

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Weronika Biegluk-Leś

Wydział Filologiczny
Uniwersytet w Białymstoku
e-mail: w.les@uwb.edu.pl
ORCID: 0000-0003-3596-1357

Laboratorium metanarracji w bestiarium świata. Dramaturgia Jurija Kławdijewa

[...] jestem przekonany, że świat zgubi konformizm

Jurij Kławdijew¹

Jurij Kławdijew, przedstawiciel „nowego dramatu” rosyjskiego² i „togliattińskiej szkoły dramaturgii”³ nazywany „jednym z najbardziej wyrazistych współczesnych dramaturgów”⁴, „enfant terrible nowej rodzimej dramaturgii”⁵, scenarzysta, poeta, aktor, wokalista i autor tekstów (zespołu

¹ Ūrij Klavdiev: „Â sejčas azbuku prohožu”, wywiad przepr. M. Sizova, S. Šagina, „Peterburgskij teatral’nyjżurnal” 2010, nr 3, <https://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/yurij-klavdiev-ya-sejchas-azbuku-prohozhu/> [dostęp 4.03.2024]. Tłumaczenie wszystkich cytatów w języku rosyjskim moje – W.B.-L. Droga Kławdijewa do aktywności literackiej prowadziła od pracy fizycznej (pracował m.in. jako ślusarz) poprzez dziennikarstwo do dramaturgii.

² O fenomenie i specyfice „nowego dramatu” zob. np. S. Gončarova-Grabovskaâ, *Sovremennâ russkaâ dramaturgiâ (koniec XX – naćalo XXI veka)*, Ućebnoe posobie, Vyšejšaâ škola, Minsk 2021; L. Vetelina, „Novaâ drama” XX–XXI vv.: problematika, tipologiâ, èstetika, istoriâvoprosa, „Vestnik Omskogo universiteta” 2009, nr 1, s. 108–114.

³ Do szkoły tej, obok Jurija Kławdijewa (ur. 1974), zalicza się Wadima Lewanowa oraz braci Wiaczesława i Michaïła Durnienkowów. Wszyscy oni związani byli z miastem Togliatti (urodzili się w nim bądź przyjechali na studia). Miasto Togliatti – symbol sowieckiej industrializacji, w burzliwych latach 90. stało się ośrodkiem przestępczości zorganizowanej. Więcej na ten temat zob. M. Sizova, *Fenomen dramaturgii goroda Tol’atti*, „Teatr. Živopis’. Kino. Muzyka” 2012, nr 1, s. 33 i n.

⁴ P. Rudnev, *Drama pamâti. Oćerki istoriirossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*, Moskva 2018.

⁵ Ūrij Klavdiev: „Â ne protiv obyčnyh lûdej, âprotiv seroj massy”, wywiad przepr. O. Karmunin, Art-żurnal „OKOLO” 17.02.2013, <https://okolo.me/2013/02/yurij-klavdiev-ya-ne-protiv-obychnyx-lyudej-ya-protiv-seroj-massy/> [dostęp 24.07.2024].

rockowego grającego alternatywny *noise punk* – Kład Yada / Клад Яда, 2011–2016) ma za sobą burzliwą, buntowniczo-anarchistyczną młodość⁶. Doświadczenia związane z subkulturami skinheadów i punków oraz zainteresowanie „hardkorowym” rapem projektowane były przez pragnienie wolności, poznawania i zmieniania świata. Bohaterowie sztuk dramaturga z Togliatti to przede wszystkim nastolatkwie bądź młodzi ludzie⁷, ponieważ uważa on dzieciństwo za „absolutnie nonkonformistyczny” okres w życiu człowieka⁸. W jednym z wywiadów Kławdijew podkreślał: „Každy dorosły już wybrał swoją prawdę, a nastolatkwie chcą odnaleźć istotę rzeczy”⁹.

Umieszczenie w centrum świata przedstawionego bohatera poszukującego (bezkompromisowość i maksymalizm młodości), wrażliwego na fałsz, szczególnie narażonego na zło i często bezbronnego wobec jego destrukcyjności, pozwala autorowi nie tylko wyeksponować chaos i okrucieństwo otaczającej rzeczywistości, ukazać konsekwencje funkcjonowania w świecie wypełnionym przemocą, ale i przedstawić próby radzenia sobie z zaistniałą sytuacją¹⁰. Należy zaznaczyć, że bohaterów Kławdijewa wyróżnia nie tylko wiek, ale i fakt, że to osoby (dzieci i nastolatkwie) funkcionu-

⁶ Jak sam wspominał: „najpierw byłem fanem futbolu, potem radykalnym chuliganem” [Ūrij Klavdiev, „Sobaka.ru” 25 októbra 2007, wywiad, <https://www.sobaka.ru/city/portrety/3081>, dostęp 14.02.2024].

⁷ Przełamanie tej „reguły” nastąpiło (zdaniem Marii Sizowej i Swietłany Szczaginy) dopiero w 2010 roku, kiedy pojawiła się sztuka *Zburzeni* (Развалины) [zob. Ūrij Klavdiev, *Â sejčas azbuku prohožu...*]. W Polsce była ona prezentowana w takim tłumaczeniu tytułu w 2012 roku w ramach XXI Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” (Centrum Dramaturgii i Reżyserii A. Kazancewa i M. Roszczina, reż. Kirill Wytoptow). Dramaturg sięga w niej po jeden ze mitologizowanych (a w pewnych aspektach tabuizowanych) tematów w kulturze rosyjskiej – blokadę Leningradu w czasie II wojny światowej. Bohaterka sztuki – wielodzietna matka, próbująca ocalić trójkę swoich dzieci – staje się kanibalką. Więcej na temat tego dramatu patrz np. P. Charko-Klekot, *Demitologizacja Wielkiej Wojny Ojczyźnianej na przykładzie sztuki Jurija Kławdijewa „Zburzeni”* („Развалины”), w: *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. A. Moskwin, t. 2, s. 43–68, Warszawa 2018.

⁸ Ūrij Klavdiev, *Â sejčas azbuku prohožu...* Z drugiej strony, Tatiana Żurczewa wskazuje na niejako programowy infantylizm bohaterów „nowego dramatu”: „bohaterowie najnowszego dramatu są w ogóle infantylni, niezależnie od wieku” [T. Żurčeva, *Nastošee bez budušego. Obraz rebenka / podrośtka v novejšej russkoj dramaturgii kak indikator sostoāniā sovremennogo obšestva*, „Sovremennāā dramaturgiā” 2018, nr 3, <https://theatre-library.ru/sovremennaya.dramaturgiya/> 2018-3/8767, dostęp 7.12.2023].

⁹ Ūrij Klavdiev, *V mire stalo gorazdo bol’shepravdy, potomu čto stalo trudnee skryvat’ lož’*, wywiad O. Gogoladze, „Enter” 24 iūlā 2017, <https://entermedia.io/people/dramaturg-yurij-klavdiev-v-mire-stalo/> [dostęp 7.06.2024].

¹⁰ Jeśli spojrzeć na twórczość Kławdijewa przez pryzmat dynamiki rozwoju „nowego dramatu”, to zdaniem Pawła Rudniewa przed dramaturgami „drugiej fali” (wchodzącymi w literaturę w pierwszej dekadzie XXI w., do których przynależą i autor *Zburzonych*) stało zadanie zerwania z typem „bohatera-ofiary”, który stał się „twarzą” dramaturgii lat 90. XX wieku

jące w niepełnych, dysfunkcyjnych rodzinach¹¹, zderzające się na co dzień z różnymi formami agresji, nie tylko w domu, ale i w przestrzeni publicznej (szkoła, podwórko), dosłownie dotknięte bezdomnością bądź uciekające przed wrogą rzeczywistością w narkotyki, alkohol i przygodny seks z grupą będących w podobnej sytuacji rówieśników. To także wchodzący w dorosłość dwudziestoparoletni ludzie przytłoczeni szarością, beznadziejnością i wrogością „dorosłego” świata. Socjalne i światopoglądowe podłoże¹² depresyjności postradzieckiej rzeczywistości okresu gwałtownej transformacji ustrojowej przełomu XX i XXI wieku i początku XXI wieku realizuje się w sztukach dramaturga jako „togliattiński postindustrialny tekst miasta”¹³. Z drugiej strony, badacze podkreślają estetyczną polaryzację świata przedstawionego dramatów Kławdijewa łączących w sobie kontrastowe składowe: „gęsty, fotograficzny realizm i świat fantazyjnych halucynacji”¹⁴, „urbanistyczny realizm dzisiejszego dnia i halucynogeny świat pokolenia fantasy i komputera”¹⁵. Ich istotną cechą staje się

[P. Rudnev, *Drama pamâti. Očerki istoriirossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*, s. 450 i n.]. Swietłana Gonczarowa-Grabowska zauważa, że bohater Kławdijewa zostaje obdarzony nową cechą – „wewnętrzna wolnością” [zob. S. Gončarova-Grabovskaâ, *Sovremennaa russkaa dramaturgiâ (konec XX – načalo XXI v.)*, Minsk 2021, s. 122].

¹¹ Znamienne, że „nie udaje się odnaleźć ani jednej normalnej rodziny, w ani jednej współczesnej sztuce” [T. Žurčeva, *Nastoâšee bez budušego*, dostęp 7.12.2023].

¹² Jelena Czetina wskazuje na następujące przyczyny współczesnego „wykorzenia” („беспочвенности”) i moralnego nihilizmu: „kryminalna rewolucja, zniszczenie przemysłu, pauperyzacja i dezorientacja ludności” [E. Četina, *Ot „apofeoza bespočvennosti” – k apofeozu nasiliâ*, „Vestnik Permskogo universiteta” 2012, wyp. 4, s. 144]. Znamienne, że Gonczarowa-Grabowska pozycjonuje twórczość dramaturgiczną Kławdijewa jako dramat społeczny, ze względu na specyfikę dominującej problematyki (nędza, przestępczość, przemoc, narkomania itd.). [S. Gončarova-Grabovskaâ, *Sovremennaa russkaa dramaturgiâ*, s. 122].

¹³ Zdaniem Mariny Sizowej „postindustrialna przestrzeń Togliatti” staje się „mitologizowanym tekstem miasta” obecnym w mniejszym, bądź większym stopniu w dramatach przedstawicieli „togliattińskiej szkoły”: „Togliattiński „tekst miasta” [...] całkowicie skoncentrowany jest na zrozumieniu otaczającej przestrzeni i bytowaniu w niej człowieka, na związkach między przestrzenią postindustrialnego miasta i bohaterem, ich wzajemnego oddziaływania i walki” [M. Sizova, *Fenomen dramaturgii goroda Tol’atti*, „Teatr. Živopis’. Kino. Muzyka”, nr 1, s. 33, 38]. Zob. też artykuł Katarzyny Syski, która z tej perspektywy analizuje jeden z dramatów Kławdijewa [K. Syska, *O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa „Obłok przypominający delfina”*, w: *Tożsamość (w) przestrzeni. Сущность пространства / пространство сущности*, *Studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi*, red. M. Chrząszcz, K. Dubiel i H. Duć-Fajfer, Kraków 2022, s. 269–279].

¹⁴ P. Rudnev, *Ŭrij Klavdiev i zov Ktulhu*, „Vzglâd” 26 sentâbrâ 2006, <https://vz.ru/columns/2006/9/26/49647.html> [dostęp 12.02.2024].

¹⁵ Ŭrij Klavdiev: *Â sejčas azbuku prohožu*, wywiad przepr. M. Sizova, S. Šagina, „Peterburgskij teatral’nyj žurnal” 2010, nr 3, <https://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/yurij-klavdiev-ya-sejchas-azbuku-prohožu/> [dostęp: 4.03.24]. Kontaminacja realnego i irrealnego wyznacza

również gatunkowa heterogeniczność – dramaturg gra nie tylko kategoriami estetycznymi (piękno–brzydota, trywialność–wzniosłość), ale i różnymi konwencjami artystycznymi (elementy horroru i poetyki grozy, makabry, dreszczowca, *urban-fantasy*, antyutopii, intrygi detektywistycznej, baśni czy westernu).

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są zachowania i strategie komunikacyjne we wczesnych dramatach Kławdijewa (powstałych w latach 2002–2004)¹⁶ opublikowanych w zbiorze *Собираатель пуль и другие ордалии* [Zbieracz kul i inne ordalia] (2006)¹⁷. Taki tytuł tomu pojawia się na stronie redakcyjnej i jest swoistą specyfikacją zamieszczonych w nim dramatów. Wprowadzenie określenia „ordalia”¹⁸ aktywizuje złożone interpretacyjne pole semantyczne, odsyłając zarówno do szerokiego, jak i wąskiego znaczenia tego słowa. „Narzuca” sposób traktowania poszczególnych dramatów, łącząc je w „fabularno-gatunkowy” cykl¹⁹. Na przykład w finalnym utworze zbioru – sztuce *Анна* [Anna] (2004) „ordalia” pojawiają się *explicite* na płaszczyźnie fabularnej (bohaterka wyzywa swojego antagonistę na pojedynek – „sąd boży”):

jąca specyfikę przestrzenno-czasowego kontinuum rosyjskiej dramaturgii przełomu wieków świadczy, zdaniem Gonczarowej-Grabowskiej, o tym, że twórcy próbują zrozumieć i zobrażować złożoność postsowieckiej rzeczywistości [zob. S. Gončarova-Grabovskaâ, *Sovremennaaï russkaa dramaturgia*, s. 71]. Z kolei Mark Lipowiecki charakteryzując sposób obrazowania przedstawicieli „nowego dramatu” posłużył się terminem „hipernaturalizm”, podkreślając występowanie różnych jego wersji: „społeczno-psychologiczny hipernaturalizm”, „filozoficzny hipernaturalizm” [M. Lipoveckij, B. Bojmers, *Perfomansy nasiliâ: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty „novoï dramy”*, Moskva 2012, s. 20].

¹⁶ Debiutem dramaturgicznym Kławdijewa była sztuka *Odruch zwrotny* (*Возвратный рефлекс*) prezentowana w 2002 roku na festiwalu nowego dramatu „Lubimowka” („Любимовка”). Autor, charakteryzując specyfikę artystyczną swojego tekstu, wskazał następujące źródła inspiracji i wpływów: „W trzech czwartych Tarantino, w jednej czwartej Sorokin” – Ūrij Klavdiev, wywiad przeprowadził R. Malinin, „Ponedel'nik. Delovaâ gazeta Tol'atti”, 16.10.2006, poniedziałek. info/society/nastoyaschie-miry-yuriya-klavdieva [dostęp 7.12.2017].

¹⁷ Ū. Klavdiev, *Sobiratel' pul' i dr. ordalii*, Moskva 2006. Do tomu weszły następujące sztuki: *Лето, которого не видели вовсе* [Lato, którego wcale nie widzieli] (2003), *Собираатель пуль* [Zbieracz kul] (2004), *Пойдем, нас ждет машина* [Chodźmy, czeka na nas samochód] (2003), *Облако, похожее на дельфина* [Obłok przypominający delfina] (2004), *Анна* [Anna] (2004).

¹⁸ „Sąd boży, [...] rodzaj odwołania się do instancji wyższej niż ziemska [...] oparty na mniemaniu, że bóstwo ochroni niewinnego i przyczyni się do wykrycia sprawcy” [W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, wyd. czwarte, Kraków 1993, s. 1042]. Najbardziej rozpowszechnione w średniowieczu rodzaje ordaliów to próba gorącego żelaza (ognia), próba wody i pojedynek. W szerokim znaczeniu rozumiem „ordalia” jako „określony typ zwyczajowego dowodzenia sądowego”, a wąskim – „drastyczne, często absurdałne metody dowodzenia”.

¹⁹ Paweł Rudniew podkreśla, że ordalia stają się dla Kławdijewa „nie tylko fabułą sztuk, ale i gatunkiem jako takim” [P. Rudnev, *Drama pamâti. Očerki istoriirossijskoï dramaturgii. 1950–2010-e*, s. 361].

Anna. Ordalia.

Sieroga. (*Po raz pierwszy autentycznie zdziwiony*). Co?

Anna. Ordalia. Znasz zasady [...]. Jestem strzelcem i żądam Sądu Bożego²⁰.

Z kolei maksymalistyczno-drastyczne zachowania bohaterów, poszukających prawdy i samoidentyfikacji, stają się swoistymi „próbami” (np. niebezpieczne walki na noże dwójki nastoletnich przyjaciół w *Zbieraczu kul*, ideowe morderstwo i samobójstwo głównego bohatera w utworze *Lato, którego wcale nie widzieli*, odcięty palec gwałciela noszony w kieszeni przez jedną z bohatererek sztuki *Chodźmy, czeka na nas samochód...*).

Przyjrzyjmy się zatem dokładniej specyfice dyskursu²¹ młodych bohaterów (artykulacji siebie i świata) na przykładzie dramatu otwierającego zbiorów – *Лето, которого не видели вовсе* [Lato, którego wcale nie widzieli] (2003)²². Dramat składa się z pięciu ponumerowanych części tworzących dwie fabularne „grupy”. Pierwsza z nich, obejmująca trzy fragmenty, pokazuje młodocianego bohatera w relacji z osobą dorosłą, natomiast druga, na którą składają się pozostałe fragmenty – w relacji z grupą rówieśniczą. Inicjalna scena sztuki wprowadza widza/czytelnika w typową dla „nowego dramatu” przestrzeń komunalnego mieszkania („chru-

²⁰ Ū. Klavdiev, *Sobiratel' pul' i dr. ordalii*, s. 201. Wszystkie cytaty z utworów według tego wydania. Numery stron podaję w tekście głównym w nawiasach. *Anna* jest jedynym dramatem przetłumaczonym na język polski [zob. *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*, t. 1, *Nowy realizm*, zeb. A. Moskwin, przeł. A. Chybińska, E. Jańczuk, B. Majorczyk, Warszawa 2011, posługuję się jednak własnym tłumaczeniem z przywołanego tomu – W.B.-L.].

²¹ Dyskurs (za Waldemarem Czachurem) rozumiem jako uogólnione pojęcie konwersacji (interakcji społecznej), formę organizacji języka, której celem jest komunikacja oraz „zbiór habitualnych praktyk komunikacyjnych, realizowanych poprzez różne podmioty w formie seryjnych wypowiedzi (tekstów), które w procesie interakcji kształtują określone wizje świata według przyjętych reguł kulturowych” [W. Czachur, *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Wrocław 2020, s. 144]. W procesie analizy szczególną uwagę zwracam na „mocne”, porządkujące świat dyskursy, czyli dyskursy o ideologicznym i światopoglądowym uiekunkowaniu, legitymizujące określony obraz świata, które Lyotard nazywa „wielkimi narracjami” [J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997]. Posługuję się także szerszym pojęciem – metanarracją (również jako synonimem „wielkiej narracji”), w kontekście świadomych działań bohaterów posługujących się narracjami światopoglądowymi o różnym zakresie, zasięgu i proveniencji kulturowej.

²² Tytuł dramatu pojawiający się w wydaniu książkowym, którym posiłkuję się w niniejszym artykule, różni się od tytułu, pod jakim ta sztuka funkcjonuje w zasobach internetowych (np. w elektronicznej Teatralnej Bibliotece Siergieja Jefimowa), pojawia się w opracowaniach naukowych, zarówno rosyjskich, jak i polskich oraz jest wystawiana. Literalnie różnica polega na nieobecności w książce w tytule utworu Kławdijewa zaimka osobowego „my” – *Лето, которого мы не видели вовсе* [Lato, którego wcale nie widzieliśmy]. Prawdopodobnie jest to błąd w druku (bądź istotna zmiana odautorskiej perspektywy – z „oni” na „my”).

szczowki”)²³. Miejsce akcji zmienia się wraz z przemieszczaniem się głównego bohatera – czternastoletniego Andruszki (kuchnia – pokój – kuchnia w pierwszych trzech częściach dramatu i piwnica w dwóch ostatnich). Banalny dialog chłopca ze starszym mężczyzną – sześćdziesięciosiedmioletnim Siemionem Afanasjewiczem – stopniowo staje się coraz bardziej dziwny, niezrozumiały i przez to z jednej strony intrygujący, a z drugiej – wywołujący niepokój. Dzieje się tak w efekcie niepełnej informacji oraz braku kontekstu niektórych wypowiedzi postaci. Wprowadzenie elementu retrospektywnego tylko na chwilę czyni komunikację „przejrzystą”: „Pamiętam, jak spotkałem ciebie przy tym rurociągu ciepłowniczym – brudnego, na wpół uduszonego, z workiem na łbie, całego w kleju, śmierdzącego gorzej niż żul” [s. 10].

Dramatyczna historia spotkania bohaterów (Siemion ratuje życie nastolatki i przygarnia go) staje się bowiem nieoczekiwanie katalizatorem quasi-seansu psychoterapeutycznego podczas którego Andruszka, prowadzony pytaniami mężczyzny, wpada w przypominający hipnozę trans. Próbuje przypomnieć sobie, co stało się z nim po traumatycznej sytuacji otarcia się o śmierć („Dokąd poszliśmy? No, przypominaj sobie!” [s. 11]) mentalnie powraca w stan odurzenia, w którym generuje obrazy i frazy na pierwszy rzut oka nielogiczne i niespójne, a przy tym mroczne i niepokojące:

Andruszka. [...] ściany... ślisko... węże szare, ceglane... (*Stopniowo wchodząc w trans.*) Węże powiesiły się, cegły powiesiły się... strach jest z nami, słońce jest z nami, słońce maszeruje za horyzont, kroki sze-e-e-ro-ki-i-e-e-e... Od drugiej ściany nie oglądać się, inaczej wszystko się skończy... jaśniej, jaśniej... idzie lato, idzie lato, lato idzie-o-o-t... będziemy rowerami po trumnach jeździć, będziemy spotykać porannych umarłaczków [...] [s. 11].

Wypowiedź nastolatka z jednej strony ukazuje percepcję rzeczywistości w sytuacji zmienionego stanu świadomości, z drugiej – odzwierciedla przemianę, która nastąpiła w jego życiu wraz z pojawieniem się Siemiona. Sytuacja wyprowadzenia Andruszki na powierzchnię (z piwnicy, w której wąchał z kolegami klej) zostaje opisana jako wyjście z labiryntu czy wręcz ze świata podziemnego – jako droga z ciemności ku światłu. Widzimy również konsekwentnie realizowaną strategię zagadkowości, „nieprzejrzystości” dyskursu – zarówno motyw lata, jak makabryczno-obrazoburcze elementy związane ze sferą śmierci stają się zrozumiałe dopiero w miarę rozwoju akcji i procesu komunikacji.

²³ Zob. np. cykl dramatów „Chruszczowka” autorstwa Nikołaja Kolady (*Хрущевка*, 1994–1997). „Chruszczowka” to potoczna nazwa małych, często jednopokojowych, komunalnych mieszkań budowanych masowo w czasach, kiedy Nikita Chruszczow stał na czele KPZR. Zob. np.: *Bol’shoj tolkovyj slovar’ russkogo ŗzyka*, red. S.A. Kuznecov, Sankt-Peterburg 2000, s. 1455.

Pseudoseans, prowadzony „silną ręką” przez Siemiona, przypomina odtworzenie zaprogramowanych wcześniej treści i kończy się apoteozą „mistrza”, nazwanego przez Andruszkę familiarnie „dziaduniem wybawicielem”, „dziadkiem zbawicielem”. Kiedy chłopiec wychodzi z transu, Siemion wyjaśnia kluczowy dla całego dramatu motyw „lata”:

Siemion Afanasjewicz. [...] Lato, jeśli popatrzeć na nie odrobinę z ukosa, jak patrzmy na pasażerów w autobusie, okazuje się być jakby czymś najważniejszym. Lato ustala zasady. Zasady dalszego życia. I wojna latem szybciej przebiega, i dzieci więcej się rodzi, i ludzie częściej umierają. Lato bywa różne. [...] [s. 12].

Tytułowe „lato” może być zatem rozumiane jako metafora systemu wartości – aksjologicznego fundamentu jednostki, sensu istnienia, porządkującej prawdy, będącej ważnym elementem budowania tożsamości. Jest to tym bardziej istotne, że zarówno omawiany dramat, jak i wszystkie pozostałe utwory dramatyczne tworzące zbiorek *Zbieracz kul i inne ordalia* ukazują postsowiecką rzeczywistość, w której po rozpadzie oficjalnej metanarracji tożsamościowej („komunizmu”) nastąpił kryzys światopoglądowy jako efekt zniszczenia dotychczasowego obrazu świata. Chaos, eskalacja przemocy i zagubienie stały się składowymi nowej rzeczywistości.

W finale pierwszej części dramatu mężczyzna nadal kontroluje dyskurs, konstruując go tak, że przypomina on odpytywanie młodego adepta z „katechizmu” bolszewizmu. Znamienne, że akcentowane są takie cechy ideologii komunistycznej jak: kult poświęcenia („ból”), kult wodza jako doskonałej realizacji ethosu pracy, budowania siebie i świata²⁴, czy przemoc, opresyjność („potrzeba krwi”):

Siemion Afanasjewicz. [...] A od jakiego słowa „bolszewicy”, pamiętasz?

Andruszka. Ból.

Siemion Afanasjewicz. Zuch. A jak słowo „Stalin” rozszyfrowuje się?

Andruszka. „STAŁ się INnym”.

Siemion Afanasjewicz. Dokładnie. A flagę dlaczego mamy czerwoną?

Andruszka. Dlatego, że krew jest tym, czego potrzebujemy [s. 12–13].

Staruszek bowiem nie tylko ocalił Andruszkę i zaopiekował się nim, ale narzucił mu określoną wizję świata – „nakarmił” go ideą i uczynił swoim pomocnikiem oraz uczniem. Siemion okazuje się „partyjniakiem”, który pozostaje wierny starej metanarracji.

²⁴ Leszek Kołakowski wskazywał na charakterystyczną dla marksizmu utopijną „wiarę w niczym nieograniczone możliwości człowieka – twórcy samego siebie” [L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Paryż 1977, t. 1, s. 422].

Druga część dramatu odsłania „chorą” reinterpretację dialektyzmu materialnego i jego przerażającą realizację, a samego Siemiona ukazuje jako ideowego szaleńca – seryjnego zabójcę. Egzemplifikuje również paradoksalną/ambiwalentną właściwość „dyskursu władzy” – „systemowość” (całościowa idea/narracja) kształtuje „ucznia” w planie emocjonalno-intelektualnym – niweluje zarówno strach przed zabijaniem, jak i osłabia grozę, potworność samego czynu poprzez „racjonalizację” przemocy: „Tylko na początku było strasznie, ale przecież pan mi wyjaśnił, a kiedy jest system, pojawia się zainteresowanie i strach odchodzi, dlatego że nie lubi miejsc, gdzie wszystko jest jasne” [s. 12].

Bohaterowie przechodzą z kuchni do pokoju, gdzie tłem dla ich dalszej rozmowy staje się zwisające z sufitu ciało samobójcy. Ciało, które będzie przedmiotem przerażającego, zideologizowanego rytuału²⁵. Swoistą radykalizację uzyskuje obraz „lata” poprzez trawestujące odniesienie do dyskursu biblijnego, kiedy to mężczyzna tłumaczy chłopcu przyczynę śmierci gospodarza mieszkania: „Nie samą kiełbasą żyje człowiek, ale swoim latem. On widocznie go nie miał. Albo, nie zauważył” [s. 13]. Takie pozycjonowanie wzmacnia aksjologiczną wymowę metafory, nadając tej składowej obrazu „lata” rangę imperatywu. Stary człowiek kolejny raz przypomina Andruszce, że bez porządkującej, usensowniającej świat idei niemożliwe jest pełnowartościowe istnienie i poczucie szczęścia.

W tej części sztuki obserwujemy, jak skoncentrowany na „dialektycznym” rozcłódkowywaniu zwłok Siemion z rozdrażnieniem tłumi budzącą się samoświadomość nastolatka, który chce podzielić się z mentorem wspomnieniem swojego „lata”. Całkowicie oddany „sprawie” mężczyzna, traktuje bowiem ich wspólne działanie również jako sprawdzian, testowanie umiejętności podopiecznego wcielania idei w życie²⁶. Dialektyka Zmarłych Komuni-

²⁵ Warto wspomnieć, że zdaniem Natalii Skorochod Kławdijew poświęcił swój dramat twórcy rosyjskiego nekrorealizmu Jewgienijowi Jufitowi, a dokładniej jego krótkometrażówce *Rycerze niebios* (*Рыцари поднебесья*, 1989). W tym debiutanckim czarno-białym filmie Jufita oglądamy historię przerażającego tajnego eksperymentu, który łączy mężczyzn w szaleństwie absurdu i samotności bohatera. Badaczka zwraca uwagę, że nekrorealizm ujmując temat życia i śmierci na poziomie materii zmieniając postrzeganie przemocy – nie tyle jest to gwałt człowieka nad człowiekiem, co „żywego nad zwierzęciem”. Wchodząc w dialog z Jufitem dramaturg „łączy atrybuty nekrorealizmu z kontekstem społecznym, zanurzając półludzi – półtrupę – półbestie w błocie teraźniejszości” [N. Skorohod, *Putevka v žizn'. Ŭ. Klawdiev. „Leto, kotorogo my ne videli vovse”. Teatr „Priūt Komedianta”, „Peterburgskij teatral'nyj žurnal” 2009, nr 2, <https://ptj.spb.ru/archive/56/spb-jam-56/putevka-vzhizn/>, dostęp 24.06.2024].*

²⁶ Oszały Siemion Afanasjewicz (wraz z przygarniętym nastolatkiem) wymierza „sprawiedliwość” dysfunkcyjnym obywatelom – „towarzyszom”, którzy nie spłacili swego długu wobec państwa i narodu. Nie tylko zastawia pułapki na bezdomnych (domyślamy się, że śmiertelne), ale również nie oszczędza zmarłych (samobójców). Mimo że sam jest bezrobotny, nie zalicza siebie do tego grona, ponieważ „oni to menelstwo niechzące pracować, a on jest ideowym bolszewikiem” [s. 25]. Działania te wywołują skojarzenia ze stalinowskimi „czystkami”.

stów w wykonaniu nauczyciela i ucznia to analityczna procedura polegająca na „objaśnianiu” z perspektywy ideologicznego dyskursu życia zmarłego i sąd nad nim, a jej psychopatyczna i okrutna logika realizuje się poprzez wulgarne udosłownienie metafory:

Siemion Afanasjewicz. [...] Podniósł na siebie rękę?

Andruszka. Podniósł.

Siemion Afanasjewicz. (*Poucążąco*) Grzech. Dlatego – precz z rękami (*wyłamuje ręce trupowi*). Idźmy dalej... [...].

Andruszka. Chcę powiedzieć... pamiętam. Widziałem lato.

Siemion Afanasjewicz. (*Uważnie popatrzysz na niego*) Potem, Andruszka. Po-tem. [...] co tutaj mamy?

Andruszka. (*Obojętnie*.) Skończył ze sobą poprzez powieszenie się. Okazał małoduszność... znaczy się tak... Ośrodek duszy – głowa. Precz z głową... (*Odrywa głowę trupowi*). [...] [s. 14].

W trzeciej części następuje estetyczna polaryzacja dyskursów bohaterów, która stopniowo niweluje dominację dyskursu Siemiona, ponieważ ukazuje proces utraty więzi pomiędzy mężczyzną a nastolatkiem. Każdy z nich zamyka się we własnej narracji, przestając słyszeć drugiego. Mężczyzna metodycznie finalizuje rytuał „odprowadzania w ostatnią drogę towarzysza” tzn. bezcześci fragmenty zwłok, a nastolatek – pogrąża się we wspomnieniach swojego „lata” – sielankowych, pełnych odczucia piękna i harmonii natury:

Siemion Afanasjewicz. [...] Tak... ręce tutaj... gdzie wiaterek hula...niech łowią, ręce wiaterek... (*Stanąwszy na taboret, zdejmując kratkę wentylacyjną i wypycha tam ręce*).

Andruszka. Dobrze jest latem nad urwiskiem..., wiaterek, trawa... Dęby niewielkie rosną – gałązki przy samej ziemi zaczynają się. Wdrapiesz się na taki i siedzisz nad samych urwiskiem – wiatr w twarz, obłoki wysoko, wysoko nad tobą [...] (s. 15).

Ten antydialog (dwa przeplatające się monologi), operujący siłą kontrastu poprzez zderzanie potworności i idylliczności, przeradza się w dyskurs agresji werbalnej maksymalizowanej poprzez erupcyjną wulgaryzację. Jest to efektem buntu Andruszki, który wychodzi z ideologicznego „transu” – modelowania obrazu rzeczywistości przez dyskurs narzucony mu przez Siemiona. „Przypomina” sobie własne spojrzenie na świat:

Andruszka. (*Bardzo spokojnie*) [...] Wszystko sobie przypomniałem. I ludzi w tamtej piwnicy sobie przypomniałem, którzy wpadli w pułapki. I cegły sobie przypomniałem, do których przyklepiły się włosy, i krew, zaschniętą na ścianach tego domu, gdzie „Rolton” jedliśmy. Wy, Siemionie Afanasjewiczu jesteście upiorem, bezrobotnym partyjniakiem, który stracił rozum [s. 16].

Następuje odwrócenie układu sił i chłopiec dosłownie niszczy psychicznie swojego rozmówcę. Kiedy Andruszka uwalnia się spod wpływu Siemiona (zbawcy, wybawcy, opiekuna, terapeuty, nauczyciela, mistrza²⁷), jest w stanie zobaczyć całą ohydę narzuconej mu metanarracji – zdemaskować ją i odrzucić:

Siemion Afanasjewicz. (*Płacze, zakrywa się rękawem*) Znalazłem ciebie... przygar-
nałem... o najważniejszym opowiedziałem...

Andruszka. (*Strasznie drze się na niego*) Gówno rozjebane! O czym mi opowie-
działeś? Że ludzie o lecie zapomnieli? Że Lenin ciągle żyje? Że wszyscy na
świecie albo są martwi, albo umierają? Że świata w rzeczy samej nie ma, a jest
tylko jeden trupi zapach rzeczywistości? Kurewski trupojadzie! [s. 17]

Agresja słowna przerasta w agresję fizyczną i nastolatek zabija starego mężczyznę. Zabójstwo komunisty Siemiona – „upiora” starego świata, pokazane jest jako walka życia ze śmiercią: „A ja ciebie zabiję, suko! Zabiję i będę żyć! Pójdę nad rzekę, znajdę sobie pracę [...]” [s. 17]. W metaforycznej perspektywie jest to również osąd, jaki współczesność wydaje przeszłości, szczególnie znaczący w kontekście rozliczania się postsowieckiego społeczeństwa (i literatury) z traumatycznym doświadczeniem totalitaryzmu. Pierwsza część *Lata...* ilustruje poprzez historię spotkania i relacji pary bohaterów specyfikę dyskursu ideologii komunistycznej, a cały dramat Kławdijewa ukazuje, „jak na wypalanej przez komunistów ziemi, niby pęcherze, pojawiają się i żyją wypalone dusze, i w jakich mękach budzi się w nich samoświadomość”²⁸.

Groteskowo-makabryczna reaktywacja tej metanarracji w wykonaniu psychopaty Siemiona – jest przecież *de facto* sposobem jej parodystycznej demaskacji. Dialektyka Martwych Komunistów, na wskroś tanatocentryczna, do absurdu doprowadzająca przemoc nad martwym ciałem egzemplifikuje materializm leżący u podstaw komunistycznego światopoglądu (cieleśność ofiar), opresyjność (okrutny rytuał członkowania, przemoc), drapieżność ideologii (Siemion kontroluje Andruszkę, tłumiąc jego indywidualność, intelektualne dojrzewanie), totalną ideologizację (nie człowiek, a obywatel, ofiarnictwo, etos powinności, podporządkowanie jednostki ogółowi). W per-

²⁷ Zmiana strategii komunikacyjnych w dramacie (zmiennność, różnorodność dyskursów) egzemplifikuje zmianę ról uczestników aktu komunikacji, ukazując relację między Andruszką a Siemionem Afanasjewiczem w perspektywach różnych opozycji: dorosły – nieletni, starszy pan – nastolatek, terapeuta – pacjent, wybawca – „zagubiona owieczka”, nauczyciel – uczeń, mistrz – adept, agresor – ofiara.

²⁸ N. Skorohod, *Putevka v žizn'*.

spektywie relacji interpersonalnych jest to rozprawa z autorytarną, narzuconą narracją.

W dwóch kolejnych częściach dramatu (czwartej i piątej) akcja przenosi się do piwnicy – miejsca nieformalnych spotkań grupy nastolatków. Dynamika fabularna części czwartej w znacznej mierze zasadza się na nieobecności/obecności głównego bohatera.

Zanim Andruszka się pojawi, poznajemy trójkę jego znajomych: „hiperseksualną” piętnastolatkę Sonię, bezrefleksyjnego hedonistę – szesnastolatka Artioma oraz siedemnastolatka Sanię – quasi-filozofa, który testując różne odmiany marihuany poznaje, w swoim mniemaniu, tajemnicę bytu.

Trywialny, „brutalny” dyskurs (oraz działania młodych bohaterów skoncentrowanych głównie na fizjologicznej stronie istnienia: seksie, narkotykach, alkoholu), pełen wulgaryzmów i młodzieżowego slangu, nieoczekiwanie nasycy się rozważaniami dotyczącymi kwestii artykulacji, rozpowszechnienia, urzeczywistnienia idei „odnalezionej” przez Sanię. Ten poważny, wręcz intelektualny, dialog odbywa się pomiędzy Sanią a Sonią, a towarzyszące mu wypowiedzi Artioma funkcjonują jako estetyczno-znaczeniowy kontrapunkt (parodiująco-degradujące „echo” – momentami słowna klaunada chłopaka przypomina karnawałową dekonstrukcję wysokiego dyskursu). Sania, nie będąc ani artystą, ani politykiem²⁹, znajduje „oryginalny” sposób przekazania innym swojej prawdy:

Sania. [...] Urodzić dziecko. Mesjasza. Żeby mógł. Żeby opowiedział. Nauczył. Wyjaśnił. Zmusił do zrozumienia [s. 21].

Znamienne, że nastolatek werbalizuje ideę spółdzenia mesjasza w trakcie oralnego aktu płciowego z Sonią, łącząc ekstazę intelektualną z seksualną przyjemnością. Dokonuje w ten sposób groteskowej reaktualizacji judeochrześcijańskiej idei. Dziewczyna zafascynowana dyskursem Sani sama proponuje pomoc przy „wcieleniu” jej w życie. Tworzenie „mesjasza” na brudnym materacu w rogu piwnicy staje się tłem dla spotkania i rozmowy Artioma z przybyłym Andruszką.

Strukturalno-kompozycyjnym elementem wprowadzającym bohatera są didaskalia. Kreują one obraz postaci silnej, pewnej siebie, tak spokojnej, jak bywają spokojni „profesjonalni zabójcy” [s. 23]. Andruszka nie kryje swojej urazy do kolegi, który porzucił go na pewną śmierć w piwnicy, w której wspólnie wążali klej. Napięcie i poczucie zagrożenia (antycypowane już

²⁹ W dramacie (ustami bohaterki) artykułuje się sensotwórcza istota dyskursu artystycznego oraz politycznego.

w didaskaliach) stopniowo narastają, ale Artiom aż do tragicznego finału nie zdaje sobie sprawy z powagi sytuacji. Andruszka bowiem całkowicie kontroluje rozmowę, i najpierw sugeruje, a potem otwarcie mówi o swoim zamiarze zabicia kolegi. Początkowo wydaje się, że chodzi o prymitywną zemstę, a dyskurs postaci przypomina zabawę w kotka i myszkę zabójcy z ofiarą. Zanim morderstwo zostanie popełnione, Andruszka relacjonuje istotę dialektyki szalonego komunisty Siemiona i ponownie wchodzi w trans – obrazuje to hipnotyzującą siłę dyskursu, jego parareligijny charakter (cechę tę na płaszczyźnie języka sygnalizuje się wielokrotnie w dramacie np. poprzez użycie określonej leksyki: „modlitwa”, „grzech”, „pielgrzymka”³⁰). Okazuje się, że nastolatek co prawda odrzucił system swego psychopatycznego wybawcy, ale przyjął za aksjomat jego nauki o konieczności odnalezienia swojego „lata” – życia według porządkującej, nadającej mu sens idei. Ten aksjomat stanie się podstawą testu, którego nie zaliczy Artiom i skomplikuje klasyfikację popełnionego czynu – z pospolitej zemsty na ideowe zabójstwo (taka interpretacja pozwala z kolei spojrzeć na Andruszkę jako na współczesny wariant Radiona Raskolnikowa):

Andruszka. Które pamiętasz najbardziej?

Artiom. Ja w ogóle lato słabo pamiętam. Co tam pamiętać? Lato to ciągle jedno i to samo. [...]. Nad rzekę, w lesie schlać się [...]. Bardziej zapamiętuję zimę. Siedzisz w piwnicy, przy rurze grzewczej, na ulicy ziąb, a tobie ciepło, jeszcze i wino skombinujesz [...]. Albo najarać się tam... zajebsić jednym słowem... [...].

Andruszka. To czym ona dla ciebie różni się od lata?

Artiom. A ty co? Zimą jest chłodno!

Andruszka. Jasne. A lata, znaczy się, nie pamiętasz?

Artiom. Nie. Konkretnego nie. Jeden chuj i tyle [s. 27].

Dystynktywną cechą powyższego fragmentu rozmowy jest podwójne kodowanie – gra znaczeniem dosłownym i metaforycznym słowa „lato”. Ilustruje ono fakt, że każdy dyskurs (w tym przypadku ideologiczny) ma swoją siatkę pojęć, którą trzeba znać, aby go zrozumieć. Andruszka pytając o lato, które Artiom najbardziej pamięta, pyta w rzeczywistości o światopogląd, system wartości, ideę, która porządkuje jego życie i przy pomocy takiego klucza odczytuje (dekoduje) odpowiedzi kolegi. Okazuje się, że tego ostatniego nie interesują metanarracje – jego świat to bezrefleksyjne trwanie polegające na zaspokajaniu elementarnych potrzeb. „Bezideowość” Artioma dyskwalifikuje go w oczach Andruszki i „wyrok” zostaje wykonany.

³⁰ Na przykład w jednym z punktów „kodeksu” Dialektyki Martwych Komunistów znalazła się coroczna pielgrzymka do Mauzoleum Lenina.

W ostatniej, piątej części dramatu Andruszka i Sania wiodą egzystencjalno-filozoficzną dyskusję nad trupem kolegi. Zwraca uwagę brak reakcji emocjonalnej, obojętność na przemoc i zbrodnię³¹ – zabójca ostentacyjnie wypija kieliszek wina, strząsając krople na ciało (co wywołuje skojarzenia ze składaniem ofiary), a Sania racjonalizuje morderstwo poprzez uprzedmiotowienie Artioma („Artiom jest przecież balastem, tak?” [s. 29]). Oboje potrzebują idei, aby pokonać strach przed pustką i chaosem istnienia, „aby cieszyć się życiem i godnie umierać” [s. 31]. Bohaterowie Kławdijskiewa nie dążą do odnalezienia jednej nadrzędnej, totalnej idei, zdając się *a priori* akceptować indywidualność poszukiwań sensu życia i wykładni obrazu świata³²:

Andruszka. [...] Ciebie, nawiasem mówiąc, też słyszałem. Ciekawa teoria.
Sania. Tak, twoja też jest niezła [s. 29].

Okazuje się, że powodem zabicia kolegi była także chęć obrony teorii Sani przed profanacją³³. Andruszka obawiał się, że Artiom nie będąc w stanie zrozumieć jej istoty, uczyniłby z niej narzędzie manipulacji innymi dla swoich prymitywnych, hedonistycznych celów: „Wyobrażasz sobie, ile Soń jest w stanie przelecieć ten dupek, uzbrojony w taką superbroń?” [s. 30]. W finale dramatu bohater zostaje sam i z przerażeniem zdaje sobie sprawę, że „pomylił lato z wiosną”. Przeżywa dysonans poznawczy, w jednej chwili tracąc pewność siebie, którą dawało mu przekonanie, że odnalazł „właściwą drogę”:

Andruszka. [...] stałem się prawie bogiem, z własnym marzeniem, z własnym miejscem w życiu! [...] I co się okazuje? Że lata nie pamiętam? Że w ogóle go nie widziałem? W czym zatem jestem lepszy? Pomylić wiosnę z latem, zabić człowieka, potem jeszcze jednego, z powodu systemu, w który sam się nie wpisuję?... Co teraz robić? Co? [s. 33]

³¹ Tylko Sonia jest wstrząśnięta tym, co się stało. *De facto* cały dramat prezentuje różne formy i oblicza przemocy: ideologiczna (dyskurs władzy, „trupia” ideologia Siemiona), psychologiczna (mistrza nad uczniem, dorosłego nad nieletnim); emocjonalna, słowna (atak Andruszki) i fizyczna (zabójstwo); przemoc nad duchem i nad materią (rytuał rozczłonkowania, „karanie materii” – ciała), autodestrukcja (samobójstwo). Wielu badaczy podkreśla, że współczesny dramat rosyjski legitymizuje przemoc i agresję. Zob. np. M. Lipoveckij, B. Bojmers, *Perfomansy nasiliâ: Literaturnyje i teatral'nye eksperimenty „novoj dramy”*, E. Četina, *Ot „apofeoza bespočvennosti” – k apofeozu nasiliâ*, s. 144–148.

³² Znamienne, że potencjalne „koło ratunkowe” (skręt z marihuany, która pozwoliła mu zobaczyć prawdę), które Sania odchodząc daje koledze, okazuje się dla tego ostatniego bezwartościowe, nieskuteczne.

³³ Do końca sztuki nie dowiadujemy się, jaką odkrytą prawdę Sania chce przekazać światu poprzez splodzenie mesjasza. Ważniejsza jest jej ocalająca moc.

Sytuacja bohatera pokazuje konsekwencje maksymalistycznej eksploracji idei, ambiwalentność każdego porządkującego dyskursu. Andruszka staje się mordercą, wiernie podążając za określoną metanarracją w poszukiwaniach swojego „lata” oraz broniąc „czystości” idei.

Znamienne, że swoje ostatnie słowo – „straszenie” – samotny i zrozpaczony Andruszka skieruje do widza/czytelnika, dając poruszające świadectwo jednostki bezskutecznie poszukującej prawdy i sensu w obojętnym, bezdusznym świecie. Zanim wyłączy światło, aby w ciemności wypalić podarowanego przez Sanię skręta z marihuaną, w nadziei, że zobaczy lub przypomni sobie jakiegokolwiek „lato”... W sytuacji deficytu porządkującego dyskursu, co dla bohatera równoznaczne jest z niemożliwością autoidentyfikacji³⁴, samobójstwo wydaje się jedynym „uczciwym” wyjściem z egzystencjalno-epistemologicznego impasu. Odbywający się w ciemności akt samouniwersalizowania, zamykający dramat Kławdijewa, staje się tragiczną formą samoutwierdzenia poprzez śmierć i utwierdzenia śmierci jako sprzeciwu wobec destrukcyjnej i depresyjnej rzeczywistości³⁵.

Reasumując, inicjalny dramat zbioru wczesnych sztuk Jurija Kławdijewa *Lato, którego wcale nie widzieli* ustala dominanty i aksjomaty – model powielany z modyfikacjami we wszystkich pozostałych utworach. Przede wszystkim, wprowadza istotną dla konstytucji postaci metaforę „lata” – ukazującą ich aksjologiczne i epistemologiczne ukierunkowanie³⁶. Młodzi bo-

³⁴ Kwestia kryzysu tożsamości staje się ważnym identyfikatorem bohatera „nowego dramatu”. Znajduje to swój wyraz w dyskursie naukowym, np. w propozycjach typologizacji dramatu. Na przykład Ilmira Bołotian i Siergiej Ławlinski, konstruując swoją typologię konfliktów we współczesnym dramacie wokół dominanty kryzysu samookreślenia postaci, łączą cztery typy samoidentyfikacji z czterema typami konfliktów oraz czterema typami bohaterów [I. Bołotian, S. Lavlinskij, „*Novaâ drama*”: opyt tipologii, „*Vestnik RGGU*” 2010, nr 2, s. 35–45].

³⁵ Irina Kuprijewa zwraca uwagę, że dramaturg stawia odbiorcy pytanie, czy współczesny człowiek ma możliwość adekwatnego duchowego poszukiwania, czy też jego życiową drogą jest autodestrukcja [I. Kupreeva, *Cennostnaâ dominantna kategorii nasiliâ*, s. 201]. Badaczka, analizując funkcje przemocy we współczesnym dramacie rosyjskim, stwierdza m.in., że staje się ona uniwersalnym systemem komunikacji, uzyskuje status poszukiwań alternatywnych sensów i idei w warunkach moralnego relatywizmu i tożsamościowej pustki postradzieckiej rzeczywistości [s. 195 i n.].

³⁶ Notabene, koresponduje to ze stanowiskiem samego autora, który w jednym z wywiadach podkreślał, że jego zdaniem „jedynę, czego człowiek potrzebuje do nieustannego dążenia, nieustanne pragnienie ruchu, rozwoju. [...] Człowiek powinien nieustannie doskonalić się, nieustannie chcieć czegoś się dowiedzieć. Ludzie, którzy z powodu jakiś idiotycznych przyczyn tego nie robią, po prostu dla mnie nie istnieją” [Ůrij Klavdiev, *Â absolutno sčastlivyj čelovek*]. W innym z kolei stwierdzał, że „jest tylko jedna tradycja – pozostawać człowiekiem w każdej sytuacji” [Ůrij Klavdiev, *Ty – žestok, a tot žestokim ne byl*, беседа с Ůрием Klavdievom vedet Elena Strogaleva, „*Peterburgskij teatral’nyj žurnal*” 2016, nr 1, <https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ty-zhestok-atot-zhestokim-nebyl/>, dostęp 12.05.2024].

haterowie dramatów Kławdijewa, funkcjonując w postsowieckiej rzeczywistości zdeformowanej przez przemoc i naznaczonej utratą oficjalnej tożsamościowej narracji, próbują „uporządkować” chaos, nadać sens swojemu istnieniu, radzić sobie z traumami, tworzyć alternatywną rzeczywistość i wyrazić siebie poprzez poszukiwanie i tworzenie prywatnych „metanarracji”, zakorzenionych zarówno w kulturze wysokiej, jak i masowej. Zwraca uwagę wielość funkcji wypełnianych przez takie dyskursy: porządkująco-usensowniająca, kompensacyjno-terapeutyczna, eskapistyczno-światotwórcza... Odważni w swoich poszukiwaniach nastoletni bohaterowie stają się nośnikami, twórcami, testerami i ofiarami idei. Niestety, w „bestiarium” świata to agresja (prowadząca do zniszczenia i samozniszczenia) okazuje się najskuteczniejszym katalizatorem komunikacji, poznania, samorealizacji i samoidentyfikacji, a historie ich zmagania są naznaczone „egzystencjalną aporią” projektowaną przez konieczność poszukiwania całościowego dyskursu i ambiwalentną istotę każdej metanarracji.

Bibliografia

- Bolotân Il'mira, Lavlinskij Sergej (2010), „Novaâ drama”: opyt tipologii, „Vestnik RGGU”, nr 2, s. 35–45.
- Kuznecov Sergej Aleksandrovič [red.] (2000), *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*, Sankt-Peterburg: Norint.
- Charko-Klebot Paulina (2018), *Demitologizacja Wielkiej Wojny Ojczyźnianej na przykładzie sztuki Jurija Kławdijewa „Zburzeni” („Развалины”)*, w: *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, red. A. Moskwina, t. 2, s. 43–68, Warszawa: Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej Uniwersytetu Warszawskiego.
- Charko-Klebot Paulina (2018), *Kobieta w sytuacji granicznej (wybrane motywy twórczości Jurija Kławdijewa)*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 3, s. 127–142.
- Czachur Waldemar (2020), *Lingwistyka dyskursu jako integrujący program badawczy*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Četina Elena (2012), *Ot „apofeoza bespočvennosti” – k apofeozu nasiliâ*, „Vestnik Permskogo universiteta”, vyp. 4, s. 144–148.
- Gončarova-Grabovskaâ Svetlana (2021), *Sovremennââ russkaâ dramaturgiâ (koniec XX – načalo XXI veka)*, Učebnoe posobie, Minsk: Vyšėjšaâ škola.
- Vetelina Larisa (2009), „Novaâ drama” XX–XXI vv.: problematika, tipologiiâ, èstetika, istoriâ voprosa, „Vestnik Omskogo universiteta”, nr 1, s. 108–114.
- Klavdiev Ŭrij (2010), *Â sejčas azbuku prohožu*, wywiad przepr. M. Sizova, S. Šagina, „Peterburgskij teatral'nyj žurnal”, nr 3, <https://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/yurij-klavdiev-ya-sejchas-azbuku-prohozhu/> [dostęp 4.03.2024].

- Klavdiev Ůrij (2006), *Sobiratel' pul' i dr. ordalii*, Moskva: Korovaknigi.
- Klavdiev Ůrij (2007), *Â absolŮtno sčastlivyj čelovek*, rozmawiała Alisa Nikol'skaâ, „Vzglâd” 23 oktâbrâ, <https://vz.ru/culture/2007/10/23/119534.html> [dostęp 12.04.2024].
- Klavdiev Ůrij (2013), *Â ne protiv obyčnyh lŮudej, âprotiv seroj massy*, wywiad przepr. O. Karmunin, Art-žurnal „OKOLO” 17.02, <https://okolo.me/2013/02/yurij-klavdiev-ya-ne-protiv-obychnyx-lyudej-ya-protiv-seroj-massy/> [dostęp 24.07.2024].
- Klavdiev Ůrij (2016), *Ty – žestok, a tot žestokim ne byl, besedu s Ůriem Klavdievym vedet Elena Strogaleva*, „Peterburgskij teatral'nyj žurnal” 2016, nr 1, <https://ptj.spb.ru/archive/83/theater-and-religion/ty-zhestok-atot-zhestokim-nebyl/> [dostęp 12.05.2024].
- Klavdiev Ůrij (2017), *V mire stalo gorazdo bol'she pravdy, potomu čto stalo trudnee skryvat' lož'*, (wywiad) O. Gogoladze, „Enter” 24 iŮlâ, <https://entermedia.io/people/dramaturg-yurij-klavdiev-v-mire-stalo/> [dostęp 7.06.2024].
- Kořakowski Leszek (1977), *GłŮwne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, ParyŮ: Instytut Literacki.
- Kupreeva Irina (2017), *Cennostnaâ dominantakategorii nasiliâ v novejšej russkoj dramaturgii*, „Gumanitarnye i Ůridičeskie issledovaniâ”, nr 4, s. 195–202.
- Kopaliński Władysław (1993), *Słownik mitŮw i tradycji kultury*, wyd. 4, KrakŮw: PWN.
- Lytard Jean-François (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Aletheia.
- Lipoveckij Mark, Bojmers Birgit (2012), *Performansy nasiliâ: literaturnye i teatral'nye ěksperymenty „novoj dramy”*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Rudnev Pavel (2006), *Ůrij Klavdiev i zov Ktulhu*, „Vzglâd” 26 sentâbrâ, <https://vz.ru/columns/2006/9/26/49647.html> [dostęp 8.09.2024].
- Rudnev Pavel (2018), *Drama pamâti. Očerki istoriirossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Sizova Mariâ (2012), *Fenomen dramaturgii goroda Tol'âtti*, „Teatr. Ůivopis'. Kino. Muzyka”, nr 1, s. 30–45.
- Skorohod Natal'â (2009), *Putevka v Ůizn'. Ů. Klavdiev. „Leto, ktorogo my ne videlivovse”. Teatr „PriŮt Komedianta”*, „Peterburgskij teatral'nyj žurnal”, nr 2, <https://ptj.spb.ru/archive/56/spb-jam-56/putevka-vzhizn/> [dostęp 24.06.2024].
- Syska Katarzyna (2022), *O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa „ObłŮk przypominający delfina”*, w: *ToŮsamość (w) przestrzeni. Sušnost' prostranstva / prostranstvo sušnosti. Studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi*, red. M. Chrzâszcz, K. Dubiel i H. Duć-Fajfer, KrakŮw: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, s. 269–179.
- Ůurčeva Tat'âna (2018), *Nastoâšee bezbudušego. Obraz rebenka / подроствka v novejšej russkoj dramaturgii kak indikator sostoâniâ sovremennogo obšestva*, „Sovremennaâ dramaturgiâ”, nr 3, <https://theatre-library.ru/sovremennaya-dramaturgiya/2018-3/8767> [dostęp 7.12.2023].

Laboratory of Metanarration in the World's Bestiary: The Dramaturgy of Yuri Klavdiev

Abstract

This article examines the actions and communication techniques in Yuri Klavdiev's early plays that are included in the collection *Sobiratel' pul' i dr. Ordalii* (Moscow 2006). Numerous levels of the work are covered in the discussion, including the characters, presented world, composition and construction, which allows the unique verbal and nonverbal relations between the individual, the world and oneself to be shown, as well as the nature of the author's dialogue with the reader/viewer. The young protagonists of Klavdiev's dramas, who function in a post-Soviet reality deformed by evil and violence, attempt to organize chaos, give meaning to their existence, compensate for traumas, and express themselves by creating private "metanarratives" rooted in both high and mass culture. Unfortunately, in the world's "bestiary", it is aggression (leading to destruction and self-destruction) that proves to be the most effective catalyst for communication, cognition, self-realization, and self-identification.

Keywords: metanarrative, young protagonists, Russian drama, Yuri Klavdiev