

LITERATUROZNAWSTWO

Walenty Piłat

Olsztyn

„Komunałka” jako obraz archetypowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej

Niniejsze rozważania wypadałoby zacząć od wypowiedzi Ireny Sławińskiej, iż

dramat współczesny Sartre'a, Ionesco, Becketta, a nawet Mrożka zmusza nas do podjęcia starego, zapomnianego niemal problemu jedności miejsca. Ta niezmiennosc obrosła nowymi znaczeniami i zyskała nową, potężną wymowę; stała się znakiem beznadziejnego świata, który nas więzi, od którego nie ma ucieczki. Po ekspresjonistycznych *Wandlungsdramen* czy *Stationendramen*, w których teatralną metaforę życia stanowiła wędrówka po różnych obszarach doświadczenia ludzkiego, nastąpiła metafora nieruchomego świata: więzienia¹.

Odnosząc tę, jakże słuszną konstatację, do współczesnej dramaturgii rosyjskiej ze zdziwieniem zauważamy, że mimo całkowitego niemal odcięcia (przynajmniej do czasów „pieriestrojki”) od światowych trendów i tendencji rozwojowych doskonale wpisuje się ona we współczesny proces literacki, choć, rzecz zrozumiała, u jej podstaw leżą typowo rosyjskie uwarunkowania i prawidłowości. Jak pamiętamy, dramaturgia rosyjska kojarzona była z tubą ideologiczną i jeśli nawet zdarzały się utwory, które ze względu na uniwersalność poruszanych problemów zasługiwały na uwagę (a zdarzały się i było ich dość dużo), to jednak światowy teatr traktował je jako pewien fenomen radzieckiego systemu, aczkolwiek chętnie je na swych scenach wystawiał (np. sztuki Edwarda Radzińskiego, Aleksieja Arbuzowa

¹ I. Sławińska, *Odczytanie dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, Wrocław 2003, s. 24.

i in.). Jak wiadomo, system radziecki w ciągu siedemdziesięciu przeszło lat zdołał „wypracować” wiele mitów, które z biegiem lat stawały się niemal prawdami oczywistymi, gdy tymczasem rzeczywistość okazywała się zgoła inną i bardziej skomplikowaną. Jeszcze w latach siedemdziesiątych na scenach rosyjskich prezentowano bohaterów, którzy w imię socjalistycznej moralności gotowi byli na wszystko (sztuki Aleksandra Gelmana, Ignatija Dworieckiego i in.), gdy tymczasem rodziła się już nieco inna dramaturgia, bardziej krytyczna w stosunku do radzieckich realiów. Niewątpliwie, ten nurt zapoczątkował Aleksander Wampilow, potem udanie do jego poszukiwań nawiązywała Ludmiła Pietruszewska. Ale nie tylko oni. Tę listę można kontynuować, by w końcu wskazać na tzw. „nową falę” (przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych) oraz nowe procesy, które zostały zapoczątkowane w okresie „pieriestrojki”. Także w czasach przełomu dramat rosyjski coraz chętniej zaczął się zwracać do tzw. sztuki kameralnej, która w przeszłości nie cieszyła się szczególnym uznaniem krytyki. Właśnie w sztukach kameralnych (najczęściej bywały to jednoaktówki) szczególnego znaczenia nabrała przestrzeń, nie tylko zresztą jako miejsce akcji, ale także jako niezwykle istotna kategoria w kształtowaniu sensów naddanych utworu. W wielu dramatach Ludmiły Pietruszewskiej owa przestrzeń została ograniczona do tzw. komunalki, czyli wielorodzinnego mieszkania, w którym w każdym z pokoiów mieszkała inna rodzina. Z biegiem lat „komunalka” stała się w wielu sztukach współczesnych symbolem swistego śmietnika egzystencjalnego, miejscem gdzie zgromadzono jakieś przypadkowe jednostki ludzkie, najczęściej samotne i jakby wyrzucone poza normalne procesy życiowe. W tym właśnie kłębowisku ludzkich typów, namiętności, wzajemnych sympatii i animozji musiało i dochodziło do najróżniejszych konfliktów, które pod piórem utalentowanego dramaturga urastały do rangi szerszego uogólnienia. Na tej ograniczonej przestrzeni każde wypowiedziane słowo, każdy niemal gest podmiotu działającego nabierał wieloznacznych sensów.

W dramatach wielu współczesnych autorów ograniczona przestrzeń „komunalki” symbolizuje także ograniczenia funkcjonujące w Związku Radzieckim, a także ograniczenia intelektualne działających podmiotów. Te wąskie ramy przestrzenne (ale także i czasowe, to często kilka godzin) niejako z większą ekspresją uwiadcniają skonfliktowaną rzeczywistość radziecką, ale także i tę „popieriestrojkową”, bo przecież mentalność przeciętnego Rosjanina nie zmieniła się w efekcie takich, czy innych postanowień politycznych.

Jak się wydaje, warto spojrzeć na rosyjską dramaturgię współczesną także i z tego punktu widzenia. Jak zostało zasugerowane wcześniej, przestrzeń „komunalki” traktuje się jako typowy obraz archetypowy w najnow-

szej twórczości dramaturgicznej. Jak czytamy w „*Słowniku terminów literackich*”, sam archetyp jest niezmienny, nie podlega przemianom historycznym, jego aktualizacjami są symbole i obrazy archetypowe (podkr. moje), kształtujące się w różnych dziedzinach działalności ludzkiej, w tym także w sztuce².

Mówiąc o roli przestrzeni w dramacie trzeba koniecznie wskazać na bogatą już w tej kwestii polską i obcą literaturę naukowo-krytyczną. Jak w swoim czasie pisał Jan Błoński, *stosunki przestrzenne – odślawiają – przynajmniej pośrednio – rozumiane prawdy o świecie, którą przynosi dzieło dramatyczne. Ale i z prawdą, i z przestrzenią choćby literacką, wszystko w XX wieku coraz bardziej zawikłane*³.

Z kolei Dobrochna Ratajczak nie bez racji stwierdza, iż w badaniu twórczości dramaturgicznej zastanowienie się nad rolą przestrzeni w organizacji świata przedstawionego pełni rolę dogodnej soczewki, w której załamuje się nasza refleksja o świecie...⁴

Nie będę tu, oczywiście, przywoływał klasycznych już ustaleń Michała Bachtina czy Jurija Łotmana, choć oczywiście przy analizie konkretnych tekstów dramaturgicznych mam je na uwadze⁵. W każdym razie, przestrzeń jako kategoria strukturalna, ale też i jako „nośnik” wyższych sensów w najnowszej dramaturgii rosyjskiej odgrywa niebagatelną rolę. Z jednej strony jest, jak to już wcześniej zaznaczyłem, zwyczajnym miejscem rozgrywających się zdarzeń, czynnikiem organizującym świat przedstawiony, z drugiej zaś, w konkretnych utworach nabiera znaczenia symbolicznego, stanowi o kondycji psychicznej działających w niej bohaterów, wpływa na ich percepcję otaczającej rzeczywistości, wreszcie, pozwala odbiorcy głębiej wniknąć w zasadniczą myśl utworu. I dzieje się tak nie tylko w dramatach sytuujących się w tzw. „nowym realizmie”, lecz także w „nowej, nowej fali”, sztukach, które wyraźnie zmierzają w stronę postmodernistycznych eksperymentów⁶.

² M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 39–40.

³ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, Wrocław 2003, s. 128.

⁴ D. Ratajczak, *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 6.

⁵ Zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982. Tłum. W. Gajewski; J. Łotman, *Problem przestrzeni artystycznej*, „Pamiętnik Literacki”, R. 64, 1976, z. 1.

⁶ Zob. o postmodernizmie: B. Baran, *Postmodernizm i koniec wieku*, Kraków 2003; *Intertekstualność i wyobrażeniowość*, pod red. B. Sosień, Kraków 2003; Ch. Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi*, Kraków 2001; A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001; *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, pod red. A. Potockiej, Kraków 2003.

„Komunalka” – to przestrzeń organizująca świat przedstawiony wielu wybitnych najnowszych utworów dramatycznych. Niewątpliwie taki sposób prezentacji rzeczywistości (jeszcze radzieckiej) zaprezentowała Ludmiła Pietruszewska, narażając się zresztą na ironiczne, uszczypliwe i wręcz negatywne opinie ówczesnej krytyki radzieckiej. L. Pietruszewska zresztą, jak to już wielokrotnie pisałem⁷, spożytkowując tradycje Aleksandra Wapiłowa, zarówno jako prozaik, jak i dramaturg zaproponowała całkiem nową interpretację gnuśnej rzeczywistości breżniewowskiej. Wyraziło się to nie tylko w preferowaniu nowych tematów (nic nie mających wspólnego ze „świe-tlaną” rzeczywistością radziecką, co często w sposób niezwykle agresywny zarzucała jej krytyka końca lat 70-tych i pierwszej połowy 80-tych), lecz także w oryginalnym spożytkowaniu kompozycyjnych i stylistycznych środków wyrazu artystycznego. Bohaterowie jej ówczesnych dramatów to najczęściej ludzie wyrzuceni na margines życia społecznego: nałogowi alkoholicy, samotne kobiety (wdowy, stare panny, zaniedbywane żony, porzucone matki z dziećmi), ale także i młodzi ludzie dotknięci syndromem samotności, brakiem akceptacji i miłości. Przy czym ich kondycja psychiczna, ich relacje z otaczającą rzeczywistością opisywane były specyficznym językiem (co zresztą też niezwykle denerwowało ówczesną krytykę). W drugiej połowie lat 80-tych spotkałem się z Ludmiłą Pietruszewską i wówczas zadałem jej dość prowokujące pytanie: *Dlaczego w pani sztukach nie ma tzw. bohaterów pozytywnych?* Ogromnie tym zdenerwowałem autorkę. Ze zdecydowaniem odpowiedziała mi wtedy mniej więcej tak (cytuję z pamięci): *Nie ma bohaterów pozytywnych, są po prostu zwykli ludzie z całym bagażem trudnych problemów, kobiety z wypełnionymi siatkami, szare, zaniedbane, może niekochane i tacy bohaterowie mnie najbardziej interesują. Wszystko, co szeleści papierem jest fałszywe!* Rzecz jasna, taka interpretacja rzeczywistości radzieckiej nie mieściła się w ówczesnie powszechnie wyznawanych kanonach, tym bardziej, że wtedy niemal całą twórczość dramaturgiczną zdominowała sztuka produkcyjna z hura-bohaterami, ilustrującymi oficjalną doktrynę polityczną, ale niestety, „papierowymi”, i nic nie mającymi wspólnego z prawdziwym życiem. Bohaterka sztuki L. Pietruszewskiej – *Szklanka wody* (Стакан воды)⁸ jest kobietą samotną, cierpiącą na tzw. „niedowład emocjonalny”, działa i mówi (bo właśnie sztuka jest monologiem) w niewielkiej

⁷ Zob. W. Piłat, *Świat poetycki dramatów Ludmiły Pietruszewskiej*, [w:] *Z badań nad językiem i współczesną dramaturgią rosyjską*, „Studia i materiały WSP”, Filologia rosyjska, Olsztyn 1990; tenże: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*, Olsztyn 1995 i in.

⁸ Л. Петрушевская, *Собрание сочинений*, т. 3, *Пьесы*, Харьков–Москва 1996.

przestrzeni i właśnie ta ograniczona przestrzeń nie tylko popycha ją do określonych gestów, lecz także staje się swoistą, mroczną klatką (symbolem, raczej właśnie obrazem archetypowym) mającą znaczenie destrukcyjne dla jej psychiki. Rzecz ciekawa, że w dorobku najwybitniejszego współczesnego dramaturga rosyjskiego średniego pokolenia – Nikołaja Kolady – znajdujemy jakże podobny utwór zatytułowany *Pani tańczy z panią* (*Шерочка с Машерочкой*, 1993)⁹. Jej bohaterka (kobieta samotna, wtłoczona w wąskie ramy przestrzenne) wygłasza monolog w obecności... kota, bo nie ma innych interlokutorów. Właśnie to stworzenie staje się obiektem jej żalów, pretensji, złości i miłości. Z chaotycznych, pełnych złości do świata (kot tu jest swojego rodzaju „medium”) wyłania się przerażająca samotność tej bohaterki, żalosna jej egzystencja w przytłaczających czterech ścianach. W „dialogu” z kochanym i znienawidzonym kotem ujawnia się rozpaczliwa samotność bohaterki, wołanie o miłość i akceptację. Ograniczone ramy przestrzenne, w których porusza się bohaterka, są w tym wypadku nie tylko czynnikiem kompozycyjnym, lecz stają się płaszczyzną, na której skupiają się sensy wyższe utworu. N. Kolada w wielu swoich sztukach umieszcza bohaterów np. w tzw. „chruszczowkach”¹⁰. To chyba nie jest przypadkowy zabieg artystyczny. W ponurych bowiem przestrzeniach (zamkniętych) bohaterowie stają się podatni na, z jednej strony, kompromisy, rezygnację, brutalne zachowania, z drugiej zaś, w tym hermetycznym i przestrzennie ograniczonym świecie, zaczynają poszukiwać sposobów, by wreszcie wyrwać się z tego raz na zawsze określonego mikrokosmosu ku nieograniczonym przestrzeniom, które nadadzą im miano człowieka wolnego. Drogą ku tej wolności, według N. Kolady, na pewno jest miłość i akceptacja potrzeb drugiego człowieka. Ograniczona przestrzeń krępuje, ale zawsze bohaterowie N. Kolady, mają jakąś szansę, by te więzy przerwać, zniszczyć i zaistnieć wreszcie w pełnym harmonii świecie.

N. Kolada jest autorem przeszło osiemdziesięciu sztuk¹¹, ale prawie w co drugiej zamknięta przestrzeń urasta nie tylko do określonego symbolu, ale

⁹ Н. Коляда, *Шерочка с Машерочкой*, „Театр”, 1993, Nr 3.

¹⁰ Termin „chruszczowka” powstał w połowie lat sześćdziesiątych. W związku z głodem mieszkaniowym N. Chruszczow wydał rozporządzenie, by budować niewielkie mieszkania (najczęściej bez łazienek) dla potrzebujących rodzin. Mieszkania takie (całe osiedla) powstały w Moskwie, Leningradzie i innych miastach Związku Radzieckiego. Być może w niewielkim stopniu rozwiązały problem mieszkaniowy, ale też stały się symbolem prymitywizmu i bylejakości. Stały się w końcu obrazem archetypowym rzeczywistości radzieckiej.

¹¹ Zob. Н. Коляда, *„Персидская сирень” и другие пьесы*, Екатеринбург 1997; tenże: *Уйди, уйди*, Екатеринбург 2002; tenże: *Кармен жива*, Екатеринбург 2002.

właśnie obrazu archetypowego. Weźmy dla przykładu sztukę *Barak* (Барак, 1998)¹². Bohaterowie działają w mrocznej i ograniczonej przestrzeni. W ich świadomości, w tym hermetycznym świecie, rodzi się przemoc, terror, brutalne zachowania. Żaden krzyk rozpacz nie może rozbić tej przestrzeni, urasta ona bowiem do rzeczywistości zamkniętej, rządzącej się swoimi prawami, rzeczywistości totalitarnej, świata-więzienia, jak to zauważyła cytowana uprzednio Irena Sławińska¹³.

Podobne rozwiązania artystyczne znajdujemy także w innych dramatach Nikołaja Kolady – *Dla ciebie* (Для тебя), *Królowa nocy* (Царица ночи), *Dziewczyzna moich marzeń* (Девушка моей мечты) i in. Jak słusznie zauważył Włodzimierz Próchnicki, *czas i przestrzeń wyrażone w dziele sztuki jako sposób modelowania świata realnego przybierają dodatkowe znaczenia, które mówią nie tylko, że świat jest, ale także jaki jest i dlaczego*¹⁴.

Wydaje się, że dramaturgia Nikołaja Kolady w całej pełni potwierdza tę myśl. Przestrzeń jako przygnębiająca klatka, jako swoiste więzienie ograniczające nie tylko fizycznie, ale także duchowo, funkcjonuje także w wielu dramatach młodych autorów. Takim więzieniem jest też przestrzeń sztuki Olega Bogajewa *Rosyjska poczta ludowa* (Русская народная почта, 1997)¹⁵. Najogólniej mówiąc dramat O. Bogajewa (ucznia N. Kolady), to studium ludzkiej samotności i wyobcowania prowadzącego do szaleństwa i śmierci¹⁶.

Bohater *Rosyjskiej poczty ludowej* zamknięty w czterech ścianach swojego mieszkania podejmuje swoistą grę z samym sobą¹⁷. Ta gra polega na pisaniu listów do samego siebie „w imieniu” znanych osobistości. Iwan Sidorowicz, bo tak nazywa się bohater pozbawiony kontaktów ze światem, pisze owe listy do osób powszechnie znanych, wkłada je w sobie tylko znane miejsca, następnie „odnajduje” odpowiedzi (które zresztą sam także pisze). Chory na samotność bohater owymi listami chce wyrwać się z ograniczającego go przestrzeni. Ciasne mieszkanie Iwana nabiera tu znaczenia symbolicznego, jest klatką-więzieniem, jest także konkretyzacją jego osamotnienia, jego

¹² H. Коляда, *Барак*, „Современная драматургия”, 1998, № 5.

¹³ I. Sławińska, *Odczytanie...*, op. cit., s. 24.

¹⁴ W. Próchnicki, *Czas, przestrzeń, literatura: ustalenia i uściślenia*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. J. Deglera, Wrocław 2003, s. 164.

¹⁵ O. Богаев, *Русская народная почта*, „Драматург”, 1997, nr. 8.

¹⁶ Zob. na ten temat: W. Piłat, „Szkola” Nikołaja Kolady. *O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa*, [w:] *Dawna a nowa Rosja*, pod red. Romana Jurkowskiego i Norberta Kasparka, Warszawa 2002.

¹⁷ Szerzej na temat funkcji gry [w:] H. Mazurek, *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.

marzeń o nieograniczonej wolności, dążenia do kontaktu z drugim człowiekiem. Ważną funkcję w kreacji świata przedstawionego w tej sztuce pełnią sny bohatera. Przenoszą go jakby w inną czasoprzestrzeń. Senna rzeczywistość – przybiera formę fantastycznych podróży, a to do czasów Elżbiety II, a to Lenina, Stalina i in., a stąd już tylko krok do obłądu.

Rosyjska poczta ludowa – to przejmujące studium psychiki człowieka samotnego, skazanego na przebywanie w zamkniętej czasoprzestrzeni. Jak w wielu dramatach współczesnych, tragizm współistnieje tu z komizmem i groteską. Jak słusznie zauważyła Swietłana Gonczarowa-Grabowskaja, w dramaturgii rosyjskiej końca lat 90-tych obserwuje się proces zacierania granic pomiędzy poszczególnymi gatunkami dramaturgicznymi¹⁸. Myśl tę w całej rozciągłości potwierdza również dramat *Rosyjska poczta ludowa*.

Wracając jednak do obrazu „komunałki” w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. Tym problemem zajęła się także wyżej cytowana S. Gonczarowa-Grabowskaja. Otóż jej zdaniem

в пьесах драматургов “новой волны”, в частности Л. Петрушевской, художественное пространство Дома приобрело черты дачи и коммунальной квартиры, воплощая художественную концепцию бытия... в конце XX века всё чаще показан Дом разрушающийся или разрушенный, дом-пристанище (как в пьесах Л. Петрушевской), в котором доживают, но не живут. В однокомнатной “хрущевке” пребывают персонажи О. Данилова (*Мы идем смотреть Чапаева*), мечтая о своей комнате, чтобы “наконец начать жить по-человечески”. Доживают в своих коммуналках герои Л. Разумовской (*Житье Юрия Курочкина*) и П. Гладилина (*Музыка для толстых*)¹⁹.

Rzeczywiście, w sztukach wielu współczesnych dramaturgów „dom” (najczęściej jest to „komunałka” albo jakieś inne pomieszczenie nie spełniające podstawowych warunków egzystencji), staje się symbolem rozpadu więzi międzyludzkich, swojego rodzaju „izolatką”, w której człowiek skazany jest na powolne duchowe umieranie. Jednocześnie ów „dom” jest także metaforą egzystencji człowieka rozdartego między minioną epoką, a nową rzeczywistością rosyjską, w której nie zawsze umieją się odnaleźć jednostki, dotknięte syndromem komunizmu, co zresztą wywiera na nie destrukcyjny wpływ.

Reasumując niniejsze rozważania jeszcze raz należałoby podkreślić, że współczesny teatr (dramaturgia), w tym także współczesny teatr rosyjski

¹⁸ С. Гончарова-Грабовская, *Комедия в русской драматургии 1980–1990 годов (жанровая динамика и типология)*, Минск 1999, с. 52.

¹⁹ С. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы конец XX – начало XXI в.*, Минск 2003, с. 44–45.

przydają kategorii przestrzeni bardzo ważną funkcję. W powszechnej świadomości rosyjskiej niewątpliwie „komunałka” urosła do znaczącego obrazu archetypowego. Kiedy więc jakiś dramaturg umieszcza świat przedstawiony w tej właśnie przestrzeni, to nie tylko jest ona *naśladowaniem konkretnego miejsca socjologicznego, odpowiadającego danej klasie, lecz również transpozycją topologiczną (a właściwie ironiczną) głównych cech charakterystycznych przestrzeni społecznej, w której żyje taka czy inna warstwa społeczna*²⁰.

Jak starałem się wykazać, „komunałka” w najnowszej dramaturgii rosyjskiej nie tylko „charakteryzuje” status społeczny danego bohatera, lecz także pełni wiele innych funkcji: jest przeżytkiem minionej epoki, symbolem ograniczenia wolności rozumianej w szerokim sensie, czynnikiem destrukcyjnie wpływającym na psychikę postaci, swojego rodzaju „izolatką” ograniczającą stosunki międzyludzkie. Rzecz jasna, w udowadnianiu tych tez spożytkowano niewielki materiał egzemplifikacyjny, lecz wagi problemu w niczym to, jak się wydaje, nie umniejsza.

РЕЗЮМЕ

Объектом анализа в данной статье являются произведения современных русских драматургов, в пьесах которых художественное пространство определено такой реалией советской действительности, как «Коммуналка». Архетиповый характер этого явления раскрывается на основе произведений Л. Петрушевской, Н. Коляды, О. Богаева. Делается вывод, что понятие «Коммуналка» в современной русской драматургии служит не только характеристике героя, но и является своеобразным символом прошлой эпохи.

²⁰ A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, Warszawa 2002, s. 121. Przełożyła A. Żurawska.