową staje się ostatnia, trzynasta scena utworu. Głównym bohaterom towarzyszy Psycholog, który przygotował scenariusz terapii małżeńskiej. Jej sens oraz, jak się również okazuje, jej skuteczność, opiera się na grze z podziałem na role: „Игра, как форма общения, направленная на моделирование экстремальных конфликтов, с целью избежать их в дальнейшем. Игра, как психо-лингвистический метод семейного тренинга”[64]. Bohaterowie z wielkim zaangażowaniem podeszli do tego zadania (z wyjątkiem Dyrektora, który nie był niczego świadom). W ten sposób wszystkie wydarzenia podporządkowane zostały strategii gry rodzinnej (małżeńskiej), warunkującej formę kontaktu między małżonkami. Warto podkreślić, że owa gra stała się głównym czynnikiem, organizującym wspomnianą powyżej lustrzaną kompozycję sztuki, biorąc pod uwagę sposób działania bohaterów: każdy z mężczyzn wykonuje określony ruch, po którym szansę dostają przeciwniczki – ich żony. Z kolei wspomniany scenariusz, według którego rozgrywają się wydarzenia, świadczy o tym, że wszystko to zostało wcześniej zaplanowane, z góry przesądzone, co należy postrzegać w kontekście tragikomicznej idei bezradności człowieka wobec własnego losu.

Przedstawione dotychczas wydarzenia świadczą raczej o tym, że małżonkowie nie są w stanie spokojnie ze sobą rozmawiać, a ich stosunki nadal pozostaną niezwykle napięte i wrogie. Dyrektorowi śni się nawet, że został zjedzony przez własną żonę, co oznacza, że całkowicie się jej podporządkował. Scena finałowa pokazuje nam jednak nieoczekiwany zwrot wydarzeń: bohaterowie wspólnie spędzają wczasy na Krymie, a ich relacje ulegają znacznej poprawie:

ПСИХОЛОГ. Даже при беглом взгляде я вижу, что появилось масса плюсов.
БРЮНЕТКА. Да, мы стали жить намного лучше.
БЛОНДИН. Мы тоже.
БЛОНДИНКА. Мы стали меньше ругаться.
БРЮНЕТ. Мы больше понимаем друг друга.
БРЮНЕТКА. Игра нам помогла.
БЛОНДИН. Игра нас сблизила, и меньше одиночества.

[63] A. Graf, *Жизнь, зависшая в* цитатах…, s. 182.
[64] О.А. Богаев, *Шпильки, Пьеса в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm, [10.11.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Zaskakująca zmiana akcji, której nikt nie mógł przewidzieć, sprawia, że ciąg przyczynowo-skutkowy został przerwany i pozbawiony logiki, co uwarunkowane jest absurdystyczną proweniencją utworu. Obserwujemy również spowolnienie tempa akcji oraz chwilowe rozładowanie napięcia w finale sztuki, ponieważ wkrótce Dyrektor wyjmuje z teczki tykającą bombę. Informacja o jej wybuchu jest ostatnią w utworze, nie wiemy więc, co wydarzyło się później.

Zmienił się również sam język, sposób porozumiewania się bohaterów. Są oni mniej wulgarni, bardziej opanowani, schematycznie powtarzają przewidziane w scenariuszu repliki. Bogajew w ironiczny sposób wyzwala swoich bohaterów od stereotypowego myślenia na temat słabej płci. W *Szpilkach* są to zdecydowanie mężczyźni, całkowicie poddani woli swoich żon. Pojawia się tu parodystyczna referencja do sztuki *Jak zjadłam męża*. Pokazując irracjonalne zachowanie, wypowiedzi, relacje małżonków, dramaturg utwierdza w przekonaniu, że tkwią oni w absurdalnej, wyimaginowanej rzeczywistości. Co więcej, fantasmagoryczny świat przedstawiony po raz kolejny został podporządkowany kobietom – ponownie to ich punkt widzenia okazuje się być wiodący w utworze. Świadczy o tym przede wszystkim tytuł sztuki: mimo że „szpilki" pierwotnie zostały wymyślone przez mężczyzn, zdecydowanie są one atrybutem kobiet, dodają pewności siebie i, jak się okazuje, są symbolem sukcesu. Należy zwrócić uwagę, że Bogajew zmodyfikował również podtytuł sztuki, pozbawiając go wyraźnej charakterystyki gatunkowej, a co za tym idzie – wskazówek dla odbiorcy, w jaki sposób powinien interpretować tekst utworu. Mimo rezygnacji z określenia sztuki *komedią,* obrany przez Bogajewa sposób konstruowania wypowiedzi oraz toczących się wydarzeń wskazują na obecność pierwiastka komizmu w utworze. Możemy go odnaleźć między innymi w scenie dziesiątej, gdzie niespodziewanie spotykają się wszyscy małżonkowie, wyraźnie rozczarowani wzajemnym widokiem. Dotychczasowe plany dokonania zbrodni na współmałżonku, realizowane jedynie w myślach, nagle w wypowiedziach bohaterów nabierają dosłownego znaczenia: „БЛОНДИНКА (мужу). Ты убить меня захотел! БЛОНДИН. Нет! Это ты меня захотела!". Przekleństwa i nieuzasadnione pretensje w komiczny sposób nasilają małżeński konflikt, który jak dotąd nie realizował się bezpośrednio na oczach odbiorców, a w momencie słownego pojedynku przenosi się z podświadomości bohaterów na plan „rzeczywisty". W ten sposób słowo (od)zyskuje swoją materialność dopiero w ostatniej scenie utworu. Warto przypomnieć, że wyrażenia metaforyczne, frazeologizmy, używane w stereotypowych sytuacjach, w *Szpilkach* Bogajewa

pozbawione zostały performatywności, sprawczości. Dopiero w finale sztuki ich przenośny sens nieoczekiwanie przybiera charakter dosłownego, przedmiotowego znaczenia.

W związku z powyższym należy jeszcze raz podkreślić, że koncepcja redakcji *Szpilki* opiera się na kategorii gry, w dodatku uprzednio dokładnie zaplanowanej i opracowanej w formie scenariusza. Bohaterowie są jedynie marionetkami w rękach Psychologa. Ich ruchy zostały z góry przewidziane, co świadczy również o tym, że poszczególne działania małżonków oraz chęć dynamizacji akcji są iluzoryczne. Postacie ograniczają się do modelu konstruktu słownego, co zgodnie z koncepcją dramatu absurdu pozbawia je sposobności dynamizowania akcji.

Analiza sztuk *Jak zjadłam męża* oraz *Szpilki* dowodzi, że zarówno te, jak i inne redakcje utworów Bogajewa pozwalają dramaturgowi ponownie przemyśleć ten sam wątek, problematykę utworu, zwłaszcza w kontekście przedstawienia aktualnego modelu sylwetki człowieka i jego relacji z otoczeniem. Sposób kreacji świata przedstawionego świadczy o tym, że sztuki dramaturga nie zostały przygotowane specjalnie na potrzeby realizacji teatralnej, scenicznej interpretacji. Bogajew skupia się bowiem na ich konceptualnym przeznaczeniu i psychologicznej wnikliwości w sprawy współczesnego człowieka. Wykorzystywane strategie komunikacyjne pozwalają mówić o odmiennym stylowo-gatunkowym odbiorze dwóch redakcji sztuk, co daje nam prawo rozpatrywać je jako odrębne teksty.

Przegląd wymienionych w poprzednich podrozdziałach prac literaturoznawczych jest dowodem na to, że współczesna dramaturgia Olega Bogajewa odzwierciedla estetyczne i społeczno-kulturowe obrazy świata, charakterystyczne dla człowieka epoki postmodernistycznej, co pozwala mówić o autorze *Rosyjskiej poczty ludowej* jako o jednym z czołowych przedstawicieli nowego i najnowszego dramatu. Analiza wybranych sztuk dramaturga koncentrowała się jak dotąd na odrębnych problemach i określonych aspektach. Brakowało natomiast całościowego spojrzenia na specyfikę strony artystycznej jego sztuk, opartego na bardziej precyzyjnym i wnikliwym systemie analizy tekstów. Szczególnie istotne, naszym zdaniem, jest to, aby od prześledzenia wątków i tematyki utworów komediowych Bogajewa przejść do analizy wypowiedzi, rozumianych w kontekście sposobu kreowania obrazu świata, swoistej rzeczywistości artystycznej w sztukach dramaturga. W związku z powyższym **aktualność** podjętego przez nas tematu uwarunkowana jest przede wszystkim potrzebą ujawnienia artystycznej jedności, spójności prezentowanego w sztukach obrazu świata

jednego z pierwszych uczniów Nikołaja Kolady, jak również wymaga przeprowadzenia dokładniejszych badań nad różnymi aspektami poetyki jego utworów komediowych.

Celem rozprawy jest przeanalizowanie charakteru wypowiedzi w wybranych sztukach Olega Bogajewa. Omawiając tę charakterystyczną dla nowego i najnowszego dramatu kategorię, mamy na uwadze różne formy dyskursu, jakie realizują się w poetyce dramaturgicznego tekstu. Praktyki dyskursywne aktualizowane są w konkretnych formach wypowiedzi, które przeanalizujemy na podstawie poszczególnych sztuk Bogajewa.

Wyznaczony cel przewiduje realizację następujących **zadań**:

1) uogólnienie teoretycznej refleksji na temat tendencji i właściwości poetyki w nowym i najnowszym dramacie, pozwalające dostrzec zarówno ich podobieństwa, jak i różnice oraz zjawisko transformacji modelu dyskursu w poetyce najnowszych tekstów dramaturgicznych;
2) charakterystyka kategorii komiczności w odniesieniu do zjawiska naruszenia granic tekstu na poziomie językowym;
3) analiza specyfiki gatunkowej utworów komediowych Bogajewa: dyfuzji gatunkowych, synkretyzmu, sposobów modalnego zabarwienia sztuk w aspekcie strategii komunikacyjnych;
4) określenie różnych form narratywizacji wypowiedzi z punktu widzenia sposobu prezentacji artystycznej rzeczywistości i autoprezentacji autora;
5) przedstawienie relacji podmiot – obiekt, omówienie kierunku ich transformacji, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu przekształcenia podmiotu w obiekt i funkcjonowania go w postaci konstruktu, symulakru; analiza form groteskowego rozwarstwienia postaci, w tym personifikacji Głosu;
6) analiza typowych dla teatru absurdu sposobów kreowania świata przedstawionego (chaos językowy i egzystencjalny);
7) dostrzeżenie performatywnego potencjału sztuk Bogajewa na podstawie analizy sfery dźwiękowej świata przedstawionego w wybranych utworach dramaturga;
8) zbadanie różnych form dekonstrukcji językowego cliché, stereotypowych wypowiedzi w konfrontacji z poetyką artystycznego świata utworów.

Obiektem badań w niniejszej pracy jest kategoria wypowiedzi, realizująca się w poetyce sztuk Olega Bogajewa.

Przedmiotem badań są różne poziomy poetyki, jej semantyczno-pragmatyczne charakterystyki w utworach komediowych dramaturga, zarówno z początkowego okresu jego twórczości, jak również tych, które zostały napisane w przeciągu minionych dwóch dziesięcioleci XXI wieku (1990-2019).

Za **materiał badawczy** posłużyło dwadzieścia jeden wybranych utworów komediowych współczesnego rosyjskiego dramatopisarza Olega Bogajewa, w których kategorię wypowiedzi można rozpatrywać na wielu poziomach poetyki tekstu, co daje tym samym pole dla prowadzenia wieloaspektowych badań nad strukturą językową komedii dramaturga.

Struktura pracy: dysertacja składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów i zakończenia.

We wstępie pracy uzasadnia się wybór tematu oraz jego aktualność. Określone zostały cele, zadania, metodologia badań i nowatorstwo dysertacji. Ponadto przedstawiono prace naukowe, poświęcone analizie twórczości Olega Anatoljewicza Bogajewa, jednego z czołowych przedstawicieli współczesnego dramatu rosyjskiego. W związku z tym, że sztuki uralskiego dramaturga wpisują się w kontekst nowego i najnowszego dramatu, dokonano również przeglądu najważniejszych prac, poruszających to zagadnienie. W celu zbadania zmian, jakie zaszły w obrębie strategii komunikacyjnych, przeanalizowano i porównano dwie przykładowe redakcje tej samej sztuki.

Rozdział pierwszy został poświęcony zagadnieniu estetycznych transgresji oraz kategorii komizmu. Omówiono w nim problem przekroczenia granicy przede wszystkim na poziomie językowym, realizującym się w kategoriach *znaczące* i *znaczone,* sacrum i profanum czy w relacjach podmiotu z obiektem, co stanowi główne źródło komizmu w utworach *Kto zabił monsieur Dantesa*, *Martwe uszy*, *Piekło Stanisławskiego.* Na przykładzie sztuk *Pole Marii* oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* omówiono komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi bohaterów Bogajewa, uwzględniając wzorce gatunkowe danych utworów.

W rozdziale drugim przeanalizowano specyfikę gatunkową i narracyjną sztuk komediowych Bogajewa. Na podstawie utworów *Wielki mur chiński* oraz *Szpilki* wyróżniono główne gatunkowo-rodzajowe cechy współczesnego dramatu rosyjskiego, biorąc pod uwagę postmodernistyczne tendencje w kreowaniu świata przedstawionego. W sztukach *Lermontow naszych czasów*, *Szary* i *Martwe uszy* omówiono problem epizacji dramatu oraz przeanalizowano różne formy narracji.

Rozdział trzeci poświęcono kategorii bohatera/postaci w sztukach Bogajewa. Na podstawie analizy sztuk *Rosyjska poczta ludowa, baszmaczkin* i *Sansara* wyeksponowano szereg form, w których przejawia się groteskowość podmiotu. Szczególną uwagę zwrócono na odosobnienie Głosu, ponieważ w świecie przedstawionym sztuk Bogajewa zyskuje on status upersonifikowanego podmiotu, między innymi w utworach *Telefunken* i *Gumowy książę*. Aby uzasadnić kryzys samoidentyfikacji jednostki, omówiono również problem zredukowania postaci do poziomu językowego symulakru.

W rozdziale czwartym zwrócono uwagę na sposób organizacji świata przedstawionego w poszczególnych utworach. Na podstawie sztuk *Błąd ostateczny, Dawn-Way* i *Tajne stowarzyszenie rowerzystów* wyodrębniono cechy, które świadczą o chaosie komunikacyjnym oraz dezorganizacji kreowanego przez Bogajewa obrazu świata. Wyeksponowano przede wszystkim kategorię groteski jako głównego narzędzia w kształtowaniu rzeczywistości dramaturgicznej. Z kolei omawiając sztuki *Sansara, Błąd ostateczny* oraz *Kto zabił monsieur d'Anthesa?* skupiono się na ich sferze dźwiękowej, która stanowi tło dla rozgrywających się sytuacji oraz posiada performatywny potencjał semiotyczny.

Rozdział piąty został poświęcony problemowi komunikacji w wybranych sztukach Bogajewa. Kontrowersyjność tematów, poruszanych przez bohaterów utworów *Jak zjadłam męża* i *Dawn-Way*, odzwierciedla się w charakterze ich wypowiedzi. Analizie poddano przede wszystkim nienormatywną leksykę, do której zaliczono między innymi wulgaryzmy, żargon oraz wyrażenia potoczne. Omawiając hipernaturalistyczną naturę sztuk dramaturga (*Rosyjska poczta ludowa, Trzydzieści trzy szczęścia*), zwrócono także uwagę na świadomą powtarzalność, rytualizację niektórych sfer życia bohaterów.

W zakończeniu pracy sformułowano odpowiednie wnioski.

Teoretyczno-metodologiczną bazę stanowią prace:

1) o teorii tekstu dramaturgicznego i poetyce dramatu, zarówno o charakterze ogólnym, jak i ściśle specjalistycznym, poświęcone wybranej kategorii (na przykład dotyczącej akcji, bohatera/postaci, form wypowiedzi): W. Chalizew, D. Katyszewa, M. Gromowa, P. Szondi, S. Gonczarowa-Grabowska, Ż.-P. Sarrazac, S. Ławliński, I. Bołotian, M. Bachtin;

2) z zakresu różnych funkcjonalnych aspektów nowej i najnowszej dramaturgii, szczególnie w kwestii konwergencji i dywergencji kategorii poetyki dramatu: W. Tiupa, S. Zenkin, N. Lejderman, S. Gonczarowa-Grabowska, L. Mięsowska, O. Żurczewa, T. Żurczewa, H. Mazurek;
3) poświęcone teorii komedii, komizmu, humoru w kontekście estetycznego podejścia uczonych: M. Bachtin, A. Schopenhauer, H. Bergson, Z. Freud, B. Dziemidok, W. Bieliński, M. Rymar, H. Plessner, J. Wachowski, N. Bandurina;
4) o narratologii i narratywizacji wypowiedzi w dramaturgii: W. Szunikow, L. Tiutiełowa, N. Tamarczenko, W. Tiupa;
5) prezentujące teoretyczne podejście do problemów genologicznych: zrostów gatunkowych, dyfuzji, parodiowo-ironicznej referencji w stosunku do kodów gatunkowych, odbieranych jako kanoniczne: N. Iszczuk-Fadiejewa, N. Maliutina, N. Agiejewa, S. Ławliński, A. Pawłow, O. Żurczewa, S. Gonczarowa-Grabowska;
6) poświęcone zbadaniu performatywnego potencjału w tekście sztuki, a także strategiom komunikacyjnym autora, które przejawiają się na różnych poziomach wypowiedzi artystycznej: W. Tiupa, A. Murawjewa, N. Maliutina, S. Ławliński, A. Pawłow.

Analiza systemowa właściwości poetyki sztuk Bogajewa uwarunkowała połączenie różnych metod i sposobów analizy wypowiedzi. W zależności od rodzaju obrazu świata, zaprezentowanego w tekście sztuki oraz jej stylowo-gatunkowych właściwości, opieramy się zarówno na strukturalistycznym podejściu do współdziałania kodów gatunkowych (ich dyfuzji, zjawiska dywergencji i konwergencji), jak i na poststrukturalistycznej postawie wobec dynamiki gatunkowej w kontekście odniesienia do kanonu lub uznanych wzorców gatunkowych. W poetyce sztuk przeanalizowano, z jednej strony, regularne cechy i chwyty gatunkowe, z drugiej – przejawy modalności gatunkowej. W podobny sposób strukturalistyczne metody analizy kategorii bohatera/postaci łączą się w naszych badaniach z poststrukturalistycznym rozumieniem postaci jako konstruktu lub symulakru.

W pracy konsolidują się genologiczne (przedstawienie epickiego i dramaturgicznego obrazu świata) i narratologiczne sposoby analizy poetyki tekstu sztuki, w szczególności takich form narracji jak wypracowanie szkolne, wspomnienia, dzienniki czy listy. Pozwala to wyróżnić cechy szczególne narratywizacji wypowiedzi w sztukach Bogajewa. Co więcej, przedstawione stanowisko poszerza się dzięki

dostrzeżeniu innych form narracyjnych, takich jak ego-dokumenty i performatywny akt mowy.

Niniejsza praca uwzględnia również te zmiany w sposobie postrzegania estetyki komizmu, które pojawiły się w ostatnich pracach uczonych (Mikołaja Rymara, Jacka Wachowskiego) w związku z rozumieniem zjawiska językowej transgresji, wyjścia poza określone granice lub normy (jako stereotypu zbiorowej świadomości). Badając kategorie komizmu i śmieszności w aspekcie kontekstualnej analizy znaczeń słowa, wykorzystujemy sposoby o charakterze semiotycznym i poststrukturalistycznym.

Nie mniej ważnym w procesie badawczym okazało się poststrukturalistyczne rozumienie intertekstualności, form referencji do oryginalnego tekstu, jak również tekstu w związku z jego wariantywnością, tworzniem kolejnych redakcji, co należy tłumaczyć potrzebą rewizji sensów i interpretacji. Z kolei metodologiczne podejście do analizy performatywnego potencjału sztuk Bogajewa pomoże przedstawić obraz świata w jego sztukach jako dźwięczną polifonię czy kolaż dźwięków, co pozwoli zwrócić uwagę na cielesność, materialność wydających odgłosy obrazów i przedmiotów, które rezonują w świadomości bohaterów i odbiorców.

O **nowatorstwie** niniejszej rozprawy świadczy przede wszystkim to, że jest ona poświęcona analizie zarówno pierwszych sztuk Bogajewa, jak i tych, które powstały w ciągu ostatniego dziesięciolecia. Dzięki temu jest to pierwsza praca o dramaturgii uralskiego pisarza, która przedstawia konceptualną analizę jego utworów komediowych, począwszy od lat 90. ubiegłego stulecia aż po czasy nam współczesne. Należy też dodać, że przywołaną w części wstępnej literaturoznawczą refleksję omówiono w związku z analizą nowego i najnowszego dramatu. Takie tendencje jak performatyzacja czy narratywizacja wypowiedzi w omawianych sztukach zostały z kolei przeanalizowane w oparciu o prace z zakresu dramaturgii współczesnej, które napisano w ciągu ostatnich dwóch dekad.

ROZDZIAŁ I

GATUNKOWE I ESTETYCZNE TRANSGRESJE W SZTUKACH KOMEDIOWYCH OLEGA BOGAJEWA

2.1. ESTETYKA KOMIZMU W POETYCE SZTUK OLEGA BOGAJEWA: PROBLEM PRZEKROCZENIA GRANICY

Kategoria komizmu we współczesnej dramaturgii rosyjskiej jest jedną z dziedzin kultury, budzących szerokie zainteresowanie wśród wielu badaczy, którzy w swoich pracach przedstawiają różne teorie i definicje komiczności[65]. Fascynacja i próby zdefiniowania komizmu sięgają jeszcze czasów starożytnych. Autorami najpopularniejszych teorii są m.in. Artur Schopenhauer, Henri Bergson, Zygmunt Freud, Michaił Bachtin, Wissarion Bieliński.

Należy zaznaczyć, że na przełomie XX i XXI wieku wraz ze zmianą epoki, zmieniały się również wzajemne relacje komicznego (będącego fenomenem estetyki) oraz gatunku komedii. Ich korelacja jest niestabilna i elastyczna, ulega ciągłej zmianie. Dramat współczesny ściśle łączy się z kulturą postmodernistyczną: destrukcja, brak dominanty kompozycyjnej czy liniowość w rezultacie wywołują zjawisko komizmu, sięgającego granic absurdu. Temat komiczności zaczęto systematycznie opracowywać w wieku XIX (estetyka romantyzmu i niemiecka filozofia klasyczna), zaś druga połowa XX wieku przyniosła niesamowity rozwój w omawianym obszarze badań[66]. Natalia Bandurina zauważa, że w tym okresie w Rosji uformowały się dwa kierunki teorii komiczności: pierwszy oparty na krytyce i opisujący istotę komiczności jako siłę

[65] Ze względu na szereg różnych klasyfikacji i teorii, powstałych na temat kategorii komizmu, w niniejszym podrozdziale poświęcimy nieco więcej uwagi teoretycznej refleksji poszczególnych uczonych. Tą dziedziną nauki zajmują się m.in.: Т.В. Журчева, *Современная российская драма: проблематика, вопросы поэтики, жанровое своеобразие* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, Н.Г. Махинина, *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, Е.В. Гришанова, *Социокультурна многоаспектность и историзм категории комического*, „Культура и цивилизация" 2017, Nr 2(6), В.И. Карасик, *Алгоритмы построения комических текстов*, „Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика" 2018, Nr 4.

[66] Н.С. Бандурина, *Особенности интерпретации феномена комического в историко-литературном и философском контексте*, „Вестник Ивановского государственного энергетического университета" 2011, с. 2.

satyryczną, socjalno-krytyczną, niszczącą, a także drugi, traktujący tę kategorię jako niejednoznaczny, ambiwalentny fenomen[67].

Znany badacz estetyki komizmu, Bohdan Dziemidok, „ze względu na złożoność emocjonalną i zawartość elementów wartościująco refleksyjnych (...)[68]", wyróżnia dwie podstawowe formy komizmu:

– komizm elementarny, farsowo-wodewilowy, który jest pozbawiony refleksji, a nacechowany beztroską wesołością;

– komizm złożony, humorystyczno-satyryczny, refleksyjny i wartościujący. Badacz wyodrębnia wśród tej formy dwie postawy: humorystyczną i satyryczną, wyrażające się poprzez humorystykę i satyrę.

Dzemidok w swojej książce *O komizmie* przytacza wiele różnych stanowisk i podziałów dotyczących form komizmu. Chociaż inni obok humoru i satyry wymieniają też ironię, autor nie umieścił jej w swojej klasyfikacji. Określił ją jako „technikę wywoływania komizmu, którą posługuje się zarówno satyra jak i humorystyka. Jest to zamaskowana kpina, w której ukryty sens właściwy jest zaprzeczeniem sensu dosłownego"[69]. Ironia, jak również groteska, służące wywołaniu komicznego efektu, są nieodłącznym elementem twórczości współczesnych dramaturgów. Idei groteski zostanie poświęcony oddzielny podrozdział. Definicja słownikowa *komicznego* podaje, że jest to

> jedna z podstawowych kategorii estetycznych, odzwierciedlająca zjawiska życiowe, charakteryzujące się wewnętrzną sprzecznością, rozbieżnością między tym, czym istotnie one są oraz tym, za co się podają. (...) Jest ono specyficzną formą zdemaskowania i oceny sprzeczności społecznych. W *komicznym* skoncentrowane są różnorodne doświadczenia świadomości społecznej, oswajającej i poznającej świat ze strony jego negatywnych przejawów, w szczególności świat socjalny, w korelacji z ogólnie przyjętymi normami i wartościami[70].

[67] Tamże, s. 3.
[68] B. Dziemidok, *O komizmie*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 88.
[69] Tamże, s. 90.
[70] *Кратκий словарь по эстетике*, [online], https://esthetiks.ru/komicheskoe.html, [27.06.19], [tłumaczenie własne].

Szczególną rolę w estetyce komizmu okresu postmodernistycznego odgrywa idea przekroczenia granicy[71]. Mikołaj Rymar bardzo skrupulatnie opisał tę kategorię w swojej książce *Поэтика границы в литературе...* . Definiując pojęcie granicy, badacz podkreśla, że nie można dać jej jednego, sprecyzowanego wyjaśnienia:

> Границы в жизни человека – это универсальные или конкретные упорядоченности, которые задают условия бытия человека, это пределы, рамки необходимостей, порядка, закона, жизненного уклада, правил, долга, морали, а также желания и страсти. Это то, что сильнее нас, так как определяет нас, правит, руководит нами извне и изнутри[72].

Zdaniem Rymara, najgłębsze znaczenie granicy zawarte jest w języku, we wzajemnych relacjach pomiędzy jego elementami, a widoczne jest to na wszystkich poziomach językowych: fonetycznym, morfologicznym, syntaktycznym, stylistycznym oraz na poziomie tekstu z jego gramatyką[73]. Granica sama w sobie nie jest formą, lecz realizuje się w formach jako ich „(...) смысловое, ценностное основание, обеспечивающее глубинную смысловую иденточность явления”[74].

Idea granicy w dramaturgii współczesnej eksponuje kategorię komizmu. To, co śmieszy czytelnika, wykracza poza wszelkie ramy, przełamuje bariery norm moralnych, kulturowych i językowych, a tym samym wywołuje u niego tak zwane *przeżycia ekstatyczne*. Mikołaj Rymar wyjaśnia, że już samo pojęcie ekstatyczności wskazuje na wyjście poza pewne normy: „Idea poetyki ekstatyzmu obejmuje ogół poglądów o formach budowania obrazu artystycznego, kształtujących sytuację negowania lub ignorowania normy, związanej z wyobrażeniami o niektórych fundamentalnych podstawach porządku świata i bytu człowieka ogółem (...)[75]. Całkowite zniesienie granic otwiera przed człowiekiem niekontrolowaną przestrzeń, nicość, pozwala na to, by w jego duszy zapanował chaos. Rymar mówi, że ekstaza powinna w tym kontekście być rozumiana jako pewne „uniwersalne działanie lub przeżycie, związane z przejściem do tej rzeczywistości, gdzie kategorie rozumu, moralności, prawdy, piękna jako

[71] Więcej na ten temat można przeczytać w: A. Juchniewicz, *Kategoria komizmu w poetyce sztuk Olega Bogajewa: problem przekroczenia granicy*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, t. XLIX, Nr 4, s. 325-349.
[72] Н. Рымарь, *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка.* „Opuscula Slavica Sedlcensia” 2016, t. 11, s. 7.
[73] Tamże, s. 20.
[74] Tamże, s. 20.
[75] Н. Рымарь, *Поэтика границы в литературе…*, s. 244, [tłumaczenie własne].

kategorie ludzkiej kultury przestają istnieć (...)”[76]. Przeżycia ekstatyczne są w pewnym stopniu bliskie śmiechowi, choć bardziej dramatyczne. Oznaczają bowiem przejście w sferę, gdzie nie ma języka ani żadnych podstawowych wyobrażeń człowieka o świecie realnym[77]. Śmiech jest nie tylko psychofizjologiczną reakcją, uwarunkowaną pewnymi przeżyciami, ale i fenomenem kultury, związanym z mechanizmami naruszenia granic naszych poglądów[78]. Jeśli pewne sytuacje, choć wykraczają poza przyjęte przez nas fundamentalne granice, na przykład, porządku świata i tym samym wydają się absolutnie niemożliwe, a mimo to z powodzeniem się realizują, są, mówiąc najprościej, śmieszne.

Nad problemem dyferencjacji tego, co śmieszne i komiczne pochyla się między innymi Henri Bergson, dając jednocześnie podstawę do właściwego rozumienia i rozróżniania tych pojęć. W swojej książce zatytułowanej *Śmiech* wyszedł on z założenia, że komizm jest kategorią właściwą jedynie człowiekowi: „Można się śmiać ze zwierzęcia, lecz dlatego tylko, że się odkrywa u niego ludzką postawę czy ludzką minę”[79]. Podejście antropologiczne określiło parametry współczesnej estetyki komizmu.

Temat śmiechu w kontekście naruszenia/przekroczenia granicy porusza także niemiecki filozof i socjolog Helmuth Plessner. Jego filozoficzno-antropologiczna teoria śmiechu i płaczu skupia się wokół specyficznych form ludzkiej ekspresji[80]. Badacz tworzy tak zwaną „hermeneutykę cielesności”: mimikę, śmiech i płacz określa jako mimowolne formy wyrażania przeżyć, ekspresji. Filozof widzi w tych reakcjach specyficzne fenomeny, ponieważ człowiek osiąga wtedy granice swej ekspresyjności, reaguje żywo całym sobą[81]. W ramach swej teorii Plessner opisuje zachowanie człowieka jako świadome, czy też kontrolowane świadomością. Śmiech i płacz określa jako reakcje, w których to zachowanie się zmienia:

> Смех и плач – это реакции на границы, с которыми сталкивается наше поведение. Они имеют скорее принципиальный характер и связаны со структурой человеческого поведения как таковой. То, что идет с ней вразрез… потому, что оно

[76] Tamże, s. 250, [tłumaczenie własne].
[77] Tamże, s. 245.
[78] Tamże, s. 246.
[79] H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, przeł. Stanisław Cichowicz. Wydawnictwo KR, Warszawa 1995, s. 8.
[80] Н.И. Ищенко, *Хельмут Плеснер: Смех и плач*, „Философские науки” 2014, Nr 12, с. 66-77.
[81] Tamże, s. 66.

само по себе в принципе отменяет и отвергает поведение, – то и вызывает смех и плач[82].

Zdaniem filozofa, zmiana świadomego zachowania wynika z dezorganizacji socjalnej struktury cielesnej egzystencji[83].

Opierając się na koncepcji Bergsonowskiej, nad komizmem i śmiechem rozprawia również Jacek Wachowski. W swojej pracy „O komizmie, śmieszności i nie tylko...” porównuje ze sobą obie te kategorie. Śmiech określa jako formę bezinteresownego poznania (w ślad za Bergsonem), komizm zaś nazywa rodzajem intelektualnego przetworzenia śmieszności, który formalizuje śmiech i wprowadza do komunikacyjnego obiegu[84]. Kluczowa różnica pomiędzy śmiechem a komizmem polega na tym, że „to, co niezaplanowane i przypadkowe, jest ze swej natury przednarracyjne, a to, co zaplanowane i przygotowane – przeciwnie, narracyjne”[85]. W tym wypadku śmiech jest przednarracyjny, ponieważ jest nieprzewidywalny i zaskakujący. Komizm natomiast jest efektem pewnych planów i przygotowań. Śmieszne i komiczne różnią się także kształtem narracji. O tym, co jest śmieszne, decyduje odbiorca, lecz dopiero po zakończeniu zdarzeń – jest to tak zwana narracja aposterioryczna. Konstrukcje komiczne mają charakter aprioryczny, gdyż są uprzednio wyreżyserowane oraz nastawione na wywołanie określonego efektu, jakim jest rozbawienie odbiorców[86].

Sztuki uralskiego dramaturga szczególnie wyróżniają się wśród pozostałych utworów z gatunku „nowego dramatu”, między innymi już na poziomie tytułów, w których autor podkreśla ich przynależność do gatunku komedii. Przede wszystkim są one niezwykle emocjonujące, skłaniają odbiorcę do osobliwych przeżyć, odznaczają się oryginalnym stylem i specyficznym językiem. Komizm w tych sztukach rozprzestrzenia się na wszystkie poziomy poetyki tekstu, a także odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu obrazu świata. Zdaniem Łarisy Kisłowej, komiczność jako kluczowy sposób organizacji świata przedstawionego w dramaturgii Olega Bogajewa posiada

[82] H. Plessner, *Die Frage nach der Conditio humana*, s. 70, cyt. za: Н.И. Ищенко, *Хельмут Плеснер: Смех и плач*, „Философские науки” 2014, Nr 12, с. 68.
[83] Tamże, s. 68.
[84] J. Wachowski, *O komizmie, śmieszności i nie tylko...* [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. Ewa Guderian- Czaplińska, Krzysztof Kurek, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2013, s. 15.
[85] Tamże, s. 17.
[86] Tamże, s. 18.

szczególnie pozytywną energię: śmiech stwarza atmosferę karnawału, która w następstwie prowadzi do oczyszczenia (katharsis)[87].

W dalszej części pracy utwory komediowe współczesnego dramaturga przeanalizujemy w odniesieniu do estetyki komedii XIX/XX wieku (śmiech stanowił wtedy aktywną broń do walki przeciw fałszywym ideałom[88]), gdyż są one najbliższe zarówno sposobowi myślenia, jak i postmodernistycznej wizji dramaturga. Interpretacji poddamy utwory ze zbioru *Rosyjska poczta ludowa*: *Kto zabił monsieur d'Anthesa* (1998), *Martwe uszy* (1995) oraz *Piekło Stanisławskiego* (2010). Określimy, w jaki sposób zostały w nich przekroczone granice w relacjach, między innymi, na poziomie podmiot – obiekt, sfery sacrum – profanum czy kategorii „znaczące" – „znaczone".

W dramacie *Kto zabił monsieur d'Anthesa. Komedia w dwóch aktach* (*Кто убил мсье Дантеса. Комедия в двух действиях*) głównymi postaciami są Aleksander Siergiejewicz Puszkin oraz Georges-Charles d'Anthes[89]. Zanim jednak poznajemy ich imiona, pierwsze repliki wypowiadają jako Głos i Człowiek. Głos daje się tylko usłyszeć. Dopóki nie poznajemy jego źródła, pozostaje anonimowy. Zadaje pytanie, nawiązując tym samym rozmowę z Człowiekiem: „ГОЛОС. Кто здесь?.."[90]. Głos należy do pewnego Mężczyzny, tak też więc autor nazywa tę postać. Zaimek „kto" pojawia się kilkakrotnie. Tym samym wskazuje na nieokreśloność podmiotu. Wzbudza niepewność czytelnika, który nie wie, kogo się spodziewać. Już w samym tytule sztuki zastanawiamy się, kim jest zabójca barona d'Anthesa. Człowiek, chcąc się dowiedzieć, gdzie znajdzie gospodarza, w odpowiedzi słyszy niejasne, trudne do zrozumienia komunikaty. Wielokrotne powtórzenie zmienia związek między obrazem dźwiękowym zaimka a jego znaczeniem:

> МУЖЧИНА. Кто мне сказал, я поверил… "Кто", понимаете?!..
>
> ЧЕЛОВЕК. Мсье, это 26 квартира?!..
>
> МУЖЧИНА. Кто – это он. У него такое странное имя … Кто. Кто ... Кто. Его зовут – Кто.
>
> ЧЕЛОВЕК. Я ищу хозяина..

[87] Л.С. Кислова, *Функции комического в драматургии О. Богаева*, „Вестник ТГПУ" 2011, выпуск 7 (109), с. 179.

[88] Е.В. Гришанова, *Социокультурна многоаспектность и историзм категории комического*, „Культура и цивилизация" 2017, Nr 2(6), s. 106.

[89] Duet, znany z XIX wieku z racji pojedynku, w którym d'Anthes śmiertelnie ranił Puszkina w brzuch. Mimo to, Aleksander Siergiejewicz oddał jeszcze strzał, trafiając przeciwnika w rękę.

[90] О.А. Богаев, *Кто убил мсье Дантеса. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/dantes.htm, [02.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

МУЖЧИНА. Я не видел Кто две недели!.. Он уехал ... Куда? А Бог знает – куда!..

Komizm pojawia się tu na poziomie językowym. W tekście sztuki znajdujemy wiele znaków zapytania i ogólników, które niejednokrotnie się powtarzają[91]. Henri Bergson zwraca uwagę, iz powtórzenie jest jednym z chwytów komedii klasycznej. Powtarzają się nie tylko określone słowa, frazy, ale też okoliczności i sytuacje. Dla przykładu, kiedy Mężczyzna pyta Człowieka, skąd pochodzi:

МУЖЧИНА. Вы из России?..
ЧЕЛОВЕК. Да.
МУЖЧИНА. Вы из России?!..
ЧЕЛОВЕК. Да.
МУЖЧИНА. Вы из России?!!..
ЧЕЛОВЕК. Говорю – да.
МУЖЧИНА. Из России..
ЧЕЛОВЕК. Из России… А что.. Похоже?..
МУЖЧИНА(*внимательно разглядывает человека)*. Из России..

Od tej pory bohater, nazywany Człowiekiem, staje się Człowiekiem z Rosji. Gdy ponownie pyta o gospodarza, okazuje się, że umarł dawno temu, a Mężczyzna jest jego synem. Przedstawia się jako *Жорж Шарль Дантес*:

МУЖЧИНА. Я его сын.
Молчание.
ЧЕЛОВЕК*(снимает шляпу).* Вы его сын???
МУЖЧИНА. Я его сын.
ЧЕЛОВЕК. Вас зовут?…
МУЖЧИНА. Жорж Шарль ДАНТЕС..
ЧЕЛОВЕК. Жорж Шарль ДАНТЕС?!..
МУЖЧИНА. Жорж Шарль ДАНТЕС.

Postać d'Anthesa pojawia się w Bogajewowskiej sztuce wyłącznie jako pojęcie, obiekt zainteresowania, wywołujący literackie skojarzenia. Ewidentnie nie ma nic wspólnego z realną postacią francuskiego barona, co w efekcie staje się głównym

[91] H. Bergson, *Śmiech…*, s. 52.

źródłem komizmu. Występuje ona jedynie jako Głos i Mężczyzna, nie ma jej jako Człowieka[92]. Kategoria komiczności została wyeksponowana na podstawie planu bohater – postać – głos. Możemy tu mówić o relacjach podmiot-obiekt, a nawet o znacznym przekroczeniu tej granicy. Obiekt – słowo został ograniczony do roli symulakru i nie wskazuje na realną postać, odnosi się wyłącznie do samego siebie. „ЧЕЛОВЕК*(размахивает тростью).* Жорж, я искал вас.. Никто не знает.. Был ЧЕЛОВЕК – и нет человека. Пропал бесследно..”.

D’Anthes twierdzi, że w przeszłości był d’Anthesem. Teraz chodzi zaniedbany, nie uśmiecha się, miewa napady płaczu, jest słaby fizycznie. Bogajew, kreując tę postać jako całkowite przeciwieństwo powszechnej opinii o znanym w XIX wieku baronie, zburzył utrzymujący się przez wiele lat stereotyp doskonałego oficera, silnego, przystojnego uwodziciela, do którego wzdychało wiele kobiet. W jednej chwili udaremnił oczekiwania odbiorcy, jego otwartość na pojawienie się niesamowitego bohatera.

> ЧЕЛОВЕК. (...)*(Смотрит).* Барон, какого черта вы так скверно выглядите?.. Вы действительно Жорж Шарль ДАНТЕС?..
> ДАНТЕС. Был.
> ПУШКИН. Что значит – был?
> ДАНТЕС. То и значит.
> ПУШКИН. Ну это философия.. Был – не был.. Меня интересует конкретика, а не ваши душевные излияния..

W podobnej sytuacji znajduje się również postać, nazwana Człowiekiem, która przedstawia się jako potomek wielkiego pisarza – Aleksandra Siergiejewicza Puszkina. W świadomości rosyjskiego czytelnika na bardzo długo zakorzenił się wizerunek małego, znieważonego męża świeckiej piękności, klasyka literatury rosyjskiej ze zranioną ambicją. W Bogajewowskiej sztuce jest pewnym siebie, dążącym do wyznaczonego celu mężczyzną. Szukał d’Anthesa, by w końcu wyzwać go na pojedynek. Obraz jednej i tej samej postaci został podwojony: mamy poetę oraz jego syna, który stara się wypełnić to, czego nie udało się dokonać ojcu. Po raz kolejny komizm pojawia się w momencie naruszenia granicy pomiędzy stereotypowym

[92] Uogólnienie nazw własnych będzie niejednokrotnie powtarzać się w utworach Olega Bogajewa (na przykład Starzec i Starucha). Początkowo autor pozbawia swoje postaci tożsamości.

wyobrażeniem o literackiej i biograficznej sylwetce postaci a jej obrazem, pośrednio odwołującym się do Puszkina i d'Anthesa z Bogajewowskiej sztuki.

Efekt komiczny wywołuje także zachowanie jednej z głównych postaci. W chwili grozy, powagi, gdy zapowiada walkę na śmierć i życie, Człowiek wymachuje kijem, plamiąc rękaw w kałuży tłuszczu: „ЧЕЛОВЕК**.** (...) Чёрт.. Поналивали тут.. (оттирает)".

Pojedynek jest wydarzeniem, które w żadnym razie nie wpisuje się w realia XXI wieku. Jest to przykład zachwiania granic między wydarzeniem kulturowym, rytualnym określonej epoki a wypowiedziami postaci sztuki Bogajewa. Współczesnym obrazom Puszkina i d'Anthesa brakuje swoistej odwagi, odpowiednich cech charakteru, którymi powinni odznaczać się śmiałkowie, stający do pojedynku. Obie postaci są skłonne raczej zaprzyjaźnić się ze sobą, niż do siebie strzelać. Według Henriego Bergsona, przeniesienie atrybutu przeszłości do czasów współczesnych zawsze śmieszy odbiorcę[93]. Doskonale rozumie to sam Puszkin: „ЧЕЛОВЕК**.** (...) Понимаете? Нет? Разумеется, трудно представить в наше время такое странное мероприятие...". W czasach, kiedy media kierują świadomością współczesnego człowieka, wiele sytuacji jest aranżowanych dla samego rozgłosu, sensacji, show, co wielokrotnie staje się obiektem drwin w sztuce. Puszkin pragnie, by pojedynek odbył się przy świadkach, dlatego zaprosił na to wydarzenie telewizję. Chce zorganizować publiczny spektakl, który stałby się symbolem wyjścia poza granice jego prywatności[94]. Reżyser zdaje sobie sprawę, że całe to zajście, sceneria, okoliczności, jak i sam pojedynek między „potomkami" d'Anthesa i Puszkina, to czysta komedia. Wyreżyserowanie oraz sama realizacja tego wydarzenia, jak również powielanie go w nieskończoność jest nie do przyjęcia. Nikt z widzów w to nie uwierzy. Dostrzegamy tu granicę między scenariuszem planowanego show a stosunkiem do pamięci o Puszkinie, jaki panuje w społeczeństwie.

Zdaniem Marka Pieczyńskiego, kultura wypiera rzeczywistość, gdyż okazuje się, że bohaterami nie kieruje rządza zemsty, a chęć odnowienia tradycji literackiej w duchu estetyki pop-kultury. W antytotalitarnej przestrzeni kultury postmodernistycznej pojedynek, będący rozwiązaniem romantycznego konfliktu między

[93] H. Bergson, *Śmiech…*, s. 65.

[94] W rzeczywistości Puszkin bał się, że jego spór z d'Anthesem, jak i sam pojedynek staną się tematem rozmów szerszego grona publiczności, dlatego też to wydarzenie odbyło się bez zbędnych obserwatorów.

dwiema różnymi pozycjami, okazuje się niemożliwy[95]: „КИНОРЕЖИССЁР: По-вашему, я снимаю комедию? (...) Это не наша форма. Это – насмешка.(...) Кроме этого, унижение, если хотите, памяти нашего великого творца".

W sztuce przekroczono przede wszystkim granice historii. Prawdziwe zdarzenia, jakie miały miejsce w 1837 roku, zostały przeniesione do czasów współczesnych. Bogajew podjął próbę ich aktualizacji. Postacie historyczne, wykreowane uprzednio na kształt bohaterów komiksu (przez co utraciły swój wysoki status i autorytet), stały się bohaterami najnowszego dramatu rosyjskiego. Autor pominął poniekąd postać d'Anthesa, gdyż umieścił go jedynie w wyobraźni potomka prawdziwego Puszkina. Ograniczył go do słowa, symulakru. Wynika z tego, że naruszono tu granice „znaczącego" i „znaczonego", ponieważ osoby d'Anthesa nie pokazano w komedii jako prawdziwego człowieka. Początkowo odizolowano od niego jego Głos, następnie ograniczono się do nazywania Mężczyzną, akcentując groteskowość postaci.

Bardzo wyraźnie została podkreślona narodowość Puszkina, jako Człowieka z Rosji. Człowiek, pisany wielką literą, w dodatku Rosjanin, przedstawia się jako osoba z wyższych sfer. D'Anthes ironizuje, chłodzi zapędy Aleksandra Siergiejewicza. Okazuje się, że pomimo silnej więzi ze swoim krajem, Puszkinowi brakuje rosyjskości – bohater nie lubi tradycyjnych rosyjskich blinów. Zaskoczeniem jest moment, gdy wyznaje on prawdę: nie jest Rosjaninem, lecz Amerykaninem. Puszkin twierdzi, że ciężko jest wytrzymać w Rosji dłużej niż tydzień:

> ПУШКИН (...) Россию трудно терпеть больше недели. «Душа, доброта, сердечность».. Одни разговоры… Бессилие умственных способностей – факт географический. Уверяю Барон, если бы предки мои остались в России, сидел бы перед вами маргинальный скот… В лучшем случае – беременный учитель. Сентиментальный бред.

Pokazując zniechęcenie i dystans do Rosji, Puszkin naruszył granicę mentalnego stereotypu prawdziwego Rosjanina: ceniącego tradycję, silnego, kochającego swój kraj.

W sztuce *Kto zabił monsieur d'Anthesa* odbiorca styka się z wieloma absurdalnymi sytuacjami. Absurdalna jest również sama przestrzeń i okoliczności, w jakich spotykają się główne postaci: stary, opuszczony dom z rozpadającymi się

[95] М. Печински, *Образы литераторов-классиков в новейшей русской драматургии*, „Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология" 2018, t. 24, Nr 2, c. 97.

schodami i drzwiami, które z łatwością wypadają z futryny. Wszędzie pełno osypującego się tynku, porozrzucanych kawałków marmuru i cegieł. W jednym z pomieszczeń leży przewrócony na bok fortepian. Miejsce w żaden sposób nie jest dostosowane do tego, by nakręcić wystarczająco realistyczny, oparty na faktach film dokumentalny o historycznym pojedynku. Oprócz tego, sami bohaterowie nie potrafią wcielić się w role aktorów, nie przygotowują się do nakręcenia sceny, by jak najlepiej „na niby" ją odegrać. Rozwój sztuki nie przynosi rozwoju show, brakuje konsekwencji w działaniu bohaterów.

Bardzo często w Bogajewowskich sztukach pojawiają się postacie, które stały się literackim mitem lub uległy mitologizacji w świadomości człowieka końca XX wieku, osoby ze świata literatury, których dorobek jest ceniony na całym świecie. W dramacie *Martwe uszy, czyli historia papieru toaletowego* (*Мёртвые уши или история туалетной бумаги*) jednymi z głównych bohaterów są czterej mitologizowani przedstawiciele klasyki literatury rosyjskiej, fantomy pisarzy Czechowa, Tołstoja, Gogola i Puszkina. Nie są to postacie, które można postrzegać w odniesieniu do biografii realnie żyjących w XIX-XX wieku autorów. Mimo że odgrywają kluczową rolę w sztuce Bogajewa, dramaturg nie umieścił ich nazwisk w spisie postaci utworu: „Независимо от индывидуальной характеристики все они представляют собой общий персонаж по имени «великий русский писатель»"[96]. Zostali oni przedstawieni tak, jak funkcjonują w stereotypowym wyobrażeniu przeciętnych obywateli rosyjskich. Cierpią, ponieważ czują się nikomu niepotrzebni i odrzuceni. Współcześnie nikt nie czyta i nie rozumie ich utworów. Co więcej, w niedawnym czasie zamknięto jedyną w pobliżu bibliotekę, więc dostęp do ich twórczości został znacznie ograniczony.

Postacie pojawiają się kolejno w domu Ery Nikołajewny. Jej osoba znacząco wyróżnia się spośród pozostałych bohaterów dramatu. Kobieta została przedstawiona jako przesadnie dużych rozmiarów bezduszna istota, zauważana w tłumie jedynie dzięki cechom fizycznym. Bogajew nazywa ją po prostu Człowiekiem, choć różni się ona znacząco od postaci Człowieka z wyżej omawianej sztuki. W tym przypadku ze względu na swoje specyficzne przymioty dramaturg przedstawił bohaterkę niczym rzadki gatunek biologiczny. Jedynym sensem życia Ery Nikołajewny, jak dotychczas, było nieustanne poszukiwanie jedzenia, zaspokojenie potrzeb fizycznych, zaś rozwój

[96] М. Печински, *Образы литераторов-классиков*…, с. 98.

duchowy został całkowicie pominięty. Jej postać jest komiczna nie tylko ze względu na wygląd, który przekracza wszystkie ogólnie przyjęte w ludzkiej świadomości normy i wyobrażenia, lecz także z racji sposobu zachowania. Człowiek, z którym początkowo rozmawia, nazywa ją najmądrzejszą i najbardziej wykształconą kobietą w okolicy. Wyolbrzymiając i przejaskrawiając jej inteligencję, Bogajew jednocześnie podkreśla niekompetencje i brak chociażby ogólnej wiedzy współczesnego społeczeństwa na temat literatury rosyjskiej. W świadomości typowego, nie umiejącego czytać obywatela rosyjskiego, symbole literackie (wielkiej literatury rosyjskiej), które zostały poddane upersonifikowaniu, nagle ożywają – materializują się w sposób, jaki widzi świat Era Nikołajewna. Wszystkie postacie dużo jedzą i myślą o jedzeniu. Bogajew ironizuje stereotyp mentalności Rosjanina. Jedzenie oraz proces spożywania zostają wyraźnie wyolbrzymione, doprowadzone do granic absurdu. Między wieloma planami wyobrażenia o człowieku oraz tym, jak wyobraża go sobie Era Nikołajewna, pojawia się rozłam, stanowiący źródło ironii.

Pierwszy nieznajomy[97] to fantom Antoniego Pawłowicza Czechowa. Wdając się w dyskusję z Erą Nikołajewną, znajduje z nią wspólny język, prezentuje swoje umiejętności, byle tylko kobieta przygarnęła go do siebie. Chce być znów potrzebny i doceniony:

> ЧЕХОВ. Чем займемся?
>
> ЭРА. А что ты можешь?
>
> ЧЕХОВ. Я могу гладить белье, стирать, могу дом сторожить, ходить за младенцами и стариками. Могу готовить рагу из кролика, читать вслух. Наконец, могу лечить тиф. И сыпной, и брюшной, и возвратный[98].

„Wskrzeszając" na nowo do życia przedstawicieli rosyjskiej literatury klasycznej, Oleg Bogajew przekracza granicę życia i śmierci. Postacie, jako symulakry, pojawiają się niewiadomo skąd i zachowują niczym żywi ludzie: rozmawiają, jedzą, odczuwają ból. Autor w sposób dosłowny pokazał odbiorcy nieśmiertelność pisarzy, o czym mówi sam Czechow:

[97] Warto podkreślić, że na tym poziomie również pojawia się ironia. Czechow, znany na całym świecie, okazuje się całkowicie obcym dla przeciętnego rosyjskiego obywatela – Ery Nikołajewny.

[98] О.А. Богаев, *Мёртвые уши. Новейшая история туалетной бумаги*, [online], https://bogaev.narod.ru/ doc/mertvye_ushi_2010.htm, [25.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

ЧЕХОВ. Я хочу сказать вам по секрету, Эра Николаевна...

ЭРА. Говори.

ЧЕХОВ. Писатели бессмертны…

ЭРА. Все???

ЧЕХОВ. Нет. Самые лучшие.

ЭРА. И ты?

ЧЕХОВ. Я.

W świadomości postaci, prowadzącej półżywy tryb życia, autor aktywizuje komiczne wyobrażenie o tym, co duchowne i fizyczne, powszednie i wzniosłe. Wśród rozbieżności między tymi przeciwstawnymi planami pojawia się ironia. Między metaforycznymi i dosłownymi znaczeniami powstaje granica.

Ponadczasowość i nieprzemijalność to przymioty zarówno pisarzy, jak i powstałej dzięki nim literatury. Współcześni odbiorcy, tacy jak Era Nikołajewna, którzy nie potrafią dostrzec mądrości płynącej z dawnej twórczości literackiej, doprowadzili do jej upadku: „ЭРА. Библиотеку, видишь ли, закрыли! А я что? Была на вас мода, да вышла!”. Kobieta uważa, że jest to tylko kwestia mody, która ciągle się zmienia. Kiedyś klasycy byli popularni, chętnie czytani, jednak teraz przyszedł czas na całkowitą reformę w dziedzinie literatury.

Natalia Titkowa i Jekaterina Jesina w swojej pracy tłumaczą, że dramaturdzy współcześni, w tym Bogajew, starają się zrozumieć i odzwierciedlić w swoich sztukach skomplikowaną rzeczywistość czasów postsowieckich. W tym celu posługują się, między innymi, motywami Apokalipsy, samotności i głuchoty, a ich bohaterowie funkcjonują w dwóch światach: realnym i fantasmagorycznym[99].

Motyw głuchoty, jako główny w sztuce, został wyodrębniony już w samym tytule utworu (ironiczne odniesienie do *Martwych dusz* Mikołaja Gogola), wskazując na „martwe uszy” współczesnego człowieka, niezdolnego do dialogu z innymi ludźmi. Wyłącznie Era Nikołajewna „słyszy” pomieszkujących u niej klasyków. Badaczki podkreślają, że w poszczególnych słowach tytułu nastąpiła zmiana znaczenia leksykalnego. Według nich, motyw głuchoty został przedstawiony przez autora głównie

[99] Н.Е. Титкова, Е.А. Есина, *Доминантные мотивы пьесы О. Богаева «Мертвые уши, или новейшая история туалетной бумаги»*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2014, Nr 10 (40), часть 1, с. 189.

dzięki zabiegowi ironicznego cytowania, który Nadieżda Kowyliajewa uważa za najpopularniejszy sposób tworzenia gry językowej w literaturze postmodernistycznej[100].

Motyw samotności Bogajew prezentuje na przykładzie Ery Nikołajewny. Kobieta mieszka sama, rozmawia z książkami, co doprowadza ją do obłędu: „В её голове возникают образы писателей, и в конечном итоге она сходит с ума. Так возникает ещё один мотив – помешательство главных героев, как реакция на одиночество[101].

Zapoznając się z bohaterami sztuki, odbiorca w jednej chwili zostaje przeniesiony do realiów, które zadziwiają pod wieloma względami. Niepostrzeżenie trafia do świata, w którym klasycy literatury rosyjskiej są wciąż żywi, choć tak naprawdę ich życie stało się bardzo prymitywne. Analogicznie do Ery Nikołajewny, funkcjonując jako konstrukt jej świadomości, klasycy ograniczają się do zaspokajania swoich podstawowych potrzeb: proszą o jedzenie i dach nad głową. Odbiorca, chcąc czy nie, uczestniczy w tym życiu, jest świadkiem absurdalnych zdarzeń, niezauważenie przekracza granicę dwóch światów: literackiego świata fikcji i pseudorealnego świata ludzi.

Ironia występuje tu na poziomie absurdalnej transformacji: z „martwych" symulakrów tekstu klasycy zamieniają się w „żywych" ludzi z rzeczywistymi potrzebami.

W tej samej sytuacji co Czechow, znalazł się także Lew Nikołajewicz Tołstoj. On również szuka ratunku w osobie Ery Nikołajewny. Bogajew początkowo nazywa go Starcem: **„**СТАРИК *(косит взглядом на полное собрание Чехова, лежащее у стола).* Здесь что, уже занято? *(Встает, представляется.)* Граф Лев Николаевич Толстой. Великий русский писатель. Родился в двадцать восьмом, а помер в десятом по старому". Oprócz niego w sztuce pojawiają się Mikołaj Wasiljewicz Gogol i Aleksander Siergiejewicz Puszkin. Ten ostatni ponownie przeżywa swoje ostatnie dni po pojedynku z d'Anthesem[102]. Okoliczności, w jakich umierał naprawdę, różniły się od tych przedstawionych przez dramaturga. Bogajew w swojej sztuce nie starał się oddać realiów życia i śmierci żadnego z klasyków. Nie zostali oni pokazani jako prawdziwi ludzie, lecz jako ucieleśnienie „wiecznie żywej" literatury,

[100] Н.Е. Ковыляева, *Игровая действительность постмодерна*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики" 2013, Nr 1 (19), с. 101.
[101] Н.Е. Титкова, Е.А. Есина, *Доминантные* мотивы…, с. 190.
[102] Po raz kolejny Bogajew odnosi się do historycznego pojedynku Puszkina i d'Anthesa, na którym opiera się sztuka *Kto zabił monsieur d'Anthesa*.

która nie pozwala o sobie zapomnieć. Gogol w rozmowie z Erą Nikołajewną sam przyznaje, że nie jest człowiekiem, inaczej by się z nią ożenił: „ГОГОЛЬ (восхищенно). Был бы я человек, я на вас бы женился мгновенно!”. Dama w berecie, która przychodzi do domu Ery Nikołajewny na jej pisemną prośbę o pomoc materialną, jest zdumiona faktem, że Puszkin jest nieśmiertelny:

> ДАМА-БЕРЕТ *(наклонилась к кровати, разглядывает).* Господи... Живой Пушкин?!!!
> ЭРА. Живой… Есть у нас Пушкин.
> ДАМА-БЕРЕТ. Он же того... Умер давно... Убит на дуэли... *(Изумленно смотрит.)* Это как получается? Пушкин бессмертный???

Kluczowym słowem jest tu owa „nieśmiertelność”, dla której nie istnieją żadne granice. Pewną granicę jednak możemy wyznaczyć w związku z wewnętrzną formą tego wyrazu: nie – śmiertelność, czyli zaprzeczenie śmierci. Kobieta wyraźnie zastanawia się nad jego dosłownym znaczeniem, choć autor użył go w sensie przenośnym. Oksymoron w świadomości przeciętnego obywatela traci całościowe znaczenie – jego sens zawiera się w dwóch oddzielnych słowach.

Innym przykładem dosłownego rozumienia słów jest sytuacja, kiedy Era Nikołajewna nie potrafi uświadomić sobie, kim był d’Anthes. Zadaje banalne, choć szczere pytania: „ЭРА: Что такое Дантес? Болезнь или человек?”. Sama też tak naprawdę nie wie, kim jest (był) Aleksander Puszkin. Mówiąc o nim, na myśl przychodzą jej różne skojarzenia. Przyznaje, że był jej towarzyszem od najmłodszych lat, uczyła się o nim w szkole, a pod jego pomnikiem spotykała się z narzeczonym. Opowiada o nim jak o kimś, kogo znała osobiście: „(...) Он мне как товарищ из рОдного детства”. Wspominając dzieciństwo Ery Nikołajewny, Bogajew podkreślił jednocześnie fakt, że była samotna, na co wskazuje zapis graficzny słowa „родной”.

Nieśmiertelny jest zawsze i wszędzie, nie można go ograniczyć w ramach czasowych. Każdy z pisarzy pozostawił na ziemi cząstkę siebie – utwory, niejednokrotnie powielane i analizowane. Poruszany przez Bogajewa problem sam w sobie nie jest komiczny. Komiczne natomiast są okoliczności i postać Ery Nikołajewny, na którą spadł obowiązek opieki nad literatami. Bohaterka używa prostych słów i tylko takie rozumie. Nieświadomie miesza pojęcia, a jej przejęzyczenia, wypowiadane jak najbardziej poważnie, wywołują efekt komiczny:

СВЕТА. Вот. А потом библиотеку закрыли ...

ЭРА. Что же мне теперь с книжками делать?

СВЕТА. У меня мальчик родился.

ЭРА. Я интеллигенции писала, но от них эрекции никакой.

Era Nikołajewna nadzwyczaj dobrze opiekuje się pisarzami. Doskonale wie, co każdy z nich lubi, jakie są ich przyzwyczajenia, czego potrzebują. Odmawia sobie jedzenia, by móc nakarmić podopiecznych. Zachowuje się jak ich matka, gotowa poświęcić samą siebie. Choć zewnętrznie niedoskonała, Bogajew przedstawił ją jako odważną kobietę. Dokonał tego w sposób ironiczny, śmiejąc się ukradkiem z *русской женщины* (pojęcie zarówno bardzo ogólne, jak i literackie). Era Nikołajewna, przedstawiona jako symbol epoki, nowej ery, stała się także symbolem współczesnego człowieka[103]. Wraz z biegiem wydarzeń bohaterka przechodzi widoczną metamorfozę. Rozmawiając z klasykami, nabywa doświadczenia nie tyle w kontaktach z drugim człowiekiem, co z klasyczną literaturą rosyjską.

W sztuce pojawia się jeszcze jedna postać, bardzo charakterystyczna dla współczesnego świata. Jest to pisarz Suslenko, który zdobył literacką Nagrodę Nobla. Nazwisko bohatera ewidentnie pochodzi od nazwy małego zwierzęcia (rosyjskie *суслик* – suseł), prawie niezauważalnego. Według niego, w pracy liczy się jedynie rezultat i nieważne, w jaki sposób się go osiągnie. W ciągu pięciu minut napisał powieść o Erze Nikołajewnie *Сумасшедшая Эра*, udowadniając, że nie wkłada serca w to, co robi, pracuje machinalnie: „СУСЛЕНКО. В литературе главное – результат, а сердце пригодится для жизни".

Bohaterka dostała ogromną szansę uratowania chociażby części książek Czechowa, Tołstoja, Gogola i Puszkina. W finale sztuki pojawia się motyw Apokalipsy: zniknięcie klasyków oznacza koniec świata[104], a Era Nikołajewna trafia do zakładu psychiatrycznego. Cały dorobek literacki pochłania ogień:

Горы книг. [...] Заскрипели буквы. Лопнули шелковые нити. Книги набухают как дрожжевое тесто. Гром. Это не склад боеприпасов – книги разрываются огнем одна за другой. Огонь кружит по комнате. За окном падает черный снег или это типографский работник пошутил с крыши?

[103] E. Cempa, *Postmodernistyczna „rzeczywistość" według Olega Bogajewa a ponowoczesne znamiona Nietzscheańskiej kultury*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 22" 2012, s. 153.

[104] Н.Е. Титкова, Е.А. Есина, *Доминантные мотивы*…, с. 189.

> В пламени скачет медный всадник, шинель размахивает пустыми рукавами, детство–отрочество–юность стоят, прижавшись друг к другу, горящая чайка бьется в окно.

Kobiecie nie udało się uratować dorobku literackiego rosyjskich klasyków. Tragiczne zakończenie sztuki pozwala nam wywnioskować, że mimo wszelkich starań, Era jako jednostka nie była w stanie zapobiec zagładzie. Zgodnie ze słowami Haliny Mazurek,

> pozostaje więc Era Nikołajewna tylko symbolem czasów minionych, przeżytkiem, dla którego nie ma już miejsca w dzisiejszej skomercjalizowanej cywilizacji, tak jak nie ma miejsca dla starych woluminów na półkach nowej biblioteki, gdzie wzrok przykuwają nic nie znaczące utwory groteskowego noblisty Suslenki oraz kolorowe książki z obrazkami w rodzaju *Biblii smacznych i zdrowych potraw*[105].

Przedstawiona przez Bogajewa wizja końca świata, zupełnie absurdalna, staje na pograniczu literatury i metaforycznego postrzegania rzeczywistości. Sami geniusze, w tym także wielcy pisarze, uosabiają naruszenie pewnych norm, granic, będących wyznacznikiem normalności w człowieku. Tacy ludzie są raczej postrzegani jako niestabilni emocjonalnie szaleńcy.

Anna Mereżynska przeanalizowała tę ostatnią fantasmagoryczną scenę sztuki, opierając się na zjawisku mitologizacji. Zauważa, że odnosi się ona do sceny pożegnania orszaku Wolanda z Moskwą. Pojawiają się również wyrwane z kontekstu obrazy, epizody utworów rosyjskich klasyków. Badaczka podkreśla, że dramaturdzy w procesie mitologizacji wykorzystują różne obrazy i wzorce, zarówno tradycyjne (mity eschatologiczne), jak i bardziej współczesne, szukają nowych pomysłów[106].

Piekło Stanisławskiego. Zwykła historia w jednym akcie[107] (*Адъ Станиславского. Обычная история в одном действии*) to intertekstualny tytuł sztuki Olega Bogajewa, inspirowany *Wiśniowym sadem* Antoniego Czechowa. Komedia jest kolejnym utworem uralskiego dramaturga, poruszającym problem współczesnego teatru i literatury. W tytule autor informuje odbiorcę, że tak naprawdę sztuka nie odnosi się

---

[105] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła" Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 34.

[106] А.Ю. Мережинская, *Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х гг.*, „Русская литература. Исследования" 2011, выпуск 15, с. 106.

[107] Początkowo sztuka nosiła tytuł *Вишнёвый ад Станиславского*, jednak później Bogajew skrócił ją do *Piekła Stanisławskiego*.

bezpośrednio do utworu Czechowa, a do niepowodzeń, związanych z wielokrotnymi próbami jego inscenizacji.

Sztuka zaskakuje wszystkich ubogą dekoracją sceny, przedstawiającą opustoszały, marsjański krajobraz. To miejsce nie wzbudza żadnych pozytywnych emocji, wręcz przeciwnie: jest zimne i straszne. W takich okolicznościach trwają przygotowania do inscenizacji *Wiśniowego sadu* Czechowa. Warto podkreślić, że nieudane inscenizacje sztuk Czechowa, w tym także *Wiśniowego sadu*, zakorzeniły się już w stereotypowym odbiorze życia teatralnego Rosji, stając się jego przykrą normą.

Na łamach gazet „Prawda", „Kultura" i "Wiadomości" zostają zamieszczone oskarżające teatr i reżysera wpisy. Pracownicy teatru przedstawiają je reżyserowi Kuricynowi, tym samym zrzucając na niego odpowiedzialność za wszelkie niepowodzenia, które ich dotąd spotkały:

> Л о р а П р у н. «Серьезный, глубокий психологический театр подменяется скоропортящимися поделками или антрепризой, о чём писали и уважаемые театральные критики (Р. Жбанский, и М. Дмыдова)».
> Ф л я г и н. «Русский театр, долгие годы служивший храмом человеческих чувств, превращается в «дикий могильник» эпохи бесстыдства, о чем ярко свидетельствует предстоящая премьера в нашем театре с диким названием «Вишневый зад»[108].

Powyższy fragment stanowi przykład ironicznej refleksji odnośnie teatru ogółem, jak również inscenizacji Czechowa. Problem stanowi brak kompetencji aktorów oraz sposób, w jaki postacie ze sobą rozmawiają. Po jednej stronie są pracownicy teatru i aktorzy, po drugiej – reżyser Kuricyn. Nie potrafią się ze sobą dogadać, wzajemnie sobie ubliżają. Reżyser traktuje ludzi jak podwładnych, nie liczy się z ich zdaniem, zarzuca im brak umiejętności aktorskich. Ci zaś nie chcą słuchać uwag Kuricyna, wolą pracować bez niego:

> Р е ж и с с е р. Это решать управленью культуры. А вы всего лишь актеры. Актеры! И ваша задача на сцене играть! А «цеховые» должны помогать! А кто не согласен, пусть валит к черту!
> С а й д у л л а е в. У нас профсоюз.

[108] О.А. Богаев , *Адъ Станиславского. Обычная история в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/ad_stanislavskogo_2011.htm, [30.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Р е ж и с с е р. Да в жопу ваш профсоюз! Вы голоса не имеете! Имеют они... (Указывая на корифеев.) Одной ногой в могиле и за собой тащат театр...

К о р н е е в (знак в будку радистке). Алён, микрофончик...

W *Piekle Stanisławskiego* autor ukazał konflikt związany z przezwyciężeniem dyktatu – w tym przypadku dyktatury Czechowa. Trzynasty reżyser (tak jak wszyscy jego poprzednicy) jest postrzegany przez aktorów oraz pracowników teatru jako tyran, który bez względu na jakiekolwiek uwagi dąży do zrealizowania zamierzonego celu. Doprowadza to do buntu przeciwko totalitarnemu reżimowi, którego uosobieniem stał się sam reżyser. Aktorzy negują sposób, w jaki próbuje on zinterpretować sztukę Czechowa. Na znak protestu postanawiają zabić reżysera i dokonać na nim aktu kanibalizmu. W sposób farsowo-alegoryczny organizm teatralny uległ poważnej deformacji, co powoduje naruszenie granicy jego „normalności". Próba zjedzenia Kuricyna została w utworze zwizualizowana:

К о р н е е в. (...) Великий основатель нашего театра Владимир Иванович Лялин на заре XX века достаточно точно выразил свою мысль в письме к Горькому: «Для чего нужны режиссеры? Для того, чтобы их есть. На этом и держится наш русский театр». В этой регулярности и непрерывающейся великой традиции мы принимаемся за 13-го режиссера. (Убирает бумагу в карман.)

Д и ф ф е н б а х. Ну?..

К о р н е е в. Начинайте!

Звучит «реквием». Диффенбах берет топор, подходит к лежащему режиссеру. Входит буфетчица с тарелками и вилками.

Р е ж и с с е р. Я не съедобный... (Кричит.) Я не съедобный!!!

Metafora „zjeść kogoś" nabrała w sztuce Bogajewa dosłownego znaczenia. W związku z tym po raz kolejny dochodzi do naruszenia granicy na poziomie semantycznym: sens przenośny został odebrany przez pracowników teatru dosłownie, co wywołuje efekt komiczny.

W *Piekle Stanisławskiego* znajdziemy również zachwianą granicę między życiem i śmiercią. Po raz kolejny bohaterami sztuki Bogajewa są klasycy literatury rosyjskiej. Przedstawianie ożywających postaci stało się u dramaturga lejtmotywem, łączącym wszystkie omawiane powyżej utwory. Antoni Czechow, obserwujący starania reżysera wraz z Konstantinem Stanisławskim i Aniołem Stróżem Kuricyna, wskrzesza

go do życia, dając tym samym reżyserowi kolejną szansę na przygotowanie inscenizacji:

> Режиссер оживает, как ни в чем не бывало, встает на ноги. Все замирают, пораженно глядят на него.
> Р е ж и с с е р. Что, опять перекур??? (Бодро.) Репетировать! Репетировать! Мы не успеем! На сцену! (...)
> С т а н и с л а в с к и й (Чехову). Зачем вы это сделали?!
> Ч е х о в. Мы должны дать ему последний шанс.

Tekst sztuki Czechowa przysparza wielu kłopotów Kuricynowi. Pomimo tego, że reżyser ma nową koncepcję przedstawienia sztuki, wpisującą się w realia postmodernistyczne, nie potrafi jej zrealizować. Granica zostaje wyraźnie naruszona w relacjach podmiotu z obiektem. Tekst sztuki, zapisane w nim pojedyncze słowa stają się obiektem uwagi odbiorcy, a jednocześnie podmiotem, który poważnie zagraża reżyserowi. Posiada silne znaczenie performatywne, organizuje akcję sztuki.

Pieczyński słusznie zauważa, że w *Piekle Stanisławskiego* z ontologicznego punktu widzenia funkcjonują trzy wzajemnie przenikające się światy[109]. Pierwszy to tekst właściwy sztuki Antoniego Czechowa *Wiśniowy sad*. Drugi – próby realizacji spektaklu *Wiśniowy zad* w reżyserii Kuricyna, co świadczy o metatekstualnym charakterze utworu. Jako ostatni badacz wymienia przestrzeń, w której wciąż jeszcze żyją Czechow i Stanisławski, autor i reżyser pierwszej inscenizacji *Wiśniowego sadu*. Są obserwatorami i komentatorami bieżących wydarzeń na scenie teatru. Granice między tymi trzema światami ulegają naruszeniu w momencie, kiedy fantom postaci Czechowa decyduje się na ingerencję w ponowne powołanie do życia Kuricyna.

Tytułowe „piekło" poniekąd materializuje się na scenie teatru podczas pracy Kuricyna. *Ad* zastąpił *sad*, co widać już we wspomnianej na początku ubogiej scenerii, będącej całkowitym przeciwieństwem kwitnącego czechowowskiego sadu.

W działalności teatru i pracy reżyserskiej została utracona granica między tym, co moralne i niemoralne, humanitarne i niehumanitarne. Akt kanibalizmu, dokonywany na reżyserach pracujących w teatrze (co stało się już tradycją tego miejsca), jest wyrazem „zamiłowania" aktorów do sztuki. Obrzęd ten, praktykowany w XXI wieku, to wydarzenie całkowicie absurdalne, jednak tylko dla odbiorców sztuki. Obecni w teatrze

[109] М. Печинский, *Образы литераторов*-классиков…, с. 98.

aktorzy i pozostali pracownicy robią to świadomie, wcielając w życie metaforyczne wyrażenie „zjeść kogoś”.

2.2. KOMICZNO-HUMORYSTYCZNY CHARAKTER WYPOWIEDZI W DRAMATACH OLEGA BOGAJEWA

Twórczość dramaturgiczna Olega Bogajewa jest przykładem głębokiej, przemyślanej refleksji nad egzystencją społeczeństwa rosyjskiego. Tematyka komedii uralskiego dramaturga stanowi przedmiot zainteresowania dość nielicznej grupy polskich badaczy (Halina Mazurek, Walenty Piłat, Lidia Mięsowska), przez co wachlarz problemów jest wciąż niewyczerpany i aktualny. Celem niniejszego podrozdziału jest przede wszystkim omówienie sfery językowej w wybranych utworach komediowych Bogajewa. Szczególną uwagę pragniemy zwrócić na wypowiedzi bohaterów. Sposób kreowania rzeczywistości, z jaką mierzą się Bogajewowskie postaci jest głęboko osadzony w duchu postmodernizmu, co odzwierciedla się przede wszystkim w śmiałym eksperymentowaniu dramaturga ze słowem, zwłaszcza w obszarze budowanych replik. Komizm i humor jako dwie podstawowe kategorie, z których czerpie Bogajew, niejednokrotnie doprowadzone zostają do granic absurdu i wypełniają hipernaturalistyczny obraz świata jego komedii.

Nasycony humorem i komizmem język odnajdziemy w sztukach *Pole Marii* (2004) (*Марьино поле. Пьеса в двух действиях*) oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* (2019) (*Записки влюблённого прокурора в одном действии*)[110]. W każdym z tych utworów sposób wypowiedzi kształtuje się nieco inaczej, przede wszystkim ze względu na stosunek słowa do przedstawianej rzeczywistości. Pierwszy z nich, *Pole Marii*, odznacza się typowym dla pieśni legendarno-mitologicznym charakterem wypowiedzi, z właściwym mu wysokim stylem. Niezgodność między dosłownym a kontekstualnym znaczeniem słowa w poetyce wypowiedzi, niespójność wiedzy, która zakodowała się w kulturowej pamięci społeczeństwa oraz tego znaczenia, które pojawia się przypadkowo, okazjonalnie – wszystko to odkrywa komiczno-humorystyczny stosunek do rzeczywistości. W drugiej sztuce natomiast wypowiedź jest bardziej pragmatyczna. Zachowane zostaje dosłowne znaczenie słów i uzewnętrznia się

[110] Temat ten omówiliśmy w artykule: A. Juchniewicz, *Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2022, t. 47, Nr 1, s. 43-58.

sytuacyjny charakter ich napisania. Umożliwia to odniesienie do różnych zjawisk narracji, określenie charakteru pisma, co daje odbiorcy możliwość porównania znaczenia wypowiedzi ze stylem urzędowych dokumentów. Sprzeczności stylistyczne również odkrywają komiczno-humorystyczny potencjał słowa.

To właśnie analizie tych utworów poświęcimy najwięcej uwagi, choć nie ograniczymy się wyłącznie do ich treści. W celu porównania omawianych kategorii, podkreślenia ich zasadniczej roli, odniesiemy się także do kilku innych wybranych sztuk komediowych tegoż dramaturga z różnych okresów jego twórczości: *Trzydzieści trzy szczęścia* (2003) (*Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях*), *Szpilki* (2009) (*Шпильки. Пьеса в одном действии*) oraz *Wielki Mur Chiński* (1996) (*Великая Китайская Стена. Комедия в двух актах*).

Zanim jednak przejdziemy do właściwego omówienia wybranych sztuk, należy podkreślić różnorodne znaczenie i zastosowanie komizmu oraz humoru w utworach komediowych Bogajewa. O kategorii komizmu pisaliśmy już przy okazji omówienia problemu przekroczenia granicy w jego sztukach. Zwrócimy jednak tylko uwagę, że oba te pojęcia często są używane zamiennie, synonimicznie. Różnice między nimi w wymienionych sztukach są bardzo subtelne, często określane przez kontekst lub sytuację, dlatego w naszych rozważaniach zdecydowaliśmy się je połączyć. Skłania do tego również fakt, że w sztukach Bogajewa humor przybiera różne modalne odcienie: ironii, tragizmu, satyry czy komizmu. Warto jeszcze raz przypomnieć pozycję Bohdana Dziemidoka, który w obszernej monografii przedstawił różnorodne ujęcia i klasyfikacje głównych form komizmu[111]. Wśród nich znajdują się takie, które dzielą komizm na dwa główne rodzaje („komizm satyryczny" i „komizm humorystyczny"). Inne z kolei przyporządkowują kategorii humoru określenia satyryczny, pobłażliwy/dobroduszny i ironiczny[112]. Wszystkie istniejące teorie, o których wspomina, zostały wysnute w ramach konkretnych dyscyplin (estetyki, filozofii, lingwistyki, psychologii kognitywnej), związanych z zainteresowaniami danych badaczy oraz metodologią ich badań. O gatunkotwórczej roli komizmu w literaturze, zróżnicowanych podejściach do tej kategorii pisze również Nina Kalmykowa: „Комическое рассматривается и как эстетическая категория, и как пафос, как идейно-эмоциональное отношение автора к изображаемому (Г.И. Поспелов), и как тип художественного содержания

[111] B. Dziemidok, *O komizmie*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza", Warszawa 1967, s. 88-89.
[112] Tamże, s. 88-89.

(И.Ф. Волков), и как модус художественности (В.И. Тюпа)”[113]. Badaczka podkreśla również, że o kompletności zjawiska komizmu możemy mówić wyłącznie wtedy, gdy zanika dystans, granica między podmiotem i obiektem śmiechu[114]. W takim wypadku postać może śmiać się sama z siebie. Autor maksymalnie zbliża się do świata bohatera, a co za tym idzie – również do odbiorcy, zyskując jego zaufanie. Znaczącymi dla dalszych rozważań są również pozycje takich autorów jak Swietłana Gonczarowa-Grabowska, Paweł Rudniew czy Lidia Mięsowska.

Humor, który można określić mianem dobrodusznego i komicznego, ukierunkowany jest przede wszystkim na bytowe i socjalne problemy człowieka, zarówno w percepcji autora, jak i bohaterów. Wyraźnie mu przeciwstawny – humor satyryczny, destabilizuje obraz świata przedstawionego, burzy stereotypy i utrwalone przekonania. Mówimy o nim w momencie zestawienia kontekstualnie różnych słów czy wypowiedzi, pojawienia się u odbiorcy niejednoznacznych, często sprzecznych opinii, podczas gdy nakładają się na siebie stereotypy indywidualnego zachowania oraz normy, przyjęte przez społeczeństwo. W efekcie nieoczekiwanie pojawia się nowy, implicytny sens: „Под креативным механизмом юмора нами понимается порождение в процессе восприятия юмористического текста нового, имплицитного смысла, основанного на компоновке текста с высокой степенью контраста (двойственности и/или многозначности)”[115].

Okres, jaki rozpoczął się w latach 80. ubiegłego stulecia to tak zwana nowa rzeczywistość *русского человека*, określanego mianem *homo sovieticus*. Bohaterami utworów, które sam autor określa jako komediowe (sygnalizując to w podtytule), są zazwyczaj zwykli, samotni ludzie w podeszłym wieku, niejednokrotnie zepchnięci na margines społeczny. W przypadku sztuki *Pole Marii* bohaterkami są trzy stuletnie już kobiety (Serafima Fiodorowa, Masza Iwanowa, Praskowia Griszyna), które łączy nie tylko wieloletnia przyjaźń, ale i wspólne problemy. Wybierają się one na stację kolejową, gdzie mają nadzieję spotkać wciąż żywych, powracających z wojny mężów. Od jej zakończenia minęło już wiele czasu: sąsiadki żegnały ukochanych jako młode kobiety, zaś w momencie opisywanych przez Bogajewa wydarzeń osiągnęły już

[113] И.Г. Калмыкова, *Категория комического и жанр комедии в литературном процессе: проблемы изучения.* „Вестник Буратского государственного университета” 2014, Nr 10(4), с. 138.
[114] Tamże, s. 139.
[115] М.В. Мусийчук, *Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора*, „Вестник НГУ” 2007, t. 5, выпуск 1, с. 23.

symboliczny, sędziwy wiek. Błądząc po okolicy, wspominają dawne czasy, co niejednokrotnie kończy się kłótnią bohaterek.

Symbolika liczby sto nie jest tu przypadkowa. Na przestrzeni całego utworu pojawia się ona kilkakrotnie w wypowiedziach bohaterów: „сто лет победу ждут"; mężowie długowiecznych kobiet „сто лет как на фронте убиты"; Serafima o swoich relacjach z mężem: „Жили как кошка с собакой! Я ему слово, а он – сто поперек!". Szukając dworca, na którym mieliby wysiąść z pociągu wojenni weterani, staruszki spotykają przypadkiem pewnego człowieka, który im tłumaczy: „Тут, почитай за сто верст никого! Вымер народ деревенский!"[116]. Ciekawym jest, iż autor nadał kobietom nazwiska, które pochodzą od imion ich mężów: Fiodor, Grigorij i Iwan. Jest to swego rodzaju gra słów dramaturga. Warto też zwrócić uwagę, że nazwisko męża Maszy – „Mar′in", pochodzi z kolei od imienia jego małżonki, zawartego w tytule sztuki[117]. Tytuł wyraźnie podkreśla sposób percepcji autora, ponieważ to on przedstawia w sztuce wyobrażenie Marii na temat pola. Myśl o tym, że w postsowieckiej utopii pole zawsze stanowi czyjąś własność, w analizowanej sztuce ulega dystancjalizacji[118] („остранение"). Biorąc pod uwagę wiek kobiet, Bogajew zdecydowanie obdarzył je nienaturalną siłą fizyczną, dzięki czemu wpisują się one w absurdalny obraz świata, jaki stworzył dramaturg.

Dwuznaczność wypowiedzi staruszek oraz ich wzajemne relacje, jakie uzewnętrzniają się w momencie komunikacji, to główne źródło komizmu w analizowanej sztuce. Wydawać by się mogło, że ich zachowanie jest mało adekwatne do sytuacji, lecz w tym właśnie tkwi istota komicznego obrazu świata przedstawionego w niniejszym utworze. Praskowia i Serafima, jako wierne przyjaciółki umierającej na ich oczach Maszy, przynoszą (a dosłownie [wloką] „волокут") do jej domu pustą trumnę. Wkładają do niej wciąż jeszcze żywą kobietę:

> СЕРАФИМА. Да что уж теперь, ладно. Твой теперь гроб. Лежи на здоровье. (Пауза.) Крышки правда нет, в прошлом году на дрова пустила…

[116] Te i kolejne cytaty pochodzą z utworu *Марьино поле. Пьеса в двух действиях*, opublikowanego na oficjalnej stronie internetowej Bogajewa: [online], https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm, [26.07.21].

[117] Н.И. Ищук-Фадеева, *Концепт войны: от истории к мифологии («Пир победителей» Александра Солженицына и «Марьино поле» Олега Богаева)*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 150.

[118] Posługujemy się pojęciem, które w *Słowniku terminów teatralnych* wyjaśnione zostało jako „proces uzyskiwania dystansu wobec rzeczywistości przedstawionej przez ujęcie jej w nowej perspektywie (…)": P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych,* Wrocław 1998, s. 122. Oznacza ono również „chwyt udziwnienia" (Wiktor Szkłowski) czy tak zwany „efekt obcości" Bertolta Brechta.

ПРАСКОВЬЯ. Сама лягешь, или украсть тебя?..

МАША (еле-еле). Сама… (Пытается встать, не получается).

СЕРАФИМА. Ладно, чего уж там. Ты подругой была нашей, поможем.

Серафима и Прасковья перекладывают Марью в гроб.

Efekt komiczny wywołuje tu przede wszystkim zwrot „лежи на здоровье", skierowany w tej sytuacji do Maszy. Jest on prawdopodobnie świadomą transformacją i komicznym wariantem powiedzenia „jedz na zdrowie". Oprócz tego, nieprawidłowe z punktu widzenia norm językowych użycie słów również staje się źródłem humoru. Żadne z nich, jak widać, ze względu na okoliczności wypowiedzi nie może być odebrane ani w znaczeniu dosłownym, ani metaforycznym, poszerzając tym samym sferę komizmu językowego. Świadomość tego, że zarówno wypowiedzi bohaterek, jak i wykonywane przez nie czynności wyprzedzają naturalną kolej rzeczy, wzmacnia efekt komizmu w utworze: kobiety przygotowują pochówek dla wciąż żywej Maszy, a mówią o niej już w czasie przeszłym („Ты подругой была нашей (…)"). Dosłowny sens słów (poza kontekstem) i te intencje, które pojawiają się w wypowiedziach bohaterek, wyraźnie ze sobą kontrastują. Dostrzeżenie tego przez odbiorcę wywołuje w jego odczuciu komizm i humor.

Ludzie przyzwyczajeni są do tego, że wszystko robią sami. Biorą za siebie odpowiedzialność, aby w przyszłości nie prosić nikogo o pomoc. Ten rodzaj stereotypowego zachowania sprowadza się do hiperodpowiedzialności jednostki. Praskowia i Serafima rozmawiają bezpośrednio o tym, co widzą, nie zwracając uwagi na obecność przytomnej Maszy. Wytykają jej, że niewystarczająco dobrze przygotowała się na odejście z tego świata – powinna zawczasu wykopać sobie grób: „ПРАСКОВЬЯ. Да ладно… Сама хоть обмылась, оделась… СЕРАФИМА. А яму не выкопала!". Komiczny sposób komunikowania się bohaterek wzmacnia poczucie absurdalności świata, w jaki mimowolnie zagłębiamy się jako odbiorcy. Przygotowania do obrzędów pogrzebowych staruszki traktują jako coś powszedniego. Praskowia i Serafima swobodnie na ten temat żartują, co sprowadza się do humoru sytuacyjnego. Warto w tym momencie zauważyć, że w didaskaliach autor sztuki wyraźnie dystansuje się wobec znieważających działań bohaterek. Staruszki przyznają, że za wieko do trumny posłużą drzwi od „wychodka", które z trudem wnoszą do domu Maszy. Po raz kolejny Bogajew pozwala swoim bohaterom nieco zadrwić ze śmierci (tak jak w sztukach *Błąd ostateczny, Sansara* czy *Trzydzieści trzy szczęścia*, gdzie postacie

kilkakrotnie umierają i wracają do żywych). Okazuje się, że Masza jednak wszystko przemyślała i postanowiła jeszcze trochę pożyć. Możliwe, że mówiąc o śmierci, bohaterka nie była jej w pełni świadoma – życie i śmierć w odczuciu kobiety stanowią jedną całość:

СЕРАФИМА. Ты чо???

Пауза.

МАША. Ни чо.

Пауза.

МАША. А чо?..

ПРАСКОВЬЯ. Дак чо… Ты ж померла вчера…

МАША. Померла. А потом полежала, и передумала.

СЕРАФИМА. Как это?..

МАША. Так это. Поживу, дела еще есть. (Пьет чай.) Вам жалко чо ли?..

ПРАСКОВЬЯ. Да нет, живи уж, пожалуйста…

W jej świadomości głęboko zakorzeniły się elementy tych realiów, które były podyktowane okresem powojennym. Otaczająca bohaterki opustoszała przestrzeń została przedstawiona dzięki przytoczonej przez Maszę Iwanową myśli jej zmarłego męża, z którym podobno rozmawiała w nocy: „МАША. «(…) Куда не глянь – везде разруха, везде одна могила. Эх… И врагов нет, и друзей нет, и ни добрых, и не злых… Никого нет. Ничего нет. Посмеяться бы, да смеха нет, поплакать бы, да слезы высохли… Стыд один»”. To, o czym prawdopodobnie śniła Masza, wpływa na dalsze ich losy i „wygląd” rzeczywistości. Wędrówka bohaterek przywodzi od razu na myśl znamienny w literaturze motyw drogi. „Путешествие старушек ведет к трансформации в метафору не просто жизненного пути героинь, а путей послевоенной страны (…)”[119]. Podczas przeprawy przez opustoszałe rejony spotyka je wiele komicznych sytuacji.

Staruszki ruszają w drogę w towarzystwie krowy – najcenniejszego skarbu Serafimy. Okazuje się, że na podobieństwo jednej z bohaterek, ona również nosi imię Maszy:

МАША. Все вернутся, все до единого, Иван так сказал.

Плывут в туман.

[119] Н.И. Ищук-Фадеева, *Концепт войны*…, s. 146.

ПРАСКОВЬЯ. Помнишь ее Федька был холостым, и за тобою бегал?.. Вот Серафима это и помнит, всю жизнь тебе все слова поперек… Даже корову в твою честь назвала…

Bohaterki biorą krowę na pokład łodzi: „Река. Корова стоит в лодке, поперек лодки телега, Серафима молится, крестит корову, Прасковья и Маша гребут веслами". Jak się okazuje, jej obecność umożliwia dramaturgowi skonstruowanie wielu przykładów komizmu sytuacyjnego w sztuce, ale też ucieleśnia niespełnione marzenia kobiet o trwałym, bogatym gospodarstwie. Za sprawą naruszenia idyllicznego obrazu rosyjskiej wsi w utworze pojawiają się elementy antyutopijne. Podczas zatrzymania staruszek w lesie przez policjanta drogówki (Гаишник), zwierzę staje się obiektem porównania i odniesienia do zmechanizowanego pojazdu: „ГАИШНИК (толкает Прасковью к подругам). Сидеть! (Указывая на корову). Так… Кто водитель спецтехники?!". Wtedy też wyprawa na spotkanie mężów to w mniemaniu mężczyzny „нарушение правил дорожного движения", ponieważ od dawna żołnierze są martwi. W innym momencie w didaskaliach sygnalizowane jest zachowanie kobiet i krowy, które, uciekając przed wilkami, wspięły się na drzewo i śpią: „Серафима, Маша и Прасковья спят высоко на сосне, рядом на крепкой ветке висит корова и тихо дремлет".

Na swojej drodze Masza, Praskowia i Serafima spotykają również osoby ze środowiska politycznego, między innymi Stalina: „За кустом Сталин, он сидит на корточках, штаны приспущены, какает, тужится. Вокруг него стоят все члены ЦК и Ставки Верховного Главнокомандования, серьезно и ответственно мнут в руках бумагу".

Zaprezentowana w ten sposób sylwetka wielkiego przywódcy burzy jak dotąd typowy dla świadomości postsowieckiego społeczeństwa obraz idealnego wodza, dobrego gospodarza: „Физиологические потуги вождя, пытающегося победить запор, как бы метафорически выражают мысль, что он прос..л страну, и вся сцена со Сталиным визуализирует эту метафору"[120]. Taki sposób prezentacji postaci to zamierzony chwyt Bogajewa, który stanowi przykład humoru satyrycznego, destabilizującego dotychczasowe wyobrażenia większości konserwatywnych sowieckich obywateli (dla porównania, w komedii *Trzydzieści trzy szczęścia* postać

[120] Н.И. Ищук-Фадеева, *Концепт войны*…, s. 147.

Stalina została przywołana wyłącznie w celu podkreślenia jego wagi dla społeczeństwa, jako wyraz wdzięczności i oddania). Obraz Stalina dopełnia wizja podbitego oka, które dawno temu Praskowia dorysowała mu w gazecie „Trud". „СЕРАФИМА. А я всю жизнь, когда на его рожу глядела, представляла себе, как он сидит на горшке, и видишь – как сбылось…". Zdaniem Iszczuk-Fadiejewej, dzięki tej scenie odbiorca może w inny sposób spojrzeć na wędrówkę staruszek po tytułowym polu – „(...) как на странствия по «полям» своих мечтаний"[121]. Skazane przez Stalina na rozstrzelanie, kobiety dostają szansę wypowiedzenia ostatniego życzenia. Scena z udziałem oprawców, oznaczonych w sztuce jako Pierwszy i Drugi, przeradza się w sytuację komiczną. Zamiast broni jeden z mężczyzn wyciąga gitarę i zaczyna śpiewać piosenkę z filmu *Dwaj żołnierze* (*Два бойца*, 1943). Okazuje się, że jest nim dawny aktor, który niegdyś kochał się w Praskowii, a teraz chciałby się z nią ożenić. Wspomniany film przypomina idylliczne sceny z filmów okresu sowieckiego. Kobietom udaje się uniknąć śmierci.

Niespodziewane spotkanie z Pierwszym i Drugim aktywizuje obecny już od początku utworu motyw bajkowy. Mężczyźni wskazują drogę do magicznego źródełka („Девичий источник"), które sprawi, że kobiety odmłodnieją:

> ПЕРВЫЙ (…) (Указывает в даль). Глядите, вон там бугорок, и лощина. Налево – осиновый лес. Окажетесь там, и увидите дерево. А на дереве белка. Она вам дорогу укажет. (Пауза, оглядывается) А теперь бегите! И не оглядывайтесь назад! Что ж вы стоите??? Бегите!!!

Otwierające sztukę didaskalia również wskazują na element bajkowości, wprowadzają w tajemniczy, opustoszały świat bohaterów:

> Между лесом и полем стоит старая, заброшенная деревня. Ни души. Поскрипывает ржавая цепь колодца, качается дырявое ведро на ветру. Дома глядят пустыми, черными окнами. Впрочем, кажется, в трех избах еще горит какой-то свет.

O motywie bajki świadczy nie tylko narracja, rozumiana w tym kontekście jako sposób mówienia o wydarzeniach rzeczywistych lub wyobrażonych[122] (czy to bohaterów, czy

[121] Н.И. Ищук-Фадеева, *Концепт войны*…, s. 147.
[122] H. White, *„Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości"*. *Poetyka pisarstwa historycznego,* Universitas, Kraków 2000, s. 135-170.

ремарочного субъекта), ale i obecność dziwnych, bajkowych postaci, takich jak Człowiek-grzyb (Человек-гриб). To powojenny kaleka, bez rąk i nóg, który „toczy się" po lesie. Cechuje go niecodzienne poczucie humoru: mimo frustrujących doświadczeń na froncie, jak i w gronie rodzinnym (został wyrzucony z domu przez żonę), opowiada on historię swego życia ze śpiewem na ustach:

> ЧЕЛОВЕК-ГРИБ. Тогда про гармониста. (Весело.) Уехал Яша на фронт. Воевал, воевал, с пулями веселился, и вот послали в разведку. Ползет Яша, ползет, и вдруг к нему подлетает мина: „Ты кто"? – „А ты"? – „А я – твоя мина!" И бац! Яша стал „самоваром" без ручек, без ножек. Вернулся домой – бжих-бжих, щекотливое дело… Жену не обнять, на гармошке не спеть, ордена не потрогать, не жизнь – а сплошная умора! Глядела на это супруга, глядела, взяла Яшку в лукошко, и в лес. А Яша не будь дураком, покатался в земле, пообтерся, и стал гриб. (Смеется.) Вот теперь по пояс в земле крепко-крепко… (Пауза.) Нас тут таких ведра три.

Humor, towarzyszący kalece, można określić mianem dobrodusznego, podtrzymującego na duchu. Świadczy on nie tylko o pozytywnym usposobieniu bohatera, ale i pomaga w akceptacji nowego życia z niepełnosprawnością. Oprócz tego, humor wzbogacony został o autoironię Człowieka-grzyba. Sposób jego wypowiedzi charakteryzuje więc szczególna refleksja, która wykracza poza sztywne ramy postsowieckich stereotypów, ale też wzbogaca utwór językowo. Ten specyficzny humor wzbudza groteskowo-absurdalne wrażenie, iż rzeczywistość pozbawiona została jedności, a w zamian zastąpiły ją fragmenty przypadkowych sytuacji i wypowiedzi na ich temat.

Ostatnią postacią, która spotyka Maszę, jest Śmierć. Jej oczekiwanie na początku sztuki i osobiste pojawienie się na końcu wyprawy tworzy swoistą klamrę, okalającą cały utwór. Śmierć utwierdza w przekonaniu, że cała wędrówka Maszy była jej własną bajką, w którą bardzo chciała uwierzyć:

> СМЕРТЬ (встает с пня, подходит к Маше, смотрит в вырытую яму). А ты молодец, хорошо для себя постаралась. (Пауза.) Я тут, пока ты землю рыла, сказку твою послушала… Задорно, хотя… Нескладно, конечно, зато смешно! (Вздыхает.) А как без смеха и песен, когда вся деревня умерла, даже подруги!

Masza jednak nie umiera. Być może to właśnie dzięki swojej komicznej opowieści, niczym bohaterka bajki, po raz kolejny zamienia się w młodą dziewczynę i ponownie dostaje od Śmierci sto lat życia.

Motyw bajkowy, który jednocześnie transformuje i wzbogaca gatunek współczesnego dramatu, niejednokrotnie staje się formą komicznej dystancjalizacji w sztukach Olega Bogajewa. Tak na przykład w utworze *Trzydzieści trzy szczęścia* organizuje on całą jego strukturę. Komedia oparta jest na bajce Aleksandra Puszkina *Bajka o rybaku i rybce* (1833) (*Сказка о рыбаке и рыбке*) przy czym obraz Bogajewowskiej złotej rybki został całkowicie sprofanowany i nie ma nic wspólnego z oryginałem. Utwór stanowi model bajkowej utopii, tak bliskiej postsowieckiemu sposobowi myślenia i rozumienia świata. Zachowanie bohaterów, Starca i Staruchy, jest idealnym dowodem na to, że w ich wieku przystosowywanie się do na nowo organizowanej rzeczywistości nie może się udać. Z góry skazana na niepowodzenie próba adaptacji, w utworze owocuje pojawieniem się elementów humoru i komizmu. Aby nie powielać tego, co już dawno znane, przytoczymy jedynie kilka przykładów obecności tych kategorii w sztuce Bogajewa, trzymając się obranej we wstępie terminologii.

Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na sceny, w których bohaterowie (zwłaszcza Starzec) manifestują swoją bezgraniczną przynależność państwową i poczucie więzi z ojczyzną. Odmłodzeni za sprawą złotej rybki, w jednym z epizodów oboje dostają szansę wyjazdu za granicę jako Aktorka i jej Mąż. Pod tymi maskami kryje się jednak dawna świadomość, której żadne z nich nie potrafi zagłuszyć. Jego upór w połączeniu z niechęcią do innej kultury, wyrażające się w wielości argumentów, którymi Starzec chce przekonać małżonkę, by pozostali w kraju, materializują się w komicznym sposobie wypowiedzi bohatera. Twierdzi on, że nie jest zdrajcą, a na wieść o tym, że mógłby mieć własną łazienkę, przyznaje, że nie przywykł do samotnych kąpieli:

> МУЖ АКТРИСЫ. Там нет нашей бани…
> АКТРИСА. У тебя будет своя, отдельная баня!
> МУЖ АКТРИСЫ. Ты что! Я один не привык мыться… Мне с людьми надо, чтоб была куча народу…
> Так сказать коллектив дружный!

Staruszka zdecydowanie wiedzie prym w małżeństwie. Nieustannie ma o coś pretensje, stawia wymagania, warunki, przez co wielokrotnie dochodzi do komicznych potyczek słownych między nimi. Stąd też adresowane w kierunku męża i powtarzające się regularnie określenie „тридцать три несчастья". Kłótnie małżeńskie są również specjalnością bohaterów komedii *Szpilki*. Nasycony grą słów i komizmem językowym utwór, okazuje się scenariuszem małżeńskiej terapii, której poddane zostały trzy pary: Dyrektor i Żona Dyrektora, Blondyn i Blondynka oraz Brunet i Brunetka. Wypowiedzi mężczyzn, z pozoru niezwykle poważne, gdy traktują o minusach zachowania i sposobie bycia ich żon, są odbierane jako komiczne:

ДИРЕКТОР (в замешательстве). Надо же, как всё похоже… А обзывает?
БЛОНДИН. Конечно. Придурком.
БРЮНЕТ. А меня - чаще говном…
ДИРЕКТОР. А меня называет – «засёрыш плешивый»

Przepychanki słowne między bohaterami wywołują w utworze efekt komiczny, który wybrzmiewa dzięki użyciu nienormatywnej leksyki. Taki sposób wypowiedzi towarzyszy im jednak nie po to, aby poniżyć czy obrazić współrozmówcę, lecz by ukierunkować na wywołanie określonych przeżyć estetycznych.

Życie małżeńskie bohatera kolejnego utworu Bogajewa *Zapiski zakochanego prokuratora* okazuje się z kolei ogromnym błędem, całkowitym nieporozumieniem. Nie jest to głównym tematem sztuki, lecz ściśle z nim powiązanym, ponieważ częste kłótnie małżonków stają się negatywnym bodźcem, generującym w konsekwencji całą gamę tragicznych w skutkach sytuacji. Na ochłodzenie stosunków małżeńskich wpływa przede wszystkim nieumiejętność rozgraniczenia pracy od życia prywatnego:

СЕРГЕЙ. Прекрати мучить меня своими расспросами! Ты не в суде!
ЖЕНА. Я в суде говорила бы по-другому.
СЕРГЕЙ. Не сомневаюсь…
ЖЕНА. Будешь орать, выйдешь из зала.
СЕРГЕЙ. Мы на кухне, а не в зале Суда!
ЖЕНА. Жалко… Я тебя бы судила.
СЕРГЕЙ. Конечно, ты бы с радостью впаяла мне четвертак![123].

[123] О.А. Богаев, *Записки влюблённого прокурора*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [20.08.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Tytułowy bohater sztuki – prokurator Siergiej Nikołajewicz oraz jego żona, z zawodu sędzina, pracują w tym samym sądzie (Горсуд). Charakter ich rodzinnych relacji, sposób wzajemnej komunikacji Siergiej postrzega przez pryzmat dyskursu prawoznawstwa oraz stylu aktów urzędowych. Opowiada, ilu ludzi wspólnie osądzili i skazali na więzienie w ciągu piętnastu lat bycia razem: „(…) Сколько мы с ней людей посадили? В год 200 дел. На двоих четыреста. Оправданных – единицы. Итого: за 15 лет нашей супружеской жизни мы отправили за решетку 6 тысяч человек! Это целый народ, европейское государство!”.

„Zamiłowanie” do zawodu bohater odziedziczył po swojej matce. Mówi o niej jako o człowieku-skale, zaszczytnym pracowniku sądownictwa i kobiecie z zasadami w relacjach z najbliższymi. Siergiej zdążył jeszcze z nią porozmawiać dzień przed jej śmiercią. Repliki bohaterów noszą cechy komizmu językowego, ponieważ relacje matka-syn zostały zdegradowane do poziomu sędzia-pozwany, na co wskazuje przede wszystkim ostatnia wypowiedź matki („Idź, jesteś wolny”):

МАТЬ. Как работа?
СЕРГЕЙ. Обычно.
МАТЬ. Много дел в пересмотре?
СЕРГЕЙ. Полно.
[...]
СЕРГЕЙ. Мама…
МАТЬ. Заткнись!
СЕРГЕЙ. Хорошо.
МАТЬ. Ты не жалеешь, что стал прокурором?
СЕРГЕЙ. А ты?
МАТЬ. Я – не жалею. Я служила закону. Иди, ты свободен.

Bohater nie kryje swoich emocji. Mimo szacunku, jakim darzy matkę, w jednej ze swoich notatek przyznaje, że rodzice nie mogli go kochać: „Им нельзя, они прокуроры”. W tej myśli obnażone zostało stereotypowe podejście w stosunku do prokuratora jako człowieka, który pozbawiony jest jakichkolwiek uczuć, nawet wobec najbliższych. Dzieje się tak dlatego, ponieważ główny bohater jest jedynie „śrubką w mechanizmie”, jak metaforycznie możemy nazwać państwo, któremu powinien wiernie służyć. To z kolei tłumaczy relacje Siergieja ze swoją matką czy z jego synem, dla którego nigdy nie miał czasu. Komizm sytuacyjny obnaża w tym przypadku

wewnętrzny dramat bohatera. Przez te wszystkie lata ulegania wpływom systemu, jego osobowość kształtowała się w okowach bezwzględnego reżimu, w którym nie było miejsca na pielęgnowanie emocji, wewnętrznych przeżyć. Źródło komiczno-humorystycznego tonu wypowiedzi pojawia się w momencie, kiedy odbiorca spostrzega niespójność charakteru emocji bohatera i sposobu, w jaki on je wyraża w konkretnych sytuacjach (odbiega to od norm zachowania, przyjętych przez społeczeństwo).

Zapiski-didaskalia stają się także źródłem informacji na temat innych bohaterów, pracowników moskiewskiego sądu. W przestrzeni akcji dramatycznej Siergiej jawi się jako postać, która jest w stanie powiedzieć o pozostałych więcej, niż oni sami. Uniemożliwia im to sytuacja dramatyczna[124], która rozwija się wciąż wokół osoby prokuratora.

Wyrażając swoje myśli, spostrzeżenia, codzienne doświadczenia w formie pierwszoosobowej, Siergiej staje się tym, który „opowiada" swoją historię. Dzieli się z odbiorcą swymi przeżyciami, między innymi wtedy, gdy po raz pierwszy spotyka Walerię: „И она растворилась. Представьте мое изумление, я видел ее сейчас на страницах моего рассказа… Видел ее, это платье, это лицо, эту улыбку… И вдруг она появляется в нашей реальности. Здесь и сейчас! Живая и самая настоящая! Неужели бывает такое?!(…)". Obecność znaków zapytania oraz wykrzykników w jego replikach jest w tym wypadku znacząca. Tego rodzaju retoryka wywołuje komizm sytuacyjny, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jesteśmy świadkami wypowiadanych na głos rozmyślań bohatera. Nie wiemy jednak, czy dzięki temu Siergiej świadomie wchodzi w interakcję z odbiorcą, czy też zwyczajnie „rozmawia" z samym sobą. Za pośrednictwem komiczno-humorystycznych replik kształtuje się identyfikacja podmiotu wypowiedzi. Prokurator wyznaje, że jako jedyny nie nudzi się w pracy, ponieważ pochłania go malowanie (później pisanie opowiadań fantastycznych). Dostrzeżenie talentu artystycznego w duszy prawnika oraz zobrazowanie sytuacji, w której prokurator zamiast zajmować się swymi obowiązkami po prostu siedzi i maluje, jest przykładem komizmu sytuacyjnego, wzbogaconego o ironię autora. Pasje bohatera pozwalają mu wydobyć głęboko ukryte cechy indywidualności, dzięki którym jest zdolny do wyrażania swoich uczuć.

Pewnego razu Siergiej zakochuje się w młodej sekretarce Walerii, którą poznał podczas kontroli w prowincjonalnym sądzie. Ta uskrzydlająca bohatera miłość

[124] Л.Г. Тютелова, *Эпическое в «Новой драме» рубежа XIX – XX веков,* „Вестник Челябинского государственного педагогического университета" 2016, Nr 1, c. 152.

rozwiązuje jednocześnie worek nieszczęść, przez które prokurator upada na samo dno: traci rodzinę, dom i pracę. Na przykładzie Siergieja, Bogajew przedstawił smutną prawdę o człowieku jako o nic nieznaczącym elemencie egzystującym w wypełnionym układami świecie. Bohater sam wyznaje, że należy do rodziny prokuratorskiej i dzięki temu naczelnik nigdy nie zwolni go ze stanowiska: „Да, это так, все мои предки были прокурорами: бабки, дедки, тети и дяди. И, конечно же, мама с отцом. Все служили на благо Закона, который менялся как дышло. И поэтому начальник меня никогда не уволит. Потому что моя фамилия – бренд для конторы!". Zacytowany fragment pozwala mówić nam o komizmie sytuacyjnym, ponieważ zasady, obowiązujące w obrębie systemu państwowego od wielu już lat ulegają dystancjalizacji. W ten sposób trzonem utworu Bogajewa staje się problem funkcjonowania systemu sądownictwa współczesnej Rosji. Za pomocą komizmu dramaturg przedstawia różne sytuacje, dzięki którym odbiorca jest w stanie na nowo zinterpretować stereotypowe zachowania, destabilizujące od wewnątrz pracę sądów. Jedną z nich jest przekonanie o nietykalności, które zakorzeniło się jeszcze w czasach sowieckich i daje poczucie wyższości, przewagi nad resztą społeczeństwa. „Rodzinne" zarządzanie instytucją sądownictwa, jak się okazuje, ma też swoje minusy, o czym z pewną dozą humoru opowiada Siergiej:

> Плохо, когда брат твой прокурор, он может тебя посадить. Еще хуже, когда твой брат следак – он может подкинуть тебе наркотики, но самое хреновое, когда твой брат нотариус. Он состряпает дело так, что ты проглотишь и съешь все, что угодно, включая перемену своего имени и степень родства!

Wypowiedź bohatera w ironiczny sposób unaocznia odbiorcy problem łapówkarstwa, dotyczący pracowników na wszystkich szczeblach instytucji. Odmówienie przyjęcia korzyści majątkowej oznaczałoby wyłamanie się z chorego systemu, którego produktami są wszyscy bohaterowie sztuki. Temat ten został poruszony także w komedii Bogajewa z 1996 roku, zatytułowanej *Wielki mur chiński.* Zdaniem żony Uczciwego męża (Честного мужа), jak ironicznie nazywa go uralski dramaturg, jej małżonek jest ciężko chory, gdyż jako jedyny nie bierze łapówek. Kobieta twierdzi, że tacy ludzie nie są nikomu potrzebni i jeśli nic się nie zmieni, to mężczyzna straci pracę. Filozofia łapówki w monologowej wypowiedzi Siergieja staje się odzwierciedleniem modelu istnienia całego państwa. W ten sposób formułuje się

również komiczno-humorystyczny podtekst utworu. Poprzez zestawienie sprzecznych pojęć, wyjaśnienie zjawiska „Взятки – это распределение средств” należy postrzegać w ramkach alogizmu. Mimo że słowo „łapówka” i towarzyszące mu po drugiej stronie myślnika określenie są używane w różnych sferach leksyki (potocznej i naukowej), ich połączenie okazuje się bardzo produktywne:

> Взятки – это распределение средств. Из одного кармана – в другой. Вы скажете, это в обход государства! А государство из кого состоит? Из нас. Тот взял, эта взяла, эти взяли – глядишь, все обеспечены. А я никогда не беру. То есть беру, но не много. Ну, дали, и ладно. Не дали – и хрен. Главное – это работа. Вы скажете – а зачем тогда ты берешь? А как не брать? Это не правильно. Это против системы. Представьте, все плывут по течению, и вдруг одно бревно плывет поперек. Что такое? Что это с ним? И сразу тебя багром вынимают.

Siergiej przyznaje, że on też bierze łapówki, jednak ironicznie zauważa, że nie jest tego dużo. Dzięki sprzeczności zestawionych ze sobą słów („беру взятки” i „немного”) ta uwaga zwyczajnie wywołuje śmiech u odbiorcy. Warto podkreślić, że bohater wypowiada się jednocześnie jak zwyczajny człowiek i osoba pełniąca obowiązki urzędnika, co również wywołuje efekt komiczny w utworze.

Dzięki szczególnemu typowi narracji – osobistym notatkom z dziennika prokuratora, dowiadujemy się także o opieszałości organów sądowych, dłużących się w nieskończoność rozprawach, opłaconych kontrolach, bezsensownych zasadach. Jedna z nich, całkowicie bezkompromisowa, przyznaje matkom prawo opieki nad dziećmi bez względu na okoliczności: „БРАТ. Наш закон на стороне матери даже если она всех детей перебьет”. Komizm językowy w wypowiedzi brata głównego bohatera wywołuje absurd, który potęguje nielogiczność formułowanych praw. Co więcej, zaprzeczają one stereotypowemu obrazowi dobrej, kochającej matki, która broni dziecko przed agresją ojca. Wszystko to sygnalizuje odbiorcy, że starania Siergieja o uzyskanie opieki nad synem po zakończonym procesie rozwodowym są bezcelowe.

Obraz sądu nie tylko odzwierciedla realia współczesnych instytucji, ale kreuje także wyobrażenie o nieudolności całego państwa. „В нашем мире везде клетки, запоры, засовы, но они невидимы, незаметны для глаза”. W rzeczywistości bohaterowie mogą nie zauważać tego, co dzieje się wokół nich, ponieważ sami uczestniczą w kreacji „zamkniętego” świata. O swoistym odizolowaniu świadczy też

hasło, jakie pada w jednej z wypowiedzi bohaterów: „Москва для жизни. Провинция для смерти”. Zacytowana fraza w percepcji odbiorcy postrzegana jest jako stereotyp, ponieważ do tej pory uważa się, że Moskwa i inne duże miasta tętnią życiem, zaś prowincjonalne miejscowości kojarzą się z marazmem i zacofaniem.

Ton, w jakim zapisane zostały notatki głównego bohatera (w których wybrzmiewa aluzja do utworów literackich, patos zakochanego człowieka, autoironia) wyraźnie kontrastuje z charakterem replik urzędników państwowych, brata Siergieja, jego pierwszej żony, co wpływa na komiczno-humorystyczny sens wypowiedzi. Sprzeczność, jaka pojawia się na poziomie dosłownego znaczenia słów i ich kontekstualnego użycia, warunkuje pojawienie się implicytnego sensu wypowiedzi. Oto przykład:

> СЕРГЕЙ. Смеетесь?..
> РЕДАКТОР. Да в зеркало поглядите. У вас лицо нетипично счастливое. Так бывает, когда человека любят взаимно. А быт… Быт утрясется, включая сандалии. (Пауза.) В такую погоду нельзя так ходить. Хотите ботинки? У нас умер поэт, ботинки оставил. Берите! (Достает ботинки.)
> СЕРГЕЙ. Хороший поэт???
> РЕДАКТОР. Ваш размер.
>
> Так я стал ходить в этих ботинках. Ботинки хорошие, новые. Видимо, поэт их только купил, не одел даже. Так и оставил с чеком в коробке. А как суеверие? Ну, он же их не носил перед смертью, он был не в них, когда шагнул из окна, он их просто оставил, эти ботинки. Он даже их не одел. А через лет, двадцать, глядишь, когда этот поэт станет супер-известным, я продам эти ботинки на аукционе, и мы с Лерой купим яхту, на которой отправимся в кругосветное путешествие. Надо спросить, умеет ли она плавать?..

Życiowy dialog z Redaktorem, który oddaje bohaterowi buty zmarłego poety, kończy fraza „Pański rozmiar”, oznaczająca niewypowiedzianą wprost analogię między bohaterem a nieżyjącym już poetą. Dalsze zapiski Siergieja również nabierają komiczno-humorystycznego charakteru. Humor, towarzyszący tragikomicznym sytuacjom i narracyjnym fragmentom, opisującym dynamikę wewnętrznego stanu „zakochanego prokuratora”, odznacza się egzystencjalno-ironicznym zabarwieniem, co stanowczo odróżnia go od humoru w sztuce *Pole Marii*.

2.3. WNIOSKI

Kategoria komizmu w sztukach Bogajewa została zrealizowana w różnych formach. Komizm widoczny jest zarówno na poziomie wątku sztuki, jak również w zachowaniu i sposobie wypowiedzi postaci.

We wszystkich wyżej przeanalizowanych sztukach Bogajewa została naruszona granica kategorii „znaczące" i „znaczone": między tropami artystycznymi, powszechnym, szablonowym brzmieniem napisanych słów, jednością znaczenia metafory a ich dosłownym, wewnętrznym znaczeniem. Niezgodność tych planów przejawiała się w wielu wypowiedziach bohaterów, nie zawsze świadomych tego, o czym mówią.

Dramaturg zastosował grę językową również na poziomie tytułów niektórych utworów, dokonując różnych transformacji. „Martwe dusze" posłużyły mu za „martwe uszy" (sens dosłowny nie pokrywa się z sensem przenośnym), zaś „sad" Czechowa zamienił się w „ad" (rosyjskie „piekło"), a nawet „zad" (w związku z czytaniem sztuki „od tyłu").

W powyższej analizie udowodniliśmy, że obok przekroczenia granic norm językowych, niejednokrotnie zostały przekroczone także granice zasad moralnych. W momencie, kiedy Bogajew aktualizował wydarzenia z minionej epoki, doszło do przekroczenia barier historycznych. Wykorzystując fantomy, symulakry postaci już nieżyjących, niezauważalnie przekroczono granicę życia i śmierci, świata realnego i fantastycznego. W efekcie odbiorca tekstu doświadczył tak zwanych przeżyć ekstatycznych.

Omówione powyżej sztuki *Pole Marii* oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* zostały skonstruowane według różnych wzorców gatunkowych. Komiczno-humorystyczny charakter najwyraźniej przejawia się w pierwszej z nich na poziomie językowym, w drugiej zaś, uwarunkowany jest sytuacją. Warto też podkreślić, że za połączeniem komizmu i humoru niejednokrotnie stoi tragizm i absurdalność świata człowieka, ze wszystkimi jego słabościami i problemami. Nacechowane komizmem wypowiedzi bohaterów zdecydowanie odzwierciedlają absurd egzystencji Bogajewowskich postaci, ale też stają się skutecznym narzędziem w dekonstrukcji i demitologizacji obrazów przeszłości oraz kodów kulturowych.

ROZDZIAŁ II

CECHY GATUNKOWE I NARRACYJNE SZTUK OLEGA BOGAJEWA

3.1. SPECYFIKA GATUNKOWA SZTUK OLEGA BOGAJEWA

W początkowym okresie epoki postmodernizmu, w latach 50. – 60. XX wieku, kategoria gatunku częściowo utraciła swoje znaczenie. Pod koniec lat 80., zapisanych w historii literatury jako początek postmodernizmu rosyjskiego, pojawiły się takie utwory dramatyczne, które zerwały z czystością gatunkową i klasyczną jednością[125]. Jak pisał Naum Lejderman, „радикальность постмодернистской стратегии в отношении к жанру проявляется в том, что деструктивные процессы проникают внутрь жанровых структур”[126]. Obok nowych rozwiązań teatralnych (w zakresie języka, bohaterów, chronotopu,), odzwierciedlających nowy światopogląd i charakter epoki, na przełomie XX–XXI wieku dynamiczne zmiany zaszły również w systemie gatunkowym dramaturgii.

W ostatnich dziesięcioleciach powstało wiele prac teoretycznych[127], traktujących o kategorii gatunku, prezentujących różne kierunki i podejścia badawcze. Wśród nich ważne miejsce zajmuje pozycja Lejdermana, który dokonuje całościowego przeglądu teorii gatunkowych. Badacz wymienia cztery, wzajemnie się wykluczające: teoria gatunku jako kanonu (Schaeffer), koncepcja zmienności gatunku (Derrida), koncepcja strukturalistyczna, określająca gatunek jako typ wypowiedzi (Skwarczyńska) oraz „kierunek genetyczny”, zorientowany na ustalenie semantyki form gatunkowych (m.in. Hernady, Hardin)[128]. Lejderman z kolei próbuje wyjaśnić, na czym polega istota gatunku, określając jego funkcję w procesie tworzenia literatury. Zdaniem badacza, gatunek zapewnia konstruktywną jedność utworu, odpowiada za organizację wszystkich elementów, niezbędnych w procesie budowy świata przedstawionego. Autor podkreśla,

[125] Mówiąc o klasyce, mamy na myśli okres czechowowski, przełom XIX – XX wieku, a więc czas, do którego tak chętnie powracają i odnoszą się współcześni dramaturdzy.

[126] Н.Л. Лейдерман, *Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?)*, „Studi Slavistici” 2008, Nr 5(1), с. 164.

[127] И.М. Болотян, *Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века*: дис. канд. филол. наук: 10.01.01, Москва 2008; И.М. Болотян, *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания* [в:] И.М. Болотян, *Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара*, 12-13 апреля, г. Тольятти, сост. и отв. ред. Т.В. Журчева, Изд-во «Универс групп», Самара 2009, с. 98-106.

[128] Н.Л. Лейдерман, *Проблема жанра в модернизме*…, с. 148-149.

iż postrzeganie gatunku jako systemu artystycznego modelowania świata jest jednym z najistotniejszych komponentów kultury.

Początek XX wieku zapisał się w historii literatury pod znakiem kryzysu gatunku, który jedynie pogłębiał się przez kolejne dziesięciolecia. Połączenie tego, co „wysokie" i „niskie", poważne i śmieszne, tragiczne i komiczne, w ciągu wielowiekowej historii sztuki europejskiej uwydatniło się wiele razy[129]. Problem rozmywania, zacierania granic gatunkowych doprowadził w dobie postmodernizmu do ich całkowitej destrukcji[130]. „Nienawiść do gatunku" czy też „pesymizm gatunkowy" towarzyszące nastrojom wielu twórców, Naum Lejderman określił jako powtarzający się cyklicznie w historii literatury fenomen, pojawiający się w momencie, gdy zmianie ulegała świadomość literacka:

> Но в переходные эпохи, которые образуются на месте разрыва культурных эр (поздний эллинизм, поздняя готика, барокко), когда получает широкое распространение мифология хаоса, происходит разрушение ранее авторитетных жанров, провозглашается отказ от жанровых канонов, сама категория жанра дискредитируется, объявляется теоретической фикцией[131].

Opierając się na rozważaniach francuskiego filozofa Jacques'a Derridy, Lejderman podkreśla, że podstawowym prawem gatunku jest jego ciągła zmienność, co świadczy o nieuchwytności tej kategorii. Derrida tłumaczy, że tekst nie może należeć do żadnego gatunku, a jedynie w nim uczestniczyć: „Текст не может принадлежать ни к одному жанру. Каждый текст участвует в одном или нескольких жанрах, не существует не-жанрового текста, всегда есть жанр и жанры, но никакое участие никогда не доходит до принадлежности"[132].

Synkretyzm gatunkowy (a dokładniej mówiąc usiłowanie połączenia tragizmu z komizmem) to, według Patrice'a Pavisa, próba zdefiniowania stanu współczesnego człowieka – zagubionego i nieszczęśliwego. W *Słowniku terminów teatralnych* czytamy o bliskich relacjach tragizmu z absurdem (któremu poświęcimy osobny rozdział):

---

[129] Т.В. Журчева, *От Новой драмы к Новой драме: смерть трагикомедии (постановка проблемы)* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, с. 9.

[130] Е.Е. Баринова, *Проблема классификации в теории литературных жанров*, „Вестник Челябинского государственного университета" 2012, Nr 6 (260), с. 18.

[131] Н.Л. Лейдерман, *Проблема жанра в модернизме*…, с. 153.

[132] J. Derrida, *Acts of Literature*, New York-London 1992, s. 7, cyt. za: Н.Л. Лейдерман, *Проблема жанра в модернизме…*, с. 148.

> W naszych czasach przemieszanie tragizmu z absurdem stało się tym większe, że dramaturgia (A. Camus, E. Ionesco, S. Beckett i in.), dążąc do przejęcia funkcji dawnej tragedii, czyni próby zmieszania gatunków oraz połączenia tragizmu i komizmu, gdyż widzi w ich związku możliwość wyrażenia absurdalnej kondycji człowieka. Choć tragedia ze swymi regułami przestała istnieć, pozostało natrętne i uporczywe odczucie tragizmu egzystencji ludzkiej[133].

Poszukiwania gatunkowe, jakie miały miejsce w latach 70. ubiegłego stulecia w zakresie komedii, przyniosły rozwiązanie w postaci tragikomedii[134]. Do najpopularniejszych należy między innymi *Mieszkanie Kolombiny* Ludmiły Pietruszewskiej. Zdaniem Tatiany Żurczewej, gatunek ten związany jest z ideą pograniczności, *nieukorzenienia* ludzkiej świadomości. Badaczka uważa, że tragikomedia przedstawia człowieka w sytuacji granicznej, kiedy w pełni powinna ukazać się jego samoświadomość[135]. Charakterystyczną cechą bohatera tragikomicznego jest pasywność w stosunku do zaistniałej sytuacji, bierność w działaniu. Przykładem tego typu bohaterów są m.in. postacie z tragikomedii Samuela Becketta *Czekając na Godota* – Władimir i Estragon. Jednak nowatorstwo współczesnego dramatu i teatru nie zamyka się wyłącznie w ramach kategorii postaci. Jak zauważa Olga Żurczewa, zmiany zaszły również na poziomie konfliktu i poetyki utworów dramatopisarzy:

> Так же, как и на рубеже предшествующего столетия, "новизна" драмы и театра знаменовалась сменой героя (именно тогда проявляются предпосылки дегероизации и рассеяния конфликта среди всех персонажей драмы), сменой конфликта (от бытового к бытийному, от внешнего к внутреннему), сменой поэтики, в первую очередь, связанной с формами выявления авторского сознания и авторского присутствия в драматургическом тексте, в том числе и несвойственного драме как роду. В этой триаде определяющим всегда оказывался конфликт, вечное свойство любого художественного произведения[136].

[133] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 570.
[134] Н.Г. Махинина, *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, с. 42-48.
[135] Т.В. Журчева, *От Новой драмы к Новой* драме…, с. 10.
[136] О.В. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме XXI века* [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI вв.*: проблема конфликта, Самара 2009, с. 21-22.

Aby uchwycić zmiany, jakie dokonały się w ostatnich dziesięcioleciach w obszarze „nowego nowego dramatu", zobrazować, jak dalekie od dramaturgii klasycznej (z okresu XIX – XX wieku) są utwory Olega Bogajewa oraz jakie formy gatunkowe w nich przeważają, w dalszej części pracy przeanalizujemy kilka kolejnych sztuk tego współczesnego twórcy.

Wielki mur chiński. Komedia w dwóch częściach to sztuka Bogajewa z 1996 roku, w której odnajdujemy wiele elementów, potwierdzających teorię o zmienności gatunku, jego ewolucji. Już sama konstrukcja dramatu uległa zmodernizowaniu: brak w niej wyraźnego początku akcji, punktu kulminacyjnego czy rozwiązania konfliktu. Utwór rozpoczyna się encyklopedyczną definicją Wielkiego muru chińskiego. We wstępnych, dość rozbudowanych didaskaliach Bogajew wyraźnie podkreśla swoje autorskie „Ja": „Открываю. Вхожу. (…) Спускаюсь вниз по крутым ступеням. (…) В зрительном зале душно. Сразу же нахожу свободный стул, сажусь"[137]. W ten sposób sygnalizuje, jak ważne jest subiektywne spojrzenie na sceny, które za chwilę będą miały miejsce. Początkowo przyjmuje on rolę narratora i wprowadza czytelnika w świat przedstawiony. Następnie zaś dramaturg informuje, że będzie obserwował rozgrywające się na małej scenie teatru wydarzenia z perspektywy widza i zajmuje wolne miejsce na widowni. Taka postawa autora jest cechą charakterystyczną dla najnowszego dramatu, o czym wspomina też Olga Żurczewa:

> (...) для новейшей драматургии и современного театра характерно своеобразное отсутствие-присутствие автора. Автор как драматург, как сочинитель оригинальных, самодостаточных литературных произведений, которые можно разыгрывать (интерпретировать) в театре, в какой-то мере отошел в прошлое, автор перестал быть единственным творцом[138].

Utwór, wpisujący się w szereg dramatów, napisanych w duchu teatru absurdu, całkowicie zrywa z ciągłością, liniowością wydarzeń. Akcja nie toczy się płynnie, brakuje konsekwencji w jej rozwoju. Autor nie dąży do rozwikłania problematycznej sytuacji, lecz, zupełnie świadomie, nagle zatrzymuje akcję, pozostawiając zarysowaną kwestię nierozstrzygniętą, co kłóci się z klasyczną formułą dramaturgicznego konfliktu:

[137] О.А. Богаев, *Великая Китайская Стена. Комедия в двух актах*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/velikaya_kitaiskaya_stena_2011.htm, [01.10.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.
[138] О.В. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме*…, с. 26.

> Классическая формула драматургического конфликта, сформулированная ещё в античности, – ‘‘порядок – хаос – порядок” – была универсальной вплоть до эпохи европейского романтизма. В последние два столетия все чаще приходится сталкиваться с таким неразрешимым конфликтом, где на каждом из этапов своего развертывания не приходится рассчитывать на ‘‘необходимость примирения” сторон[139].

Bogajew dzieli sztukę na tak zwane sceny-obrazy (*картины*). Każda odrębna scena, w oderwaniu od reszty, mogłaby być autonomicznym epizodem, traktującym o konkretnym problemie społeczeństwa. Należy jednak podkreślić, iż konflikt nie od razu zostaje zobrazowany: utwór rozpoczyna się „sytuacją”, która nie musi zostać rozwinięta. Jak twierdzi Olga Żurczewa, sytuacja sama w sobie nie rodzi bodźców, dynamizujących akcję: „(…) конфликт в новейшей драме и остается на уровне ситуации, демонстрации этой ситуации, существования персонажей в этой ситуации; если в ‘‘новой драме” конфликт виделся неразрешимым, то в ‘‘новой новой драме” он – нерешаемый”[140]. Bardzo często w scenie finałowej akcja wraca do punktu wyjścia, ponieważ żaden z bohaterów nie usiłuje nawet podjąć próby rozwiązania konfliktu. Mówiąc o fragmentacji sztuki, warto zaznaczyć, iż niektórzy badacze widzą w tym brak ciągłości współczesnego dramatu[141]. Tak opisuje to Chakimowa: „Говоря о дискретности современной драмы, я подразумеваю прерывность драматического текста, отделенность одних эпизодов пьесы от других”[142]. Sceny-obrazy niczym pojedyncze kadry zostają od siebie odizolowane, następują jedna po drugiej, nie zachowując spójności zdarzeń.

W pierwszej scenie sztuki poznajemy aż piętnastu bohaterów[143] (masowość postaci powtarza się tu niejednokrotnie) i ich problemy: Dziwak (Чудак) przedstawia Radzie Państwa swój projekt teatralizacji kraju, dotyczący wyciągnięcia narodu rosyjskiego z kryzysu; Policjant i Strażak przychodzą, by poinformować o zmianie właściciela lokalu (piwnicy) i skłaniają do natychmiastowego opuszczenia teatru; dochodzi do ostrej wymiany zdań pomiędzy Reżyserem a Aktorem; Hydraulik i Ślusarz

[139] Tamże, c. 22.
[140] Tamże, s. 25.
[141] Д.Р. Хакимова, *Дискретность как характерная черта российской „новой драмы”* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, с. 71-78.
[142] Tamże, s. 73.
[143] Występują tu Президент, Премьер, Министр финансов, Министр обороны, Чудак, Полицейский, Пожарный, Режиссёр, Первый актёр, Второй актёр, Слесарь, Сантехник, Третий актёр, Первая актриса, Богатый муж.

rozmawiają na temat prac remontowych; na koniec przychodzi Bogaty mąż i proponuje Reżyserowi olbrzymie pieniądze w zamian za spektakl wyłącznie dla jego żony (obnażony Aktor ma wygłosić przed tą kobietą monolog). Jak widać, nie wczytując się w szczegóły, trudno jest wyodrębnić w niniejszej sztuce głównych bohaterów zdarzeń, ponieważ każda z przedstawionych sytuacji została zarysowana po raz pierwszy i nie wiadomo, jak się rozwinie w dalszej części komedii. Nina Iszczuk-Fadiejewa, pisząc na temat *Łysej śpiewaczki* Eugene Ionesco, zwraca uwagę na pewną prawidłowość: w sztukach teatru absurdu „(…) каждый персонаж – главный, хотя бы в силу подчеркнутой немногочисленности антитеатра”[144]. Zanim przejdziemy do bardziej szczegółowej analizy utworu, warto jednak zwrócić uwagę, iż pierwszy obraz (epizod) wyraźnie nawiązuje do utworu Sławomira Mrożka *Na pełnym morzu* (1960). Trzej rozbitkowie – Gruby, Średni i Mały – dryfujący na tratwie na pełnym morzu, swoim zachowaniem, a nawet strojem (w eleganckich czarnych garniturach, białych koszulach, niczym głowa państwa i jego poplecznicy), przypominają Prezydenta, Premiera i Ministrów ze sztuki Bogajewa. Punktem wspólnym jest tu przede wszystkim głód, którego doświadczają wyżej wymienieni bohaterowie:

> Президент. Конечно, вы сейчас мой хлеб доели. А я не ем уже пятые сутки!.. Зачем эти тарелки?!
> Министр финансов. Господин президент, любая экономическая теория строится на реальности. А реальность диктует новые решения. Мы должны глядеть в пустые тарелки, и тогда еда в них появится.
> Президент. Вы уверены?
> Премьер. Совершенно!
> Все напряженно вглядываются в пустые тарелки. Министр обороны не выдерживает и падает в голодный обморок. Его поднимают и приводят в чувство.

Postacie z dramatu Mrożka rozważają akt kanibalizmu, jakiego dokonają na jednym z nich:

> GRUBY – Jestem głodny.
> ŚREDNI – Zjadłbym coś.
> (…)

[144] Н.И. Ищук-Фадеева, *Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певица» Ионеско)* [в:] *Драма и театр*, вып. III, Тверь 2002, с. 30.

MAŁY – Ja także bym coś zjadł.

GRUBY – „Coś”?... Niech panowie będą realistami. Raczej…(…) Musimy zjeść nie coś, ale kogoś…[145].

Podobnie jak Mrożek, a także wielu innych pisarzy teatru absurdu, Bogajew pozwala swoim bohaterom mówić o sobie. To dzięki monologom aktorów, a nie autorskim opisom dowiadujemy się, kim są i jak wygląda ich życie: „Пятый актер. Хорошо... (В зал зрителям.) Сегодня мой бенефис, я вам расскажу про себя! Начнем. Мне уже много лет, я всю жизнь был актером, я всегда играл и играл (…)”. Skupiając się na własnym „Ja”, odbiegają od głównego problemu sceny. Bohaterowie-Aktorzy mają własny, subiektywny punkt widzenia, a ich wypowiedzi są częścią fabuły. Punkt widzenia Bogajewa natomiast, lokuje się w przestrzeni abstrakcyjnej nie związanej z fabułą – na poziomie idei całego utworu, jego koncepcji. Między tymi dwoma różnymi dyskursami rodzi się konflikt.

Świadkami rozgrywających się zdarzeń są przypadkowe osoby. Widownia pełni tu funkcję zwykłej poczekalni – widzowie przychodzą na spektakl z walizkami, wchodząc w czasie trwania sztuki próbują zrozumieć, o czym mówią aktorzy: „Зрителей человек шесть, все — люди случайные, все с чемоданами. Шаткие стулья”. Bogajew celowo nazwał to miejsce „Театр студия «У вокзала»” – wydarzenia rozgrywają się na deskach prowizorycznego teatru, który dramaturg ulokował w piwnicy, niedaleko dworca kolejowego. Pokazuje w ten sposób, na jakim poziomie jest współczesna sztuka – zrzucona z piedestału, próbuje odbudować swoją pozycję, powstać z podziemi na nowo.

Uralski dramaturg w *Wielkim murze chińskim* skupia się na podkreśleniu przewodniej roli teatru oraz teatralizacji życia człowieka. Poruszając ten problem, nie sposób pominąć teorii Nikołaja Jewrieinowa[146] z początku XX wieku. Ten rosyjski dramatopisarz głosił rozprzestrzenienie praw teatralnych na wszystkie procesy życiowe. Uważał też, iż osiągnięcie światowej jedności jest możliwe wyłącznie dzięki budowaniu jej w zgodzie z tymi prawami. Dopiero wtedy, gdy człowiek nadaje swemu życiu charakter teatralny, zyskuje ono właściwy, najpełniejszy sens. Jak pisał w swojej książce *Demon teatralności*:

[145] S. Mrożek, *Na pełnym morzu,* 1960, s. 149-150, [online], https://docer.pl/doc/x0nn10x, [03.10.20].

[146] Н.Н. Евреинов *Демон театральности*, Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В.И. Максимова. Москва – Санкт-Петербург: Летний сад 2002, [online], http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/, [24.09.20].

> Из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, наконец, из похорон, — почти изо всего первобытный человек, так же как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. В этом протекает вся его жизнь; без соли театральности она подобна в его глазах пресной пище, которою он может наслаждаться, лишь придав ей искусственный вкус. Он театрализирует жизнь, и она получает для него полный смысл, она становится *его* жизнью, чем-то таким, что можно любить[147]!

Obraz teatru w utworze Bogajewa przybiera charakter bytu (w znaczeniu prozy życia) oraz istnienia w sensie filozoficznym.

W omawianej sztuce teatralizacji ulegają poważne problemy rosyjskiego społeczeństwa. Bogajew wytyka wady konkretnej grupy społecznej (w tym przypadku biznesmenów, przedsiębiorców, ludzi interesu). Porusza między innymi kwestię łapówkarstwa, nakreślając i jednocześnie ośmieszając sytuację polityczno-ekonomiczną w kraju. W *Картине пятой* sylwetka Uczciwego męża (Честный муж) została przedstawiona oczami jego żony. Zdaniem kobiety mąż jest ciężko chory, ponieważ jako jedyny nie bierze łapówek. Nie robi tego, jak twierdzi małżonka, z wrodzonej uczciwości, lecz wynika to z jego nikczemnej natury. Nazywa go draniem, kanciarzem i szubrawcem. Twierdzi, że tacy ludzie nie są nikomu potrzebni. Jeśli sytuacja nie ulegnie zmianie, szef zwolni go z pracy. Dramaturg wyolbrzymia problem, groteskowo przerysowuje sytuację: bohaterowie w osobie Sędziego i Prokuratora traktują łapówkę jako źródło utrzymania państwa, dobro całego narodu:

> Судья (читает). «Статья 290, часть пятая. Невзяча должностным лицом взятки в виде денег карается по закону уголовным кодексом Великой Театральной стены».
> Честный муж. «Невзяча»?!
> Судья. Вы подрываете основы нашего государства.
> Честный муж. Чем???
> Судья. Вы взяток не берете. Все берут, а вы один такой!
> Честный муж. Ну, должен же хоть кто-то не брать!
> Прокурор. Он — эгоист. У него на первом месте совесть, а общество — на втором.
> Судья. Взятка — это кислород нашей страны, а вы его зажимаете!
> Прокурор. Без взяток страна наша погибнет, без них ничего не построить!

[147] Tamże, s. 50.

Zaistniała sytuacja stanowi przykład konfliktu egzystencjalnego. Postawa Uczciwego męża „kłóci się" z wyobrażeniem społeczeństwa na temat powszechnie obowiązujących norm: dawanie i przyjmowanie łapówek jest czymś naturalnym, wręcz koniecznym. Ta zasada jest fundamentem całego państwa. Będąc świadkiem drastycznej sceny (kara śmierci dla jednego z widzów) i obawiając się o swoje życie, Uczciwy mąż przyznaje jednak, że przyjmował korzyści majątkowe w niewyobrażalnie dużych sumach. Za te pieniądze kupił już żonie dom w Miami. Kobieta celowo przyprowadziła go do teatru w czasie, gdy miała tam miejsce rozprawa sądowa. Imitacja sądu i Sędziego, demonstracja najwyższej władzy podziałały na wyobraźnię męża, stały się dla niego lekcją, z której (adekwatnie do panujących w społeczeństwie norm) wyciągnął odpowiednie wnioski. Komicznym staje się zachowanie Sędziego, który nagle traci swoją powagę, wyniosłość i z rezygnacją opuszcza teatr. Zdenerwowany krzyczy: „Судья. Все! (Срывает с себя парик.) В стриптиз ухожу, к чертовой маме!".

Bohaterowie komedii są zmuszeni do postępowania zgodnie z przepisami Wielkiego Kodeksu Teatralnego. Sędzia czy Prokurator są wyłącznie pośrednikami, pionkami na szachownicy Bogajewa. W wyniku dehumanizacji to właśnie abstrakcyjne pojęcia lub przedmioty nieożywione zastępują tradycyjny model postaci, co zdecydowanie oddala utwór od tradycyjnego wzorca komedii. Kategoria „teatru w teatrze", którą Bogajew wykorzystuje niejednokrotnie (podobnie w sztuce *Адъ Станиславского. Обычная история в одном действии*), pozwala sądzić, iż to właśnie teatr, a właściwie metateatr jest głównym bohaterem tej komedii. Wyrasta on do roli bóstwa, będącego w stanie wydobyć ojczyznę z wielkiego kryzysu. Życie codzienne, szara rzeczywistość, z którą zmagają się bohaterowie, nie daje im poczucia sensu, nie wywołuje w nich radości. Teatr jest namiastką tych wszystkich uczuć, ich iluzją. Zgodnie z ideą reżysera teatru kukiełkowego, na podobieństwo Wielkiego muru chińskiego powstanie Wielki mur teatralny, a jego kraj, jako pierwszy w historii, swą potęgę zdobędzie dzięki prawdziwej sztuce (a nie w wyniku rozlewu krwi). Teatr przestał pełnić swoją podstawową funkcję – nie jest w stanie zagwarantować odbiorcy relaksu i rozrywki. W zamian za to nudzi go i męczy. Na przydworcowej scenie przejął on rolę sędziego i oprawcy, który bezwarunkowo karze za popełnione winy. Absurdalne oskarżenia płyną między innymi pod adresem Widza, który zasnął w czasie trwania sztuki. Zgodnie z Wielkim Kodeksem Teatralnym, za takie przewinienie grozi kara śmierci. Konsekwencje za poniesioną winę nie sprawią jednak, że ludzie staną się lepsi,

rozsądniejsi. Ta mocno przejaskrawiona sytuacja jedynie uzmysławia nam, jak bardzo człowiek oddalił się od sztuki. Obsadzając widownię ślepo-głuchoniemymi, Bogajew w ironiczny sposób przedstawia potencjalnych odbiorców sztuki – nieczułych i niewzruszonych na jej piękno. Olga Żurczewa twierdzi, że teatr staje się „(…) внутренним пространством самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих возможностей”[148]. A co najważniejsze, odbiorca doświadcza procesu katharsis i samoidentyfikacji. Według badaczki, to dzięki „Ja” widza kształtuje się i uwydatnia sceniczna rzeczywistość (włączając w to konflikt)[149]. Jednak w przypadku widzów/odbiorców *Wielkiego muru chińskiego* to znamienite oczyszczenie, a także odtworzenie na własnej skórze tej scenicznej rzeczywistości jest niemożliwe: „(...) при всем жизнеподобии персонажей, сюжетов и реалий, отраженных в «новой новой драме», современный зритель (по разным причинам, в том числе и по причине социальной отчужденности) не в состоянии спроецировать на себя эту сценическую реальность”[150].

Jak można zauważyć, zasady teatru w pełni organizują życie społeczeństwa (obowiązuje Wielki Kodeks Teatralny, według Reżysera jedynie teatr jest w stanie wydobyć naród z kryzysu). To, co widać z perspektywy widowni, to fragmenty przedstawienia teatralnego. W didaskaliach autor zwraca uwagę odbiorcy, iż jednym z jej bohaterów nie jest policjant, lecz aktor, grający policjanta. Również sami bohaterowie w pewnym momencie zapominają o tym, że grają spektakl i kłócą się, kto powinien teraz wypowiadać swoją kwestię:

> Случайная пауза.
> Министр обороны достает пистолет, кладет дуло себе в рот.
> Чудак (президенту). Твоя реплика...
> Президент (министру обороны). Еще рано...
> Министр обороны. Чья реплика?
> Президент. Твоя.
> Чудак. Твоя.
> Премьер. Твоя.
> Министр обороны стреляется.
> Чудак. Рано!!!

[148] О.В. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме*…, с. 24.
[149] Tamże, s. 24.
[150] Tamże, s. 25.

Dzięki takim szczegółom dostrzegamy, iż Bogajew kreuje podwójną rzeczywistość (pierwsza należy do tych, którzy zajmują miejsce na widowni i obserwują to, co się dzieje na scenie, drugą natomiast możemy określić mianem rzeczywistości scenicznej), tym samym pozwala sztuce spojrzeć na siebie z dystansu. *Wielki mur chiński* odznacza się autorefleksyjnością w odniesieniu do własnej natury i teatralizacji jako jednej z zasad sztuki, nosi więc cechy metadramatu (metateatru).

W analizowanej sztuce o braku konsekwencji, niezachowaniu ciągłości możemy mówić nie tylko w przypadku wydarzeń. Utwór zrywa z jednością czasu, co również odróżnia współczesną dramaturgię od dramatów poprzedniego stulecia. W didaskaliach znajdujemy informacje o tym, że wydarzenia ponownie rozgrywają się w odstępie tygodnia, a nawet miesiąca (tyle dzieli sceny z pierwszego i drugiego aktu). W tym czasie zmienił się wystrój teatru, a także jego główny dyrektor:

> Месяц спустя. Там же. Фойе театра «У вокзала». Появилась новая мебель, светильники. На полу новый персидский ковер. За дверью идет спектакль. У буфета сидит режиссер, под стойкой штабеля консервов. Режиссер пересчитывает купюры. Входит молодой человек с ящиком новых консервов — он новый директор театра...

Wielki mur teatralny to nazwa powstała w wyniku transformacji tytułowego *Wielkiego muru chińskiego*. Jak już zauważyliśmy, jest on wyłącznie metaforą, której semantyka zawiera w sobie kod teatralności i jedynie naprowadza widzów na właściwego bohatera sztuki, jakim jest teatr. Opisując gatunkowe innowacje w dwudziestowiecznej dramaturgii, których apogeum przypada w dobie teatru absurdu, Nina Iszczuk-Fadiejewa na przykładzie *Łysej śpiewaczki* Eugeniusza Ionesco zwraca uwagę na paradoks, dotyczący tytułu utworu. W obu przypadkach bohaterowie, oznaczeni jako główni, nie pojawiają się na scenie, co świadczy nie tylko o pewnego rodzaju „deformacji" bohatera dramatycznego, ale i o modyfikacji gatunku. Badaczka pisze następująco:

> Герой, заявленный как главный, но не явленный на сцене, – знак полной „деформации" не только драматического героя, но и жанра. Лишенный характера и биографии, т.е. сюжета, герой в *Лысой певице* становится в большей степени речевым субъектом, нежели героем в традиционной системе понятий"[151].

[151] Н.И. Ищук-Фадеева, *Текст в тексте и жанр в жанре…*, с 28.

Teatr jako bohater abstrakcyjny jest wyłącznie obiektem językowym, przedmiotem odniesienia pozostałych bohaterów sztuki, elementem porównania. Materializuje się w ich mowie tylko wtedy, gdy Reżyser pragnie podkreślić potęgę swojego planu wybudowania nieskończenie wielu teatrów. *Wielki mur chiński* jedynie wprowadza odbiorcę do dalszej części utworu (na ścianie piwnicy widnieje napis «Великая Китайская стена. Комедия».

Na przestrzeni całej sztuki kilkakrotnie powtarza się pewna sentencja, która stała się swego rodzaju mottem, refrenem, przypominającym o budowie Wielkiego muru teatralnego, wielkiej idei Dziwaka: „Театр к театру... Рампа к рампе...". Stary przyjaciel Reżysera, który odnalazł go po wielu latach, podważa pomysł kolegi, neguje jego słuszność: „Старый друг. (...) нет Великой Театральной стены! «Золотые крыши, театр к театру» — это сказка, фантазия... Помнишь, какими мы были дураками?". Na przekór racjonalnym argumentom Starego przyjaciela utwór kończy się w fantastyczny, bajkowy sposób: „Подвал озаряется золотым светом и исчезает. На его месте появляется великолепный театр, а рядом такой же театр, другой, третий, еще и еще. Театр к театру, рампа к рампе, от Москвы до Камчатки, они крепко стоят Великой Театральной стеной".

Sztuki postmodernistyczne współczesnych dramaturgów rosyjskich, a więc i utwory Olega Bogajewa, oprócz tytułów właściwych posiadają również podtytuły. Pod względem nazewnictwa nawiązują one do tradycji dziewiętnastowiecznej – między innymi do dramatów Aleksandra Ostrowskiego (1823 – 1886)[152]. W podtytułach swoich sztuk Ostrowski (tak jak Bogajew) podaje liczbę aktów (scen/obrazów). Jak tłumaczy Lidia Czerniec, ta podpowiedź adresowana do potencjalnych widzów miała nie tylko znaczenie estetyczne[153]. Podtytuły pośredniczyły między autorem a odbiorcą, pełniły funkcję komunikatywną. Znajdujemy w nich różne, niecodzienne połączenia, charakterystyczne dla dwudziestowiecznej dramaturgii: „Подзаголовок становится одним из уровней художественного текста, на которых действует закон парадокса, совмещающий взаимоисключающее"[154]. W artykule *Авторские*

[152] Z czterdziestu siedmiu swoich sztuk dwadzieścia dwie Ostrowski nazwał komediami, siedemnaście – scenami/obrazami/etiudą, cztery – dramatami, trzy – dramatycznymi kronikami, jedną – „wiosenną bajką". Więcej na ten temat przeczytamy w: Л.В Чернец. *Жанры пьес Островского*, [online], http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=12, [14.06.20].

[153] Tamże.

[154] Е.М. Васильев, *Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века* [в:] *Е. М. Васильев, Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные*

жанровые обозначения в драматургии XX века czytamy, że oprócz tradycyjnego nazewnictwa typu „komedia", „tragedia" lub po prostu „sztuka" (bardzo popularnego u Bogajewa), równie popularne są inne, hybrydowe nazwy gatunkowe.

Kolejnym przykładem nietradycyjnej i nieszablonowej komedii Olega Bogajewa jest dramat *Szpilki. Sztuka w jednym akcie (Шпильки. Пьеса в одном действии)*, o której pisaliśmy już w pierwszym rozdziale pracy.

Podobnie jak w poprzednio analizowanej sztuce, *Szpilki* zadziwiają swoją innowacyjnością już na poziomie konstrukcji utworu. Przeczytawszy kilka pierwszych scen, zauważamy, iż zostały one skonstruowane paralelnie, są niemal identyczne. Głównymi bohaterami są trzej mężczyźni – Dyrektor, Brunet i Blondyn (ich prawdziwe imiona i nazwiska poznajemy w trakcie wydarzeń) oraz ich żony, występujące w sztuce jako Żona Dyrektora, Brunetka i Blondynka. Bogajew dokonał tu rozdwojenia planów wydarzeń na zasadzie lustrzanego odbicia. Mężczyźni spotkali się w szkole z Dyrektorem w sprawie swoich dzieci, lecz nie to stało się tematem ich rozmów. Wszyscy trzej zaczęli narzekać na własne małżeństwa, a zwłaszcza żony, porównywać ich zachowanie, stosunek do współmałżonków. Doszli również do wspólnego wniosku, iż najlepszym rozwiązaniem byłoby pozbycie się ich raz na zawsze. Niemal identyczną sytuację widzimy w gabinecie fryzjersko-kosmetycznym, w którym przypadkiem spotkały się Żona Dyrektora, Brunetka i Blondynka. Błaha rozmowa bardzo szybko przerodziła się w debatę nad małżonkami. W obu przypadkach padają takie same pytania odnośnie relacji z życiowym partnerem, a co ciekawe, pojawiają się niemal identyczne odpowiedzi oraz pomysł zabójstwa. Każda ze stron podkreśla swoją gorszą pozycję, użalając się nad własnym losem. Tak wygląda między innymi rozmowa mężczyzn na temat tego, kto w domu pierze i prasuje:

Директор. А вам жена белье нижнее гладит?

Брюнет. Что вы, зачем?

Блондин. Мне — только постельное.

Брюнет. А рубашку, штаны?

Блондин. Ни-ког-да.

Директор. А меня даже в гроб в мятом костюме положит.

Блондин. Она так сказала?

Брюнет. Ладно, хоть честно призналась...

особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. — Екатеринбург 2009, t. 2, c. 52.

Блондин. А носки?

Директор (тревожно). Что «носки»?

Блондин. Вам стирает?

Директор. Ни одного носка за всю жизнь. Даже чистые не стирала[155].

Kobiety, jakby na złość powtarzając za swoimi mężami, również rozprawiają nad podziałem domowych obowiązków:

Блондинка. А вам пальто подает, когда вы одеваетесь?

Брюнетка. Что вы, зачем?

Блондинка. Мне — только плащ. Да и то — швырнет как попало. А бывает, и воротник оторвет.

Жена директора. Говорит: «Потеплей, дорогая, оденься»?

Брюнетка. Смеетесь???

Жена директора. Меня даже в гроб в драной ночнушке положит.

Блондинка. Он так сказал?

Брюнетка. Ладно, хоть честно признался...

Блондинка. А трусы?

Жена директора. Что — «трусы»?

Блондинка. Себе стирает?

Жена директора. Ни одного трусаля за всю жизнь! Так и ходит с тех пор, как мамочка померла, в грязных, засранец...

Jak twierdzi Alexander Graf, „Повторы отдельных сцен и ситуаций являются не только автоцитатами, но и создают ощущение почти машинального, автоматического повторения отдельных моментов жизни, от чего возникает впечатление судьбоносной „неизбежности”[156]. Takie nakładanie się na siebie planów zdarzeń sprawia, że odbiorca doświadcza przeżycia absurdalnej sytuacji. Zachowanie bohaterów jest oczywiście z góry zaplanowane i iluzoryczne, jednakże reakcja odbiorców oraz ich stan psychiczno-emocjonalny wręcz przeciwnie. Komedia kształtuje się właśnie w momencie rozłamu, rozbieżności między tymi planami: reakcją widza/autora i reakcją bohaterów. Wypowiedzi postaci imitują pewne konkretne

[155] О.А. Богаев, *Шпильки, Пьеса в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm, [10.11.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

[156] A. Graf, *Жизнь, зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева «Как я съела мужа»,* „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 174.

dyskursy, między którymi w sztuce rozwija się absurd. Każdy z nich został przedstawiony z deformacją, odstępstwem od normy.

Komedia rozpoczyna się w szkole średniej. Pierwszy z dyskursów, jaki podejmują bohaterowie, dotyczy nauki, wychowania oraz psychologii. Przewija się on na przestrzeni całej sztuki, a zwłaszcza wtedy, gdy pojawiają się postacie epizodyczne, które, jak się okazuje, są byłymi uczniami Dyrektora. Niestety, sądząc po stanowiskach, jakie obecnie piastują, w szkole nie uchodzili za wzorowych uczniów. Pierwszy z nich jest Sutenerem, pracuje w saunie, gdzie prostytutki popełniły samobójstwo. Efekt komiczny wywołuje tu zachowanie Dyrektora, który z dumą przedstawia byłego ucznia swoim kompanom:

> Сутенер. «Недуг императоров»? (Внимательно вглядывается в лицо директора. Пауза. Лицо светлеет, и появляется детская улыбка узнавания.) Герасим Ефремыч?! Это же я... Я учился у вас...
> Директор (приходит в себя, мутно). Алеша?.. Откуда ты здесь?
> Сутенер. Я?.. Я тут работаю. Как вы живете?
> Директор. Да ничего... Прости, не узнал... Ты очень вырос. (С гордостью Брюнету и Блондину.) Это мой ученик...

Kolejnego wychowanka Dyrektora przypadkiem spotyka jego żona. W sztuce występuje jako Art-manager spółki „Świąteczny kiler” („Праздничный киллер”), do której kobiety zgłaszają się po to, aby płatny zabójca pozbył się ich mężów.

> Арт-менеджер. «Недуг императоров»??? (Внимательно вглядывается в лицо Жены директора. Пауза. Лицо светлеет, и появляется детская улыбка. Узнает.) Герасим Ефремыч! Мой дорогой!
> Брюнетка. Это не он, это его жена...
> Арт-менеджер. Мария Петровна!!!
> Жена директора (приходит в себя, мутно). Миша Барашкин?..
> Арт-менеджер. Ну! Я учился у вашего мужа!
> Жена директора. Погоди... ты же хотел стать комбайнером.
> Арт-менеджер. Нет, комбайнером хотел Лева Шрайман, а я — солистом Большого театра.

Odbiorcę zadziwia i szokuje fakt, iż żony traktują to miejsce niczym zwyczajną poradnię lub instytucję, w której załatwiane są sprawy administracyjne. Kobiety wybierają najkorzystniejszą ofertę i rozmawiają o warunkach umowy (o terminie wykonania zlecenia, numerze rachunku itp.). Motyw zbrodni w dialogach bohaterów przestaje być tematem tabu, materializuje się w ich mowie i czynach. Postacie nie kryją się ze swoimi zamiarami, rozmawiają otwarcie, nawet w miejscach publicznych (na przykład w salonie fryzjersko-kosmetycznym). Ta sytuacja wykracza poza wszelkie granice norm moralnych i obyczajowych. Poczucie absurdalności potęguje informacja o sylwetce kilera. Bogajew po raz kolejny wykorzystuje profil ślepo-głuchoniemego (tak jak w *Wielkim murze chińskim* zaproszono na spektakl niewidomych i niesłyszących widzów), tym samym deformując i ośmieszając obraz zawodowego zabójcy:

Брюнетка (на киллера). Он нас не понимает.
Блондинка. И мы его тоже.
Арт-менеджер. Конечно, наш друг — слепоглухонемой.
Жена директора. А как же он убивает?
Арт-менеджер. Уверяю, он лучший в стране киллер.

Postać Dyrektora uczestniczy w jeszcze jednym, szczególnym dyskursie, dotyczącym jego choroby – hemoroidalnych kolek. Są one znakiem szczególnym mężczyzny, ponieważ to właśnie w momencie ataku bólu rozpoznają go jego uczniowie. Sam Dyrektor określa swoją chorobę „przypadłością imperatorów".

Główny temat sztuki oscyluje jednak wokół dyskursu rodzinnego, w którym nie brak agresji, wzajemnej niechęci i zażaleń. Mimo że małżonkowie wciąż opowiadają o różnego rodzaju przemocy (słownej, lecz przede wszystkim fizycznej), w ich wypowiedziach znajdujemy wiele komicznych, nierzadko wręcz absurdalnych słów. W scenie trzeciej kobiety rzucają monetą, aby rozstrzygnąć, czyjego męża zabiją jako pierwszego. Żadna z nich nie chce obstawić „orła", ponieważ żaden z ich mężów, jak same twierdzą, do orła nie jest podobny. Co innego, gdyby chodziło o kozła:

Жена директора (достает монетку, Блондинке). Ваш — орел или решка?
Блондинка. Мой на орла не потянет.
Брюнетка. Мой — тоже.
Блондинка. Почему на наших монетах козлов не печатают?

Częstym zabiegiem, który stosuje w sztuce Bogajew, jest nagła zmiana tematu, niespodziewany zwrot w dialogach bohaterów, co rodzi małe nieporozumienia i śmieszy czytelnika:

Блондинка. Что это?..
Жена директора. Снежный человек. Тут иногда грибники пропадают.
Брюнетка. А как вы с ним познакомились?
Жена директора. Я не знаю его.
Брюнетка. Я про мужа вашего.
Жена директора. Да как познакомились...

Mężowie narzekają na współmałżonki – każdy na swoją. Jednak w sytuacji, gdy Brunet zarzuca Dyrektorowi, iż jego żona nie jest człowiekiem, lecz kreaturą, gadem, mężczyzna uderza Bruneta w twarz. Pod adresem bohaterów niejednokrotnie padają ciężkie słowa, lecz powtórzone kilka razy, tracą swoją moc, uwydatniając komiczność sytuacji:

Директор. Я надеюсь, в последний момент вы не проявите малодушие? Это не тот случай, когда нужно играть в милосердие...
Блондин. Да с чего?
Директор. Собаку убить трудно, а здесь — женщину-человека...
Брюнет. Ваша жена — не человек...
Пауза.
Директор. А кто она, по-вашему?
Брюнет. Тварь — вот кто она.
Директор. Тварь???
Брюнет. Да, и сучка последняя...
Директор бьет Брюнета по лицу.
Ты чо, ненормальный???
Директор. Не сметь мою жену оскорблять!

Komizm językowy jest częścią składową dialogów w *Szpilkach,* tak samo, jak komizm sytuacyjny, który wraz z biegiem wydarzeń wyrasta do rangi absurdu. W scenie szóstej kobiety przygotowują swoim mężom śmiertelnie trującą zupę – gotują w lesie wywar na bazie muchomorów. Zapominają się do tego stopnia, że same kosztują trucizny. Jak się później okazuje, po długim pobycie w szpitalu wszystkie wracają do zdrowia. Kolejna

nieudana próba zabójstwa mężów jest wyłącznie iluzją marzeń, których nie sposób zrealizować:

> Жена директора. Вот и накормим, милых, под водочку.
> (Черпает ядовитую жидкость большим черпаком, пробует на вкус.) Попробуйте... Я всегда пересаливаю.
> Брюнетка и Блондинка поочередно пробуют.
> Блондинка. Достаточно...
> Брюнетка. Еще бы картошечки...
> Понравилось, снова пробуют. Вошли во вкус. Увлеченно едят. Пауза. У всех троих выкатываются глаза. Задыхаются, катаются по траве.

Z rozmów kobiet wynika, że już wcześniej próbowały one różnych środków chemicznych, które miały zaszkodzić mężczyznom:

> Блондинка. Лучше их отравить, это как-то надежнее.
> Жена директора. Милая моя, да я своего каждый день травлю! Тридцать лет никак не умрет.
> Брюнетка. Чем травите?
> Жена директора. Хлором. В чай подсыпаю и прыскаю утром в лицо дихлофос, пока спит.
> Блондинка. А мышьяк пробовали?
> Жена директора. И мышьяк, и дуст, и цианистый калий...
> Брюнетка. А ртуть не давали?
> Жена директора. Ртуть?! Да ты знаешь, сколько я градусников извела?
> Брюнетка. Ничего не берет.

W świadomości wszystkich małżonków panuje ogólne przekonanie, iż zabójstwo partnera, tak jak rozwód w dzisiejszych czasach, jest czymś naturalnym, mieszczącym się w granicach norm społecznych. Normy te jednak zostały celowo zdeformowane i kłócą się z wyobrażeniami odbiorcy. Blondyn powołuje się na dane statystyczne, według których w co dziesiątym rosyjskim małżeństwie dochodzi do zbrodni: „(…) Каждую минуту на земле муж убивает жену, а жена — мужа». А в нашей стране — каждый десятый супруг убивает супруга. Убивают все, но попадаются чаще мужья. Потому что убивают от чистого сердца, наивно, без плана”. Mężowie mają jednak plan i kurczowo się go trzymają.

Szpilki jako dramat teatru absurdu, od tradycyjnej komedii różni się również tym, iż niektóre sceny wydają się być niedokończone, „urywają się" w najciekawszym momencie. Bogajew po raz kolejny nie zachowuje ciągłości zdarzeń, wyświetla je wybiórczo i niekonsekwentnie. Z didaskaliów dowiadujemy się, że Dyrektor, który upozorował własną śmierć, został zamknięty w trumnie zabitej gwoździami. Ze środka słychać jego krzyki, lecz na tym scena się kończy. Nie od razu dowiadujemy się, jaki los go spotyka. Po pewnym okresie (jak informuje Bogajew, po upływie dwóch tygodni) Dyrektor wrócił do domu i miał pretensje do żony o to, iż uciekła z jego pogrzebu. Należy tu zwrócić także uwagę na zerwanie z jednością czasu. Niektóre wydarzenia rozgrywają się w odstępie dwóch tygodni. Podobnie jak w serialu telewizyjnym, aby poznać dalsze losy bohaterów, widzowie muszą czekać na kolejny odcinek.

Zaskakującym, zarówno dla odbiorcy, jak i dla Dyrektora, jest zakończenie sztuki. Okazuje się, że jest ona realizacją scenariusza zbiorowej terapii małżeńskiej, przyjmuje formę treningu psychologicznego. W ten sposób Bogajew manifestuje swoje ironiczne podejście do scenariusza z podziałem na role, szablonowej gry aktorskiej, w której wszystko jest już przemyślane i narzucone odgórnie. Nie ma w niej miejsca na porywy emocji. Wszyscy dokładnie wiedzieli, co i w jakim celu robią, tylko Dyrektor był nieświadomy całej sytuacji. Jego żona postanowiła zrobić mu niespodziankę:

Психолог. Ну вот, в Крым съездили, игра и окончена. Сдайте тесты.
Все отдают Психологу бумаги, кроме директора.
Даже при беглом взгляде я вижу, что появилась масса плюсов.
Брюнетка. Да, мы стали жить намного лучше.
Блондин. Мы тоже.
Блондинка. Мы стали меньше ругаться.
Брюнет. Мы больше понимаем друг друга.
Брюнетка. Игра нам помогла.
Блондин. Игра нас сблизила, и меньше одиночества.
Директор. Какая игра?
Психолог. Как «какая»? Вам разве жена не сказала в самом начале?

Terapia zakładała odegranie ról małżonków, których związki przechodzą pewien kryzys. W ten sposób Bogajew stawia wyraźny akcent na grę aktorską, która sprowadza się do funkcji rodzinnego treningu. Jak twierdzi Psycholog, takie

doświadczenie z pewnością pomoże im uniknąć podobnych sytuacji w przyszłości: „Психолог. Игра как форма общения, направленная на моделирование экстремальных конфликтов, с целью избежать их в дальнейшем. Игра как психолингвистический метод семейного тренинга”.

3.2. NARRATYWIZACJA WYPOWIEDZI W DRAMATACH OLEGA BOGAJEWA

Połączenie cech dramatu i epiki badacze uważają za jedną z kluczowych tendencji w rozwoju dramaturgii rosyjskiej przełomu XX – XXI wieku[157], mając na względzie, przede wszystkim, wykorzystywanie nowych sposobów konstruowania tekstu i świata przedstawionego. Jak zauważa Gonczarowa-Grabowska, chwyt tak zwanej epizacji artystycznej struktury dramatu do niedawna uznawano za naruszenie kanonu (z wyjątkiem monodramatu, w którym epizacja jest uwarunkowana gatunkowo), ukształtowanego przez postsowiecką sytuację społeczno-kulturową[158]. Warto dodać, opierając się na rozważaniach znanych badaczy najnowszego dramatu rosyjskiego (Olgi Żurczewej, Poliny Bogdanowej i innych), że w najnowszym dramacie zjawisko to zakorzeniło się na tyle, że nie jest już uznawane za błąd. Zdaniem badaczki, korelacja „epiczności” i „dramatyczności” wpłynęła na pojawienie się charakterystycznej dla kina otwartości przestrzeni artystycznej (разомкнутое художественное пространство), konstrukcji narracyjnych, licznych monologów (niejednokrotnie bardzo długich), rozbudowanego tekstu pobocznego, pierwszoosobowej narracji, fragmentaryczności, montażu scen[159]. Zjawisko epizacji współczesnego dramatu obejmuje szereg procesów realizujących się na poziomie kreacji obrazu świata, wzmocnienia głosu autora w tekście pobocznym oraz innych elementów pozatekstowych, zmiany charakteru narracji, której przypisuje się co raz większe znaczenie i status samodzielnej kategorii. Nieprzypadkowo badacze konsekwentnie analizują poetykę wypowiedzi współczesnych sztuk pod kątem narratywizacji.

Wydarzenia, rozgrywające się „tu i teraz” („здесь и сейчас”), zostały wzbogacone o wiele elementów epickich, do których Gonczarowa-Grabowska zalicza

[157] В.Л. Шуников, *Нарративизация новейшей российской драмы*, „Вестник РГГУ” 2011, с. 67.
[158] С.Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI века. Учебное пособие*, Издательство: Вышэйшая школа, Минск 2021, с. 27.
[159] Tamże, s.

dzienniki, listy lub wspomnienia, co w konsekwencji skutkuje zmianą formy dramaturgicznej. W ten sposób uwaga autora skupiona jest nie na przedstawieniu codziennych sytuacji, lecz na procesie mówienia, noszącym performatywny charakter. Jak zauważa Walery Tiupa, „перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания”[160]. Akcja dramatu przenosi się na plan komunikacji między bohaterami. Wychodząc z takiego założenia, należy analizować kategorię akcji na dwóch płaszczyznach: planu akcji i planu wypowiedzi. Tę właściwość zauważamy również w sztukach Bogajewa, których poetyka nie została jeszcze wystarczająco przeanalizowana w aspekcie narratywizacji wypowiedzi dramaturgicznej. Celem tej części pracy jest, przede wszystkim, analiza różnych form narracji w utworach komediowych uralskiego dramaturga[161]. Spośród nich wybraliśmy te sztuki, które charakteryzują się szczególnym sposobem organizacji niniejszej kategorii: *Lermontow naszych czasów*, *Szary* i *Martwe uszy*.

Podtytuł dramatu *Лермонтов нашего времени. Школьное сочинение в двух актах* wskazuje na nietypową formę narracji, rzadko wykorzystywaną przez dramaturgów, jaką jest szkolne wypracowanie. Taki rodzaj podtytułu w sztuce, charakteryzujący formę pisemnego dyskursu, można porównać z ego-dokumentem, odzwierciedlającym świadomość jego autora (w tym przypadku szkolnego ucznia). Głównym bohaterem okazuje się jednak nie uczeń, a nauczycielka literatury Raisa Maksimowna, niezwykle wymagająca zarówno w stosunku do swoich podopiecznych, jak i kolegów z pracy („строгая женщина лет пятидесяти”[162]). W utworach innych współczesnych dramaturgów również znajdujemy podtytuły o podobnym charakterze, na przykład w sztuce Jeleny Isajewej *Про мою маму и про меня* („школьные сочинения в двух действиях”). W tej sztuce *verbatim* wypowiedzi bohaterów, między innymi opowieść Leny, głównej bohaterki, zostały przedstawione w formie wypracowań, napisanych na polecenie nauczycielki. Jej wspomnienia i inne historie, napisane w pierwszej osobie liczby pojedynczej, od razu realizują się na scenie dzięki obecnym tam aktorom. Natomiast w sztuce Bogajewa widzimy szereg epistolarnych

[160] В.И. Тюпа, *Драма как тип высказывания*, „Новый филологический вестник” 2010, Nr 3, c. 4.
[161] Temat ten został omówiony w: A. Juchniewicz, *Нарративизация драматургического высказывания в пьесах Олега Богаева*, „Семиотические исследования” 2021, t. 1, Nr 4, s. 58-65.
[162] О.А. Богаев, *Лермонтов нашего времени. Школьное сочинение в двух актах*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/lermontov_nashego_vremeni.htm, [11.09.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

form wypowiedzi, będących przykładem narracji. Zostały one wprowadzone do akcji utworu bezpośrednio, jak na przykład „Письмо Раи" czy list Starego Dyrektora. Wykorzystanie formy narracji, typowej dla pism urzędowych, oddaje martwotę scholastycznego stylu kancelaryjnych dokumentów: frazy, które nic nie znaczą i pozbawione są zabarwienia emocjonalnego lub oficjalne zwroty do poważnych osób. W większości przypadków to sami bohaterowie opowiadają treść listów bohaterki (adresowanych nieżyjącemu już dyrektorowi Siergiejowi Iljiczowi), niektóre z nich kobieta opowiada sama (jak w przypadku listu do prokuratury: „РАЯ. Да, я накатала неделю назад в прокуратуру, где указала, что в нашей… то есть в вашей столовой детей кормят тюремной баландой. При Сергее Иваныче этого не было. А при вас стало (...)". W wypowiedziach bohaterów pojawiły się również skargi (jedna z nich w formie anonimowego listu) na Raisę, przypominające narracyjne komunikaty:

> ДИРЕКТОР (листает, перебирает бумаги). Через год. Учитель математики сообщает, что вы прищемили ей палец…
> РАЯ. На руке?
> ДИРЕКТОР. На ноге.
> РАЯ. Не помню.
> ДИРЕКТОР. А учительница химии сообщает, что вы облили ее кислотой.
> РАЯ. Не знаю, наверно что-то и было… Ах да! Она сказала, что Донцова – великий писатель. А дата какая?
> ДИРЕКТОР. Пять лет назад.
> РАЯ. «Дела минувших дней, забытые печали»…

Ujawnione przez Dyrektora i wymijająco skomentowane przez Raisę doniesienia prezentują odbiorcy rozgrywające się w przeszłości wydarzenia. O takim sposobie przedstawienia obrazu zdarzeń pisze Tiutiełowa, opierając się w szczególności na rozważaniach Petera Szondi. Jej zdaniem „(...) слово героя, звучащее на сцене, может творить образ события, не разворачивающегося на глазах зрителя, а уже произошедшего"[163]. Przedstawione za pośrednictwem Dyrektora wydarzenia, w których udział brała główna bohaterka, są całkowicie niezależne od podmiotu wypowiedzi, pozostają niezmienne, co jest szczególnym przymiotem epiki.

[163] Л.Г. Тютелова, *Эпическое в «Новой драме» рубежа XIX – XX веков,* „Вестник Челябинского государственного педагогического университета" 2016, Nr 1, c. 152.

Raisa nie jest w stanie zrozumieć tych wszystkich oskarżeń. Jej zachowanie wskazuje na to, że nie chce i nie potrafi dostosować się do żądań Dyrektora, wypowiada się w sposób podniosły, pełen patosu, zdecydowanie nieadekwatny do sytuacji. Gniewne uwagi przełożonego bohaterki i lekceważące repliki Raisy opierają się na wzajemnym niezrozumieniu, co rodzi komiczną sytuację. Dwupoziomowy plan komunikacji postaci umacnia się również dzięki umownemu rozdzieleniu planów akcji, toczącej się w różnych epokach czasowych. Pierwszy z nich jest umownie rzeczywisty – wydarzenia rozgrywają się w szkole lub w czasie lekcji. Drugi – fantasmagoryczny, jest częścią fantazji, wyobrażenia Raisy Maksimowny. Przejście między pierwszym a drugim jest doskonale widoczne. Kobieta podświadomie w trakcie marzeń sennych przenosi się do Piatigorska, spotyka się z Lermontowem i jego bliskimi. Zmianę planów zwiastuje charakterystyczna klątwa bohaterki, powtarzana kilkakrotnie przed snem: „Лермонтов. Смерть. Пятигорск. Лермонтов. Смерть. Пятигорск".

Konflikt uwarunkowany jest spekulatywnym, chimerycznym zachowaniem nauczycielki, która żyje wyłącznie problemami literatury, w szczególności twórczością Michaiła Lermontowa. Z powodu ciągłej samotności i niskiej samooceny, Raisa Maksimowna podświadomie szuka towarzysza nie wśród żywych, a wśród umarłych. Świadczy o tym sposób wypowiedzi bohaterki. Obchodząc dwusetną rocznicę urodzin Lermontowa, rozmawia z jego portretem. Obraz pisarza to ideał, jaki bohaterka stworzyła w swojej wyobraźni. W rzeczywistości nie znajduje nikogo takiego, więc obraz ten możemy rozpatrywać w kontekście Innego w świadomości jej osobistego „Ja". Między światem rzeczywistym a iluzjami Raisy pojawia się przepaść, co wskazuje na rozdwojenie w świadomości bohaterki, przypominające stan duszy bohatera romantycznego. Jej wyobrażenia o świecie realnym i fantasmagorycznym są zdeformowane. W rozmowie z Dyrektorem nauczycielka wypowiada się na temat Gogola tak, jakby on rzeczywiście był obecny w czasie lekcji: „Николай Васильевич Гоголь не терпит телефонной суеты". Staje się jasne, że to właśnie literatura ukształtowała światopogląd bohaterki. W sztuce pojawia się szereg wierszy Lermontowa, które Raisa recytuje z pamięci. Bohaterka ucieka się do twórczości rosyjskiego klasyka w dowolnej sytuacji, na przykład w rozmowie z Dyrektorem szkoły. Teksty liryczne nadają sztuce podniosły charakter, wyjątkowy nastrój. Z ich pomocą dramaturg zwraca uwagę na dwie istotne kwestie: twórczość klasyka literatury rosyjskiej jest wciąż aktualna, a Raisa Maksimowna błądzi na granicy świata rzeczywistego i fantasmagorii.

Absurdalne zachowanie Raisy oraz jej listy, adresowane do zmarłych, przypominają postawę bohatera *Rosyjskiej poczty ludowej* – Iwana Sidorowicza Żukowa, którego sposób bycia należy tłumaczyć zaburzeniami na tle jego psychiki, a także sylwetkę Ery Nikołajewny – bohaterki komedii *Martwe uszy*, która kontaktuje się z kwartetem klasyków literatury rosyjskiej. Warto zwrócić uwagę na szczególne podkreślenie, że jest to historia czasów najnowszych, teraźniejszych, o czym zasygnalizowano już w samym tytule (podobnie jak w komedii *Lermontow naszych czasów*). Takie uściślenie także zawiera w sobie strategie narratywizacji.

Akcja sztuki oparta jest na jednym wydarzeniu z życia głównej bohaterki, wyraźnie przypominającym teatr absurdu. Era Nikołajewna, której „умственные способности не в пример телесным чудесам оказались ничтожны”[164], bierze odpowiedzialność za dalsze losy miejskiej biblioteki i chce uchronić ją przed zamknięciem. Mając na uwadze komentarz autora na temat bohaterki, która jest „далека от образованной жизни”, pomysł Raisy okazuje się komiczny. Komizm pojawia się (tak jak w sztuce *Lermontow naszych czasów*) w związku z niezgodnością różnych planów komunikacyjnych i przejawia się we wzajemnym niezrozumieniu bohaterów. Obecny w mieszkaniu bohaterki Człowiek, którym nieco później okazuje się być Czechow, wypowiada się w sposób oficjalny, posługuje się językiem urzędowych dokumentów, co zadziwia Erę Nikołajewnę, wprawia ją w osłupienie:

> ЧЕЛОВЕК. По законам природы я не должен был являться, но я вынужден. Сложившаяся ситуация требует решительных действий, поэтому я осмелился на этот опасный и рискованный шаг.
> ЭРА. Кого?
> ЧЕЛОВЕК. Может возникнуть вопрос: почему я обращаюсь именно к вам? Отвечу. Вы самый умный, образованный человек в районе. Ваша внутренняя конституция, жизненный опыт... незаурядная личность - все это внушает доверие и наше расположение.
> ЭРА (испуганно). Куда?
> ЧЕЛОВЕК. Итак, вы согласны?

[164] О.А. Богаев, *Мёртвые уши. Новейшая история туалетной бумаги*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/mertvye_ushi_2010.htm, [11.09.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Jak podkreśla sam Czechow, jego kontakt z bohaterką narusza prawa natury. Dotyczy to również obrazów pozostałych klasyków, które przedstawione zostały za pośrednictwem wyobrażeń Ery Nikołajewny: Lwa Tołstoja, Mikołaja Gogola i Aleksandra Puszkina.

Elementy psychofizycznego portretu Ery w ironiczny sposób obnażone zostają zarówno w

tekście pobocznym, jak i w wypowiedziach bohaterów, jednak to w sytuacjach, kiedy bohaterka dochodzi do głosu, Bogajew ironizuje najintensywniej. Przykładem jest epizod, w którym Era decyduje się podzielić z Czechowem swymi wspomnieniami. Zasługują one na uwagę, ponieważ są nietypowe dla tego rodzaju ego-dokumentów (listy, dzienniki, wspomnienia) i nie przedstawiają żadnej osobistej historii. Zapisane w zeszycie „каракули", są bardzo prymitywne, jak wynika z ich treści, jednak bohaterka podkreśla, że jest to całe jej życie. Te zapiski bezpośrednio odzwierciedlają sposób myślenia Ery Nikołajewny:

> ЭРА (достает тетрадку, открывает с волнением, читает). «Воспоминания...» (Прослезилась.) Нет... не могу... Читай сам.
> ЧЕХОВ (читает каракули). Раньше колбаса стоила два двадцать, а крупа 15 копеек пачка. Входя в гастроном, можно было не только трясти башкой и нюхать запахи, но и отовариваться по совести... Конфеты, печенье, куриные и животные окороки, яйцо, масло, сметана, молоко, рыба." Что это? Романтическое вступление?

W przeanalizowanych powyżej sztukach zauważamy narratywizację nie tylko w formach wypowiedzi postaci, ale i w tekście pobocznym. Treść didaskaliów nie ogranicza się wyłącznie do opisu scenerii, lecz wzbogacona zostaje o sposób przedstawienia narracji. Obecność tak zwanego „ремарочного субъекта" i pojawiające się dzięki niemu obrazy „(…) дают возможность драматургу выразить своё видение и понимание действительности"[165]. Opierając się na pozycji Łarisy Tiutiełowej, warto podkreślić, iż „комментарий драматических картин, возникающий в речи ремарочного субъекта, свидетельствует о диалогической направленности ремарочной речи на сознание героя, а в окончательном варианте – читателя/зрителя"[166]. Oto przykład:

[165] Л.Г. Тютелова, *Проблема пространственной точки зрения в драме*, „Теория драмы" 2019, Nr 4 (39), с. 43.
[166] Tamże, s. 43.

> Просто обставленная квартира Раисы Максимовны. Бедно, но со вкусом. Видно, что главное в жизни хозяйки – это школа и литература. На подоконнике, на столе – везде стопки учебников и ученических тетрадей, на стенах полный «иконостас» великих русских писателей в золоченых рамах. Надо сказать, что Лермонтов выделен особо от остальных: его портрет висит на отдельной стене напротив стола.

Takie wyrażenia jak „видно, что" lub „надо сказать" wyraźnie wskazują na obecność „ремарочного субъекта". W niektórych przypadkach tekst poboczny staje się jednym z obrazów utworu. Jak zauważa Gonczarowa-Grabowska, „ремарки часто вплетены в основную повествовательную ткань, выполняя и сугубо функциональную, и сюжетообразующую роль, а в ряде случаев не только комментируя ход действия, но и формируя самостоятельный текст (...)"[167]. Szczegółowy opis toczących się na scenie wydarzeń przypomina mikronowelę – jeden z gatunków utworów epickich. Tak wyglądają również wstępne didaskalia w sztuce *Szary* (2015) (*Серый. Пьеса в двух действиях*). Są one w znacznym stopniu rozbudowane i opisują miejsce akcji – plac przed cerkwią, w której trwa świąteczna liturgia. Następnie jest to bezpośrednia relacja narratora, świadka bieżących wydarzeń: „Залаяли дворовые собаки, в начале улицы послышался шум: конский топот, свист, грохот колес. Что-то приближается (...)[168]".

Wprowadzający fragment utworu możemy nazwać tekstem-scenariuszem, ponieważ składa się on z fragmentarycznych opisów akcji, przygotowanych na kształt konspektu. W tych zdawkowych akapitach przeważają konstrukcje czasownikowe, co, po pierwsze, pozwala uzmysłowić sobie charakter wydarzeń: „Комиссар дает знак, возницы разворачивают телеги, красноармейцы направляют пулеметы и ружья на церковные врата, берут на прицел. (...) Красноармейцы стреляют по фронтону церкви поверх людских голов. Люди на ступенях церкви замирают от изумления". Po drugie, wykorzystane w dramacie czasowniki są nacechowane performatywnie i bezpośrednio oddziałują na wyobraźnię odbiorcy. Wszystkie repliki narratora w tych opisowych fragmentach didaskaliów są zapisane w czasie teraźniejszym, co pozwala stworzyć efekt scenicznej realizacji akcji i potwierdza ideę scenariusza, przedstawionego za pomocą środków opisowych. Jest to charakterystyczna cecha teatru

[167] С.Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI века. Учебное пособие*, Издательство: Вышэйшая школа, Минск 2021, с. 37.

[168] О.А. Богаев, *Серый. Пьеса в двух действиях*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [13.09.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

epickiego XX wieku. Tekst didaskaliów wzbogacony został również wieloma wyrażeniami, które tworzą w sztuce szczególną sferę dźwiękową. Nagle hałas przerywa niespodziewana cisza, przepowiadająca nadciągające niebezpieczeństwo. Rozpoczynające sztukę *Szary* didaskalia wyróżniają się otwartą strukturą. W związku z tym repliki kolejnych bohaterów (Комиссара, Священника, Пулемётчика i innych) włączają się do tekstu, uzupełniając przygotowane wcześniej przez autora tło dla rozgrywających się wydarzeń. Analizując następne fragmenty tekstu pobocznego, warto zauważyć, że kolaż dźwięków nieustannie wzbogaca się o nowe elementy. Dźwięki wydają nie tylko personifikowane istoty, ale i przedmioty, co jest cechą szczególną całej twórczości Bogajewa[169]: „Опять проснулся колокол, заполняя праздничным переливом всю площадь. Крестный ход снова запел, сначала тихо, все громче и громче, продолжают спускаться по ступеням вниз". Odgłosy rozbrzmiewającego dzwonu i nasilające się dźwięki nadchodzącej procesji zwiastują eskalację dalszych wydarzeń, rozgrywających się na scenie.

W scenie trzeciej pojawiają się repliki głosów Agitatora, Kapłana i dziecka. Wszystkie wchodzą w skład epickich didaskaliów, skonstruowanych na kształt scenariusza. Poszczególne akapity tekstu pobocznego tworzą umowną ramę: pierwszy fragment wskazuje temat – procesja spotyka się na ulicy z grupą bolszewików: „Из-за угла выходит другая группа людей, идут так же организованно как и крестный ход, но у них вместо иконы – портрет Ленина, вместо молитвенного пения – гармошка, а вместо хоругви – антирелигиозные лозунги". W centrum tej sceny dochodzi do polifonicznej wymiany replik. Nie jest to forma dialogu, ponieważ nie został tu zachowany system pytanie-odpowiedź. Dominują za to nie związane ze sobą emocjonalne okrzyki – następstwa kryzysu jednostki każdej postaci. Scenę zamyka zdanie podsumowujące całą sytuację: większa część procesji odchodzi z kolumną bolszewików. W ten sposób narrator zwraca uwagę na charakter społecznego wyboru zwykłych ludzi, którzy boją się o życie swoje i swoich bliskich. Przeanalizowana scena w ironiczny sposób udziwnia i ośmiesza swego rodzaju eksperyment, który dowodzi, że ludzie bardziej wierzą temu, co zobaczą na ekranie, niż w istnienie Boga, a ich potrzeby fizyczne dominują nad duchowymi.

Kolejne didaskalia w sztuce składają się z szeregu konsekwentnych wydarzeń, przedstawiających starania żołnierzy Armii Czerwonej, którzy zdejmują krzyż z cerkwi.

[169] Różnorodną skalę dźwięków odnajdujemy między innymi w komediach *Sansara* lub *Kto zabił monsieur d'Anthesa.*

Każdy ich ruch opisany jest bardzo szczegółowo, z wykorzystaniem wielu czasowników, co świadczy o performatywnym potencjale opisywanego obrazu:

> Толпа народа глядит, как Дрылин ловко лезет по веревке на купол церкви, вот-вот упадет. Народ наблюдает за происходящим как в цирке: Дрылин оступился – народ ахает, Дрылин схватился за крест – народ дает возгласы одобрения. Наконец Дрылин накидывает на крест веревку, другой конец кидает вниз Ерошкину, тот с отрядом бойцов тянет крест с большим усилием. Крест скрипит, но не поддается. Тут красноармейцам помогают мужчины и бабы из толпы. Наконец что-то в кресте надломилось, и он с грохотом падает вниз.

W sztuce *Szary* pojawia się motyw Boga, kryzysu wiary i związanych z tym podstawowych wartości, takich jak tolerancja i miłosierdzie. Grupa agitatorów (z Szarym na czele) niszczy cerkwie, zabija kapłanów, wykorzystuje seksualnie zakonnice. Oddają oni pokłon Leninowi, co autor podkreśla niemal w każdej scenie. Na miejscu ikony z wizerunkiem Matki Bożej, która stała się obiektem drwin agitatorów, pojawia się obraz Lenina, a bohaterowie Pierwszy i Drugi modlą się do Władimira Iljicza:

> ПЕРВЫЙ. «Господи мой, Владимир Ильич»…
> ВТОРОЙ. «Господи Ленин…»
> ПЕРВЫЙ. «Спаси меня…»
> ВТОРОЙ. «Сохрани…»
> ПЕРВЫЙ. «Рабу твоему»
> ВТОРОЙ. «Товарищ Ильич…»
> ПЕРВЫЙ. «Исцеленья…».

Oprócz didaskaliów-opowiadań w sztuce *Szary* pojawiają się rozbudowane repliki bohaterów – wypowiedzi narracyjne w pierwszej osobie. Szczególnie wyraźnie brzmi Głos Ojca Mikołaja. Warto podkreślić, że oprócz monologicznej wypowiedzi postaci, w tle nie słychać żadnych innych głosów. Bohaterowie zostali wtrąceni do piwnicy, gdzie wokół panuje ciemność: „Подвал. По звукам, стонам и шорохам можно догадаться, что здесь очень много живых людей, но они молчат. Совершенная темнота”. Odbiorca skupiony jest jedynie na treści wypowiedzi i nic nie

jest w stanie go rozproszyć. Autor podkreśla, że Ojciec Mikołaj „рассказывает соседу”:

> ГОЛОС ОТЦА НИКОЛАЯ (рассказывая соседу). … И повели меня как дикую собаку. Иду, а люди мои сидят по домам, выглядывают в окна… Страшно им, но интересно. Как же, их батюшку в грязи изваляли, подрясник содрали, и портки в крови как у отелившейся яловки (...).

Narracyjny charakter przybiera również replika głównego bohatera, który decyduje się opowiedzieć pewną historię ze swego dzieciństwa. Wspomnienia, związane ze śmiercią ojca, Szary przekazuje za pomocą prostych, zwięzłych komunikatów, co potęguje wrażenie wewnętrznego konfliktu w duszy bohatera. Taki sposób narracji w znacznym stopniu pomaga zrozumieć odbiorcy zachowanie agitatora:

> СЕРЫЙ. (...) Батя был молодой, его потом в цехе убило. Металл растопили, и печь взорвалась, а он рядом с горловиной стоял. Когда его домой принесли, на кровать положили, у нас мясом запахло. Мясом отца. Жареным мясом. Невкусным. Он еще два дня умирал, и кричал: «Помогите». Помню, он уже выть перестал, только шипел, а мы с мамкой молились. И так мне было жалко батю, что я Бога просил: «Господи, спаси его, а взамен забери меня с братьями!» Но отец умер… А скоро братья погибли. Рыбачить пошли, сели в лодку, ветер, и все. А я жить остался. Живу вот, живу… Неправильно все… Ой, неправильно… (Пауза.) Ничего, мракобесов дожмем и на курорты завалимся.

Szary zarzuca Bogu, że nie uchronił przed śmiercią jego ojca i braci. Główny bohater mści się na ludziach, którzy są wierzący i chodzą do cerkwi. Jego opowieść, jak i wiele innych wypowiedzi bohaterów, przesiąknięta jest okrucieństwem, co jest typowe dla poetyki najnowszego dramatu. Odrażające sytuacje zostały odtworzone za pomocą środków wizualnych w celu oszołomienia i zaszokowania wyobraźni odbiorcy. Przykładem jest opis snu Dubienki, w którym gołąb zamienia się w jastrzębia i wydrapuje bohaterowi oczy: „Голубь тут же слетает с люстры, и как коршун вонзает когти в лицо Дубенко, рвет глаза, бьет крыльями, Дубенко пытается скинуть голубя, не получается”.

W tekście sztuki odnajdujemy też wiele didaskaliów, które opisują działania konkretnego bohatera poprzez sprecyzowanie jego zachowania. Dla przykładu, w scenie

czwartej fragment tekstu pobocznego, opisujący starania żołnierzy („Красноармейцы так же быстро и умело сбивают иконы у алтаря, рвут завесу, звон битых окон. Работают справно и весело"), przedłuża replika, charakteryzująca poczynania Małego (Маленького), który wykłuwa kapłanowi oczy. Można sądzić, że tego rodzaju wymowne didaskalia, obrazujące wieloplanowe działania narodu, w którym każdy człowiek robi coś po swojemu, tworzą epicki obraz świata. Został on skonstruowany za pomocą środków epickiego dramatu, co pozwala stworzyć efekt panoramiczny, obejmujący przestrzeń wielu wydarzeń na raz. Co więcej, akcja nabiera symultanicznego charakteru: rozgrywa się na różnych poziomach i przedstawiana jest z różnych punktów widzenia narratora. Wszystkie didaskalia utrwalają sposób, w jaki narrator widzi i ocenia toczące się wydarzenia.

Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę na rolę fotografa, którego obecność wzmacnia pozycję autora w sztuce. Postać pojawia się niespodziewanie w zakończeniu prawie każdej sceny. Jego zadaniem jest sfotografowanie, między innymi, obrazu zniszczonej cerkwi, tym samym zachowanie go na zawsze: „ФОТОГРАФ. Секунду, товарищи! Замираем… (вспышка, делает снимок.) КОМИССАР. Ладно, поехали дальше". Dzięki temu autorowi udaje się poniekąd zdystansować od przedstawionych w tekście wydarzeń i spojrzeć na świat z innej perspektywy, co sprzyja pojawieniu się epickiego dystansu w sztuce. Wszystkie obrazy i wydarzenia powstają za pośrednictwem fotografowania scen z przeszłości, co umożliwia utrwalenie i odtworzenie subiektywnego obrazu rozgrywających się wydarzeń, zachowując tym samym obecność rzeczywistości.

Warto podkreślić, że akcja sztuki rozwija się początkowo w latach 20. XX wieku, zaś w finale przenosi się w czasy nam współczesne. Tak jak w poprzednich utworach, autor sygnalizuje aktualność tematu oraz współczesny charakter rozgrywających się sytuacji. Oba okresy dzieli około stu lat. Są one całkowicie odmienne, ponieważ w drugiej części sztuki, zdecydowanie bardziej przychylnej współczesnemu życiu, Szary odbudowuje cerkwie i klasztory, twierdząc, iż „Без веры новую жизнь не построишь".

3.3. WNIOSKI

Analiza sztuk *Wielki mur chiński* oraz *Szpilki* utwierdziła nas w przekonaniu, iż dramat przełomu XX i XXI wieku zapisuje się pod znakiem bezwzględnych zmian w systemie gatunkowym. Nieustanne poszukiwanie odpowiedniej, z punktu widzenia dramaturga, formy utworu dramatycznego, widoczne jest przede wszystkim w zmianie jego konstrukcji. Proces ten w konsekwencji wpływa również na szereg kolejnych modyfikacji: w Bogajewowskich sztukach brak wyraźnie zarysowanego konfliktu, dramaturg zrywa z chronologią przedstawianych wydarzeń oraz jednością czasową, naruszając tym samem logiczną liniowość zdarzeń. Fragmentaryczność scen-obrazów, które sprawiają wrażenie niedokończonych i urywają się w niespodziewanym dla odbiorcy momencie, odzwierciedla nielogiczność prezentacji obrazu świata przedstawionego. Brak jedności gatunkowej dramaturg sygnalizuje już na początku, nadając swoim sztukom niejednoznaczne tytuły oraz podtytuły.

Poruszając kwestię synkretyzmu gatunkowego sztuk Olega Bogajewa, należy zauważyć, że proces narratywizacji wypowiedzi dramaturgicznych uwarunkowany jest, przede wszystkim, epickim spojrzeniem na świat (co dostrzegamy w poetyce tekstu), obecnością epickiej polifonii w sposobie prezentacji bohaterów oraz ich głosów, a także swoistym sposobem postrzegania świata przez narratora. Dzięki pozycji wszechwiedzącego narratora, który mógłby być uczestnikiem wydarzeń, możliwe jest wyznaczenie dwóch planów czasowych w poetyce akcji: czas opowiadania (narracji) i czas przedstawianej w utworze akcji. Bezpośrednia obecność tekstów epickich (listów, wspomnień postaci, epickich didaskaliów) doprowadza do transformacji istoty gatunkowej współczesnej sztuki, typowej dla okresu „nowego dramatu", niejednokrotnie sygnalizowanej już w podtytule. Procesy narratywizacji wypowiedzi w przeanalizowanych sztukach, bez wątpienia, rozszerzają spektrum obiektywnego spojrzenia na prezentowane wydarzenia, a zwłaszcza sytuacje wypowiadania się bohaterów (w formie obszernych scen-monologów lub obrazów-monologów). Nacechowane performatywnie akty mowy „ремарочного субъекта" pozwalają odbiorcy na współprzeżywanie historycznych zdarzeń i doświadczenie osobistej identyfikacji na polu semantycznym sztuk dramaturga.

ROZDZIAŁ III

KONCEPCJA BOHTERA/POSTACI W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA

4.1. PODMIOT GROTESKOWY W DRAMATACH OLEGA BOGAJEWA

Postać stanowi nieodłączny element dramatu, odgrywa kluczową rolę w jego rozumieniu i interpretacji. Zapoznając się z pracami krytycznymi, poświęconymi kategorii postaci, zauważamy, że istnieje już pewna tradycja w sposobie jej analizy. Badacze rozpatrują ją w wielu aspektach, między innymi rozróżniają pojęcia bohatera i postaci (герой/персонаж), analizują wzajemne relacje podmiotu z obiektem (субъектно-объектные отношения), odnoszą się do charakterystyki gatunkowej. Potwierdzają to prace wielu literaturoznawców, zarówno polskich, jak i rosyjskich, którzy badają postać jako odrębne zagadnienie[170].

Postać tradycyjna spełniała w dramacie antycznym wiele funkcji: przedstawiała fabułę, ukierunkowywała akcję, umożliwiała odbiorcy identyfikację. W kulturze tradycyjnej znajdowała uosobienie w masce, którą nakładał aktor, aby wcielić się w konkretną rolę. W świecie postmodernistycznym, „osłabiona na wielu poziomach konstrukcji, utraciła cechy fizyczne oraz zakorzenienie w kontekście społecznym. Rzadko ma ona za sobą jakąś przeszłość czy historię, a przed sobą możliwą do zrekonstruowania wizję przyszłości”[171]. Taki typ postaci, która jest przeciwieństwem modelu tradycyjnego, traci indywidualność i swoje znaczenie we współczesnych sztukach, nosi miano „antybohatera”[172].

Już w dramaturgii XIX wieku (na przykład w sztukach Mikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Aleksandra Ostrowskiego) pojawiają się oznaki dotyczące kryzysu postaci oraz przekonania, że nie należy ich rozpatrywać w charakterze samodzielnych

[170] О.В. Журчева, *«Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков* [в:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный институт, 4-6 октября 2011 г., Новосибирск 2011; Л.Г. Тютелова, *Герой «новой новой драмы» как «герой времени»* [в:] „Вестник СамГУ” 2011, Nr 4 (85); *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002; G. Sinko, *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wrocław 1988; L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Katowice 2007; E. Kasperski, *Postać literacka: Teoria i historia*, Warszawa 1998.

[171] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego,* red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków 2007, s. 127.

[172] W książce *Dyskurs, postać i płeć w dramacie* pod red. W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, Kraków 2002 (strona 239) czytamy, że pojawienie się pojęcia antybohatera może mieć związek z próbą „wskrzeszenia” tragedii greckiej na przełomie XIX i XX wieku. Dramatopisarze odwoływali się wtedy do klasycyzmu francuskiego.

i pełnowartościowych komponentów utworu[173]. W *Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego* czytamy, iż „rozpad tradycyjnej struktury postaci stanowi zarazem przyczynę i konsekwencję kryzysu dramatu"[174], który to sprzyja poszukiwaniom nowych form. W okresie postmodernistycznym, wraz ze zmianą funkcji literatury, jak również w związku z „ewolucją" samych odbiorców, to właśnie postać staje w centrum ich uwagi.

Jean-Pierre Sarrazac twierdzi, że współczesnej postaci brak charakteru, jest zbyt mało wyrazista. Jego zdaniem, choć została ona zredukowana do podstawowych funkcji, jako pozostałość śladów ludzkiej osobowości, oparta na podstawach niezwykle wątłych i grożących całkowitym zanikiem, postać wciąż mówi, dlatego też należy ją rozpatrywać w relacji do języka. Pod tym względem uległa ona całkowitej redefinicji oraz rekonstrukcji[175].

Według Lidii Mięsowskiej większość wprowadzanych innowacji w twórczości współczesnych dramaturgów odzwierciedla się w sposobie i charakterze konstrukcji postaci[176]. Postać stała się „nośnikiem" myśli samego autora i wyrazem jego świadomości. Mówi o tym Olga Żurczewa – badaczka podkreśla obumarcie wątku, zaś tekst sztuki uważa jedynie za autoekspresję autora[177]. Zmiana sposobu postrzegania postaci i obrazu świata w dramacie postmodernistycznym wpłynęła na uświadomienie zmienności i względności wizji realnego i nierealnego. Jest to związane z występowaniem ironii konceptualnej i kontekstualnej w tekście.

W artykule *Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония*[178] czytamy, że ironia konceptualna jest kategorią estetyczną, sposobem myślenia autora, stanowi zarówno jego koncepcję, jak i ideę całego tekstu. W ironii kontekstualnej natomiast ważne jest umiejętne tworzenie kontekstu, polegające na świadomym i zamierzonym wyborze takich znaczeń jednostek językowych, które wnoszą do tekstu odpowiedni sens ironiczny.

---

[173] E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci* [w:] *Postać literacka: Teoria i historia*, red. E. Kasperski, Warszawa 1998, s. 9.
[174] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków 2007, s. 127.
[175] Tamże, s. 128.
[176] L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007, s. 169.
[177] О.В. Журчева, *Природа конфликта в новейшей драме XXI века* [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI вв.: проблема конфликта*, Самара 2009, с. 27.
[178] О.Г. Петрова, *Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония* [в:] „Известия Саратовского университета" 2011, t. 11, выпуск 3, серия Филология. Журналистика, с. 26-28.

Przesunięcie bądź połączenie granic możliwego z niemożliwym staje się produktywne w celu skonstruowania obrazu świata (i człowieka) we współczesnym dramacie[179]. Obraz bohatera sztuki jest bardzo często formowany przez autora w związku z groteskową (groteskowo-fantastyczną) estetyką (tak zwaną *эстетикой становления*). Całkowita zmiana charakteru postaci czy też jej destrukcja łączy się z naruszeniem stabilizacji oraz ze zniszczeniem obrazu świata, który gwarantował jej spójną, niezwiązaną z problemem poszukiwania tożsamości konstrukcję[180].

Bohaterami współczesnego dramatu są „biedni, mali ludzie" (jak u Bogajewa), wciąż żyjący według starych zasad i ideałów, postaci starsze i samotne, wykluczeni, pochodzący z marginesu społecznego, nieudacznicy, tak zwane ofiary systemu, ludzie leniwi, bierni i wielu im podobnych[181]. Są to postacie tragiczne, które nie potrafią odnaleźć się w otaczającej ich rzeczywistości[182].

We współczesnym dramacie dekonstrukcja przedstawionego świata skłania do wyodrębnienia różnych form zredukowania postaci. W wielu utworach znajdujemy jedynie szczątkowe opisy bohaterów, pojedyncze wzmianki o tym, kim są. Niejednokrotnie zostają oni pozbawieni imienia i nazwiska, a w tekście występują jako Starzec, Starucha czy jedynie Pierwsza, Drugi. Są też tacy, których w ogóle nie widzimy. Odbiorca jest świadomy obecności postaci, poznaje jej historię i tym samym jest zmuszony do pobudzenia swojej wyobraźni, stworzenia własnej wizualizacji. Postać zostaje ograniczona nie tyle do mowy, wypowiedzi, ile jej symulacji – słowa w rzeczywistości nie mają żadnego odniesienia, wskazują wyłącznie na siebie. W *Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego* czytamy, że

> to wrażenie ogromnego dystansu między mówiącym i wypowiadanymi przezeń słowami stanowi charakterystyczną cechę współczesnej postaci, która nie istnieje uprzednio wobec własnych wypowiedzi, gdyż nie ukierunkowuje już sumy spójnych replik. (...) postać

[179] С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты* [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*; под ред. В. Малкиной, 2017, с. 14.

[180] E. Wąchocka, *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne" 2011, Nr 2(8), s. 28.

[181] Piszą o tym m.in. С.Я. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной, русской драмы (конец XX – начало XXI в)*, Минск 2003 i Н.Н. Скатов, *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги*, t. 2, Москва 2006.

[182] Б. Охманьска, *Танцуй до упаду, ешь, пей и развлекайся! Характеристика персонажей пьес Ольги Мухиной*, [online], http://rosyjskaruletka.edu.pl/2013/12/11/танцуй-до-упаду-ешь-пей-и-развлекайся2/#_ftn1, [02.04.19]. Według badaczki, rola postaci uległa zmianie w związku z degradacją kategorii karnawalizacji, która to kojarzy się z charakterystycznym typem bohaterów, takich jak klaun czy pajac.

pojawia się i znika w pulsacyjnym rytmie, wypowiada repliki bez oczywistego związku, choć za każdym razem z jednakową kompetencją. Ożywa na czas wypowiadania monologu lub wymiany dialogowej. Kiedy zabiera głos, (...) robi to co rusz inaczej i w innym, choć równie niejasnym celu[183].

Mięsowska zauważa, że postać współczesna nie tylko spełnia funkcję komunikacyjną, lecz sama sprowadza się do poziomu komunikatu słownego. Mówi, iż „będąc produktem języka zostaje wciągnięta w różne gry, podważające próby sprecyzowania jej sytuacji egzystencjalnej"[184].

Kolejnym przykładem redukcji postaci jest jej „rzekome rozdwojenie". Bohater, prowadząc monolog, stwarza pozory rozmowy z inną osobą, której tak naprawdę nie ma. Pełni więc funkcję swojego współrozmówcy, mówiąc i myśląc zamiast niego (postaci rozmawiające przez telefon, mówiące do lustra)[185], co świadczy o rozdwojeniu świadomości.

Kategoria postaci w dramacie była niejednokrotnie analizowana w wielu teoretyczno-metodologicznych ujęciach, wśród których przeważają strukturo-semiotyczne, narracyjne i poststrukturalne podejścia badawcze. Właśnie w dramacie współczesnym specyfika poetyki tekstu uwarunkowuje konieczność poststrukturalistycznego spojrzenia, którego podstawę stanowi między innymi koncepcja symulacji i symulakrów Jeana Baudrillarda. W niniejszej części pracy scharakteryzujemy postać pod względem występującej w utworach ironii i groteski. Relatywność granic realnego i nierealnego, transgresji itp. wiąże się z podmiotem groteskowym, będącym przedmiotem badań w literaturoznawstwie rosyjskim. Pojęcie to (*гротескный субъект*) zostało wprowadzone do literaturoznawstwa przez Natana Tamarczenkę i Anastazję Bielancewą i, choć początkowo stworzone dla epiki, funkcjonuje też w obszarze innych rodzajów literackich. Taki typ podmiotu zaczął pojawiać się już w literaturze XIX wieku. W eksperymentalnym słowniku dramaturgii rosyjskiej przełomu XX – XXI wieku znajdujemy poniższą definicję:

[183] *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, Kraków 2007, s. 130.
[184] L. Mięsowska, *Gra-nie w postmodernizm*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007, s. 133.
[185] Motyw lustra jest omawiany m.in. przez A. Krajewską [w:] *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005. Bohaterowie, biorący udział w tzw. „lustrzanej grze", rozmawiają z własnym odbiciem, doskonale się rozumieją, gdyż sami są dla siebie najlepszym kompanem do rozmowy. Przeżywają kryzys samoidentyfikacji.

Гротескный субъект в современной отечественной драме – субъект речи и (само)сознания (как персонаж, так и «носитель» высказывания в афише и ремарках), образ «я» которого в соответствии с традицией гротескной эстетики «строится на переходе границ»[186].

Kategorią groteskowości podmiotu, jak również szeroko pojmowanej groteski, interesowało się wielu naukowców, między innymi Wolfgang Kayser, Michał Bachtin, a także Siergiej Ławliński czy Wiktoria Małkina. Według jednego z rosyjskich literaturoznawców – Samsona Brojtmana – tego rodzaju podmiot mógł wystąpić jedynie w literaturze współczesnej, dla którego „glebą" czy też źródłem było „odkrycie osobowości, która jest cenna sama w sobie"[187]. Autorzy pozycji słownikowej „гротескный субъект" są zdania, że w związku z przewartościowaniem obrazu świata, zakorzenionego w obszarze kultury tradycyjnej, a także z usiłowaniem rozszerzenia zakresu możliwości różnych zachowań odbiorcy, w klasycznym okresie tak zwanej modalności artystycznej (*художественной модальности*) rozpoczął się proces przebudowy podmiotowej struktury dramatu i stąd też groteskowy obraz «Ja» postaci[188]. Przyczyniło się do tego również odkrycie nowego pojmowania osobowości (przełom XIX – XX wieku) dokonane przez Brojtmana: „(...) не как монологического единства, а как двуединства «я – другой»[189], a także wyróżnienie przez Walerego Tiupę czterech modalności samoidentyfikacji podmiotu (czy inaczej fundamentalnych stanów ducha człowieka), różnych w zależności od nastawienia i motywacji[190]. Należą do nich:

– *Ролевой Мы-менталитет* – podmiot, który jest „jednym z wielu", odnajduje swoje „Ja" poprzez identyfikację z grupą (świadomość anonimowa);

– *Ролевой Он-менталитет* – podmiot odnosi się do siebie jakby w trzeciej osobie. Ten typ modalności zakłada samoidentyfikację indywiduum, między innymi w stosunku do roli, jaką odgrywa w świecie (świadomość autorytarna);

– *Дивергентный Я-менталитет* – samoidentyfikacja osobowości z jednoczesnym utrzymaniem własnej samoświadomości, „Ja" – „jedyny" (radykalnie indywidualizowana świadomość);

[186] М.А. Лагода, А.М. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 291.
[187] Tamże, s. 292.
[188] Tamże, s. 292.
[189] Tamże, s. 292.
[190] В.И. Тюпа, *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, Языки славянской культуры, Москва 2010, с. 22-28.

– *Конвергентный Ты-менталитет* – „Ja" podmiotu jest zdolne myśleć w drugiej osobie, realizuje się w dialogu z innymi podmiotami (radykalnie dialogowana świadomość).

Popularność takiego rodzaju podmiotu we współczesnej dramaturgii rosyjskiej, związana z poszukiwaniem samoidentyfikacji, może wynikać z dwoistości charakterów, ale niewątpliwie dotyczy stosunku bohatera do siebie samego, usiłującego odnaleźć w sobie drugie „Ja"[191]. Sztuki współczesne ze swoją groteskowo-podmiotową strukturą kształtują szczególną postawę receptywną, która przewiduje pogrążenie podmiotu w stanie zadumy, zdziwienia, zamętu, czyli zmusza go do samoidentyfikacji[192]. Tego typu sztuki wymagają groteskowego sposobu przedstawienia scenicznego, polegającego na tym, że aktor ma za zadanie odegrać rolę nie jednej, lecz kilku postaci.

Autorzy artykułu *Трансформация персонажа в современной драматургии*, omawiając problem kryzysu samoidentyfikacji, podkreślają, że dla bohaterów, którzy przeżywają ten stan, nie jest ważne, kim są. Nie chcą tego zmieniać ani się rozwijać, znajdują się w stanie stagnacji, a pierwszą tego oznaką jest utrata własnego miejsca[193].

Z pojęciem *гротескного субъекта* nierozerwalnie związany jest termin „neosynkretyzmu podmiotowego" (*субъектный неосинкретизм*). Oba określenia uważa się za synonimiczne, wzajemnie uzupełniające, odnoszące się do tego samego zjawiska, lecz rozpatrywanego z różnych punktów widzenia[194].

Samson Brojtman wprowadził powyższy termin na podstawie analizy materiału lirycznego, w którym, jego zdaniem, neosynkretyzm pojawia się na przełomie XIX i XX wieku, w epice zaś – w latach 20. XX wieku. Jeśli chodzi o dramat, pojęcie to właściwie nie było używane. W praktyce natomiast, sposób, w jaki budowane były wypowiedzi bohaterów sztuk, wskazuje na obecność zachwianych granic między świadomością podmiotów, interferencji ich intencji i głosów[195]. Z kolei zniknięcie tych granic jest charakterystyczną cechą struktury podmiotowej, swoistą dla całego szeregu sztuk współczesnych (ich zachowanie zapewniłoby podmiotom tożsamość). Owo zjawisko uwarunkowane jest tym, że dramaturgia współczesna zajmuje się „badaniem"

[191] Tamże, s. 291.
[192] М.А. Лагода, А.М. Павлов, *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 295.
[193] А.П. Старшова, В.Н. Степанов, *Трансформация персонажа в современной драматургии* [в:] „Верхневолжский филологический вестник" 2015, Nr 1, с. 125.
[194] М.А. Лагода, А.М. Павлов, *Неосинкретизм драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 326.
[195] Tamże, s. 325.

kryzysu tożsamości współczesnego człowieka[196]. Należy w tym miejscu odnieść się do pojęcia „konfliktu dramatycznego", który na przełomie dwóch ostatnich stuleci kształtuje się dzięki różnorodnym sytuacjom „kryzysu tożsamości"[197]. Zdaniem Natana Tamarczenko, zjawisko neosynkretyzmu podmiotowego posiada podłoże groteskowe i należy je rozumieć jako ostateczny wariant „zmieszania" groteskowych podmiotów, niemożliwych do rozróżnienia. Oznacza to, że obecny w sztuce podmiot jest autorem wypowiedzi wielopodmiotowych. Ich treść jest znakiem przejścia ze świata realnego w fantastyczny, wyimaginowany, przedstawia różne sposoby postrzegania świata oraz formy materializacji pojawiających się w nich obrazów czy metafor.

Wspomniany powyżej „kryzys tożsamości" warunkuje pojawienie się w sztukach współczesnych istotnej – z punktu widzenia omawianego tematu – kategorii fantastyki, definiowanej jako

> креативно-рецептивный опыт границ (Ц. Тодоров), визуально маркированная «морфологическая» рекомбинация предметов (частей мира)" (Е. Фарино)[198], разновидность художественного познания жизни, «наиболее элементарный случай перераспределения» явлений окружающей нас действительности с целью «дешифровки» их смысла (Ю. Лотман)" [199].

Ławliński i Małkina w swojej pracy[200] zwracają uwagę, że fantastyka jest instrumentem, odgrywającym kluczową rolę w organizacji i budowie świata, w którym zwykłe (w odczuciu bohatera bądź odbiorcy) elementy rzeczywistości, a także język, który je opisuje, łączą się ze sobą w nieoczekiwany sposób.

W ujęciu filozoficznym, postać we współczesnej dramaturgii (bardziej tradycyjnej, nie związanej z totalną destrukcją, jak na przykład w dramatach Iwana Wyrypajewa) jest postrzegana jako idea[201] (w rozumieniu platońskim). Stanowi ona

[196] Tamże, s. 326.
[197] И.М. Болотян, С.П. Лавлинский, *Конфликт драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 312.
[198] С.П. Лавлинский, А.М. Павлов, *Фантастическое в драматургии* [в:] „Миргород", Suplement, N1(2016), s. 89.
[199] С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты* [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*; под ред. В. Малкиной, Издательские решения 2017, с. 10.
[200] Tamże, s. 9.
[201] А.П. Старшова, В.Н. Степанов, *Трансформация персонажа в современной драматургии* [в:] „Верхневолжский филологический вестник" 2015, Nr 1, с. 129.

zbiór istotnych cech, bez których całkowite poznanie nie byłoby możliwe: „[персонаж] есть указание на совокупность существенных свойств вещи, на их состав и построение, на их устроение, и на их назначение, и вообще на их смысл”[202]. Badacze podkreślają, że widz, czy też odbiorca tekstu, zgodnie z wolą autora, w pierwszej kolejności zapoznaje się z konkretną cechą charakteru postaci, jej ideą – „своеобразной реляционной доминантой социальной позиции персонажа”[203]. W utworach współczesnych dramaturgów istnieje tendencja do transformacji osobowości postaci, ciągłego dążenia do osiągnięcia jedności i samoidentyfikacji, co bezpośrednio odzwierciedla się w przeobrażaniu przestrzeni i czasu akcji. Groteskowo-fantastyczne przemiany postaci, czasu i przestrzeni wyjaśniają upodabnianie wyimaginowanego świata w sztukach współczesnych do chronotopu snu, koszmaru czy halucynacji[204] (sztuki Bogajewa, braci Presniakow i innych autorów). Takie fantasmagoryczne wątki oraz sposób konstruowania akcji wyraźnie wskazują na konceptualną ironię autora, a w przypadku sztuk Bogajewa – na ironiczne podejście do względności przebywania na granicy realnego i nierealnego.

Maria Łagoda i Andriej Pawłow dochodzą do wniosku, że omawiane kategorie mogą sprzyjać wyjaśnieniu problemów dotyczących właściwości poetyki współczesnej dramaturgii rosyjskiej. We wszystkich trzynastu Bogajewowskich sztukach ze zbioru *Rosyjska poczta ludowa* groteskowe rozszczepienie (rozwarstwienie) świadomości występujących tam postaci przejawia się na różnych poziomach i w wielu aspektach[205]. W dalszej części omówimy ten problem na podstawie *Rosyjskiej poczty ludowej, Baszmaczkina* i *Sansary*, w których, naszym zdaniem, ta kategoria jest najbardziej widoczna i zróżnicowana. Obraz groteskowego podmiotu rozpatrzymy w następujących formach:

– relacja „Ja” podmiotu a „Inny/Inni”. W mowie i zachowaniu jednej osoby przejawiają się elementy myślenia i przyzwyczajeń innych postaci. Bohaterowie nakładają różne maski. Dochodzi do rozpadu osobowości, kryzysu samoidentyfikacji i poszukiwania przez podmiot własnej tożsamości za pośrednictwem Innego;

– naruszenie granicy między kategoriami „znaczące” i „znaczone” (fr. *signifiant* i *signifié*). Pewne określenie/obraz przestaje być w naszej wyobraźni tym, czym jest

[202] Tamże, s. 129.
[203] Tamże, s. 129.
[204] С.П. Лавлинский, В.Я. Малкина, А.М. Павлов, *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория*…, с. 14.
[205] Temat ten mieliśmy już okazję poruszyć w pracy: A. Juchniewicz, *Podmiot groteskowy w dramatach Olega Bogajewa*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2020, t. 45, Nr 2, s. 127-136.

naprawdę, traci swoje główne znaczenie, nie wywołuje u odbiorcy podstawowych skojarzeń. Jest to związane także z symulakrycznością mowy. Słowo staje się jedynie znakiem, który do niczego prócz samego siebie się nie odnosi;

– relacje podmiot – obiekt przejawiające się w wypowiedziach. Ich korelacja jest zmienna, podmiot staje się obiektem i odwrotnie – obiekt ożywa i staje się podmiotem wykonywanych czynności.

– podmiot aktu zachowania i podmiot aktu wypowiedzi. Pierwszy określamy poprzez charakter przemieszczania się, jego aktywność, drugi zaś zawiera się w mowie, sposobie wypowiedzi. Oba służą przedstawieniu symulacji konkretnych zachowań lub stereotypów myślenia bohaterów;

– występowanie Głosu jako jednostki odizolowanej od podmiotu: przybiera on ludzkie cechy i staje się odrębnym bohaterem sztuki.

Warto dokładniej przyjrzeć się i przeanalizować występowanie postaci groteskowej w tych i innych przypadkach. W dramatach Bogajewa problem groteskowości podmiotu jest bardzo wyraźny. Wynika to ze specyfiki przedstawienia obrazu świata w jego sztukach, związanego z pojęciem hiperrealizmu (*гиперреализма*[206]).

W komediach uralskiego dramaturga wyczuwalne jest niezadowolenie z zastanej rzeczywistości, a występujące w nich postacie to zwolennicy czasów postsowieckich. Wynika to z ich wypowiedzi, często komicznych i tragicznych zarazem. Halina Mazurek zaznacza, że „choć prosta w odbiorze, przesycona humorem, absurdem i groteską, treść nie jest wcale zabawna, lecz wypełniona po brzegi ironicznym podtekstem”[207]. Doskonałym tego przykładem jest *Rosyjska poczta ludowa* (1994) (*Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии*).

Bogajew dość obszernie opisuje w didaskaliach głównego bohatera sztuki jako podmiot aktu zachowania – Iwana Sidorowicza Żukowa, samotnego mężczyznę w podeszłym wieku. Przed dwoma laty zmarła jego żona, wszyscy koledzy, z którymi się spotykał, są już na tamtym świecie, a jedyne źródło rozrywki i kontaktu ze światem,

[206] Pojęcie zostało opracowane przez Marka Lipowieckiego odnośnie postmodernistycznej literatury rosyjskiej. Patrz: М.Н. Липовецкий, *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов*, Москва 2008.

[207] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga…*, s. 32.

jakie posiada – radio i telewizor – nie działają: „Скучно стало”[208]. Dla zabicia czasu oraz ucieczki od uciążliwych myśli o zbliżającej się śmierci bohater postanawia korespondować z samym sobą. Pisze on listy do swoich dawnych przyjaciół, dyrektora telewizji, prezydenta, królowej Elżbiety II, Lenina, Marsjan i pluskiew, na które sam później odpowiada. Odłożone na bok, niby przypadkiem znalezione, listy te sprawiają mu ogromną radość. Zawarte w nich jest wszystko to, za czym mężczyzna tęskni i o czym marzy.

Bohater sztuki ciałem przebywa w świecie realnym, o czym odbiorca dowiaduje się z didaskaliów, ale jego myśli wykraczają poza zwykłą, ziemską egzystencję. Funkcjonuje on w wyimaginowanym, nierzeczywistym świecie. W swoich listach „rozmawia” z osobami, które zna bądź znał, ale ucieka się też do odbiorców fikcyjnych i istot pozaziemskich.

Charakteryzując podmiot wypowiedzi, spójrzmy na niego w dwojaki sposób. Z pewnością, jest to obraz w pełni groteskowy. Bogajew, pisząc *Rosyjską pocztę ludową*, ewidentnie inspirował się *Wańką* Antoniego Czechowa – swojemu bohaterowi nadał to samo imię i nazwisko. Przedstawił go jako obraz sowieckiej utopii, produktu powszechnie utrwalonego, kolektywnego postrzegania człowieka: małego, biednego i bezradnego wobec sytuacji, w jakiej się znajduje. Postać, o której mówimy, jest podmiotem aktu wypowiedzi[209]. W mowie Żukowa materializują się symulacje sowieckiej rzeczywistości. Bohaterowie, z którymi koresponduje, reprezentują stereotypy myślenia człowieka radzieckiego. Ich symulowane wypowiedzi to czysta ironia, gra słów, przez co groteska jest jeszcze bardziej uwypuklona. Postać staje się symulakrem. W wypowiadanych przez bohatera monologach zawarte są poglądy całego starszego pokolenia, będącego więźniem przeszłości i nie potrafiącego z niej zrezygnować. Żukow z ogromnym sentymentem wspomina dawne czasy. Idealizuje obraz Rosji, bo właśnie w takim kraju chciałby żyć:

> Город наш красивый, о каком и мечтать только можно. (...) Всё у нас дешёво, добротно, на совесть и радует глаза. (...) Воровства нет, про бедноту читаем только в старых книгах. Начальство не имеет наглости и политику не хочет.

[208] О.А. Богаев, *Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/post.htm, [20.02.19]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

[209] Odwołujemy się tu do myśli francuskiego filozofa Gilles’a Deleuze (1925-1995), zawartej w jego pracy: *Жиль Делез. Пять тезисов о психоанализе*; [online], https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-piat-tiezisov-o-psikhoanalizie, [06.03.19].

Dzięki korespondencji Żukow ucieka od prawdy i realnego świata. Taki stan rzeczy zauważa również Halina Mazurek:

> Fantomy, zwidy, wyobrażenia z pogranicza jawy i snu to dziś, jak chce powiedzieć Bogajew, cały świat samotnego człowieka, podobnie jak przygniecionego biurokratycznym systemem Rosji i nic w niej nieznaczącego Popriszczina, który ucieka od rzeczywistości w świat urojeń tracącej zmysły istoty, zahukanej, zagubionej i nie będącej w stanie przeciwstawić się niesprawiedliwościom i absurdom panującego systemu[210].

W jednej ze swych wypowiedzi Żukow udowadnia, że czytuje Platona[211]: „Жизнь есть постоянное движение от рождения к смерти". Nieprzypadkowo autor ironicznie ukazuje sposób, w jaki postrzega świat Iwan Sidorowicz (podobnie jak grecki filozof, Żukow widzi otaczającą go rzeczywistość jako fantomy), symuluje zmysłami odbiorcy i zastępuje obraz Żukowa fantastycznym, ironicznym konstruktem, zaś sam bohater staje się symulacją[212] działania ludzkiej świadomości.

Zachowanie mężczyzny może na pierwszy rzut oka wydawać się śmieszne, ale jest to jedynie śmiech przez łzy. Sytuacja, w której bohater się znalazł, zmusza go do pobudzenia wyobraźni i wcielenia się w obraz innych postaci, odegrania ich ról. Każda „transformacja" wymaga od Żukowa niemałych umiejętności. Wszystkie osoby, w których imieniu pisze, mają przecież swoje własne, niepowtarzalne cechy, są odrębną symulacją. „Ja" głównego bohatera sztuki zostało w ten sposób „rozszczepione" na kilka odrębnych elementów.

Autor sztuki na samym początku podkreśla, że w utworze występuje tylko jedna osoba: *Итого: Человек, 1 штука*[213]. Choć wcześniej nazwisko Жуков Иван Сидорович wymienione jest kilkanaście razy, chodzi o tego samego człowieka, nadawcę i adresata jednocześnie.

Bohater *Rosyjskiej poczty ludowej* wciela się początkowo w role swoich dawnych przyjaciół (Мишка, Гришка и Фёдор), którzy pragną go odnaleźć po długich latach rozłąki. Nazywa ich starą kompanią. Kiedy zauważa list, krzyczy: „Я здесь! Это

[210] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga…*, s. 26.

[211] Filozof ten jako pierwszy pisał o symulacji zmysłami. Chodzi tu o słynną alegorię „jaskini Platona". Człowiek za pomocą zmysłów poznaje jedynie cienie rzeczy, a nie ich realny byt (idee). Aby wyjść z owej jaskini, należy zrezygnować z poznania zmysłowego i dążyć do zrozumienia idei.

[212] To pojęcie spopularyzował francuski socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard w swojej pracy *Симуляции и симулякры*. Wyjaśnił, że *symulacja* podaje w wątpliwość różnicę między tym co prawdziwe i fałszywe, realne i wyimaginowane, tworzy model hiperrealny (*гиперреального)*: Ж. Бодрийяр, *Симулякры и симуляции*, Москва 2015.

[213] Od początku Bogajew wskazuje na uprzedmiotowienie postaci, nazywając człowieka „jedną sztuką".

я. Иван Жуков. Это я самый”[214]. Dla swoich starych towarzyszy był po prostu Wańką i właśnie tak podpisuje list do nich.

Kolejne pismo adresuje do dyrektora centralnej telewizji, a następnie do prezydenta. Tu jest szanowanym Iwanem Sidorowiczem Żukowem, którego zaprasza się do udziału w występie na żywo, aby mogły go podziwiać miliony telewidzów. Uchodzi za utalentowanego artystę grającego na akordeonie i znającego doskonale pieśni ludowe, a w szczególności „Kalinkę”. Sława nie interesuje jednak Żukowa, jego czas na rozwinięcie kariery dawno minął.

Odpowiadając na wiadomość od głowy państwa prosto z Kremla, staje się nagle szczerze oddanym nowym przyjacielem i generałem szybkiego reagowania Iwanem Sidorowiczem Żukowem. Jest przekonany, że wystarczy mu sił, aby służyć ojczyźnie: „Несмотря на мой преклонный возраст, я ещё могу быть полезным вашей... (зачёркивает) нашей родине. И готов снова трудиться, не жалея здоровья... на процветание вашей... (зачёркивает) нашей Отчизны”. Swoim zachowaniem Żukow przywołuje fantomy typowe dla kolektywnej świadomości sowieckiej. Zdaje się on nie zauważać tego, że stał się ofiarą rządzących. Mógłby dla nich poświęcić całego siebie, nie oczekując niczego w zamian. Jego problem polega na tym, że został wychowany w duchu poświęcenia, a teraz czuje się całkowicie zbędny. Stąd też zawarta w liście gra słów: to nie tylko „wasza” ojczyzna, ale „nasza”, wspólna, więc bohater też czuje się za nią odpowiedzialny.

Postać Żukowa prowadzi korespondencję także z królową Anglii. Tłumaczy jej, że jest prawdziwym Rosjaninem, podkreśla swoją narodowość: „Я человек печальный, старый и счастье ваше не смогу устроить. Я человек русский – у меня унитаз течёт и течёт”. Po raz kolejny bohater dowodzi, jak silnie zakorzeniły się w nim stereotypy sowieckiego sposobu myślenia. Stale przeciekająca toaleta to dla niego niezmienny, charakterystyczny znak obrazu życia postsowieckiej Rosji. W liście ponownie podpisuje się jako generał wojsk strategicznych szybkiego reagowania.

W *Rosyjskiej poczcie ludowej* królowa Elżbieta II i Lenin pojawiają się, kiedy stary Żukow kładzie się spać i wtedy spierają się o jego mieszkanie. Mamy tu przykład groteskowo-fantastycznej przemiany postaci i przestrzeni, o której mówiliśmy w części teoretycznej. Została ona uwydatniona dzięki wprowadzeniu snu Żukowa.

[214] Kilka razy w tak krótkim fragmencie postać akcentuje słowo „Ja”. Pojawienie się niby-listu sprawia, że bohater silniej doznaje własnego istnienia.

Obok ludzi, postaci realnych, Żukow w swoich listach uwzględnia też Marsjan i pluskwy. „Rozmawia" z nimi, dziękując za życzenia urodzinowe i noworoczne:

> Уважаемый т. Жуков! Поздравляем вас с юбилейной датой и желаем вам главного счастья. А главное счастье возможно только у нас на антресолях. Иван Сидорович, в самом деле, переезжайте к нам. Вы будете играть на гармошке, а мы слушать. А ночью будем спать вместе. У нас тепло. А кровать стоит на сквозняке. Последний раз желаем вам главного счастья и ждём! Ваши... клопы с антресолей.

Brak zrozumienia i bliskości ze strony ludzi Iwan Sidorowicz rekompensuje życzliwością, z jaką rzekomo zwracają się do niego owady. Zagospodarowały sobie one miejsce na antresoli, więc widzimy, jak ciasno jest w mieszkaniu biednego Żukowa.

Bohaterowie Bogajewa są zazwyczaj umiejscowieni w małych, zatęchłych mieszkankach, co służy podkreśleniu ich nic nie wartej egzystencji. Ta ograniczona przestrzeń, „którą jest przeważnie – podobnie jak w sztukach innych seminarzystów Kolady i samego mistrza – mieszkanie komunalne lub ciasny pokoik w bloku typu *chruszczowka*, to niezmienny znak szarej rosyjskiej rzeczywistości"[215]. Zauważamy jednak, że zamknięta i ograniczona czterema ścianami powierzchnia mieszkalna niejednokrotnie zamienia się w otwartą i rozległą przestrzeń. W sztuce *Rosyjska poczta ludowa* Żukowowi przypadło w udziale jednopokojowe mieszkanie, skromne, lecz wypełnione wieloma rzeczami: „В комнате простая обстановка: стол, накрытый клеенкой, комод, выкрашенный для красоты половой краской, на тумбочке телевизор, на кровати гора свежевыстиранного белья, на полу коврик. Точно такой же коврик висит над кроватью".

Za każdym razem, gdy główny bohater zasypia, autor zwraca uwagę na to, co dzieje się na zewnątrz: pokój Żukowa jakby ożywa, wpadają do niego promienie słońca:

> За окном зашелестели листья. Комната наполняется зелёными, голубыми, красными лучами света. Кровать, тумбочка, телевизор, шкаф словно накрыты дорогой полупрозрачной тканью, начинают переливаться сотнями сверкающих пылинок.
>
> Слышны голоса.

[215] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga…*, s. 52.

Owej zmianie towarzyszy również pojawienie się królowej Elżbiety II i Włodzimierza Lenina. Oboje są wytworem wyobraźni Żukowa, w rzeczywistości nie przebywają w jego mieszkaniu, co potwierdza fakt, że wyłonienie się elementów fantastycznych w utworze wiąże się z przeobrażeniem otoczenia. Otwarta przestrzeń pojawia się na zmianę z zamkniętym, ciasnym pomieszczeniem.

W sztuce *Sansara* widzimy podobną sytuację. Jednopokojowe mieszkanie jest wręcz zapełnione różnymi przedmiotami. Według Mazurek, wynika to z charakterystycznej dla Bogajewa fascynacji rzeczami, zwłaszcza elektronicznymi[216].

> В комнате мебель: шифоньер, тумба, кровать, полудиван, три шатких стула, круглый стол и тяжёлое, неуклюжее кресло. (...) Электрические розетки выпали из стены, неприлично выглядывают оголенные провода. Углы комнаты завалены разобранными на части бытовыми электроприборами. Чего только нет: раздетые утюги, гнутые паяльники, безносые чайники, кипятильники, обогревательные приборы, пылесосы, светильники, искалеченный телевизор с черными потрохами, катушки магнитные, клубки разноцветного провода, части, запчасти и еще многое другое, чему, не владея тайной электричества, найти определение невозможно.

„Ucieczką" od tego miejsca staje się wprowadzenie obrazu Staruchy – jednej z głównych postaci w sztuce – w stan hipnozy. Ciałem przebywa w swoim mieszkaniu, zaś myślami odbiega od rzeczywistości, cofa się w czasie, zapomina o tym, gdzie jest naprawdę. Tak jak Kobieta, błądzi w tunelu, a dzięki tej fantastycznej wędrówce w głąb samej siebie coraz bardziej oddala się od świata żywych, z zamkniętego pokoju przenosi się w niczym nieograniczony, wyimaginowany świat.

Iwan Sidorowicz zdaje sobie sprawę z tego, że „tylko w listach, swoistym dzienniku-spowiedzi może na chwilę stać się kimś innym, ważnym, potrzebnym, utytułowanym, czyli tym, komu żyje się dobrze, bezpiecznie, dostatnio, w otoczeniu wielu ludzi"[217]. Koresponduj ąc z wymyślonymi adresatami, poszukuje swego dawno zagubionego „Ja". Bohater sam już nie wie, kim jest: zwykłym Iwanem Żukowem czy może zasłużonym dla kraju żołnierzem lub uwielbianym przez tłumy artystą.

Problemy ze zdrowiem zmuszają go do częstego odpoczynku. Żukow bierze leki, po których wkrótce zasypia. Sen jest tu elementem niezbędnym, gdyż warunkuje i uwydatnia groteskową granicę między rzeczywistością i fantastyką, ale też staje się

[216] Tamże, s. 52.
[217] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*…, s. 24.

ucieczką od prawdziwego, złego świata, daje chwilę wytchnienia, leczy, koi nerwy, regeneruje, pozwala zapomnieć o wszechogarniającym smutku i bezradności wobec całego systemu. Podobnie rzecz dzieje się z bohaterem sztuki *Baszmaczkin*, który, zmęczony tęsknotą i rozpaczaniem z powodu skradzionego płaszcza, leży w łóżku i co chwila zapada w sen. Obok niego płonie świeczka, symbol życia, którego tak niewiele w tym małym, biednym człowieku. Bogajew bardzo często wykorzystuje wizję snu w swoich sztukach, śpi też starszy mężczyzna w komedii *Сансара* czy Ojciec i Matka w utworze *Тайное общество велосипедистов.*

W sztuce *Rosyjska poczta ludowa* spotykamy wiele różnych postaci: do wspólnego worka wrzucone zostały osoby ze świata realnego i wyimaginowanego. Każda z nich jest tak naprawdę swego rodzaju konstruktem, obrazem wyobrażenia o przedstawionych przez dramaturga bohaterach, funkcjonujących zarówno jako podmiot, jak i obiekt. Całość tworzy groteskowy obraz podmiotu, dla którego ostatecznie problem poszukiwania tożsamości przestał mieć jakiekolwiek znaczenie, ponieważ znajduje się on już na łożu śmierci.

W *Rosyjskiej poczcie ludowej* kluczową rolę odgrywają ożywające rzeczy: porozrzucane listy i koperty – pamiątka po zmarłej żonie Żukowa, pracującej niegdyś na poczcie. Mamy tu przykład utracenia związku między znaczącym i znaczonym: główny bohater, nie mając nikogo bliskiego, z kim mógłby porozmawiać i poskarżyć się na nieprzychylny los, ucieka się do rzeczy, w nich szuka pocieszenia i zrozumienia. Bogajew uzmysławia nam, że w dzisiejszym świecie przedmioty martwe mają w sobie więcej empatii niż ludzie, ich znaczenie zaś poddaje się upersonifikowaniu. Jak czytamy u Mazurek:

> Koperta staje się symbolem bezbarwnej egzystencji w minionej epoce, reliktem przeszłości, dla Żukowa skrawkiem wspomnień z lat, kiedy nie był sam, przedmiotem wiążącym go z żoną. Koperta z ukrytym w niej papierem zapisanym zwierzeniami, żalami i narzekaniami bohatera zastępuje mu bratnią duszę, taką, na którą zawsze może liczyć, wygadać się przed nią i być pewnym, że wszystko będzie zachowane w tajemnicy[218].

Błahe kartki z zeszytu, które dzięki zapiskom Żukowa ożywają, stają się jego najwierniejszym przyjacielem.

[218] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*…, s. 25.

W podobny sposób ożywa również Płaszcz w sztuce *baszmaczkin*[219] (2002) (*башмачкин. Чудо шинели в одном действии)*. Ironia pojawia się już w tytule utworu, wzorowanym na *Płaszczu* (*Шинель*) Mikołaja Gogola. Bogajew wykorzystuje nazwisko głównego bohatera, którym jest Akakij Akakijewicz Baszmaczkin (porównywalnie *Martwe dusze* Gogola autor zamienił na *Martwe uszy, Wiśniowy sad* Czechowa na *Вишнёвый ад Станиславского*).

Pierwsze sceny Bogajewskiej sztuki pokazują, że Baszmaczkin został brutalnie napadnięty. Pobito go i ukradziono mu to, co miał najcenniejszego – nowo uszyty Płaszcz, który w konsekwencji zyskuje odrębne istnienie. Bez niego Baszmaczkin staje się nikim, traci swoją tożsamość: popada w rozpacz, choruje i nie wstaje z łóżka. Identyfikując się z czynowniczym Płaszczem, bohater mógł być kimś ważniejszym i wyższym rangą, niż był w rzeczywistości, i tak też się czuł. Ów stan to spełnienie dziecięcych marzeń, dążenie do bycia idealnym. Bogajew wyraźnie przedstawił tu Gogolowski wątek w kontekście postsowieckiego myślenia. Personifikowany przedmiot wraz ze swoim właścicielem łączyły bliskie relacje (współoddziaływanie na poziomie podmiot – obiekt), tworzyli oni harmonijną całość, współgrali ze sobą, a ich rozdzielenie stało się tragiczne w skutkach[220]. Skoro Akakij Akakijewicz nie może go szukać, chciałby, żeby Płaszcz sam wrócił do domu, karmi się nadzieją, utrzymującą go przy życiu: „Башмачкин (один). А что, если б взаправду... Моя шинель ожила и сама... сама меня стала искать... Пришла бы и сказала: «Здравствуй, Башмачкин, это я — шинель твоя. Нашла тебя». (Закрывает глаза.)”[221]. Bohater miewa halucynacje, bredzi w gorączce, wydaje mu się, że widzi swój Płaszcz błąkający się po ulicach miasta w poszukiwaniu własnego domu. Na pograniczu snu realny świat przeplata się z fantasmagorią. Miarą bezradności bohatera jest marzenie, że to Płaszcz wykaże się energią i przywiązaniem do właściciela.

W *baszmaczkinie* Bogajew przedstawił bohaterów, którzy nie pozostają do końca anonimowi. Autor nadał im tożsamość, dzięki czemu wzmocnił efekt odosobnienia i osamotnienia głównych postaci, w szczególności tułającego się Płaszcza.

[219] Zapisanie małą literą tytułu *baszmaczkin* nie jest tu przypadkowe. Bogajew celowo już na początku sygnalizuje odbiorcy, że bohaterem sztuki jest przeciętny, nic nie znaczący *mały człowiek*.

[220] U Gogola Płaszcz był jedynie obiektem, na który autor przeniósł świadomość bohatera. U Bogajewa zaś, Płaszcz stał się pełnoprawną postacią, która powstała w wyniku oddzielenia od podmiotu – Baszmaczkina. Jest to wyobcowanie personifikowanego obiektu za pomocą groteski.

[221] О.А. Богаев, *башмачкин. Чудо шинели в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm, [10.03.19]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Widzimy, że za każdym razem, kiedy znajduje się on wśród obcych, tych ludzi spotyka jakieś nieszczęście. Niektórzy chcą się na nim wzbogacić – Płaszcz przyniósłby im jedynie korzyść materialną, nikt zaś nie zamierza pomóc mu w odnalezieniu jego właściciela. To, czego doświadczają, wydaje się ich karą za nieczułość na cudzą krzywdę i niesprawiedliwość.

Jegor i Tichon, którzy ukradli Płaszcz, chcą go sprzedać Gospodarzowi. Chciwość jednego z nich doprowadza do tragedii. Nie chcąc się dzielić ze wspólnikiem, Tichon morduje Jegora: „Тихон бьёт его топором по голове. Хруст. Раз, ещё раз и ещё. Бросает топор в сугроб, идёт дальше один. Выходит на освещённую улицу. Подходит к кабаку. Входит в питейное".

Dozorca domu (wujek Andron) ginie, próbując doścignąć uciekający Płaszcz. Wpada pod lód i znika w otchłani: „Позади треск. Дворник проваливается под лёд и исчезает в чёрной воде. Шинель оглядывается — никого". Urzędnik, który odmawia pomocy w odnalezieniu Baszmaczkina, dławi się wykałaczką i umiera:

> Шинель опускает рукава. Чиновник берёт новый калач, жуёт, вдруг калач застревает в горле. Лицо Чиновника налилось кровью, кашляет, калач не вылетает изо рта, снова кашляет — калач не вылетает. Задыхается, хватает воздух руками, падает замёртво.

W przywołanych powyżej fragmentach dostrzegamy grę ze zwykłymi, powszednimi słowami, które autor zdeformował i nadał im ponownie sens. W didaskaliach informuje nas, że Płaszcz „opuszcza rękawy". Jest to przykład symulakru, który polega na transformacji związku frazeologicznego „opuszczać ręce" (w geście bezradności i rezygnacji z działania). W ten sposób utarte wyrażenia tracą swoją stabilność i przenośny sens. Oprócz tego, słowa, charakteryzujące Płaszcz i opisujące jego zachowanie („ogląda się za siebie"), przyczyniają się do ożywania przedmiotu. Podobnie żywotność zyskuje wykałaczka, która „zatrzymuje się" w gardle urzędnika.

Smutek, tęsknota, ale przede wszystkim wierność i oddanie, to emocje i wartości, których często brakuje ludziom, a które (dzięki Bogajewowi) odnajdujemy w rzeczach. Płaszcz Baszmaczkina, odkąd nadano mu ludzkie cechy, przestał pełnić funkcję wierzchniego nakrycia. Pod słowem płaszcz kryje się już zupełnie inny sens,

zmieniła się jego semantyka, nastąpiło „rozerwanie" związku przedmiotu z jego znaczeniem. Taki zabieg to kolejny sposób eksponowania groteskowości w sztuce.

Absurdalny staje się fakt, że Płaszcz przemawia ludzkim głosem. Rozpaczliwie szuka Baszmaczkina, a kiedy trafia na obcych ludzi, wdaje się z nimi w dyskusję:

Шинель (радостно). Башмачкин?
Сапожник (испуганно). Сапожник я...
Шинель (тревожно). А где он?!
Сапожник. Кто?
Шинель. Башмачкин.
Сапожник. Не знаем...
Шинель (с большим беспокойством). А когда он прибудет?..
Сапожник. Кто?
Шинель. Башмачкин.

W sztuce autor, oprócz tego, że pozwolił rzeczy mówić, „rozszczepił" ją na dwie płaszczyzny, doprowadzając do groteskowego rozdwojenia świadomości: poza ożywionym przedmiotem jako takim pojawia się również jego Głos. Uzewnętrznia się on jedynie wtedy, gdy Szewc i jego Żona nie mają jeszcze pojęcia, skąd dobiegają nieznajome dźwięki:

Жена (Сапожнику). Эй, слышь... Слышь! Да слышь ты!..
Сапожник (увлечён едой). А?! Чего?..
Жена. Зовёт кто-то...
Прислушиваются.
Голос (чуть громче, приветливо). Башмачкин... Башмачкин...
Сапожник (прислушивается). Говорит... Мужик или баба... Нет, дите будто...
Прислушиваются.
Голос (ещё громче, нетерпеливо). Башмачкин!.. Башмачкин!..БашМачКин
Жена. Там!
Сапожник. Цыц!
Ходят по комнате, ищут.
Голос (с беспокойством, более настойчиво). Башмачкин.

Maniera i ton Głosu świadczą o złym stanie emocjonalnym Płaszcza, jego nieśmiałości i delikatności. Wygląda to tak, jakby w ciele swego podmiotu szukał

własnego „Ja”. Boi się cokolwiek powiedzieć, zdobywa się jedynie na przywołanie imienia swego właściciela. Zabrany Baszmaczkinowi, nie potrafi funkcjonować w obcym świecie, nie jest w stanie radzić sobie w pojedynkę. W jego zachowaniu odmalowuje się ból będący wyrazem dramatycznej przeszłości i przykrej teraźniejszości.

W momencie, gdy Szewc i jego Żona patrzą na wiszący na gwoździu Płaszcz, Głos staje się znów Szynelem, zauważony częściowo odzyskuje swoje „imię”, przestaje być całkowicie anonimowy. Bogajew poświęca dużo uwagi zachowaniu Płaszcza, lecz opisuje to w didaskaliach, nie udziela mu natomiast zbyt wiele głosu w dialogach z innymi postaciami:

> Шинель идёт тёмными дворами. Позади полыхает дом Сапожника. Шинель то и дело останавливается, стирает сажу с рукава, поправляет порванный воротник, громко зовёт: «Башмачкин! Башмачкин!» Лают собаки. Вокруг ни души. Шинель бредёт через бескрайнее снежное поле, кричит на все четыре стороны: «Башмачкин! Башмачкин!» Слов не слышно. Вьюга бьётся в её пустых рукавах, дергает за полы, хватает за воротник. Шинель идёт, а поле всё не кончается, она устала кричать и идти, села в сугроб и подняла воротник.

Kolejną groteskową sytuację oglądamy w momencie, gdy Płaszcz – obiekt poszukiwań, a nie jego właściciel – zostaje przesłuchany na komendzie policji. Ich role się odwróciły. Więzi, jakie łączą przedmiot z podmiotem wypowiedzi, cały czas ulegają naruszeniu w poetyce tekstu, natomiast autonomiczność podmiotu, będąca oznaką jego istnienia, zostaje utracona.

Problem groteskowości podmiotu został ujęty również w sztuce *Sansara* (1993) (*Сансара. Комедия в одном действии*)[222]. Zapoznając się z bohaterami utworu, widzimy, że Bogajew nie nadał im konkretnych imion: Kobieta (Женщина), Starucha (Старуха) i Śpiący za szyfonierą[223] (Спящий за шифоньером). W ten sposób zostają oni pozbawieni indywidualności – głównego elementu osobowości człowieka. Dopiero z biegiem zdarzeń, a dokładniej w momencie przesłuchania prowadzonego przez Staruchę, dowiadujemy się kilku informacji o Kobiecie. Niemniej, są to wyłącznie

[222] Tytuł utworu nawiązuje do mitologii buddyjskiej, co też autor objaśnia na samym początku: „блуждание, круговорот, переход из одного состояния существования в другое”. Samo zestawienie tytułu sztuki ze słowem *komedia* wywołuje tu efekt ironiczny.

[223] Szyfoniera – rodzaj wysokiej komody.

zapiski Staruchy, która w obawie o swoje bezpieczeństwo zachowuje się absurdalnie. Informacje nie są prawdziwe, spełniają w tekście rolę symulacji:

> Женщина (не понимает, читает). «Я, Вера Петровна Холодная, диверсант из космоса, член космического разума, признаюсь в том, что являюсь тайным агентом китайской Кришны, а также организатором антисоветской группы вредителей на фабрике детского питания...»

Podobne zabiegi Bogajew stosuje też w innych swoich sztukach, na przykład Капитан, Старичок, Старушка, Настоящий мужчина w sztuce *Резиновый принц. Комедия в двух действиях* czy Старик i Старуха w komedii *Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях*. Taki stopień identyfikacji bohaterów dramaturg uważa za wystarczający, ważniejsze od nazwiska są dla niego relacje bohaterów z otoczeniem.

Również w sztuce *baszmaczkin* Bogajew klasyfikuje bohaterów według tego, jaki zawód wykonują bądź jaki stopień pokrewieństwa ich łączy: mamy więc Szewca, Inżyniera, Żonę, Przyjaciela czy Gospodynię. Jednak kiedy udziela im głosu, niejednokrotnie zwracają się do siebie po imieniu: „Инженер. Газетчики... Приятель. Нет уж, Сидор Андреич, я больше верю в энтого крокодила, чем в твою «промышленность»!”.

W *Sansarze* groteska została doprowadzona do granic absurdu. Wiąże się to z ideą pośmiertnego przejścia z jednego stanu do drugiego. Obraz Kobiety przedstawiono tak, jakby została ona owładnięta ideą reinkarnacji. W ciągu jednego roku straciła całą swoją rodzinę, lecz jest przekonana, że jej syn, Jura, nadal żyje, tylko jako kotek z białym uszkiem. Dwukrotnie przeżywa śmierć kliniczną, przechodzi przez długi, kręty tunel, a przed jej oczami przewija się całe dotychczasowe życie.

Na poziomie słów owa idea sztuki Bogajewa przejawia się w tym, że wypowiedzi bohaterek tracą swoistą subiektywność. Niewiadomo, do kogo są one adresowane, pozostają bezpodmiotowe. Słowo traci swoją podstawową i najważniejszą funkcję – funkcję komunikacji. Niczego nie nazywa, nie opisuje, nie informuje, nic nie znaczy, odnosi się do samego siebie. W ten sposób otaczająca przestrzeń jest zorganizowana na zasadzie symulakryczności.

Przeszłość ożywa na oczach odbiorców, powracają wspomnienia, przypominają się pewne historie. Dowiadujemy się o nich jedynie dzięki zdawkowym informacjom, a raczej ciągu słów, wypowiadanych kolejno przez Kobietę i Staruchę:

Женщина. (...) Меня затягивает... Это называется — клиническая смерть... Быть не может! Как рассказывают — но так! Туннель. Лечу... И всё-всё... Вся жизнь перед глазами... Сад дом окно белые стены кукла третья парта у окна... Забыла... Забыла!.. (Закрывает глаза.) Мама дом заяц заводная кукла третья парта окна... (Вспоминает, глаза закрыты, что-то видит.) Осень астры замерзшие лужи перемена мел диктант снег каток арахис белка переулок водосточная труба мальчик кепка папироса танцы мама темнота... (Открывает глаза.) Ёлка бант отец часы подарок лето песни выпускной... (Закрывает глаза.) Тёплый дождь пиджак гитара на перроне поцелуй... (Вспоминает, открывает глаза). Институт объемы газа архитектор Цэденбал стройотряд картошка кульман симпатичный аспирант... Курсовая босоножки вечер очередь в кино... (Вспоминает.) Насморк свадьба солнце море потеряла дно в Ялте дерево упало звёзды зимняя гроза... (Вспоминает.) Одеяло тёплое в роддоме подоконник апельсины медсестра боль туман и плач ребёнка... (Вдруг замирает, решительно поднимается на ноги.) Где мой сын?!!

Старуха. (скороговоркой). Я родилась в деревне Знаменка Пермской области... Мама тятя сестра Кока...Кока меня била баня шайка чугунок молоко колодец месяц сапоги белые сапоги красные тятю увели...
Женщина. Налево! Направо!
Старуха. (двигается). Валёнки седуха мороз строят мост кулаки медведь отец весь в чирьях вернулся мельница журавли (...).

Kobieta mówi niczym zahipnotyzowana, nie potrafi dojść do siebie. Bezładnie wypowiadane słowa to fragmentaryczne szczątki obrazów, będących wizualizacją słów-wydarzeń, które występują w roli symulacji. Oznacza to, że słowa nie wskazują już na wspomnienia z rodzinnego domu czy szkoły, nie odnoszą się do minionych wydarzeń, lecz je zastępują. Odrębnym zdarzeniem staje się samo ich wypowiedzenie. Wszystko to jest następstwem utraty indywidualności. Człowiek staje się produktem przeżytych słów, a nie wrażeń, doświadczeń.

Przejście na płaszczyznę symulacji w sztuce odbywa się w momencie, kiedy Starucha opowiada o tym, jak utopiła wszystkie kocięta[224]. Chcąc uspokoić zdolną do wszystkiego Kobietę i zapewnić, że jej kotek z białym uszkiem żyje, mówi o zwierzątku:

[224] Н.П. Малютина, *Смерть в симулятивном пространстве гиперреальности современной русской драмы (на примере пьес Олега Богаева)*, „Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich”, Nr 13, Tanatos 1, Wrocław 2018, s. 435.

Старуха. Слышишь?.. Пищит... (...) Вот-вот... Ваш пискнул...

Женщина. Слышно...

Старуха. Глазки открыл...

Są to tylko puste słowa, które Kobieta chce usłyszeć. Nie oznaczają bowiem prawdy, lecz wręcz przeciwnie: całkowicie utraciły związek z rzeczywistością, nie wskazują na urodzenie czy też utopienie kociąt. Starucha zmusza Kobietę do tego, aby spróbowała usłyszeć popiskiwanie kotka, stara się zwizualizować jego obraz, tym samym pobudza wyobraźnię współrozmówczyni, posługując się symulakrami. Zdenerwowana i roztrzęsiona Kobieta pomrukuje: „Женщина. Кришна... Зришна... Вришна... Пришна... (Закрывает брошюру.) Сришна. (Разрывает брошюру на части.) Фиолетовые Будды... Райские нирваны... Бивни из ушей... (Поджигает спичкой, кидает в ведро.) Фиолетовые обезьяны... Мочегонные миражи..". Te słowa to morfologiczne transformacje, obrazy-symulacje, które, choć ożyły w momencie wypowiedzenia ich przez bohaterkę, zupełnie nie należą do niej. Kobieta mówi bardzo chaotycznie. Posługuje się wyrwanymi z kontekstu słowami, zmienia stałe związki wyrazowe[225].

W sztuce mamy też pewną postać, której nie widzimy, a tylko słyszymy odgłosy, jakie ona wydaje. Czasami w didaskaliach pojawia się wzmianka o tym, co robi: „Хохочет во сне старик. / За шифоньером храп. / Старик перевернулся на другой бок". Śpiący starzec pochrapuje, czasami mruczy coś pod nosem, śmieje się nie wiedzieć czemu, nie odpowiada na niemiłe uwagi Staruchy: „Старуха (спящему). Эй! Ты! Гадина спящая!.. Спит-храпит!.. (Обращается к стенам.) Вот он — все поглядите!.. Заслуженный электрик!.. Все провода за сорок лет на улице перещупал...". Sen jest w tym przypadku symbolem śmierci. Nie poznajemy historii życia Starca, za to jesteśmy świadkami jego rzekomej reinkarnacji – postać zmienia się w muchę:

Женщина. Видите. У него. На лбу муха...

Старуха. Муха-а-а...

Женщина. Ползет, ползет...

Старуха (догадывается). Дядя Миша теперь— чо?

Женщина (смотрит). Он стал мухой.

[225] Wyrażenie *райские нирваны* bohaterka użyła najprawdopodobniej przekształcając znany frazeologizm „райские кущи", oznaczający raj.

Charakter wypowiedzi Staruchy jest taki sam, jak Kobiety. W jej sposobie mówienia pozostały fantomy sowieckiej epoki, obraz myśli i trauma sowieckiego człowieka, osoby z marginesu społecznego, która jest dyktatorem i agresorem jednocześnie. Podobnie Kobiecie, jej doświadczenia z przeszłości przechodzą w teraźniejszość, czasoprzestrzeń ulega transformacji.

Bogajew po raz kolejny „udziela głosu" rzeczom, przez co wydają się one bardziej „żywe" od ludzi. W mieszkaniu Staruchy jest wiele przedmiotów codziennego użytku, które w jakiś sposób dają o sobie znać: „(...) w tle „rozmów" bohaterów znacząco pobrzmiewają rozmowy przedmiotów – szklanki pękają, jęczą, czajnik wzdycha, grzałka pomrukuje, przewody elektryczne skwierczą, wszystko postukuje, pohukuje, szura itd."[226]. Rzeczy sprawiają wrażenie, jakby żyły własnym życiem, nie zwracając uwagi na to, co dzieje się wokół. W sztuce mamy odniesienie do pewnych archaicznych rytuałów, opartych na magii, takich jak próby powrotów do przeszłości. Słowa utraciły związek nie tylko ze swoim znaczeniem, ale również nie odnoszą się już do samych magicznych działań, czarów.

Wszystkie postacie, na których skupiliśmy się powyżej, choć na swój sposób różne, posiadają wiele cech wspólnych. Bogajew przedstawił je jako ludzi niewspółczesnych, którzy w żaden sposób nie potrafią patrzeć optymistycznie w przyszłość, wciąż żyją tym, co już było, nie odnajdują się w ówczesnym społeczeństwie i doświadczają kryzysu samoidentyfikacji. W ich świadomości, zachowaniu, ale przede wszystkim sposobie wypowiedzi dostrzegamy wiele przejawów groteski, nieraz doprowadzonej do granic absurdu.

4.2. KRYZYS POSTACI W ŚWIECIE PRZEDSTAWIONYM SZTUK OLEGA BOGAJEWA: ODOSOBNIENIE GŁOSU OD PODMIOTU

Kategoria postaci kształtowała się na przełomie wielowiekowej tradycji literackiej, począwszy od antyku i Arystotelesowskiej *Poetyki* aż po czasy współczesne, jednak nie została ona jeszcze wystarczająco i dokładnie opracowana. W niniejszej

[226] L. Mięsowska, *W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa* [w:] *Antropologia kultury mieszczańskiej*. Prace Interdyscyplinarne, t. IX, red. J. Ławnikowska-Koper, L. Rożek, Częstochowa 2016, s. 189.

pracy nie zajmiemy się jednak całościowym przeglądem wszelkich transformacji postaci, lecz skupimy się szczególnie na jej przemianie we współczesnym dramacie.

Postać jest terminem wieloznacznym. Edward Kasperski w swojej monografii przytacza różne sposoby rozumienia tej kategorii, między innymi odnosi się do antropomimetycznej koncepcji postaci, przedstawionej przez Henryka Markiewicza, która zakłada, iż postać należy rozpatrywać w dwóch, niejednokrotnie uważanych za sprzeczne, aspektach: człekokształtności i tekstowości: „(…) postacie w literaturze odnoszą się wprost lub pośrednio do istot realnych i jednocześnie stanowią byty słowne i twory tekstowe”[227]. Ta dwubiegunowość znalazła swoje zastosowanie wśród bohaterów Bogajewa, czego dowiedziemy w dalszej części pracy. Istotne jest również zagadnienie dotyczące problematyki postaci. Nie skupia się już ona wyłącznie na bycie, lecz została przesunięta na płaszczyznę postrzegania i przedstawiania:

> *Esse* postaci, czyli samoistne istnienie, zamienia się w *esse percipi*, w sposób jej postrzegania, punkt widzenia i perspektywę, w jakiej się ona pojawia, w relację prezentującą postać. W konsekwencji postacie stają się *widziadłami*, bytami postrzeżeniowymi oraz relacjami z postrzeżeń, a w ostateczności – dowolnymi konstruktami lub nieprzewidywalnymi fantazmatami[228].

Naruszone zostały autonomia i integralność postaci, co było jej wyróżnikiem w kanonie klasycznym. Współczesne postacie literackie zostały zredukowanie do poziomu słownego, mowy[229]. Zdaniem Kasperskiego, to „komunikacja – a nie działanie lub przeżywanie – stawała się główną, jeśli nie wyłączną treścią literackiej egzystencji postaci”[230]. Wiek XX, a zwłaszcza okres postmodernizmu, podważył zasady obowiązującej dotychczas poetyki, ignorując mimetyzm i reprezentacyjność postaci (aczkolwiek nie wyeliminował jej całkowicie). Postrzegając kategorię postaci jako twór, zredukowany do literackości, gry i fikcji, Kasperski traktuje ją jako „pośrednią formę refleksji egzystencjalnej i antropologicznej”[231].

O przemianach, jakie zaszły w kategorii bohatera okresu XX wieku, rozprawia również Krystyna Ruta-Rutkowska. Badaczka stanowczo podkreśla, iż śmierć

[227] E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia,* Warszawa 1998, s. 10.
[228] Tamże, s. 11.
[229] Kasperski odniósł się tu wprawdzie do ewolucji modelu postaci z powieści dziewiętnastowiecznej, jednak, jak widzimy, te same cechy możemy znaleźć u bohaterów współczesnych dramatów.
[230] E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci*…, s. 12.
[231] Tamże, s. 36.

postaci[232], jak nieraz nazywa się jej kryzys, nie jest z pewnością śmiercią dosłowną ani ostateczną[233]. Podobnie jak dwaj wyżej przywoływani badacze, Rutkowska określa bohatera dramatycznego mianem „konstruktu tekstowego", ale takiego, „(…) który z definicji zawiera możliwość transpozycji w postać sceniczną, teatralną"[234]. Stąd też podwójny status postaci dramatycznej, która lokuje się „pomiędzy słowem i ciałem (…), pomiędzy myślą a realnością"[235]. Samo istnienie tekstowe postaci badaczka uważa za niepełne, niewystarczające, dlatego też dużą rolę widzi w grze aktorskiej. Jak twierdzi Rutkowska, „dopiero aktor – poprzez swoją cielesność, gestykę, intonację – czyni ją [postać] bytem namacalnym, *cielesnym*. Z drugiej jednak strony kreacja aktorska to nie tylko reprezentacja, *ucieleśnienie*, ale również interpretacja wariantu tekstowego"[236]. Jak widzimy, terminy *postać* i *bohater* są tu używane synonimicznie, jednak niektórzy badacze rozróżniają te pojęcia[237]. Bohaterem jest ten, kto działa, przejawia na scenie swoją aktywność. Postać natomiast ulega wpływom pozostałych osób, nie włącza się bezpośrednio do akcji, jest pasywna i zdystansowana.

Opierając się w dalszym ciągu na słowach Ruty-Rutkowskiej, istotnym elementem postaci dramatycznej jest jej osobowość, ponieważ to ona wyznacza kierunek przemian oraz warunkuje najpełniejszą identyfikację. Destrukcja (czy też dekonstrukcja) tej osobowości prowadzi do kryzysu lub też śmierci postaci. Prekursorami tego procesu oraz rewolucjonistami w kategorii bohatera byli dwaj dramaturdzy: Luigi Pirandello oraz Bertold Brecht. To właśnie dzięki znamienitemu efektowi obcości Brechta odbiorca – „zamiast identyfikować się z postacią – dystansuje się wobec niej i ogarnia ją intelektualnie (a nie emocjonalnie, przez litość i trwogę)"[238]. Szczyt tego kryzysu przypada na lata twórczości Samuela Becketta, a jego kontynuacja trwa do dzisiaj. Z kolei mechaniczność, automatyzm zachowań, brak umiejętności określenia siebie w relacji z innymi postaciami, poddanie się działaniu przypadku – to tylko niektóre cechy, jakie przypisują postaci dramatu absurdu Wojciech Baluch i Małgorzata Sugiera[239].

---

[232] Po raz pierwszy śmierć człowieka jako podmiotu poznającego ogłosił Michel Foucault w swojej książce *Słowa i rzeczy* z 1967 roku.

[233] K. Ruta-Rutkowska, *Przemiany bohatera w polskim dramacie dwudziestego wieku* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, Warszawa 1998, s. 144.

[234] Tamże, s. 144.

[235] Tamże, s. 144.

[236] Tamże, s. 144.

[237] Н.И. Ищук-Фадеева, *Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певица» Ионеско)* [в:] *Драма и театр*, вып. III, Тверь 2002, с. 28-35.

[238] K. Ruta-Rutkowska, *Przemiany bohatera*…, s. 146.

[239] W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, Kraków 2002.

Sylwetkę współczesnego bohatera dramatycznego, jakiego wykreował w swoich utworach Bogajew, omówimy na podstawie sztuki *Telefunken. Sztuka radiowa w jednym akcie* (*Телефункен. Радиопьеса в одном акте*) z 1998 roku oraz komedii *Gumowy książę. Komedia w dwóch aktach* (*Резиновый принц. Комедия в двух действиях)* napisanej w 2011 roku. Odnajdujemy w nich charakterystyczne dla uralskiego dramaturga uciekanie się do przedmiotów martwych, którym Bogajew nadaje status bohaterów. Jak czytamy u Haliny Mazurek:

> W sztukach Bogajewa rzecz zyskuje status wiernego przyjaciela. Przedmiot jest ożywiony, a człowiek – martwy, nieczuły na los drugiego człowieka. Pisarz współczuje nie rzeczom – jak mówi Rudniew – lecz samotnym, zdanym tylko na siebie ludziom, których egzystencję pokazuje poprzez ich stosunek do rzeczy. Kontynuuje w tym względzie tradycje twórczości Gogola[240].

Oprócz Doktora, jedynej „żywej" postaci w sztuce *Telefunken*, patrząc z perspektywy *homo sapiens*, Bogajew wymienia również następujących bohaterów: *Радиоприемник, Старое мужское радио, 90 лет, Магнитола «Sony»*. Doktor przybywa na wezwanie chorego, lecz sądzi, że nie ma go w domu. Rozgląda się w poszukiwaniu gospodarza, jednak widzi tylko radioodbiorniki oraz ich portrety, wiszące na ścianach. Monolog mężczyzny bardzo szybko przeradza się w absurdalny dialog, niepowtarzalną relację z ożywającymi na oczach odbiorcy przedmiotami, możliwą jedynie w teatrze absurdu. Przedmioty, będące pełnoprawnymi postaciami sztuki, odpowiadają na pytania Doktora. Początkowo mężczyzna słyszy jedynie niewyraźne pomrukiwanie. Bogajew za pomocą animizacji oraz poprzez nagromadzenie czasowników, oznaczających czynności związane z wydawaniem dźwięków, nadał sztuce swoistej ekspresji, dynamiki. Z radia wydobywają się przeróżne odgłosy, właściwe żywym istotom: запел, замолчал, затрещал, загудел, задрожал, зашипел, моргнул. Nasilają się one i kumulują w momencie, kiedy Doktor postanawia opuścić mieszkanie: „Приемник засвистел, завыл, затрещал, заиграла громкая музыка"[241].

[240] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła" Nikołaja Kolady*, Katowice 2007, s. 25.
[241] О.А. Богаев, *Телефункен. Радиопьеса в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/telef.htm, [10.08.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Warto przypomnieć teraz teorię Eriki Fischer-Lichte, która twierdzi, iż „głosowość przyczynia się do wytworzenia cielesności”[242]. Zdaniem badaczki:

> Kiedy słucha się ludzkiego krzyku, westchnienia, jęku, szlochu czy śmiechu, to odbiera się je jako specyficzne procesy ucieleśnienia, a więc jako procesy, w ramach których powstaje za każdym razem specyficzna cielesność. W konsekwencji każdy, kto wydaje jakiś odgłos, daje się zauważyć w swoim cielesnym byciu-w-świecie”[243].

Dźwięki, które słyszymy w pierwszej scenie dramatu, początkowo bezpodmiotowe i anonimowe, przypominające zawodzenie, regulowanie starych odbiorników, to (od)głosy konkretnych postaci. Od początku były one skierowane do Doktora – stopniowo z bełkotu przerodziły się w konkretny komunikat. Jak zauważa Dariusz Kosiński, to posługiwanie się pozbawionym znaczeń językowych głosem – „nieartykułowanym krzykiem, bełkotem, jękiem, śmiechem, zawodzeniem, skowytem i wieloma jeszcze innymi odgłosami (…)”[244], doprowadziło do oddzielenia głosu od języka. Należy odnotować, że proces ten został zapoczątkowany przez teatr naturalistyczny, przy jednoczesnym zachowaniu granic i spójności postaci, między innymi w przypadkach, gdy głos wyraża emocje bez użycia znaków językowych. Badacz zwraca jednocześnie uwagę na bardzo istotną kwestię: „aksjomat cielesności głosu wydaje się oczywisty jedynie w odniesieniu do pewnej historycznej i kulturowo uwarunkowanej praktyki, której rdzeń i wzór stanowi teatr dramatyczny Zachodu”[245]. Podkreśla, że głos nie zawsze musi być połączony z ciałem aktora, nie musi też być ową „łączącą przegrodą między ciałem a wypowiedzią”[246]. Jako przykład Kosiński podaje teatr lalkowy i tradycje przedstawieniowe Wschodu. Zwracamy na to uwagę, ponieważ w przypadku Bogajewowskiego *Telefunkena* cielesność postaci została uwarunkowana przez estetykę teatru absurdu, który pozwolił rzeczom funkcjonować według praw człowieka. Kreując swoje postacie, Bogajew tworzy w sztuce nową definicję cielesności, daleko odbiegającą od codziennych doświadczeń. Została ona ukryta pod warstwą plastyku, zastępującego tradycyjną maskę czy kostium aktora.

[242] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akadmicka 2008, s. 203.
[243] Tamże, s. 203.
[244] D. Kosiński, *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie* [w:] M. Borowski, M. Sugiera, *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 167.
[245] Tamże, s. 168.
[246] Tamże, s. 168.

Fischer-Lichte łączy również materialność głosu z materialnością przedstawienia. Prezentuje ona tę zależność w trzech aspektach: dźwiękowości, cielesności i przestrzenności: „jako dźwiękowość, bo głos zawsze brzmi jak dźwięk; jako cielesność, bo jest powiązana z oddechem ciała; jako przestrzenność, bowiem rozchodzi się jako dźwięk w przestrzeni i wnika do ucha słuchającego oraz tego, kto ten dźwięk wydał. Lecz sam głos w swojej materialności stanowi już język, choć nie musi być od razu językiem znaczącym”[247]. W przypadku postaci *Telefunkena* zastanawiająca wydawać by się mogła owa cielesność i oddech, biorący się z ich płuc. Bogajew wyraźnie jednak nadaje radiu cechy ludzkie. Upersonifikowane za pośrednictwem Doktora posiada serce, głowę, a nawet duszę:

Скажи еще, у тебя есть настоящее сердце и голова...
Приемник моргнул.
Доктор. Глупости... У тебя нет ни сердца, ни головы... Тем более...
Приемник задрожал.
Душа??? Какая душа? Ты меня считаешь за сумасшедшего?
Приемник мигнул лампой

Bohater początkowo słyszy jedynie jego Głos, nie dowierzając, że mógłby on być emitowany przez radio. Do momentu, w którym mężczyzna zauważa źródło dźwięku, wypowiedzi radia są oznaczone jako Голос. Kiedy bohaterowie spotykają się wzrokiem, kolejna replika Głosu zapisana jest już jako Radio:

Голос. Подойдите ближе...
Доктор *(оглядывается).* Куда?..
Голос. Ко мне...
Доктор. Я вас не вижу... *(Оглядывается.)*
Голос. Вы стоите рядом и смотрите на меня...
Доктор *(оглядывается).* Но я смотрю на радиоприемник...
Голос. Ну...
Доктор. Ну... *(Испуганно оглядывается.)*
Голос. Сделайте шаг...
Доктор *(шагнул, оглядывается).* И что?.. *(Смотрит на шкалу радио.)*
Радио. Здравствуйте, доктор...
Доктор *(смотрит непонимающим взглядом, оглядывается).* Здравствуйте...

[247] E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*…, s. 210.

Opisywane dźwięki to jedynie namiastka tego, co zauważamy u Becketta. W jego utworach poprzez kategoryczne oddzielenie głosu od ciała (odpostaciowanie i odcieleśnienie głosu) już samo jego wydobycie staje się główną akcją i tematem dramatu, między innymi w utworze *Nie ja*[248].

Radio, oprócz cech zewnętrznych na podobieństwo człowieka, ma także swoją historię. Opowiada ono Doktorowi o losach swojej rodziny w czasie II wojny światowej. Bogajew, pozwalając rzeczy mówić, przedstawił tym samym historię „widzianą jej oczami". Odbiorniki były świadkami aktu kapitulacji Niemiec. Radio pamięta czasy, kiedy zniknęła elektryczność i cały świat po prostu się rozpadł:

> Дедушка и бабушка сгорели, не успев дочитать акт о капитуляции... Мир разрушился... Исчезло электричество... Мы были немцами. Тетю украл американский офицер, сестру и брата похитил французский фельдшер. А мы попали сюда. Втроем — папа, мама и я... Это судьба, что нашелся добрый человек, которому одного приемника было мало. Так мы оказались в одной квартире... Но однажды...

Jego wspomnienia pokrywają się z tym, co powiedział Bogajew w pierwszych didaskaliach. Jako pamiątka z Niemiec, solidnie wykonane radia były przekazywane z pokolenia na pokolenie. Uważano je za niezwykle wartościowe przedmioty, dopóki poziom życia społeczeństwa nie zaczął się poprawiać i radio zastąpiła nowsza technologia: „А что «Телефункены»? Продолжают вещание, работают, но в общей своей массе выброшены на свалку, валяются на дачах или в гаражах. Мало любителей радиостарины, много новых технологий". Co ciekawe, jako twór niemieckiej produkcji radio utożsamia się z tym narodem i w swoich wspomnieniach powraca do korzeni.

Poruszając temat komentarzy do sztuki, warto bliżej przyjrzeć się pozycji, jaką przyjął w tym utworze autor. W didaskaliach Bogajew nie dąży do wyrażenia siebie, nie próbuje zaakcentować swojej obecności. Informacje na temat *телефункенов* przypominają kartkę z historii, krótką notatkę, która ma za zadanie jedynie wprowadzić czytelnika w temat sztuki. Autor zaś przygląda się tym wydarzeniom z perspektywy widza, mówi w trzeciej osobie, wchodząc w rolę narratora: „Автор сам неделю назад отнес такой радиоприемник на помойку. Зачем он ему? Ностальгировать можно

[248] D. Kosiński, *Między słowem a* ciałem…, s. 178.

компактно, например, со старым альбомом”. Doktor postąpił podobnie jak autor – pozbył się z domu starego, niepotrzebnego już radia. Analogiczne sytuacje świadczą o pewnym schematyzmie, jakim posługuje się Bogajew.

W utworze pojawia się także Stary Głos, którego brzmienie dobiega z odbiornika starszego radia, rzekomego ojca poprzedniego rozmówcy Doktora. Oprócz głosu, a co za tym idzie, możliwości porozumiewania się językiem ludzi, postać zyskuje również „charakter”. Oceniając swego ojca, Radio wyznaje, że z wiekiem staje się on coraz gorszy, skłania się ku nałogom. Mówiąc, że każdy posiada jakiś nałóg, w tym także Doktor, radio jeszcze bardziej utożsamia się z ludźmi, stawia się na równi z nimi:

> Радио. Я больше похож на мать... А отец... С возрастом у старика подгорели контакты и характер изменился не в лучшую сторону...
> Доктор. Характер...
> Радио. Потом у него появилось в старости много вредных привычек..
> Доктор (оглядывается). Например...
> Радио. Он шает и любит дохлых комаров.
> Доктор (вытирает платком лоб). А у тебя есть вредные привычки?
> Радио. У кого их нет. Вот вы постоянно чешете левое ухе..

Dialog bohaterów daje podstawę, aby twierdzić, że już samo źródło dźwięku lub świata dźwięków może być postrzegane jako postać. Wśród zwykłych rozmów, jakie prowadzą postacie, pojawia się temat Boga. Odbiornik radiowy, z racji tego, że odbiera fale na wysokich częstotliwościach, słyszy Jego smutne pieśni:

> Радио. Вот отец тоже говорит, что есть... *(Вздыхает.)* А я не верю в электростанцию... Мы с вами нигилисты. Это плохо. Нужно верить. Человеческий Бог есть.
> Доктор *(улыбается, оглядывается).* А ты откуда знаешь?
> Радио. Я его каждый день слышу. Только ваши человеческие уши не воспринимают высокую частоту...
> Доктор. Что же ОН говорит?.. *(Оглядывается, смотрит за дверь, ищет.)*
> Радио. Он не говорит. Он поет грустные песни.
> Доктор *(кричит).* Все! С меня хватит! Кто занимается здесь ерундой?! Выходи! Играокончена!

Ta absurdalna sytuacja uzmysławia odbiorcy, że po raz kolejny to przedmioty odznaczają się większą wrażliwością i empatią, niż ta, jaką można odnaleźć wśród ludzi.

Postać Doktora przypomina niejako sylwetkę samotnego Iwana Sidorowicza Żukowa z *Rosyjskiej poczty ludowej*. Podobnie jak Żukow, Doktor po odejściu żony i ucieczce psa został sam. Poznając jego historię, możemy wnioskować, iż rozmowa z przedmiotami jest konsekwencją tej samotności, a być może, swego rodzaju terapią, ucieczką od wszechogarniającej pustki i ciszy, którą zagłusza jedynie dźwięk telewizora. Doktor sam o sobie mówi, że jest terapeutą i, choć przyszedł leczyć innych, sam potrzebuje duchowej rehabilitacji. Dokonuje tego poprzez mediatyzację własnej świadomości. Świat, w którym Doktor nie znajduje bratniej duszy, zrozumienia i porozumienia, zamyka się w jednym małym mieszkaniu. Halina Mazurek, omawiając problematykę utworu, wnioskuje, iż „jej przesłaniem jest niepokojący brak wiary w ludzi, niemożność wskrzeszenia w nich szacunku dla dobrych tradycji, bezskuteczność poszukiwań łączności z drugim człowiekiem”[249]. Mimo podobieństw w zachowaniu obu bohaterów (Żukowa i Doktora), należy zwrócić uwagę, że w *Rosyjskiej poczcie ludowej* wszystkie symulakry były wyłącznie produktem świadomości i podświadomości Iwana Sidorowicza. W sztuce *Telefunken* nie jest to jednak wyraźnie powiedziane. Traktując radioodbiorniki jako część absurdalnego modelu świata, należy je rozumieć jako ożywione postacie, inteligentne przedmioty, będące tworem autorskiej wyobraźni.

Rozmowa z radioodbiornikami i usłyszana znajoma melodia przywołują w pamięci Doktora mnóstwo wspomnień. Muzyka wpływa kojąco na mężczyznę. Powraca on do czasów, kiedy mógł cieszyć się pełnią szczęścia, a wokół niego wciąż było pełno ludzi – jego najbliższa rodzina i coraz to nowi pacjenci. Monolog bohatera wskazuje na ciąg dalszy terapii:

> Доктор. Симпатичные... *(Садится в кресло.)* У меня с этой мелодией многое было связано... Первая любовь, первый поцелуй, первый экзамен, первый больной... Кстати, у нас тоже в своем роде династия... Все врачи... И отец, и мама, и дядя... Всю свою сознательную жизнь они лечили неизлечимых. Все слепоглухонемые привычки попадали в наш дом... Мы не видели и не слышали друг друга. А отец мой стал такой же обшарпанный чудак, как и твой старик... Он живет один, никого

[249] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga*…, s. 32.

не хочет видеть и страдает оконной болезнью... Целыми днями торчит у окна и все ждет...

Muzyka jest nieodłącznym elementem życia każdego człowieka. W omawianym utworze towarzyszy ona również radioodbiornikom, dzięki którym na przestrzeni całej sztuki odgrywane są różne melodie. Nietypowy podtytuł utworu – *радиопьеса* – czyli sztuka, napisana nie tyle z udziałem radia, co dla radia, na potrzeby słuchowiska, tłumaczy nagromadzenie dziwnych odgłosów i innych efektów dźwiękowych. Sztukę radiową definiuje się jako „драматическое произведение, рассчитанное исключительно на слуховое восприятие”[250]. Dlatego też w sztuce „Шумит океан радиоволн”, a Doktor tańczy fokstrota, którego melodię przygrywają radia. Dzięki sprawczości, performatywności przeróżnych dźwięków i odgłosów, jakie „słychać” w sztuce *Telefunken*, odbiorca jest w stanie wyobrazić sobie scenę, której słucha. Jesteśmy świadkami szczególnych, emocjonalnie skrajnych sytuacji: dramatycznych (z punktu widzenia radia, kiedy umiera jego ojciec) oraz szczęśliwych (narodziny małego radia). W każdym przypadku odbiornik reaguje na przeżywane emocje inną melodią. Kiedy boi się o stan ojca, słyszymy, jak „радио на столе заиграло невыносимо нежную и печальную симфонию”. W momencie „narodzin” syna z magnetofonu dobiega melodia kołysanki: „Магнитола завела, запела нежную, тихую колыбельную. Старое мужское радио и помоложе подхватывают мелодию”. Tradycyjne, stereotypowe sytuacje z życia człowieka stały się inspiracją w kreowaniu świata przedstawionego sztuki, wypełniając jej poszczególne epizody.

Bogajewowskie radio, pełnoprawna postać sztuki, posiadająca wszystkie cechy żywej postaci, odgrywa także rolę pacjenta. W tym przypadku to Doktor udziela mu pierwszej pomocy, jest gotowy do poświęceń: analogicznie jak w przypadku ratowania ludzkiego życia, sprawdza puls przedmiotu, czyta historię jego choroby. Poznajemy wtedy rodowód odbiornika, a mianowicie datę i miejsce urodzenia, narodowość, a nawet płeć. Doktor, jakby okiem filozofa, dostrzega wiele podobieństw przedmiotów do ludzi, sam szuka w radiu bratniej duszy:

Доктор *(устало садится в кресло, смотрит на черные от сажи руки, улыбается).* Главное — обычный контакт... И неважно, какой он — духовный или

[250] *Словарь литературоведческих терминов*, ред. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев, Издательство Просвещение, Москва 1974, [online], http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000440/index.shtml, [13.11.20].

электрический.. В конце концов, дело не в этом... *(Улыбается.)* Человек и радио... Два различных существа... (…) У меня на левой руке пять крепких пальцев и кольцо, у него — выбитый глаз и старомодные клавиши... Радио слушает, человек молчит... Радио говорит — человек слушает... И все мы быстро нагреваемся, свистим, дымим, потом долго остываем...

Radio w kontekście analizowanej sztuki pełni funkcję symbolu, nierealnego bytu, który z powodzeniem realizuje się w świecie hiperrealizmu.

Kolejnym przykładem personifikacji martwych rzeczy oraz nadania im statusu żywej istoty jest gumowa lalka, którą Bogajew uczynił głównym, a zarazem tytułowym bohaterem sztuki *Резиновый принц. Комедия в двух действиях*. „Nadmuchiwany książę", żartobliwy prezent urodzinowy podarowany pewnej zamożnej, lecz samotnej kobiecie, w jej świadomości staje się nagle realnym partnerem, towarzyszem, kochankiem, długo wyczekiwanym księciem, o którym całe życie marzyła. Potrzeby Wiery Pawłowny materializują się w przeciągu kilku minut, kiedy zaintrygowana bohaterka zaczyna pompować gumową lalkę: „На полу появляется мужская фигура, точнее, резиновая кукла идеально сложенного мужчины естественных размеров. Вера Павловна качает, смотрит, довольна. Вставляет в куклу затычку, восхищенно смотрит"[251]. Z każdym kolejnym oddechem bohaterka stopniowo ożywia martwy przedmiot. Nie jest świadoma tego, że za chwilę obdaruje go „prawdziwym" życiem. Podobnie jak w przypadku radioodbiorników ze sztuki *Telefunken*, cielesność gumowej postaci zyskuje nowy kształt. Po raz kolejny sztuczny materiał zastępuje naturalne ludzkie ciało i, co ważne, nie jest ono traktowane jako gorsze. Obraz świata w analizowanej sztuce został skonstruowany tak, że należy postrzegać go z perspektywy koncepcji postmodernistycznej. Co prawda w utworze początkowo pojawia się Głos, jednak bardzo szybko poznajemy jego tożsamość. Obserwując absurdalne zachowanie Wiery Pawłowny, można sądzić, że ów Głos jest jedynie produktem jej świadomości i nie zyskuje w sztuce statusu całkowicie autonomicznej postaci, a jest jedynie jej częścią, pochodną.

Rzeczywistość, jaką kreuje na oczach odbiorcy Bogajew, coraz wyraźniej zmierza w kierunku całkowicie abstrakcyjnego, absurdalnego świata, między innymi

[251] О.А. Богаев, *Резиновый принц. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/rezinoviy_prints.htm, [15.08.20]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego źródła.

w momencie, gdy Książę zaciekawia Wierę historią swego pochodzenia. Najpierw bohater opowiada o miłości rodziców – piłki i gumowej łódki, później zdradza jej, że niegdyś był bokserską gruszką. Dzięki temu stopniowo zbliża się do kobiety, zdobywa jej zaufanie i upodabnia się do mężczyzny z jej marzeń. Jednocześnie sprawia, że Wiera również otwiera się przed nim, dzieląc się z nim swoją opowieścią. Zaskakująca dla odbiorcy sztuki jest zbieżność imion bohaterki Bogajewa i postaci z powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Co robić? (Что дeлать?)*. Jak się okazuje, cała komedia uralskiego dramaturga jest parodią *Czwartego snu Wiery Pawłowny* (jednej z części powieści Czernyszewskiego), doprowadzoną do granic absurdu.

4.3. WNIOSKI

Na podstawie analizy wybranych utworów Bogajemy widzimy, że groteskowość podmiotu przejawia się nie w jednej, lecz wielu formach.

W sztuce *Rosyjska poczta ludowa* wyraźnie zarysowane są relacje „Ja" – „Inni". Iwan Sidorowicz Żukow podświadomie zadaje sobie pytanie „Kim jestem?" i szuka na nie odpowiedzi, korespondując w wyobrażonymi postaciami. W niniejszym utworze mamy również przykład naruszenia granic między „znaczącym" i „znaczonym". Koperty i listy są dla Żukowa czymś o wiele ważniejszym, niż tylko zwykłą kartką papieru: pozwalają mu uciec od uciążliwej rzeczywistości, skrywają jego myśli i uczucia, stają się najwierniejszym i, tak naprawdę, jedynym przyjacielem. Iwan Sidorowicz to także podmiot aktu zachowania i wypowiedzi – Czechowowski Wańka Żukow.

Komedia *baszmaczkin* odsłania przed nami groteskę na poziomie prawie wszystkich poddanych analizie kategorii. *Signifiant* i *signifié* uległy tu poważnemu zaburzeniu. Czynowniczy Płaszcz staje się odrębnym bohaterem sztuki, a nie tylko elementem garderoby. Co więcej, zostaje on obdarzony Głosem, który słyszymy w oderwaniu od zasadniczej postaci. Szynel wciąż szuka właściciela, porusza się, mówi, a więc na zmianę staje się to obiektem, to podmiotem wypowiedzi. Na dodatek podmiot groteskowy to Gogolowski Akakij Akakijewicz Baszmaczkin, tak samo nieudolny, „mały człowiek", jak w opowiadaniu klasyka literatury rosyjskiej.

Sztuka *Sansara* jest przepełniona obrazami i wypowiedziami, które spełniają w tekście rolę symulacji. Wiele z nich utraciło swoje znaczenie, a słowo przestało

pełnić funkcję komunikatywną. Podmioty aktu wypowiedzi – Starucha i Kobieta – wypowiadając chaotycznie ciąg słów, wciąż przekraczają granice świata realnego i fantastycznego.

Postaci ze sztuk Bogajewa nie są uwikłane w jakikolwiek „ziemski" konflikt, lecz wchodzą w relacje ze światem pozatekstowym[252]. Zostały zredukowane wyłącznie do poziomu tekstu. Postaci te łączą cechy, które możemy nazwać kluczowymi w ich konstruowaniu: wszystkie, w mniejszym lub większym stopniu, są obdarzone pierwiastkiem groteskowości.

W poetyce tekstu wybranych sztuk pojawia się temat groteskowej idei przekroczenia granicy. Jest on obecny również na poziomie przedstawienia kategorii komizmu przez dramaturga.

Szczególnym typem podmiotu wypowiedzi w sztukach Bogajewa, jaki należało wyróżnić, jest Głos, który w świecie przedstawionym utworów dramaturga został obdarzony swoistą cielesnością. Pojawienie się w sztukach *Telefunken* i *Gumowy książę* upersonifikowanego Głosu, ożywającego na oczach odbiorcu podmiotu, wywołało również potrzebę wyeksponowania efektów dźwiękowych, współtworzących oryginalną sferę polifoniczną.

[252] L. Mięsowska, *Gra-nie w* postmodernizm…, s. 168.

ROZDZIAŁ IV

DYNAMIKA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA: OD STRATEGII AUTORA DO PERFORMATYZACJI

5.1. ABSURDALNOŚĆ OBRAZU ŚWIATA W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA

Kategoria absurdu stała się nieodłącznym elementem nie tylko nowego dramatu rosyjskiego, ale jest obecna we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki postmodernistycznej. Pojęcie *teatru absurdu* czy też *dramatu absurdu*, będące jednocześnie określeniem nazwy gatunku dramatycznego i specyficznego sposobu ujęcia tematyki utworu, jest używane od lat 50. XX wieku (okres powstania *Łysej śpiewaczki* (1950) Eugenia Ionesco i *Czekając na Godota* (1953) Samuela Becketta)[253].

Wyżej wymienione utwory obojga dramatopisarzy są całkowitym przeciwieństwem tradycyjnego teatru. Sztuka Ionesco – groteskowa i komiczna, wprowadzająca nową formę dramatu oraz sztuka Becketta – niezwykle pesymistyczna, poruszająca motyw apokalipsy i dająca początek filozoficznemu teatrowi parabolicznemu[254], miały decydujący wpływ na uformowanie cech charakterystycznych dla dramatu absurdu. Jego poetykę wyróżniają przede wszystkim brak logiki w zachowaniu bohaterów, dwoista natura ich wewnętrznego „Ja", gra słów, które nie niosą za sobą żadnych treści i stały się jedynie symulakrami, niszczenie i wyśmiewanie odwiecznych stereotypów, zarówno językowych, jak i polityczno-socjalnych, transformacja dialogu w fabułę, rezygnacja z akcji scenicznej i innych teatralnych środków wyrazu[255].

Rzeczywistość kreowana przez postmodernistów składa się z chaotycznych obrazów, tworzących nielogiczną całość. Do jednego poziomu sprowadzona została sfera sacrum i profanum oraz to, co prawdziwe i fałszywe[256]. Ujednolicenie przeciwstawnych sobie komponentów stało się dla literatury postmodernistycznej normą, przez co świat realny jest tragiczny i katastroficzny, a jednocześnie niesie ze sobą pierwiastek karnawału.

---

[253] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 19-20.

[254] И.В. Тремаскина, *Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы.* „Вестник Мордовского университета" 2008, Nr 3, с. 96.

[255] Tamże, s. 96.

[256] О.Ю. Осьмухина, Г.А. Махрова, *Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX – XXI вв. (на материале творчества Д.М. Липскерова)* [в:] „Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева" 2012, [online], https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-absurda-v-literaturnom-soznanii-rossii-rubezha-hh-xxi-vv-na-materiale-tvorchestva-d-m-lipskerova, [23.02.20].

Powojenne pokolenie dwudziestowiecznych dramaturgów zachodnioeuropejskich odczuwało silną potrzebę eksperymentowania ze słowem. W ich utworach powtarzają się wszystkie cechy dramatu absurdu, mimo że ci autorzy nigdy nie stanowili wspólnego ugrupowania literackiego – tworzyli w różnych krajach i różnych językach. Mianem absurdystów krytycy nazywają takich twórców jak między innymi Harold Pinter, Fernando Arrabal, Robert Pinget czy Sławomir Mrożek[257].

Mimo że o *dramacie absurdu* mówi się od połowy ubiegłego stulecia, to historia literatury absurdu sięga przełomu XIX/XX wieku[258]. Źródłem tego, jak określa Irina Triemaskina, modernistycznego kierunku teatralnego, jest filozofia egzystencjalizmu, którego początki odnotowuje się w latach 20. – 30. XX wieku[259]. Również Olga Burenina przypisuje początki rozwoju tego kierunku filozofii egzystencjalistów. W swojej monografii[260] badaczka zwraca uwagę, iż mówią oni o „(…) метафизическом абсурде в качестве характеристики человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, и от себя самой, от своих общественных определений и функций”[261]. W rozumieniu filozofów-egzystencjalistów kategoria absurdu opiera się na niezgodności bytu i istnienia człowieka, oznacza swoiste rozdarcie, rozłam, które egzystencjalizm określa mianem „sytuacji granicznej”[262].

Pierwsze doświadczenia rosyjskiego teatru absurdu przypadają na koniec lat 20. XX wieku i są związane z ugrupowaniem artystycznym OBERIU[263]. Zapoczątkowali go Daniił Charms (*Elżbieta Bam*, 1927) oraz Aleksander Wwiedeński (*Choinka u Iwanowów*, 1939). Ich sztuki były bardzo zbliżone do dramatów autorów zachodnioeuropejskich, a cechowały je między innymi groteskowość, alogiczność sytuacji, gra ze słowem[264].

---

[257] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 20.

[258] И.В. Тремаскина, *Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы.* „Вестник Мордовского университета” 2008, Nr 3, с. 93.

[259] Tamże, s. 93. Badaczka podkreśla, że to właśnie filozofia egzystencjalistów rozwinęła tezę o absurdalności otaczającego świata, poruszała problem bytu człowieka i jego wiecznej samotności, co stało się tematem utworów pisarzy z tego okresu.

[260] О.Д. *Буренина, Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, Санкт-Петербург 2005.

[261] Tamże, s. 15.

[262] Tamże, s. 15.

[263] O historii tej grupy oraz o twórczości jej przedstawicieli można przeczytać w artykule Tatiany Ternowoj: Т.А. Тернова, *ОБЭРИУ: история, эстетическая практика (проект главы учебного пособия «История русской литературы XX в.»)* [в:] „Актуальные вопросы современной филологии и журналистики” 2014, Nr 12, [online], https://cyberleninka.ru/article/n/oberiu-istoriya-esteticheskaya-praktika-proekt-glavy-uchebnogo-posobiya-istoriya-russkoy-literatury-hh-v,[23.02.20].

[264] И.В. Тремаскина, *Театр* абсурда…, с. 94.

Termin „teatr absurdu" został rozpowszechniony dzięki brytyjskiemu krytykowi węgierskiego pochodzenia Martinowi Esslinowi. W jego książce *Teatr absurdu* z 1961 roku czytamy, że pierwotnie termin ten oznaczał dysharmonię w kontekście muzycznym[265]. Definicja słownikowa, na której opiera się Esslin, podaje, iż: „(...) «абсурд» определяется, как несоответствие, порожденное причинами или правилами; как несовместимое, необоснованное, алогичное"[266]. Badacz podkreśla również, że teatr absurdu dąży do wyrażenia bezsensowności życia, niemożności racjonalnego podejścia do tego problemu[267]. Dotyczy to nie tylko jednostki. Absurd stał się potrzebny zarówno indywiduum, jak i całemu światu, który w XX wieku, w czasach powojennych, przeżywa swój kryzys[268]. Zgodnie z postulatami Esslina, człowiek absurdu nie pozbawia rzeczywistości sensu. To właśnie ta rzeczywistość dodaje mu sił, dzięki którym sens przeciwstawia się wszystkiemu innemu.

Pojęcie absurdu, zdaniem Esslina, jest ponadczasowe: „(...) появляясь тогда, когда происходит осмысление человеком бытия, оно, соответственно, и возникает с моментом зарождения теоретической мысли и присутствует в различных культурных феноменах, начиная с античности и кончая постмодернизмом"[269]. Zjawisko absurdu obecne w dramacie współczesnym i kulturze postmodernistycznej w ogóle, stało się przede wszystkim sposobem wyrażenia sprzeciwu, buntu wobec sytuacji panującej w XX wieku – epoce licznych wojen, wszechogarniającego pesymizmu, okrucieństwa wobec drugiego człowieka, ale było także i nadal jest próbą zrozumienia zastanej rzeczywistości. Mark Lipowiecki i Birgit Beumers podkreślają, że dramat współczesny okazał się najbardziej wyrazistą reakcją na „кризис идентичности", który okrył całą epokę postsowiecką[270]. Irina Triemaskina określa absurd jako nowy sposób myślenia, wyrażenia „niepojętości" tej epoki i odsunięcie się od niej dzięki grotesce, ironii i „czarnemu humorowi"[271]. Termin *absurd* zaczął więc funkcjonować na dwóch płaszczyznach: w świecie realnym i w kręgu artystycznym,

[265] М. Эсслин, *Театр абсурда*, СПб.: Балтийские сезоны, 2010, с. 24, [online], http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/, [18.11.19].
[266] Tamże, s. 24.
[267] Tamże, s. 25.
[268] О.Д. Буренина, *Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, Абсурд и вокруг: Сб. статей, 2004, с. 22, [online], http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html, [18.11.19].
[269] Tamże, s. 22.
[270] М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты* «*Новой драмы*», Новое литературное обозрение, 2012, с. 14.
[271] И.В. Тремаскина, *Театр абсурда…*, с. 95.

w którym do głosu doszła estetyczna świadomość twórców literatury i sztuki (obiektem zainteresowania stała się estetyka sztuki awangardowej).

W dobie postmodernizmu jeden z najistotniejszych problemów kategorii absurdu stanowi brak komunikacji: „sprowadzając „fabułę" do problematyki komunikacji międzyludzkiej, dramat absurdu przeradza się często w dyskurs o teatrze – metateatr"[272]. Maciej Pieczyński podkreśla, że jest to tradycja Czechowowska, z powodzeniem kontynuowana we współczesnej twórczości dramaturgicznej[273] (o problemie metateatralności pisał też między innymi Anton Makarow[274]). Kryzys tradycyjnych form komunikacji w relacji autor – odbiorca dotyka wszystkich gatunków literackich: „(...) и роман, и вся художественная проза, и традиционная поэзия исчерпали потенциал прямого воздействия на читателя"[275]. Na tej podstawie możemy stwierdzić, iż język nie tylko nie sprzyja porozumieniu, lecz je uniemożliwia. Autorzy artykułu *Motyw nonsensu i absurdu w awangardzie teatralnej…* podkreślają, że język w teatrze absurdu nie spełnia funkcji komunikacji między widzem a twórcą, wpływa zaś na wzmocnienie poczucia absurdalności podczas oglądanego spektaklu[276]. Sposób, w jaki wypowiadają się postacie dramatów absurdu wskazuje na to, że na pierwszy plan wysunęło się cliché, automatyzm, nastąpiło utracenie informacji w ich nadmiarze i zagubienie sensu – wszystko to, czego człowiek tragicznie doświadcza we współczesnym świecie[277]. Bohaterowie rozmawiają ze sobą, ale nie potrafią znaleźć wspólnego języka, w prosty sposób się porozumieć, co często wywołuje efekt groteskowy, zwłaszcza na poziomie językowym, jak również sytuacyjnym.

Szeroko rozumiana estetyka absurdu wiąże się z takim sposobem postrzegania świata jak między innymi jego groteskowe rozwarstwienie czy też rozszczepienie. Groteskowy obraz przedstawianej przez współczesnych dramaturgów rzeczywistości odpowiada artystyczno-estetycznym wyobrażeniom o kategorii absurdu jako chaosie, nieuporządkowanym i całkowicie zdezorganizowanym świecie.

---

[272] P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 20.

[273] М. Печинский, *Новая драма абсурда в диалоге с классикой русской литературы* [в:] „МирАлисы, Поэтика Необычного в литературе и искусстве XIX – XX веков", Санкт-Петербург 2017, с. 205.

[274] А.В. Макаров, *Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя)*, „Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта" 2013, вып. 8, с. 162-168.

[275] Т.А. Рытова, *Коммуникативные стратегии в новейшей русской драматургии* («Пить, петь, плакать» К. Драгунской), „Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог". Выпуск 10, Томск 2009, с. 358.

[276] M. Kałuża, P. Mróz, *Motyw nonsensu i absurdu w awangardzie teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych* [w:] „Estetyka i Krytyka" 9/10 (2/2005–1/2006), s. 179.

[277] Т.А. Рытова, *Коммуникативные стратегии*…, с. 357.

Anna Janus-Sitarz w swojej monografii[278] opisuje dwa główne nurty rozważań o absurdzie, oparte na próbach skonkretyzowania istoty groteskowości. Część badaczy łączy absurd z poczuciem komizmu (należą do nich między innymi Jan Błoński i Antoni Słonimski), jednak dla zdecydowanej większości kojarzy się on z poczuciem tragizmu – zwolennikami tej teorii są Wolfgang Kayser[279] i Walter Hilsbecher[280]. Według nich, „(…) absurd niesie ze sobą tylko przesyt, wstręt, gniew i bezradność. Człowiek pozostaje bierny, bezsilny i zniewolony”[281].

We współczesnej literaturze postmodernistycznej groteska odgrywa kluczową rolę w organizacji i rozumieniu świata przedstawionego. W dramaturgii Olega Bogajewa jest ona bardzo wyraźnie wyeksponowana, pojawia się w wielu jego utworach na różnych poziomach poetyki tekstu. Dlatego też zarówno sztuki uralskiego dramaturga, jak i innych pisarzy tego okresu (między innymi Olgi Muchinej, Iwana Wyrypajewa, Aleksieja Szypienko, Wadima Lewanowa, braci Durnienkowych i innych) należy interpretować w duchu *teatru absurdu*. U podstaw obrazu świata oraz sposobu jego postrzegania przez współczesnych dramaturgów leżał, jak podkreślają autorzy książki *Перформансы насилия*, hipernaturalizm. Zauważają oni, iż w dramacie współczesnym kierunek ten zakłada nową koncepcję rzeczywistości, jednocześnie podważając dominującą w postsowieckiej kulturze postmodernistyczną hipotezę o „zniknięciu realności” pod warstwą symulakrów, różnorodnych znaków i mitologizmów[282].

Podmiotowi groteskowemu poświęciliśmy osobny rozdział, dlatego w niniejszej części skupimy się na aspekcie estetycznym oraz zbadaniu absurdalnego obrazu świata w sztukach Olega Bogajewa.

Kategoria groteskowości realizuje się w sztuce *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześladuje* (2000) *(Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах*). Główny wątek tragikomedii oparty jest na zasadzie ciągłych powtórzeń: powtarzają się wypowiedzi bohaterów, wydarzenia, w których występują te same postacie. Powtórzenie realizuje się w sztuce zarówno jako kategoria, która eksponuje obraz świata przedstawionego, a także stanowi kategorię absurdu samego świata. Francuski

[278] A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997.
[279] W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości* [w:] „Pamiętnik Literacki” 1979, Nr 70/4, s. 271-280.
[280] W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
[281] A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka…*, s. 46.
[282] М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия*…, с. 19-20.

psychoanalityk Jacques Lacan, opierając się na koncepcji Zygmunta Freuda[283], zalicza powtórzenie do grupy podstawowych pojęć psychoanalizy: „В повторении есть удвоение, оно сохраняет расщепление, то, что повторяется – это сам раскол, трещина в самом повторении, однако две части невозможно представить как отдельные (...)[284]”. Według badacza, powtórzenie samo w sobie tworzy coś niepowtarzalnego, a jednocześnie tak silnego, że powtórzeniu ulega sama niemożność powtórzenia.

Zmianie ulegają również opisy zamkniętej czasoprzestrzeni. W sztukach Bogajewa i innych dramaturgów współczesnych jest to związane z estetyką groteskowego i absurdalnego postrzegania świata. Wydarzenia za każdym razem rozgrywają się w tym samym mieszkaniu, organizującym zamkniętą, intymną przestrzeń głównych postaci. Poza tą sferą jest już inny, jak się okazuje niebezpieczny ze względu na swą absurdalność świat. Bohaterowie sztuki jakby zatrzasnęli się we własnym domu, a to, co dzieje się na zewnątrz, obserwują jedynie wyglądając przez okno.

Życie człowieka stanowi pewną całość. Bogajew wydzielił z tej całości jedynie małą część, jedno ogniwo, które przedstawia nowy obraz świata. W sztuce *Błąd ostateczny* młodzi małżonkowie, Fiedia i Głasza, wciąż wpuszczają do mieszkania tego samego gościa – Konrada Filipowicza. Jego zachowanie początkowo mylnie wskazuje na to, że jest to postać zabawna, komediowa, która prawdopodobnie ma problemy z pamięcią. Kolejne natrętne wizyty w domu nowożeńców i uporczywe opowiadanie tych samych historii stają się niepoważne. Bohaterowie-nowożeńcy oglądają stale powtarzający się absurdalny obraz: Filipowicz wielokrotnie ulega śmiertelnemu wypadkowi motocyklowemu, z którego, ku zdziwieniu małżonków, za każdym razem wychodzi bez szwanku. Fiedia i Głasza nie rozumieją, jak to jest możliwe. Oni sami żyją według naruszonych zasad porządku świata, nic nie jest logiczne, więc nie może być wyjaśnione za pomocą logiki. Męczą ich niekończące się wizyty Konrada Filipowicza, tęsknią za swoim dawnym, niedoskonałym, lecz spokojnym i harmonijnym życiem.

[283] М. Долар, *О повторении* [в:] „Лаканалия” 2016, Nr 20, c. 46. Mladen Dolar swój wykład na temat powtórzenia opiera na przemyśleniach Jacqus'a Lacana. Słoweński filozof podkreśla, że Lacan inspirował się filozofią Freuda, który interesował się mechanizmem powtórzenia, jego zagadkowością. Myśl tę zawarł w swojej pracy z 1914 r. *Воспоминание, повторение, проработка*.
[284] М. Долар, *О повторении*…, c. 51.

Obraz świata bohaterów odznacza się naruszeniem norm na wielu poziomach tekstu. Odzwierciedla to między innymi charakter konstruowanych dialogów, w których brak logiki komunikacji czy też główny wątek utworu. Wydarzenia „prześladują" ich uczestników, na co Bogajew zwraca uwagę w podtytule sztuki. Słowo *prześladować* wzbudza negatywne skojarzenia u odbiorcy, wskazuje na coś, co dzieje się nieustannie i co z pewnością dręczy bohaterów. Kompozycja pierścienia, która organizuje przebieg zdarzeń, to niekończąca się idea ruchu po okręgu. Świat bohaterów zatrzymał się i nie może ruszyć dalej. Cykliczność jest jednym z chwytów teatru absurdu, który zdecydowanie wyklucza liniowy postęp czasu[285]. Podobnie jak Konrad Filipowicz, wielokrotnie ożywa jeden z bohaterów sztuki Aleksieja Szypienki *Z życia Kamikadze*, który trzydzieści trzy razy odbywa samobójcze loty i tyle samo razy zmartwychwstaje[286]. Opierając się na myśli Marka Pieczyńskiego, należy podkreślić, że śmierć w sztukach Bogajewa (podobnie jak w wielu innych utworach z gatunku nowego dramatu) jest jedynie symulacją, która nie posiada odniesienia do rzeczywistości, „(...) остаётся в аллюзивной связи с культурными кодами"[287]. Powtarzając się kilkakrotnie, przestaje być wiarygodna i jedynie stwarza aluzję do rzeczywistej śmierci, której człowiek może doświadczyć tylko raz.

Powtórzenia realizują się przede wszystkim na poziomie językowym. Bogajew dosłownie skopiował wypowiedzi Konrada Filipowicza i umieścił kilkakrotnie w tekście sztuki. Nowożeńcy widzą, że bohater składa wizytę swoim sąsiadom, by pożegnać się z nimi przed wyjazdem i oddać im pożyczone kiedyś pieniądze. Raz zwrócone, znikają jednak z kieszeni Fiedi. Powtarza się wiele sytuacji. Filipowicz za każdym razem brudzi ubranie konfiturami, których mimo wszystko w słoiku nie ubywa. Podczas jego wizyty dzwoni telefon, w którym nikt nie odpowiada. Fiedia wciąż ma na nogach dwie różne skarpetki, za każdym razem wywraca się na swoim składanym krześle: „Федя приподнимает штанины, видит на ногах носки разного цвета. Стул складывается. Федя падает, мучительно поднимается с пола, уходит"[288]. Melodia z adaptera urywa się na jednym i tym samym dźwięku: „Что-то тихо шуршит. Федя подходит к проигрывателю, видит вращающийся блин пластинки. Включает звук.

[285] М. Печинский, *Новая драма абсурда в диалоге с классикой русской литературы* [в:] „МирАлисы, Поэтика Необычного в литературе и искусстве XIX – XX веков", Санкт-Петербург 2017, с. 209.
[286] Tamże, s. 209.
[287] Tamże, s. 211.
[288] О.А. Богаев, *Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах,* [online], https://bogaev.narod.ru/doc/strashniy_sup_2011.htm, [20.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego źródła.

Пластинку заело на трех нотах". Wydarzenia rozgrywają się mimowolnie, tak jakby podmiot przestał nad nimi panować. Wszystko toczy się samoistnie. Zegar z kukułką za każdym razem wybija tę samą godzinę, strzałka tkwi w tym samym miejscu: „Кондрат Филиппович сидит один в комнате, ест варенье. Вдруг проснулся механизм часов, открылась дверца, появилась кукушка. Кондрат Филиппович и кукушка разглядывают друг друга. Пауза. Кукушка юркнула обратно. Дверца закрылась. Кондрат Филиппович недоуменно смотрит на часы".

Kukułka, będąca symbolem wieczności oraz znakiem rodzinnego szczęścia, w sztuce Bogajewa staje się, jak ją nazywa Łarisa Kisłowa, Heroldem Sądu Ostatecznego (*Глашатай Страшного Суда*)[289]. Motyw Apokalipsy po raz kolejny pojawia się w utworze Bogajewa[290] (podobnie koniec świata zbliża się w sztuce *Martwe uszy*...). Na to, że czas się zatrzymał, wskazuje także zegarek Konrada Filipowicza. Bohater mówi o końcu świata:

> К.Ф. (...) (Философски.) В любой опечатке есть доля случайности. А что есть случайность, как не абсурд? «И придет с небес Великий Повар. И наступит день Страшного Супа, когда он в белом фартуке окинет взором грешную Землю и возьмется готовить похлебку». Знаете, у Эйнштейна была шутливая теория, по которой конец света — это не черти с рогами, а зацикленность времени. Если так, то Страшный суд идет давно, нас всех уже покрошили, посолили и варят. Но мы этого не знаем и булькаем в соусе собственной глупости, хотя давно кипим на медленном огоньке.

Filipowicz metaforycznie opisuje ten szczególny dzień. Odwołuje się nawet do żartobliwej teorii Einsteina, według której czas utknął w miejscu. Porównuje Sąd Ostateczny do gotującej się zupy, w której już od dawna, niczego nie świadomi, pływają wszyscy ludzie, ponieważ muszą odpokutować za swoje grzechy, głupotę i ignorancję: „Потерпевший. Да, так и есть! Земля давно потеряла рассудок и вышла из равновесия. Всеобщая тупость, глупость, грубость, невежество, хамство... Это и есть Судный день. Время покаяться...". Jeden z bohaterów sztuki dochodzi do wniosku, że całe ludzkie życie opiera się na nieustannym pędzie, lecz w gruncie rzeczy

[289] Л.С. Кислова, *Функции комического в драматургии О. Богаева*, „Вестник ТГПУ" 2011, выпуск 7 (109), с. 175.

[290] W komentarzu do sztuki czytamy, że poruszony w niej problem końca świata związany jest z osobistymi przeżyciami autora. Będąc stypendystą w Stuttgarcie, był on świadkiem niszczycielskiego huraganu, który przeszedł na południu Niemiec, pochłaniając 20% tamtejszych lasów.

jest to bieg do nikąd. Symboliczny ruch po okręgu służy tu raczej podkreśleniu stagnacji, trwania w martwym punkcie, w żadnym wypadku nie oznacza progresu: „Потерпевший. Слушайте, я вам сотый раз повторяю — ваша смена не идет, а стоит. Это вам только кажется, что вы переработали. На самом деле — время изчезло. Исчезло! Откройте глаза, ничего не меняется. Вся наша жизнь — это беготня по кругу!”.

Tytuł tragikomedii można rozumieć dwuznacznie. *Страшный суп* w tłumaczeniu dosłownym oznacza *straszną zupę*. Głasza gotuje grochówkę, którą chce poczęstować Konrada Filipowicza, jednak mężczyzna wychodzi, nie doczekawszy się posiłku. Na początku sztuki Bogajew wyjaśnia, na czym polega idea niekończącej się zupy, o której marzy bohater:

> Еще по инерции стучат часы, по инерции мы ищем на циферблате логику стрелок. Но увы!.. Скоро завод кончится, и нам придется признаться в том, что мы попали в идиотское положение: нет смерти, нет судьбы, нет ничего, кроме рокового анекдота о том, как человек мечтал о нескончаемой тарелке супа, и вот она перед ним. Он ест, ест, ест, а суп никак не кончается.

Wystarczy zmienić ostatnią literę w słowie, a sens całego wyrażenia ulega transformacji. Jego właściwe brzmienie to *Sąd Ostateczny*. Konrad Filipowicz tłumaczy Fiedi i Głaszy, że to jedynie błędny zapis w zagranicznym wydaniu Biblii: „К.Ф. Благодарю. Это издано Зарубежным Обществом Евангелистов. Там есть нелепая опечатка. Вместо — «Страшный суд» напечатано — «Суп». П-п.”. Deformacja świata, która nastąpiła poprzez przypadkową zamianę liter, całkowicie zakłóciła panujący tam porządek. W tym przypadku gra ze słowem, tak charakterystyczna dla dramatu absurdu, oddaje te relacje, które faktycznie istnieją w rzeczywistości bohaterów.

W sztuce *Błąd ostateczny* zapowiedź końca świata realizuje się za pomocą groteski, doprowadzonej do granic absurdu. Okazuje się, że Konrad Filipowicz, brutalnie pobity, zawinięty w białe prześcieradło i wyrzucony przez okno, zamienił się w arbuz. Bogajew zbudował tę tragikomedię na bazie nieprawdopodobnych, absurdalnych sytuacji.

Całość fabuły zamknięta jest w symbolicznej klamrze kompozycyjnej. Sztuka rozpoczyna się i kończy w podobny sposób, końcowy opis przestrzeni jest taki, jak

w akcie pierwszym. Fiedia i Głasza śpią, a po przebudzeniu przyznają, że mieli dziwne sny. Wydaje się im, że niekończąca się historia z ożywającym Konradem Filipowiczem była tylko upiornym koszmarem, który zakłócił ich spokojny sen.

Федя. Что снилось?
Глаша. Какая-то ерунда... Мотоцикл... А тебе?
Федя. Не помню...
Глаша. Ты так храпел, даже люстра качалась!

Podobnie jak w poprzedniej sztuce, w utworze *Dawn-way. Sztuka w jednym akcie* (2006) (*Dawn-way. Пьеса в одном действии*), fabuła realizuje się na zasadzie ruchu po okręgu, ciągłego powtarzania tej samej sytuacji.

Głównym bohaterem, wokół którego toczy się akcja postmodernistycznej sztuki, jest konający na drodze Anioł. Ludzie, których spotyka, zachowują się niemal identycznie: są zbyt zajęci doczesnymi sprawami, by przejmować się umierającym. Doświadczenie, przeprowadzone na różnych warstwach społeczeństwa (młodzi narzeczeni, duchowni przedstawiciele różnych religii, lekarz i pielęgniarka, reżyser i kompozytor, osoby starsze oraz wiele innych), ma na celu sprawdzenie, czy współcześni ludzie potrafią okazać miłosierdzie tym, którzy go potrzebują. Dzięki temu eksperymentowi odkryta zostaje smutna prawda o człowieku: nie liczy się nikt oprócz własnego *ja*.

Wizerunek Anioła, jaki przedstawił Bogajew, znacznie odbiega od biblijnego, stereotypowego wyobrażenia o postaciach niebieskich. Zdaniem Kisłowej, bardziej przypomina on bezdomnego niż Anioła: „Ангел не соответствует каноническим представлениям, он выглядит совершенно непрезентабельно и скорее напоминает бездомного, случайно оказавшегося ночью на шоссе. Сравнение ангела с бездомным, таким образом, становится знаковым”[291]. W sztuce mamy zatem wyraźną grę z różnymi poglądami na temat tego, jak on faktycznie powinien wyglądać. Dyskutujący duchowni spierają się, czyja wiara opisuje Anioła takiego, jak ten leżący na drodze:

Священник. Помилуйте... Наши ангелы — светловолосые. А этот брюнет!
Мулла. Он лысый, заметьте.

[291] Л.С. Кислова, *Функции* комического…, с. 177.

Священник. Наши ангелы — как юноши с крыльями... А этому приблизительно сороковник. (Мулле.) Он ваш.

Мулла. Наши ангелы — тоже как юноши! И у них тоже два, а то и три, и четыре огромных, мощных крыла!

Раввин (разглядывая крылья). Крылья какие-то вовсе... как тряпки... (Мулле.) Нет сомнений, он — ваш[292].

Postać poszkodowanego została przedstawiona jako kukła, na którą spadły wszystkie wątpliwości i męki nadjeżdżających ludzi[293]. To właśnie przez nią stają na rozdrożu, muszą dokonać wyboru i zdecydować, jak powinni postąpić. Bóg szuka wśród podróżujących prawdziwego Człowieka, w którym odnajdzie choć ziarno człowieczeństwa, dlatego pomimo wielu rozczarowań daje ludziom kolejną szansę i kontynuuje eksperyment. Leżąca na drodze postać jakby traci cechy żywego człowieka, pełni jedynie rolę obiektu, niezbędnego do zrealizowania założonego eksperymentu. W tym obrazie realizuje się idea, która zakłada, że człowiek sam w sobie nikogo nie interesuje, stanowi jedynie środek manipulacji.

Kluczowym komponentem poetyki tekstu oraz istotnym dla właściwego rozumienia sztuki Bogajewa jest motyw drogi, symbol życia i wolności. Bohaterowie poruszają się po drodze szybkiego ruchu, ciągle się spieszą, zapominając o tym, co naprawdę ważne. Droga życia niepostrzeżenie zamienia się w drogę, jaka czeka człowieka po śmierci[294]: „Дьявол. (...) А скажите, как люди милы, наивны! Едут куда-то, спешат... А там, вон за тем поворотом дороги, их всех ожидает сюрприз. (Глядя в темноту.) Они и не знают, что там — пропасть, обрыв. Если падаешь вниз, то падаешь навсегда и без остановок! (...)".

Kisłowa zwraca uwagę na charakterystyczny dla współczesnej dramaturgii rosyjskiej zabieg, wykorzystywany również przez Bogajewa. Kilka lokalnych, drobnych konfliktów wpisuje się w jeden globalny spór. Każdy dialog występujących w sztuce postaci zaczyna się w ten sam, banalny sposób, lecz wkrótce niepostrzeżenie rozwija się w dyskusję o wiecznych problemach, a same postaci zupełnie nieświadomie wchodzą

[292] О.А. Богаев, *Dawn*-Way. *Дорога вниз без остановок в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/Dawn-Way.htm, [10.05.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego źródła.

[293] Tamże, s. 177.

[294] Л.С. Кислова, *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева „DAWN-WAY. Дорога винз без остоновок" и Ю. Клавдиева „Пойдем, нас ждет машина"* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, Выпуски 1-2. Сборник научных статей, Кемерово 2011, с. 182.

w konflikt z Bogiem[295]. Tak jest w przypadku Kobiety w ciąży i jej towarzyszki, dla której postanowiła urodzić dziecko w zamian za mieszkanie i samochód. Okazuje się, że biologiczna matka nie chce oddać dziecka po porodzie, co przeradza się w nowy konflikt. Obie skupiają się na własnych sprawach, zapominając o poszkodowanym Aniele. Ciężarna chciałaby mu pomóc, jednak Kobieta ją ignoruje. Koncentrując się na rzeczywistości, coraz bardziej oddalają się od spraw wiecznych, duchowych, boskich. Zachowanie obu kobiet wskazuje na to, że ich życie w dalszym ciągu się nie zmieni. Refleksje, do jakich doszły w trakcie rozmowy, są bezwartościowe. Tak jak większość bohaterów Bogajewa, również i one nie są w stanie zmienić swojego życia, nie potrafią okazać bezinteresownej pomocy drugiej osobie. Decydując się jechać w dalszą drogę, wszystkie postacie wydają na siebie wyrok. Absurdalność świata, jaką przedstawia autor, jest tym bardziej wyrazista, kiedy dowiadujemy się, że przed podróżującymi znajduje się przepaść, której nie są w stanie ominąć: „Дьявол. (...) А скажите, как люди милы, наивны! Едут куда-то, спешат... А там, вон за тем поворотом дороги, их всех ожидает сюрприз. (Глядя в темноту.) Они и не знают, что там — пропасть, обрыв. Если падаешь вниз, то падаешь навсегда и без остановок! (...)".

W sztuce *Dawn-way* autor wprowadził niezwykle popularne w okresie ostatnich dwóch dekad anglojęzyczne wtrącenia, które spełniają w tekście rolę kontrastu. Zdaniem Kisłowej, uwydatniają nacjonalistyczną ideę, która głosi, iż „(...) русский мир представлен как абсурдная и трагическая вселенная[296]. Również relacje pomiędzy Bogiem, Aniołem i ludźmi zostały przedstawione jako groteskowe. Zatracono odwieczną hierarchię wartości i ogólne zasady porządku świata. Zniknął strach przed tym, co święte, boskie. Bogajew poruszył w ten sposób tematy tabu, umiejętnie szyfrując je w wypowiedziach bohaterów sztuki.

Koncepcja komedii *Tajne stowarzyszenie rowerzystów* (2004) (*Тайное общество велосипедистов. Комедия в двух действиях*) została opracowana przez Bogajewa w podobny sposób, jak dwie powyżej przeanalizowane sztuki. Opiera się ona na absurdalnych wydarzeniach, które kolejno dotykają wszystkich członków pewnej rodziny. Każda z postaci doświadcza realnego stanu, jakim jest ciąża. Trzynastoletnia Córka przyznaje, że jest w ciąży z Internetem, Matka – z ministrem kultury, Ojciec – z reprezentacją futbolową Brazylii, Babcia – ze Stalinem i Leninem, zaś Dziadek – z Yeti. Dramaturg całkowicie zignorował prawa natury i fizjologię człowieka,

[295] Tamże, s. 182.
[296] Л.С. Кислова, *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева*…, с. 182.

wykreował swoich bohaterów zgodnie z prawami dramatu absurdu – stworzyli oni hiperrzeczywisty świat, w którym nie tylko kobieta może być brzemienną, ale każdy człowiek w dowolnym wieku. W przypadku postaci komedii *Tajne stowarzyszenie rowerzystów* ciąża stała się rezultatem ślepej miłości nie człowieka do człowieka, lecz wynika z fascynacji i uwielbienia dla środków masowego przekazu.

Należy jednak zauważyć, co podkreśla również Przemysław Wiatr, że „(…) Flusser, owszem, mówi, że media i technologie warunkują nas jako ludzi, jako twórców kultury, ale my także je warunkujemy. To my je tworzymy, to my możemy (powinniśmy!) je przekształcać, tak aby służyły naszym celom”[297]. Badacz zwraca także uwagę, że takie wzajemne oddziaływanie towarzyszy człowiekowi od zawsze: „(…) żyjemy w sprzężeniu zwrotnym z narzędziami, które tworzymy, którymi się posługujemy, a jedyne, co w tej sytuacji możemy zrobić, to uchwycić je i obserwować w ich fenomenologicznej konkretności (…)”[298]. Flusser uważał, że jeśli nie będziemy podążać za nowym rodzajem kultury, tworzonej przez najnowsze medium, jakim jest obraz techniczny, to zostaniemy przez nią wykluczeni[299]. Bohaterowie sztuki Bogajewa oddali się temu medium bez reszty, przez co zatracili wyobrażenie o granicy, za którą kończy się świat rzeczywisty.

To, w jaki sposób poszczególne osoby zaszły w ciąży, opowiadają dokładnie tak, jak opowiada się sny. Pewne sytuacje pamiętają lepiej, wyraźniej, niektórych szczegółów nie są w stanie przypomnieć sobie w ogóle: „Отец. (...) Было все как в тумане... (Пауза.) Вроде как сидел где-то с кем-то... Потом провал в голове (...)”[300].

Wszystkie historie (o przelatującej rakiecie i Yeti, którego spotkał Dziadek, o jedenastoosobowej drużynie futbolowej z Brazylii, której kibicował Ojciec) są jednak nieprawdopodobne i całkowicie absurdalne. Opowiadane wydarzenia są doskonałym przykładem potwierdzającym teorie Flusserowskiej filozofii. Ich źródłem są programy dostępne w telewizji, specjalnie wyreżyserowane tak, by przykuć uwagę odbiorców, a w przypadku częstego oglądania – zawładnąć ich myślami i głęboko zakorzenić się w podświadomości: „Голос ученого. Вы угадали. В данном случае телевидение

[297] P. Wiatr, *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcedencji raz jeszcze* [w:] V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu,* Warszawa 2018, s. 396.
[298] Tamże, s. 396.
[299] Tamże, s. 398.
[300] Ten i kolejne cytaty pochodzą ze źródła internetowego: О.А. Богаев, *Тайное общество велосипедистов. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/tainoe_obshestvo_velosipedistov_2011.htm, [15.05.21].

буквально физически овладело нашими гражданами. А роль полового органа исполнил телевизор...”.

W zakończeniu komedii okazuje się, że wszystkie te absurdalne wydarzenia zostały zrealizowane na potrzeby show, programu telewizyjnego, a jego reżyser zapowiada realizację projektu kolejnego odcinka. Aby zadziwić oglądających, zamierza on posadzić na rowery inwalidów bez nóg i wysłać ich w podróż dookoła świata. W związku z tym sens tytułu sztuki Bogajewa *Тайное общество велосипедистов* ulega transformacji, opiera się na sprzeczności – powstaje Тайное общество *безногих* велосипедистов. Zdaniem reżysera, im bardziej coś jest nieprawdopodobne i absurdalne, z tym większą siłą przykuwa uwagę widzów.

Nieświadome uzależnienie i egzystowanie w cyberprzestrzeni (w przypadku nastolatki) czy też w świecie telewizji wpływa na negatywne relacje członków rodziny[301]. Rozmowa bohaterów bardzo często przebiega niezwykle emocjonalnie, wręcz agresywnie. Padają przykre słowa, które najwidoczniej stały się już normą w ich sposobie komunikacji. Przykładem są oziębłe relacje matki z córką:

> Дочь (пауза). Мам, ну чо ты, как тормоз, глухая?
> Мать. У тебя чо, уже было с кем-то? Да убери ты эти семечки, с тобой говорю! Чо молчишь? А? Дочь. Я не молчу. Я думаю.
> Мать. «Думаю»! Какого хрена?! Тебе ж тринадцать лет!
> Дочь. И чо?
> Мать. А то! Я тебя в тридцать пять родила! И то ты была не доношена!
> Дочь. И чо, вот теперь всем не рожать???
> Мать в сердцах бьет кастрюлей дочь по голове.

Jeden z najpowszechniejszych wynalazków, wykorzystywany współcześnie w skali globalnej – Internet – charakteryzuje niezwykła sprawczość. Z pomocą człowieka, który stał się internetowym produktem i narzędziem jednocześnie, to właśnie wirtualny świat tworzy hiperrzeczywistość, podporządkowaną z kolei zasadom reality show. Internet personifikuje się w mowie Córki. Widać, że jest nim zafascynowana. Dziewczyna podkreśla jego wszechobecność i niczym nieograniczoną dostępność.

[301] O absurdalnych relacjach rodzinnych pisze między innymi Tamara Rytowa. Badaczka podkreśla, że we współczesnej dramaturgii bohaterowie połączeni więzami krwi są nieco zaślepieni, nie zauważają tego, co dzieje się wokół nich, są skupieni wyłącznie na sobie i własnych problemach. Więcej o tym w: Т.А. Рытова, *Абсурд семейных отношений и поэтика конфликта в драматургическом сюжете пьес К. Драгунской «Пить, петь, плакать» и Е. Исаевой «Первый мужчина»*, „Вестник ТГПУ” 2013, Nr 2 (130), c. 58-63.

Отец (пауза, дочери). А интернет? Это же вовсе... Это даже не обезьяна.
Дочь. И чо, зато он самый-самый... У него есть все. Все, кого надо... Хочешь это — на, хочешь то — качай. Он везде живет, везде погоняет, за границей крутится... У него всякие окна там... И вообще все такое.

Ogromne poruszenie i radość towarzyszą także Babci. W jej świadomości bardzo głęboko zakorzeniły się wspomnienia z czasów rządów Stalina i Lenina. Ich relacje zostały przedstawione tak samo realnie, jak w przypadku Yeti czy Internetu. Kobieta mówi o nich z niezwykłym zapałem i żarliwością, a zarazem sentymentem i tęsknotą, tak jakby oni wciąż jeszcze żyli (podobnie jak Iwan Sidorowicz Żukow z *Rosyjskiej poczty ludowej*, który wspominał dawne, „lepsze" czasy):

Дедушка. «Живей всех живых»...
Бабушка. Еще как. Такие жаркие, такие горячие... Про любовь все ко мне, про любовь... (Поет.) И страстные! Страстные, точно цыгане! (Встает, увлеченно танцует.)

Babcia podświadomie nie może żyć bez dawnych sowieckich przywódców, łączy ich niezwykle silna, lecz toksyczna więź. W wypowiedziach członków rodziny ponownie ożywające postaci, które we współczesnym świecie przeszły już do historii, spełniają rolę symulakrów. W przypadku Babci symulakry te nabrały materialnego znaczenia w momencie, kiedy staruszka kołysze popiersia obu wodzów. Bohaterowie sztuki Bogajewa są tak bardzo zafascynowani swoimi wirtualnymi partnerami, że stają się oni nieodłącznym elementem ich życia. Sen miesza się z rzeczywistością, a skrywane dotąd marzenia materializują się na jawie.

5.2. PERFORMATYZACJA OBRAZU ŚWIATA W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA: ŚWIAT JAKO KOLAŻ DŹWIĘKÓW

W wybranych sztukach Olega Bogajewa, przedstawiających wizję postmodernistycznego świata, kluczową rolę w kształtowaniu świadomości współczesnego bohatera odgrywają zjawiska nieożywione, do których można zaliczyć fenomen dźwięku. Podobnie jak gesty, mimika czy formy wypowiedzi bohaterów, dźwięki wyrażają groteskowe rozwarstwienie świadomości postaci, stanowią integralną

część jej obrazu. Analizując utwory *Sansara. Komedia w jednym akcie* (*Сансара. Комедия в одном действии*), *Błąd ostateczny albo Ciąg dalszy prześladuje* (*Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах*) oraz *Kto zabił monsieur d'Anthesa? Komedia w dwóch aktach* (*Кто убил мсье Дантеса. Комедия в двух действиях*), zauważamy, iż obraz współczesnego „homo sovieticus" wraz z otaczającym go hipernaturalistyczym światem zostały wykreowane tak, że przed odbiorcą maluje się wielobarwny, polifoniczny kolaż dźwięków. Autor skomponował go za pomocą określonych efektów, które możemy umieścić na dwóch płaszczyznach. Na jednej ulokował on dźwięki, które istnieją obiektywnie i niezależnie od świadomości bohaterów. Drugą, równie bogatą, stanowią efekty dźwiękowe, słyszane wyłącznie przez autora-narratora, którego obecność została zasygnalizowana w didaskaliach. Skupimy się przede wszystkim na charakterystyce głosów bohaterów, jakiej dokonuje narrator w tekście pobocznym, a także przeanalizujemy dźwięki otaczających ich przedmiotów. Celem niniejszej części pracy jest więc omówienie sfery dźwiękowej w świecie przedstawionym poszczególnych komedii Bogajewa oraz wyjaśnienie, jaki udział w jego kreacji miało zjawisko performatyzacji.

Stereotypowy model bohatera, jaki zdążył już ukształtować się we współczesnym dramacie rosyjskim, to nowy typ „małego człowieka", którego świadomość nadal tkwi w okresie sowieckim. Kulminacja wewnętrznego napięcia i negatywnych emocji, towarzyszące postaciom okresu postsowieckiego, sprawia, że bohaterowie podświadomie próbują zrzucić z siebie ten ogromny ciężar. Aktywizuje się wtedy ich wewnętrzny głos, ubarwiony wymownym krzykiem, a niejednokrotnie nawet przeraźliwym wrzaskiem. Dominujący w omawianych dramatach niezwykle ekspresyjny charakter wypowiedzi bohaterów przypomina „teatr krzyku", charakterystyczny dla dramatu ekspresjonizmu z lat 30. XX wieku (między innymi *Od rana do północy* (1912) Georga Kaisera). Jako kluczowy motyw sztuki dwudziestowiecznej, krzyk uznawany jest za najbardziej wymowną formę wyrażania uczuć bohaterów: „крик является наивысшим выражением ощущений героя. Когда герой кричит — крик вырывается наружу и отражается в окружающем пространстве, деформируя его"[302]. Ta zdeformowana przestrzeń stanowi fundament dla rozwoju absurdalnych sytuacji, w których przewija się kakofonia różnych dźwięków

[302] Т.А. Соломкина, *«Драма крика» на немецкой сцене и в кино* [w:] *Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции*, Санкт-Петербург 2014, s. 276.

i odgłosów. Bohaterowie słyszą tylko niektóre z nich, a mimo to odbierają je jako coś naturalnego, niezależnego od ich percepcji. Takie „udźwiękowienie", w mniejszym lub większym stopniu, zauważamy niemal w każdym utworze komediowym uralskiego dramaturga.

We wstępnych didaskaliach *Sansary* (komedii z 1993 roku), opisujących przestrzeń jednopokojowego mieszkania Staruszki, Bogajew zwraca uwagę na rozwieszone nad lustrem tabliczki o następującej treści: „«*Не влезай! Убьёт!», «Опасно для жизни», «Внимание! Высокое напряжение!», «Стой! Идут работы!»*"[303]. Ostrzegawczy, ekspresyjny charakter wywieszek, skumulowanych na tak małej powierzchni, zdecydowanie oddziałuje na wyobraźnię odbiorcy. Nie są one jednak ukierunkowane ani na odpowiedź bohaterów sztuki, ani na konkretną reakcję czytelnika. Tablice zostały zagarnięte z miejsca, w którym symbolizowały akcję, miały pewne funkcjonalne znaczenie. W innych okolicznościach ich przekaz realizowałby się już w momencie odczytania dzięki pierwiastkowi performatywności, jakim komunikaty są nacechowane. Powołując się na stanowisko Walerego Tiupy, „(...) перформатив является таким непосредственным речевым действием (или жестом), которое само служит микрособытием, поскольку необратимо меняет коммуникативную ситуацию данного высказывания"[304]. Wywieszone w mieszkaniu Staruchy hasła są tylko pustymi frazami, które intensyfikują atmosferę absurdu w utworze.

Główną bohaterkę poznajemy w momencie, gdy kobieta próbuje skupić się na czytaniu i robieniu na drutach w swoim pokoju, jednak gasnące co chwilę światło bardzo szybko wyprowadza ją z równowagi. Staruszka traci cierpliwość i rzuca garnkiem w migający żyrandol. Po chwili słychać jej przerażający krzyk: „ТОРЖЕСТВУЮЩИЙ КРИК СТАРУХИ. Вот тебе!.. *(Удары.)* На-а!! *(Удары, звон стекла.)* Получай!.. *(Удары, звон.)* Получай!! *(Удары, искры, темнота.)* Ага... Не нравится?? Тишина". Wrzaskom kobiety towarzyszą dźwięki uderzeń i odgłosy tłukącego się szkła. Niemal jednocześnie słychać pochrapywanie śpiącego mężczyzny, następnie jego śmiech, trzaski przewodów ulokowanych pod sufitem, dobiegające zza okna pomiaukiwanie kota. Po krótkiej chwili rozlega się dzwonek do drzwi, brzęczący nieprzerwanie, wręcz histerycznie: „Звонок в дверь.

[303] О.А. Богаев, *Сансара. Комедия в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/sansara_2011.htm, [18.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

[304] В.И. Тюпа, *Драма как тип высказывания*, „Новый филологический вестник" 2010, Nr 3 (14), с. 10.

Старуха не двигается с места, смотрит на потолок. Звонок дребезжит, звенит беспрерывно, истерично". Za chwilę dźwięk milknie w obliczu warczenia Staruchy oraz zgiełku, jaki dobiega z korytarza. Zaledwie kilka przykładów z pierwszych stron utworu wystarczy, aby zauważyć, że odgłosy ludzi i przedmiotów tworzą w *Sansarze* ogromną sferę polifoniczną. Człowiek idealnie stapia się z wnętrzem, które go otacza, stanowi jego integralną część. Pomimo gwaru, jaki panuje w mieszkaniu głównej bohaterki, możemy mówić o harmonii dźwięków, ich wzajemnym oddziaływaniu. Dzieje się tak, ponieważ hałasujące rzeczy oddają jednocześnie charakter Staruchy i odwrotnie – jej krzyk odzwierciedla poruszenie, wywołane przez pomrukujące przedmioty. Migające światło lampy i trzeszczące przewody elektryczne dają o sobie znać w momencie, gdy Starucha czuje strach lub wzburzenie: „Старуха снимает с глаз повязку, взволнована. Задрожал огонь в разбитой лампочке. Затрещал проводок. Потух свет". Dźwięki docierają do uszu bohaterów i odbiorcy zawsze wtedy, gdy dzieje się coś niepokojącego. Widać to na przykładzie wracającej do życia Kobiety. W momencie, kiedy mruga światełko w rozbitej lampie, drży noga leżącej jak dotąd nieruchomo bohaterki: „Задрожал свет в разбитой лампочке. Дрогнула нога женщины".

Ukazując, jak różnorodne potrafią być dźwięki wydawane przez zgromadzone w mieszkaniu Staruchy przedmioty, zauważamy, że niektóre z nich uległy personifikacji. Bogajew nadał im status żywych istot między innymi dzięki możliwości emisji głosu. W *Sansarze* nawet zwykły kuchenny kran został obdarzony niskim, wydobywającym się z krtani basem. Towarzyszą mu lodówka, garnek oraz czajnik: „Булькнула вода в батарее, воде ответил водопроводный кран низким, гортанным басом, застучал холодильник, упала крышка кастрюли, чайник кашлянул и выдохнул струйку пара". To nie jedyny utwór Bogajewa, w którym do głosu dochodzą rzeczy. Niemal w każdej jego komedii pojawiają się przedmioty, które mają kluczowe znaczenie dla zrozumienia koncepcji sztuki[305]. Dzięki temu zabiegowi w sztukach współczesnego dramaturga odnajdujemy groteskowy obraz świata przedstawionego. Napięcie, wyczuwalne w atmosferze akcji, budowane jest za pomocą kakofonii dźwięków, co świadczy o traumatycznych doświadczeniach postsowieckich obywateli.

[305] Należy tu wspomnieć o takich sztukach jak *Telefunken, Gumowy książę, Błąd ostateczny* i *Kto zabił monsieur d'Anthesa?* Ich bohaterowie również egzystują w nieustannie udźwiękowionym świecie. Przypomina on rozdrażniony mechanizm, którego elementy są popsute, dlatego też wydają nienaturalne dźwięki.

Pomijając charakterystyczny niski bas dobiegający z kranu, cały utwór został napisany w dość wysokiej tonacji. Starucha jest niezwykle impulsywna, gwałtownie reaguje na wtargnięcie intruza, który zakłócił jej „domowe zacisze". Złość dodatkowo potęguje siłę i barwę krzyku. Starucha wydziera się nawet na śpiącego za komodą mężczyznę:

> СТАРУХА (*спящему).* Эй! Ты! Гадина спящая!.. Спит-храпит!.. *(Обращается к стенам.)* Вот он – все поглядите!.. Заслуженный электрик!.. Все провода за сорок лет на улице перещупал, а... *(Смотрит на неподвижно лежащую женщину.)* А дома, дома кнопка народ убивает и убивает! *(Стучит в стену.)* Верка!.. Что Верка... Семьдесят лет корове, и всё нипочем – товарный поезд обгоняет!.. Несется!.. Пятьсот раз на дню звонит и звонит!.. По локоть в звонок залезет и даже не вздрогнет!.. А!.. Нечувствительная кобыла! Бык!..

Mimo że każde jej zdanie czy pojedyncze słowo w tekście zakończone są wykrzyknikiem i zostały wypowiedziane w arogancki, obraźliwy sposób, nie zakłóciły one snu Staruszka: „Человек не просыпается, крепко спит". Głos Staruchy nie robi na nim najmniejszego wrażenia. Taki sposób wypowiedzi w przypadku bohaterki uchodzi za całkowicie normalny i naturalny (typowy dla przeciętnego obywatela epoki postsowieckiej). Z kolei śpiący za szafką Wujek Misza (Дядя Миша), na przestrzeni całego utworu wydaje wiele przeróżnych dźwięków, choć, co ciekawe, nie wypowiada ani jednego słowa. Odgłosy, jakie dobiegają zza szafki, sygnalizowane są w didaskaliach. Pojawiają się zawsze, gdy w scenie dominuje krzyk Staruchy, kiedy bohaterka jest rozwścieczona lub woła o pomoc. W takich sytuacjach w odpowiedzi na nie słyszymy wyłącznie śmiech Starca, czasem chichot, pomrukiwanie lub burczenie: „Засмеялся во сне старик. Крепко чихнул. Повернулся на бок". Jego obojętna reakcja na to, co się dzieje, jeszcze bardziej złości Staruchę. Starzec zachowuje się raczej jak przedmiot, a nie żywy człowiek. Z drugiej strony, w zaistniałej sytuacji dramaturg poprzez śmiech próbuje rozładować napięcie, jakie nagromadziło się między zwaśnionymi kobietami. W momencie, gdy „хохочет во сне старик", możemy złapać krótki oddech, zyskujemy chwilę wytchnienia dla zmęczonych uszu. Milczenie lub cisza (молчание, тишина), które również regularnie oddzielają repliki bohaterek, to puste, choć wymowne dźwięki, dzięki którym ich kolaż jest jeszcze bogatszy. Obraz

śpiącego Staruszka dopełnia wizja bzyczącej muchy. Obie bohaterki wierzą, że jest nią Wujek Misza, który doświadczył procesu reinkarnacji:

> СТАРУХА. Миша, Миша, Дядя Миша... (Смотрит, следит за крылатым насекомым.) Вот ведь чо ты учудил... (Смотрит.) Был монтер, а стал насекомый... (Смотрит.) И летать, поди, умеешь?.. Мух... (Осторожно взмахивает ладонью, муха взлетает, жужжит.)".

W absurdalnym obrazie świata, jaki kreuje w swojej sztuce Bogajew, Starzec pozbawiony zostaje własnej świadomości, a przez to całkowicie traci indywidualność. Uprzedmiotowienie postaci dokonuje się w wyniku zbliżenia ze światem nieożywionym. Jedynym wyjściem z tej sytuacji jest opuszczenie ludzkiego ciała, którego przez całe swoje życie był niewolnikiem.

Do bogatej symfonii dźwięków możemy jeszcze dołączyć wyszczególniony przez autora krzyk dziecka. Pojawia się on w sztuce tylko raz, jednak sprawia, że obezwładniona, nieprzytomna Kobieta odzyskuje świadomość i siłę, by wydostać się z zasadzki Staruchy:

> ДЕТСКИЙ КРИК *(за окном).* Мама! Мама!.. Мама!..
> Женщина открывает глаза, невероятным усилием разрывает веревки, освобождается, поднимается на ноги, удивленно озирается, кажется, видит всё в первый раз.

Równie dobrze dramaturg mógł przecież zasygnalizować w tekście pobocznym, że za oknem jakieś dziecko rozpaczliwie woła swoją mamę. Nadał jednak kategorii krzyku nadrzędny sens – pokazał go jako fenomen, który z powodzeniem zastępuje pełnoprawną postać utworu. Głos dziecka najwyraźniej niezwykle porusza serca zarówno bohaterów, jak i odbiorców sztuki, gdyż dramaturg wspomina o nim również w sztuce *Kto zabił monsieur d'Anthesa?* Jedna z występujących tam postaci wpada na pewien pomysł: śpiew dziecka będzie idealnym podkładem do zakończenia filmu, przedstawiającego pojedynek Puszkina z Dantesem: „ПЕРВЫЙ (мечтательно). Я думаю, это будет потрясающий финал нашего фильма. Не нужно никаких титров, просто детский ГОЛОС за кадром поет песню…".

W tekście *Sansary* Bogajew specjalnie wydziela repliki, takie jak *Крик Старухи* lub *Торжествующий*[306] *Крик Старухи*. Tym samym podkreśla wielość funkcji, jakie krzyk pełni w sztuce. Po pierwsze, stanowi on zdecydowaną reakcję obronną przed możliwym zagrożeniem, którego podświadomie obawia się Starucha. W momencie, kiedy tablice ostrzegawcze zawodzą i jej prywatność zostaje narusza, Starucha wpada w szał. Po drugie, agresja, którą uzewnętrznia bohaterka, jest także wyrazem strachu, jego silniejszym, o wiele bardziej gwałtownym przejawem. Krzyk pełni w utworze jeszcze jedną funkcję – jest wyrazem sprzeciwu, buntu, nerwowej reakcji na próbę zakłócenia życiowej równowagi Staruchy. Aby zrozumieć jej zachowanie, warto na nie spojrzeć z punktu widzenia człowieka, który większość swego życia zmagał się z uciskiem totalitaryzmu. Krzyk jest więc również jednym z objawów niekończącej się traumy głównej bohaterki.

Wśród wielości krzykliwych dźwięków w jednej z replik Kobiety pojawia się wzmianka o tym, że kiedy chorowała na anginę, mówiła szeptem: „ЖЕНЩИНА. Мой Юра не любил рыбачить и не ел уху. Тогда я болела ангиной и последний день говорила с ним шепотом". Szept okazuje się być w tym przypadku nienaturalnym odgłosem, którym posługuje się Kobieta. Taki sposób wypowiedzi jest efektem ubocznym choroby i kontrastuje z krzykiem, co, zwłaszcza w towarzystwie rozzłoszczonej Staruchy, jawi się jako coś niepowtarzalnego i odmiennego. Krzyk, jak się okazuje, jest najbardziej naturalnym wyrażeniem własnego „Ja" Staruchy. Bohaterce zależy na tym, aby jej defensywna pozycja, do której przyzwyczaiła się w ciągu całego swego życia, wzbudzała strach wśród obecnych postaci. Wrogie nastawienie starszej kobiety urasta do skrajnej histerii, która jest kolejną cechą sylwetki typowego „homo sovieticus". Nienaturalnie wygląda także zachowanie bohaterki, która skrada się na palcach do pokoju, tak, by nie przestraszyć Kobiety: „(…) Старуха на цыпочках входит в комнату (…)". Musi za wszelką cenę odzyskać zagarnięte przez intruza klucze. Kiedy jej plan kończy się niepowodzeniem, postanawia odwrócić uwagę Kobiety, zmuszając ją do wsłuchiwania się w imitowane przez siebie dźwięki. W tym właśnie przejawia się charakterystyczne dla dramatu absurdu zjawisko: bohaterowie słyszą pewne odgłosy, lecz nie wiedzą, skąd one dobiegają. Można odnieść wrażenie, że są one „artykułowane" przez kota, lecz, z drugiej strony, równie dobrze mogą to być halucynacje Kobiety lub Staruchy. W odróżnieniu od dotychczas opisywanych,

[306] Przymiotnik, określający krzyk Staruchy, wskazuje na zadowolenie bohaterki, niebywałą satysfakcję z tego, że osiąga ona swój cel.

brzmiących naturalnie, prawdziwych odgłosów bohaterów i przedmiotów, popiskiwanie kota słyszy wyłącznie Starucha:

> ЖЕНЩИНА. Юра?..
> СТАРУХА. Слышишь?.. Пищит...
> Женщина опускается на колени, прислушивается, смотрит в ведро.
> СТАРУХА. Вон ваш, с белым ушком...
> Женщина хочет достать что-то из ведра. Старуха не даёт. Плещется вода.
> СТАРУХА. Вы слушайте!.. Слушайте...
> ЖЕНЩИНА (прикладываетухо к ведру). Не слышу...
> СТАРУХА. А так...
> ЖЕНЩИНА (слушает с другой стороны). Чуть-чуть...
> СТАРУХА. Вот-вот... Ваш пискнул...
> (...)
> ЖЕНЩИНА (смотрит в темную воду). Одна вода... Не слышу.
> СТАРУХА. Сейчас... Подаст голос... (Берёт стул.)
> (...)
> ЖЕНЩИНА (вслушивается). Звуки... Где-то далеко... Это не здесь... (Встает, ходит по комнате, прислушивается.)
> Откуда эти звуки?.. Словно жужжание…

W zacytowanym fragmencie pisk można interpretować jako wyobcowany fenomen świadomości sfrustrowanej Kobiety, która pragnie dostrzec choć jeden materialny ślad obecności swego syna. Tęsknota za utraconym dzieckiem sprawia, że Kobieta początkowo daje się zwieść podstępnej Staruszce i uporczywie nasłuchuje znajomych odgłosów. Warto dodać, że mimo szerokiego spojrzenia na kondycję psychiczną bohaterek, ich sylwetki zostały pozbawione przez Bogajewa indywidualności. Potwierdza to ogólnikowa, schematyczna charakterystyka postaci oparta na kategorii wieku (cecha typowa dla większości bohaterów Bogajewa). Stąd też nazwy Kobieta i Starucha.

Z analizy treści *Sansary* wynika, że wśród tak zwanych „hałaśliwych" dźwięków, do jednego worka wraz z *krzykiem* możemy zaliczyć także *śpiew*. Starucha opowiada Kobiecie krótką historię przewodniczącego kołchozu, który podczas zebrania znienacka zaśpiewał: „СТАРУХА. (...) У нас так председатель колхоза Ян Карлович чокнулся... Сидели на собрании, а он как запоет: «Снова замерло все до рассвета,

дверь не скрипнет, не вспыхнет огонь. Только слышно, на улице где-то одинокая бродит гармонь»". Solowa partia mężczyzny trwała dwie godziny[307]. Jego głos był na tyle przeraźliwy i groźny, że postanowiono wezwać na pomoc lekarza. Taki żywiołowy, furiacki śpiew prezesa jest odzwierciedleniem jego stanu psychicznego. Śpiewając, ów Jan Karłowicz stopniowo uświadamia sobie, że wszystko stracił. Wykonywana przez niego znana piosenka opowiada o idealnym świecie młodego, szczęśliwego obywatela czasów sowieckich. Zawiedziony jej słowami, z każdym powtórzeniem zwrotki co raz bardziej przekonuje się o tym, iż marzenia o utopijnym, harmonijnym państwie są tylko iluzją. Po raz kolejny autor udowadnia, że głos jako symbol czy też uosobienie cielesności, a nie tego, co racjonalne, postrzegane rozumem, zawiera w sobie pamięć o posttotalitarnej przemocy. Nagły krzyk świadczy o wewnętrznej potrzebie uwolnienia się od tej życiowej traumy.

Agresywne, prowokacyjne zachowanie głównej bohaterki względem pozostałych osób oraz jej stanowczy, krzykliwy głos, sprawiają, że Starucha utożsamia się z katem, psychicznym oprawcą. Podczas kłótni z Kobietą identyfikuje się z polityką pewnej partii:

> СТАРУХА. Стой!.. Ни шагу назад!.. Да ты знаешь, кто я? Ты, пропаганда?.. От меня не скроешься... Меня все оккупанты боялись... До сих пор письма пишут, людоеды... Переживают за свою фашистскую жизнь... Но я наблюдаю! Я слежу картину мира!.. Я вижу вас!.. Всё вижу, враги человечества!.. Вот телеграммы в шкафу – Ганцы, Па-ульсы... Пощады просят, палачи... Совесть их загрызла... А жены плачут, просят за своих юнкерсов, эсесовцов... А я говорю: нет! Видела?! Нет – отвечаю. Пока жива – не будет фашистам прощенья! Задобрить хотят. «Клавдия Егоровна... Клавдия Егоровна...» Ссссоббачки... Я – Клавдия Строгина! Член партии! Сядь! Сядь, тебе говорю!

Starucha nie obniża tonu wypowiedzi, lecz wpada w jeszcze większą złość. Zacytowana replika to protest bohaterki, która w swoim życiu nieraz doświadczyła agresji dręczyciela. Przygnieciona przez system i ideologię państwa, chciała udowodnić, że jej osoba też coś znaczy, dlatego zaczęła tworzyć swój własny świat. Przedstawia się jako członek partii, aby zyskać powagę w społeczeństwie, chociażby iluzoryczną. Zadaje Kobiecie wiele pytań i żąda natychmiastowych odpowiedzi. Jest panią swego domu,

[307] Podobny chwyt psychicznego zahamowania i „utknięcia"/ugrzęźnięcia na jednej piosence wykorzystuje w Rozdziale XVII *Mistrza i Małgorzaty* Michaił Bułhakow.

więc pozwala sobie na przeprowadzenie przesłuchania. Drąży, ponagla, wywiera presję na Kobiecie, potęgując jednocześnie siłę krzyku. W podświadomości Staruchy zakodował się taki model komunikacji, który przypomina przesłuchiwanie więźnia:

> СТАРУХА (недоверчиво смотрит, записывает). Фотопленки и микрофильмы при себе?.. С какой целью явилась к Клавдии Строгиной на квартиру?!
> ЖЕНЩИНА. Купить.
> СТАРУХА. Убить?..
> ЖЕНЩИНА. Купить котенка с белым ушком!..
> СТАРУХА. Зачем? Отвечай! Громче!..

W *Sansarze* pojawia się jeszcze jeden rodzaj głosu, którego jednak bezpośrednio nie słyszymy, a dowiadujemy się o nim z ust bohaterki. Kiedy Starucha żąda wyjaśnień, kto nakazał Kobiecie przyjść do jej domu, bohaterka odpowiada, że znalazła się tu za sprawą swego wewnętrznego głosu:

> СТАРУХА**.** Всё! ***(Стучит кулаком по столу.)*** Хватит! Ты мне здесь дурочку не валяй!.. Говори, кто тебя заслал?!
> ЖЕНЩИНА**.** Внутренний голос.
> СТАРУХА**.** Какой?
> ЖЕНЩИНА**.** Внутренний.

Wzmianka o nim wskazuje na rozdwojenie świadomości bohaterki, pojawienie się drugiego „Ja" podmiotu wypowiedzi. Możemy go utożsamiać z głosem sumienia, które wywiera presję na Kobiecie i zmusza ją do odnalezienia kota z białym uszkiem. Ten glos w utworze uralskiego dramaturga wybrzmiewa nieprzypadkowo, potwierdza jedynie fakt, że bohaterowie Bogajewa wciąż zmagają się z problemem samoidentyfikacji.

Mieniący się wieloma odcieniami kolaż dźwięków dopełnia i jednocześnie kończy telewizyjna relacja lotu wujka Miszy (muchy). Ponownie mieszkanie Staruchy wypełnia krzyk, lecz tym razem jest on pełen podziwu, niesie ze sobą wiele pozytywnych emocji. Sposób, w jaki dziennikarz komentuje lot Staruszka-muchy, przypomina relację dziennikarzy sportowych, którzy bardzo intensywnie przeżywają i opisują emocje, jakie towarzyszą im podczas oglądania skoków narciarskich. To ironiczna interpretacja sytuacji, która symbolizuje tryumf systemu sowieckiej Rosji.

Podczas zakończenia Letnich Igrzysk Olimpijskich w Moskwie 1980 roku, na stadionie pojawił się podczepiony do kolorowych balonów niedźwiedź Misza, po czym wzbił się ku niebu. Nazwano go później Olimpijskim Miszką. Taki obraz interpretowano jako uosobienie systemu sowieckiej władzy – silnej i niezwyciężonej. Najwyraźniej Starucha zapamiętała głos spikera, ponieważ kojarzy go z historycznym wydarzeniem, jednym z najbardziej podniosłych momentów w jej życiu: „ТЕЛЕВИЗОР (взволнованным голосом диктора). Смотрите!!! Смотрите!!! Миша поднимается высоко над стадионом! В небо!!! Какое зрелище! Он поднимается всё выше и выше!!!".

Warto podkreślić, że Bogajew ponownie wyeksponował wiodącą rolę przedmiotu w utworze. Replika należy do telewizora, który jakby rzeczywiście przemówił „poruszonym głosem spikera". Zachwycający lot Miszy okazuje się być jego ostatnim, pożegnalnym lotem, poprzedzającym rozpad Związku Radzieckiego: „ТЕЛЕВИЗОР. Прощай, Миша! Ты дарил нам радость шестнадцать дней! И теперь мы прощаемся с тобой... Тысяча девушек и юношей с флагами!.. Наш Миша улетает высоко в небо!! Невероятно, но его еще видно!!!"[308]. Cichnący głos telewizora stopniowo spowalnia akcję utworu, wprawia w stan zadumy, zmusza odbiorcę do zastanowienia nad przemijaniem. Poprzez aluzję do kończących się Igrzysk Olimpijskich, „olimpijskiej bajki", słowa pożegnalnej piosenki odnoszą się do umierającego Staruszka, który zakończył już swój życiowy bieg:

> ТЕЛЕВИЗОР (тихо поет песню). На трибунах становится тише,
> Тает быстрое время чудес,
> До свиданья, наш ласковый Миша,
> Возвращайся в свой сказочный лес (…).

Należy zwrócić uwagę, że słowa piosenki wypływają rzeczywiście z telewizora, a nie z ust spikera, jakby stary przedmiot odbijał echem zachowane w pamięci emocje. Wydarzenia, których dziennikarz jest naocznym świadkiem, wywołują w jego głosie najwyższy stopień egzaltacji, wzruszenia i zachwytu. Wymienione uczucia zostają „wyemitowane" przez upersonifikowany przedmiot, nie mają jednak punktu

[308] Pożegnanie wujka Miszy, który wzbija się wysoko ku niebu i znika na zawsze, zostało opatrzone przez Bogajewa typowym komentarzem dziennikarza sportowego. Zdanie, w którym spiker podkreśla, iż Misza „dawał nam radość przez szesnaście dni", odnosi się do Letnich Igrzysk Olimpijskich, organizowanych w Soczi w 1980 roku. Rzeczywiście zawody trwały nieco ponad dwa tygodnie. Ceremonii rozpoczęcia i zakończenia igrzysk towarzyszył pokaz sztucznych ogni, podczas którego wykorzystano trzy i pół tysiąca fajerwerków. Wykrzykuje o tym również dziennikarz w telewizji: „ТЕЛЕВИЗОР (крик диктора). Салют!!!.. Ура!.. Сотни, тысячи огней!!!".

zaczepienia u konkretnego podmiotu wypowiedzi. Należy szukać go wśród kolektywnej świadomości społeczeństwa, kształtującej się w obecności podobnych dziennikarskich głosów.

Świat, który miał szansę zaistnieć dzięki mozaice zróżnicowanych dźwięków, odnajdujemy także w utworze *Błąd ostateczny* z 2000 roku. Od powstania *Sansary* dzieli go siedem lat. Sfera dźwiękowości, jaką prezentuje tragikomedia, została zorganizowana w całkowicie inny sposób, niż w przypadku wyżej przeanalizowanej sztuki. Specyficzny układ dźwięków pozwala mówić nam o kompozycji pierścienia, na której oparte są rozgrywające się tam wydarzenia. Należy zwrócić także uwagę na charakter występujących w sztuce bohaterów, ponieważ i ta kategoria niewątpliwie ewoluowała w twórczości Bogajewa.

W odróżnieniu od *Sansary*, tragikomedia *Błąd ostateczny* rozpoczyna się cicho i spokojnie. Jest niedziela. „На стене тихо стучат часы с кукушкой (…) Проигрыватель на четырех ножках поет ретро”[309]. Główni bohaterowie – Fiedia i Głasza – śpią. Bardzo szybko jednak ich domową harmonię zakłóca „торопливый стук в дверь”. Do drzwi mieszkania młodych małżonków niespodziewanie zagląda sąsiad – Konrad Filipowicz. Od momentu jego przyjścia wiele się zmienia w sferze dźwiękowej utworu. Początkowa harmonia znika bezpowrotnie i z każdą sceną pojawiają się co raz to nowe, budujące napięcie odgłosy, należące zarówno do świata ludzi, jak i przedmiotów.

Konrad Filipowicz przyznaje, że jest bardzo głodny i „skrzypi” mu w żołądku. W tym samym momencie słychać, jak skrzypnęły drzwi w mieszkaniu Fiedi i Głaszy. Po chwili rozmowę bohaterów zakłóca dźwięk telefonu: „Кондрат Филиппович вздрогнул от неожиданности, роняет чайную ложку со стола”. Następnie z kuchni dobiega świst czajnika i brzęk bijącego się naczynia. „В часах проснулся механизм, из дверцы выпрыгивает кукушка, истерично: «Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку! Ку-ку!»”. Odgłosy zegara-kukułki płoszą sąsiada bohaterów i mężczyzna w pośpiechu wybiega na zewnątrz, w obawie, że spóźni się na pociąg. Nienaturalne, histeryczne kukanie przeraża bohatera, jednocześnie zwiastuje odbiorcy zbliżającą się katastrofę. W didaskaliach znajdujemy całą gamę dźwięków, jakie towarzyszą biegnącemu Konradowi Filipowiczowi: odgłos trzaskających drzwi klatki schodowej, warkot starego

[309] О.А. Богаев, *Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах,* [online], https://bogaev.narod.ru/doc/strashniy_sup_2011.htm, [20.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

silnika, grzechot motocykla i poluzowanych śrubek, chrzęst zardzewiałego błotnika. Kolejne dźwięki są jeszcze bardziej przeraźliwe: pisk hamulców, głośne uderzenie, trzask, zgrzyt żelaza i brzęk rozlatującego się szkła, a na koniec – wybuch: „Тут же за окном пронзительный визг тормозов, громкий удар, хлопок, скрежет железа, звон разлетающегося стекла. Взрыв". W utworze widać wyraźną gradację dźwięków: od ciszy poprzez pobrzękiwanie zegara i dźwięk telefonu, aż po ogromny huk. Wypadek motocyklowy, jaki przydarzył się Konradowi Filipowiczowi, zamyka całą tę gamę odgłosów. Następujące po nim milczenie Fiedi i Głaszy, grobowa cisza, jak komentuje Bogajew, są kolejnymi wymownymi dźwiękami, potęgującymi strach i przerażenie bohaterów: „Глаша в ужасе застыла у окна. Федя боится оглянуться, медленно снимает с головы шлем". Następuje długa, tragiczna pauza, po której ponownie słychać pośpieszne stukanie do drzwi. Cisza jest tu wyznacznikiem początku i końca wydarzeń, które w utworze ponownie zataczają koło. W mieszkaniu pojawia się Konrad Filipowicz. Warto podkreślić, że powtarzalność niemal identycznie skonstruowanych scen bezpośrednio wpływa na kształtowanie rzeczywistości i podmiotowości w utworze, co również świadczy o jego performatywności[310].

Z każdym powtórzeniem sceny, z każdą kolejną wizytą starszego sąsiada, akcja sztuki nabiera tempa. Dźwięki znajdujących się w mieszkaniu przedmiotów stają się co raz śmielsze, bardziej przejmujące, przez co intensyfikują uczucie zbliżającej się katastrofy. Mimo że początkowo są one pojedyncze i towarzyszą mieszkańcom na co dzień, to w utworze zaskakują bohaterów. Pojawiając się niespodziewanie, wybijają bohaterów z codziennego rytmu: „Телефонный звонок. Кондрат Филиппович вздрогнул от неожиданности, роняет чайную ложку со стола". Odgłosy, których często nie zauważamy, w świecie przedstawionym komedii Bogajewa zostały wyłonione na pierwszy plan. Dzięki ich nagromadzeniu zarówno w tekście pobocznym, jak i w replikach bohaterów, okazuje się, że już nie samo działanie napędza akcję sztuki. Bezpośredni wpływ na tempo wydarzeń mają dźwięki, emitowane przez otaczającą postaci rzeczywistość. Dramaturg aktywizuje obraz świata poprzez jego udźwiękowienie również w utworze *Kto zabił monsieur d'Anthesa?* (1998). W przeciwieństwie do tragikomedii *Błąd ostateczny*, kompozycja dźwiękowa została zorganizowana w sposób jednostajny, choć niezwykle barwny i intensywny. Początkowy opis scenerii tej komedii przepełniony jest wieloma odgłosami. Słyszymy

[310] Е. Курант, *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*, Издательство LIBRON, Краков 2020, с. 25.

każdy, nawet najmniejszy krok bohatera, stąpającego po starym, wielopokojowym domu, ponieważ jednocześnie odpowiadają mu znajdujące się tam przedmioty. Powtarzające się dźwięki potęgują wrażenie cyklicznego charakteru czasu, który nagle zatrzymuje się i porusza po okręgu.

Człowiek – jak zwyczajnie nazywa bohatera Bogajew – wchodzi na klatkę schodową domu, puka do drzwi, po czym popycha je nogą i wstępuje do środka. Od tej chwili kolejne jego ruchy – drobne potknięcie o porozwalane cegły czy wyjęcie aparatu fotograficznego – odbieramy jako niezwykle wymowne, dźwięczne i głośne: „ЧЕЛОВЕК оглядывается, спотыкается, чертыхается, идёт через большие комнаты, смотрит в окно. Замер. Греет руки, разглядывает лепнину на потолке, записывает что-то в блокнот, достает фотоаппарат, жужжит, освещает стены вспышкой”[311]. Czytając didaskalia można odnieść wrażenie, że w świecie Człowieka panuje nieustanny hałas. Skumulowane w jednym zdaniu czasowniki, które wskazują na działania bohatera, są tu czynnikiem, który performatyzuje opisywaną przestrzeń. Wielość dźwięków jest zaskakująca: spod nóg bohatera wydobywa się chrzęst gipsowych okruchów, słychać łoskot uderzających o podłogę drzwi, za oknem dosłownie wrze Paryż („В окне гудит Париж”), brzęczy mechanizm aparatu. Huk i trzask wypełniają pustkę opuszczonego domu w momencie, gdy niespodziewanie upada fortepian: „Неожиданно зала взорвалась грохотом, треск, загудели струны. ЧЕЛОВЕК замер, оглядывается. Рояль лежит на боку”. Charakterystyczna dla utworów uralskiego dramaturga obecność przedmiotów codziennego użytku w analizowanej sztuce została wykorzystana do wyeksponowania możliwie największej gamy przeróżnych dźwięków. Wymienione w tekście sztuki stare czajniki, rozbite talerze i wazy, posłużyły Człowiekowi jako naczynia, do których wpadają krople deszczu. Bulgotanie, chlupot, szum lejącej się wody wypełniają przestrzeń domu, opisaną na początku kolejnej sceny. Towarzyszą im pstryknięcia i trzaski, pobrzękiwanie półmisków:

> Пол в квартире заставлен посудой: старые чайники, битые тарелки, бутылки, разбитые вазы, в них булькает вода, с потолка льет.

[311] О.А. Богаев, *Кто убил мсье Дантеса. Комедия в двух действиях,* [online], https://bogaev.narod.ru/doc/dantes.htm, [20.04.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego źródła.

Александр Сергеевич быстро шагает по длинным комнатам из залы в залу. Спотыкается о кастрюли, злится, из дальней комнаты эхо разносит щелчки и шипение (…).

Дверь опрокидывается внутрь комнаты. Звон посуды.

Zdarza się, że „orkiestra" na moment milknie. Bardzo często w tekście sztuki pojawia się wzmianka o tym, że któryś z bohaterów nagle zastyga w bezruchu. Następuje wtedy krótkie wyciszenie, chwila zastanowienia, na sekundę zatrzymuje się ich świat. Jest to alternatywa dla *milczenia* lub *ciszy*, które Bogajew oznaczał w poprzednio analizowanych utworach.

W percepcji dźwięku ważną rolę odgrywa również akustyka. Mężczyzna, którego Człowiek spotyka w jednym z pokoi domu, nagle podczas ich rozmowy zaczyna płakać. Puste pomieszczenia, którym daleko do domowego zacisza, odbijają echem dźwięki, wydawane przez bohaterów: „МУЖЧИНА закрыл лицо, отвернулся к стене, тихо плачет. Эхо в пустых комнатах". Efekt nieustannego, nawarstwiającego się płaczu należy interpretować jako symbol wciąż żywych bohaterów, ale i niekończącą się historię ich pojedynku, którego odgłosy możemy jeszcze usłyszeć. Płacz Mężczyzny, mimo że cichy, w zaistniałych warunkach wydaje się jednak bardziej doniosły. Echo potęguje również odgłosy rozmawiających bohaterów czy brzęk kopniętej puszki po konserwie. Porozrzucane przedmioty, nikomu już niepotrzebne, zyskują w utworze drugie życie, nadając brzmienie opuszczonemu światu. Warto dodać, że, podobnie jak w *Sansarze*, ich odgłosy korespondują z zachowaniem i emocjami bohaterów. Hałas, jaki wywołują, odzwierciedla zamęt w psychice występujących w sztuce postaci. Paleta dźwięków, skomponowana przez obecne w komediach przedmioty, jest o wiele bardziej intensywna i zróżnicowana od tych, które wydają ludzie.

5.3. WNIOSKI

Bogajew po raz kolejny za pomocą groteski próbuje przekazać odbiorcom smutną prawdę o współczesnym człowieku. Cała rodzina ze sztuki *Telefunken* godzinami przesiaduje przed telewizorem, który stał się ich uzależnieniem, narkotykiem. Jak mówi Halina Mazurek, „dotknięty brakiem zainteresowania

i zagubiony w dzisiejszej rzeczywistości człowiek łatwo się od nich uzależnia, nie zauważając, jak dalece pogrążył się w tym sztucznym świecie, który zaczął mylić z realnością, jest on bowiem dla niego substytutem prawdziwego życia"[312]. W analizowanej sztuce groteskę wzmacniają powtórzenia tej samej sytuacji, choć doświadczanej za każdym razem przez innego bohatera, co świadczy o absurdalnym charakterze zastanego porządku świata. Dzięki gradacji analogicznych wydarzeń, groteska została spotęgowana do granic absurdu.

Na podstawie powyższych rozważań należy podkreślić, że dźwięki w omawianych utworach komediowych wzajemnie się przenikają i są traktowane na równi z wypowiedziami bohaterów. Odgłosy, jakie wybrzmiewają w przeanalizowanych sztukach Bogajewa, zawierają elementy cielesności, materialności. Poprzez personifikację autor daje możliwość „wypowiedzenia się" otaczającej postaci rzeczywistości. Co najważniejsze, performatyzacja dostrzeżonych w przestrzeni odgłosów i obrazów świata bohaterów polega na tym, że powstały efekt przepełnionego życiem hałasującego bytu w sposób komediowy odsuwa na boczny tor martwotę istnienia bohaterów.

Groteskowy obraz świata w analizowanych sztukach Olega Bogajewa został zorganizowany za pomocą różnorodnych efektów dźwiękowych (akustycznych), które możemy podsumować za pomocą skali (biorąc pod uwagę ich siłę i barwę (od)głosów): począwszy od ciszy/milczenia, poprzez szept, naturalny ton głosu, krzyk (i towarzyszący mu płacz), krzyk tryumfujący, aż po krzyk histeryczny, furiacki. Do drugiej grupy możemy zaliczyć dźwięki obiektywne, które wydają przedmioty codziennego użytku: z jednej strony ciche i delikatne, z drugiej – wyraźne i przejmujące. Należy podkreślić, że gradacji wydawanych przez ludzi dźwięków towarzyszy potęgowanie złości, jaką emanują bohaterowie, zaś nasilenie odgłosów ze strony przedmiotów sprzyja budowaniu napięcia w sztukach uralskiego dramaturga.

Obraz absurdalnego świata kreuje się w poetyce przeanalizowanych sztuk nie tylko dzięki odosobnieniu głosu od podmiotu wypowiedzi, lecz przede wszystkim w wyniku obdarzenia głosem natury nieożywionej. Jednoczesne brzmienie replik postaci oraz głosów, niezwiązanych z podmiotem mówiącym, pozwala odbiorcy doświadczyć obecności w tym polifonicznym świecie. Ponadto harmonia dźwięków

[312] H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga…*, s. 47.

umożliwia zaprezentowanie fenomenu głosu jako samowystarczalnego zjawiska, którego główną cechą jest jego trwanie w czasie i przestrzeni.

ROZDZIAŁ V

PROBLEM JĘZYKOWEJ EKSPANSJI W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA

6.1. NARUSZENIE TABU A GRY JĘZYKOWE W DRAMATACH OLEGA BOGAJEWA

Zmaganie się z kulturowym i obyczajowym tabu, próba przezwyciężenia tematów zakazanych i wstydliwych we współczesnej dramaturgii rosyjskiej przebiegają dość radykalnie. Niewątpliwie wiąże się to ze zniesieniem cenzury i uwolnieniem od reżimu państwowego, który trwał do momentu rozpadu Związku Radzieckiego, a więc do 1991 roku. Tabu, z jakim borykali się sowieccy pisarze, jest powszechnym tematem refleksji w literaturze, w tym również w dramatach, począwszy od komedii Walentego Katajewa *Квадратура круга* (1928) i komedii satyrycznej Nikołaja Erdmana *Самоубийца* (1928)[313]. W czasach im współczesnych nie zostały wystawione na scenie. Jak pisze Maria Litowska:

> Литературная жизнь в СССР была организована таким образом, что оставляла ее участникам немного возможностей для выбора линии творческого поведения. Абсолютная централизация издательской деятельности, редактура, превращенная в род цензуры, критика как дополнительная форма политического контроля и пропаганды, литературоведение как полностью контролируемая сфера идеологического давления были реалиями, которые было невозможно обойти[314].

Przedstawiciele „nowego nowego dramatu" („новая новая драма")[315], całkowicie niezależni i wolni od politycznej kontroli, poruszają wiele kontrowersyjnych problemów[316], trywializując jednocześnie ich powagę oraz sposób, w jaki są one

[313] Przywołani pisarze prezentują dwie rozbieżne postawy w stosunku do sowieckiej cenzury i tematów tabu. Katajew uznawany był za niepoprawnego konformistę, który zawsze dostosowywał się do oczekiwań władz państwowych. Jak sam twierdził, artysta powinien spełniać wymagania tego społeczeństwa, w którym przyszło mu żyć. Erdman natomiast tworzył w zgodzie z własnymi przekonaniami. Jego komedia *Samobójca* była przedmiotem ostrych sporów wielu teatralnych krytyków, którzy nazwali ją „ideologicznie szkodliwą". Nikołaj Kisielew mówi o *Samobójcy* jako o jednym z tego typu utworów, które demaskują chciwców i posiadaczy, pokazując ich pasożytnictwo i wrogość w stosunku do sowieckiej wspólnoty. Więcej na ten temat można przeczytać w: Н.Н. Киселев, *Комедия Н. Эрдмана «Самоубийца»*, „Вестник ТГПУ" 2019, Nr 6 (203), с. 105-117.

[314] М.А. Литовская, «*Цинизм нынешних молодых людей прямо невероятен»: случай Валентина Катаева*, „Вестник пермского университета" 2013, Nr 2 (22), с. 70.

[315] Chodzi tu oczywiście o utwory z przełomu XX/XXI wieku.

[316] Mamy tu na myśli m.in. temat Boga i religii, seksualności czy przemocy w rodzinie.

odbierane przez większość społeczeństwa, zwłaszcza konserwatywnego. Do najczęściej naruszanych przez postmodernistów tematów tabu, które Ludmiła Kulikowa i Jana Popowa wymieniły przy okazji analizy dyskursu mediów, należą:

> личностно-тезаурусные (болезни и смерть, физические дефекты и внешние недостатки, физиологические процессы; межличностные и семейные отношения и т.д.), культурно-узуальные (унижение человеческого достоинства, нарушение прав и ограничение свобод; секс, насилие, инцест, педофилия и сексуальные извращения и т.д.) и межкультурно-обусловленные (взаимоотношения с другими странами и их представителями, критика чужих традиций, взглядов, политической и экономической систем, правительства и власти, выражение негативных (этно) стереотипов, нетерпимость к «другим», межнациональные конфликты и войны и т.д.)[317].

Zagadnienia związane z realizacją tematów tabu, na przykład aspekt przemocy jako problemu kulturowego, zostały już omówione w niektórych książkach, traktujących o nowym i najnowszym dramacie, m.in. *Перформансы насилия* Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers czy *Драма памяти* Pawła Rudniewa[318].

Tabu można również podzielić na trzy podstawowe grupy – niewerbalne, werbalne i tematyczne[319]. W niniejszej pracy przeanalizujemy te, które zaliczają się do dwóch ostatnich. *Werbalne tabu* (*речевые табу*) jest rozumiane jako „запрет на употребление грубых и нецензурных выражений, а также неуместных в той или иной коммуникативной ситуации речевых формул, использованных без учета статусно-ролевых отношений между коммуникантами”[320]. *Tabu tematyczne* (*тематические табу*) natomiast „предполагают запрет на затрагивание и обсуждение определенных тем, которые считаются потенциально конфликтными и этически неуместными. Это разговоры о личных доходах, здоровье, семейных проблемах и т.д.”[321]. Tematyka tabu oraz tabuizowana leksyka

[317] Л.В. Куликова, Я.В. Попова, *Табуированные смыслы в дискурсе масс-медия*, „Вопросы когнитивой лингвистики” 2015, Nr 2 (043), с. 53.
[318] М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, Новое литературное обозрение, Москва 2012; П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*, Новое литературное обозрение, 2018.
[319] Р.А. Газизов, *Коммуникатывные табу в немецкой лингвокультуре*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2011, Nr 8 (223), с. 37.
[320] Tamże, s. 37.
[321] Tamże, s. 37.

mogą być rozpatrywane we współczesnym dramacie jako przejaw *hipernaturalizmu*, o czym piszą wyżej wspominani badacze.

Tematy tabu materializują się w wypowiedziach bohaterów Olega Bogajewa, a co za tym idzie, warunkują wybór określonych środków językowych. Celem obecnego podrozdziału jest szczegółowa analiza tych środków, z jednoczesnym omówieniem poruszanych przez autora tabuizowanych problemów. Bogajew w swojej twórczości dramaturgicznej granicę tabu przekracza przede wszystkim na poziomie leksykalnym, głównie dzięki formom ironii, groteski czy parodii, które odzwierciedlają stosunek Bogajewa do poruszanych tematów. Doskonale widać to na przykładzie sztuk *Jak zjadłam męża* (*Как я съела мужа*) (2009) oraz *Dawn-Way* (*Dawn-Way. Дорога вниз без остановок в одном действии*) z 2006 roku.

Tematy poruszane w dialogach bohaterów Bogajewa ze sztuki *Jak zjadłam męża*, pozwalają analizować omawiane konwersacje w kontekście ironicznego wypierania tradycyjnego, genderowego podziału na role kobiet i mężczyzn, jakie narzuca dana kultura. I tak trzej mężczyźni – Blondyn, Brunet i Dyrektor – spotykają się w jednej ze szkół średnich (na prośbę Dyrektora, który skarży się na złe zachowanie dzieci dwojga przybyłych). Bardzo szybko jednak rozmowa na temat wychowanków przeradza się w debatę o żonie każdego z bohaterów, którzy użalają się nad swoimi kobietami. Na jaw wychodzą wszystkie, nawet najbardziej błahe problemy małżonków, ich wzajemne relacje. Mamy tu więc przykład tabu tematycznego. Obraz, przedstawiający mężczyzn jako ofiary przemocy domowej, jest ironiczną negacją zakorzenionej w świadomości społeczeństwa roli kobiety-ofiary:

> БРЮНЕТ (обоим). Зато ваша утюгом в вас не бросалась. Глядите! (Закатывает штанину, показывает на лодыжке кровоподтек.)
> ДИРЕКТОР. Ха! «Утюгом». (Быстро расстегивает рубашку, закатывает майку, показывает шрам на груди.) Гладильной доской, не хотите?!
> БЛОНДИН (тоже расстегивает рубаху, закатывает майку). В меня как раз бросала доской.
> БРЮНЕТ. И в меня.
> БЛОНДИН. А ножницами?
> ДИРЕКТОР. Всем, что есть острое в доме.
> БРЮНЕТ. А кофемолкой?

ДИРЕКТОР. И кофемолкой с длинным шнуром. Утром, сегодня[322].

Problem ten od zawsze budził duże kontrowersje. Bohaterowie „tkwią" w tych związkach, mając świadomość, że są zdradzani przez swoje żony. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że za pomocą groteski Bogajew pogrąża bohaterów w błędne koło: ilekroć uciśnieni małżonkowie się rozwodzą, tyle razy ponownie wracają do współmałżonek. W świadomości odbiorców wypowiadane przez bohaterów myśli są groteskowe, podobnie jak stereotypy (także genderowe), kształtujące się w ich wypowiedziach:

БЛОНДИН. Представьте, я уже со своей три раза разводился… (Показывает паспорт.)
ДИРЕКТОР. Три раза?!! Да я с моей развожусь каждый год! Весной разводимся, а осенью сходимся. И так уже 19 год! (Достает свой паспорт, показывает.) Глядите… У нас всё законно, 36 штампов. Вот, вот, вот… (Повторяет 36 раз «вот») …вот, вот, вот! Мне в загсе уже говорят: «Вы хотя бы раз для разнообразия расписались с другой».
БРЮНЕТ. А я думал, я один вот такой… (Тоже показывает паспорт.)

Sposób opowiadania o procesach rozwodowych, w których biorą udział bohaterowie sztuki, związany jest ze zjawiskiem *hipernaturalizmu*, obecnego w utworach z gatunku nowego dramatu. Przesadne wyostrzenie rzeczywistych problemów części społeczeństwa w dialogach postaci zostało doprowadzone do absurdu.

Problem przemocy obecny jest również w komedii *Dawn-Way*. Pomiędzy wszystkimi bohaterami, których kolejno poznajemy, dochodzi do kłótni. Na skutek traumatycznego zdarzenia, jakim jest potrącenie Anioła na drodze szybkiego ruchu, rodzą się silne emocje, które negatywnie oddziałują na bohaterów, wyprowadzają ich z równowagi psychicznej, rozdrażniają, prowokują do gniewu. Podróżujący Kochankowie (Любовник и Любовница) pochłonięci awanturowaniem się, na chwilę zapominają o konającym na drodze Aniele. Tak też się dzieje w przypadku wszystkich pozostałych bohaterów. Kochanek uderza partnerkę w policzek, rzucając jej absurdalne oskarżenia. Ma kobiecie za złe, że sypia z własnym mężem: „ЛЮБОВНИК

[322] Ten i kolejne cytaty z utworu *Jak zjadłam męża* pochodzą ze źródła internetowego: [online], https://bogaev.narod.ru/doc/kak_ya_syela_muzha.htm, [10.11.20].

(останавливается). А ну повтори, чо ты сказала?! Чо ты сказала?! (Подходит к любовнице, готов ударить). Спала с мужем, значит, спала??? С мужем мне изменяла?! Любовник дает пощечину любовнице”[323]. Poprzez ironiczne podejście do problemu zdrady, widzianej oczami Kochanka, a nie męża, Bogajew doprowadził temat niewierności do granic absurdu. W omawianej sztuce tabuizowana leksyka stała się swoistym dyskursem.

Kolejny temat tabu, z jakim mierzy się Bogajew, dotyczy seksualności i cielesności człowieka. W jednej ze scen *Jak zjadłam* męża mężczyźni kontynuują rozmowę, popijając w parku alkohol. Im bardziej są pijani, tym mniej kontrolują to, co mówią i robią. Dyskutują na temat życia seksualnego, bez skrupułów naruszając sferę intymną własnych małżeństw. Używają przy tym słów, które wskazują na podtekst erotyczny:

> БЛОНДИН. Стыдно сказать, у нас секс был только один раз за все эти страшные годы.
> БРЮНЕТ. У тебя на жену не встает?
> БЛОНДИН. Никогда. Я даже лечился от этого.
> ДИРЕКТОР. Как всё похоже…
> БРЮНЕТ. Везёт. А у меня, если б не секс, я бы давно грохнул дверью.
> ДИРЕКТОР. Вот… Я всем говорю, секс в семье – очень вредная вещь[324]!

Dzięki zjawisku *hipernaturalizmu*, stereotyp roli, jaką winien pełnić mężczyzna w związku, rysuje się jako absurdalny. Jednocześnie ironicznemu oddaleniu ulega stereotyp z czasów sowieckich, kiedy to uważano, że problemy seksualne w ogóle nie istnieją, a rozmowa na temat aktów miłosnych powinna być powodem do wstydu.

---

[323] Ten i kolejne cytaty z utworu *Dawn-Way* pochodzą ze strony internetowej: [online], https://bogaev.narod.ru/doc/Dawn-Way.htm, [10.11.20].

[324] Dla porównania – ten sam fragment, traktujący o sferze intymnej postaci, w utworze *Szpilki* jest subtelniejszy, jakby ocenzurowany:

> Блондин. Тебе твоя изменяла?
> Директор. Да так... По молодости, самую кроху. С чертежником. Да он вроде, скотина, умер уже... Стыдно сказать, у нас секс был только раз за все эти страшные годы.
> Брюнет. У тебя на жену — ЭТО САМОЕ?
> Директор. Нет, я даже лечился от этого.
> Блондин. Как все похоже...

Bohaterowie *Szpilek* są mniej stanowczy, nieco stłumieni, ponieważ w tym utworze do głosu dochodzą również ich żony: О. Богаев, *Шпильки*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm, [10.11.20].

Z kolei Narzeczeni (Жених и Невеста) ze sztuki *Danwn-Way* idą o krok dalej. Nie rozmawiają o sprawach intymnych, lecz sami przedstawiają scenę erotyczną. Bogajew w didaskaliach opisał ich intymne zbliżenie:

> *Невеста громко включает музыку в автомобиле, оставляет двери открытыми, подходит к жениху, тянет его к себе, крепко обнимает, танцуют.*
> *Незнакомец поднимает руку, Жених и невеста этого не замечают и продолжают танцевать. Страстно целуются.*
> *Жених задирает невесте подол длинного платья, гладит ее нижнее белье. Невеста расстегивает ремень жениха. Жених и невеста быстро идут в машину, закрывают дверь.*
> *Глухо звучит музыка.*
> *Автомобиль начинает раскачиваться на рессорах, все быстрее и быстрее.*

Z jednej strony agresja i przemoc, z drugiej – erotyzm i cielesność. Takie połączenie jest typowe dla utworów nowego dramatu. Co więcej, „(...) сексуальность и эротизм в гипернатуралистической НД *предполагают* насилие, и эта связка осмысляется в произведениях гипернатуралистов как неизбежная составляющая человеческого бытия”[325]. Wyjście poza granicę przyzwoitości w przypadku Narzeczonych intensyfikuje fakt, iż bohaterowie zachowują się tak w obecności konającego Anioła. Obrazy umierającego i tańczących obok zakochanych kontrastują ze sobą, potęgując wulgarność przedstawianej sceny. Należy jednak zwrócić uwagę, iż dla każdej z par (grup), naruszenie pewnych norm moralnych jest względne. Bohaterowie bardzo łatwo przekraczają daną granicę, ponieważ to ich subiektywne potrzeby są jej wyznacznikiem. Indywidualizm jednostki sięga zatem absurdu.

Bohaterowie sztuki *Jak zjadłam męża* wpadają na pomysł, aby „напиться до усрачки, взять проституток, в баню поехать” i nad ranem się powiesić. W kolejnej scenie pojawia się więc nowy, budzący kontrowersje temat prostytucji. Jak się okazuje, to nie mężczyźni się powiesili, lecz owe kobiety lekkich obyczajów, którym, zdaniem Alfonsa, odebrano nadzieję na założenie szczęśliwej rodziny. Po raz kolejny Bogajew ucieka się do ironii, przedstawiając obraz prostytutek jako naród nerwowy i wrażliwy: „Проститутки как дети – народ нервный и впечатлительный… Они же все жили мечтой о счастье семейном: побольше бабла, потом хорошего мужа найти где-

[325] М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия…*, с. 19.

нибудь в области (…)". Proces detabuizacji realizuje się w tym przypadku dzięki bezpośredniemu nazewnictwu, jak to określają badaczki „прямой номинации"[326], oznaczającej „экспликацию табуированных речесмыслов с помощью средств, прямо выражающих табуированный денотат без огрубляющего эффекта"[327]. Autor mógł przecież posłużyć się innymi, grubiańskimi i znacznie bardziej obraźliwymi określeniami takimi jak „шлюха" czy „шалава". Co więcej, niewspółmierność sensu wypowiadanych słów i stylu wypowiedzi bohaterów tworzy w sztuce efekt komediowy: „ПЕРВЫЙ БАНДИТ. Уж на что девки прожженные были, но таких рассказов не вынесли…".

Innym sposobem naruszenia tabu jest zjawisko dysfemizacji, polegające na użyciu obraźliwych wyrażeń „к табуированному денотату"[328]. Bohaterowie posługują się mową potoczną, zwłaszcza wulgarną, obsceniczną leksyką lub żargonem. Są to środki językowe, które w omawianych przez nas sztukach pojawiają się w wypowiedziach bohaterów najczęściej. Biorący udział w scenie czwartej *Jak zjadłam męża* Bandyta (Первый Бандит) i Alfons używają wulgaryzmów oraz specyficznego, żargonowego języka, typowego dla ich środowiska:

> АЛЬФОНС. У вас мозги набекрень, а языки как у шакалов…
> ПЕРВЫЙ. Вы чо твари, совсем жрать не умеете?!
> АЛЬФОНС. Не вздумайте гнать нам парашу, что вы не при чем, типа в мясо упились, и всё забыли! (...)[329].

Pod adresem Bruneta, Blondyna i Dyrektora padają wyzwiska takie jak гандон, уроды, пацаны, твари. Nie dość, że są ofiarami przemocy słownej we własnych domach, to na domiar złego stają się nimi również tutaj. Język bohaterów sztuki *Dawn-Way* także przesiąknięty jest obscenizmami. Kochankowie używają słów блядь, урод, ублюдок, сволочь, эгоист. Deputowany (Депутат) obraża Anioła wyrażeniami typu свинья, мудак, говно, говнюк, гнида, бомжара свинячья. Jak się okazuje, wulgaryzmami posługują się nie tylko „zwykli" ludzie, ale i wyżsi rangą, należący do elity: „(...) присутствие насилия и привычка к нему стали подаваться как характеристика

[326] Л.В. Куликова, Я.В. Попова, *Табуированные смыслы…*, с. 56.
[327] Tamże, s. 56.
[328] Tamże, s. 56.
[329] „Гнать парашу" oznacza po prostu kłamać, „в мясо упиться" – napić się do utraty świadomości/przytomności.

элиты, как необходимые условия социального преуспеяния”[330]. W społeczeństwie panuje przekonanie, iż „inteligencję” obowiązuje pewna etykieta. Ludzie wykształceni powinni odznaczać się szczególną kulturą osobistą, być wzorem do naśladowania. Zamiast tego, w wypowiedzi Депутата wyczuwalna jest specyficzna maniera, przypominająca ton głosu oprawców, przesłuchujących podejrzanych o najcięższe przestępstwa. Mężczyzna, krzycząc, zadaje Aniołowi pytania, rozkazuje na nie odpowiadać, a na koniec bije go i kopie:

> ДЕПУТАТ. Зачем вы бросились мне под колеса??? (Пауза, подходит.) Только не говорите, что по обочине шли, грибы собирали… Что вы делали на дороге? Я повторяю вопрос – что вы делали тут на дороге?! (Свирепеет.) Отвечай, свинья! Кому говорю! А-а, так ты пьяный… Алкаш, ты мне машину угробил! Встать, встать, свинья, говорю! Иди, мудак, погляди, чо ты наделал! Ах ты говно, он еще улыбается! Тебе весело, да?.. Убери эту улыбку, сказал! Убери! Встать, говнюк! Быстро встать, гнида! Развелось вас, бомжара свинячья! Встал, кому говорю, говорю! (В бешеной ярости, бьет незнакомца кулаками, пинает ногами.)

Z kolei inni bohaterowie *Dawn-Way* – Безухий і Безносый – posługują się młodzieżowym slangiem, który można uznać za odrębny dyskurs. Z ich rozmowy wynika, że muszą uciekać przed *glinami* („У нас менты на хвосте”), ponieważ w bagażniku przewożą skradzione dolary („сто штук баксов”). Są bardzo agresywni, jeden z nich strzela z pistoletu:

> БЕЗНОСЫЙ. Божись!
> БЕЗУХИЙ. Сам божись, говноперка! (Достает нож, пытается ударить Безносого.) Галстук красненький хочешь?!
> БЕЗНОСЫЙ. Обоссался???
> БЕЗУХИЙ. Сам обоссался!
> БЕЗНОСЫЙ (достает пистолет, направляет дуло на Безухого). Сел в тачку, короче! Короче! (Стреляет в ногу Безухому.) А щас жахну в башку!.. Шевелись! Спасибо мне скажешь! (Стреляет во вторую ногу.)
> Безухий падает, как подкошенный[331].

[330] М.Н. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия…*, с. 19.
[331] Зырить – смотреть; базарить – говорить; чифирь – bardzo mocna herbata, posiadająca właściwości psychoaktywne; кайфовать – блаженствовать; шмонаться – прятаться.

Obecna w utworach obscenia odgrywa określoną rolę. Z jednej strony daje ona nieograniczoną możliwość wyrażenia swojego prawdziwego *Ja*, z drugiej zaś świadczy o przezwyciężeniu kompleksów, przełamaniu granic tabu. Jeszcze w tradycji karnawału obscena mogła pełnić pozytywną funkcję, lecz, jak twierdzi Michaił Bachtin, renesans położył temu kres: „We współczesnych wyzwiskach nieprzyzwoitych i w przekleństwach zachowały się martwe i czysto negatywne relikty tamtej koncepcji ciała. (…) Ale z owego ambiwalentnego sensu odnowicielskiego nic niemal we współczesnych wyzwiskach nie zostało, oprócz zwykłej negacji, jawnego cynizmu i obrazy”[332]. Powołując się na słowa Anny Janus-Sitarz, „(…) obscenia i wulgaryzmy to także bunt przeciwko skostniałym normom, sztywnym zasadom, stereotypom. To także żywioł radości, uwolnienie od strachu, od nakazów i zakazów”[333].

Strach, o którym niejednokrotnie wspomina badaczka, może wzbudzać temat śmierci. Безносый ze sztuki *Dawn-Way* w jednej z replik używa frazeologizmu *двинуть кони*, oznaczającego po prostu *umrzeć*. Zarówno tym wyrażeniem, jak i swoim zachowaniem lekceważy śmierć, a zwłaszcza umierającego na drodze Anioła. W *Jak zjadłam męża* natomiast, za pomocą poetyki absurdu Bogajew pokazuje nam, w jaki sposób (oprócz użycia wulgaryzmów) bohaterowie próbują pozbyć się lęku, przekraczając tym samym granicę przyzwoitości. Przykładem takiego zachowania jest scena, w której kobiety tańczą na grobowych płytach. Lekceważenie tradycji pochówku, obrzędów pogrzebowych, jak również brak szacunku do zmarłych należy uznać tu za profanację. Zdaniem Janus-Sitarz, ten często spotykany w literaturze motyw jest psychologicznie uzasadnioną „potrzebą odreagowania nadmiaru wartości wielkich i patetycznych”[334]. W analizowanej sztuce nawet obraz grabarzy został pokazany w sposób karykaturalny. Towarzysząc trzem kobietom, które (tłumacząc dosłownie) „grzmocą” garnkami i żelazkami o nagrobki, tańczą w strojach Polinezyjczyków[335]. Takie zachowanie bohaterów można interpretować jako groteskowo-komediowe wyśmiewanie rytualizacji obrazu życia oraz sposobu myślenia *homo sovieticus*:

Африканская ночь.

[332] M. Bachtin, *O grotesce*, „Odra” 1967, nr 7-8, s. 35.
[333] A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od Diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997, s. 95.
[334] Tamże, s. 95.
[335] Z punktu widzenia omawianego tematu tabu, chcielibyśmy zwrócić uwagę na aluzję Bogajewa, dotyczącą prymitywnych plemion Polinezji (czy też Melanezji). Jak się okazuje, pojęcie to [tabu] zostało wyodrębnione jeszcze w XVIII wieku przez angielskiego żeglarza i odkrywcę James’a Cooka podczas jego obserwacji rdzennych mieszkańców tejże wyspy.

На эстраде три женщины. Они изо всех сил лупят кастрюлями и утюгами по гробам, исполняя зажигательный ритм:

- Там-там, ба-та-там! Трах-тах-тах! Там-там, ба-та-там! Трах-тах-тах!

Могильщики в нарядах полинезийцев исполняют свой танец.

Одна из гробовых крышек приподнялась, появляется огонек сигареты и колечко дыма.

Могильщики остановились. Женщины принюхиваются.

Obraz tańczących kobiet oraz towarzyszących im grabarzy przypomina kadr z niemego filmu. Między dialogi małżonków dramaturg wplata cztery tego rodzaju „nieme" sceny. Bohaterowie nie wypowiadają ani jednego słowa, słychać wyłącznie odgłosy uderzających o nagrobki przedmiotów. Ogólny sens zaistniałej sytuacji ukryty jest w zachowaniu tych osób. Alexander Graf zauważa, że w ten sposób Bogajew próbuje uzmysłowić odbiorcy, w jakiej pozycji znajdują się Brunet, Blondyn i Dyrektor[336], gdzie jest ich miejsce w życiu rodzinnym. Omawiana scena dowodzi, iż kobiety dawno już pokonały swoich mężów, całkowicie nimi zawładnęły, pozbawiając ich prawa głosu. Wskazuje na to również tytuł komedii. Metaforyczne „zjeść kogoś" jest tu rozumiane dosłownie i materializuje się w zachowaniu kobiet, które w restauracji mają przed sobą na talerzach kawałki mięsa (groteskowy obraz świata dramatu absurdu):

(…) За столом, накрытым красной скатертью, ужинают три женщины в черном. Вместо стульев они сидят на гробах мужей. В каждой тарелке – сочный кусок мяса, женщины режут мясо ножами, тщательно пережевывают.

Их обслуживают могильщики, одетые в жилеты официантов: они подливают вино, подносят новые мясные блюда. Вдруг один из кусков мяса чихнул.

Stąd też niecodzienny, przypominający kartę dań spis osób, biorących udział w sztuce: „Блондин свиной, Брюнет заливной, Директор говяжий и другие прекрасные блюда".

W sztuce *Dawn-Way* Bogajew ironicznie porusza jeszcze jedną kwestię, która od wieków jest przedmiotem nie tylko sporów, ale nawet wojen. Religia, właściwy obraz Boga i Anioła to tabu tematyczne, potencjalnie konfliktowe, jednak stało się ono tematem dyskusji Mułły, Kapłana, Rabina i Buddysty. Co więcej, już samo zjawisko

[336] А. Граф, *Жизнь зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева «Как я съела мужа»* [w:] „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, s. 177.

realnych sporów jest obiektem autorskiej ironii. Przedstawiciele czterech różnych wyznań – islamu, katolicyzmu, judaizmu i buddyzmu, przekonani o swojej wyższości nad pozostałymi, powodowani agresją i wzajemną niechęcią, wszczynają kłótnię:

> Начинают спорить:
> МУЛЛА. Нет бога, кроме Аллаха!
> СВЯЩЕННИК. Есть только Троица!..
> МУЛЛА. А как же пророк Мохаммед?!
> СВЯЩЕННИК. Никак! Он был Иисусом, а вы его себе приписали!
> МУЛЛА. А вы даже молитесь за рулем, собаки неверные…
> РАВВИН. Не пойму, чем рыбаки пастухов лучше??? Единый Творец – это Бог Яхве.
> БУДДИСТ. Колесо Благого Закона имеет три спицы - есть только Будда, Сангха и Дхарма!

Zestawienie ich religii tylko uwydatnia motyw profanacji. Każdy z nich, aby przekonać współrozmówców o słuszności wygłaszanych poglądów, przytacza odpowiedni fragment ze swojej świętej księgi. W momencie kulminacyjnym dochodzi między nimi do przepychanek, szarpaniny. W ten sposób Bogajew wyśmiewa stereotypy dostojników religijnych. Tego rodzaju spory towarzyszą częściej wyznawcom religii, niż ich przewodnikom.

Wspomniany wyżej stereotyp, a konkretniej mówiąc proces stereotypizacji, jest jeszcze jednym sposobem wyrażenia tematu tabu. Zjawisko to jest rozumiane jako ekspresja negatywnych, stereotypowych przekonań o kulturze (bądź subkulturze), której przedstawicielem jest jeden z uczestników dyskursu, w celu ośmieszenia i sprowokowania konfliktu[337]. Bogajew sarkastycznie przedstawia postacie marzących o rodzinnym szczęściu prostytutek z komedii *Jak zjadłam męża*, które znają ów stan być może wyłącznie z książek i telewizji. W wypowiedzi Narzeczonej ze sztuki *Dawn-Way* pojawia się stereotyp więźnia. Kobieta zabrania Narzeczonemu dzwonić po pomoc w obawie, że to właśnie jego oskarżą o spowodowanie wypadku i zamkną w więzieniu, gdzie zostanie gejem:

> НЕВЕСТА. Не звони, я сказала!
> ЖЕНИХ. Ты чо?!

[337] Л.В. Куликова, Я.В. Попова, *Табуированные смыслы…*, s. 57.

НЕВЕСТА. Да ни чо! А вдруг приедут и скажут, что это ты его задавил?
ЖЕНИХ. Я???
НЕВЕСТА. Ты. Тебя тогда в тюрьму посадят, а там сделают педиком…

W wyniku wcześniejszego naruszenia tabu, stereotypy tworzą dyskurs, określający zachowanie postaci. Sposób ich wypowiedzi wskazuje na komiczność tego dyskursu. W zaistniałym konflikcie ścierają się różne poglądy, które warunkują sposób postrzegania bohaterów przez odbiorców. Ścierają się one również poprzez niwelowanie ich sensów w kontekstach wypowiedzi. Wyrażony w nieodpowiedni sposób, nieadekwatnymi słowami, ów sens zostanie zniszczony i stanie się przedmiotem komicznej groteski.

6.2. SCENARIUSZ ŚWIĄT W SZTUKACH OLEGA BOGAJEWA

Typowi bohaterowie Olega Bogajewa to zazwyczaj samotni, starsi ludzie, których poglądy i przyzwyczajenia ukształtowały się jeszcze za czasów sowieckich. Niemal każda ich wypowiedź czy sposób zachowania dają temu wyraz. Manifest charakterystycznej dla nich sowieckości przejawia się wśród wielu poruszanych przez dramaturga tematów, między innymi i takich, które oscylują wokół tradycji obchodów różnych świąt i uroczystości. Nieprzypadkowo dramaturg przedstawia historie swoich bohaterów na tle tych szczególnych wydarzeń. Są one nie tylko wspólnym mianownikiem dla postaci komedii, lecz przede wszystkim wskazują na świadomą powtarzalność, rytualizację wielu sfer ich życia, na co szczególnie pragniemy zwrócić uwagę.

Bogajew niejednokrotnie pokazuje swoich bohaterów jako ostrożnych w stosunku do przemian, jakie zostały im odgórnie narzucone. Typowego *homo sovieticus*, będącego reprezentantem zdecydowanej większości konserwatywnego społeczeństwa rosyjskiego, cechuje bardzo silna więź z tradycją i obrzędami. Jego życie podporządkowane jest rutynie, która daje gwarancję stabilizacji i wewnętrznej harmonii. Doskonale widać to na przykładzie komedii *Rosyjska poczta ludowa* (*Русская народная почта*) i *Trzydzieści trzy szczęścia* (*Тридцать три счастья*), w których to bohaterowie celebrują (w miarę swoich możliwości zdrowotnych

i finansowych) ważne, z punktu widzenia przykładnego, sowieckiego obywatela uroczystości.

Jak czytamy w jednym z artykułów, poświęconych tematyce noworocznej, „праздник обязательно предполагает ритуальную составляющую, которая помогает отделить праздничное время и пространство от обыденности”[338]. Zauważamy tę zależność również w przypadku głównych bohaterów analizowanych komedii. Kluczem do zrozumienia ich zachowania oraz sposobu wypowiedzi jest konkretny scenariusz – wspomniany powyżej rytuał, który odgrywa znaczącą rolę w interpretacji omawianego tematu, ponieważ jest on nieodzownym elementem w życiu Bogajewowskich postaci. Anastazja Kłopyżnikowa w swojej pracy[339] przytacza wiele definicji rytuału, dzieląc je na te, które odnoszą się do obrzędów religijnych lub zjawisk życia społeczno-politycznego. Z punktu widzenia omawianego tematu najtrafniejszą dla nas będzie definicja w rozumieniu socjologicznym. Zdaniem badaczki, „социологи особенно настаивают на коммуникативной и социализирующей функции ритуала, на его непосредственной связи с жизнью человеческого общества”[340]. Powtarzając za autorem definicji, Vivianem Fuksem, rytuał jest to „социально регулируемая, коллективно осуществляемая последовательность действий, которые не порождают новой предметности и не изменяют ситуацию в физическом смысле, а перерабатывают символы и ведут к символическому изменению ситуации”[341]. Zaczerpnięte z epoki sowieckiej tradycje i związane z nimi rytuały są przez bohaterów komedii Bogajewa z powodzeniem kontynuowane i ściśle przestrzegane, co sprzyja umocnieniu jedności całego społeczeństwa[342]. Przypisując rytuałowi właściwości psychoterapeutyczne, zwłaszcza w burzliwym okresie przemian, należy z całą mocą podkreślić jego znaczenie dla kultury i post-tradycyjnego społeczeństwa: „(…) если для традиционной культуры ритуал является естественной основой социальной жизни, то современный мир вынужден вновь и вновь обращаться к ритуалу, вопреки постулируемому атеистическому минимализму духовной жизни”[343].

[338] Т.А. Круглова, Н.В. Саврас, *Новый год как праздничный ритуал советской эпохи*, „Искусствоведение и культурология” 2010, с. 5.

[339] А.А. Клопыжникова, *Ритуал как кодификация обряда*, „Аналитика культурологии” 2009, Nr 14, (brak stron w wersji elektronicznej), [online], https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-kak-kodifikatsiya-obryada-1, [15.05.21].

[340] Tamże.

[341] Cyt. za: Т.А. Круглова, Н.В. Саврас, *Новый год как праздничный ритуал…*, с. 5.

[342] Takie było założenie sowieckich władz, a rytuał miał być fundamentem porządku publicznego. Więcej na ten temat w: Т.А. Круглова, Н.В. Саврас, *Новый год как праздничный ритуал…*, с. 5-14.

[343] Е.А. Лисина, *Ритуал в пост-традиции: на примере советской концепции обрядности*, „Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке” 2017, t. 6, Nr 1A, с. 216.

Główny bohater komedii *Rosyjska poczta ludowa* Iwan Sidorowicz Żukow w oczekiwaniu na nadejście Nowego Roku spędza w samotności swoje urodziny. Jest nieszczęśliwym wdowcem i nie ma nikogo, z kim mógłby dzielić te wyjątkowe chwile. Mężczyzna nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest odrębną, zdolną do działania jednostką i postrzega siebie jako część kolektywu, społeczności. Nie potrafi obchodzić swoich świąt w izolacji, dlatego podświadomie szuka współtowarzyszy, kompanów do rozmowy. Zaprasza gości, którzy, choć są wyłącznie jego fantasmagorią, pomagają mu przetrwać przykre chwile. Listy, które wysyła do zmarłych przyjaciół, Prezydenta czy królowej Elżbiety II, są dla niego namiastką terapii. Wymienione osoby zostały wybrane przez Żukowa nieprzypadkowo. Pewne sceny z jego życia, wspomnienia, usłyszane leksemy i słowa, które zakodowały się w pamięci bohatera (w tym między innymi obraz królowej Elżbiety II), nagle powracają i materializują się w jego listach. Zaproszenie gości jest tu niezbędnym elementem rytuału. Żukow próbuje zachować minimalne choćby pozory, aby zrealizować zasady, przewidziane etykietą *homo sovieticus*. Zdaniem Konrada Lorenza[344], w procesie rytualizacji pojawiają się takie formy zachowania, które mają niebagatelne znaczenie dla całego społeczeństwa. Stąd też każda jednostka jest zobowiązana do realizacji tego procesu. Dzięki temu, według Lorenza, w procesie rytualizacji kształtuje się system wartości. Iwan Sidorowicz jako jeden z wielu samotnych jednostek, w pojedynkę wypełniających obowiązki sowieckiego obywatela, przygotowuje się do obchodów Nowego Roku i jednocześnie swoich siedemdziesiątych piątych urodzin. Należy zwrócić uwagę, że Nowy Rok jest świętem, które zajmuje szczególne miejsce wśród pozostałych uroczystości okresu sowieckiej Rosji: „это единственный ритуал, который был заимствован из старой России и не был связан с общественно-политической историей страны, взявшей точкой отсчета Великую Октябрьскую революцию”[345]. Początkowo obchodzono go w wąskim, rodzinnym gronie. W latach 30. XX wieku ówczesne władze nakłaniały obywateli do całkowitego oddania się państwu – symbolicznej wielkiej rodzinie, wykorzystując ich przywiązanie do tej prawdziwej *семьи*. Miały w tym pomóc wspólne obchody Nowego Roku:

> Новый год, сохраняя ауру приватного, домашнего праздника, в то же время позволял каждому слиться со всеми в общем переживании череды лет, вечном

[344] Austriacki zoolog i ornitolog, żył w latach 1903-1989. Twórca m.in. pracy *Odwrotna strona zwierciadła* (1977). Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie fizjologii lub medycyny w 1973 roku.
[345] Т.А. Круглова, Н.В. Саврас, *Новый год как праздничный ритуал…*, s. 6.

круговороте природных циклов, создавая иллюзию дистанцирования от плотного социально-идеологического давления. Этот праздник как никакой другой способствовал конституированию советского общества как одной большой семьи[346].

W przypadku Iwana Sidorowicza rodzinę zastępuje mu grono osób, które kiedyś znał lub jedynie o nich słyszał. Jednoczeniu się społeczeństwa miało również sprzyjać noworoczne orędzie Prezydenta, transmitowane w telewizji. Niestety, telewizor Żukowa, podobnie jak i radio, zwyczajnie się zepsuły, dlatego bohater nie jest w stanie spełnić tego obowiązku. Stąd też pomysł, aby wymienić się z Prezydentem korespondencją. Coroczne życzenia skierowane do narodu, tym razem popłynęły bezpośrednio do Iwana Sidorowicza. Bohater jest zachwycony, że dostąpił takiego zaszczytu. Czyta swój list z wypiekami na twarzy:

ИВАН СИДОРОВИЧ. Здравствуйте, Иван Сидорович Жуков! Жуков! Жуков! (Выводит преувеличенно крупными буквами, смеётся.) Я – президент нашей страны, пишу вам с тем, чтобы поздравить Вас с днём рождения и вручить Вам Орден “За особые заслуги перед Родиной и Отчизной”! А также ... Хочу присвоить вам звание Заслуженного пенсионера. (Думает, пишет.) И генерала Стратегических Войск Быстрого реагирования ... ЭС-ВЭ-БЭ-ЭР! *(Думает, пишет.)* Ещё поздравляю вас с 75-летием, ещё раз желаю бодрого здоровья, веселья, шуток и исполнения всех желаний! 31 декабря по новому стилю. Президент! Пре-зи-дент[347].

Żukow próbuje spędzić ten ważny dla niego dzień tak, jak prawdopodobnie robił to wiele lat temu. Najpierw odczytuje życzenia, jakie pragnąłby usłyszeć: „ИВАН СИДОРОВИЧ. Дорогой наш Иван Сидорович! Поздравляем вас с 75-летием и наступающим Новым годом! Желаем счастья, горячей, молодой крови, а также оптимизма в кровати. Живите дольше! Мы вас любим. Ваши клопы. 31 декабря”. Następnie zaprasza gości do stołu, na którym czekają już spodeczki oraz gorąca herbata. Specjalnie na tę okazję bohater upiekł tort, który jednak nie nadaje się do konsumpcji, gdyż doszczętnie spalił się w piekarniku. Pomimo to, bohater stawia na nim trzy świeczki, po czym kroi gościom kawałki:

[346] Tamże, s. 7.
[347] О.А. Богаев, *Русская народная почта*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/post.htm, [01.06.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

Уходит на кухню. Вносит огромный, чёрный, безобразный, пережаренный торт. На торт смотреть страшно, но он смотрит и даже сглатывает слюну (…).

Ставит торт на стол. Смахнул на пол конверты и листы.

Втыкает в торт три свечи, считает.

Zachowując kolejność wydarzeń przewidzianych w scenariuszu urodzin, przychodzi czas na rozpakowanie prezentu. Iwan Sidorowicz wręcza sobie niewielki podarunek od Marsjan, w którym znajduje się maleńka choinka: „ИВАН СИДОРОВИЧ. Можно? (Раскрывает коробку, ахает, извлекает маленькую, размером с карандаш, искусственную ёлочку.) Ну-у-у-у!!!! Марсиане ... Это же ... (Достаёт ёлочку, ставит на центр стола.) Спасибо”. Zgodnie z tradycją nie mogło jej zabraknąć w mieszkaniu sowieckiego obywatela: „в праздновании Нового года и установлении рождественской ёлки отразились не только общественные ценности, но и идеологические установки”[348].

Kierująca się społeczną ideologią bohaterka tragikomedii *Trzydzieści trzy szczęścia* również przystraja noworoczną choinkę, o czym dramaturg informuje już w otwierających sztukę didaskaliach: „Старенький диван и пара стульев. На столе стоит маленькая новогодняя елка”[349]. Choinka jest więc ważnym elementem obchodów Nowego Roku w domu bohaterki, wskazuje na jej silne przywiązanie do tradycji. Należy zwrócić tu szczególną uwagę nie tylko na doniosłą rolę świata przedmiotów, ale i całego wnętrza, które zostało zaprojektowane przez Bogajewa w zgodzie z przekonaniami bohaterów jego utworów. Wisząca na ścianie pożółkła już fotografia nowożeńców oraz tykający zegar przypominają kobiecie o nieubłaganie biegnącym czasie i przemijającym życiu. We współczesnej dramaturgii rosyjskiej kategoria czasu postrzegana jest jako czynnik niezależny, który, w odróżnieniu od kategorii przestrzeni w dramacie, łatwo poddaje się zmianom i manipulacjom[350]. Jak podkreśla badaczka, myśl o bezpowrotnie upływającym czasie stała się źródłem cierpień człowieka, przyczyną nieszczęść i egzystencjalnych obaw. „По этой причине современный человек ищет различные формы долговечности, являющейся

[348] К.В. Гурьянов, Я.С. Шатило, *Новый год и ёлка: становление современных традиций* [в:] „Базис” 2019, Nr 2(6), с. 50.

[349] О.А. Богаев, *Тридцать три счастья*, https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm, [02.06.21]. Kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego.

[350] M. Kowalska, *Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии* [w:] *Czas w kulturze rosyjskiej*, Kraków 2009, Księgarnia Akademicka, s. 578-579.

формой сопротивления разрушительному течению времени”[351]. Tragikomedia *Trzydzieści trzy szczęścia*, podobnie jak *Rosyjska poczta ludowa*, pokazuje odbiorcy, jak wielkim problemem jest dostosowanie się do porządku współczesnego świata, zwłaszcza bohaterom pokolenia epoki sowieckiej. Odzwierciedla się to przede wszystkim w ich wypowiedziach. Zarówno repliki bohaterów, jak i uwagi dramaturga zapisane w didaskaliach, składają się z wielu stereotypowych fraz, językowego cliché, które tworzą z jednej strony efekt komediowy, a z drugiej – dyskurs. Już sam proces ich wypowiadania wskazuje na działanie, a to dzięki sile słowa, jego performatywności. Sama zaś wypowiedź zawiera możliwe do rozpoznania kody, niezbędne dla właściwej interpretacji poetyki tekstu. Z kolei tekst sztuki (szczególnie w przypadku utworów Bogajewa) składa się z pojedynczych, semiotycznie znaczących epizodów, których nawarstwienie przypomina pewnego rodzaju kolaż, a w efekcie kreuje swoistą fantasmagorię.

Wzmianka o przemijalności ludzkiego bytu, uskarżanie się Staruchy na szybko upływający czas oraz opisana w didaskaliach sceneria są zapowiedzią dalszego rozwoju sytuacji, będącej metaforą przejścia od życia do śmierci:

> СТАРУХА. (...) (Моет рыбу, тикают часы.) Это надо же, как время скоро пролетело. Было утро, и уже вечер… Вроде вчера я была молода, а сегодня стала старухой… (Смеется.) Эх, время, время… Мигом жизнь пролетит, ничего не поспеешь… Вроде как и не жила, а так, легонько чихнула, на трамвайчике три станции проехала...

Ta artystyczna idea dramaturga, wspomniana powyżej metafora ludzkiej egzystencji, jest tym bardziej godna uwagi, że realizuje się na płaszczyźnie snu, w noc poprzedzającą Nowy Rok. Jak zauważa Walenty Piłat, „сон – это перенос (условный) событий пьесы в иное *времяпространство* и создание образов самых потаенных мечтаний героя”[352]. Biorąc pod uwagę tę kategorię, poddane analizie sztuki łączą się ze sobą, ponieważ w przypadku *Rosyjskiej poczty ludowej* rzeczywistość została skonstruowana w formie fantastycznych, groteskowych snów na jawie, projekcji różnych odsłon ludzkiej egzystencji. Każdy nowy epizod w sztuce (każdy następny list, który pisze Iwan Sidorowicz) jest jak oddzielny sen, wymagający zmiany czasoprzestrzeni. Poza tym, dramaturg wyraźnie akcentuje momenty, w których bohater

[351] Tamże, s. 579.
[352] W. Piłat, *В орбите творческих влияний Николая Коляды* [в:] „Балтийский филологический курьер” 2005, Nr 5, с. 389.

kładzie się spać (śnią mu się wtedy konwersacje Elżbiety II I Lenina) i budzi. Podobieństwo obu sztuk wynika również z tego, że oba utwory należy postrzegać w ramach monodramatu. Wypowiedzi bohaterów zostały skonstruowane na kształt głuchych dialogów, co oznacza, że w rzeczywistości postacie nie chcą nikogo słyszeć. Zarówno Iwan Sidorowicz, jak i Starucha zwracają się do wyimaginowanych interlokutorów, co jest charakterystyczne dla organizacji współczesnych dramatów[353]

Na tej samej zasadzie opiera się utwór *Trzydzieści trzy szczęścia*. Jak dodaje Piłat, sny są rodzajem introspekcji, interpretacji otaczającego bohaterów świata[354]. We śnie bohaterki tragikomedii, owdowiałej Staruszki, kumulują się najważniejsze wspomnienia z różnych okresów jej życia. Są one symbolem niespełnionych marzeń kobiety oraz podświadomej tęsknoty za niedawno zmarłym mężem. Iluzję realizacji skrytych pragnień bohaterki potęguje motyw bajkowy w utworze – obecność spełniającej życzenia złotej rybki, której obraz uległ znacznej deformacji i profanacji. Rybka wielokrotnie umiera (Starucha pozbywa się jej w toalecie), by za chwilę ponownie pojawić się wśród bohaterów, między innymi w puszce konserwy czy butelce wina. Powracanie do świata żywych, podobnie jak robi to bohater tragikomedii *Страшный суп* Konrad Filipowicz, symbolizuje ideę zatrzymania czasu. Dzięki próbom spełniania kolejnych życzeń Staruchy, jesteśmy świadkami kształtowania się groteskowego obrazu świata sowieckiego człowieka. Wiara w coś niemożliwego, niewykonalnego, była jednym z wyróżników sowieckiego sposobu myślenia, dlatego jest tak wyraźnie akcentowana w analizowanej sztuce. Motyw bajkowy (*Сказка о рыбаке и рыбке* Aleksandra Puszkina) oraz mitologizowany obraz sowieckiego życia ulegają wzajemnej dekonstrukcji. Postacie Staruszki i pojawiającego się za sprawą rybki Starca zatapiają się w tym obrazie świata. Tłem dla realizacji kolejnych epizodów, semiotycznych sytuacji, są właśnie obchody Nowego Roku.

Małżonkowie wspólnie kontynuują przygotowania do jego obchodów. Noworoczną niespodzianką jest lodówka pełna jedzenia i szampan, którym staruszkowie wznoszą toast. Oboje podśpiewują melodię z filmu *Noc sylwestrowa* (*Карнавальная ночь* w reżyserii E. Riazanova), emitowanego niegdyś co roku w ten wyjątkowy wieczór:

[353] Е.Е. Шлейникова, *Речь персонажей, Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (Подготовительные материалы)*, „Новый филологический вестник” 2011, Nr 2 (17), с. 136.
[354] Tamże, s. 389.

СТАРУХА. Давай проводим старый год!…

СТАРИК. Давай! И встретим новый!

Чокаются.

Старик и старуха поют «Пять минут, пять минут, на часах двенадцать скоро». Бьют куранты.

Ta rytualna część obchodów jest wyrazem iluzorycznego sowieckiego szczęścia. W jednej z replik Starzec-*homo sovieticus* opowiada małżonce swój sen[355], w którym widział Raj – szczęśliwy naród, ciepłe mieszkanie, pełno jedzenia i towarów: „СТАРИК. Скорей бы весна… А то достало морозиться. Вот на днях мне сон приснился. Снится, будто я попадаю в общественный Рай. Хорошо там, тепло, еды и товаров навалом, народ всё приличный гуляет, есть специально баня для меня, ангелы в шашки играют (...)". Obraz szczęśliwych młodych małżonków, jaki zakodował się we wspomnieniach Staruchy, wypełnia kolejny epizod utworu. Nowożeńcy budzą się z rana w dzień pierwszego maja, Święto Pracy. Jest to kolejne święto, którego obchody naznaczone są odgórnie przyjętymi tradycjami. Rytuał dnia codziennego dwojga młodych ludzi został przedstawiony w sposób komiczny – po przebudzeniu zajmują się gimnastyką. Należy podkreślić, że ich wypowiedzi niosą ze sobą pierwiastek znakowości – wskazują na pierwszomajowe święto, jednocześnie je odtwarzając, co ponownie możemy odczytać jako przejaw performatywności w utworze.

Bohaterowie śpiewają pieśni patriotyczne, które wyraźnie na stałe zapisały się w podświadomości Staruchy. Na przestrzeni całego utworu pojawiają się one dość często, ponieważ w okresie sowieckim ich melodie rozbrzmiewały na ulicach nieustannie. Niniejsze pieśni zostały przywołane w tekście utworu celowo, sygnalizując tym samym odbiorcy cechę charakterystyczną dla sowieckiego sposobu myślenia. Na intencjonalność tego chwytu wskazuje również śpiewany przez małżonków *Марш авиаторов*, którego słowa zostały przez nich celowo zniekształcone:

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,

Преодолеть пространство и простор,

[355] Kompozycja utworu, jak już wspomnieliśmy wyżej, opiera się na motywie snu. Ta wykreowana przez autora czasoprzestrzeń jest odpowiednikiem (sennej) rzeczywistości bohaterów, którzy, jakby niczego nieświadomi, brną jeszcze dalej w świat fantasmagorii, opowiadając sobie nawzajem o swoich snach. Pojawia się więc efekt „snów zamkniętych w śnie", co wyłącznie wzmacnia iluzoryczność oczekiwań i marzeń Staruchy i Starca.

Нам Сталин дал стальные руки-крылья,
А вместо сердца - пламенный мотор!

W oryginale trzeci wers tej zwrotki brzmi następująco: „Нам разум дал стальные руки-крылья". Przywołanie postaci Stalina wskazuje tu na podkreślenie jego znaczącej roli w kształtowaniu sowieckiej rzeczywistości, czemu wyraz dają repliki bohaterów. *Homo sovieticus* zawdzięcza wszystko nie swojej pracy i umiejętnościom, lecz właśnie zwierzchnikowi narodu. Innym przykładem pieśni patriotycznej jest *Москва майская,* którą nuci kobieta: „Утро красит ясным светом стены древнего Кремля…". Scenariusz obchodów pierwszomajowych przewiduje udział w pochodzie, jednak szybko okazuje się, że tego dnia nie ma żadnej demonstracji, a Młody Człowiek zagubił się w czasie, nie zauważając otaczającej go popierestrojkowej codzienności:

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК (не понимая). Знаешь… Ничего нет. Ни флагов, ни смеха, ни наших песен… Вокруг чужие дома, чужие люди, чужие песни, и лозунги на импортном языке. Вокруг нас чужой город... Ничего нашего нет. Мы проснулись в другой стране. Мне сказали, что мы живём в новом мире. Мы теперь в стране капитализма...

Odmłodzenie Staruszków, podróż do przeszłości dokonuje się wyłącznie na zasadzie zmiany wyglądu zewnętrznego. Ich świadomość nadal pozostaje na dotychczasowym poziomie, o czym świadczy zacytowana wyżej replika Młodego Człowieka. Co ciekawe, niezależnie od sytuacji, rozmowy Staruszków niemal nie zmieniły charakteru. Kobieta, mimo młodego wieku, nadal zwraca się do męża słowami *Старик*. Wykorzystanie motywu złotej rybki do przedstawienia różnych twarzy tych samych bohaterów służy jedynie zintensyfikowaniu rozbieżności, jakie pojawiają się w sposobie postrzegania świata przez pokolenie *homo sovieticus.* Cykliczność składania i spełniania życzeń dają temu jasny wyraz. Dzieje się tak również w przypadku, gdy Staruszka pragnie zostać aktorką kina, prawdziwą gwiazdą Hollywood: „ДЕВУШКА. (..). *(Рыбе.)* Рыба, слушай меня. Я хочу стать артисткой кино, как Целиковская![356]". Dyskusja na temat propozycji wyjazdu do Stanów Zjednoczonych, jaką otrzymała Aktorka, wkrótce przeradza się w manifest patriotyzmu Starca. Do głosu dochodzi jego wewnętrzne przekonanie o bezwzględnej przynależności i oddaniu

[356] Ludmiła Wasiljewna Celikowska była znaną radziecką aktorką teatralną i filmową, Bogajew przywołuje więc jej nazwisko nieprzypadkowo.

swojemu narodowi. Perspektywa zamieszkania w obcym kraju jest tu ironicznym gestem autora, który po raz kolejny podkreśla, że *homo sovieticus* nie jest w stanie wyjść poza ramy ustanowionych przez ideologię norm zachowania, nawet jeśli przeczy to zdrowemu rozsądkowi:

> АКТРИСА. Голливуд. Мы едем в Штаты.
> МУЖ АКТРИСЫ. Какие???
> АКТРИСА. Американские.
> МУЖ АКТРИСЫ. Ты чо?.. Задумала стать изменницей Родины???
> АКТРИСА. Старик, проснись! Какой Родины?!
> МУЖ АКТРИСЫ. Нашей…
> АКТРИСА. Где она?..
> МУЖ АКТРИСЫ. Вот.
> АКТРИСА. Дурак, ты б еще на кровать показал!
> МУЖ АКТРИСЫ. Нет, ты как знаешь, старуха… А я… НЕ ПРЕДА-АТЕЛЬ!!! Я СВОЮ СТРАНУ… МЕРТВЫМ СТАНУ, НЕ БРО-ОШУ!

Podczas argumentowania przyczyn, dla których Mąż Aktorki tak bardzo pragnie pozostać w swoim domu, aktywizuje się pierwiastek komediowy w sztuce. Nieprzyzwyczajony do kąpieli w pojedynkę, gdyż od zawsze funkcjonował jako nieodłączny element kolektywu, bohater stanowczo odmawia luksusu, jakim mogłaby być oddzielna łazienka:

> МУЖ АКТРИСЫ. Там нет нашей бани…
> АКТРИСА. У тебя будет своя, отдельная баня!
> МУЖ АКТРИСЫ. Ты что! Я один не привык мыться… Мне с людьми надо, чтоб была куча народу… Так сказать коллектив дружный!

W świadomości Starca kąpiel w bani jest elementem życiowego rytuału, tak ważnego z punktu widzenia *homo sovieticus*. Przestrzeganie tego zwyczaju daje mu gwarancję utopijnego, harmonijnego bytu.

Pośród wielu absurdalnych sytuacji, jakie dotykają starsze małżeństwo, przytrafia się i taka, która wydawać by się mogła dość realistyczna, gdyby nie była wyłącznie sennym marzeniem. Świętowanie urodzin Staruchy to kolejny semiotyczny obraz, który został zamknięty w ramach rytuału. Starzec, odświętnie ubrany, budzi

z rana swoją żonę, wręcza skromny bukiecik kwiatów, poczym zaprasza na przygotowany wcześniej placek i herbatę: „Пьют чай, режут пирог, очень быстро едят". Wspólne śniadanie nieoczekiwanie przerywa pojawienie się złotej rybki (okazuje się, że posłużyła ona jako nadzienie do ciasta), bulgoczącej w żołądku Starca: „СТАРУХА. Молчи! (Слушает.) Оно говорит… Говорит! Г л у х о й к р и к (из живота старика). Эй!.. Есть кто?! По-мо-ги-те!". Po raz ostatni spełnia ona życzenie bohaterów, którzy tym razem zapragnęli mieć dorosłego syna. Ich szczęście nie trwa jednak długo – przerywa je wiadomość o śmierci ukochanego potomka. Moment, w którym małżonkowie dowiadują się o tej tragedii (a jest to wydarzenie, które w „realnym" życiu bohaterów nigdy nie miało miejsca), można uznać za punkt kulminacyjny utworu i interpretować go jako znak destrukcji całego obrazu świata człowieka. Śmierć pozbawia sensu wszystko, czym dotychczas żyli ci zwykli ludzie. Zakończenie sztuki symbolizuje i jednocześnie zapowiada kolejne pożegnania z życiem. Najpierw Starzec powraca do swego Raju, przekonany, że tam czeka go wieczne szczęście. Pozostawia kobiecie krótki list, po przeczytaniu którego kobieta również wkrótce umiera:

> «Доброе утро, старуха! Я наконец-то стал летчиком-космонавтом! Сейчас ночь, я улетаю, писать некогда. Тут чо говорят – на небе появилась новая звезда специально для нас. Там будем жить с тобой как ангелы вдвоем. И еще говорят: там счастье одно и любовь. (…) Последняя новость – смерть придумали астрономы. Так что старуха, для нас смерти нет! Собирайся, не мешкай. Как доберусь, позвоню». (Перечитывает, смотрит на свет бумагу, думает, пожимает плечами (...).

Warto też bliżej przyjrzeć się semantyce tytułu tragikomedii, jak i symbolice cyfry trzy, wielokrotnie przewijającej się na kartach utworu. Mieszkanie małżonków jest oznaczone numerem trzydzieści trzy, Starucha czeka na powrót Starca do domu trzy godziny, poszczególne epizody oddziela przerwa, którą autor sygnalizuje w didaskaliach: „спустя три дня"/ „спустя три недели", sztuka natomiast została podzielona na trzynaście „картин". Starucha nie raz zwraca się do męża określeniem „тридцать три несчастья"[357], a w jednej z replik specjalnie akcentuje słowo „nieszczęścia": „Старуха: (...) Одни приключения с ним. Вот стоишь и не знаешь. Все люди как люди, а он – несчастья тридцать три. (Вздыхает)". Potencjał

[357] Warto również zwrócić uwagę, że przezwisko „trzydzieści trzy nieszczęścia" jest aluzją do tego, jak w *Wiśniowym sadzie* Antoniego Czechowa nazywano Jepichodowa: „dwadzieścia dwa nieszczęścia".

znaczeniowy tego symbolicznego i częściowo ikonicznego znaku, jakim jest cyfra trzy, leży we wzajemnym oddziaływaniu tekstu i czytelnika. W oparciu o myśl Walerego Tiupy należy zauważyć, że swego rodzaju intersubiektywność odbiorcy sprzyja kiełkowaniu aluzji w słowie, które następnie przeradza się w narrację. Autor wyjaśnia, że „słowo metabolicznego logosu werbalizacji jest w skomplikowany sposób złożonym *metaznakiem*, którego kontekstualny (niegotowy) sens zawiera wskazanie na inny sens, bardziej głęboki i otwarty interpretacyjnie”[358]. Tak więc słowo metaboliczne jest ukierunkowane na interpretację (ikoniczne zaś – na wyobraźnię) i inspiruje do poszukiwania najodpowiedniejszej koncepcji. Jako przykład możemy przywołać sytuację, w której Starzec wrócił z bani po trzech godzinach. Wspomina on o rytuale codziennego mycia podczas opowiadania swego snu o wspólnym Raju.

Sposób wypowiedzi Bogajewowskiego *homo sovieticus*, który niemal w każdej swojej replice manifestuje przywiązanie do narodu rosyjskiego, przywołuje odbiorcy na myśl jedno z opowiadań Michaiła Zoszczenki z 1924 roku zatytułowane *Bania*, w którym to możemy odnaleźć typowe atrybuty sowieckiego obywatela. Zoszczenko pokazuje w swoim utworze sytuację analogiczną do tej, w której zwykły szary człowiek sowieckiej Rosji, taki jak Starzec, korzystający z bani, zapomina swego mydła i po wyjściu stamtąd już nie może go odzyskać. W związku z tym pojawia się utopijny obraz plebejskiej świadomości, ironicznie zniekształcony przez dramaturga.

6.3. WNIOSKI

W przeanalizowanych utworach *Jak zjadłam* męża oraz *Dawn*-Way widać przewagę zagadnień dotyczących m.in. sfery seksualności, problemów rodzinnych, obrazu Boga, szeroko pojmowanej religii oraz śmierci. Każde z nich zostało na swój sposób zniekształcone i zdeformowane do tego stopnia, że ramy wytyczające normy moralne, kulturowe i obyczajowe tematów tabu uległy zmianie. Co ważne, pokazane w sztukach stereotypy, będące przejawem zbiorowej nieświadomości, w nieoczekiwanych kontekstach językowych sztuk Bogajewa ulegają wyobcowaniu. Należy też dodać, iż wszystkie wyeksponowane w pracy środki językowe wpłynęły na proces transgresji. To, co w czasach postsowieckich okryte było cenzurą,

[358] W.I. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Kraków 2020, s. 80-81.

w dramatopisarstwie postmodernistycznym stało się głównym przedmiotem refleksji. Absurdyzacja sytuacji oraz wykorzystane w tym celu środki językowe odzwierciedlają pozycję autora sztuk, który wyraża ironiczne podejście w stosunku do rytuałów postsowieckiego okresu.

Analiza poszczególnych semiotycznie znaczących epizodów sztuki *Trzydzieści trzy szczęścia* wskazuje na to, że akcja sztuki Bogajewa została zorganizowana na zasadzie kalejdoskopu snów Staruchy. Są one symbolem magii, cudów, przedstawionych w kontekście fantasmagorycznych refleksji człowieka, nieświadomego swoich relacji z otaczającą go rzeczywistością. Śpiąc, bohaterka powraca do przeszłości i pokazuje przyszłość jako realizację teraźniejszości. Nawarstwienie symbolicznych epizodów z różnych okresów życia bohaterów pozwala odbiorcy dojrzeć obraz, przedstawiający sposób myślenia człowieka czasów postsowieckich. Między tymi dwiema epokami utrzymuje się wyraźny dystans, nasila się wyobcowanie sowieckiego obrazu życia, sowieckich realiów, które zostały wyrażone w absurdzie komunikacyjnym i w fantasmagorii posaci. Realia te są odzwierciedleniem świadomości autora i przeistaczają się w symulakry. Niniejszy chwyt autorski uwarunkował tragikomiczny charakter wypowiedzi w utworze oraz odpowiednią formę gatunku.

ZAKOŃCZENIE

Kategoria wypowiedzi najpełniej odpowiada analizie nowego i najnowszego dramatu rosyjskojęzycznych autorów, ponieważ pozwala rozpatrzeć wszystkie poziomy poetyki tekstu artystycznego w kontekście praktyk dyskursywnych. Dochodzimy do wniosku, że kategoria ta sprzyja omówieniu sfery postaci, wątku, form wypowiedzi, modalności oraz stylowo-gatunkowej specyfiki jako charakterystyk, realizujących się w monologach i dialogach postaci oraz w tekście pobocznym (spis występujących osób, podtytuły i tradycyjne didaskalia).

W oparciu o teoretyczne rozważania Tiupy, Zenkina oraz Bachtina na temat kategorii wypowiedzi, w niniejszej pracy skonkretyzowaliśmy ich stanowiska odnośnie charakterystycznych cech poetyki dramatu. Wychodząc z założenia, iż wypowiedź jest aktem wzajemnej komunikacji werbalnej, postrzegamy ją w ramach konkretnych czynników, określonych parametrów, do których zaliczamy: sytuację komunikacji słownej, bezpośredni dialog bohaterów, strategie autora w didaskaliach, konkretny społeczny kontekst dialogu, stosunek bohatera do współrozmówcy i przedmiotu rozmowy, poruszanego tematu.

Analizując kategorię wypowiedzi w tekstach sztuk Olega Bogajewa, skupiliśmy się przede wszystkim na szczegółowym omówieniu intencji replik postaci oraz tekstu pobocznego, na relacjach podmiotu z obiektem w tekście sztuki, funkcjonalnych aspektach motywów i wątków, formach wypowiedzi. Określiliśmy gatunkowe cechy charakterystyczne sztuk, specyfikę aktu zachowania podmiotu mówiącego (zarówno autora, jak i postaci), aspekty performatywne oraz proces interakcji z odbiorcą sztuki. Każdemu z wyżej wymienionych aspektów poetyki został poświęcony oddzielny rozdział. Rezultaty naszych badań uogólniamy w poniższych tezach.

Jak wynika z przeprowadzonej analizy tekstów wybranych sztuk Bogajewa, a także z rozważań cytowanych badaczy, utwory dramaturga bardzo wyraźnie ilustrują tendencje najnowszego dramatu, co zaobserwowaliśmy na każdym poziomie poetyki tekstu.

W przeanalizowanych sztukach komediowych zauważamy typową dla współczesnych dramatopisarzy skłonność do śmiałego eksperymentowania z formą dramatu. Należy podkreślić, że w utworach Olega Bogajewa obecne są nie tylko tradycyjne cechy gatunku, ale i przykłady modalności wypowiedzi, autorskich

koncepcji i aktów o subiektywnym, illokucyjnym charakterze, przejawiające się szczególnie w podtytułach sztuk (*Школьное сочинение в двух актах*, *Новейшая история туалетной бумаги*). Jest to uwarunkowane dwojakim podejściem do badań nad poetyką gatunku w sztukach uralskiego dramaturga. Oprócz tradycyjnych oznak gatunkowych, cechy gatunku zaczęto dostrzegać również w tendencjach narratywizacji i w performatywnym potencjale tekstu. W niektórych utworach Bogajewa (*Rosyjska poczta ludowa*, *Trzydzieści trzy szczęścia*) u podstaw prezentowanego obrazu świata dostrzegamy koncepcję komedii absurdu, dlatego też zwracamy uwagę na główne, niezmienne cechy tego gatunku. W innych zaś sztukach (*Błąd ostateczny*, *Telefunken*, *Sansara*) analizujemy charakter wypowiedzi, rozumianych jako akt komunikacji, w którym dostrzegamy różne strategie autora: repliki bohaterów są często chaotyczne, wypowiadane automatycznie, nie mają odniesienia do konkretnego podmiotu.

Na przykładzie wybranych utworów Bogajewa udało się nam wyłonić kilka tendencji w aspekcie gatunkowo-rodzajowych transformacji. W związku ze wzmocnieniem kategorii obecności autora odnajdujemy w tekście elementy modalności – komizmu, satyry, humoru, ironii czy tragikomedii – dzięki którym rozpoznajemy zasadnicze zmiany w odbiorze gatunku dramatu. Tragikomedia, dramat absurdu, komedia humorystyczna czy ironiczna odsłaniają modyfikacje, jakie realizują się w sposobie postrzegania rzeczywistości przez autora sztuki (a za jego pośrednictwem również przez bohaterów). Warto też zauważyć, że niektóre charakterystyki gatunkowe, które Bogajew wprowadził do tekstu swoich sztuk, między innymi elementy noweli, bajki czy przypowieści, w najnowszym dramacie mogą funkcjonować jako oznaki modalności.

Znaczącą rolę w wyłonieniu modalności odgrywa też sfera językowa. Niezgodność znaczeniowa frazeologizmów oraz poszczególnych słów, z których te wyrażenia są złożone, jest źródłem komizmu językowego, między innymi w sztuce *Pole Marii* („лежи на здоровье” – leż na zdrowie [w trumnie]). Obecny w sztukach Bogajewa humor zmienia nieco swoje zabarwienie i przybiera cechy satyryczne. Nasze spostrzeżenia wpisują się w kontekst rozważań Gonczarowej-Grabowskiej, która zwraca uwagę, iż wyżej wspomniana tendencja dotyczy szerokiego grona rosyjskojęzycznych autorów nowego i najnowszego dramatu. Zdaniem badaczki współczesny dramat w pewnym stopniu przejął rolę satyry, wykorzystując przy tym

inne środki artystyczne, obce komizmowi[359]. O humorze satyrycznym w utworach Bogajewa możemy mówić wtedy, gdy ukierunkowany jest on na destabilizację obrazu świata czy naruszenie zakorzenionych w świadomości bohaterów norm i stereotypów. Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi postaci jest jednym ze sposobów jej samoidentyfikacji, kształtuje sylwetkę bohatera oraz ma decydujący wpływ na to, w jaki sposób prezentuje go autor i postrzega odbiorca.

Przejaw modalności w sztukach Bogajewa wiąże się również z przeniesieniem uwagi odbiorcy (dzięki autorowi) na funkcje aktów mowy, na przykład illokucyjną, deklaracyjną i ekspresyjną (tabliczki ostrzegawcze w mieszkaniu Staruszki ze sztuki *Sansara,* wyzwiska, jakie padają w utworach *Dawn-Way, Jak zjadłam męża*). W sztukach komediowych dramaturga repliki postaci noszą charakter „события изображения". Oznacza to, że za ich pośrednictwem wyrażone zostają nie tylko konkretne informacje, przemyślenia, ale i stan emocjonalny, zachęcenie odbiorcy do działania i wspólnego doświadczenia psychologicznej transformacji. Ogromną rolę odgrywa przy tym zawarty w wypowiedziach element gry, dzięki czemu odbiorca włącza się bezpośrednio do praktyk komunikacyjnych (przykładem jest gra z bajkowym wątkiem o rybce w sztuce *Trzydzieści trzy szczęścia*).

Zmiany, jakie dramaturg wprowadził w artystycznej sferze sztuk na poziomie gatunkowym, obejmują przede wszystkim modyfikacje charakteru, funkcji wypowiedzi oraz konstrukcji dramatu. Zerwanie z ciągłością wydarzeń (ciągiem przyczynowo-skutkowym) i jednością czasową skutkuje pojawieniem się w jego sztukach odrębnych scen, obrazów, często od siebie niezależnych i sprawiających wrażenie niedokończonych, co świadczy o fragmentaryzacji, segmentacji tekstu. W wybranych sztukach dostrzegamy umyślną powtarzalność przedstawianych obrazów, konstruowanych na zasadzie ruchu po okręgu sytuacji, replik bohaterów, co służy zintensyfikowaniu poczucia absurdalności kreowanego świata. Stosowany przez dramaturga artystyczny chwyt wielokrotnego kopiowania wypowiedzi bohaterów, tych samych wydarzeń, wprowadza do utworu pierwiastek komiczności (w sztukach *Szpilki, Błąd ostateczny, Jak zjadłam męża*), skłania do rozpatrywania ich w kontekście rytuału (*Rosyjska poczta ludowa, Trzydzieści trzy szczęścia*) oraz pozwala mówić o statyczności obrazu świata w sztuce. Cykliczność przedstawionych wydarzeń nie daje możliwości wprowadzenia jakichkolwiek zmian. Kreowana na tej zasadzie rzeczywistość, jak

[359] С.Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI века*, Издательство: Вышэйшая школа, Минск 2021, с. 35.

również stosunek autora do prezentowanych realiów, stanowią w jego sztukach źródło tragikomizmu. Należy jednak podkreślić, że nie odzwierciedla się on w konkretnych cechach gatunkowych utworu, które kojarzyłyby się z tradycjami tragikomedii autorstwa Ibsena, Strindberga czy Czechowa. Gatunkowe przejawy tragikomizmu nie zawsze występują również na poziomie didaskaliów czy wypowiedzi bohaterów, jednak w ich monologowych replikach wyczuwalna jest tragikomiczna modalność. Jest ona związana z dostrzeganiem i rozumieniem nieskończoności absurdalnego świata, w którym przyszło żyć człowiekowi. Tragikomiczny jest też sam świat, jego bezsensowność. W zakresie strategii modalnych obserwujemy także intencjonalność wypowiedzi postaci. Ich repliki nacechowane są agresją, niejednokrotnie przeczą logice, zdrowemu rozsądkowi oraz negują obowiązujące w społeczeństwie normy moralne. Istota tragikomizmu polega na tym, że zburzone zostają fundamenty normalnego życia człowieka, a bohaterowie odbierają to jako coś błahego i komicznego. Widoczne jest to na poziomie niezgodności dyskursów: dyskursu obrazu świata przedstawionego oraz komiczności wypowiedzi. Dla przykładu, śmiesznymi możemy nazwać refleksje bohaterów sztuki *Dawn-way* na temat konającego Anioła, traktowanego raczej przedmiotowo. Sens replik wypowiadanych przez postaci ogranicza się do wyrażenia ich trosk, obaw, aktualnych problemów. Taki sposób formułowania replik Bogajew konfrontuje z pozycją autora w didaskaliach, który dystansuje się wobec wypowiedzi bohaterów, a jednocześnie przygotowuje tło do nadchodzących wydarzeń.

Dostrzegając schematyzm w kształtowaniu dramatycznej rzeczywistości, należy podkreślić, że Bogajew chętnie wykorzystuje specyficzny chwyt, dzięki któremu organizuje akcję dramatyczną. Trzymając się z góry ustalonego planu działania, jaki jest przewidziany w scenariuszu, dramaturg pozbawia bohaterów pewnej swobody w sposobie komunikacji, co również potęguje wrażenie absurdalności ich zachowania.

Przedstawiony w sztukach Bogajewa groteskowy obraz świata postsowieckiego człowieka prowadzi do rozmycia kategorii czasu. Przeplatanie się planów czasowych w dramatach Bogajewa sprzyja kształtowaniu (anty)utopijnego obrazu świata przedstawionego, stanowi źródło satyryczno-ironicznej dystancjalizacji („остранение") rzeczywistości. Dla przykładu, w sztuce *Trzydzieści trzy szczęścia* Staruszkowie powracają do lat swojej młodości, a Raisa Maksimowna ze sztuki *Lermontow naszych czasów* przenosi się do epoki, w której faktycznie żył Michaił Lermontow.

Dramaturg wprowadza do swoich utworów cechy innych gatunków literackich (wierszy, bajek, baśni czy elementów epickich), doprowadzając do zacierania umownych granic gatunkowych. Świadczą o tym wspomniane powyżej nietypowe podtytuły sztuk (*Najnowsza historia papieru toaletowego…*, *Ciąg dalszy prześladuje*), które nie zawsze wskazują na absurdalną, tragikomiczną naturę utworów. System autorskich określeń gatunkowych należy postrzegać (tak jak tekst poboczny) w kontekście strategii komunikacyjnych dramaturga. Ich głównym zadaniem jest uchwycenie i zobrazowanie sposobu postrzegania świata przedstawionego przez autora, którego celem jest przygotowanie odbiorcy na to, czego za chwilę będzie świadkiem. Przewrotna gra ze słowem zarówno w tytułach, jak i w podtytułach sztuk Bogajewa wskazuje na otwartość formy sztuki, co widać między innymi w sztukach *Wielki mur chiński, Trzydzieści trzy szczęścia* czy *Błąd ostateczny*.

Postmodernistyczna wizja utworów komediowych Bogajewa odzwierciedla się przede wszystkim w sposobie organizacji wypowiedzi. Bogajew wprowadza do utworów różne typy narracji (listy, fragmenty dzienników, wspomnień bohaterów, charakterystyczne podtytuły, rozbudowane didaskalia itp.), w znacznym stopniu modyfikując gatunek dramatu, co przekłada się również na sposób organizacji świata przedstawionego. Ważnym elementem obrazu świata w tekście sztuki jest kategoria obecności autora. Należy podkreślić, że autorska obecność przejawia się w konkretnych formach tekstu dramaturgicznego. W kształtowaniu epickiego obrazu świata fundamentalne znaczenie mają różne formy ego-dokumentów, didaskalia, zjawisko polifoniczności głosów oraz pozycja wszechwiedzącego narratora. Łączenie przeciwieństw, na przykład różnych form gatunkowych, stylów językowych czy zestawienie postaci z odmiennych środowisk warunkuje pojawienie się w utworach ironii i groteski, niejednokrotnie doprowadzonych do granic absurdu. Jak pokazuje analiza, szczególne znaczenie zyskuje przedstawienie procesu mówienia – akcja dramatów przeniesiona zostaje na plan komunikacji. Niezgodność planów komunikacyjnych w efekcie doprowadza do realizacji gier słownych, komicznych sytuacji. Repliki bohaterów, jak również wprowadzone bezpośrednio do tekstu sztuki epistolarne formy wypowiedzi, oddają pasywność postaci, biernych i obojętnych w stosunku do swego życia. Dwupoziomowy plan akcji – realny (niosący zazwyczaj przykre doświadczenia) i fantasmagoryczny, w którym bohaterowie zdecydowanie lepiej się odnajdują, intensyfikuje efekt wyobcowania, zagubienia, oderwania ich od

rzeczywistości (na przykład w sztuce *Lermontow naszych czasów*, *Rosyjska poczta ludowa*).

Groteskowa wizja świata oraz pozycja, jaką zajmuje w nim człowiek, związana jest z demonstracyjnym wyobcowaniem „Ja" podmiotu w sztukach Bogajewa. Groteskowe rozwarstwienie świadomości postaci charakterystyczne jest dla sztuk, w których konsekwentnie zachowane zostały cechy gatunkowe komedii. Zgodnie z estetyką postmodernistyczną, obrazy-symulakry w tych utworach przedstawiają różnorodne oblicza swoich „Ja": w procesach konwergencji (Iwan Żukow w *Rosyjskiej poczcie ludowej*), dywergencji (Baszmkaczkin i jego Płaszcz) lub transformacji (proces reinkarnacji bohaterek w sztuce *Sansara*).

O kryzysie samoidentyfikacji jednostki w sztukach Bogajewa świadczy przede wszystkim zredukowanie postaci do konstruktu słownego, biernego w działaniach symulakru, oddzielenie Głosu od podmiotu, a także charakterystyczne dla nowego i najnowszego dramatu wprowadzenie uogólnionych nazw bohaterów (zazwyczaj według określonych kryteriów takich jak wiek, płeć czy zajmowane stanowisko). Warto w tym miejscu podkreślić, że taki sposób nominacji postaci staje się aktem performatywnym. Koncepcja sztuki, przedstawiona przez dramaturga już w tytule utworu (*Telefunken*, *Sansara*) jest punktem wyjścia dla dalszego wspólnego przeżywania tych wydarzeń i wypowiedzi, dzięki którym tytułowe słowa-klucze w percepcji widza nabierają całkiem innego, nowego znaczenia. Analizowane konstrukcje słowne w sztukach Bogajewa zwracają naszą uwagę na relacje między podmiotem a przedmiotem (obiektem), co również postrzegamy w kontekście aktu performatyzacji (*Gumowy książę*). Obrazy symulakrów, nierzeczywistych konstruktów (na przykład klasyków literatury rosyjskiej w sztuce *Martwe uszy*) oraz ich pozornie realne repliki-monologi są przykładem dysonansu, który, wzmocniony ironią autora, staje się narzędziem komizmu w sztuce.

Wypowiedzi w sztukach Bogajewa, określone gry językowe to również formy performatyzacji. Zmiana pojedynczych liter w wyrazie przyczynia się do całkowitej transformacji znaczenia (суд-суп, души-уши). Słowo, użyte w nieodpowiednim kontekście, w percepcji odbiorcy postrzegane jest jako komiczne.

Analiza poszczególnych sztuk dramaturga (*Telefunken*, *Gumowy książę*) wykazała, że oprócz personifikowanych przedmiotów, status postaci zyskuje również Głos lub jego źródło. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na proces ucieleśnienia, dzięki któremu możemy postrzegać określone dźwięki w kontekście postaci

dramatycznej. Głos w sztukach dramaturga funkcjonuje według praw ludzkich, dzięki czemu zyskuje określoną cielesność (oddychające postaci-rzeczy, na przykład radio w sztuce *Telefunken* lub gumowa lalka z komedii *Gumowy książę*). Rozwarstwienie świadomości postaci, dzięki któremu wyłania się opozycja Ja – Inny (w tym przypadku Innym staje się oddzielony od podmiotu jego Głos), doprowadza do realizacji procesu samoidentyfikacji podmiotu, określenia jego tożsamości. Oddzielenie Głosu zarówno od jego podmiotu, jak i od języka, możemy uzasadnić estetyką teatru absurdu, do której Bogajew niejednokrotnie nawiązuje. Odosobnione od podmiotu (od)Głosy pozostają anonimowe jedynie do momentu spotkania ze współrozmówcą, chociażby wyłącznie wzrokowego. W kolejnych scenach poznajemy już więcej szczegółów na ich temat (skąd pochodzą, kim byli w przeszłości), o czym bohaterowie sami opowiadają.

Badając twórczość Bogajewa, zwróciliśmy uwagę, że ważnym elementem świata przedstawionego jego sztuk jest sfera dźwiękowa. Analiza wybranych utworów pokazała, że odgłosy ludzi i otaczających je przedmiotów tworzą nieco chaotyczną, lecz wzajemnie się przenikającą i współzależną sferę polifoniczną. Nagromadzenie czasowników dynamizuje akcję, z jednej strony udźwiękowiając obraz świata bohaterów, z drugiej nadając mu performatywny charakter, dzięki czemu odbiorca ma poczucie uczestnictwa w rozgrywających się wydarzeniach. Stopniowe nasilanie się różnych odgłosów buduje napięcie, zwiastuje odbiorcy przełomowy moment, punkt kulminacyjny, który jednak nie następuje, ponieważ sytuacja znów się powtarza. Wśród różnorodności dźwięków Bogajew szczególnie akcentuje i podkreśla krzyk, niezwykle emocjonujący i przejmujący zarazem sposób wypowiedzi jego postaci. Należy również podkreślić, że wielogłosowość, charakterystyczna polifonia dźwięków w sztukach Bogajewa nadają kształtowanemu w ten sposób obrazowi świata epicki charakter. Sprzyja temu różnorodność prezentacji, dokonanej z różnych punktów widzenia, co przekłada się z kolei na określone brzmienie (dźwięk) głosu.

Ekspresyjny charakter wypowiedzi bohaterów Bogajewa, niejednokrotnie nasycony wulgarną, nienormatywną leksyką, staje się swoistym dyskursem w jego sztukach. Dramaturg pozwala swoim bohaterom komunikować się za pomocą typowego dla ich środowisk żargonu, slangu, co oddaje wiarygodność postaci oraz pozwala odbiorcy dostrzec i zrozumieć sens zaistniałego konfliktu. Przykładem są utwory, w których Bogajew porusza tematy kontrowersyjne, tabu (*Dawn-Way*, *Jak zjadłam męża*). Mówienie o nich wiąże się jednocześnie z przekroczeniem pewnych granic, norm, wyzbywaniem się uprzedzeń w stosunku do tego, o czym wypada lub nie wypada

mówić, przezwyciężaniem stereotypów, zakodowanych w świadomości społeczeństwa. Analiza poszczególnych sztuk dowiodła, że postacie mówią o tematach (problemach) potencjalnie konfliktowych w sposób zaskakująco trywialny, lekceważący i prześmiewczy. W ten sposób zarówno autor, jak i jego bohaterowie świadomie dystansują się wobec języka, swoich słów. Dzięki autorskiej ironii, grotesce lub parodii mówienie o tematach tabu staje się źródłem komizmu w sztukach Bogajewa. Efekt komiczności wywołuje również łączenie różnych stylów wypowiedzi bohaterów (na przykład patetycznego, podniosłego i bardzo prymitywnego, obscenicznego). Zasadniczą rolę w kreowaniu takiego modelu świata odgrywa idea hipernaturalizmu, dzięki której proces stereotypizacji, generalizacji urasta do granic absurdu. Ważnym elementem takiego porządku świata staje się aspekt przemocy. Obecna w utworach Bogajewa agresja intensyfikuje wrażenie zatracenia barier moralnych oraz warunkuje posługiwanie się przez bohaterów nienormatywną leksyką. Zjawisko transgresji w utworach komediowych Bogajewa obejmuje również sfery *sacrum* i *profanum* (*Dawn-Way*, *Jak zjadłam męża*). Uralski dramaturg umieszcza na jednej płaszczyźnie to, co wysokie (postać konającego na drodze Anioła) i niskie (para Narzeczonych, która na oczach odbiorcy i w obecności Anioła dokonuje intymnego aktu zbliżenia).

W sztukach Bogajewa pojęcie transgresji jest ściśle powiązane z kategorią komizmu. Omawiając na podstawie wypowiedzi bohaterów sztuk kategorię *znaczącego* i *znaczonego*, doszliśmy do wniosku, że to właśnie niespójność, niezgodność planów znaczeniowych wypowiadanych fraz, metafor czy pojedynczych słów jest w tym przypadku głównym źródłem komizmu. Gry słowne stają się normą w komunikacji bohaterów („Кто – это он. У него такое странное имя … Кто. Кто ... Кто. Его зовут – Кто" – *Kto zabił monsieur d'Anthesa*). Są one wyznacznikiem specyficznego dyskursu, który odzwierciedla status i charakter postaci. Dzięki obecnym w tekście eufemizmom dystancjalizacji ulega wyobrażenie na temat potencjalnego podmiotu akcji. Oznacza to, że nie zawsze jesteśmy w stanie zrozumieć, kim on jest naprawdę.

Należy podkreślić, że słowo w komediach Bogajewa sprowadza się jedynie do graficznego znaku, utraciło ono bowiem konkretny punkt odniesienia. W ten sposób całkowitej zmianie ulega sposób postrzegania kreowanej przez Bogajewa rzeczywistości. Ograniczenie postaci do konstruktu słownego, zdegradowanie jej do roli groteskowego fantomu w połączeniu z ironią autora również skutkuje pojawieniem się w sztukach komizmu. Dla przykładu, Bogajew chętnie wraca do obrazów, wpisanych do tradycji literackiej (*baszmaczkin, Martwe uszy, Lermontow naszych czasów*). Należy

jednak podkreślić, że wykorzystując typ *małego człowieka*, Bogajew miał na uwadze obraz, jaki ukształtował się w recepcji kolektywu, masowej świadomości, dzięki której uformowało się to szablonowe wyrażenie. Dramaturg wykorzystuje ironię i całkowicie deformuje znane z literatury klasycznej postaci (między innymi Puszkina, Czechowa, Gogola), burząc tym samym zakorzenione w świadomości odbiorcy stereotypy. Należy zwrócić uwagę, iż dekonstrukcja bohaterów, których obrazy Bogajew zaczerpnął z prozy, oparta jest przede wszystkim na transformacji ich świadomości, charakteru, psychiki, co umożliwia im funkcjonowanie w ramach gatunku dramatu. Dynamizacja procesów, związanych z przystosowaniem postaci do nowych literackich realiów, odzwierciedla się w wizualizacji ich obrazów (Baszmaczkin, Puszkin).

Jeszcze jedną, charakterystyczną cechą twórczości Bogajewa są transformacje na poziomie strategii komunikacyjnych w tekście sztuki, co skutkuje pojawieniem się kolejnej redakcji danego utworu. Dramaturg świadomie wprowadza zmiany, które są odzwierciedleniem współczesnych tendencji najnowszego dramatu (na przykład wykorzystuje chwyty performatyzacji, epizacji, narratywizacji). Chęć wprowadzenia pewnych nowelizacji wiąże się również ze zmianą sposobu postrzegania rzeczywistości przez dramaturga (dla przykładu, w sztuce *Szpilki* Bogajew dopuszcza do głosu zarówno kobiety, jak i mężczyzn, zaś w pierwszej redakcji tego utworu zatytułowanej *Jak zjadłam męża* główne role należały wyłącznie do mężczyzn). Aktualizacja tekstu odzwierciedla zamierzoną intencjonalność uralskiego dramaturga. Bogajew modyfikuje tekst sztuki nie tylko pod względem konkretnych chwytów artystycznych, lecz niejednokrotnie zwraca uwagę na pewne drobne szczegóły w wypowiedziach bohaterów. Widzimy to na przykładzie sztuk *Человек корыто. Тридцать три счастья в двух действиях* (2002) i jej aktualnej wersji *Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях* (2003). Zmiany, jakie wprowadza dramaturg w przeanalizowanych redakcjach poszczególnych sztuk, są nieraz bardzo subtelne. Innym ciekawym przykładem redakcji, która niedawno pojawiła się w Internecie, jest sztuka *Телефункен. 12 радио-историй для театра драматического звука*. To niezwykle interesujące odkrycie, ponieważ od napisania pierwotnej sztuki zatytułowanej *Телефункен. Радиопьеса в одном действии* minęło ponad dwadzieścia lat, co autor podkreśla wpisem na końcu sztuki. Bogajew w redakcji z 2022 roku całkowicie zmienia kompozycję sztuki. Przedstawia on dwanaście oddzielnych historii, krótkich opowiadań na temat losów bohaterów, co przyczynia się do całkowitej segmentacji tekstu sztuki, a także wskazuje na epizację współczesnego dramatu. Warto

również podkreślić, że wybór tematu, związanego z dźwiękowością, polifonią w utworach komediowych Bogajewa, jest wciąż aktualny. Dramaturg podtrzymuje tendencję „udźwiękowiania" świata przedstawionego także w najnowszej redakcji sztuki *Telefunken*, wprowadzając wiele nowych, wymownych głosów, takich jak „мурлыканье (miauczenie) старого радио" lub „скрип пружин дивана". Nasilają się one w przerwach między kolejnymi wypowiedziami bohaterów. Najnowsza redakcja Bogajewa potwierdza nasze rozważania o tym, że wszystkie modyfikacje w obrębie jednej i tej samej sztuki są wprowadzane przez Olega Bogajewa świadomie i intencjonalnie.

Warto również podkreślić, że przedstawione w sztukach sytuacje fantasmagoryczne, groteska czy farsa nie wpływają na rozrywkowy charakter gatunku komedii, lecz dają odwrotny skutek. Dążenie do ekscentryzmu, wyraźne podkreślenie umowności czy wprowadzenie elementów absurdu sprzyja nadaniu sztuce dramatycznego charakteru oraz dramatyzacji sprzeczności, wzbogaconej o elementy melodramatu i tragifarsy. Wątek komediowy „rozpływa się" w refleksjach postaci, gdzie odnajdujemy wiele oznak komizmu. Jest on widoczny przede wszystkim w zestawieniu aktywnego bohatera z normami konserwatywnego społeczeństwa. W sztukach Bogajewa bohater nie jest w stanie już niczego zmienić: potomek Puszkina nie potrafił zabić potomka d'Anthesa, nikt nie podszedł do konającego na drodze Anioła, lecz wszyscy mówili wyłącznie o sobie.

Zaprezentowany w sztukach Bogajewa obraz świata został oparty na specyficznym, postmodernistycznym modelu rzeczywistości, którego wiodącym fenomenem jest zjawisko absurdu. Deformacja procesów życiowych, chaotyczność przedstawianych obrazów czy nielogiczność sytuacji odzwierciedla się przede wszystkim w konstrukcjach językowych. Absurd w epoce postmodernizmu jest niczym innym jak elementem gry ze słowem, co sprzyja wizualizacji obrazów i warunkuje określony sposób ich percepcji.

STRESZCZENIE

Celem rozprawy doktorskiej jest zbadanie i przeanalizowanie charakteru różnych form wypowiedzi (repliki bohaterów, tekst poboczny, różne strategie komunikacyjne autora) w wybranych dwudziestu jeden sztukach komediowych Olega Anatoljewicza Bogajewa, jednego z pierwszych uczniów Nikołaja Kolady.

Na podstawie jego utworów, napisanych w latach 1990-2022 próbujemy wyznaczyć pewne charakterystyczne chwyty artystyczne oraz tendencje, dzięki którym Bogajew wpisuje się w ramy nowego i najnowszego dramatu rosyjskiego. W tym celu **we wstępie** rozprawy przeanalizowaliśmy główne cechy „nowego dramatu" zarówno przełomu XIX/XX, jak i XX/XXI wieku, wyznaczając jednocześnie podobieństwa (deformacja świata przedstawionego, problem samoidentyfikacji postaci, kryzys jednostki, eksperymenty z kompozycją sztuki oraz wiele innych) i różnice obu okresów (pojawienie się w najnowszym dramacie tematów kontrowersyjnych, skłonności do epizacji, narratywizacji, performatyzacji). Ważnym punktem jest przedstawienie naukowej refleksji nad dramaturgią Bogajewa. Skupiając się na najważniejszych pozycjach zarówno polskich, jak i rosyjskich, białoruskich czy ukraińskich badaczy, wymieniliśmy kilka istotnych zagadnień, które interesują uczonych: problematyka (tematyka) sztuk uralskiego dramaturga, eksperymenty gatunkowe (synkretyzm gatunkowy i problem nominacji utworów), stosunek Bogajewa do klasycznej literatury rosyjskiej, intertekstualność, koncepcja bohatera/postaci, kategoria akcji, język wypowiedzi, struktura sztuk czy formy wyrażenia obecności autora w tekście.

We wstępie pracy opracowaliśmy również umowną klasyfikację sztuk Bogajewa, dzięki której łatwiej jest zrozumieć koncepcję jego utworów. Wybrane sztuki dramaturga podzieliliśmy na dwie grupy, przyjmując za kryterium podziału niestabilność granic świata rzeczywistego i fantasmagorii oraz sposób, w jaki te granice zostają naruszone przez bohaterów. Takie podejście stało się punktem wyjścia do dalszych rozważań na temat sposobu kreacji świata przedstawionego w sztukach Bogajewa. Istotnym punktem badań jest omówienie aspektu redakcji/publikacji wybranych utworów dramaturga. Analiza porównawcza poszczególnych „wariantów" sztuk *Jak zjadłam męża* oraz *Szpilki* pozwoliła udowodnić, że decyzja Bogajewa odnośnie przeredagowania pierwotnej wersji została podjęta całkowicie świadomie.

Zmiany zaszły głównie w charakterze strategii komunikacyjnych oraz na poziomie tytułów/podtytułów sztuk.

Rozdział pierwszy poświęcony został zbadaniu kategorii komizmu w sztukach Bogajewa. Właściwą analizę utworów poprzedza dość obszerna refleksja teoretyczna na temat różnych form komizmu, opracowanych dotąd klasyfikacji i podziałów (Dziemidok, Bergson, Plessner, Wachowski). Szczególne znaczenie przypisano idei, związanej z przekraczaniem granic, ponieważ należy ona do jednej z wiodących tendencji okresu postmodernizmu. Opierając się na rozważaniach Mikołaja Rymara, który uważa, że przekraczalność granic wyraża się najpełniej na poziomie językowym i stanowi źródło tak zwanych przeżyć ekstatycznych, przeanalizowaliśmy poszczególne poziomy poetyki tekstu w sztukach *Kto zabił monsieur d'Anthesa, Martwe uszy* oraz *Piekło Stanisławskiego.* Na ich podstawie udało się wyznaczyć kilka obszarów, w których owa przekraczalność granic realizuje się najpełniej.

Analizując utwór *Kto zabił monsieur d'Anthesa*, zwróciliśmy uwagę na sposób prezentacji występujących tam głównych postaci: Puszkina i d'Anthesa. Jako obrazy, zaczerpnięte z tradycji literackiej, zostały one ograniczone jedynie do poziomu słownego konstruktu i nie odnoszą się do żyjących realnie w XIX wieku bohaterów. Jest to przykład zachwiania relacji w kategorii *znaczące* i *znaczone*. Aktualizacja wydarzeń z przeszłości skutkuje pojawieniem się dysonansu między stereotypowym wyobrażeniem na temat wymienionych postaci a ich groteskowymi obrazami, jakie zostały przedstawione w sztuce.

W podobny sposób Bogajew odtworzył obrazy postaci czterech klasyków literatury rosyjskiej w sztuce *Martwe uszy*. Fantomy pisarzy Czechowa, Tołstoja, Gogola i Puszkina są przykładem symulakrów, dzięki którym Bogajew wizualizuje ideę nieśmiertelności, przekracza granicę życia i śmierci. Wykorzystując motywy Apokalipsy, samotności i głuchoty, dramaturg odzwierciedla rzeczywistość człowieka czasów postsowieckich. Ta idea została zawarta już na poziomie tytułu sztuki, który ironicznie odzwierciedla otępienie współczesnego człowieka, niezdolnego do komunikacji z innymi ludźmi. W sposób komiczny Bogajew przedstawia również Erę Nikołajewną. Wypowiedzi bohaterki ograniczają się do prostych, nieraz bardzo prymitywnych komunikatów. Częste przejęzyczenia Ery lub nieodpowiednio dobrane do kontekstu słowa wywołują efekt komizmu w utworze. Apokaliptyczna i jednocześnie absurdalna wizja końca świata, jaką zaprezentował w scenie finałowej Bogajew,

potwierdza, że fantasmagoria jest obowiązkowym elementem świata przedstawionego w jego sztukach.

Omawiając sztukę *Piekło Stanisławskiego*, zwróciliśmy uwagę na jej intertekstualny charakter. Bogajew podkreśla, że poprzez nawiązanie do *Wiśniowego sadu* Czechowa odbiorca dostrzega pasmo niepowodzeń, związanych z inscenizacją tej kultowej sztuki. Obecny reżyser – Kuricyn – jest uosobieniem tyranii i dyktatury, przeciwko którym protestują, buntują się aktorzy teatralni. Pomysł, związany z zabiciem reżysera i zjedzeniem go, nabiera w sztuce dosłownego sensu, co doprowadza do naruszenia granic na poziomie semantycznym. Ponadto, realizacja aktu kanibalizmu jest absurdalnym wydarzeniem, które nie powinno mieć miejsca we współczesnym świecie. Stanowi ono przykład naruszenia granicy na poziomie moralnym.

Po raz kolejny Bogajew wprowadza do utworu obrazy postaci już nieżyjących, tym razem Antoniego Czechowa i Konstantina Stanisławskiego, co staje się swoistym lejtmotywem dramaturga. Pojedyncze słowa, wyrażenia, metafory, zaczerpnięte z tekstu czechowowskiej sztuki, są obiektem zainteresowania odbiorcy, a jednocześnie podmiotem, z powodu którego reżyser wpada w poważne kłopoty. Świadczy to o ogromnym potencjale słowa, które nacechowane jest performatywnie.

Analizując sztuki *Pole Marii* i *Zapiski zakochanego prokuratora,* omówiliśmy komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi bohaterów. Szczególną uwagę zwróciliśmy na sposób dyferencjacji dwóch rodzajów humoru: humor komiczny, dobroduszny towarzyszy autorowi i bohaterom w momencie przedstawiania bytowych i społecznych problemów człowieka, zaś humor satyryczny burzy zakorzenione w świadomości człowieka stereotypy, dezorganizuje świat przedstawiony w utworze.

Dwuznaczne repliki bohaterek sztuki *Pole Marii*, stuletnich już kobiet, a także ich wzajemne relacje stanowią główne źródło komizmu w utworze. Masza, Praskowia i Serafima przyjaźnią się ze sobą od wielu już lat, choć nie odzwierciedla się to w sposobie komunikacji staruszek. Uszczypliwości oraz przezwiska, które wykraczają poza przyjęte normy językowe, w percepcji odbiorcy stają się źródłem humoru. Obrazowym przykładem komizmu jest scena, w której bohaterki przygotowują pochówek dla wciąż jeszcze żywej Maszy, wyprzedzając kolejność wydarzeń. Żarty na temat obrzędów pogrzebowych wzmagają poczucie absurdalności świata. Oprócz komizmu językowego, w sztuce pojawia się również komizm sytuacyjny. Bohaterki wyruszają w podróż na spotkanie swoim zmarłym mężom w towarzystwie krowy.

W niektórych scenach obraz zwierzęcia (siedzącego w łódce lub śpiącego na drzewie) potęguje absurdalność sytuacji, których jesteśmy świadkami.

W sztuce *Pole Marii* pojawia się też postać Stalina, który w świadomości postsowieckiego społeczeństwa był uosobieniem przywódcy, wielkiego wodza. Przedstawiając go w prześmiewczy sposób, jego obraz uległ dystancjalizacji, a utrwalone dotychczas stereotypy stały się obiektem humoru satyrycznego.

Ważnym elementem świata przedstawionego Bogajewa jest też motyw bajkowy (magiczne źródełko, obecność fantastycznych postaci). Repliki Człowieka-grzyba są przykładem dobrodusznego humoru, podtrzymującego na duchu powojennego kalekę. Analizując kolejne sztuki (*Trzydzieści trzy szczęścia*), udowodniliśmy, że motyw bajkowy odgrywa znaczącą rolę w transformacji gatunku i organizacji struktury utworu.

W sztuce *Zapiski zakochanego prokuratora* skupiliśmy się na analizie charakteru wypowiedzi oraz wzajemnych relacji bohaterów. Z uwagi na wykonywany zawód, sposób komunikacji dwojga małżonków należy postrzegać przez pryzmat dyskursu prawniczego. Analizując tekst sztuki, zwróciliśmy uwagę na kształt zapisków-didaskaliów, które są przykładem narracji w sztuce. Wypowiadane w formie pierwszoosobowej komiczno-humorystyczne repliki Siergieja Nikołajewicza sprzyjają identyfikacji podmiotu. Osobiste notatki, myśli, wspomnienia z prokuratorskiego dziennika cechuje patos zakochanego człowieka, co kontrastuje z charakterem urzędowych replik.

Tematyka utworu, związana z instytucją sądowniczą, odsłania problem łapówkarstwa, na który zwraca uwagę Bogajew. Podobnie jak w sztuce *Wielki mur chiński*, filozofia łapówki jest ironicznym odzwierciedleniem modelu funkcjonowania całego państwa.

Zestawiając ze sobą sztuki *Pole Marii* i *Zapiski zakochanego prokuratora,* zasygnalizowaliśmy odmienny charakter wypowiedzi każdej z nich. Pierwszą wyróżnia wysoki, typowy dla pieśni legendarno-mitologiczny styl, w drugiej zaś wypowiedzi są bardziej pragmatyczne, zachowane zostaje dosłowne znaczenie słów.

W **rozdziale drugim** omówiliśmy cechy gatunkowe i narracyjne sztuk Bogajewa. Poszukiwania gatunkowe, synkretyzm oraz teorię ewolucji gatunku rozpatrzyliśmy na podstawie analizy sztuki *Wielki mur chiński.* Podkreśliliśmy przede wszystkim modernizację konstrukcji dramatu, w której całkowicie zerwano z zasadą trzech jedności i liniowością wydarzeń. Współczesny dramat wyróżnia także brak

możliwości rozstrzygnięcia konfliktu oraz podział sztuki na sceny-obrazy. Ważną rolę odgrywa w utworze Bogajew, który podkreśla swoją obecność w rozpoczynających sztukę didaskaliach. Dramaturg pozwala swoim bohaterom mówić o sobie w ich monologowych replikach, co staje się głównym źródłem informacji na temat postaci.

Dramaturg w sztuce *Wielki mur chiński* porusza problem teatru. Za sprawą teatralizacji problemów rosyjskiego społeczeństwa, Bogajew podkreśla wiodącą rolę teatru w życiu człowieka. Uralski dramaturg groteskowo wyolbrzymia między innymi aspekt łapówkarstwa, ironicznie określając przyjmowanie łapówek jako normę.

Bogajew wykorzystuje chwyt „teatru w teatrze", co sprawia, że teatr staje się abstrakcyjnym bohaterem komedii. Groteskowy obraz świata przedstawionego wzbogacony zostaje obecnością widzów – ślepo-głuchoniemych postaci, niewzruszonych na piękno kultury.

Analizując sztukę *Wielki mur chiński*, zwracamy uwagę na brak konsekwencji nie tylko w przypadku przedstawianych wydarzeń, ale i w związku z brakiem czasowej jedności: między kolejnymi scenami mijają tygodnie, a nawet miesiące. Ponadto, nawiązując do dziewiętnastowiecznej tradycji dramaturgicznej, po raz kolejny podkreśliliśmy znaczącą rolę podtytułów.

O innowacyjnym charakterze twórczości Bogajewa świadczy również sztuka *Szpilki*. Odwołaliśmy się do niej po raz kolejny, jednak tym razem skupiliśmy się na nietypowej konstrukcji utworu. Zwróciliśmy uwagę na cykliczność, powtarzalność scen i lustrzaną kompozycję komedii. Charakterystyczne nakładanie się na siebie niemal identycznych planów zdarzeń potęguje absurdalność sytuacji. Nieudane próby dokonania zabójstwa na współmałżonkach są przykładem przekroczenia granic moralnych, co realizuje się przede wszystkim na poziomie językowym. Przepełniony agresją i obscenizmami dyskurs towarzyszy bohaterom w wielu komicznych sytuacjach, doprowadzonych przez autora do granic absurdu.

W podrozdziale poświęconym kategorii narratywizacji wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa udowodniliśmy, że twórczość uralskiego dramaturga odzwierciedla aktualne tendencje w konstruowaniu świata przedstawionego. Połączenie cech dramatu i epiki doprowadziło do pojawienia się wielu form narracji, które omówiliśmy na przykładzie sztuk *Lermontow naszych czasów*, *Martwe uszy* i *Szary*.

Wychodząc z założenia, że akcja dramatu została przeniesiona na płaszczyznę komunikacji bohaterów, doszliśmy do wniosku, iż należy przeanalizować zarówno plan akcji, jak i plan wypowiedzi.

Nietypową konstrukcję narracyjną, jaką jest wypracowanie szkolne, dostrzegliśmy w podtytule sztuki *Lermontow naszych czasów*. Tego rodzaju pisemny dyskurs porównaliśmy z ego-dokumentem, będącym odzwierciedleniem autorskiej świadomości. W utworze nie brak również innych epistolarnych form wypowiedzi, do których należą listy, napisane przez poszczególnych bohaterów.

Ważnym punktem analizy jest dostrzeżenie dwupoziomowego planu akcji, warunkującego pojawienie się podwójnego planu komunikacyjnego bohaterów. Moment, w którym główna bohaterka sztuki Raisa Maksimowna zasypia, oznacza przeniesienie się z umownie rzeczywistego planu na fantasmagoryczną płaszczyznę akcji.

W sztuce *Martwe uszy* Bogajew również wprowadza elementy narracyjne, między innymi w postaci wspomnień Ery Nikołajewny, zapisanych w jej osobistym dzienniku. Choć są niezwykle prymitywne i niezgrabnie zapisane, odzwierciedlają one charakter głównej bohaterki.

Szczególny typ narracji obecny jest w tekście pobocznym. Treść didaskaliów nie ogranicza się już wyłącznie do opisu scenerii. Dzięki wprowadzeniu charakterystycznego podmiotu, *ремарочного субъекта*, dramaturg sygnalizuje swoją obecność w utworze. Rozbudowany opis rozgrywających się wydarzeń, wzbogacony o bezpośrednią relację narratora, przypomina mikronowelę. Fragmentaryczne opisy akcji porównaliśmy do tekstu scenariusza, konsekwentnie realizowanego punkt po punkcie.

Omawiając sferę dźwiękową sztuki, doszliśmy do wniosku, że sprzyja ona eskalacji toczących się wydarzeń. Opis poszczególnych obrazów składa się z wielu czasowników, które wskazują na performatywny potencjał słowa.

Analizując poszczególne sceny utworu Bogajewa, zwróciliśmy również uwagę na sylwetkę fotografa. Utrwalenie obrazów za pomocą zdjęć pozwala spojrzeć na rozgrywające się wydarzenia z innej perspektywy.

Rozdział trzeci poświęciliśmy omówieniu koncepcji bohatera/postaci. Zwróciliśmy uwagę, że współczesny model postaci dramatycznej w znacznym stopniu odbiega od sylwetki tradycyjnego bohatera. Wielu badaczy podkreśla całkowitą zmianę charakteru postaci, destrukcję osobowości czy zredukowanie jej do poziomu konstruktu językowego, co należy tłumaczyć destabilizacją obrazu świata, będącego dotychczasowym gwarantem jedności, spójności postaci.

Omawiana kategoria cieszy się dużym zainteresowaniem wielu badaczy, analizowana jest z różnych punktów widzenia, dlatego przed właściwą analizą tekstu zdecydowaliśmy się przybliżyć wybrane teoretyczne refleksje na jej temat (między innymi Sarrazac, Mięsowska, Żurczewa, Baudrillard).

Głównymi bohaterami w sztukach Bogajewa są zazwyczaj biedni, samotni ludzie z marginesu społecznego, postaci starsze, które nie potrafią odnaleźć się w nowej, *popieriestrojkowej* rzeczywistości. Na podstawie sztuk *Rosyjska poczta ludowa, baszmaczkin* i *Sansara* omówiliśmy specyfikę obrazu podmiotu groteskowego, realizującego się w następujących formach: relacje „Ja" podmiotu a „Inny"/ „Inni", naruszenie granicy w kategorii *znaczące – znaczone,* relacje podmiot – obiekt, podmiot aktu zachowania i aktu wypowiedzi, odizolowanie Głosu od podmiotu. Groteskowość w sztukach Bogajewa związana jest przede wszystkim ze zjawiskiem hiperrealizmu. Odnieśliśmy się również do definicji *podmiotu groteskowego* jako podmiotu mówiącego, który w sztukach uralskiego dramaturga nieustannie poszukuje własnej tożsamości.

Bohatera sztuki *Rosyjska poczta ludowa* określiliśmy mianem podmiotu aktu zachowania i jednocześnie podmiotem aktu wypowiedzi. Postać Żukowa dramaturg przedstawił w oparciu o model „małego człowieka". W mowie bohatera materializują się obrazy, zaczerpnięte z sowieckiej rzeczywistości. Podkreśliliśmy również, że pisząc kolejne listy w imieniu swoich przyjaciół, dyrektora telewizji czy prezydenta, Żukow podświadomie ulega transformacji, wciela się w inne postaci, co świadczy o groteskowym rozszczepieniu świadomości bohatera.

Zwróciliśmy też uwagę, iż postacie Bogajewa zostają umiejscowione w małych, ciasnych mieszkaniach, otoczone wieloma przedmiotami codziennego użytku.

Ważną rolę odgrywa w utworze sen: dzięki niemu jesteśmy w stanie dostrzec groteskową granicę między zmieniającymi się planami akcji – rzeczywistym i fantastycznym.

Na przykładzie sztuki *baszmaczkin* zaobserwowaliśmy naruszenie relacji podmiot – obiekt. Odseparowany od swego właściciela Płaszcz ożywa głównie dzięki opisującym go wyrażeniom, zmodyfikowanym związkom frazeologicznym i staje się podmiotem wykonywanych czynności.

Charakteryzując kolejne bohaterki Bogajewa (Kobieta, Starucha), zwróciliśmy uwagę, że zostały one pozbawione indywidualności, co potęguje przeżywanie kryzysu

tożsamości postaci. Szczególne znaczenie ma sposób ich wypowiedzi, który świadczy o tym, że kobiety nie potrafią uporządkować swoich myśli. Ich repliki opierają się na fragmentach obrazów z przeszłości, ograniczonych do słów-symulacji. Sposób mówienia Staruchy odzwierciedla fantomy sowieckiej epoki.

Problemowi odosobnienia Głosu od podmiotu poświęciliśmy oddzielny podrozdział, ponieważ jest to szczególny przykład destrukcji (dekonstrukcji) postaci współczesnego dramatu. W związku z tym przeanalizowaliśmy sztuki *Telefunken* i *Gumowy książę*, w których przedmioty stają się pełnoprawnymi postaciami sztuki.

Radia ze sztuki *Telefunken* wydają dźwięki, właściwe żywym istotom, dzięki czemu zyskują swoistą cielesność. Opierając się na rozważaniach Eriki Fischer-Lichte, podkreśliliśmy, że materialność głosu łączy się z materialnością przedstawienia (biorąc pod uwagę aspekt dźwiękowości, cielesności i przestrzenności).

Należy też podkreślić, że analizując didaskalia, zwróciliśmy uwagę na bierną pozycję autora, który przygląda się wydarzeniom z dystansu i pełni rolę narratora.

Nietypowy tytuł sztuki – *радиопьеса* – sztuka napisana na potrzeby słuchowiska, tłumaczy znaczącą ilość dźwięków w utworze, które towarzyszą postaciom w każdej sytuacji.

Innym przykładem personifikacji rzeczy jest lalka ze sztuki *Gumowy książę*. Analiza dowiodła, że potrzeby Wiery Pawłowny, głównej bohaterki utworu, materializują się na oczach odbiorcy, który ponownie staje się świadkiem ożywania przedmiotów.

W **czwartym rozdziale** pracy przeanalizowaliśmy charakter świata przedstawionego sztuk Bogajewa, skupiając się na kategorii absurdu i zjawisku performatyzacji. Kreowana rzeczywistość składa się z nieuporządkowanych obrazów, tworzących pozbawioną logiki całość. Zasadniczą cechą organizacji świata, typową dla postmodernistów, jest zestawianie ze sobą przeciwstawnych elementów (sacrum i profanum).

Zwróciliśmy uwagę, że obecny w dramacie współczesnym i kulturze postmodernistycznej absurd sprzyja wyrażeniu sprzeciwu wobec sytuacji społeczno-politycznej, jaka miała miejsce w XX wieku. Dezorganizację prezentowanego w sztukach Bogajewa świata warunkuje stereotypizacja i automatyzm wypowiedzi, zagubienie sensu i absurd komunikacyjny.

Na przykładzie sztuki *Błąd ostateczny* omówiliśmy kategorię groteski w kontekście kreacji świata przedstawionego. Tragikomedia skonstruowana jest na

zasadzie wielokrotnych powtórzeń wypowiedzi bohaterów, tych samych wydarzeń, co potęguje wrażenie absurdalności świata w sztuce.

Jak wynika z analizy tekstu, te same sytuacje „prześladują" bohaterów, na co Bogajew zwraca uwagę w podtytule sztuki. Idea ruchu po okręgu, cykliczność jest jednym z chwytów teatru absurdu. Zatracenie kategorii czasu odzwierciedla zegar z kukułką, który wciąż wybija tę samą godzinę. W utworze pojawia się także motyw Apokalipsy, czas Sądu Ostatecznego.

Na zasadzie ciągłych powtórzeń opiera się również sztuka *Dawn-way*. Zaprezentowany przez Bogajewa obraz Anioła, konającego na drodze szybkiego ruchu, jest jedynym stałym komponentem sztuki. Ta fantastyczna postać jest postrzegana przez pozostałych bohaterów jako kukła, obiekt, który z niewyjaśnionych przyczyn pojawił się pod kołami ich samochodów.

Analizując paralelnie konstruowane sceny, zauważyliśmy, że początkowo błahe problemy, o których mówią postaci, przeradzają się w poważne spory o charakterze globalnym. Bogajew w groteskowy sposób przedstawia relacje pomiędzy Bogiem, Aniołem i ludźmi, negując odwieczną hierarchię wartości.

Absurdalna koncepcja sztuki *Tajne stowarzyszenie rowerzystów* zakłada, że wszyscy jej bohaterowie są w ciąży: trzynastoletnia córka z Internetem, Matka – z ministrem kultury, Ojciec – z reprezentacją futbolową Brazylii, Babcia – ze Stalinem i Leninem, Dziadek – z Yeti. Ciąża symbolizuje w tym przypadku niezwykłą fascynację środkami masowego przekazu. Bohaterowie opowiadają o zajściu w ciąże tak, jak opowiada się sny. Jest to szczególny rodzaj dyskursu, w którym marzenia senne przeplatają się z rzeczywistością.

Analizując tekst sztuki, zauważyliśmy, że Bogajew po raz kolejny podkreśla toksyczną więź, łączącą pokolenie czasów sowieckich z postaciami Stalina i Lenina. Pokazuje to scena, w której Staruszka kołysze popiersia dawnych wodzów.

Istotnym elementem świata przedstawionego jest jego sfera dźwiękowa, za pomocą której wyraża się groteskowe rozwarstwienie świadomości postaci. Polifoniczny kolaż dźwięków omówiliśmy na przykładzie sztuk *Sansara, Błąd ostateczny* i *Kto zabił monsieur d'Anthesa*. Ważnym punktem analizy jest rozgraniczenie dźwięków na te, które istnieją obiektywnie oraz takie, które słyszy wyłącznie autor-narrator w didaskaliach. Najczęstszym odgłosem, jaki można „usłyszeć" w *Sansarze*, jest krzyk występujących tam bohaterek, który odzwierciedla ich gwałtowny, agresywny charakter. Bogajew specjalnie podkreśla istotę takiego

sposobu wypowiedzi, akcentując siłę i barwę tego szczególnego dźwięku (dla przykładu, „Торжествующий Крик Старухи"). Krzyk jest też zdecydowaną reakcją obronną, wyrazem buntu wobec zastanej rzeczywistości. Analizując sferę dźwiękową w sztuce *Sansara*, zwróciliśmy szczególną uwagę na szept – odgłos kontrastujący z wieloma krzykliwymi dźwiękami. Jak się okazuje, ten nietypowy dla bohaterów Bogajewa głos jest efektem ubocznym choroby, odstępstwem od normy.

W *Sansarze* pojawia się jeszcze jeden rodzaj głosu, który wskazuje na rozdwojenie świadomości postaci – głos wewnętrzny, utożsamiany z głosem sumienia Kobiety.

Po raz kolejny duże znaczenie w interpretacji utworu zyskują przedmioty. Dramaturg tym razem wyeksponował replikę, należącą do telewizora, który przemawia głosem spikera.

Kolaż różnych dźwięków odnajdujemy też w sztuce *Błąd ostateczny*. Zwróciliśmy uwagę przede wszystkim na odmienny sposób organizacji sfery dźwiękowej, stworzonej na zasadzie kompozycji pierścienia. Ciche, spokojne odgłosy przedmiotów i ludzi stopniowo się nasilają, co sprzyja budowaniu napięcia w sztuce. Kulminacją przeraźliwych dźwięków jest scena, w której Konrad Filipowicz, główny bohater sztuki, ulega wypadkowi motocyklowemu. Wydarzenia ponownie zataczają koło, przyspieszając akcję sztuki.

W odróżnieniu od tragikomedii *Błąd ostateczny*, kompozycja dźwiękowa utworu *Kto zabił monsieur d'Anthesa* została zorganizowana w sposób monotonny i jednostajny, choć równie barwny. Czasowniki, opisujące działania bohatera, są czynnikiem performatyzującym przestrzeń, w której postać aktualnie przebywa. Obecne w sztuce przedmioty ponownie eksponują zróżnicowaną gamę dźwięków, korespondując tym samym z zachowaniem bohaterów.

Rozdział piąty pracy poświęcony został problemowi językowej ekspansji w sztukach Olega Bogajewa. Tematem, na który zwróciliśmy uwagę, jest zmaganie się z kulturowym i obyczajowym tabu we współczesnej literaturze. Do kontrowersyjnych zagadnień, poruszanych przez przedstawicieli „nowego nowego dramatu", w tym również Bogajewa, należą: przemoc (również domowa), agresja, tabuizowana leksyka, temat wiary, Boga i śmierci, problem seksualności, cielesności, erotyzm, prostytucja.

Analizując utwory *Jak zjadłam męża* oraz *Dawn-way*, skupiliśmy się na omówieniu tabu werbalnego i tematycznego, ponieważ, naszym zdaniem, najdokładniej odzwierciedlają one kreowany przez Bogajewa obraz świata przedstawionego. Tematy

tabu materializują się w wypowiedziach postaci, dlatego przeanalizowaliśmy wykorzystane w tym celu środki językowe. Granica tabu przekroczona zostaje głównie dzięki formom ironii, groteski i parodii.

Dzięki zjawisku hipernaturalizmu wiele poruszanych przez dramaturga tematów zostało wyostrzonych i przejaskrawionych, doprowadzonych do granic absurdu. Do naruszenia granicy tabu dochodzi w momencie posługiwania się wulgarną leksyką, skierowaną do współrozmówcy. Charakterystyczną cechą wypowiedzi bohaterów jest to, że odzwierciedlają one środowisko pochodzenia postaci. Stąd też liczne wyrażenia potoczne, żargon i slang. Jak się okazuje, nie jest to regułą, ponieważ obscenia towarzyszy również bohaterom z wyższych sfer, tak zwanej elicie. Wykorzystywane wulgaryzmy są prawdopodobnie wyrazem buntu przeciwko niewygodnym normom i stereotypom.

Tematy tabu wybrzmiewają też w procesie stereotypizacji – w momencie wypowiedzenia negatywnych przekonań o danej kulturze, co jest przykładem specyficznego dyskursu, określającego zachowanie postaci. Z kolei detabuizacja kontrowersyjnych tematów realizuje się w sztukach Bogajewa dzięki bezpośredniemu nazewnictwu, pozbawionemu obraźliwych określeń.

Istotnym elementem świata przedstawionego w utworach komediowych uralskiego dramaturga jest celebracja różnych świąt i uroczystości. Wydarzenia z tym związane wskazują na rytualizację wielu sfer życia bohaterów i świadome powtórzenia ich zachowań. Rutyna jest dla nich gwarantem życiowej stabilizacji. Omówiliśmy to zagadnienie na podstawie analizy sztuk *Rosyjska poczta ludowa* i *Trzydzieści trzy szczęścia*.

Iwan Sidorowicz Żukow, podobnie jak Starucha, oczekują w samotności na nadejście Nowego Roku. Żukow tego dnia obchodzi też swoje siedemdziesiąte piąte urodziny. W świadomości postsowieckiego człowieka zakorzenił się stereotyp kolektywnych obchodów, wspólnego spędzania świąt. Bohaterowie podświadomie poszukują więc współtowarzyszy, wracają do wspomnień, co materializuje się w ich monologowych replikach czy też, jak w przypadku Żukowa, w listach.

Omawiając wyżej wymienione utwory, scharakteryzowaliśmy sposób zachowania postaci, podyktowany ideą scenariusza, który ustala porządek wykonywanych czynności. Dzięki temu możemy postrzegać je w ramach rytuału.

W sztuce *Trzydzieści trzy szczęścia* pojawia się obraz sprofanowanej i zdeformowanej złotej rybki, która przyczynia się do wizualizacji skrytych pragnień

Staruszki. Marzenia o dostatnim życiu materializują się wyłącznie w snach Starca i Staruszki, podobnie jak sceny z młodości, za którą tęsknią bohaterowie.

Rytualizacji poddane zostały nie tylko obrzędy świąteczne, ale i przyzwyczajenia, czynności, wykonywane każdego dnia, co wywołuje efekt komizmu w sztuce. Przykładem jest obowiązkowa kąpiel w bani, która staje się symbolem przywiązania do kolektywu, manifestem rosyjskości.

Różnorodne formy wypowiedzi, jakie przeanalizowaliśmy na podstawie wybranych sztuk Bogajewa, świadczą o nieprzeciętnym charakterze twórczości Olega Bogajewa i z całą pewnością wyróżniają go na tle pozostałych reprezentantów współczesnego dramatu rosyjskiego.

BIBLIOGRAFIA

Literatura przedmiotu:

1. Богаев О.А., *Адъ Станиславского. Обычная истори в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/ad_stanislavskogo_2011.htm, [30.04.21].
2. Богаев О.А., *башмачкин. Чудо шинели в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm, [10.03.19].
3. Богаев О.А., *Великая Китайская Стена. Комедия в двух актах*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/velikaya_kitaiskaya_stena_2011.htm, [01.10.20].
4. Богаев О.А., *Dawn*-Way. *Дорога вниз без остановок в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/Dawn-Way.htm, [10.05.21].
5. Богаев О.А., *Записки влюблённого прокурора*., [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [20.08.21].
6. Богаев О.А., *Как я съела мужа. Семейная комедия, в двух действиях*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [10.11.20].
7. Богаев О.А., *Кто убил мсье Дантеса. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/dantes.htm, [02.04.21].
8. Богаев О.А., *Лермонтов нашего времени*. *Школьное сочинение в двух актах*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/lermontov_nashego_vremeni.htm, [11.09.21].
9. Богаев О.А., *Марьино поле. Пьеса в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm, [20.04.21].
10. Богаев О.А., *Мёртвые уши. Новейшая история туалетной бумаги*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/mertvye_ushi_2010.htm, [25.04.21].
11. Богаев О.А., *Резиновый принц. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/rezinoviy_prints.htm, [15.08.20].
12. Богаев О.А., *Русская народная почта. Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/post.htm, [20.02.19].
13. Богаев О.А., *Русская народная почта. 13 комедий*, „Урал”, Екатеринбург 2012.
14. Богаев О.А., *Сансара. Комедия в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/sansara_2011.htm, [18.04.21].
15. Богаев О.А., *Серый. Пьеса в двух действиях*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [13.09.21].

16. Богаев О.А., *Страшный суп. Продолжение преследует в двух актах,* [online], https://bogaev.narod.ru/doc/strashniy_sup_2011.htm, [20.04.21].
17. Богаев О.А., *Тайное общество велосипедистов. Комедия в двух действиях*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/tainoe_obshestvo_velosipedistov_2011.htm, [15.05.21].
18. Богаев О.А., *Телефункен. Радиопьеса в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/telef.htm [10.08.20].
19. Богаев О.А., *Телефункен*. *12 радио-историй для театра драматического звука*, [online], https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev, [12.06.22].
20. Богаев О.А., *Тридцать три счастья*. *Комедия в двух действиях,* [online], https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm, [02.06.21].
21. Богаев О.А., *Человек-корыто, тридцать три счастья в двух действиях*, [online], http://sufler.su/katalog/b/богаев-олег/богаев-о-человек-корыто/, [12.06.22].
22. Богаев О.А., *Шпильки, Пьеса в одном действии*, [online], https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm, [10.11.20].

23. Mrożek S., *Na pełnym morzu*, 1960, [online], https://docer.pl/doc/x0nn10x, [03.10.20].

Literatura podmiotu:

24. Bachtin M., *O grotesce*, „Odra" 1967, Nr 7-8.
25. Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
26. Baluch W., Sugiera M., Zając J., *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2002.
27. Bergson H., *Śmiech*. *Esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
28. Cempa E., *Postmodernistyczna „rzeczywistość" według Olega Bogajewa a ponowoczesne znamiona Nietzscheańskiej kultury*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" 2012, Nr 22, s. 148-157.
29. Charko-Klekot P., *Szaleństwo codzienności we współczesnej dramaturgii rosyjskiej*, Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktoranrtów UJ, Nauki Humanistyczne, numer specjalny 8 (1/2017), s. 81-97.

30. Dziemidok B., *O komizmie*, Spółdzielnia Wydawnicza Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
31. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akadmicka, Kraków 2008.
32. Graf A., *Жизнь, зависшая в цитатах. О комедии Олега Богаева „Как я съела мужа”*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 173-183.
33. Hilsbecher W., *Tragizm, absurd i paradoks,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
34. Janus-Sitarz A., *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997.
35. Juchniewicz A., *Kategoria komizmu w poetyce sztuk Olega Bogajewa: problem przekroczenia granicy*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, t. 49, Nr 4, s. 325-349.
36. Juchniewicz A., *Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2022, t. 47, Nr 1, s. 43-58.
37. Juchniewicz A., *Нарративизация драматургического высказывания в пьесах Олега Богаева*, „Семиотические исследования” 2021, t. 1, Nr 4, s. 58-65.
38. Juchniewicz A., *Podmiot groteskowy w dramatach Olega Bogajewa*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2020, t. 45, Nr 2, s. 127-136.
39. Kałuża M., Mróz P., *Motyw nonsensu i absurdu w awangardzie teatralnej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, „Estetyka i Krytyka” 9/10 (2/2005–1/2006), s. 177-195.
40. Kasperski E., *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*. „*Postać literacka: Teoria i historia”*, red. Edward Kasperski, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 1998, s. 9-40.
41. Kayser W., *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” 1979, Nr 70/4, s. 271-280.
42. Kosiński D., *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie* [w:] Borowski M., Sugiera M., *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 165-184.
43. Kowalska M., *Problemy współczesnego człowieka w dramatach Olega Bogajewa*, *Literatura w (o) świecie komercji*, „Conversatoria Litteraria” 2018, Nr (12), s. 153-163.

44. Kowalska M., *Хаос времени – время хаоса. Роль и значение времени в современной российской драматургии* [w:] „*Czas w kulturze rosyjskiej”*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009, s. 573-590.
45. Krajewska A., *Dyskurs performatywny w literaturoznawstwie*, „Przestrzenie Teorii” 2008, Nr 9, s. 143-162.
46. Maliutina N., Ławski J., *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne*, Alter Studio, Białystok – Odessa 2014.
47. Markiewicz H., *Postać Literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” 1981, Nr 72/2, s. 147-162.
48. Mazurek H., *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
49. Mazurek H., *Gra, mistyfikacja i żart w najnowszej dramaturgii rosyjskiej* [w:] *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2000, s. 216-227.
50. Mazurek H., *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002.
51. Mięsowska L., *Baszmaczkin w teatrze, czyli Olega Bogajewa postmodernistyczne gry z tradycją* [w:] *Wschód — Zachód. Dialog języków i kultur w kontekście globalizacji*, red. Z. Nowożenowa, G. Lisowska, Słupsk 2004, s. 103–107.
52. Mięsowska L., *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007.
53. Mięsowska L., *W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa*. [w:] *Antropologia kultury mieszczańskiej*. *Prace Interdyscyplinarne*, t. 9, red. J. Ławnikowska-Koper, L. Rożek. Wydawnictwo AJD, Częstochowa 2016, s. 181-192.
54. Mięsowska L., *Wstęp*, „Przegląd Rusycystyczny” 2015, Nr 1 (149), s. 5-6.
55. Olaszek B., *Россия в зеркале современной драмы. Коллаж образа*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 15-29.
56. Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998.
57. Piłat W., *В орбите творческих влияний Николая Коляды*, „Балтийский филологический курьер” 2005, Nr 5, s. 387-396.

58. Piłat W., *Jeszcze o „szkole“ Nikołaja Kolady. W stronę poszukiwań formalnych.* „Przegląd Rusycystyczny“ 2015, Nr 1 (149), s. 42-50.
59. Piłat W., *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2000.
60. Piłat W., *Od „nowego realizmu” ku poszukiwaniom awangardowym. Kilka uwag o współczesnej dramaturgii rosyjskiej* [w:] „Acta Universitatis Lodziensis” 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, s. 43-48.
61. Ruta-Rutkowska K., *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2, s. 113-138.
62. Sarrazac J.-P., *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
63. Sinko G., *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1988.
64. Strycharski J., *Dramaturgia Nikołaja Kolady i jekaterynburgska bohema na łamach czasopisma Didaskalia w latach 2000-2003*, „Acta Polono-Ruthenica” 2007, t. 12, s. 119-126.
65. Tiupa W.I., *Wprowadzenie do narratologii porównawczej*, Wydawnictwo Petrus, Kraków 2020.
66. Wachowski J., *O komizmie, śmieszności i nie tylko...* [w:] *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*, red. E. Guderian-Czaplińska, K. Kurek, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2013, s. 13-25.
67. Wąchocka E., *Osoba i głos: postać w najnowszym polskim dramacie*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, Nr 2(8), s. 27-42.
68. White H. *„Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości”*. *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Wilczyński, A. Marciniak, Universitas, Kraków 2000, s. 135-170.
69. Wiatr P., *Filozofia kultury „po Bogu” – o powrocie do człowieka i transcedencji raz jeszcze.* [w:] V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu,* Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2018, s. 387-405.

70. Агеева Н.А., *Наррация и анарративность в монодраме Я. Пулинович «Наташина мечта»*, „Научный диалог” 2015, Nr 12 (48), с. 151-160.

71. Агеева Н.А., *Специфика дискурса монодрамы*, „Сибирский филологический журнал” 2016, Nr 1, с. 116-125.
72. Багдасарян, О.Ю., *Эсхатологические сюжеты в пьесах современных драматургов (О. Богаев, бр. Пресняковы)* [в:] О.Ю. Багдасарян, *Русская культура XX – XXI веков: направления и течения: сб. науч. тр.*, Екатеринбург 2009, вып. 11, с. 194-202.
73. Бандурина Н.С., *Особенности интерпретации феномена комического в историко-литературном и философском контексте*, „Вестник Ивановского государственного энергетического университета” 2011, с. 68-73.
74. Баринова Е.Е., *Проблема классификации в теории литературных жанров*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2012, Nr 6 (260), с. 17-25.
75. Богданова П., *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы*, Новое литературное обозрение 2020.
76. Бодрийяр Ж., *Симулякры и симуляции*, Издательский дом Постум, Москва 2015.
77. Болотян И.М., *Драматургия движения "Новая драма" и кризис идентичности: социокультурный и литературоведческий аспект*, „Acta Polono-Ruthenica” 2009, t. 1, Nr 14, с. 25-35.
78. Болотян И.М., *Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания* [в:] Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: проблема конфликта: Материалы научно-практического семинара 12-13 апреля 2008 года, Издательство «Универс групп», Самара, с. 98-106.
79. Болотян И.М., Лавлинский С.П., *Конфликт драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 114-118.
80. Буренина О.Д., *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук, Санкт-Петербург 2005.
81. Буренина О.Д.,, *Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина*, *Абсурд и вокруг: Сб. статей*, 2004, [online], http://ec-dejavu.ru/a/Absurd.html, [18.11.19].
82. Васильев Е.М., *Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века* [в:] *Е. М. Васильев*, *Дергачевские чтения – 2008. Русская литература:*

национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф. — Екатеринбург 2009, t. 2, с. 48-60.

83. Васильева С.С., *Пути развития русской драматургии конца XX века*, „Вестник ВолГУ" 2012, серия 8, выпуск 11, с. 96-101.
84. Васильева С.С., *Пьесы Олега Богаева и проблемы современного драматургического языка*, „Вестник ВолГУ" 2013, серия 8, выпуск 12, с. 63-74.
85. Газизов Р.А., *Коммуникативные табу в немецкой лингвокультуре*, „Вестник Челябинского государственного университета" 2011, Nr 8 (223), с. 37-40.
86. Гончарова-Грабовская С.Я, *«Новая драма» рубежа XX – XXI вв. и полемика вокруг неё* [в:] *Новейшая русская литература рубежа XX – XXI веков: итоги и перспективы*, Санкт- Петербург 2007, с. 100-107.
87. Гончарова-Грабовская С.Я, *Поэтика современной, русской драмы (конец XX – начало XXI века)*, Уч.-метод.пособие: Для студентов специальности Русская филология, БГУ, Минск 2003.
88. Гончарова-Грабовская С.Я., *Современная русская драматургия. Конец XX – начало XXI века*. *Учебное пособие*, Издательство: Вышэйшая школа, Минск 2021.
89. Гришанова Е.В., *Социокультурна многоаспектность и историзм категории комического*, „Культура и цивилизация" 2017, Nr 2(6), с. 102-107.
90. Губин И., *«Новая драма» сквозь призму творчества О. Богаева*, LAP LAMBERT Academic Publishing, Екатеринбург 2014.
91. Гурьянов К.В., Шатило Я.С., *Новый год и ёлка: становление современных традиций*, „Базис" 2019, Nr 2(6), с. 49-63.
92. Делез Ж., *Пять тезисов о психоанализе*, [online], https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-piat-tiezisov-o-psikhoanalizie, [06.03.19].
93. Долар М., *О повторении*, „Лаканалия" 2016, Nr 20, с. 45-63.
94. Дрейфельд О.В., *Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики.* Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Москва 2014.
95. Дрейфельд О.В., *Ирреальность воображаемого мира героя и неклассическая литература XX в.*, „Новый филологический вестник" 2015, Nr 2(33), с. 44-51.

96. Евреинов Н.Н., *Демон театральности*, Сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002, [online], http://teatr-lib.ru/Library/Evreinov/Demon/, [24.09.20].
97. Журчева О.В., *«Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков* [в:] *Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и новаций*, Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Новосибирский государственный театральный институт, 4-6 октября 2011 г., Новосибирск 2011, с. 13-19.
98. Журчева О.В., *Природа конфликта в новейшей драме XXI века* [в:] *Новейшая драма рубежа XX – XXI вв.*: *проблема конфликта*, материалы научно-практического семинара в рамках фестиваля „Новая драма. Тольятти" (г. Тольятти, 11-15 апреля 2008 г.), Универс групп, Самара 2009, с. 18-27.
99. Журчева Т.В., *От Новой драмы к Новой драме: смерть трагикомедии (постановка проблемы)* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, с. 8-18.
100. Зенкин С.Н., *Теория литературы. Проблемы и результаты*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.
101. Ищенко Н.И., *Хельмут Плеснер: Смех и плач*, „Философские науки" 2014, Nr 12, с. 66-77.
102. Ищук-Фадеева Н.И., *Концепт войны: от истории к мифологии («Пир победителей» Александра Солженицына и «Марьино поле» Олега Богаева)*, „Acta Universitatis Lodziensis" 2013, Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny, с. 137-150.
103. Ищук-Фадеева Н.И., *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Вестник культурологии" 2012, с. 153-171.
104. Ищук-Фадеева Н.И., *Текст в тексте и жанр в жанре («Лысая певица» Ионеско)* [в:] *Драма и театр*, вып. III, Тверь 2002, с. 28-35.
105. Калмыкова И.Г., *Категория комического и жанр комедии в литературном процессе: проблемы изучения*, „Вестник Буратского государственного университета" 2014, Nr 10(4), с. 138-143.
106. Карасик В.И., *Алгоритмы построения комических текстов*, „Вестник Российского университета дружбы народов" 2018, Серия: Лингвистика, Nr 4, с. 895-918.

107. Катышева Д.Н., *Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр.* 2-е изд., испр. и доп., Издательство «Лань», Санкт-Петербург 2016.
108. Киселев Н.Н., *Комедия Н. Эрдмана «Самоубийца»*, „Вестник ТГПУ" 2019, Nr 6 (203), с. 105-117.
109. Кислова Л.С., *Функции комического в драматургии О. Богаева*, „Вестник ТГПУ" 2011, выпуск 7 (109), с. 175-179.
110. Кислова Л.С., *Хронотоп дороги в пьесах О. Богаева „DAWN-WAY. Дорога винз без остоновок" и Ю. Клавдиева „Пойдем, нас ждет машина"* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков*, выпуски 1-2. Сборник научных статей, Кемерово 2011, с. 181-185.
111. Клопыжникова А.А., *Ритуал как кодификация обряда*, „Аналитика культурологии" 2009, Nr 14, [online], https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-kak-kodifikatsiya-obryada-1, [15.05.21].
112. Ковыляева Н.Е., *Игровая действительность постмодерна*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики" 2013, Nr 1 (19), с. 101-104.
113. *Краткий словарь по эстетике*, [online], https://esthetiks.ru/komicheskoe.html, [27.06.19].
114. Круглова Т.А., Саврас Н.В., *Новый год как праздничный ритуал советской эпохи*, „Искусствоведение и культурология" 2010, с. 5-14.
115. Куликова Л.В., Попова Я.В., *Табуированные смыслы в дискурсе масс-медия*, „Вопросы когнитивой лингвистики" 2015, Nr 2 (043), с. 52-60.
116. Курант Е., *Театр чудес. Авторские стратегии в драматургии Ивана Вырыпаева*, Издательство LIBRON, Краков 2020.
117. Лавлинский С.П., Малкина В.Я., *Гротескное и фантастическое: образовательный потенциал* [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты. Сборник статей*, ред. В. Малкина, С. Лавлинский, 2017.
118. Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М., *Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория. Дискурсивно-визуальные аспекты* [в:] *Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты*; ред. В. Малкина, Издательские решения, Екатеринбург 2017, с. 25-69.
119. Лавлинский С.П, Павлов А.М., *Фантастическое в драматургии*, „Миргород", Suplement, Nr 1(2016), с. 89-95.

120. Лагода М.А., Павлов А.М., *Гротескный субъект* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 291-295.
121. Лагода М.А., Павлов А.М., *Неосинкретизм драматический* [в:] *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XX веков. Сборник научных статей*, Кемерово 2011, с. 325-327.
122. Лейдерман Н.Л., *Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?,* „Studi Slavistici" 2008, Nr 5(1), с. 147-177.
123. Липовецкий М.Н., *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов,* Новое литературное обозрение, Москва 2008.
124. Липовецкий М.Н., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «Новой драмы»*, Новое литературное обозрение, Москва 2012.
125. Лисина Е.А., *Ритуал в пост-традиции: на примере советской концепции обрядности*, „Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке" 2017, t. 6, Nr 1A, с. 215-220.
126. Литовская М.А., «*Цинизм нынешних молодых людей прямо невероятен»: случай Валентина Катаева*, „Вестник пермского университета" 2013, Nr 2 (22), с. 70-76.
127. Макаров А.В., *Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя)*, „Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта" 2013, вып. 8, с. 162-168.
128. Малютина Н.П., *Смерть в симулятивном пространстве гиперреальности современной русской драмы (на примере пьес Олега Богаева)* [в:] „Slavica Wratislaviensia", Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich, Nr 13, Tanatos 1, с. 427-439.
129. Малютина Н.П., Маронь А., *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка.* Collegium Columbinum, Kraków 2019.
130. Махинина Н.Г., *Специфика комедийности в современной драме (к постановке проблемы)* [в:] *Современная российская драма*, Казань 2008, с. 42-48.

131. Мережинская А.Ю., *Стратегии мифологизации литературы в русской прозе и драматургии 2000-х гг.*, „Русская литература. Исследования” 2012, с. 103-125.
132. Мещанский А.Ю., Савелова Л.А., *Аксиологическая значимость драматургии О. Богаева* [в:] „Филологические науки. Вопросы теории и практики” 2019, t. 12, выпуск 2, с. 332-336.
133. Монхбат И., *Реальный и воображаемый мир героя в пьесе Олега Богаева Русская народная почта* [в:] *Визуальное во всём*, ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский, Москва 2021, с. 67-72.
134. Муравьева А.В., *К вопросу о восприятии абсурда современной литературной практикой (пьеса И. Вырыпаева «Сны»)*, „Вестник Костромского государственного университета” 2021, t. 27, Nr 1, с. 200-204.
135. Муравьева А.В., *От абсурдизации к субъективации в пьесе братьев Пресняковых «Терроризм»*, „Вестник Костромского государственного университета” 2021, t. 27, Nr 2, с. 150-155.
136. Мусийчук, М.В., *Понимание имплицитного смысла как основа креативного механизма юмора*, „Вестник НГУ” 2007, t. 5, выпуск 1, [online], https://nsu.ru>xmlui>handle>nsu, [10.09.21].
137. Мусийчук М.В., Павлов А.П. *Функции юмора в языковой игре как основа развития интеллектуальной активности личности*, Интернет-журнал «Мир науки» 2016, t. 4, Nr 2, с. 1-11.
138. Осьмухина О.Ю., Махрова Г.А., *Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX – XXI вв. (на материале творчества Д.М. Липскерова)*, „Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева” 2012, [online], https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-absurda-v-literaturnom-soznanii-rossii-rubezha-hh-xxi-vv-na-materiale-tvorchestva-d-m-lipskerova, [23.02.20].
139. Охманьска Б., *Танцуй до упаду, ешь, пей и развлекайся! Характеристика персонажей пьес Ольги Мухиной*, [online], http://rosyjskaruletka.edu.pl/2013/12/11/танцуй-до-упаду-ешь-пей-и-развлекайся2/#_ftn1, [02.04.19].
140. Петрова О.Г., *Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония*, „Известия Саратовского университета” 2011, t. 11, вып. 3, Серия Филология. Журналистика, с. 25-30.

141. Печинский М., *Новая драма абсурда в диалоге с классикой русской литературы* [в:] „МирАлисы, Поэтика Необычного в литературе и искусстве XIX – XX веков”, Санкт-Петербург 2017, с. 205-213.
142. Печинский М., *Образы литераторов-классиков в новейшей русской драматургии*, „Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология” 2018, t. 24, Nr 2, с. 93-100.
143. Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950-2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.
144. Рымарь Н., *Поэтика границы в литературе. Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка*, Siedlce 2016.
145. Рытова Т.А., *Абсурд семейных отношений и поэтика конфликта в драматургическом сюжете пьес К. Драгунской «Пить, петь, плакать» и Е. Исаевой «Первый мужчина»*, „Вестник ТГПУ” 2013, Nr 2 (130), с. 58-63.
146. Рытова Т.А., *Коммуникативные стратегии в новейшей русской драматургии («Пить, петь, плакать» К. Драгунской)*, „Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог” 2009, выпуск 10, с. 357-381.
147. Соломкина Т.А., *«Драма крика» на немецкой сцене и в кино* [в:] *Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения. Материалы научной конференции*, Санкт-Петербург 2014, с. 275-280.
148. Скатов Н.Н., *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги*, t. 2, Olma-Press Invest, Москва 2006.
149. *Словарь литературоведческих терминов*, ред. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, Издательство Просвещение, Москва 1974.
150. Старшова А.П., Степанов В.Н., *Трансформация персонажа в современной драматургии*, „Верхневолжский филологический вестник” 2015, Nr 1, с. 124-130.
151. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н., *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*, Издательский центр «Академия», t. 1, Москва 2004.
152. Тернова Т.А., *ОБЭРИУ: история, эстетическая практика (проект главы учебного пособия «История русской литературы XX в.»)*, „Актуальные вопросы современной филологии и журналистики” 2014, Nr 12, [online],

https://cyberleninka.ru/article/n/oberiu-istoriya-esteticheskaya-praktika-proekt-glavy-uchebnogo-posobiya-istoriya-russkoy-literatury-hh-v, [23.02.20].

153. Титкова Н.Е., Есина Е.А., *Доминантные мотивы пьесы О. Богаева «Мертвые уши, или новейшая история туалетной бумаги»*, „Филологические науки. Вопросы теории и практики" 2014, Nr 10 (40), часть 1, с. 189-191.
154. Тремаскина И.В., *Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы*, „Вестник Мордовского университета" 2008, Nr 3, с. 93-97.
155. Трошинская О.В., *Стратегии дописывания повести Н.В. Гоголя «Шинель» в пьесе О. Богаева «Башмачкин»*, „Вестник СамГУ" 2011, Nr 1/2 (82), с. 157-162.
156. Тюпа В.И., *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, Языки славянской культуры, Москва 2010.
157. Тюпа В. И., *Драма как тип высказывания*, „Новый филологический вестник" 2010, Nr 3 (14), с. 7-16.
158. Тютелова Л.Г., *Герой «новой новой драмы» как «герой времени»*, „Вестник СамГУ" 2011, Nr 4 (85), с. 218-223.
159. Тютелова Л.Г., *Проблема пространственной точки зрения в драме*, „Теория драмы" 2019, Nr 4 (39), с. 41-53.
160. Тютелова Л.Г., *Эпическое в «Новой драме» рубежа XIX – XX веков,* „Вестник Челябинского государственного педагогического университета" 2016, Nr 1, с. 152-156.
161. Хакимова Д.Р., *Дискретность как характерная черта российской „новой драмы", Современная российская драма*, Казань 2008, с. 71-78.
162. Хализев В.Е. *Драма как явление искусства*, Издательство Искусство, Москва 1978.
163. Чернец Л.В., *Жанры пьес Островского*, [online], http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=d&course=3&raz=6&pod=1&par=12#, [14.06.20].
164. Шлейникова Е.Е., *«Башмачкин» О. Богаева как драматургический римейк*, „Вестник Тамбовского университета" 2007, Серия: Гуманитарные науки, с. 97-102.

165. Шлейникова Е.Е., *Драматургия О.А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX – XXI веков*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Санкт-Петербург 2008.
166. Шлейникова Е.Е., *Речь персонажей, Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX–XXI вв. (Подготовительные материалы)*, „Новый филологический вестник" 2011, Nr 2 (17), с. 135-139.
167. Шуников В.Л., *Нарративизация новейшей российской драмы*, „Вестник РГГУ" 2011, с. 67-74.
168. Эсслин М., *Театр абсурда*, СПб.: Балтийские сезоны, 2010, [online], http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/, [18.11.19].