

Jadwiga Gracla

Warszawa

## TEŚKNOTA ZA DOMEM – KILKA UWAG O DRAMACIE ARKADIJA AWIERCZENKI BEZ KLUCZA

Początek XX wieku był okresem niezwykle dla rozwoju teatru. Pojawiające się w tym czasie teorie i realizujące je akty twórcze zmierzały w założeniu ku zreformowaniu oblicza sceny<sup>1</sup>. Tak postawione zadanie w połączeniu z filozofią epoki determinowało niejako charakter przyszłych spektakli. Na plan pierwszy wysunęły się przede wszystkim utwory, najogólniej rzecz ujmując, o charakterze poważnym. Celowo nie używamy tu określenia gatunkowego, zastępując je ogólnym określeniem mieszczącym w sobie wszelkie przejawy twórczości dramatycznej. Oczywiście wspomnieć przy okazji wypada, że w przywołanym czasie miały miejsce próby wskrzeszenia gatunku czystego – czyli tragedii, powstające pod piórem zarówno pisarzy związanych z symbolizmem (Innokentij Anieniński<sup>2</sup>, Wiaczesław Iwanow<sup>3</sup>) jak i, co wydaje się bardziej uzasadnione i co wypada podkreślić, bardziej udane, akmeistów (Mikołaj Gumilow<sup>4</sup>). Niemniej jednak były to wypadki wśród drama-

---

<sup>1</sup> Szerzej na ten temat zob: K. Braun, *Wielka reforma teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, 1986, J. Bab, *Teatr współczesny*, Warszawa 1956. Pisałam też o tym w książce: *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice 2013.

<sup>2</sup> Wszystkie cztery dramaty Anienińskiego: *Меланиппа-философ* (1901), *Царь Иксион* (1902), *Лаодамия* (1906) и *Фамира-кифаред* (1906, wydana pośmiertnie w 1913 roku) nawiązują do tematów zapoczątkowanych przez Eurypidesa.

<sup>3</sup> Przykładami mogą być dwie tragedie Iwanowa: *Tantal* z 1905 roku i *Prometeusz* z 1919.

<sup>4</sup> Mikołaj Gumilow napisał *Zatrutą tunikę*. W tym utworze wykorzystał zasady rządzące klasyczną tragedią, w tym trzy jedności. Szerzej na ten temat zob.:

turgii przełomu XIX i XX wieku raczej odosobnione. Znaczniej bardziej rozwiniętą reprezentację posiadał w tym okresie dramat symboliczny, czy dramat ekspresjonistyczny. Obydwa określenia implikują mniej zdefiniowane, czy też sztywne ramy określające strukturę utworów. W tym wypadku bowiem znacznie ważniejsze staje się ich poważne, oscylujące wokół uniwersalnych lub też związanych z modernizmem zagadnień zabarwienie, przesłanie i co za tym idzie treść. Dlatego też w gąszczu powstających w tym okresie utworów odnajdziemy zarówno te, stworzone zgodnie z zasadami dramatu onirycznego, dramatu symbolistycznego, dramatu ekspresjonistycznego, czy też misterium.

Na przeciwległym, co jednak należy z całą mocą podkreślić, znacznie mniej znanym biegunie „produkcji dramaturgicznej” odnaleźć można utwory o zupełnie innym wydźwięku – komediowe w swej formie i treści (i również w tym przypadku rezygnujemy z określeń gatunkowych). Zazwyczaj zapomniane, być może z powodu głębokiego przekonania o ich mniejszej wartości – zarówno w warstwie wymowy i przesłania, jak i w sferze konstrukcji, dotrwały do naszych czasów w formie rozproszonej, zagubione w magazynach, w zakurzonych wydaniach czasopism, nielicznych zbiorach<sup>5</sup>. Zapewne w ich przypadku pokutowało przekonanie o rozrywkowym charakterze tych sztuk, wykluczające powagę i filozoficzny i uniwersalny sens. Na pierwszy rzut oka bowiem nie mogą one stanowić tak bogatego i zróżnicowanego materiału badawczego, jak ich „poważni bracia”, prezentujący filozoficzne przesłania i idee epoki. Przekonanie takie nie uwzględnia jednak dwóch zasadniczych dla pełnego zrozumienia fenomenu komedii omawianego (i nie tylko) okresu faktów: pierwszym z nich jest niesłychana wręcz żywotność tego gatunku, jego popularność również wśród elit kulturalnych wzmiankowanego okresu, drugim – antyczne źródło komedii, która miała być i była przeciwieństwem krzywym lustrem tragedii rozporządzającym tymi samymi – lecz

---

H. Mazurek, *Ku nowym formom antycznej doskonałości. (O tragedii Nikołaja Gumilowa „Zatruta Tunika”)*, [w:] *Słowianie wschodni. Duchowość, mentalność, kultura*, red. D. Piwowarska, A. Rażny, Kraków 1997, s. 189-193.

<sup>5</sup> Utwory te pojawiały się na łamach czasopism teatralnych. W formie zebranej opublikowano je w bibliotece „Satyrykonu”. „Satyrykon” – tygodnik satyryczny, wychodzący w Petersburgu od 1908 do 1914 roku. Od 1913 do 1918 roku wydawano dziennik „Nowy Satyrykon”. Zamknięty po rewolucji, większość jego autorów udała się na emigrację.

jedynie odwróconymi o 180 stopni chwytami<sup>6</sup>. Komedia utożsamiona z gatunkiem niższym (i stylem niskim) została wypchnięta poza horyzont zainteresowania badaczy, ale i współczesnych artystów i krytyków. Zapewne przyczyniło się do tego również przekonanie lansowane w ówczesnych czasopiśmie, sugerujące, że teatr tych czasów pozostaje: „jedynie miejscem rozrywki. Rozrywka ta bywa wdzięczna, wytworna, nie pozbawiona pewnego ładunku ideowego. Najczęściej bywa jednak trywialna, płaska (...)”<sup>7</sup>.

Można sądzić, że przekonanie to w dużej mierze dotyczyło właśnie wystawianych w owych czasach komedii. Oznacza to również, że nie uznano tego gatunku za odpowiedni dla odzwierciedlenia tendencji rozwojowych teatru, jego przemian i nowoczesnych pomysłów scenicznych. Pamiętać jednak należy, że to właśnie komedia stała się łącznikiem – ośrodkiem zainteresowania wielu pisarzy skupionych wokół petersburskiego „Satyrykonu”, rozumiejących potrzebę zmiany oblicza sceny. Do ich grona należał również autor przywołanej w tytule niniejszego szkicu sztuki Arkadij Timofiejewicz Awierczenko.

Pisarz ten niesłusznie, zresztą jak większość artystów, który podzielił losy zapomnianych i źle widzianych w Rosji Radzieckiej, a później w ZSRR, został skazany na zapomnienie. Redaktor „Satyrykonu” i „Nowego Satyrykonu”, autor wielu recenzji pisanych pod pseudonimami, autor wreszcie licznych utworów prozatorskich i, co dla niniejszych uwag najważniejsze, utworów dramatycznych, swoje życie zakończył na emigracji, w jednym z jej porewolucyjnych ośrodków – Pradze, dokąd przybył z Konstantynopola<sup>8</sup>. W jego ojczyźnie, jak wspomniano już,

<sup>6</sup> Najjaskrawszym tego przykładem jest wykorzystanie chwytu *deus ex machina* w komedii *Chmury*, gdzie w koszu na scenę spuszczonego Sokratesa.

<sup>7</sup> A. Łunaczarski, *Pisma o teatrze*. Cyt. za R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa*, Warszawa 1970, s. 70.

<sup>8</sup> Jak wspomina R. Mochola: „Wśród znanych i cenionych pisarzy rosyjskich, którzy żyli i pisali w Pradze, – prócz Mariny Cwietajewej – wymienić należy Arkadija Awierczenkę, autora szeregu zbiorów opowiadań satyrycznych (*Tuzin noży w plecy rewolucji*, *Dzieci*, *Odpozynek na pokrzywie*, *Opowiadania cynika* i in.), powieści *Dowcip mecenatu*, komedii *Gra ze śmiercią*. Pisarz ten był często tłumaczony na język czeski, stąd też cieszył się sporą popularnością wśród czeskich czytelników. Awierczenko zmarł w Pradze w 1925 roku, wkrótce po operacji oczu.” Zob: A. R. Mochola, *Rosyjska Praga*, [online], <http://www.mochola.org/russiaabroad/mochola/ruspraha.html>.

wyrzucono go ze świadomości i odbioru czytelniczego na długie lata. Podobnie zresztą zapomniano i o jego spuściźnie, w tym przede wszystkim o pozostawionych dramatach<sup>9</sup>. W tym jednak przypadku czynniki warunkujące owo zapomnienie były dwojakiego rodzaju: z jednej strony natury obiektywnej – czyli za jego przyczynę można uznać brak całościowych dostępnych wydań jego dorobku artystycznego, z drugiej, co należy podkreślić, również brak zainteresowania dla utworów komediowych tego okresu. Wypada przypomnieć, że pojawiły się one jedynie w formie cząstkowej w latach osiemdziesiątych (antologii rosyjskiej parodii teatralnej<sup>10</sup>), w której w głównej mierze zaprezentowano sztuki autorów bardziej znanych – np. Jewreinowa i, jak już wskazał tytuł, raczej te, których cechy gatunkowe mieściły się w obrębie parodii.

Przywołana w tytule niniejszych rozważań sztuka Awierczenki powstała w 1911 roku (czyli wtedy, kiedy również światło ujrzał znany tekst Jewreinowa *W kulisach duszy*<sup>11</sup>). Składa się na nią dziewięć aktów (części odpowiadających raczej scenom), przy czym, co należy podkreślić, piąty z nich – który można by uznać za centralny – środkowy, jest zredukowany do didaskaliów, z których dowiadujemy się, że główna bohaterka – żona Pliumaszewa – siada ponownie na schodach i zasypia. W konstrukcji sztuki zwraca uwagę niespotykana dotąd lokalizacja miejsca akcji, odległa i zaprzeczająca dotychczasowej praktyce scenicznej. Przestrzenią dramatu jest podest schodów, główna, reprezentacyjna

<sup>9</sup> Awierczenko pozostaje nieznanym jako dramaturg. W tak zwanym obiegu czytelnicznym znany jest jedynie jako autor małych utworów prozatorskich. Brak popularności autora tłumaczyć należy również brakiem wydań całościowych jego utworów.

<sup>10</sup> Mamy tu na uwadze pozycję: *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*, М. Искусство, 1976. W pracy tej jednak zawarte są jedynie teksty wybrane, nie do końca też reprezentujące różnorodność twórczości komediowej tych czasów. Wynika to zapewne z przyjętego kryterium doboru gatunku – parodii. Niezaprzeczalną jednak zasługą tej pozycji, jak już wspomniano, jest wprowadzenie do świadomości odbiorców postaci Nikołaja Jewreinowa, który należał do grona wybitnych reformatorów teatru, zaś w ZSRR zupełnie o nim, po jego emigracji, zapomniano.

<sup>11</sup> Pisałam o nim w artykule: *Twórczość Nikołaja Jewereinowa wobec wyzwań teraźniejszości (kilka uwag o dramacie „W kulisach duszy”)*, [w:] *Literatury i języki wschodniosłowiańskie wobec swojego czasu*, pod red. A. Ksenicza i M. Łuczyk, Zielona Góra 2011, s. 369-375.

klatka schodowa. W żadnej ze scen nie zobaczymy wnętrza mieszkania, do którego prowadzą schody. Rzecz dzieje się na progu, w świecie nie do końca zdefiniowanym, pomiędzy domem – przestrzenią własną, osobistą, zamkniętą a uniwersum zewnętrznym, otwartym, obcym, przeobrażającym. Miejsce akcji bowiem zostało opisane tak: „Akcja odbywa się na górnym podejściu reprezentacyjnych schodów. Na lewo i na prawo piękne główne drzwi. Widz może zobaczyć jeszcze górną część schodów prowadzących w dół. Balustrada. Czas akcji – między jedenastą i dwunastą w nocy”<sup>12</sup>.

Takie skonstruowanie czasu i przestrzeni już na pierwszy rzut oka intryguje i jednocześnie wywołuje uzasadnione wątpliwości. Pierwszą z nich jest umieszczenie postaci w przestrzeni nieznanego dramatu: dotychczas bowiem były nią komnaty i place. Tu świadomie wybrano miejsca znajdujące się przed – domem, mieszkaniem, celem. Dochodzi więc tu do zderzenia przestrzeni zamkniętej, znanej z dramatu klasycznego przeciwstawionej rozległości i fantastyczności świata dramatu romantycznego. Pliumaszew i jego żona wróciwszy z przyjęcia odkryli, że zapomnieli klucza, zamek u drzwi ich mieszkania zatrzasnął się i nie mogą wejść. Stają na progu do przestrzeni pudełka, ale wejść doń mogą jedynie przekraczając znaczący i dzielący świat na dwie części próg. Wydaje się więc z pozoru, że jest to sytuacja najbardziej prozaiczna i dość często spotykana. W tym wypadku jednak służy ona jako pretekst dla zbudowania akcji/nieakcji (bo w tekście brakuje dynamicznej zmiany, replik, nerwu dramatycznego), jego potencjał komediowy zasada się właściwie w śmieszności sytuacji, wzajemnych pretensjach, rozmowach z osobami, które mijają postacie siedzące bez klucza na schodach u progu swego domu. Wśród wzajemnych oskarżeń, wysyłania męża po ślusarza i rozważań, gdzie takiego znaleźć w środku nocy, toczy się akcja sztuki, dodajmy przy okazji, zakończona (przynajmniej z punktu widzenia głównych bohaterów – Pliumaszewa i jego żony) happy endem – po znalezieniu ślusarza – Miszki Samatowa, opisywanego w spisie postaci jako „podejrzana jednostka”, bohaterom wreszcie udaje się zakończyć „nocne czuwanie” na schodach i schronić się w podwojach własnego

<sup>12</sup> Utwór *Bez klucza* odnaleźć można w wersji zdigitalizowanej. Аверченко Аркадий Тимофеевич, *Без ключа*, [online], [http://az.lib.ru/a/awerchenko\\_a\\_t/text\\_1911\\_bez\\_klu\\_cha.shtml](http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_1911_bez_klu_cha.shtml).

domu. Czekanie i poszukiwanie zostało zwieńczone sukcesem. Jednak nie kończy to losów postaci, bowiem oczekiwany happy end – wejście do domu – wyzwala lawinę zdarzeń, w efekcie których wybawca zostaje aresztowany i odprowadzony do więzienia, zaś bohaterowie oddają się namiętnościom. Wszystko więc wydaje się odbywać zgodnie z zasadami budowy komedii: następuje szczęśliwy finał, a jednostka negatywna zostaje ukarana. W rozważaniach na temat tego utworu jednak czarno/białe postrzeganie i definiowanie nie jest możliwe.

Trudność w interpretacji rozpoczyna się już na poziomie klasyfikacji bohaterów: Pliumaszew i jego żona przechodzą swoistą ewolucję – odwróconą w stosunku do tradycyjnych wektorów. Zamiast stopniowej poprawy, dążenia do doskonałości postaci te zmieniają się na niekorzyść. Zmianom sprzyja zarówno czas jak i miejsce. Jeżeli bowiem akcja sztuki, jak informuje nas tekst didaskaliów, dzieje się między jedenastą i dwunastą w nocy, do świadomości odbiorcy dociera niezwykle ważne przesłanie. Zdarzenie odbywa się przecież na progu – nie tylko fizycznie pojmowanym progu własnego domu, do którego bohaterowie tak bardzo chcą się dostać, ale również na progu nowego dnia, w momencie przejścia, najbardziej symbolicznym i magicznym momencie nocy, na przełomie dwóch czasów, dwóch porządków, dwóch światów. Wszystkie te skojarzenia mieści w sobie północ, do której zmierza czas sztuki. Uznawana za moment przejścia, narodzin nowego, odrodzenia, spotkania z innym światem. Dodatkowo przekonanie takie wzmacnia przestrzeń konstruowana przed oczami widza: schody, przedsionek, zamknięte drzwi, orientujące scenografię sztuki w planie wertykalnym. Do otwarcia znajdujących się u szczytu drzwi, do powrotu do domu dążą postaci. Dom, do którego chwilowo stracili klucz i znajdują się niejako w życiowej poczekalni, jest spełnieniem ich marzeń, kresem wędrówki i ziemią obiecaną, wytęsknionym rajem. W spokojnej bezpiecznej przystani własnego domu bohaterowie z reguły odnajdują spokój, stają się lepsi, opadają z nich złe emocje i przyzwyczajenia. Dom to przecież najbardziej osobiste miejsce, symbol ocalenia, ucieczki, wartości szczęścia. Tak funkcjonuje zazwyczaj w literaturze. I takiego też rozumienia domu oczekuje odbiorca tekstu. Tymczasem sztuka *Bez klucza* zdaje się burzyć wszystkie stereotypy, korzystając przy tym z najnowszych, ale czytanych au reburs, koncepcji teatralnych.

By przyrzeć się temu zagadnieniu dokładniej należy wrócić do wspomnianych na wstępie korzeni dramatu. W starożytności tragedia i komedia funkcjonowały równolegle, jak dwie strony tego samego medalu, jedna była krzywym zwierciadłem drugiej. Jeżeli przyjąć więc za pewne przekonanie o genetycznej bliskości tych dwóch gatunków, która pokazuje, że płacz i śmiech są w istocie dwoma skrajnymi reakcjami ludzkimi na tę samą sytuację i że w związku z tym zadaniem tragedii było uwznioślenie sytuacji, zaś komedii świadome jej trywializowanie, wypada inaczej spojrzeć na omawiany dramat. Przede wszystkim potraktować go należy jako swego rodzaju komediowy wariant dramatu stacyjnego, którego pierwowzorem stało się słynne Strindbergowskie *Do Damaszku*<sup>13</sup>.

Przywołanie dramatu Strindberga w tym kontekście może wydać się pomysłem karkołomnym i chybionym. Powstały w 1898 roku dramat skandynawskiego autora jest opowieścią o nawróceniu, o życiu jako wędrówce, o wiecznym powracaniu do pierwotnego stanu, o rozumieniu ludzkiej egzystencji jako dążenia ku nawróceniu i powrotu do stanu sprzed czynów wymagających ekspiacji. I to właśnie zbliża ją do dramatu Awierczenki. A raczej pozwala nam na porównanie obydwu tekstów. Pamiętać należy jednak, że komedia jest krzywym zwierciadłem i wszystko co poważne, widzi **nie**–poważnie. W przypadku *Bez klucza* ów brak powagi uwidocznił się w wyborze sytuacji – trywialnej i śmiesznej. Jednak wymowa tekstu właśnie poprzez skojarzenia ze Strindbergowskim dziełem i wykorzystanym sposobem budowania sceny nawiązującym do współczesnych autorowi tendencji do wielopoziomowości sceny, owej śmieszności przeczy, a nawet przekształca tekst z pozoru, nazwy i gatunku komediowy w gorzką przypowieść o ludzkiej naturze skłonnej do wykorzystywania innych, do złych, podłych czynów w imię niesprecyzowanych instynktów, które do głosu dochodzą wtedy, gdy człowiek czuje się silny i bezpieczny, czyli jak dzieje się to w przypadku tekstu Awierczenki, gdy w końcu Pliumaszew i jego żona dostaną się do swojego domu. Tym samym topos domu zmienia swoje znaczenie – z raju staje się nie piekłem (to domena sztuk psychologicznych), lecz siedzibą złego instynktu, nieograniczonej przyzwoitością i prymitywną nawet moral-

<sup>13</sup> Dramat ten powstał w latach 1898–1904, uznawany jest za przykład dramatu stacyjnego.

nością chęcią szkodzenia innym i ich wykorzystywania. A oni zakończą proces swej odwróconej ewolucji.

Świadectwem przemiany postaci w konstrukcji sceny omawianego okresu – symbolem znajdującym swoje miejsce na scenie teatru – były schody<sup>14</sup>. Przypomnijmy, że wędrówka bohatera *Do Damaszku* również została skierowana wertykalnie. Była ona zapisem przemiany, doskonalenia się, wewnętrznej ewolucji. W przypadku dramatu *Awierczeni* również mamy do czynienia z poruszaniem się w górę, pokonywaniem poszczególnych etapów (kłótni, rozmowy z nieznanymi, znalezieniem rozwiązania, osiągnięciem celu), jednak nie zwieńczonym pozytywnym efektem – lecz raczej zwycięstwem złego nad dobrym. Nowatorstwo konstrukcyjne przestrzeni – schody prowadzące do miejsca wyśnionego, bezpiecznego, niosącego pokój i szczęście – zostaje wykorzystane w odwrotny do założeń sposób. Bohaterowie nie stają się lepsi, nie nawracają się, nie zmieniają swojego życia – wręcz przeciwnie – wznoszą się na wyżyny podłości, niemoralności, wygodnictwa i podłego konformizmu. Dom, do którego dążyli, ów azyl ze Strindberowskiego pierwowzoru, staje się domem zła. W godzinie duchów pokonali drogę od zagubienia do podłości, od dobra do zła, od człowieczeństwa do nikczemności. Ów przedśionek, stan zawieszenia, symbolizujący drogę do domu jest jedynym miejscem, w którym okazywali ludzkie uczucia: tęsknotę za domem. Poza nim stają się potworami, dla których liczy się tylko własna wygoda, zaś satysfakcję czerpią z krzywdzenia innych. Wykreowany w *Bez klucza* dom traci swoje pierwotne symboliczne znaczenie – staje się miejscem antywartości, siedliskiem zła, przemocy. To w domu budzą się najgorsze instynkty. Daje on poczucie nie tyle bezpieczeństwa, ile bezkarności, siły i prawa do czynienia zła.

Odwroćcie wektora – zmiana znaczenia domu – ukazuje więc człowieka, dla którego nie istnieją żadne prawa, moralność, zasady przyzwoitości. W domu mieszczą się jego najbardziej pierwotne instynkty – instynkt czynienia zła. Dom umieszczony na górze, do którego trzeba się wspiąć, odwraca również zakorzeniony w świadomości obraz nieba i piekła. Tym razem to piekło znajduje się na górze, po raz kolejny więc przed

---

<sup>14</sup> Szerzej na ten temat zob., np. L. Jessner: *Schody sceną*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, pod red. W. Dudzika, M. Leyko, Gdańsk 2009, s. 167, 169. Publikacja ta zawiera manifesty reżyserów, scenografów i innych twórców teatru.



tradycyjnymi wyobrażeniami zostało postawione krzywe zwierciadło. Zmiana wektora góra/dół, niebo/piekło, dobro/zło pokazało więc, jak daleko posunie się człowiek odrzucający po kolei ograniczenia przyzwoitości, stopniowo coraz silniejszy. I jak w mitologii Anteusz, gdy dotknął matki ziemi, stawał się niepokonany, tak w tym wypadku bohaterowie, gdy tylko dotkną swego domu, staną się również niepokonani – niestety w podłości i pogardzie.

Zakorzenione w tradycji rozumienie domu zostało więc w tekście Awierczenki poddane całkowitemu przewartościowaniu. Dający poczucie bezpieczeństwa dom, znany chociażby z *Pieśni losu* Błoka (pochodzącej przecież z tego samego roku), tu został ukazany w formie karykaturalnej. W domu bowiem szukać można bezpieczeństwa i oparcia, ale tylko wtedy, gdy oprócz tego pozostaje on siedzibą wartości, a ludzie potrafią je w sobie pielęgnować. Inaczej przekształca się w twierdzę, której zdobycie daje prawo do tyranii, do poczucia wyższości i bezkarności. Czyli staje się tym, czym być nie powinien.

## Bibliografia

- Аверченко А., *Без ключа*, [online], [http://az.lib.ru/a/awerchenko\\_a\\_t/text\\_1911\\_bez\\_klucha.shtml](http://az.lib.ru/a/awerchenko_a_t/text_1911_bez_klucha.shtml).
- Bab J., *Teatr współczesny*, przeł. E. Misiólek, Warszawa 1953.
- Babiet B., *Współczesna reżyseria*, Warszawa 1973.
- Brach-Czaina J., *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1975.
- Braun K., *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Drama und Theater der europäischen Awangarde*, Tübingen 1994.
- Drama und Theater der Jahrhundertswende*, Mainz 1991.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, pod red. W. Dudzika, M. Leyko, Gdańsk 2009.
- Gracla J., *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice 2013.
- Mazurek H., *Ku nowym formom antycznej doskonałości. (O tragedii Nikołaja Gumilowa „Zatruta Tunika”)*, [w:] *Słowianie wschodni. Duchowość, mentalność, kultura*, red. Danuta Piwowarska i Anna Rażny, Kraków 1997, s. 189-193.

Strindberg A., *Dramaty*, przeł. Z. Łanowski, Poznań 1984.

Śliwowski R., *Od Turgieniewa do Czechowa*, Warszawa 1970.

## SUMMARY

### **Longing for a house – a few remarks about the drama Arkady Awierczenko *Without the key***

The article presents a brief analysis of drama of Awierczenko *Without the key*. The work of the author is not known to the general public. The work of the author is not known to the general public. The drama of Awierczenko is known very few. In the present comedy the author of the article noted the specific method of construction of space which refers to the latest trends in theater. At the same time it shows the moral degradation of the individual progressively increasing the power.

**Keywords:** Arkady Awierczenko, the drama, comedy, theater, construction of space