

LITERATUROZNAWSTWO

Weronika Biegluk-Leś

DOI: 10.15290/sw.2025.25.01

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: w.les@uwb.edu.pl

ORCID: 000-0003-3596-1357

**Studium tragizmu
w *Chórze Charona* Jarosławy Pulinowicz**

Słowa kluczowe: „nowy dramat”, współczesny dramat rosyjski, tragizm, tragedia antyczna

Зрители не любят, когда им делают больно.
Но только через боль можно испытать то,
что в театре обычно называют катарсисом.

Jarosława Pulinowicz¹

Jarosława Pulinowicz, uczennica Nikołaja Kolady, przedstawicielka „nowego dramatu” rosyjskiego, uważana za jedną z liderek drugiego pokolenia postsowieckiej kobiecej dramaturgii², „cudowne dziecko” współczesnego rosyjskiego dramatu³, jest dramaturgiem rosyjskim najczęściej – obok Czechowa, Gogoła

¹ Ярослава Пулинович: „Новая драма” „тычет” лицом в жизнь, беседу ведёт Полина Ивановская, [w:] *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. Сборник статей и интервью*, сост., предисл. П. Богдановой, Новое литературное обозрение, Москва 2020, s. 271.

² Так pozycjonuje dramaturgię Pulinowicz Paweł Rudniew w swojej monografii *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, [Руднев 2018, 435]. O zwrotach feministycznych w dramaturgii rosyjskiej patrz np. Charko-Klekot [2023, 47–58].

³ Określenie pojawiające się w książce Natalii Maliutiny i Anny Maroń poświęconej problemom kulturowej samoidentyfikacji w najnowszym postsowieckim dramacie [Малютина, Маронь 2019, 129].

i Kolady – wystawianym na świecie⁴. Na scenach polskich teatrów gościły do tej pory dwie sztuki Jarosławy Pulinowicz⁵: monodram *Marzenie Nataszy*⁶ i *Feniks powraca do domu*⁷.

Twórczość autorki *Żanny* (Жанна, 2013) wyrasta z tradycji uralskiej szkoły dramaturgii⁸, ale Pulinowicz w ramach tego nurtu wypracowuje swój własny styl. Jej dramaty charakteryzuje bowiem, jak twierdzi Natalia Kupina, ewolucja od „naturalizmu językowego”, typowego dla tej szkoły, w kierunku „realizmu językowego” [Купина 2019, 157], przy czym język pozostaje jednym z kluczowych narzędzi „reprezentacji współczesnej świadomości w tekście”⁹. Paweł Rudniew zaś podkreśla, że dla wykreowanego w jej dramatach świata:

⁴ Zwraca na to uwagę Joanna Derkaczew, nazywając Jarosławę Pulinowicz „nową gwiazdą rosyjskiego teatru” [Derkaczew 2012, online]. Patrz też Moskwin [2016, 9].

⁵ Więcej o życiu i twórczości autorki *Ziemii Elzy* (Земля Эльзы, 2015) patrz np. Charko-Klekt [2023, 59–79]. W 2016 roku ukazał się tom 6 *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* pod redakcją Andrieja Moskwin poświecony dramaturgii Pulinowicz, zawierający przekłady jej sześciu sztuk: *Marzenie Nataszy* (Наташина мечта, 2008, tłum. A. Chybińska), *To ja zwyciężyłam* (Победила я, 2009, tłum. J. Adamowicz), *Niekończący się kwiecień* (Бесконечный апрель 2011, tłum. J. Adamowicz), *Feniks powraca do domu* (Птица Феникс возвращается домой, 2011, tłum. J. Sygidus), *Ja wam jeszcze pokażę...* (Как я стал..., 2012, tłum. J. Sygidus), *Lunatycy* (Сомнамбулизм, 2013, tłum. J. Sygidus).

⁶ Teatr Powszechny im. Zygmunta Hubnera (Warszawa 2012, reż. Wojciech Urbański), Teatr im. Stefana Jaracza (Łódź 2013, reż. Nikołaj Kolada), Teatr Polski (Wrocław 2013, reż. Anna Ilczuk), Teatr Polski (Bielsko-Biała 2014, reż. Małgorzata Siuda), Teatr Nowy (Lublin 2015, reż. Bartłomiej Miernik), Lubuski Teatr (Zielona Góra 2021, reż. Magdalena Drab). Monodram ten tworzy swoistą kontrapunktową dylogię ze sztuką *To ja zwyciężyłam* i zazwyczaj obie są razem wystawiane [Moskwin 2016, 10].

⁷ Scena Wspólna Teatru Łejery i Centrum Sztuki Dziecka (Poznań 2014, reż. Jerzy Moszkowicz), Teatr Ludowy (Kraków 2014, reż. Jarosław Tumidajski).

⁸ Dla uralskiej szkoły dramaturgii charakterystyczny jest określony chronotop (akcja sztuk dzieje się we współczesnych prowincjonalnych miastach lub wsiach), a bohaterowie często wywodzą się z nizin społecznych, marginalnych grup lub środowisk niecieszących się prestiżem w społeczeństwie: „(...) отражено текущее время, зафиксирован реальный фрагмент постсоветской российской действительности, вписанный в пространственную картину мира городов и весей, отдалённых от столицы. Персонажи пьес, как и их авторы, родом из провинции” [Купина 2016, 558].

⁹ Zdaniem Marka Lipowieckiego i Birgit Beumers stymulacja odnowy estetyki w ramach „nowego dramatu” związana jest m.in. z różnymi sposobami reprezentacji współczesnej świadomości w tekście dramatycznym [Боймерс, Липовецкий 2012, 12].

(...) не характерны уральская мрачность, уральский пессимизм и натурализм, ставшие одними из атрибутов свердловской драматургической школы. Пулинович свежа и позитивна, ей одинаково свойственны наивность и мудрость в выводах [Руднев 2018, 435].

Jednocześnie młoda dramaturg świadomie kontynuuje (fundamentalne jej zdaniem dla „nowego dramatu”) ukierunkowanie na „współdziałanie z rzeczywistością” zmuszające widza do niekomfortowego zmierzania się z otaczającą rzeczywistością, a także pozostaje wierna naukom swojego „mistrza”:

Коляда учил нас всегда писать про то, что тревожит, что болит. Про себя, короче. В любой пьесе должна быть авторская боль, иначе ничего не выйдет [Пулинович 2020, 271]¹⁰.

Mimo że na pierwszy rzut oka dramaty Pulinowicz wydają się tradycyjne formalnie, ponieważ nie epatują odważnym eksperymentatorstwem¹¹, to przy wnikliwym spojrzeniu okazuje się, że poetyka jej sztuk odzwierciedla wiele tendencji rozwojowych charakterystycznych dla współczesnego dramatu, takich na przykład jak: epizacja dramatycznej struktury, synteza dyskursów (dramaturgicznego, lirycznego i epickiego), opisowy charakter didaskaliów, fragmentarność oraz montaż epizodów i scen¹². Jej utwory przyciągają uwagę widzów umiejętnie prowadzonym konfliktem dramatycznym, aktualnością i ponadczasowością problematyki oraz wyrazistymi

¹⁰ Także melodramatyczna intonacja pojawiająca się w sztukach Pulinowicz jest traktowana przez wielu badaczy jako przejaw wpływu dramaturgii Nikołaja Kolady na stylistyczną manierę autorki. Patrz: Гончарова-Грабовская [2020, 7].

¹¹ Sama dramaturg w jednym z wywiadów otwarcie przyznaje, że nie jest „nowatorem” [Пулинович 2014, online].

¹² Na takie cechy poetyki Jarosławy Pulinowicz zwraca uwagę Swietłana Gonczarowa-Grabowska [Гончарова-Грабовская 2020, 5–14]. Z kolei Swietłana Muradowa analizuje kinematograficzne środki artystycznego wyrazu obecne na różnych poziomach tekstów Pulinowicz, na przykład na poziomie kompozycji: „используется прием графической визуализации текста, разделение текста пьесы на части. Кинематографический наплыв и монтаж помогают сопрягать отдельные части текста с разным пространственным и временным континуумом” [Мурадова 2024, 101]. Znamienne (w świetle „kinematograficznej poetyki”) jest zatem to, że dramaty Pulinowicz są często ekranizowane, np.: *Земля Эльзы* (2020, reż. Julia Kolesnik), *Залиния* (2019, reż. Wadim Dubrowicki), *Жанна* (2022, reż. Konstantin Statski), *Наташина мечта* (2023, reż. Daria Garonika), *Бесконечный апрель* (2024, reż. Anton Butakow) i inni. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że dramaturg ma w swoim dorobku scenariusze filmowe (również na podstawie swoich sztuk).

postaciami kobiecymi¹³. Bohaterki Pulinowicz to bowiem wyróżniające się z masy „psychologicznie ekstremalne typy”, zdaniem Poliny Iwanowskiej wpisujące się w nowy trend kulturowy:

Психологические экстремалы – новый тренд нашей культуры, которая за последние два-три десятилетия в жестокой ситуации выживания поменяла систему ценностей в результате известных социальных катаклизмов. (...) типаж, выбивающиеся из ряда обычных средних людей, отличающиеся либо повышенной жестокостью Жанны, либо неумным эгоизмом (...) Настеньки из „Хора Харона” [Пулинович 2020, 270].

Postaci bohaterek reprezentujące złożone typy psychologiczne, jednocześnie „przebiegłe i straszne”, nie zawsze w godny sposób walczące o swoje szczęście, wywołują sprzeczne i niejednoznaczne emocje – zarówno krytykę, jak i współczucie¹⁴. W sposobie kreacji (i prezentacji) skomplikowanych charakterów i pogmatwanych losów bohaterek dramatów Pulinowicz przejawia się nie tylko głęboki humanizm autorki („человекоцентричность мировоззрения”)¹⁵, lecz także określone pojmowanie roli teatru, związane m.in. ze świadomością tragizmu nieodłącznie wpisanego w ludzką egzystencję:

(...) театр для того и существует – призывать человека к сочувствию и милосердию к кому угодно (...). (...) все мы люди, все по-своему одиноки, по-своему не защищены, несчастны и все мы смертны. И пока театр об этом говорит, он жив [Пулинович 2020, 277].

¹³ Chociaż „świat kobiet” dominuje, nie oznacza to bynajmniej, że w dorobku Pulinowicz nie ma sztuk, w których głównymi bohaterami są mężczyźni, np. *Wienia z Niekończącego się kwietnia*, *Sasza z Lunatyków* czy *Piotr z Mojej drogi* (*Мой путь*, 2019).

¹⁴ Paweł Rudniew zauważa, że bohaterki Pulinowicz: „часто не знают законов жизни, иерархии, ценностной вертикали, структуры. (...) живут неудобно” [Руднев 2018, 435]. Należy zaznaczyć, że „silne”, zdolne do okrucieństwa i przemocy, często naruszające normy etyczne, egoistyczne, a jednocześnie głęboko nieszczęśliwe, postacie kobiet współtworzące specyfikę świata przedstawionego sztuk Pulinowicz (na przykład tytułowa bohaterka sztuki *Żanna*, *Natasza z Marzenia Nataszy* czy *Nastienka w Chórze Charona...*) wywołują mimowolne skojarzenia z targanymi wielkimi namiętnościami bohaterek sztuk Eurypidesa – Elektrą, Medeą czy Fedrą.

¹⁵ Natalia Kupina, charakteryzując specyfikę uralskiej szkoły dramaturgii, podkreśla, że „humanocentryczny światopogląd” właściwy Pulinowicz przejawia się w dążeniu, aby: „услышать голоса тех, кто находится за линией (...)” [Купина 2016, 158].

Utworem Pulinowicz, w którym problematyka tragizmu (idea winy tragicznej i odpowiedzialności za swoje czyny) jest dominantą organizującą zarówno akcję dramatyczną, jak i tematykę, jest *Chór Charona* (*Хор Харона*, 2014). Znamienne, że zjawisko tragizmu zostaje ukazane w sztuce wieloaspektowo – jako kategoria estetyczna, egzystencjalna oraz ontologiczna.

Już sam tytuł dramatu projektuje wieloznaczność obrazu chóru oraz aktualizuje antyczny-mitologiczny kontekst. Z jednej strony następuje przewartościowanie tradycyjnego pola semantycznego związanego z antycznym chórem (obrzędowa rytualność u źródeł antycznej tragedii), z drugiej – identyfikacja chóru (przynależność Charonowi) wprowadza istotny dla sztuki (z perspektywy tragizmu ludzkiego istnienia) motyw śmierci i transgresji. Charon jest przecież tym, który pomaga душom przekroczyć granicę pomiędzy światem żywych a światem umarłych. Od samego początku w sztuce Pulinowicz obserwujemy konsekwentne operowanie złożoną semantyką obrazu chóru – współistnienie i przenikanie jego realistycznych, metaforycznych i mistycznych składowych. Taki charakter centralnego obrazu dramatu wpływa na heterogeniczność i wielowymiarowość świata przedstawionego utworu, a sam chór staje się ważną postacią działającą (bohaterem zbiorowym) w dramacie Jarosławy Pulinowicz. Jego pojawienie się – zarówno w inicjalnej, jak i w finalnej scenie sztuki – tworzy kompozycyjną i znaczeniową („eschatologiczną”) ramę historii życia dwóch sióstr z prowincjonalnego rosyjskiego miasta – 25-letniej Nastieńki i 36-letniej Annuszki. Obie ukończyły konwersatorium i pracują w operze, przy czym młodsza z sióstr śpiewa w operowym chórze. To właśnie w specyficznej przestrzeni teatru spotykamy po raz pierwszy bohaterki podczas przygotowań do nowego spektaklu pod kierunkiem Kostii (były miejscowy dyrygent, a teraz wielka gwiazda ze stolicy, przyjaciel starszej siostry, z którym łączyły Nastię intymne relacje). Eschatologiczny wymiar wprowadzony poprzez tytułową identyfikację chóru zostaje wzmocniony dzięki tanatycznemu charakterowi przestrzeni, którą kreuje przygotowywane przez zespół przedstawienie. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że chór będzie w nim odgrywał główną (właściwie jedyną) rolę:

КОСТЯ. (...) Ну вы уже, наверное, поняли, да, что оркестра в спектакле не будет? Наш композитор с режиссером решили, что и оркестром, и главным

действующим лицом у нас будет хор. Итак, поехали... Начинаем так, как будто все уже закончилось... Должно быть такое ощущение, понимаете, как будто я попал на кладбище... (...) ¹⁶.

Narzucona przez dyrygenta „postperspektywa” minorowej tonacji („rozpoczynamy tak, jakby wszystko już się skończyło”) oraz przywołanie cmentarza jako miejsca akcji stają się także swoistą antycypacją nieszczęśliwych losów głównych bohaterów poprzez intensyfikację skończoności jako jednego z istotnych wyznaczników tragizmu ludzkiej egzystencji. Wykorzystanie chwytu teatru w teatrze wprowadza m.in. aspekt schematyczności, nieautentyczności istnienia, ograniczonej swobody wyboru – człowiek-aktor w teatrze życia często zmuszony jest odgrywać role, które go „przerastają” i które nie zawsze sam sobie wybiera ¹⁷.

Z kolei popularne wśród członków operowego chóru firmowe wokalne rozgrzewki Kostii („распевки”) ukazują ontologiczny wymiar tragizmu:

ХОР (*поет*). Посмотри в глаза хора и ужаснись... (...).

И так несколько раз, повышение тональности – шаг вперед, пока хор не упирается в зеркальную стену, и несколько раз не пропевает фразу перед зеркалом, каждый глядя на себя в упор.

Obserwujemy, jak rutynowe ćwiczenie głosu przed próbą spektaklu niepostrzeżenie przeradza się w proces samopoznania i doświadczenia grozy bytu. Istotne jest to, że w tym procesie uwidaczniają się różne wymiary istnienia człowieka (oscylacja pomiędzy zbiorowością a jednostką). Chór jako zespół wykonuje identyczne czynności i gesty (śpiew skorelowany z ruchem w kierunku lustrzanej ściany), jednocześnie każdy jego członek (co podkreślono w didaskaliach) patrzy „uporczywie” na swoje odbicie w lustrze, indywidualnie zmagając się z uświadomieniem sobie własnej kondycji wpisanej w kondycję ludzką. Poznanie przeradza się w samopoznanie, a działania chóru nabierają cech rytualnych. Rozpoznanie i ewentualna akceptacja tragizmu wpisanego w naturę bytu są konsekwencją świadomego istnienia,

¹⁶ Tu i dalej wszystkie cytaty z dramatu *Chór Charona* Jarosławy Pulinowicz według wersji online zamieszczonej na stronie: https://yaroslavapulino.ucoz.ru/news/khor_kharona_3/2015-02-14-122 [4.02.2024].

¹⁷ Kwestia „aktorstwa”, odgrywania określonej roli okaże się szczególnie istotna w kreacji postaci Nastienki. Historia bohaterki pokazuje, że role, które sami sobie wybieramy, potrafią być nie mniej fatalne niż te narzucane przez życie.

co obrazuje w analizowanych fragmencie „ruch ku zwierciadłu” (rytm życia jako permanentny akt poznania/samopoznania). Podkreślona zostaje również waga relacji Ja–My jako jeden z istotnych elementów samoidentyfikacji. Jednocześnie konieczność zmierzenia się z „grozą istnienia” sugeruje forma językowa wokalnej „rozgrzewki” – dwukrotne użycie w krótkiej frazie trybu rozkazującego. Notabene, Łada Łarina z przekonaniem stwierdza, że:

(...) решать проблемы человека, не зная и не осмысливая глубинных трагических основ его существования, все равно, что пытаться построить атомный реактор, не зная законов физики: возможно, последствия проявятся не так скоро (...), но будут не менее разрушительными для общества и человеческой жизни [Ларина 2014, 16].

Kolejna wokalna rozgrzewka pojawiająca się w kluczowym momencie aktu drugiego (impieza z okazji dziesiątej rocznicy ślubu Annuszki i Gieny) nadaje chórowi prawie boską, demiurgiczną władzę w wymiarze epistemo-logicznym i aksjologicznym:

АННУШКА. (...). (*Поет высоким дрожащим голосом.*) „Только хор Харона, только хор Харона знает, где на свете чья сторона...”

Przysłowiowa „strona” w słowach analizowanej „rozgrzewki” funkcjonuje jako metafora granicy życia i śmierci, dobra i zła. Chór Charona wie, „czyja strona jest czyja”, co sugeruje jego rolę jako moralnego arbitra oddzielającego to, co etyczne, od tego, co niemoralne. Nadaje mu to wyjątkowy charakter i kompetencje wszechwiedzy. Taka kreacja chóru wywołuje skojarzenia z antycznym fatum.

Obserwujemy zatem, jak wraz z rozwojem akcji konsekwentnie narastają w dramacie metaforyczne znaczenia chóru (aż do finałowej sceny „pochłonięcia” Nastieńki), interferując ze znaczeniami realistycznymi (miejsce pracy bohaterki, zespół śpiewaków w operze). Z drugiej strony, sfunkcjonalizowanie chóru w sztuce Pulinowicz jako pełnoprawnej „osoby działającej” dramatu, komentatora i świadka rozgrywających się wydarzeń, ucieleśnienia moralności zbiorowej, stanowi czytelną reaktualizację statusu chóru z tragedii antycznej¹⁸. Przy czym należy zauważyć, że autorka *Chóru*

¹⁸ Nina Gojewa, analizując rolę chóru w tragedii antycznej, podkreśla dwie jego hipostazy: genetyczną (odsyłającą do dionizyjskich misterii) oraz społeczną, pojawiającą się wraz

Charona odwołuje się zarówno do społecznego, jak i rytualno-misteryjnego aspektu roli chóru, czyniąc go integralną częścią dramatu i nosicielem „священного знания” [Гоева 2017, 98]¹⁹.

Istotny pozostaje fakt, że w perspektywie egzystencjalnej bycie częścią chóru rozumianego jako uosobienie zbiorowości staje się dla jednej z bohaterek – Nastienki – źródłem cierpienia i walki wewnętrznej. W kontekście fabuły status „szeregowej” chórzystki oznacza dla niej przejście od życia wypełnionego sukcesem do egzystencjalnej pustki i poczucia niespełnienia. Na przestrzeni całego dramatu powracają wypowiedzi Nastienki wyrażające jej obsesyjny lęk przed anonimowością i zwyczajnością:

НАСТЕНЬКА. (...) Меня вообще как будто нет. Я – никто. Никто. Я – хор. Я – одна из! Про меня только во множественном числе!

НАСТЕНЬКА. Вот и я спрашиваю – почему? Почему я – хор?

НАСТЕНЬКА. Нет. Это был работник хора, а меня там не было. Ты перепутал.

W takiej reakcji Nastienki ujawnia się poczucie tragizmu mające swe źródło w jednym z dualizmów wpisanych w kondycję człowieka – dualizmie jednostki i społeczeństwa, indywidualnego i ogólnego, wyjątkowości i banalności. Nikołaj Bierdiajew w swojej refleksji nad istotą tragiczności stwierdzał, że to, co tragiczne w naszej egzystencji, wynika z prymatu wolności nad bytem:

Дуализм свободы и необходимости, духа и природы, субъекта и объективации, личности и общества, индивидуального и общего для меня являются основным и определяющим. Но это есть философия трагического. Трагическое вытекает из примата свободы над бытием [Бердяев 2018, 31].

Należy podkreślić, że para głównych bohaterek – siostry Nastienka i Annuszka – w różny sposób reagują na tragizm istnienia. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że kreacja tych postaci w dramacie zasadza się na przejrzystej typizacji. Starsza siostra, Annuszka, jawi się jako wcielenie empatii, poświęcenia, odpowiedzialności i altruizmu:

z rozwojem tragedii (chór staje się reprezentantem czy wręcz ucieleśnieniem widza) [Гоева 2017, 96–102].

¹⁹ Andriej Pawlenko zwraca uwagę na fakt, że: „Хор – это одновременно и «народ», и «участник действия», и в определённом смысле «замкнутый цикл жизни», который он собой символизирует” [Павленко 2006, 83].

АННУШКА. Я ничего не считаю, я считаю только одно, что нужно думать о других... Ну и вообще...

W centrum jej świata znajduje się młodsza siostra. Nawet wówczas, gdy ukochana Nastieńka „wbija jej nóż w plecy” i niszczy jej małżeństwo z mikrobiologiem Gieną (Nastieńka uwodzi szwagra i brutalnie informuje o tym Annuszkę, gdy ta świętuje „trwałość” swojego związku), nie zważając na szok i porażający ból, bohaterka staje po stronie zdrajczyń:

Входит Аннушка, белая как полотно. В своем подвенечном платье она сейчас похожа на мертвеца.

АННУШКА. Костя, иди, помоги Генке вещи собрать. И уходите.

КОСТЯ (*пытается ее обнять*). Аннушка, родная, пойдем, выпьем, поговорим... (...).

АННУШКА (*отстраняясь от него*). Мужей у меня может быть много, а сестра одна.

Natomiast w centrum świata młodszej siostry znajduje się ona sama. Infantylna i egoistyczna bohaterka nie zwraca uwagi na uczucia innych osób. W dramacie obserwujemy niszczącą transformację indywidualizmu Nastieńki w „patologiczny egocentryzm” [Kupina 2019, 161–164].

Istotną przyczyną, na której zasadza się tragizm istnienia obu sióstr w egzystencjalnej perspektywie, jest determinizm biologiczny. Annuszka „otrzymuje w spadku” po matce nieuleczalną chorobę genetyczną, która spowodowała przedwczesną śmierć rodzicielki. Z kolei Nastieńka w efekcie mutacji związanej z dorastaniem traci swój niepowtarzalny głos. Mimo że ślepnąca Annuszka boleśnie odczuwa niesprawiedliwość swojego losu, ostatecznie stara się godnie go zaakceptować, myśląc przede wszystkim o dobru siostry, a nie o sobie:

АННУШКА. (...) Ну вот как так, а? Наська – полностью в нашего сбежавшего папашу: здоровая, красивая, харизматичная. А я, Генка, вот это же надо было настолько собрать все мамины черты и болячки? Но я знаешь, Генка, как думаю? Главное, что не глохну. Все остальное хорошо.

Męstwo w obliczu spadających na nią nieszczęść i gotowość do „złożenia siebie w ofierze” czyni z Annuszki „pełnoprawną” postać tragiczną. Bohaterka do samego końca skrywa swoją chorobę przed siostrą. Jej cierpienie

osiąga swoje apogeum po rozpadzie małżeństwa i całkowitej utracie wzroku. Ślepotą Annuszki (wywołująca mimowolne skojarzenia z przegrywającym z fatum Edypem) nabiera w dramacie symbolicznej wymowy.

Z kolei młodsza z siostr umiejętnie odgrywa rolę bohaterki tragicznej, domagając się nieustannego zainteresowania i epatując otoczenie swoją „fatalnością”:

НАСТЕНЬКА. Это все я. Ну почему мне так не везет? Что не сделаю, все криво! Руки потому что не из того места растут или что?

НАСТЕНЬКА. Вот почему из-за меня вечно все страдают? Я – человек, который все портит.

НАСТЕНЬКА (*ложится на пол*). Почему... Почему я всегда все порчу? Почему я всегда не ко времени и не к месту? (*Голос дрожит.*) Я – лишний человек, меня надо было убить при рождении.

Mimo że po śmierci matki starsza siostra i jej mąż otoczyli Nastienkę miłością i opieką, bohaterka ciągle pragnie uwagi otoczenia:

НАСТЕНЬКА. Аннушка... Аня... Почему меня никто не любит? (*Плачет.*) Меня никто... Никто не любит... Я страшная... Я толстая... Никто... (*Заходится в рыданиях.*)

Jelena Kaługina zauważa, że kreacja postaci Nastienki w *Chórze Charona* odsyła do kreacji głównej bohaterki sztuki Tennessee Williamsa *Tramwaj zwany pożądaniem* (1951)²⁰:

Настеньку многое роднит с сосредоточенной лишь на себе Бланш, которая не в силах сопротивляться своим неумным желаниям. У обеих гипертрофированная, болезненная жажда внимания и любви окружающих, да и к любящим сестрам у них отношение одинаковое – требовательное и эгоистическое. В каком-то смысле Настенька – это Бланш Дюбуа XXI века [Калугина 2019, online].

Annuszkę wypełnia współczucie i miłość, natomiast Nastienka „dusi się” od nienawiści:

НАСТЕНЬКА. Вот я ненавижу людей. Ненавижу стариков за их старость, потому что я буду такой же. Ненавижу детей за то, что у них

²⁰ Sama Jarosława Pulinowicz w jednym z wywiadów przyznaje, że dla niej ta sztuka to: „Любимая пьеса из мирового репертуара (...)” [Пулинович 2024, 499].

есть детство, а у меня уже нет. Ненавижу гопников и быдлятину, потому что просто бесят. (...) Больше всего ненавижу собственное окружение. Высокомерные до одури (...). А больше всего ненавижу себя за то, что вот этим-то, вот таким-то хочу нравиться, что вот от этих-то больше всего и жду похвалы, за то, что эти-то и есть те, кого люблю, потому что других не встречала, да и нет никаких других героев нашего времени.

W miarę rozwoju akcji dramatu spolaryzowany obraz pary bohaterek (Annuszki – dobrej „szarej myszki”, „winnej bez winy” oraz Nastieńki – niespełnionego „cudownego dziecka”, bezlitosnego monstrum niszczącego wszystko wokół) komplikuje się. Okazuje się, że młodsza siostra jest ofiarą nie tylko utraty talentu, lecz także samego talentu. W dzieciństwie despotyczna matka narzuciła bohaterce określony życiowy projekt – bycie wielką gwiazdą. Przywołana w dramacie przeszłość Nastieńki, poprzez projekcje wideo spełniające funkcje fabularnych retrospekcji, ukazuje uprzedmiotowaną jednostkę pozbawioną prawa wyboru – matka docenia córkę tylko ze względu na talent wokalny, ignorując jej potrzeby i uczucia:

НАСТЕНЬКА. Я писать хочу....

МАТЬ. Ты полчаса назад ходила. Я тебе сказала, еще раз отрепетируем и пойдешь. Слезы вытри.

АННУШКА. Мам, нупусти ее – она так плачет.

МАТЬ. Больше поплачет, меньше попишет. (...). (*Настеньке*) Только попробуй мне сейчас не вступи как надо!

Annuszka wspiera matkę, taktując siostrę jako przyszłą wielką śpiewaczkę operową. Odniesiony w dzieciństwie sukces (Grand Prix w krajowym konkursie wokalnym) tylko utwierdza wybraną przez innych drogę życiową. Dlatego też mutacja, pozbawiając głos Nastieńki niezwyklej barwy i skali, rujnuje nie tylko jej przyszłą wielką karierę, lecz także pozbawia bohaterkę podstawy jej samoidentyfikacji. Natomiast Annuszka, przejmując wobec siostry rolę matki, poprzez swoją nadopiekuńczość nie pozwala jej dorosnąć, zatrzymując ją w emocjonalnym rozwoju:

АННУШКА. Ну нет у нас с тобой больше мамы, Настенька. Я теперь твоя мама. Я тебя понимаю. Я тебя жалею. Что с тобой? Может, домой тебя отпросим? Поехали? Я тебе что-нибудь вкусное приготовлю. Поможешь, отдохнешь...

Wyznacznikiem infantylizacji bohaterki jest fakt, że mimo swojego wieku (26 lat) bliscy nadal nazywają ją zdrobniale i pieszczotliwie „Nastieńką”, traktując ją jak dziecko.

Specyfika połączenia aspektów estetyczno-artystycznych z sakralno-mitologicznymi, wyznaczona już w tytule dramatu, może być również postrzegana jako budowanie nośnego kulturowo-historycznego punktu odniesienia dla współczesnych rozważań nad kondycją człowieka w świecie, dzięki przywołaniu zarówno antycznej formuły tragedii (jako gatunku), jak i antycznej formuły tragizmu. To z kolei prowokuje do skonfrontowania w procesie analizy sposobu prezentacji historii rozgrywającej się w dramacie Pulinowicz z pojęciami wyznaczającymi według Arystotelesa istotę poetyki antycznej tragedii, takimi np. jak *hamartia*, *perypetia*, *anagnorisis*, *pathos*, *katharsis*²¹.

Hamartia („wielkie zbłądzenie” obciążające bohatera winą tragiczną²²) przybiera w przypadku Nastieńki postać zaślepienia ambicją i egoizmem. Nie jest to pojedynczy błąd czy decyzja, ale głęboko zakorzeniona cecha charakteru wynikająca z niezdolności do zaakceptowania swojej sytuacji. W przeciwieństwie do klasycznej *hamartii*, która często była nieumyślnym błędem lub skutkiem niewiedzy, „zbłądzenie” Nastieńki realizuje się w wymiarze etycznym (moralnym). Nie mając ani siły, ani potrzeby, aby zmierzyć się z tragicznością swojego losu, bohaterka obwinia za swoje nieszczęścia innych. Można zatem stwierdzić, że w jej przypadku mamy do czynienia z *hamartią à rebours*.

Perypetia („zmiana kierunku biegu zdarzeń”, nagły zwrot akcji) w dramacie następuje w scenie przyjęcia rocznicowego, gdy Nastieńka publicznie ujawnia swój romans z Gieną, co prowadzi do katastrofalnych konsekwencji. Ten moment radykalnie odwraca sytuację życiową wszystkich bohaterów.

²¹ We *Wstępie* do *Poetyki* Arystotelesa Henryk Podbielski podkreśla, że te nadrzędne elementy poetyki tragedii antycznej determinują model rozwoju fabuły (składniki *mythos* – opowieści), jak i są związane z moralnym aspektem charakteru postaci (*ethos*) oraz z aspektem intelektualnym postaci, „sposobem myślenia” (*dianoia*), a także są uwarunkowane na *katharsis*. Patrz Podbielski [1983, XCI/XCII]. Zob. też omówienie tych kluczowych pojęć dla koncepcji „tragicznego kosmosu” autorstwa Krzysztofa Bielawskiego [2014, 7–15].

²² Patrz np. jak Anna Krajewska wykorzystuje kategorie *hamartii*, *anagnorisis* i *katharsis* w interpretacji współczesnej postaci tragedii (dramatów Witkacego) [Krajewska 2005, 133–139].

Podobnie jak w klasycznej tragedii, *perypetia* wywołuje uczucia litości i strachu, pokazując, jak szybko pozorna stabilność może przerodzić się w katastrofę.

Anagnorisis („wyjaśnienie tożsamości”, tu – rozpoznanie charakteru) pojawia się w dramacie kilkakrotnie, gdy postacie uświadamiają sobie „prawdziwy stan rzeczy”. Dla Annuszki jest to moment, gdy odkrywa ona zdradę najbliższych, co prowadzi do bolesnego rozpoznania zmarnowanego życia. Jej ofiara i poświęcenie zdają się tracić racje bytu. Zranili ją ci, których najbardziej kochała i którym ufała. Annuszka reprezentuje tragedię powinności – poświęcenie dla siostry paradoksalnie przyczynia się do wytworzenia toksycznej relacji. Jej ślepotą fizyczną staje się metaforą psychologicznej ślepoty na prawdziwą naturę Nastienki. Ostateczne *anagnorisis* prowadzi ją do wstrząsu psychicznego i prowokuje do ucieczki poprzez samobójstwo – wyzwolenia z nieautentycznego istnienia²³. W przypadku Kostii *anagnorisis* dokonuje się, gdy odkrywa kłamstwo Nastienki o aborcji i zdaje sobie sprawę, że był obiektem emocjonalnych i etycznych manipulacji. W efekcie odrzuca on bohaterkę, potępiając jej egoistyczne, bezduszne zachowanie. Sama Nastienka nie doświadcza pełnego *anagnorisis*, co podkreśla jej tragiczną ślepotę i niedojrzałość. Jako egocentryczka i osobowość neurotyczna zrzuca odpowiedzialność za własne cierpienie i niepowodzenia na innych. Zamiast uwalniającej akceptacji i próby zmiany własnego losu, wybiera rolę mścicielki, karzącej wszystkich wokół. Tak rozumiana zemsta staje się destrukcyjnym sposobem budowania własnej tożsamości, negatywną odpowiedzią na tragizm swego losu.

Pathos („czyn tragiczny”, tu – cierpienie) przejawia się w dramacie zarówno w wymiarze fizycznym (utrata talentu, ślepotą, samobójstwo-zabójstwo

²³ Jest to jedna z możliwych wykładni zachowania bohaterki. Scena na balkonie, którą kończy „samobójczy” skok Annuszki, ma bowiem złożoną wymowę i nie poddaje się jednoznacznej interpretacji. Z jednej strony widzimy w niej złamaną, zastygłą w bólu Annuszkę, która całkowicie straciła wzrok i bardziej przypomina trupa niż żywą istotę, z drugiej – całkowicie obojętną, „ślepą” na jej stan psychiczny Nastienkę, która odgrywając rolę „bohaterki tragicznej”, proponuje siostrze wspólne popełnienie samobójstwa. Reakcja Annuszki pozwala spojrzeć na jej czyn jako na dobrowolne złożenie siebie w ofierze, ostatni gest poświęcenia. Znamienne, że w samym dramacie śmierć Annuszki jest różnie oceniana: Nastienka nie poczuwa się do żadnej odpowiedzialności, policja nie znajduje znamion przestępstwa, lekarz-psychiatra stwierdza chorobę psychiczną, Kostia bez wahania nazywa Nastienkę zabójczynią i wyklucza ją z pogrzebowego rytuału („Тебе здесь не место”).

Annuszki), jak i psychicznym (destrukcja relacji, poczucie pustki i beznadziei, utrata sensu życia, rozpad podmiotu). Cierpienie Annuszki ma wymiar oczyszczający, natomiast cierpienie Nastieńki, ze względu na strategię gry w „bohaterkę tragiczną” oraz niszczącą rolę mściciela za osobiste nieszczęścia, wydaje się jałowe i ma ambiwalentny charakter.

Katharsis zdaje się być problematyczne w kontekście współczesnej tragedii. Finał dramatu Pulinowicz można interpretować dwojako. Po pierwsze, jako egzemplifikację nieuchronności tragizmu ludzkiej egzystencji zakorzenionego w dualizmie (podporządkowania jednostki zbiorowości, triumf „my” nad „ja”), po drugie – jako przywrócenie „równowagi aksjologicznej”. W takim rozumieniu „pochłonięcie” Nastieńki przez chór staje się karą za destrukcyjny i autodestrukcyjny sposób reakcji bohaterki na „grozę bytu” i uczynione przez nią zło. Niezgoda bohaterki na „kosmos tragiczny” prowadzi do jej moralnego upadku oraz rozpadu podmiotowości:

(...) понимание трагизма есть неременная составляющая нравственного бытия и стремление уклониться от признания трагической стороны жизни ведет к разрушению нравственных основ человеческого существования” [Ларина 2014, 10].

Należy zauważyć, że neurotyczna osobowość Nastieńki, jej skrajny egocentryzm, niedojrzałość, ciągła gra „w ofiarę”, świadome kreowanie się na bohaterkę tragiczną (teatralizacja tragizmu) oraz strategia manipulacji i kłamstw wprowadzają do dramatu Pulinowicz element melodramatyczny²⁴ rozbijający jednorodność estetyczną obrazu tragizmu w *Chórze Charona*, co odzwierciedla jego specyfikę we współczesnym dramacie. Również ambiwalentność głównej pary bohaterek (każda z nich jest jednocześnie ofiarą i sprawcą) wzmacnia złożoność wykreowanego w sztuce świata.

²⁴ Eric Bentley uważa, że melodramat odzwierciedla sytuację obrażonego neurotyka: „Есть в ней что-то от невротической привычки копить обиды, когда человек считает само собой разумеющимся, что обиды – это несправедливые поступки других по отношению ко мне, а мои поступки по отношению к другим – это заслуженное наказание виновных. Ведь мелодрама отражает именно такое состояние психики” [Бентли 2004, 361]. Z kolei Bolszew podkreśla: „(...) притягательность мелодрамы состоит в том, что она дает нам возможность всласть поплакать над жертвой и вдоволь насладиться ритуально-торжественным наказанием злодея. Мелодрама основана на триумфе добродетели над злом, причем зло должно быть четко локализовано” [Большев 2017, 70].

Dramat *Chór Charona* stanowi studium współczesnego tragizmu, w którym działania bogów i bezwzględne przeznaczenie (fatum) zastępuje zmaganie się człowieka z własną kondycją biologiczną, psychologiczną i społeczną (np. determinizm biologiczny czy dualizm wpisany w ludzką egzystencję), a katastrofa wynika z uwarunkowań człowieka, destrukcyjnych cech charakteru głównej bohaterki projektowanych przez toksyczne relacje rodzinne oraz siły zbiorowości symbolizowanej przez tytułowy chór. Tragizm objawia się w losach postaci, strukturze dramatycznej i symbolice utworu, tworząc współczesną reinterpretację klasycznej tragedii. Zastosowanie kluczowych fabularnych elementów antycznej tragedii (*hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, *pathos*) pozwala dostrzec, jak Pulinowicz reinterpretuje tragedię ze współczesnej perspektywy, zachowując jej uniwersalne aspekty egzystencjalne: cierpienie, brak wolności, doświadczenie śmierci, poszukiwanie autentyczności, niespełnienie zawodowe i osobiste. Dramat pokazuje, jak współczesny człowiek doświadcza tragicznej rozpacz w świecie pozbawionym transcendencji, gdzie zmagania z własną przeciętnością, nieautentycznością i pustką egzystencjalną prowadzą do nieuniknionej (auto)destrukcji. Sztuka prezentuje również głęboką świadomość ontologicznego wymiaru tragizmu oraz konieczności rozpoznania i akceptacji „grozy bytu”, w czym można upatrywać istoty współczesnego *katharsis*. Aktualność przedstawionych problemów etycznych i egzystencjalnych czyni dramat istotnym głosem w dyskusji o kondycji współczesnego człowieka.

Literatura

- Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego. T. 6. Jarosława Pulinowicz*, 2016, red. A. Moskwina, Warszawa.
- Arystoteles, 1983, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław.
- Bentli È., 2004, *Žizn' dramy*, Moskwa. [Бентли Э., 2004, *Жизнь драмы*, Москва.]
- Berdâev N., 2018, *Â i miro b"ektov. Opyt filosofii odinočestva i obšeniâ*, t. 8. [Бердяев Н., 2018, *Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения*, т. 8], <https://www.vehi.net/berdyaev/mirobj/01.html> [5.10.2024].
- Bielawski K., 2014, *Kosmos tragiczny: wolność – nauka – zrozumienie*, „Zeszyty Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie”, nr 6, s. 7–15.

- Bojmers B., Lipoveckij M., 2012, *Performansy nasiliâ: literaturnye i teatral'nye èksperimenty novoj dramy*, Moskva. [Боймерс Б., Липовецкий М., 2012, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты новой драмы*, Москва.]
- Boľšev A., 2017, *Melodramatičeskaâ obida i tragičeskaâ vina*, „Mir russkogo slova”, nr 4, s. 69–75. [Большев А., 2017, *Мелодраматическая обида и трагическая вина*, «Мир русского слова», № 4, с. 69–75.]
- Charko-Klebot P., 2023, *Dramat zaangażowany i angażujący: współczesna dramaturgia rosyjska wobec zagadnienia kobiecości*, Katowice, <https://opus.us.edu.pl/info/phd/USLe6e91c6afc104ce69971f47d9bf6971b> [5.02.2025].
- Derkaczew J., *Jarosława Pulinowicz – nowa gwiazda rosyjskiego teatru*, „Gazeta Wyborcza”, <https://wyborcza.pl/7,75410,11016601,jaroslaw-pulinowicz-nowa-gwiazda-rosyjskiego-teatru.html> [4.07.2024].
- Goeva N., 2017, *Hor v antičnoj tragedii: kul'turnyj genezis âvleniâ*, „Kul'tura i civilizaciâ”, t. 7, nr 2A, s. 96–102. [Гоева Н., 2017, *Хор в античной трагедии: культурный генезис явления*, «Культура и цивилизация», т. 7, № 2A, с. 96–102.]
- Gončarova-Grabovskaâ S., 2020, *Dramaturgiâ Âroslavy Pulinovič (aspekty poëtiki)*, „Žurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologičeskij”, nr 2, s. 5–14. [Гончарова-Грабовская С., 2020, *Драматургия Ярославы Пулинович (аспекты поэтики)*, «Журнал Белорусского государственного университета. Филология», № 2, с. 5–14.]
- Kalugina E., „*Hor Harona*”: *rekviem po Ponasten'ke, ili putešestvie v Aid*. [Калугина Е., «Хор Харона»: *реквием по Настеньке, или путешествие в Аид*], <https://rus.postimees.ee/6616977/hor-harona-rekviem-po-nastenke-ili-puteshestvie-v-aid> [12.02.2024].
- Krajewska A., 2005, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań.
- Kupina N., 2016, *Ural'skaâ škola sovremennoj dramaturgii: osnovy èstetičeskoj konvencii*, „Slavia Orientalis”, t. LXV, nr 3, s. 557–572. [Купина Н., 2016, *Уральская школа современной драматургии: основы эстетической конвенции*, «Slavia Orientalis», т. LXV, № 3, с. 557–572.]
- Kupina N., 2019, *P'esy Âroslavy Pulinovič: tema sem'i i lingvokul'turnye tipaži*, „Izvestiâ Urfu. Seriâ 2. Gumanitarnye nauki”, t. 21, nr 1(184), s. 155–171. [Купина Н., 2019, *Пьесы Ярославы Пулинович: тема семьи и лингвокультурные типы*, «Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки», т. 21, № 1(184), с. 155–171.]
- Larina L., 2014, *Ontologičeskie osnovaniâ tragičeskogo*, „Srednerusskij vestnik obščestvennyh nauk”, nr 6(36), s. 10–17. [Ларина Л., 2014, *Онтологические основания трагического*, «Среднерусский вестник общественных наук», № 6(36), с. 10–17.]

- основания трагического, «Среднерусский вестник общественных наук», № 6(36), с. 10–17.]
- Malūtina N., Maron' A., 2019, *Problema kul'turnoj (samo)identifikacii geroâ v novejšej postsovetskoj drame: pereformatirovka*, Kraków. [Малютина Н., Маронь А., 2019, *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переформатировка*, Kraków].
- Metamorfozy teatral'nosti: razomknutye formy. Sbornik statej i interv'û*, 2020, sost., predisl. P. Bogdanovoj, Moskva. [Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. Сборник статей и интервью, 2020, сост., предисл. П. Богдановой, Москва.]
- Muradova S., 2024, *Kinematografičeskââ poëtika proizvedenij Âroslavy Pulinovič*, „Vestnik ŪURGU”, Seriâ: Social'no-gumanitarnye nauki, t. 24, nr 4, s. 97–103. [Мурадова С., 2024, *Кинематографическая поэтика произведений Ярослав Пулинович*, «Вестник ЮУрГУ», Серия: Социально-гуманитарные науки, т. 24, № 4, с. 97–103].
- Pavlenko A., 2006, *Teoriâ i teatr*, Sankt-Peterburg. (Павленко А., 2006, *Теория и театр*, Санкт-Петербург.)
- Podbielski H., 1983, *Wstęp*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław.
- Pulinovič Â., 2014, *V kakui skazku že â popala*, besedu vedët M. Zasuhina. [Пулинович Я., 2014, *В какую сказку же я попала*, беседу ведет М. Засухина], <http://ptj.spb.ru/blog/vkakuyu-zheskazku-yapopala> [7.03.2024].
- Pulinovič Â., 2020, *Âroslava Pulinovič: „Novaâ drama” „tyčët” licom v žizn'*, besedu vedët Polina Ivanovskaâ, [v:] *Metamorfozy teatral'nosti: razomknutye formy Sbornik statej i interv'û*, sost., predisl. P. Bogdanovoj, Moskva, s. 269–277. [Пулинович Я., 2020, *Ярослава Пулинович: «Новая драма» «тычет» лицом в жизнь*, беседу ведет Полина Ивановская, [в:] *Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. Сборник статей и интервью*, сост., предисл. П. Богдановой, Москва, с. 269–277.]
- Pulinovič Â., 2024, *„Teatr – èto vozmožnost' živyh govorit' s živymi”*. *Beseda s Âroslavoj Pulinovič*, [v:] *Zemlâ Êl'zy: p'esy, monologi*, Moskva, s. 487–501. [Пулинович Я., 2024, *«Театр – это возможность живых говорить с живыми»*. *Беседа с Ярославой Пулинович*, [в:] *Земля Эльзы: пьесы, монологи*, Москва, с. 487–501.]
- Pulinovič Â., *Nor Harona*. [Пулинович Я., *Хор Харона*], https://yaroslavapulino.ucoz.ru/news/khor_kharona_3/2015-02-14-122 [4.02.2024].
- Rudnev P., 2018, *Drama pamâti. Očerkiistorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*, Moskva. [Руднев П., 2018, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Москва.]

STUDY OF TRAGEDY IN YAROSLAVA PULINOVICH'S DRAMA
THE CHOIR OF CHARON

ABSTRACT

Keywords: the New Drama, contemporary Russian drama, tragedy, ancient tragedy

The article contains an analysis of the drama *The Choir of Charon* by Yaroslava Pulinovich [*Хор Харона* 2014]. The drama constitutes a study of the contemporary tragedy, in which the actions of gods and inexorable fate are replaced by human struggle with one's own biological, psychological, and social condition, while the catastrophe results from human determinants – the destructive character traits of the main protagonist rooted in the toxic family relationships and pressures from the collective symbolised by the titular chorus. The tragic element manifests itself in the characters' fates, dramatic structure, and symbolism of the work, creating a contemporary reinterpretation of the classical tragedy. The application of the key plot elements of the ancient tragedy (*hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, *pathos*) allows us to perceive how Pulinovich reinterprets tragedy from a contemporary perspective, while preserving its universal existential aspects (suffering, lack of freedom, experience of death, search for authenticity, professional and personal unfulfillment).