

BEATA SIWEK  
LUBLIN

## Człowiek i przestrzeń w białoruskim dramacie współczesnym (wybrane zagadnienia)

Temat niniejszego zbioru – „W kręgu problemów antropologii literatury” – narzuca obowiązek wyznaczenia obszaru eksploracji i zasygnalizowania istotności związku, czy możliwe trafniej byłoby powiedzieć, relacji między antropologią a literaturą. Tekst literacki należy bowiem do tych wytworów ludzkiej działalności, poprzez które, czy w oparciu o które, dokonuje się prezentacja różnych koncepcji człowieka, jest jednocześnie źródłem, które dokumentuje zarówno uniwersalny, jak i symboliczny wymiar ludzkich możliwości<sup>1</sup>, a zatem antropologia literatury, poprzez badanie specyficznych ludzkich wytworów, dzieł literackich, bada jednocześnie także kulturę. Można by sobie zadać pytanie, co to znaczy badać kulturę, jaki jest cel i sens tego rodzaju badań. We wstępie do książki *Antropologia kultury – antropologia literatury* znajdujemy jedną z odpowiedzi na tak sformułowane pytanie:

Badać kulturę to próbować zrozumieć człowieka. O pewne sprawy można pytać wprost. Inne interpretować za pośrednictwem ludzkich wytworów. Literatura zajmuje wśród tych wytworów miejsce poczesne<sup>2</sup>.

A zatem, antropologia literatury musi wchodzić – i wchodzi – w różnorodne związki z antropologią kultury, ponieważ nie tylko jest jej pochodną, ale też jest od niej nieustannie zależna.

Ważnym tropem skłaniającym do analizy antropologicznej tekstów literackich jest, uobecniający się w nich, związek człowieka z przestrzenią. Bardzo rzadko jest to przestrzeń neutralna, obojętna dla tego, kto znalazł się w jej obszarze. Zdecydowanie częściej staje się owa przestrzeń aksjo-

---

<sup>1</sup> Por. E. Kosowska, E. Jaworski, *Słowo wstępne*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Katowice 2005, s. 10.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 13.

logicznie i historycznie nacechowana, nabiera cech mitycznych, staje się miejscem<sup>3</sup>. W swojej książce *Przestrzeń i miejsce*, Yi-Fu Tuan, autor indywidualistycznej koncepcji miejsca i przestrzeni, przytacza fragment rozmowy dwóch fizyków, Nielsa Bohra i Wernera Heisenberga, która miała miejsce podczas oglądania zamku Kronberg w Danii:

Czy to nie dziwne, jak zmienia się ten zamek, kiedy człowiek sobie wyobrazi, że tutaj żył Hamlet? Jako uczeni wiemy, że zamek składa się z kamieni i podziwiamy sposób, w jaki architekt je zestawił. Kamienie, zielony, spatynowany dach, snycerka w kaplicy – oto, z czego składa się zamek. Fakt, że Hamlet tutaj żył, nie zmienia żadnego z tych elementów, a jednak zmienia wszystko. Ściany i mury przemawiają nagle innym językiem. Dziedziniec staje się całym światem, ciemny kąt przypomina ciemne zakamarki ludzkiej duszy i słyszymy Hamletowe: „Być albo nie być”<sup>4</sup>.

W cytacie tym zawiera się kluczowe dla naszych rozważań na temat relacji: człowiek i przestrzeń – spostrzeżenie, a mianowicie takie, że przestrzeń jest swoistym ekranem projekcyjnym dla wyobrażenia postaci. Co więcej, przestrzeń staje się nośnikiem pamięci o przeszłości, która bardzo często, niczym pułapka, więzi ludzi. Dalej, przestrzeń jest bardzo często swoistą metaforą stosunków między ludźmi, którym przyszło w niej się znaleźć. Wreszcie – aranżacja przestrzenna, zrealizowana w wielu utworach literackich, a także materialne znaki, jakie pozostawił w niej czas przeżyty, pozwalają zdobyć odbiorcy wiedzę o postaciach.

Doskonale wiemy, że zagadnienie przestrzeni, jej charakteru i statusu w ramach dzieła, a także sposoby jej przedstawiania i opisywania we współczesnych ujęciach filozoficznych, w pracach literaturoznawczych, teatrologicznych, czy estetycznych uległy znacznemu skomplikowaniu<sup>5</sup>. Georges Poulet badał przestrzeń w perspektywie hermeneutycznej<sup>6</sup>, Gaston Bache-

<sup>3</sup> W znaczeniu, jakie nadał mu Tuan: „«Przestrzeń» jest bardziej abstrakcyjna niż «miejsce». To, co na początku jest przestrzenią, staje się miejscem w miarę poznawania i nadawania wartości. (...) Dla definicji pojęcia «przestrzeń» i «miejsce» potrzebują siebie nawzajem. Bezpieczeństwo i stabilność miejsca zwraca naszą uwagę na otwartość, wielkość i grozę przestrzeni – i na odwrót. Co więcej kojarząc przestrzeń z ruchem, odczuwamy miejsce jako pauzę: każde zatrzymanie w ruchu umożliwia przekształcenie sytuacji (położenia) w miejsce”, Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 16.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>5</sup> Więcej na ten temat: *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, red. W. Baluch, M. Lachman, D. Łarionow, Kraków 2006.

<sup>6</sup> Patrz: G. Poulet, *Pisarze i przestrzeń*, [w:] idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977.

lard z kolei – jako składnik badań nad fenomenologią wyobraźni<sup>7</sup>, Gerarde Genette i Jurij Łotman – jako jeden z komponentów dociekań semiotycznych<sup>8</sup>. Ta ostatnia propozycja, choć przecież nie najnowsza, jest w kontekście naszych rozważań szczególnie przydatna. Przypomnijmy, że Łotman rozszerzył swoją koncepcję przestrzeni dzieła literackiego na wszelkie formy przestrzennej kategoryzacji rzeczywistości. Według badacza, wszelkie relacje przestrzenne są podstawowym komponentem porządkującym rozumienie świata kultury. To antropologiczne ujęcie problemu przestrzeni jako kategorii nie tylko literackiej, lecz także kulturowej, łączy ze sobą – przynajmniej w pewnym stopniu – koncepcje literaturoznawców i antropologów kultury.

Nie możemy zapominać, że w utworach dramatycznych przestrzeń staje się ważną kategorią analityczną, tworzy sieć filozoficznych i ideologicznych napięć, zmienia się w jeden z najaktywniejszych elementów dzieła, wyjątkowo wyraźnie determinując inne składniki, takie jak postać, język, czas lub akcja. Przestrzeń dramatu – jak trafnie zauważa Lilianna Dorak – rozciąga się już nie tylko między słowem a słowem i między słowem a milczeniem – jak w tekstach poetyckich, ale też między słowem, milczeniem i równoważną sferą znaków materialnych, cielesnych oraz przedmiotowych<sup>9</sup>.

W niniejszym referacie pragnę skoncentrować się na tych tekstach współczesnych dramaturgów białoruskich, które w sposób najbardziej wyrazisty ukazują związek człowieka i otaczającej go przestrzeni.

Swoją, skrótową z konieczności, przeglądnę tekstów zacznę od utworu Alesia Pietraszkiewicza (1930-2012), jednego z twórców starszego pokolenia dramaturgów. Podkreślić należy już na samym wstępie, że związek przestrzeni z działaniem postaci jest w jego tekstach zwykle konwencjonalny. W konfrontacji z innymi tekstami białoruskich dramaturgów, pozostaje przestrzeń sceniczna w dramatach Pietraszkiewicza najbardziej ogólnikowa i bezbarwna. Za przykład niech posłuży dramat *Rycerz wolności* (*Рыцар свабоды*, 2004), który – podobnie jak większość innych tekstów dramatycznych Pietraszkiewicza – organizuje przestrzeń w sposób tradycyjny: przez didaskalia oraz wypowiedzi bohaterów. Tekst poboczny zakłada stworzenie na scenie przestrzeni realistycznej. To ona zazwyczaj

<sup>7</sup> G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. A. Tatariewicz, H. Chudak, Warszawa 1975.

<sup>8</sup> G. Genette, *Przestrzeń i język*, [w:] *Studia z teorii literatury, Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, II, Ossolineum 1988; J. Łotman, *Problemy przestrzeni artystycznej*, [w:] idem, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa 1984.

<sup>9</sup> L. Dorak, *Funkcja cielesności postaci i przestrzeni w dramatach Tadeusza Różewicza* (*Pułapka, Stara kobieta wysiaduje, Wyszedł z domu*), [w:] *Przestrzeń w dramacie...*, s. 115.

uruchamia akcję i działania postaci. Przestrzeń pierwszej i ostatniej sceny dramatu to przestrzenie otwarte (pierwsza bliżej nieokreślona, choć możemy przypuszczać, że jest to jakiś plac, na którym zebrał się tłum, aby wysłuchać słów Konstantego Kalinowskiego – głównego bohatera utworu – mających pobudzić ich uczucia patriotyczne, druga to Plac Łukiski, miejsce kaźni Kalinowskiego). W pozostałych scenach natomiast spotykamy się z przykładami przestrzeni zamkniętych, którymi są: roboczy pokój generał-gubernatora Murawiowa (scena II), pokój pełniący funkcję celi więziennej (scena III), pokój komisji śledczej (sceny IV i VIII), gabinet Murawiowa (scena V) i cela więzienna (sceny VI i VII). W dramacie Pietraszkiewicza owe przestrzenie nie stanowią tła dla ukazania losów postaci, ale raczej właściwy środek czy nawet *spiritus movens* przedstawienia. Czasem cała akcja zdaje się rodzić wprost z miejsca zdarzeń. Wnętrza, ściany, znajdujące się w określonym miejscu sprzęty, portrety i mapy zapowiadają nam niejako zdarzenia, są powiązane z nimi w sposób szczególny. Sposób doświadczania i kształtowania przestrzeni pełni zatem w analizowanym dramacie ważną rolę. Autor podkreśla wielokrotnie dychotomiczny charakter przestrzeni, ściśle wiążąc ją z przeżyciami i zdarzeniami, w których uczestniczą *dramatis personae*. Z przestrzenią otwartą mamy do czynienia wtedy, kiedy Kalinowski przebywa na wolności, bądź wtedy, kiedy tę wolność, rozumianą jako przejście do nowej, niebiańskiej rzeczywistości, odzyska. Przestrzeń zamknięta obecna jest natomiast w scenach opisujących aresztowanie Kalinowskiego, przesłuchania oraz pobyt w więzieniu. Szczegółowy opis danego miejsca dodatkowo potęguje nastrój, jaki przynosi ze sobą taka czy inna scena. Przedmioty i detale zapełniające scenę – szerokie stoły, krzesła z wysokimi oparciami, znany obraz Stalina z Leninem, mapa Białorusi, tworzą atmosferę dramatu i przesądają o sugestywności zaprezentowanych tu sytuacji i zarazem podkreślają scenariuszowość tekstu. Podkreślić także należy, że w dramacie *Rycerz wolności* (a także w szeregu innych tekstów scenicznych Pietraszkiewicza) to głównie historia, mająca cechy realistycznych narracji, określa przestrzeń, tworzy przestrzeń historyzowaną.

W nieco inny sposób dokonuje się strukturowanie przestrzeni w dramacie *Przełom* (Злом, 1987) Alaksieja Dudaraua (ur. 1950). Dudarau redefiniuje przestrzeń sceny, chce nadać jej inny status. Na scenie ma być odtworzona pewna istniejąca rzeczywistość, która następnie ma wyrzucić swoje piętno na dziejącą się historii. Akcja tego dramatu nie wychodzi poza granice skazanej na zagładę starej chaty, przypominającej swym wyglądem wysypisko śmieci. Już pierwszy akt każe rozpatrywać to miejsce w kategoriach symbolu. Sceneria dramatu jest precyzyjnie zarysowana we wstępnych didaskaliach, które – jak zwykle u Dudaraua, są niezwykle ob-

szerne i, jak przystało na świetnego znawcę praw sceny, zawierają mnóstwo scenicznych sugestii. Owo miejsce, środowisko, w którym żyją bohaterowie, jest drobiazgowo budowane z detali i rekwizytów, stanowiących wyrazisty kontrast dla zaprezentowanych w dramacie postaci. To miejsce właśnie określa bohaterów i pełni funkcję dynamiczną, jaką w tradycyjnym dramacie pełniła akcja:

На стала газнічка. Побач разбіты чорны тэлефонны апарат без правадоў. Каля стала гэткае ж абшарпанае крэсла-качалка. Без усялякай сістэмы і парадку стаяць: ложак з іржавым, некалі нікеліраваным, шарыкам, старая канапа з аўтапакрышкай замест ножкі, паламаная раскладушка. Над дзвярыма прыбіты гнілы замшэлы драўляны крыж са струхлым ручніком. Побач паліца, на якой, як ні дзіўна, кніжкі. На пяколку бюст, у якога адламана палова сківіцы, вушы і нос, а на лысіне дзіравая каструля. Каля парога разбіты урыльнік. Па самым цэнтры да бэлькі ці то прыбіта, ці то прывязана тоўстая вяроўка з пятлёй на канцы. Пад пятлёй табурэтка. Здаравенны стары гадзіннік з адламанымі дзверцамі прыбіты нізка каля аднаго з акон. Увогуле безліч гадзіннікаў. Ходзікі з кацінымі пыскамі, з маятнікамі і без маятнікаў, са стрэлкамі і без іх, самыя розныя будзільнікі. Ніводзін не ідзе, а развешаны і расстаўлены ўсе так, мабыць для блюзнерства<sup>10</sup>.

Przytoczony fragment wstępnych didaskaliów zawiera wiele cennych informacji dotyczących przestrzeni egzystencji bohaterów. Mnóstwo zużytych, nikomu już zapewne niepotrzebnych przedmiotów wypełniających wnętrze, na których piętno odcisnął nieubłagalny upływ czasu wskazuje na uwikłanie postaci dramatu w groźbę istnienia, na skazanie ich na nędzny byt „tu i teraz”, na odarcie ich z ludzkiej godności, szacunku. Jest to miejsce odosobnienia, zapomniane przez ludzi i Boga, o czym świadczy rozbity aparat telefoniczny i zmurszały krzyż wiszący na ścianie. Popsute stare zegary mogą symbolizować uwięzienie bohaterów w czasie, który już nie posuwa się do przodu, lecz każe im bezwolnie trwać w marnej rzeczywistości. Niepokój budzi zawieszony na suficie sznur z pętlą. Wydaje się, że czeka on na tego, kto się podda, kto upadnie pod brzemieniem swojego losu, kto nie odnajdzie nadziei, kto nie udźwignie ciężaru cierpienia. Nie bez znaczenia są zatem przedmioty znajdujące się na owym śmietnisku. Autor dobiera bowiem tak rekwizyty, aby stworzyć dzięki temu rozległą metaforę rzeczywistości, aby ukazać przepaść pomiędzy przeciętnym współczesnym człowiekiem a człowiekiem odrzuconym przez życie, człowiekiem-od-

<sup>10</sup> А. Дударэў, *Злом, Сучасная беларуская п'еса*, Мінск 1997, s. 5.

szczepieńcem. To właśnie w takim miejscu, pełnym niepotrzebnych, zniszczonych, bezużytecznych rzeczy, umieszcza Dudarau swoich bohaterów.

Wśród postaci dramatu znajdziemy Afgańczyka, Docenta, Pitagorasa, Pastuszka, Chytrego i Rusalkę. Dramaturg wyraźnie sugeruje, że ludzie ci zagubili gdzieś swoje nazwiska, są pozbawieni własnej tożsamości, nic już w tym życiu nie znaczą. Ciekawym zabiegiem, jakim posługuje się dramaturg w celu charakterystyki postaci jest wykorzystanie monologów, które nierzadko mają charakter szczegółowej i wyczerpującej spowiedzi, jakże istotnej dla zrozumienia motywacji ich zachowań. W zasadzie każda z postaci dramatu obnaża swoje wnętrze, swoje prawdziwe ja właśnie poprzez monolog, w którym wypowiada swoje najgłębsze, najbardziej intymne doznania i uczucia. Te swoiste monologi duszy, w których bohaterowie stają w prawdzie przed sobą, mają moc oczyszczającą, są pomocne w usuwaniu negatywnych emocji i obciążeń. Na płaszczyznę znaczeń symbolicznych przenosi nas też finał utworu, w którym bohaterowie stoją ze świeczkami w szklankach i z zamkniętymi oczami wpatrują się w sufit w nadziei, że coś zobaczą. Pełne nadziei oczekiwanie przerywa stary zegar, który wybił północ.

Przypominają się w tym miejscu August Strindberg i Arthur Adamov ze swoimi wizjami świata jako śmietnika, tak ciekawie opisanymi przez Małgorzatę Sugierę. Autorka przypomina, że Adamov jako motto jednego z rozdziałów książki *August Strindberg* umieścił znaczący w tym kontekście fragment *Czerwonego pokoju*, w którym mowa o konieczności przywyknięcia do myśli o tym, że ludzie są tylko resztkami na śmietniku świata, a wtedy nic już człowieka nie zaskoczy i nie odbierze mu pięknych iluzji<sup>11</sup>.

Wydaje się, że w analizowanym dramacie przestrzeń staje się miejscem uwięzienia, w której postaci dramatu pozostają, niczym w hipnozie, bezradnie przykute do miejsca, w którym rozstrzygnąć ma się ich los. Owo zamknięcie pełni tu funkcję egzystencjalnego osaczenia. Ukazaną w dramacie Dudaraua przestrzeń egzystencji bohaterów możemy rozpatrywać w kategorii miejsca-pułapki, tak popularnego motywu we współczesnym dramacie europejskim (o czym świadczą m.in. dramatyczne teksty Harolda Pintera, Sławomira Mrożka, Stanisława Witkacego, Tadeusza Różewicza)<sup>12</sup>, motywu, który łączy się z przekonaniem o nieuchronności ograniczeń kondycji ludzkiej.

<sup>11</sup> M. Sugiera, *Potomkowie króla Ubu: szkice o dramacie francuskim XX wieku*, Kraków 2002, s. 214-215.

<sup>12</sup> Patrz więcej na ten temat: A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 100-101.

Wyjątkową rangę nadaje też przestrzeni dramatycznej Mikoła Arachouski (1950-1997), jeden z najbardziej interesujących i najmniej, zdaje się, poznanych twórców białoruskich. W dramacie *Labirynt* (1997), obok znanej z innych utworów dramaturga metody strukturywania przestrzeni za pomocą światła, koloru i dźwięku, pojawia się zabieg polegający na metaforycznym rozszerzaniu przestrzeni bądź jej otwieraniu. Przestrzeń utworu dramaturg szczegółowo opisuje we wstępnych didaskaliach. Jest to pracownia malarska, ze szklanym dachem-sufitem, w której wyodrębnić możemy na pierwszym planie miejsce głównych wydarzeń – niewielki pokój i labirynt – powstały z układu obrazów, ram, sztalug, stelaży. Labirynt w zdecydowany sposób rozszerza przestrzeń sceniczną, zdaje się dominować w układzie przestrzennym. Warto jednakże podkreślić, że pełni on nie tylko rolę strukturalną, lecz również tematyczną. Dobrze wiemy, że przestrzeń labiryntu nigdy nie była przestrzenią zwykłą, lecz przestrzenią symbolicznie nacechowaną. Przestrzeń, którą wypełnia labirynt, nigdy nie jest obszarem neutralnym, obojętnym dla tego, kto znalazł się w jego obszarze. Chodzenie, a może raczej błąkanie się Stacha po labiryncie, przepędzanie snujących się tam zjaw, oglądanie wypełniających przestrzeń labiryntu obrazów, o różnym stopniu artyzmu (te ostatnie jakże były dalekie od doskonałości), stanowi próbę ukazania ludzkiego losu, próbę dotarcia do jego istoty, w całej jej złożoności, sprzeczności, bogactwie dróg, a czasem krętych ścieżek, którymi można podążać, choć wiadomo, że tylko jedna z nich prowadzi do upragnionego celu.

W swej monografii poświęconej symbolice labiryntu Marcin Wołk pisze:

Wielowkładalność labiryntu wynika między innymi stąd, że jest to symbol złożony, syntetyczny. Łączą się w nim w paradoksalną jedność wyobrażenia wzajemnie sprzeczne: więzienia, domu i drogi. Labirynt jest więzieniem otwartym, narzucającym konieczność wędrówki, drogą ograniczającą wolność, domem, który nie pozwala na spoczynek. Jest, rzecz można, drogą wtłoczoną do domu-więzienia. Jako więzienie zniewala, krępuje swobodę ruchu i porozumiewania się, odcina od świata zewnętrznego, od innych ludzi, zwykle także od naturalnego światła, skłania do myśli o ucieczce<sup>13</sup>.

Dla bohaterów analizowanego dramatu labirynt jest też drogą, która prowadzi do zrozumienia tajemnicy i pozwala dotrzeć do prawdy, która stanowi dla bohaterów prawdziwe wyzwanie. Pobrzmiwa tu wyraźnie myśl Gadamera, mówiąca, że człowiek jest ograniczony przez swój los, nie może osiągnąć absolutnego punktu widzenia, który pozwoliłby mu poznać

<sup>13</sup> M. Wołk, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 11.

ostateczną prawdę, dowiedzieć się, jaki świat naprawdę jest. Poznanie ludzkie skazane jest na cząstkowość, ma charakter perspektywiczny<sup>14</sup>.

Nieprzypadkowo zatem kierując się w stronę labiryntu bohaterowie zapalają świeczkę. Każde użycie świeczki urasta tu do rangi wyjątkowo znaczącego gestu, na którego siłę pracuje również szczególna, dokładnie zaplanowana struktura. Światło świeczki przepędza pojawiające się w pracowni Stacha Zjawy, rozświetla ciemność, daje nadzieję. Perspektywę sceniczną poszerza szklany dach, który sprawia, że przestrzeń staje się otwarta. Zarówno wymiar czasowy, jak i przestrzenny tego dramatu konstruowany jest przez metaforykę przestrzenną i przedmioty wypełniające przestrzeń – poprzez szklany dach, czy drzwi prowadzące do świata zewnętrznego.

Dramat ten uruchamia zatem głęboką symbolikę sakralną. Symbolika wykorzystująca bilateralne opozycje światło-ciemność, czyste-nieczyste, dzień-noc, życie-śmierć, zdaje się być podstawowym kodem, jakim posługuje się dramaturg. Znamienne, że metaforykę światła tego dramatu organizuje nie tylko światło sztuczne (wielokrotnie zapalana przez bohaterów dramatu świeczka), ale też światło naturalne, docierające przez szklany dach i wypełniające przestrzeń świata przedstawionego, a zatem słońce i księżyc. W poszczególnych aktach dramatu to właśnie natężenie światła wyznacza kompozycję, a następstwo określonych pór dnia (noc, wieczór, dzień) stanowi tło czasowe dla prezentowanych wydarzeń oraz podkreśla kontrast pomiędzy poszczególnymi sytuacjami. Istotne jest też i to, że stosunki przestrzenne ukazane w utworze odsłaniają nam w rzeczywistości prawdę o świecie i człowieku w nim bytującym. Warto podkreślić, że w dramacie Arachouskiego świat wyraźnie rozpada się na dwie części – świat zewnętrzny, ten, który znajduje się za drzwiami – przestrzeń miasta, oraz dom – przestrzeń stanowiącą azyl, miejsce schronienia. Pamiętajmy, że już w starożytności obraz drzwi unaoczniał pojęcie otwarcia albo zamknięcia, stanowił metaforę i ważne wyobrażenie religijne<sup>15</sup>. Niemiecki filozof i teoretyk kultury, Georg Simmel, pisał na ten temat:

Otóż drzwi, które są niejako przegubem między przestrzenią człowieka a wszystkim, co znajduje się na zewnątrz, znoszą rozdział między wnętrzem i zewnętrżnością. Drzwi można otworzyć i dlatego właśnie, gdy są zamknięte, dają wyraźniej niż zwykła gładka ściana poczucie odgrożenia od wszystkiego, co jest poza tą przestrzenią. Ściana jest niema, a drzwi przemawiają. Do najgłębszej istoty człowieka należy to, że stawia sam sobie

<sup>14</sup> Por. P. Dybel, *Hans-Georg Gadamer, [w:] Przewodnik po literaturze filozoficznej XX w.*, red. B. Skarga, Warszawa 1994, t. 1.

<sup>15</sup> Patrz m.in. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 383-386.



granice, ale pozostaje wolny, tj. może znieść to ograniczenie, wykroczyć poza nie. (...) Drzwi stają się przeto punktem granicznym, w którym człowiek właściwie zawsze stoi lub może stać<sup>16</sup>.

Ich symbolika wielokrotnie staje też w centrum współczesnych dyskusów filozoficznych, antropologicznych czy literaturoznawczych. W dramacie Arachouskiego to właśnie otwieranie drzwi, przychodzenie ze świata zewnętrznego, wyznacza zdarzeniowość. Zwraca uwagę fakt, że w *Labiryncie* obraz miasta, choć prezentowany dość skąpo i fragmentarycznie, jest skażony, brudny, zły, naznaczony śmiercią, pełen niepokoju, pozbawiony wartości, ciężący ku ciemnej stronie życia. Doświadczane przez bohaterów zło tego świata ukazuje tęsknotę za tym, co dobre, piękne i czyste.

Egzystencjalny i metafizyczny wymiar przestrzeni dramatycznej nadaje w swym dramacie *Powrót Głodomora* (*Вяртанне Галадара*, 2005) Siarhiej Kawalou (ur. 1963). Fabuła dramatu jest stosunkowo przejrzysta. Oto do pewnego prowincjonalnego miasteczka, którego nazwy nie znamy przybywa Erna, córka Impresaria, ze swoim objazdowym zwierzyńcem. Niczego nadzwyczajnego nie byłoby w tym objazdowym zoo, gdyby nie fakt, że oprócz klatek ze zwierzętami była w nim jedna klatka pusta, z napisem: „Głodomór: 40 dni bez jedzenia”. Ta pusta klatka ma swoją bogatą historię, obrosła swoistą legendą, mitem. Mieszkał w niej człowiek, który wytrzymał bez jedzenia aż czterdzieści dni. Wystawiany był na pokaz publiczny jako przykład zwycięstwa ducha nad ciałem. Od pokazów Głodomora ojciec Erny rozpoczął swoją wielką karierę Impresaria, która trwałaby pewnie o wiele dłużej. Jednakże któregoś dnia z niewyjaśnionych przyczyn Głodomór opuścił swoją klatkę i zaginął bez wieści. I od tego momentu dopowiada, znaną z dramatu Różewicza, historię słynnego Głodomora Siarhiej Kawalou. Pewnego ranka, po trzydziestu latach nieobecności, Głodomór dobrowolnie powraca do swojej klatki. Nie od razu jednak zostaje on rozpoznany. Niektórzy uważają go za pijaka, inni za wariata, jeszcze inni za obłąkanego profesora. Jakże zatem wielkie jest zdziwienie, kiedy okazuje się, że ten milczący człowiek w klatce, to ów sławny Głodomór, którego historia obrosła już legendą do tego stopnia, że ludzie tacy jak młody nauczyciel Aleksander, poświęcili mu całe swoje życie, widząc w nim swego duchowego przewodnika, swego mistrza.

Wraz z pojawieniem się tej postaci pojawia się wiele pytań. Co skłoniło Głodomora do powrotu? Co działo się z nim przez tyle długich lat? Czy głodowanie w dalszym ciągu jest sensem jego życia? Czego musiał doświadczyć w swoim życiu, skoro dobrowolnie i bez żadnego przymu-

<sup>16</sup> G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przekł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 251-252.

su postanowił zamieszkać w swojej klatce? I czym jest właściwie dla niego klatka? Miejscem zniewolenia, przestrzenią, która go ogranicza, czy może raczej schronieniem, azylem, do którego dobrowolnie powraca, nie znajdując w wolnej z pozoru przestrzeni tego, czego szukał? Pytania można by mnożyć. Jego Głodomór wydaje się być człowiekiem zmęczonym życiem. Pragnie ciszy, spokoju, wytchnienia. Czuje się zmęczony nieustanną obecnością ludzi, ich ciekawością i natarczywością. Nade wszystko ceni sobie samotność, której poddaje się bez reszty. Klatka, w której znalazł dla siebie schronienie, przestaje jednak być miejscem spokoju, ciszy i wytchnienia. Nękania raz po raz natarczywymi spojrzeniami, pytaniami, wątpliwościami kolejnych osób pogrąża się bez reszty w swoim świecie, staje się apatyczny i „nieobecny”. Nie ulega jednak wątpliwości, że podobnie jak w Różewiczowskim *Odejściu Głodomora*, tak samo w *Powrocie Głodomora* Kawaloua Głodomór wybiera głodowanie jako formę manifestacji w celu zademonstrowania swojej jedyności i niepowtarzalności<sup>17</sup>. Jak wiadomo, klatka niemal zawsze stanowiła synonim zniewolenia, ograniczenia, przestrzeń alienacji. Jednakże w tekście Kawaloua nabiera ona odmiennego znaczenia. Kolejne sceny *Powrotu Głodomora* utwierdzają nas w przekonaniu, że Głodomór Kawaloua pragnął nade wszystko odnaleźć w klatce wewnętrzną równowagę, spokój, którego bezskutecznie poszukiwał w swoim życiu. Nie zaznawszy na wolności szczęścia powraca do miejsca, w którym niegdyś czuł się szczęśliwy. Dopiero kiedy się okazuje, że przestrzeń ta nie spełnia jego oczekiwań, opuszcza ją i wyrusza na poszukiwanie nowej przestrzeni egzystencji.

I jeszcze jeden przykład dla zilustrowania tytułowego zagadnienia – dramat *Babusie* (*Бабысечки*, 1998) Ihara Sidaruka (ur. 1964). Przestrzeń egzystencji bohaterów dramatu – trzech kobiet terrorystek – Marty, Dory i Rainy oraz Maszynisty KGB, nawiązuje swym charakterem do tradycyjnego dla dramatu absurdu motywu pułapki, skazując tym samym bohaterów na niepewność, a czasem nawet zwątpienie. Akcja dramatu, w którym – co warto podkreślić – autor nie zaznacza podziału na sceny, dzieje się w przedziale pociągu, którym podróżują kobiety pod nadzorem surowego Maszynisty, który za dowieszenie ich do punktu docelowego (bliżej nieokreślonego w dramacie) ma awansować z pułkownika na generała. Taka konstrukcja przestrzeni i jej status w świecie przedstawionym nawiązuje z jednej strony, podobnie jak we wspomnianym wyżej dramacie Kawaloua, do motywu pułapki, z drugiej zaś – ukazuje człowieka przez pryzmat kategorii *homo viator*, przy czym podróż, jaką odbywają bohaterowie to nie

<sup>17</sup> Ibidem, s. 173.

tylko konkretne, realne zdarzenie, ale jednocześnie podróż o charakterze alegorycznym. Zamknięta przestrzeń przedziału pociągowego stanowi wyraźny kontrast dla otwartej i niczym nieograniczonej przestrzeni peronu, wyeksponowanej w finale utworu. Kiedy kobiety wysiadają z pociągu na zapomnianym peronie, są już zupełnie inne. Nareszcie odnalazły swoją tożsamość, swoje głęboko ukryte „ja”. Poprzez skonfrontowanie przestrzeni zamkniętej z przestrzenią niczym nieograniczoną, otwartą, dramaturg zdaje się sygnalizować, że „tu oto” dokonała się wewnętrzna metamorfoza bohaterów dramatu, a wyjście z miejsca osaczenia – przestrzeni zamkniętej, do przestrzeni otwartej stanowi symboliczne wyzwolenie się człowieka z wszelkich zniewoleń i ograniczeń.

Zrealizowana w dramacie *Babusie* struktura przestrzenna świata przedstawionego służy wyeksponowaniu fundamentalnego problemu, jaki stoi w centrum utworu – problemu tożsamości człowieka. Dramaturga nurtuje pytanie – kim jest i kim może stać się człowiek doświadczający zła, okrucieństwa, przemocy? Interesują go mechanizmy wywołujące ludzką agresję. Próbuje dotrzeć do ich źródeł. Nieprzypadkowo zatem w taki, a nie inny sposób kreuje dramaturg przestrzeń bytu swoich bohaterów, skazując ich niejako na absurdalne „tu i teraz”, będące uosobieniem wszelakich ograniczeń i zniewolenia.

Przytoczone przykłady egzemplifikują bez wątpienia dwukierunkowy charakter bycia człowieka w przestrzeni i ukazują różnorodne literackie realizacje tej kwestii. Nie wyczerpują jednakże postawionego w tytule problemu, jedynie go sygnalizują. I jeszcze, na zakończenie, jedno spostrzeżenie, które nasuwa się nieodparcie, takie mianowicie, że każdy z białoruskich dramatopisarzy – realizując w danym tekście określoną wizję przestrzeni – podejmuje własną grę z przyzwyczajeniami percepcyjnymi odbiorców i żywionymi przez nich przekonaniem, aby w ten sposób uzmysłowić im rolę, jaką sami odgrywają w nadawaniu kształtu i sensu scenicznemu miejscom akcji.

**SUMMARY****Man and space in Belarusian modern drama**

The present article is devoted to modern Belarusian dramatic texts which most expressively depict the relationship between man and the space surrounding him. The author refers to dramas by A. Pietraszkiewicz, A. Dudarau, M. Arachousky, S. Kawalou and I. Sidaruk which exemplify the two-way character of man's existence in space and present various literary realisations of this issue. The relationship between man and space, which is present in the texts discussed, becomes a very significant clue inviting anthropological analysis. As the author claims, the space is relatively rarely neutral, indifferent to anyone who found himself within its range. The space definitely more often becomes axiologically and historically characterised; it acquires mythical features and becomes a place.