



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Realizm magiczny, absurd i dramat – próba interpretacji sztuk Niny Sadur

Author: Marta Niedziela-Janik

Citation style: Niedziela-Janik Marta. (2016). Realizm magiczny, absurd i dramat – próba interpretacji sztuk Niny Sadur. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Marta Niedziela-Janik

**Realizm magiczny, absurd i dramat – próba
interpretacji sztuk Niny Sadur**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. zw. dr hab. Haliny Mazurek

Sosnowiec 2016

Spis treści

Wstęp	4
Znane i nieznanne fakty z życia Niny Sadur.....	4
Realizm magiczny w polskich i rosyjskich opracowaniach.....	12
Sprzeczności wokół terminu realizm magiczny.....	15
Genealogia i chronologia realizmu magicznego.....	17
Realizm magiczny w praktyce.....	21
Rozdział I	28
Pozorny brak magii, czyli realizm magiczny i szaleństwo	28
Realizm i magia.....	28
Fikcja a rzeczywistość w literaturze i teatrze.....	34
Komunalny (k)raj.....	42
Szaleństwo przerażające.....	72
Kryterium normalności.....	99
Rozdział II	104
Realistyczno-magiczne adaptacje, czyli cudowność a realizm magiczny	104
Transformacje klasyki we współczesnej dramaturgii rosyjskiej.....	104
Remake w realizmie zaangażowanym.....	109
Osoba Mikołaja Gogola w życiu pisarki.....	112
Cudowność w ujęciu rosyjskim.....	122
Dramaty-remaki Sadur.....	130
Magiczne interpretacje Gogolowskiego świata.....	133
Martwi stąpający po ziemi.....	153
Walka o miłość i duszę.....	157
Baśń z piekła rodem.....	171
Lermontow w ujęciu fantasmagorycznym.....	180
Magiczność w życiu i remakach Sadur.....	187
Rozdział III	189
Realizm magiczny a słowiańska kultura ludowa	189
Mistyka w tradycji literackiej.....	189
Samotność na kartoflisku.....	197
Teatr naokoło siebie, czyli absurd w oberiuckim wydaniu.....	220
Gdy miłość wisi na włosku.....	227
Pozytywny wizerunek demonicznych sił.....	231

We wnętrzu mitycznej ryby	239
Groteskowość Boga w kraju bez Boga	251
Zakończenie	284
Streszczenie	292
Summary	295
Bibliografia	297

Wstęp

„а Нину, кто её знает Нину. Бог её знает, может, она гостья.”¹

Znane i nieznane fakty z życia Niny Sadur

„Так уж вышло, что наша критика не очень любит меня и делает то, что называется «замалчивать», поэтому так мало знаете моих вещей” – tak Nina Sadur w prywatnej korespondencji z autorką niniejszej pracy ocenia swoją aktualną sytuację jako pisarka w Rosji. Słowa te charakteryzować mogą również jej przeszłość, jako że często podkreśla ona, iż zawsze znajdowała się na dalszym planie jeżeli chodzi o życie literackie w Związku Radzieckim, a później w Rosji. Od 1989 roku należała do Związku Pisarzy ZSRR, była też członkiem rosyjskiego PEN Clubu, z którego jednak wystąpiła na znak protestu przeciwko lekceważącemu stosunkowi krytyki do jej twórczości. Poza tym nie należała do żadnych oficjalnych ugrupowań lub związków, nigdzie nie występowała, a jej utwory w rękopisach czekały około dziesięciu lat, by wreszcie trafić w ręce czytelników.

Warto więc zadać pytanie, kim jest Nina Nikołajewna Sadur, określana mianem jednej z najbardziej tajemniczych rosyjskich pisarek? Urodziła się 15 października 1950 roku w Nowosybirsku, w rejonie Кривошѣко. Jej ojcem był poeta sybirski Nikołaj Pieriewałow (Николай Илларионович Перевалов), pod takim pseudonimem literackim ukrył swoje prawdziwe nazwisko – Koliesnikow (Колесников), w dzieciństwie autorka, której poświęcamy niniejszą pracę nazywała się Nina Koliesnikowa lub, jak często przyjaźnie przezywali ją koledzy, Kolieso. Ojciec Sadur był członkiem związku pisarzy, z którymi jednak nie łączyły go zbyt dobre relacje, po alkoholu krzyczał na nich i wypominał, że spekulują swoją frontową przeszłością. W rezultacie przestano drukować jego wiersze w Nowosybirsku, publikował je jedynie w moskiewskim wydawnictwie „Молодая Гвардия” kolega frontowy Nikołaja Pieriewałowa. Z ojcem łączyły Sadur bardzo silne emocjonalne więzi, co potwierdza komentarz do wypowiedzi autorki na temat odczuwania litości i współczucia: „Если бы живой был твой отец, ясно, была бы

¹ И. А. Овчинников: *Тысяча задумчивостей о Нине Садур и её саде*. Korzystam ze strony internetowej: <http://stihstat.com/pr/avtor/ninasadur>. [Data dostępu: 06.02.2015r.]

у него комнатка у тебя. И ты бы утешала его, лучшего поэта, из фронтовиков [...]»² Matka uczyła języka rosyjskiego i literatury w szkole wieczorowej, często radośnie wspominała w rozmowach z córką: „Я тебя родила в середине века, в середине осени, в воскресенье.»³ Te mistyczne wyznania niewątpliwie wpłynęły na twórczość przyszłej pisarki. Sadur z nostalgią wspomina swoje dziecięce lata, zabawy z przyjaciółmi w „Sadzie Metalowców”, gdzie pierwsze niezapomniane przygody uczyniły ją szczęśliwą. W pamięci autorki zapisały się klony, akacje, topole, ich różnokolorowe jesienne liście, wśród których tak uwielbiała się bawić. Pamięta ona wysokie ogrodzenie z desek, alejki z ławkami i tajemniczymi pomnikami sowieckich metalowców, a także wspaniałe kino „Metalowiec” z tarasem zbudowanym z desek, przy którym kończyła się główna alejka parku. Sadur w swoich wspomnieniach powraca również do beznożnego stróża owego parku, którego dzieci przeżywały, nie wiedząc czemu, Dudek. Wiecznie zdenerwowany mężczyzna, krzycząc nie pozwalał dzieciom zrywać poziomek na łąkach ani zlizywać z klonów ich słodkiego soku. Ten „послевоенный несчастный человек и мечтал быть единственным командиром и обитателем «Сада Металлистов». Тогда, - 10 лет после войны, - было много несчастных и злых людей. Они кричали так, как будто плакали, а плакали, как будто ругались. [...] Урод тосковал - всё, что он мог, - быть главным в «Саду Металлистов».”⁴ Warto zwrócić uwagę na problematykę wojny i jej ofiar nie tylko w znaczeniu fizycznym, ale przede wszystkim psychicznym, ponieważ zajmuje ona w twórczości Sadur znaczące miejsce. Autorka często powraca do losów żołnierzy i kombatantów, a także cywilów, z którymi zetknęła się już w dzieciństwie. Jeżeli zaś chodzi o strażnika sadu, autorce udało się zjednać jego sympatię i jesienią pozwolił dzieciom palić ogniska z opadłych liści i piec w nich ziemniaki. Już jako mała dziewczynka Sadur szczególną uwagę zwracała na otaczający ją świat i ludzi, wykazywała dużą wrażliwość, choć oczywiście jeszcze dziecinną, bardziej czując niż całkowicie rozumiejąc. Świat był dla niej pełen zagadek i niespodzianek, które z przyjemnością odkrywała:

Я была крайне мечтательным ребёнком, «начитанной девочкой», что говорится... Мечтала воплотить кучу любимых книжек в жизнь. То сокровища какие-то искала, то пыталась землю насквозь прорыть, то в джунгли убежать,

² Ibidem.

³ И. Логвинова: *Нина Садур: Литература - не корыто для всякого литлюда. Интервью.* Korzystam ze strony internetowej: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0100.shtml. [Data dostępu: 06.02.2015r.]

⁴ Ibidem.

собирала сухарики с изюмом для побега и какао. Мне кажется, человек творчества таким и бывает - реальность вне его, никак не задевает, социальных амбиций у меня не было, и среда воспринимала меня хорошо, как «чужачку безобидную». Друзей особо не было, а те, что были, вяло влеклись за моими мечтами...⁵.

Pisarka wspomina również o jeszcze jednym zdarzeniu z dzieciństwa, które dla jej mamy mogło skończyć się więzieniem, a które potwierdza pragnienie Sadur, by zmienić rzeczywistość. Pewna kobieta, rozmawiając w kuchni z mamą przyszłej pisarki, często wykrzykiwała obelgi pod adresem Chruszczowa i jego polityki, a Sadur postanowiła wesprzeć matkę i stworzyła notatki o treści: „Вставайте против Хрущёва. Хрущёв не вождь”. Spryskała je perfumami i posypała tabaką, aby nie zjadły ich psy, a następnie włożyła do skrzynek na listy sąsiadów. Wszyscy, którzy otrzymali zapiski byli bardzo źli na Ninę i jej matkę, ale zwrócili je i nikt nie doniósł do władz na zbyt nierozsądną rodzinę, historia zakończyła się więc szczęśliwie.

Sadur powracając we wspomnieniach do swojego dzieciństwa stwierdza: „Этот мир не мог кончиться, он был вечен.”⁶ Tymczasem nic na świecie nie jest wieczne, pisarka wraz z matką przeprowadziły się do centrum miasta, na drugą stronę rzeki Ob, która na zawsze odcięła ją od „Sadu Metalurgów”. Okna ich nowego jednopokojowego mieszkania wychodziły na trawiaste podwórko, a po drugiej stronie drogi znajdowało się zoo i związek pisarzy, nocą zaś słychać było, jak płaczą zwierzęta. Sytuacja zwierząt zdominowanych przez ludzi, ale jednocześnie walczących o swoje prawa to również częsty temat w twórczości Sadur, która zawsze przedkładała więź z przyrodą nad cywilizację wielkiego miasta.

Po ukończeniu szkoły autorka rozpoczęła naukę w Nowosybirskim Oddziale Moskiewskiego Instytutu Kultury, pracując jednocześnie w bibliotece. W tym samym czasie zajmowała się organizowaniem miejscowego zrzeszenia pisarzy, które dziś określane jest mianem „Syberyjskiej szkoły poezji”. Odnalazła w niej przyjaciół na całe życie i do dziś z nostalgią wspomina wspólne przygody, stwierdzając nawet, że to właśnie im zawdzięcza to, kim jest dzisiaj: „Эти люди даны были мне, чтоб я не стала зубным

⁵ А. Чанцев: *Нина Садур: нервная система бравых пьес*. Korzystam ze strony internetowej: <http://yarcenr.ru/articles/culture/literature/nina-sadur-nervnaya-sistema-bravykh-pes/>. [Data dostępu: 07.02.2015r.]

⁶ И. Логвинова: *Нина Садур: Литература...*

техником или инженером-плановиком, или даже стюардессой. Бог меня любил и одарил так щедро, что вся русская речь стала моей собственностью.”⁷ Los uśmiechnął się do niej, kiedy zaczęła uczęszczać na seminarium dla młodych dramaturgów, tam poznała dramaturga rosyjskiego Wiktora Rozowa, który zauważył jej talent. Sadur bardzo kochała swoje rodzinne miasto, żyła w Nowosybirsku jak w raju, ale zrozumiała, że tam nigdy nie uda jej się zostać pisarką, ponieważ nikt nie drukował tam syberyjskich pisarzy. Zaczęła pisać w latach 70., ale jej pierwsza powieść została opublikowana w „Сибирских огнях” dopiero w 1977 roku. Na tym jednak druk jej utworów zakończył się. Przeprowadziła się więc do Moskwy, która uderzyła ją przede wszystkim małymi rozmiarami liści na drzewach oraz ograniczoną przestrzenią. Rozpoczęła studia w Instytucie Literackim im. Gorkiego, tam też uczestniczyła w seminarium Wiktora Rozowa oraz Inny Wiszniewskiej, dwojga znamienitych rosyjskich pisarzy. Za jednego ze swoich największych mentorów uważa Sadur właśnie Rozowa, a jego twórczość ceni najbardziej: „Если б я могла сейчас ему сказать, как глубоко я благодарна ему. Но - не могу... О том, что человек навсегда занял место в твоей душе, узнаёшь слишком поздно. Это называется «невосполнимая утрата», кажется.”⁸ „Виктор Сергеевич Розов, высокого ума и души человек, был очень умным дипломатом - всё понимал в устройстве московско-писательского социума.”⁹ Z kolei Inna Wiszniewska zapisała się w pamięci Sadur jako „такой человек, каких в ту пору было очень много вокруг очагов культуры. Откуда они приходят и чем занимаются, никто не знает. Но она была очень забавная.”¹⁰ Innym wzorcem godnym naśladowania stał się dla niej Jewgienij Charitonow, rosyjski poeta, prozaik i dramaturg, nieformalny lider sowieckiej kultury gejowskiej lat 70., kiedy homoseksualizm uważany był za przestępstwo. Był niezwykle twórcą oraz artystą, reżyserem przedstawień teatralnych, wykładowcą, prześladowanym przez organy bezpieczeństwa i KGB. Charitonow to nazwisko kultowe dla rosyjskiej gej-kultury, był autorem eseju uważanego w Rosji za swoisty manifest homoseksualistów. Sadur wymienia jego liczne zalety: „Он был человек насквозь театральный. Был режиссером. Закончил ВГИК, актерское отделение по классу Ромма, вместе с Соловьевым, Тарковским, Шукшиным. Позже защитил диссертацию по

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ А. Чанцев: *Нина Садур: нервная...*

¹⁰ И. Логвинова: *Нина Садур: Литература...*

сцендвижению. Долгое время работал в Московском Театре мимики и жеста. [...] Женя — независимая личность, прежде всего.”¹¹ Autorka zauważa także: „Женя имел невероятную, отчаянную волю к жизни. Этот его образ утончённого голубого эстета, это такой обман. Смотрите, сколько brutальных вокруг него крутилось мужланов от литературы и где теперь их убогие творения? А открывая книги Жени, в который раз видишь - каждая буква живёт и звучит. [...] Женя для меня в Москве стал длящимся тем Новосибирском, из которого я выскользнула.”¹² Pisarka uważa obu wspomniałych twórców za swoich nauczycieli rzemiosła literackiego, za potężną żywą szkołę, idealną dla młodego umysłu wrażliwego na język i literaturę, ocenia, iż „общее между ними то, что ни один из них ни разу не солгал в письме.”¹³

Tę zasadą kieruje się również Sadur, zarówno w swoich utworach literackich, jak i w życiu prywatnym. Z tego też powodu wielokrotnie spotykały ją nieprzyjemności, jak podczas festiwalu „Мельпомена”, w którego skład jury wchodziła do czasu, gdy dyrektor Teatru Nikołajewskiego „позволил себе совершенно некорректные высказывания в мой адрес: «Вы что думаете, что вы - пуп земли? Здесь вам не Москва, здесь сидят театроведы, серьёзные люди». А я, значит, кусок дерьма. Причина в том, что с моей точки зрения неэтично членам жюри выдвигать свои же спектакли на премию, о чём я прямо и сказала.”¹⁴ Sadur swoim życiem i czynami daje przykład, jak należy walczyć o swoje racje i dobro, nawet za cenę własnego bezpieczeństwa i spokoju. Jeszcze w latach 90. XX wieku autorka przeprowadziła się z zatłoczonej komunałki do obszernego mieszkania na parterze obok Placu Arbackiego. Wkrótce jednak pod jej oknami pewna firma otworzyła garaż, klientów było sporo i po niedługim czasie w mieszkaniu po prostu nie dało się żyć z powodu spalin. Wówczas Sadur postanowiła walczyć – pisała do gazet, wystąpiła w telewizji, napisała pismo do merostwa. Jej działania przyniosły rezultat i firma musiała rozebrać garaż, ale niebawem „в квартиру к Садур стали приходиться люди и то ее маме, то самой Нине сообщали в грубой форме: если не заберете заявление назад, «выроем каждому по могиле» или

¹¹ М. Заболотняя: *Нина Садур: «...Искусство — дело волчье»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>. [Data dostępu: 07.02.2015r.]

¹² А. Чанцев: *Нина Садур: нервная...*

¹³ *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*. Т. 3. Korzystam ze strony internetowej: <http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Q00aBM-GAP4%3d&tabid=10547>. [Data dostępu: 08.02.2015r.]

¹⁴ Ю. Манукян: *Нина Садур: «Я в жизни не видела такой чудовищной пошлятины»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.artkavun.kherson.ua/nina-sadur-ya-v-zhizni-ne-videla-takoy-chudovischnoy-poshlyatinyi.htm>. [Data dostępu: 08.02.2015r.]

квартиру взорвем.”¹⁵ Pomimo gróźb autorka nie ustąpiła i nie żałowała swojej decyzji, uważając, że ludzie powinni walczyć z niesprawiedliwością. Ona sama twierdzi, że posiada „infantylnie-młodzieżowe poczucie sprawiedliwości”, a niesprawiedliwość wywołuje w niej ból. Ta sama walka często widoczna jest w jej utworach prozatorskich i dramaturgicznych, ścierają się w nich siły dobra i zła, a uczciwość oraz szczęście pod różnymi postaciami starają się przewyciężyć bezprawie i krzywdę.

Droga twórcza Niny Sadur również nie była łatwa, w 1982 roku napisała swoją sztukę i pracę dyplomową zarazem – *Dziwo-babę*. Przed obroną negatywnie oceniło ją dwóch recenzentów, pierwszy powiedział, że należałoby oddać autorkę w ręce KGB, a drugi, że do szpitala psychiatrycznego. Instytut Literacki ukończyła w 1983 r., *Dziwo-baba* natomiast była wystawiana w nielicznych teatrach, wówczas jednak odbiorcy nie byli w stanie zrozumieć całej głębi, sztuki i artyzmu pisarki. Były to dla niej czasy bardzo ciężkie, pełne beznadziei i rozpacz, mieszkała wraz z matką w komunałce na Patriarszych Prudach, urodziła córkę i ciągle brakowało środków do życia, ponieważ autorka nie miała stałej pracy. W 1987 roku ukazał się drukiem zbiór jej dramatów zatytułowany *Dziwo-baba*, Sadur pamięta radość, jaką wywołała u niej ta publikacja, szczególnie zdjęcie na okładce. Była to dla niej nieoczekiwana niespodzianka w czasach, gdy wszystkiego zakazywano. Jednak ten zaskakujący sukces nie polepszył sytuacji materialnej pisarki, bowiem podczas gdy na teatralnych deskach jej sztuki spotykały się z coraz większym zainteresowaniem ze strony reżyserów i widzów, ona sama myślała podłogi w jednym ze stołecznych teatrów, by w ten sposób zdobyć środki na utrzymanie siebie i swojej rodziny. Te życiowe kolizje dostrzec można w fantastycznie obudowanym obrazie młodej bohaterki sztuki *Zamarzli*, która również pracowała jako sprzątaczką w teatrze.

Po wydaniu tomu szybko stało się jasne, że do kręgu wybitnych rosyjskich twórców dołączyła nowa, ale jednocześnie całkowicie dojrzała pisarka. Nie można jej z nikim pomylić, jej utwory trudno przyporządkować do jednego, konkretnego nurtu literackiego. Została zaliczona do „nowej fali” dramaturgii lat 80., ponieważ jej sztuki znalazły się wśród odkryć teatralnych owego okresu. Jednak nawet wśród wielu nowości dramaturgicznych stanowiły one zjawisko indywidualne, odosobnione, znacznie wyróżniające się na tle pozostałych. Jednocześnie Nina Sadur była jedną z licznych

¹⁵ А. Солнцева: *Квартира на первом этаже*. „Огонёк” 1998, nr 2, s. 59.

autorek, które pojawiły się na rosyjskiej scenie literackiej lat 70. i 80., a które w 1988 roku założyły ugrupowanie Nowe Amazonki (Новые Амазонки). Badacze twierdzą, że była to pierwsza w historii Rosji grupa kobiet-pisarek, w pełni świadomych tego, że są kobietami-pisarkami i tworzą kobiecą literaturę. Już w latach 70. pozycja literatury kobiecej zaczyna ulegać zmianie, wyzwala się spod presji i ograniczeń, podejmując jednocześnie problemy, które przez długie lata były przez pisarzy (głównie mężczyzn) ignorowane. Były to utwory o dużej swobodzie wewnętrznej, prezentujące kobiecy świat wraz z kobiecymi problemami, przez co nie mogły oficjalnie ukazywać się drukiem. Wiele ówczesnych kobiet, które z wyróżnieniem ukończyły Instytut Literacki, później spotykały się z ignorancją, a często wręcz chamstwem ze strony redaktorów-mężczyzn. Zdarzało się, że przyszli redaktorzy i późniejsze pisarki razem kończyli kursy literackie, przy czym mężczyźni, otrzymując znacznie niższe oceny, zawsze wypowiadali się pochlebnie na temat utworów swoich koleżanek. Później sytuacja zmieniała się diametralnie i autorki słyszały w wydawnictwach komentarze takie, jak: „Вы молодая женщина. Вдруг уйдете в декрет? Мы вас понимаем, но поймите и нас!», «Это бабья проза! Пойми, мы не можем печатать все эти ваши бабьи вопли-сопли!» lub «Ты пишешь о женщинах. Но ваши чисто женские проблемы никому не интересны», «Ты пишешь, как будто вечно беременная!», «Нас не интересует женская психопатология», «Проза менструальная».¹⁶ Literatura kobiet pozbawiona była całkowicie kontaktu z czytelnikiem, same autorki zaś, wierne obranej przez siebie drodze, skazane zostały na głodowe życie, pracując jako stróżki, woźne czy sprzątaczk. Nie tylko więc Nina Nikołajewna znajdowała się w tak trudnej sytuacji materialnej, nie chcąc jednocześnie rezygnować ze swojego pisarstwa. Jednymi z nielicznych kobiet, którym udało się wydać swoje utwory były Tatiana Tołstoj i Ludmiła Pietruszewska, przy czym dokonały tego nie tylko dzięki swojemu talentowi, ale również, a może przede wszystkim, dzięki gwałtownemu temperamentowi i żywiołowości. Były to jednak tylko wyjątki potwierdzające regułę, pozostałych pisarek redaktorzy zdecydowanie nie dopuszczali do druku. Wówczas, zrozumiawszy, że ich sukces zależy tylko i wyłącznie od nich samych, postanowiły walczyć i pokonać męską dominację w świecie literatury. Zdecydowały się na wydanie wspólnego tomu swoich utworów:

¹⁶ С. Василенко: *Новые амазонки* (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время). Korzystam ze strony internetowej: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm. [Data dostępu: 08.02.2015r.]

Работа, как говорится, закипела. Мы читали огромное количество рукописей, которые нам приносили истосковавшиеся по публикациям женщины-писатели. В один из дней недели мы занимали столик в литературном кафе "Пестрый зал" Дома Литераторов, садились, и к нам в этот день подходили и подходили женщины со своими рукописями. Зрелище для остальной (в основном мужской) части публики было угрожающим. Стереотип поведения в таком поэтическом кафе был другой: обычно одна-две поэтессы, кокетничая, сидели в окружении мужчин-писателей, слушая их излияния. Сначала и к нам пытались подходить, как к обыкновенным женщинам, пришедшим в кафе пофлиртовать, пытались превратить нашу непонятную женскую компанию, занятую делом, в компанию приятных дам для развлечений, но встречая раз за разом вежливый, но твердый отказ, — присмирели. Это была наша первая маленькая, наивная, кое в чем даже смешная, но важная победа в борьбе за независимость¹⁷.

W taki właśnie sposób powstawał pierwszy z wielu zbiorów zawierających dzieła nowych rosyjskich autorek. Zbiór, który potwierdzić miał fakt istnienia w Rosji grupy młodych, trzydziestoletnich, wykształconych, utalentowanych, samodzielnie myślących, niezależnych kobiet-pisarek, tworzących nową żeńską prozę. Rozwój nowej prozy kobiet nie był procesem przypadkowym, ale wyrazem potrzeby wypowiedzi, udowodnienia, że twórczość kobieca w niczym nie jest gorsza od męskiej, a jej różnorodność, unikalność i niepodważalne walory artystyczne stworzyły w literaturze rosyjskiej nowy kierunek – żeński. Należy podkreślić, że wówczas, na przełomie lat 80. i 90. rosyjskie autorki nie miały pojęcia o prężnie rozwijającym się na Zachodzie ruchu feministycznym, wydawało im się, że tworzą coś zupełnie nowego, co do tej pory nigdzie nie zaistniało¹⁸. Zjednoczone autorki walczyły o odzyskanie własnego głosu, tworzyły literaturę w oparciu o własne losy i doświadczenia, wprowadzając jednocześnie pojęcie *gender* jako kategorię analizy dzieła literackiego. W tym okresie również Sadur, zajmująca się do tej pory wyłącznie dramaturgią, zwraca się w stronę prozy kobiecej. W charakterystyczny dla siebie, realistyczno-fantastyczny sposób ukazuje postacie

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Jedna z założycielek Nowych Amazonek stwierdza: „Тут надо сказать, что мы не знали тогда, что такое феминизм, мы не знали тогда, что в мире существует огромное женское движение, мы не знали, что в мире уже есть такое понятие, как женская литература. Мы изобретали велосипед, думая, что мы изобретаем его первые. Мы все делали с энтузиазмом первооткрывателей. И поэтому, если бы в мире не было бы ни женского движения, ни феминизма, ни женской литературы, их все равно создали бы, создали бы мы в России.”
Ibidem.

żeńskie, próbujące walczyć o własne „ja” w brutalnym świecie. Swietłana Wasilenko stwierdziła: „W świecie współczesnym uważam Kobietę za postać tragiczną, przez nią bowiem przetaczają się wszystkie tragedie świata.”¹⁹ Postać żeńska w Rosji Radzieckiej oraz postsowieckiej spychana była na drugi plan, niedoceniana i krzywdzona, teraz nareszcie mogła wykrzyknąć na kartach utworów swój ból i wszelkie niesprawiedliwości, jakie ją spotkały. I chociaż pisarki wchodzące w skład Nowych Amazonek same siebie oceniają w następujący sposób: „Мы были очень разные. Читатели и поклонники прозы одной из нас терпеть не могли прозу другой”²⁰, to udało im się stworzyć i w pełni zrealizować wspólną ideę walki o uwolnienie kobiety spod ucisku w sferze życia prywatnego, jak również politycznego.

Rozpoczynając swoją karierę pisarską w tak trudnych dla kobiet warunkach Sadur udało się stworzyć swój własny, niepowtarzalny styl, wyróżniający się spośród dzieł innych pisarek. Rzeczywistość ukazana przez nią w jej utworach, w szczególności w dramatach, gdyż tym właśnie poświęcamy naszą pracę, tylko z początku zdaje się być całkowicie realna, niczym nie wyróżniająca się, zdaje się być zwyczajnym odzwierciedleniem prawdziwego świata. Są to jednak tylko pozory i stopniowo opisywana rzeczywistość zaczyna przekształcać się w świat na poły realistyczny, na poły fantastyczny, gdzie niezwykle postacie, tajemne siły i odwieczne pragnienia zaczynają przejmować władzę nad „normalnością”. Na skutek tych działań w świecie dramatów Sadur zaczynają pojawiać się cudowne rzeczy, zjawiska i istoty. Nie należy jednakże zapominać, że wciąż jest to ta sama, co na początku konkretna rzeczywistość z wyraźnie ukazаныmi szczegółami oraz tłem wydarzeń, a to, co nierealne łączy się z rzeczywistością, nie zastępuje jej.

Realizm magiczny w polskich i rosyjskich opracowaniach

To powiązanie codzienności i nadzwyczajności odsyła nas do jednego z kilku założeń, stanowiącego podstawę teorii realizmu magicznego:

Utwór realistycznomagiczny przedstawia wizję rzeczywistości, w której, choć jest bardzo podobna do rzeczywistości znanej czytelnikowi, mają miejsca wydarzenia

¹⁹ Cyt. za: T. Rowieńska: *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T.2. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005, s. 87.

²⁰ С. Василенко: *Новые...*

cudowne, wykraczające poza racjonalne prawa natury, ukazane jednak jako coś naturalnego, niegwałcącego porządku świata. [...] Realizm magiczny wpisuje się w nurt tak zwanej nowej prozy latynoamerykańskiej – co nie znaczy, że nie stał się nurtem uniwersalnym – a tym samym wykazuje dbałość o poszukiwanie nowych środków literackiego wyrazu²¹.

Powyższy cytat jednoznacznie wskazuje na możliwość i zasadność podjęcia badań i interpretacji dramaturgii Sadur przez pryzmat realizmu magicznego, choć początkowo przedmiot podejmowanych przez nas analiz może wydawać się trudny do sprecyzowania. Wiąże się to przede wszystkim z trudnościami wynikającymi z prób jednoznacznego zdefiniowania pojęcia realizmu magicznego oraz wyszczególnienia wszystkich jego cech charakterystycznych, choć badaczom udało się sprecyzować wiele aspektów, które przynależą stricte do owego zjawiska.

Krytycy i literaci od lat starają się w swoich rozważaniach stworzyć jednolitą definicję oraz wyodrębnić wyznaczniki realizmu magicznego, wciąż jednak nie pozwala na to obserwacja tego zjawiska. Obecność elementu magii czy cudowności w utworze nie wystarcza bowiem, by włączyć go do nurtu realizmu magicznego. Na temat realizmu magicznego istnieją liczne opracowania hiszpańsko- i angielskojęzyczne, w Polsce natomiast polemika, jaka w latach 60. i 70. wynikła między literaturoznawcami, próbującymi uporządkować pojęcie oraz stworzyć przejrzystą jego definicję, nie odbiła się zbyt szerokim echem. Polscy krytycy, wypowiadający się w kwestii realizmu magicznego to przede wszystkim Jerzy Kühn, Rajmund Kalicki oraz Adam Elbanowski²². Realizmowi magicznemu poświęcił trzy strony w swoich *Teoriach powieści za granicą* Henryk Markiewicz, jednak trudno nazwać to próbą zdefiniowania nurtu, jest to jedynie pobieżne omówienie, wskazujące na podstawowe zagadnienia związane z nim²³. Obecnie wydaje się, że emocje opadły i realizm magiczny nie jest już tematem tak aktualnym w zachodnioeuropejskim literaturoznawstwie, nie oznacza to jednak, iż całkowicie zrezygnowano z prób zdefiniowania go. W Polsce w ostatnim czasie powstało kilka godnych uwagi prac badawczych, takich jak wydana w 2004 roku książka *Zjawy*,

²¹ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 270.

²² Krytycy publikowali w latach 70. i na początku 80. na łamach „Literatury na świecie” artykuły poświęcone literaturze latynoamerykańskiej, w których poruszyli zagadnienie „realizmu magicznego” zwracając szczególną uwagę na fakt nieprecyzyjności owego pojęcia, w Polsce stosowanego nader swobodnie. Każdy z nich stara się stworzyć własną teorię owego nurtu.

²³ H. Markiewicz: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995, s. 328-331.

*szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*²⁴, w której autor Tomasz Pindel obszernie opisuje nurt realizmu magicznego z perspektywy literatur oraz krytyki południowoamerykańskiej, jeszcze raz zwracając uwagę na jego niejednorodność. Podkreślają ją również słowniki literackie²⁵. Z kolei autorka artykułu *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*²⁶ prezentuje bardzo szeroką i elastyczną koncepcję, ukazującą eklektyzm, wyrażany za pomocą synkretyzmu stylów i technik jako jedną z podstawowych cech realizmu magicznego. Kolejną jest swoista funkcja poznawcza, gdyż tekst czy obraz realnomagiczny ma za zadanie wypowiedzieć się o prawdziwej rzeczywistości, dążyć do stworzenia współczesnej filozofii, pozwalającej zrozumieć ową rzeczywistość. Uwagę warto zwrócić także na pozycję *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*²⁷ z 2007 roku, będącą zbiorem referatów wygłoszonych na międzynarodowej konferencji, poświęconej właśnie problematyce realizmu magicznego. W sposób wyczerpujący ukazuje stan badań nad ową tendencją estetyczną. Ponadto redaktorzy wskazują na pionierskość pracy, która jako jedna z pierwszych w Polsce podjęła studia nad tematem magiczności nie tylko w literaturach iberoamerykańskich. W 2010 roku na polskim rynku pojawiła się godna uwagi pozycja pt. *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*²⁸, autorka za jeden z punktów wyjścia przyjęła, że tendencje realnomagiczne wynikają z przeobrażeń nurtu realistyczno-mimetycznego. Jednocześnie traktuje jednak realizm magiczny bardzo szeroko – jako tendencję ponadgatunkową, odmianę realizmu występującą w powieściach zarówno realistycznych, jak i fantastycznych, gdzie większość badaczy jest zgodna, że nurt ten należy kategorię oddzielić od utworów fantastycznych i uznać za dwa odrębne zjawiska literackie.

W literaturze rosyjskojęzycznej pojawiło się bardzo niewiele prac wskazujących na zainteresowanie badaczy zjawiskiem realizmu magicznego, a w polskich opracowaniach jedynie Grzegorz Gazda wskazuje Rosjan jako przedstawicieli tego nurtu. W latach 90. w Rosji termin ten próbował spopularyzować Aleksander Gugin,

²⁴ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*

²⁵ Zob. G. Gazda: *Realizm magiczny*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 544-550.

²⁶ M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*. „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3, s. 31-49.

²⁷ J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Łódź 2007.

²⁸ M. Chrobak: *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Kraków 2010.

w artykule *Realizm magiczny i realizm socjalistyczny* stwierdza on, że przyczyną niechęci do tego zjawiska była polityka, próbująca usunąć z literatury utwory nie spełniające zasad realizmu socjalistycznego. Ponadto stosunek władzy do pisarzy zajmujących się fantastyką także nie był zbyt przychylny, największymi względami cieszyli się pisarze realisci, poświęcający swoje prace sytuacji społeczno-ekonomicznej i politycznej, oczywiście ukazując Związek Radziecki w jak najlepszym świetle. Dopiero w drugiej połowie XX wieku badacze zaczęli walczyć, by fantastyka zajęła należne jej miejsce w literaturoznawstwie, argumentując, że jej twórcy często stwarzali nader realistyczny i psychologicznie pogłębiony portret człowieka. W ZSRR realizm magiczny nie mógł być jednak wykorzystany nawet w pracach o literaturze fantastycznej, gdyż samo słowo „magia” dla człowieka radzieckiego kojarzyło się jedynie z zabobonami i ludowymi wierzeniami, pisarz radziecki zaś nie mógł faworyzować w swojej twórczości magii, czy religii. Termin „realizm magiczny” był więc zastępowany przez inne, a utwory należące do jego nurtu uznano za fantastykę²⁹. Począwszy od lat 90. badacze i literaturoznawcy coraz chętniej sięgali do zagadnienia realizmu magicznego, o czym świadczą mogą prace wspomnianego już A. Gugnina, a także K. Kislicyna i innych³⁰.

Sprzeczności wokół terminu realizm magiczny

Mimo powstania licznych opracowań realizm magiczny do dziś pozostaje zjawiskiem nie do końca sprecyzowanym, istnieje nawet kilka teorii odnośnie tego, jak należy go klasyfikować – różne źródła podają, że jest on nurtem, tendencją estetyczną, kategorią estetyczną, konwencją, stylem bądź też kierunkiem. Teoretycy na ogół zgodni są, że w piśmiennictwie europejskim dominuje tendencja estetyczna, podczas gdy proza Ameryki Łacińskiej reprezentuje wyrazisty prąd artystyczny. Brak jednoznacznego zdefiniowania terminu wpływa również na nieprawidłowe użytkowanie nazwy, które wywołane jest pewnym chaosem krytycznoliterackim, niewiedzą czy też nieświadomym lub bezmyślnym nadużywaniem. Osobną kwestią pozostaje nadanie realizmowi

²⁹ Zob. więcej: T. Stepnowska: *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści Mistrz i Małgorzata Michaila Bulhakowa)*. W: *Realizm magiczny*...

³⁰ Realizmowi magicznemu w Rosji zostały poświęcone m.in. następujące prace: A. Гугнин: *Магический реализм*; A. Гугнин: *Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления*; O. Овчаренко: *Магический реализм*. В: *Теория литературы. Литературный процесс*. Т. 4. Red. Ю. Борев. Москва 2001; К. Кислицын: *Идея магического реализма*. В: *Инновации в корпусе гуманитарных идей*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2012/conf_materials/Innovations-in-the-Corpus-of-Human-Ideas_2012-2.pdf. [Data dostępu: 08.02.2015r.]

magicznemu charakteru komercyjnego i wykorzystywanie go dla zwiększenia sprzedaży danej książki poprzez zasugerowanie posiadania przez nią cieszących się popularnością tajemniczych, niesamowitych, „magicznych” treści.

Jednym z powodów całego zamieszania wokół terminu jest utożsamianie realizmu magicznego wyłącznie z literaturą latynoamerykańską, a zwłaszcza tą z okresu tzw. „boomu”³¹. Choć sam nurt narodził się na gruncie europejskim i aktualnie znacznie intensywniej rozwija się poza Ameryką Łacińską, to właśnie w prozie latynoskiej był obecny najpełniej i dał się poznać światu. O literaturze latynoskiej można mówić dopiero od początków XIX wieku, kiedy pierwsze państwa uzyskały niezależność polityczną. Wcześniej twórcy literatury kolonialnej świadomie wpisywali się w tendencje obowiązujące w Europie. Dopiero wyzwolenie się spod władzy Portugalii i Hiszpanii skłoniło pisarzy do przedstawiania swojego własnego kraju wraz z jego kulturą, historią i zamieszkującymi go ludźmi. Niepodległość wiązała się z koniecznością ponownego określenia własnej tożsamości, charakteru narodowego, dopasowania europejskich pozostałości do amerykańskich warunków. Początkowo twórczość latynoska nie zdobyła rozgłosu poza kontynentem, bowiem każdy z pisarzy koncentrował się na problemach własnego państwa. Proza była zaangażowana politycznie i społecznie, więc nie miała zbyt dużych szans na wybijcie się w Europie. Dopiero przełom XIX i XX wieku przyniósł pewne zmiany, ale prawdziwa rewolucja w prozie wybuchła w latach 40. i 50. Młodzi pisarze latynosczy zaczęli zastanawiać się, jak pisać o swoim świecie i jego problemach w sposób nowatorski, unikając tradycyjnego przestarzałego realizmu. Jednocześnie pokolenie to było silnie zaangażowane w wydarzenia polityczne, a śmierć Che Guevary, który dla wielu był bohaterem walczącym o sprawiedliwość społeczną dała początek legendzie. Młodzi ludzie z Ameryki Łacińskiej bardzo potrzebowali takiej legendy, by marzyć o wolności, o uniezależnieniu się od USA, a „boom” nabrał dzięki temu silnego wydźwięku politycznego, który doprowadził do ogromnych uproszczeń i zamieszania w określaniu charakteru tworzonej prozy. Była ona różnorodna, częściowo zaangażowana społecznie i politycznie, częściowo zaś składała się z tekstów należących do nurtu realizmu magicznego. Jorge Luis Borges w Buenos Aires, Alejo Carpentier w Hawanie, Juan Rulfo w Meksyku, Miguel Ángel Asturias w Gwatemalii to tylko niektóre nazwiska pisarzy, którzy w sposób oryginalny i niezależny wypracowali własny

³¹ Termin „boom latynoamerykański” używany jest dla określenia szczytu rozgłosu i popularności, jakimi począwszy od lat 40. XX wieku cieszyła się hiszpańskojęzyczna literatura Ameryki Łacińskiej.

styl i metodę przedstawiania rzeczywistości. W końcu świat dowiedział się o znakomitej literaturze latynoamerykańskiej – odważniejszej, eksperymentalnej, oryginalnej, podejmującej zagadnienia lokalne oraz uniwersalne tematy. Nadzwyczajną popularnością cieszyła się powieść Gabriela Garcíi Márqueza *Sto lat samotności* opublikowana w 1967 roku, niewątpliwie znakomita i bardzo istotna, ale niekoniecznie stanowiąca szczytowe osiągnięcie nurtu realizmu magicznego.

Kolejne zagadnienie to zbyt intensywne skupienie uwagi na literaturze latynoamerykańskiej przy próbach określenia, czym jest realizm magiczny. Spowodowało to przeoczenie ciekawych jego przykładów w literaturze europejskiej, które także zasłużyły na należne im miejsce w tym nurcie, zarówno w jego fazie początkowej, jak i w dalszych kontynuacjach i przekształceniach. Dla powstania w Europie literatury realizmu magicznego i neofantastyki istotna była zarówno funkcjonująca w literaturze europejskiej gotycka powieść grozy, jak również wybrane utwory Karola Dickensa, Fiodora Dostojewskiego czy Mikołaja Gogola. Tymczasem niektórzy pisarze latynoamerykańscy, w tym Alejo Carpentier kategorycznie odmówili Europie prawa uczestnictwa w tworzeniu realizmu magicznego. Pisarz twierdził, że wyłącznie na obszarze kontynentu amerykańskiego zaistnieć mogło zjawisko literackie określane tym mianem. Tak więc błędy i niejasności związane z użytkowaniem terminu realizm magiczny mają różne źródła, jednak pojawianie się wciąż nowych utworów literackich należących do tego nurtu świadczy o jego aktywności i żywotności bez względu na to, że obecnie najczęściej funkcjonuje poza Ameryką Łacińską.

Genealogia i chronologia realizmu magicznego

Większość literaturoznawców w swoich pracach zgodna jest w kwestii początków realizmu magicznego. Termin ten pojawił się w okresie międzywojennym na gruncie malarstwa, kiedy to Gustaw Friedrich Hartlaub, teoretyk i historyk sztuki, użył go po raz pierwszy w swoim tekście w 1923 roku. Patronował on nowemu nurtowi, który nazwał Nowym Obiektywizmem (*Die Neue Sachlichkeit*), określeniem pochodzącym od tytułu wystawy, którą zorganizował w 1925 roku w Mannheim, a wymiennie używał właśnie pojęcia „realizm magiczny”. Stał się on oficjalną nazwą kierunku artystycznego dzięki niemieckiemu krytykowi sztuki Franzowi Rohowi, który w 1925 roku stworzył swoją fundamentalną rozprawę: *Postekspresjonizm. Magiczny realizm. Problemy współczesnego malarstwa europejskiego*, wprowadzając tym samym nowy termin w sferę

międzynarodowej wiedzy o sztuce. Jego książka poświęcona była nowym tendencjom w malarstwie europejskim po I wojnie światowej, kiedy odmieniona rzeczywistość społeczno-polityczna wymuszała zmiany także w działalności artystycznej. Roh użył więc związku słów magiczny i realizm, aby zaznaczyć odmiennność nowego nurtu, sposób, w jaki przeciwstawiał się on dominującemu dotychczas w sztukach plastycznych ekspresjonizmowi. Krytyk określał ową sztukę jako chęć zestawiania magiczności z realizmem, codzienności z egzotyką, choć sam nie był szczególnie przywiązany do stworzonej przez siebie nazwy i gotów był zmienić ją na *Neue Sachlichkeit*. Malarski realizm magiczny, czasem określony także jako Nowy Obiektywizm, łączył w sobie impresjonistyczną jedność artysty ze światem duchowym, światem emocji, ekspresjonistyczną abstrakcyjność, a także elementy dadaizmu, surrealizmu, kubizmu i kilku innych kierunków. Nowa sztuka sytuuje się więc między różnymi koncepcjami estetycznymi, między abstrakcją a weryzmem, wyróżnia ją eklektyzm, dążenie do łączenia i wzajemnego przenikania się, uzupełniania, współistnienia różnorodnych zjawisk artystycznych. Twórczość realizmu magicznego najsilniej zakorzeniła się w kulturze Ameryki Łacińskiej pod nazwą *realismo mágico* i ona właśnie jest najbardziej znana, w Europie natomiast, w miejscu skąd wywodzą się jego korzenie, wyrazistym i rozpoznawalnym nurtem stał się jedynie w malarstwie.

Nie ma pewności, kto po raz pierwszy wprowadził termin realizm magiczny na grunt literatury. Większość badaczy wymienia Franza Roha, który w swojej książce podkreślał możliwości, jakie pisarzom ma do zaoferowania nowa tendencja, choć w latach 20., gdy krystalizowały się idee krytyka, trudno znaleźć dzieła inspirowane właśnie założeniami ruchu realistyczno-magicznego. Niezaprzeczalnie jednak jego praca wpłynęła na twórczość pisarzy hiszpańskich, iberoamerykańskich, niderlandzkich czy włoskich – jak ocenia Małgorzata Szewczyk, by następnie skonstatować: „W ten sposób skutecznie zatarły się ścieżki rozwoju realizmu magicznego, wijąc się w różnych kierunkach i powodując terminologiczne zamieszanie oraz uniemożliwiając znormatywizowanie własnych zasad w perspektywie wszystkich swych przejawów.”³² Chaos panujący w badaniach nad realizmem magicznym, którego źródła nie da się jednoznacznie ustalić, spowodował również brak ustaleń co do pierwszeństwa zastosowania terminu w literaturze. Inni bowiem badacze za inicjatora nurtu uznali teoretyka, pisarza i propagatora awangardy, Włocha Massima Bontempellego, który użyć

³² M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza...*, s. 39.

miał terminu realizm magiczny w odniesieniu do literatury wcześniej niż Roh zastosował go wobec sztuk plastycznych. Niezależnie od tego, który z krytyków był pierwszy, to właśnie Bontempelli w swoich wypowiedziach przypisał realizm magiczny do nowych nurtów literackich i to pod jego wpływem termin ten zaczął się stopniowo upowszechniać, rozchodząc się w wielu kierunkach i łącząc z różnymi nurtami. Już w 1926 roku zaznacza on w swoich wypowiedziach związki realizmu magicznego z surrealizmem: „należy odkrywać rzeczywistość głębszą, to, co magiczne i nadrealne w codziennym życiu ludzi i rzeczy, na nowo odnaleźć sens tajemnicy i równowagę między niebem a ziemią.”³³ Bontempelli popierał literaturę, której celem jest odkrywanie w banalnej rzeczywistości zjawisk niezwykłych, magicznych, odrzucał zarówno tradycyjny realizm, jak i fantastykę. Jego badania usytuowały realizm magiczny pomiędzy metafizyką, literaturą abstrakcyjną, rozumianą jako gra znaczeń i aluzji oraz surrealizmem. Odnaleźć można analogię pomiędzy postulatami Franza Roha, głoszącym potrzebę spokojniejszej, bardziej uporządkowanej sztuki, przeciwstawnej tej, tworzonej w nurcie ekspresjonizmu, a sugestią Bontempellego, by opis literacki ująć w tradycyjne ramy narracji i tym samym wystąpić przeciw futuryzmowi. Czasopismo „900” redagowane przez Włocha miało spory zasięg i mogło przyczynić się do przeniesienia terminu realizm magiczny do różnych państw.

Podobny rozgłos zapewniło mu wydanie w 1927 roku hiszpańskiego przekładu części książki Roha i być może w ten sposób realizm magiczny przedostał się za ocean do Buenos Aires. Podczas gdy w latach 20. i 30. w paryskich galeriach wystawiane były obrazy reprezentujące nurt realizmu magicznego, w 1932 r. w stolicy Argentyny ukazał się niezwykle istotny dla jego rozwoju tekst Jorge Luisa Borgesa *Sztuka narracyjna i magia*. Pisarz, poeta, krytyk i historyk literatury określił w nim warunki, które muszą zostać spełnione, by w utworze literackim zamiast psychologicznej przyczynowości zaistnieć mogła zagadkowość biegu wydarzeń: „Wyróżniłem dwa procesy przyczynowe: naturalny, który jest trwałym wynikiem niekontrolowanych i niekończących się działań; magiczny – olśniewający, ograniczony – gdzie szczegóły mają moc przepowiadania. Tylko ten ostatni – jak sądzę – może powieści zapewnić prawdziwość. Pierwszy zawsze będzie psychologicznym zmyśleniem.”³⁴ Borges nie używa w swoim tekście bezpośrednio terminu realizm magiczny, lecz zabiega o należne miejsce magii w prozie

³³ Cyt. za: Ibidem, s. 38.

³⁴ J.L. Borges: *Sztuka narracyjna i magia*. Tłum. A. Elbanowski. „Literatura na Świecie” 1988, nr 12, s. 78.

oraz o konieczność obecności w literaturze elementów zadziwiających czytelnika, a więc o przywrócenie fantazji. Pisarz przeciwstawił się charakterystycznym dla naturalizmu i pozytywizmu tendencjom powiązania literatury z naukami biologicznymi, socjologią czy psychologią. W zamian pragnął uwrażliwić powieść na dostrzegane przez niego w codzienności znaki metafizyczne, mistyczne i magiczne.

Kolejny znany pisarz powiązany z realizmem magicznym – Alejo Carpentier – w 1949 r. opublikował ważną dla tego nurtu powieść *Królestwo z tego świata*. Wprowadził on termin amerykańskiej rzeczywistości cudownej (*lo real maravilloso*). W przedmowie do dzieła, która rychło zyskała charakter manifestu autor krytykuje europejski surrealizm, w bezpośredni sposób odnosi się do piśmiennictwa pierwszych odkrywców Nowego Świata, ze zdumieniem obserwujących niepojęte cuda obecne w otaczającej ich rzeczywistości: „Cuda rzeczywiste spotyka się na każdym kroku życia ludzi, którzy zapisali daty historii tego kontynentu i pozostawili nazwiska dotychczas noszone [...] Zawsze wydawał mi się znamienity fakt, że w 1870 roku kilku trzeźwych Hiszpanów [...] szło jeszcze na poszukiwanie Eldorado.”³⁵ Według Carpentiera rzeczywistość Ameryki Łacińskiej jest cudowna sama w sobie i nie potrzeba żadnych sztuczek, by to dostrzec. Geografia, przyroda i różnorodne grupy etniczne sprawiają, że mają tu miejsce wydarzenia niemożliwe w Europie. Dowodem na to jest *Królestwo z tego świata*, które ściśle trzyma się faktów historycznych, ale jednocześnie ukazuje cudowność rzeczy. Kubański pisarz stwierdza wprost, że takie warunki mogą istnieć tylko w Ameryce i tylko tam rozwijać się może prawdziwy realizm magiczny.

Innym pisarzem, który przyczynił się do rozpowszechnienia terminu realizm magiczny nie tylko swoją twórczością literacką, ale również wypowiedziami teoretycznymi był Gwatemalczyk, laureat Nagrody Nobla Miguel Ángel Asturias. W przeciwieństwie do Carpentiera nie dyskredytuje surrealizmu, lecz intensywnie poszukuje w nim środków odpowiednich dla wyrażenia indiańskiego sposobu postrzegania świata. Uczy się o nim w Paryżu studiując świętą księgę Majów, a w swoich utworach łączy mentalność indiańską z literaturą realizmu magicznego: „Może pan spotkać Indianina, który opowie, że widział, jak skała zmienia się w człowieka albo chmura w skałę. Wydarzenie to jest namacalnie rzeczywiste i dla Indianina wiąże się z rozumieniem sił nadnaturalnych. Kiedy muszę znaleźć dla tego nadnaturalnego

³⁵ A. Carpentier: *Królestwo z tego świata*. Tłum. K. Wojciechowska. Kraków 1975, s. 8.

zjawiska jakieś literackie określenie, mówię o «realizmie magicznym».”³⁶ Praca nad tłumaczeniem na hiszpański świętej księgi Indian pozwoliła pisarzowi zgłębić mity i wierzenia swoich przodków w takim stopniu, że świat przedstawiony w jego tekstach literackich opisany był ich oczami.

Realizm magiczny w praktyce

Literatura ubiegłego wieku w znacznie większym stopniu korzystała z rozmaitych wariantów realizmu magicznego, niż miało to miejsce w ostatnich kilku latach, jednak wbrew zapowiedziom sceptyków, termin jest nadal chętnie używany przez badaczy. W trakcie rozwoju nazwa realizm magiczny często zastępowana była przez inne, takie jak realizm cudowny, realizm fantastyczny, realizm mistyczny lub metafizyczny, neorealizm, a sam kierunek łączono z różnorodnymi kontekstami – Nowa Rzeczywistość, weryzm, Nowy Realizm, a na postmodernizmie kończą³⁷. Czym więc jest ten nie do końca sprecyzowany kierunek i jak realizuje się w dramaturgii Niny Sadur? Zaskakuje samo połączenie realizmu, który zazwyczaj utożsamiany jest z kultem rozumu, prawdy, obiektywizmu, wiernym opisem rzeczywistości z magią, wykluczającą termin realizm. Ową sprzeczność da się jednak pogodzić, gdy spojrzymy na magię nie z punktu widzenia bajkowości, a metafizyczności, mistyki czy fantastyki. Zaznacza to w swojej pracy nad realizmem magicznym m.in. T. Pindel:

Świat literatury cudownej (baśni) cechuje się zupełnym oderwaniem od rzeczywistości, cudowność jest czymś nieustannie obecnym, wręcz mechanicznym, rzeczywistość przedstawiona nie ma nic wspólnego z realiami świata czytelnika – baśnie zawsze dzieją się „gdzieś daleko” i „kiedyś”. Świat realizmu magicznego przeciwnie: choć zdarzają się w nim cudowne rzeczy, to operuje konkretnymi realiami i wyraźnie dotyczy konkretnej rzeczywistości – czy to w sposób dosłowny [...], czy bardziej symboliczny³⁸.

Literaturę realizmu magicznego usytuować można gdzieś pomiędzy realizmem, cudownością i fantastyką, posiada ona cechy wszystkich tych nurtów, jednak w pełni nie należy do żadnego z nich. Wspominaliśmy już o nieuchwytności owego terminu, co

³⁶ G. Bautista Gutiérrez: *El realismo mágico, cosmos latinoamericano*. Cyt. za: T. Pindel: *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Kraków 2014, s. 21-22.

³⁷ M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza...*

³⁸ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć...*, s. 309-310.

podkreślane jest we wszystkim poświęconych mu pracach badawczych. Stworzone nieliczne definicje pozwalają jednak na wyodrębnienie kilku zasadniczych cech, z których pierwsza i, jak się wydaje, najważniejsza to realna rzeczywistość, stanowiąca punkt wyjścia i pozwalająca sięgnąć w głąb. Jak podaje *Słownik terminów literackich* technika realizmu magicznego „nie rezygnuje z zakotwiczenia w świecie współczesnym, podejmuje ważną dla niego problematykę, operuje charakterystycznymi realiami, daleki jest jednak od estetyki mimetycznej”³⁹. Nie przekształca on rzeczywistości i nie tworzy wymyślonych światów, w realizmie magicznym „pisarz stawia czoło rzeczywistości i próbuje odkryć, odcyfrować tajemnicę pulsującą w rzeczach, życiu, działaniach ludzkich.”⁴⁰ Jest to więc filozofia zakładająca obecność innego, ukrytego drugiego wymiaru rzeczywistości, nie wystarczą tylko zmysły, by odkryć owe tajemnice. Tak więc element fantastyki wynika bezpośrednio z motywowanej realnością fabuły utworu i tu właśnie swój początek ma magia. Bezpośrednio z nią związana jest kolejna bezdyskusyjna cecha realizmu magicznego, jaką jest jedność magii i realizmu, granica między rzeczywistością a fikcją ulega rozmyciu, realność i fantazja współistnieją ze sobą i, co więcej, również współdziałają, uzupełniają się wzajemnie. Element nadnaturalny nierozdzielnie przynależy tu do rzeczywistości. Z owym wyznacznikiem realizmu magicznego łączy się kilka teorii, z których jedną wysunął Miguel Angel Asturias, uważany za prekursora realizmu magicznego w Ameryce Łacińskiej. Podkreśla on znaczną rolę marzenia sennego w tworzeniu rzeczywistości oraz stwierdza: „Między rzeczywistością, którą trzeba by nazwać realną, a rzeczywistością magiczną, jaką ludzie przeżywają, istnieje trzecia rzeczywistość i ta trzecia jest nie tylko wytworem tego co widoczne i uchwytnie, i nie tylko halucynacji i snu, lecz zawsze jest wynikiem zespolenia obu tych elementów.”⁴¹ Z kolei pisarz i krytyk Ernst Jünger zajmujący się problemem realizmu magicznego, konstatuje: „Dzieła charakteryzujące się realizmem magicznym, dzieła, w których każda linia wyrażająca świat zewnętrzny ma formułę matematyczną, lecz w tej chłodnej ścisłości zawarta jest niepojęta, niewyjaśniona tajemnica wewnętrznego ciepła i światła, tak jakby spod powierzchni rzeczy prześwitywał głębszy plan magiczny.”⁴² Realność cudowna jest więc warunkiem koniecznym dla zaistnienia realizmu magicznego, ów nadnaturalny element pod różnorodną postacią spojony

³⁹ M. Głowiński, T. Kostkiewicz, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 462-463.

⁴⁰ Cyt. za: H. Markiewicz: *Teorie powieści...*, s. 330.

⁴¹ Cyt. za: *Ibidem*, s. 330.

⁴² Cyt. za: M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza...*, s. 41.

z rzeczywistością sprawia, że nurt ten wyróżnia się na tle pozostałych koncepcji twórczych.

W dalszej części pracy chcielibyśmy podjąć próbę analizy twórczości dramaturgicznej Niny Sadur właśnie z perspektywy wymienionych wyżej oraz kilku innych, cech realizmu magicznego. Sam termin – realizm magiczny – rzadko stosowany jest w odniesieniu do dramatu i teatru, chociaż w sztukach współczesnych pojawiają się cechy przynależące do tego kierunku. Zdaniem Jüri Talvet są to: „z jednej strony pokrewieństwo elementów historycznie indywidualnych i materialnie konkretnych, z drugiej zaś to, co uniwersalnie mityczne.”⁴³ Trudno jednoznacznie ustalić, kto po raz pierwszy posłużył się tym terminem w odniesieniu do teatru i dramatu, jednak elementy magiczności i cudowności od lat obecne są na deskach teatralnych w wielu krajach, w tym także w Rosji. Ponadto, jak stwierdza Małgorzata Szewczyk:

Punktem wyjścia pisarstwa nurtu realizmu magicznego jest zawsze realna rzeczywistość, a jej artystyczny ogląd (czy: „obróbka”) może odbywać się z zastosowaniem dowolnej techniki twórczej i stylu. Jest więc realizm magiczny tendencją ponadgatunkową, ogólnoliteracką, gdyż ograniczona jedynie określoną postawą wobec rzeczywistości, nie zobowiązującą do respektowania wybranych formuł twórczych, konwencji literackich⁴⁴.

Realizm magiczny może więc bez zbędnych przeszkód realizować się nie tylko w prozie, ale także dramaturgii, a nawet poezji. Twórca bowiem, wykorzystując swój intelekt i wyobraźnię, korzystając z metafizyki, religii, mistyki, mitologii czy wierzeń ludowych poszukuje prawd o ludzkim istnieniu w świecie, stara się zrozumieć rzeczywistość.

Hiszpański dramaturg Alfonso Vallejo, sztuki którego zalicza się do nurtu realizmu magicznego, przekonuje, że „teatr nie powinien imitować życia, lecz je odkrywać” oraz, że „teatr to świat, w którym wszystko jest możliwe.”⁴⁵ Sadur natomiast na motto swojego zbioru sztuk z lat 90. wybrała wymowną frazę: „Театр – это обморок жизни”, którą jednocześnie zdaje się kierować w swojej twórczości dramaturgicznej do dnia dzisiejszego. Życie ludzkie wydaje się być zastałe, zamarłe,

⁴³ Cyt. za: W. Szamina: *Dramat afroamerykański jako przykład realizmu magicznego w teatrze*. W: *Realizm magiczny...*, s. 101.

⁴⁴ M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza...*, s. 45.

⁴⁵ Cyt. za: U. Aszyk: *Od magii i cudów do realizmu magicznego w teatrze hiszpańskim*. W: *Realizm magiczny...*, s. 89.

a ciało ludzkie pozbawione świadomości, teatr natomiast daje możliwość spojrzenia na świat z innej perspektywy. Teatr przedstawia zupełnie inne życie ukazane w całkowicie odmiennych barwach, to właśnie owa utracona ludzka świadomość, pozwalająca dostrzec inność, cudowność, magię, które zwykle znajdują się poza zasięgiem wzroku człowieka. Sztuki Sadur odkrywają na nowo rzeczywistość nierozzerwalnie połączoną z przeróżnymi elementami nierealnymi, w ich świecie wszystko jest możliwe i niech będzie to pierwszym dowodem na to, że dramaturgia autorki wpisuje się w nurt realizmu magicznego. Dalsze rozważania i próby interpretacji jej twórczości podejmiemy w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy, szczególnie akcent kładąc właśnie na cechy realizmu magicznego, powtarzane w kolejnych utworach autorki. Proponujemy sposób obcowania z tekstem literackim wymuszony przez przedmiot badań. Przy formułowaniu ogólnych sądów oraz bardziej szczegółowych wniosków posłużymy się analizą i interpretacją wybranych sztuk, a ich wybór zależeć będzie od aktualnie badanego zagadnienia.

O pewnym nowatorstwie naszych niniejszych rozważań może świadczyć fakt, że do tej pory na polu badań literaturoznawczych nie pojawiły się prace ujmujące dramaturgię Niny Sadur wyłącznie w kontekście realizmu magicznego. Zaznaczyć należy, że wyjątek stanowi tu Jelena Starczenko, która w swojej dysertacji otwiera przed sztukami Sadur możliwość powiązań z realizmem magicznym, jednak samej analizie dokonuje z szerszej perspektywy dramaturgii lat 80. i 90⁴⁶. Pozostali badacze i literaturoznawcy poświęcali swoją uwagę różnorodnym zagadnieniom, przewijającym się w jej sztukach, a niektóre z nich w mniejszym lub większym stopniu powiązane są z nurtem realizmu magicznego. Są to między innymi mistyka, zjawy, magia, postacie czarownic i diabłów, świat niesamowitości i in. Z punktu widzenia realizmu magicznego na odnotowanie zasługują tu szczególnie prace Igora Cunskiego *Технология мистического*⁴⁷ i *Заколдованное пространство*⁴⁸. Autor przyrównuje dramaty Sadur do strasznych bajek, w których świat realny łączy się z nierzeczywistym, gdzie fantastyczne postacie egzystują w przestrzeni żywych, gdzie śmierć nie istnieje, a wszystkiemu towarzyszy atmosfera tajemniczości, magii, szaleństwa, strachu. Z kolei

⁴⁶ Е. Старченко: *Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.dissercat.com/content/pesy-nv-kolyady-i-nn-sadur-v-kontekste-dramaturgii-1980-90-kh-godov>. [Data dostępu: 17.02.2015r.]

⁴⁷ И. Цунский: *Технология мистического*. „Современная драматургия” 1998, № 2.

⁴⁸ И. Цунский: *Заколдованное пространство*. „Современная драматургия” 1997, № 1.

Krystyna Parnel w swoich artykułach *Сумасшествие как переход в «другое» (Дискуссия о телесности у Нины Садур)*⁴⁹ i *К вопросу о «другом» в женской прозе*⁵⁰ koncentruje się wprawdzie na prozie pisarki, ale podkreśla, jak istotną rolę w twórczości Sadur odgrywa Inność, metafizyka i surrealizm. Pisarka w swoich utworach prowokuje, narusza tematy tabu, a niewytłumaczalne zjawiska i mroczne postacie służą jeszcze silniejszemu wpływowi na przeciętnego czytelnika. Jelena Aleksiejewa w artykule *Тридцать девять классиков и две чудные бабы*⁵¹ przedstawia sezon teatralny 1992/1993, poświęcając fragment dramatom Sadur i określając je mianem „rosyjskiej ludowej halucynacji”. Uważa, że jej twórczość uznać można za rodzimy wariant surrealizmu, a w tajemnym świecie swoich utworów autorka bada ludzką duszę. Walenty Piłat z kolei w swoim artykule *В сторону театра метафорического. Драматургия Нины Садур*⁵² poświęca uwagę kilku wybranym sztukom, analizując je z perspektywy metafor, symboli, inności oraz towarzyszącego im rysunku psychologicznego. Wszystkie te prace, choć poruszają tematy i zagadnienia pośrednio powiązane z realizmem magicznym, nie zwróciły się bezpośrednio w jego stronę, choć gdy powstawały, termin ten był już wówczas w Rosji znany i stosowany. Wydawać by się mogło, spoglądając na lata powstania wymienionych wyżej tekstów krytycznych, że twórczość dramaturgiczna Sadur jest już nieco przebrzmiała i straciła na aktualności. Potwierdzać to mogą słowa Cunskiego: „«Мистика» Нины Садур своего рода эксплуатация подсознательной тревоги рядового зрителя. Недаром пик ее творчества пришелся на 85-90 годы. Сейчас, когда произошла некоторая психологическая адаптация, чему, кстати, помогает и «плохое американское кино», пьесы Садур теряют свою силу воздействия, особенно при чтении.»⁵³ Jest to jednak niezwykle mylny pogląd – prawdą jest, że w latach 90. ubiegłego wieku autorka wydała najwięcej swoich utworów, później przestała publikować, by jednak powrócić na początku XXI wieku, między innymi z dramatami. Nie są już one tak przesycone magią i fantastyką, jak te wcześniejsze, jednak wciąż odnaleźć można w nich elementy realizmu magicznego, a ich popularność wśród czytelników i badaczy nie słabnie. Potwierdzają to opracowania w pracach

⁴⁹ К. Парнель: *Сумасшествие как переход в «другое» (Дискуссия о телесности у Нины Садур)*. В: „Преглэд Русыстичны” 1998, nr. 1-2.

⁵⁰ К. Парнель: *К вопросу о «другом» в женской прозе*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/k_voprosu_o_drugom.htm#note33. [Data dostępu: 17.02.2015r.]

⁵¹ Е. Алексеева: *Тридцать девять классиков и две чудные бабы*. „Современная драматургия” 1993, № 2.

⁵² W. Piłat: *В сторону театра метафорического. Драматургия Нины Садур*. „Язык Росыжский” 1990, nr 5.

⁵³ И. Цунский: *Технология...*, s. 175.

literaturoznawczych, artykuły krytyczne wydane w Rosji i poza jej granicami już po roku 2000, a także zbiór tekstów ogłoszonych na konferencji w Pittsburghu, poświęconej wyłącznie Ninie Sadur i jej dorobkowi pisarskiemu⁵⁴.

W niniejszej pracy proponuje się niejednorodny model obcowania z tekstem literackim, wymuszony przez przedmiot badań. Dlatego przy formułowaniu ogólnych sądów posłużymy się analizą i interpretacją wybranych utworów. W kolejnych rozdziałach rozprawy podejmiemy próbę zbadania sztuk rosyjskiej autorki tylko pod określonym kątem. Kategorią nadrzędną jest tu ich przynależności do realizmu magicznego, które to zagadnienie, jak wspominaliśmy wcześniej, nie doczekało się jeszcze bardziej szczegółowych opracowań. Skoncentrujemy naszą uwagę przede wszystkim na elementach magii, fantastyki, na wszystkim, czego nie można wytłumaczyć przy pomocy ogólnie znanych praw przyrody, a także na motywach mistycznych i metafizycznych, pamiętając przy tym, że świat przedstawiony w dramatach jest niemal identyczny z tym, w którym żyjemy, bądź też adekwatny do czasów, w których autorka umieściła swoich bohaterów. Istotną rolę odgrywają także wierzenia ludowe, folklor, bajkowość, obrazy i motywy mitologiczne przy czym zawsze pełnią one jakąś określoną funkcję, najczęściej doprowadzając do negacji istniejącego porządku społecznego czy kulturowego. Poruszymy również wielowymiarowe zagadnienie karnawalizacji, absurdu i groteski, dające wyraz sprzeciwu wobec skostniałych i opresywnych postaci systemu społecznego, kulturowego czy politycznego, komunikujące określone sensy ideowe. Pojawi się otwarty i zaangażowany motyw ludyczny, który jednak bardziej przeraża niż bawi, bo przecież dramaty Sadur nie na darmo przyrównywane są do mar sennych, koszmarów na jawie. Nadmienić warto, że wszystkie wymienione wyżej zagadnienia wpisują się zarazem w zespół cech wyróżniających realizm magiczny spośród innych kierunków. Oczywiście różni badacze w swoich wypowiedziach teoretycznych w różny sposób owe cechy ukazali i opisali, jednak ich sens pozostaje zazwyczaj niezmienny, tworząc wciąż niejednoznaczną definicję. W dalszej części przedstawimy, jak owe cechy realizują się w dramatach Niny Sadur i jakie głębsze treści ze sobą niosą. Pamiętać należy, że wczesne lata przemian zapoczątkowanych przez Gorbaczowowską pierestrojkę nie były okresem szukania w literaturze szczególnych wartości artystycznych. Często schodziły one na dalszy plan ustępując miejsca potrzebie powiedzenia czytelnikowi o rzeczach ważnych, a przez dziesięciolecia przemilczanych i zastępowanych przez

⁵⁴ *The Oeuvre of Nina Sadur*. Red. K. Sarsenov, H. Goscilo, D.J. Birnbaum. Pittsburgh 2005.

tendencje demaskatorskie. Za największy atut twórczości Sadur uznać można fakt, iż udało jej się połączyć artyzm, metaforykę, dwuznaczność, czy też wieloznaczność i przy ich pomocy stworzyć wielowymiarową rzeczywistość. Pod fasadą zwyczajności i codzienności ukrywa ona filozoficzny chaos, któremu nadaje konkretny kształt i formę. Poddając krytyce wiele aspektów przeszłości i teraźniejszości Sadur daje wyraz swojej tęsknocie za inną przyszłością. Autorka wpisując się w nurt realizmu magicznego prowokuje do odkrywania tego, czego nie sposób dotknąć. W świecie, który buduje pisarka jest miejsce na ład i harmonię, przemawia on do czytelnika subtelnym obrazem piękna. W tę estetykę wpisuje ona ludzkie doświadczenia wyrażone w napięciu dramatycznym, by przy pomocy „magii” odkryć prawdziwą naturę człowieka. Sadur nie jest pisarką łatwą w interpretacji i zapewne jest to jedna z przyczyn stosunkowo niewielkiej liczby prac omawiających jej twórczość. Jest ona bardzo bogata i wieloaspektowa, z tego względu należało dokonać wyboru utworów najbardziej reprezentatywnych dla realizmu magicznego. Jako całość twórczość Niny Sadur wciąż czeka na wnikliwego badacza i należy do tych, które zdecydowanie zasługują na zbadanie.

Rozdział I

Pozorny brak magii, czyli realizm magiczny i szaleństwo

...Недалек.

тот миг, когда в норе опасной
он и она, он — пьяный, красный
от стужи, пенья и вина,
безрукий, пухлый, и она —
слепая ведьма — спляшут мило
прекрасный танец-козерог,
да так, что затрещат стропила
и брызнут искры из-под ног...
И лампа взвояет, как сурок.

Николай Заболоцкий, *На рынке*

Realizm i magia

Istnieją takie pojęcia, zjawiska czy kierunki literackie, które bardziej niż pozostałe wymagają dookreślenia, obszerniejszego zdefiniowania czy wskazania na pewne wyróżniające je cechy. Realizm magiczny, zarówno jako nurt w literaturze i sztuce, jak również zjawisko wyraźnie wymaga takiego doprecyzowania, zwłaszcza, że przyjęto zaliczać doń utwory pisarzy zachodnioeuropejskich oraz latynoamerykańskich. Natomiast odnośnie twórczości autorów rosyjskich termin ten używany jest niezbyt często. Zanim jednak przedstawione zostaną analizy wybranych przykładów, potwierdzających obecności elementów realizmu magicznego w twórczości dramaturgicznej Niny Sadur, warto byłoby przypomnieć w skrócie znaczenia słów, z których składa się nazwa tego nurtu literackiego. Jeśli zacząć od intuicyjnego zestawienia „realizmu” i „magii”, to miałyby ono charakter konfrontatywny, zaskakujący, prawie absurdalny – *contradictio in adiecto*. Realizm magiczny w swojej genologicznej konstrukcji jest zatem oksymoronem, ale równocześnie zaznacza pewną syntezę niemożliwego. Kontekstem rozważań zawsze będzie tu binarność i opozycja,

o ile „realizm” definiowany będzie stricte jako metoda oparta na tradycyjnie pojętym racjonalizmie i naukowości.

Literatura XIX i XX wieku prezentuje rozmaite typy realizmu, chociaż korzenie tego terminu sięgają już starożytności i średniowiecza. Henryk Markiewicz „obliczył”, że jego historia w naszym kręgu kulturowym jest o dwa i pół tysiąca lat starsza od samego terminu i odnaleźć go można już w *Iliadzie*. W znaczeniu zbliżonym do dzisiejszego zaczął on funkcjonować w XIX wieku we Francji, a w latach 50. owego wieku nie tylko powieści francuskie, ale także europejskie stały się polem walk właśnie o realizm. Jego zwolennicy opowiadali się za bezwzględnie wiernym ukazaniem całej współczesnej rzeczywistości, ze szczególnym uwzględnieniem niższych warstw społecznych. Realizm „domaga się dokładnego, całkowitego, szczerego odtwarzania środowiska społecznego, epoki, w której żyje, gdyż taki kierunek badań uzasadniony jest przez rozum, przez potrzeby umysłowe i interes publiczny, ponieważ jest wolny od kłamstwa i wszelkiego oszustwa [...] Powinno to być odtworzenie jak najbardziej proste, ażeby wszyscy mogli je zrozumieć.”⁵⁵ Literatura miała opierać się na analizie i obserwacji, a więc z założenia miała zbliżyć się do badań naukowych, miała ukazywać fakty, a nie oceniać je. Realizm zniósł wszelkie, istniejące wówczas zakazy i ograniczenia wobec tego, co pospolite i godzące w estetyczne gusta czytelników, odrzucił wyobraźnię i postulował maksymalny obiektywizm. Postać w utworach realistycznych powinna być przede wszystkim zindywidualizowana oraz charakterystyczna dla klasy społecznej, z której się wywodziła, przedstawiona od zewnątrz w typowych dla siebie warunkach socjalnych. Twórcy realizmu i naturalizmu byli przekonani o edukacyjnej funkcji literatury, wierzyli w możliwość oddziaływania sztuki na rzeczywistość, podkreślali charakter badawczy swoich utworów oraz wynikające z nich prawdy i zasady, widoczne od razu lub w nich ukryte. Dziwiętnastowieczni pisarze-realiści chcieli pokazać przestrzeń, która byłaby niezależna od sądów moralnych czy kryteriów wartościowania, by jeszcze silniej uwidocznic relacje międzyludzkie i prawdziwe warunki życiowe⁵⁶. Podobną definicję tworzy Głowiński, który realizmem w węższym znaczeniu nazywa ukształtowany około roku 1850 prąd w literaturach europejskich, występujący między romantyzmem a naturalizmem. W szerszym znaczeniu zaś: „wszelkie dążenia w obrębie literatury i sztuk plastycznych zmierzające do przedstawienia życia codziennego człowieka w jego

⁵⁵ Cyt. za: H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980, s. 218.

⁵⁶ Z. Mitosek: Hasło „realizm”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 909-910.

historycznym środowisku, respektowania tego wszystkiego, co uznaje za prawa rządzące rzeczywistością. Niekiedy używa się również pojęcia realizmu w znaczeniu bardzo ogólnym, równa się on wtedy możliwościom poznawczym sztuki.”⁵⁷ Głowiński podkreśla fakt, że węższe i szersze znaczenia realizmu często się przeplatają, wobec czego:

Jest on kierunkiem literackim, który w postaci programowej ukształtował się w połowie XIX wieku, jednakże dążenia, którym dał wyraz, uformowały się wcześniej i rozwijały później. [...] Podstawę realizmu stanowi swoiście interpretowana estetyka mimetyczna: przedmiotem naśladowania jest świat współczesny twórcy i odbiorcy. Świat w utworze realistycznym ukazywany jest z perspektywy przeciętnego odbiorcy i oceniany zwykle w myśl reguł przyjętej moralności i zasad zdrowego rozsądku⁵⁸.

Badacz podkreśla tu „naukowość” realizmu, a zasada „praw rządzących rzeczywistością”, którą kierować miałby się utwór napisany w jego konwencji wskazywałaby, że powinny zostać w nim poruszone zagadnienia praw fizyki, chemii, astronomii i innych reguł rządzących światem. Również zasadę zdrowego rozsądku, czyli skłonności do podejmowania przez człowieka wyważonych i obiektywnych decyzji odpowiednio do zaistniałej sytuacji, trudno zdefiniować w odniesieniu do literackiego opisu rzeczywistości.

Dwudziestowieczny modernizm przejął zadanie ukazania prawdziwego, uniwersalistycznego oglądu świata. Także awangarda postawiła sobie za cel poznać i zbadać rzeczywistość. Impresjoniści pragnęli zatrzymać „chwilę”, ponieważ ich zdaniem otaczający świat składał się wyłącznie z poszczególnych, krótkotrwałych impresji, dostarczających konkretnych emocji. Znawcy ludzkiej psychologii, sposobów funkcjonowania pamięci i zasad rozumowania człowieka, tacy jak James Joyce, Tomasz Mann, Joseph Conrad czy Virginia Woolf kontynuowali założenia pisarzy-realistów. Również oni chcieli jak najlepiej i jak najdokładniej ukazać sposób funkcjonowania człowieka w otaczającej rzeczywistości oraz odkryć kierujące nim mechanizmy. Początek XX wieku w literaturze zrezygnował z wzorca romantycznego wieszczka oraz racjonalistycznego optymizmu w kwestii poznania. Zakwestionowano także wzorzec

⁵⁷ M. Głowiński: hasło „realizm”, W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 462.

w postaci natury, której wierne odzwierciedlenie miało stanowić doskonałe piękno⁵⁹. Hutnikiewicz scharakteryzował człowieka początku XX wieku w następujący sposób: „Człowiek współczesny, aby mógł w pełni wyrazić swoje indywidualne i niepowtarzalne, z podłoża aktualności wyrastające doświadczenia wewnętrzne, musi najpierw wyzwolić się od tyranii przeszłości i tradycji historycznej.”⁶⁰ Z jednej strony odrzucenie ciężaru przeszłości i tradycji zaowocowało optymizmem wśród futurystów i konstruktywistów, z drugiej jednak w przypadku egzystencjalistów i katastrofistów doszło do odrzucenia wiary w postęp i braku wiary w przyszłość⁶¹. XX wiek przyniósł wiele różnych odmian realizmu, spośród których wymienić można chociażby realizm krytyczny, populistyczny, groteskowy, marksistowski czy socjalistyczny. Każdy z nich przypisuje słowu „realizm” inne cechy i znaczenia, jednak we wszystkich odmianach jest on wyjaśniony w sposób nader rzetelny, a wspólnym mianownikiem wydaje się być wartość poznawcza. I choć sceptycy głosili upadek i wypalenie owej konwencji, wciąż chętnie stosowana jest ona przez literaturoznawców⁶². Niemniej jednak niełatwo jednoznacznie zdefiniować istotę realizmu, a liczne teorie przysparzają kolejnych trudności i niejasności. Z tego też powodu traci na znaczeniu dezaprobata wobec łączenia tego racjonalnego pojęcia ze słowem „magiczny”, niewłaściwość związku zostaje zniwelowana.

Podobne dylematy cechują próbę określenia istoty drugiego z członów nazwy kierunku – „magii”. W Europie zaczęto się nią interesować wraz z odkryciem tzw. ludów pierwotnych na obszarach pozaeuropejskich, a w XIX wieku, na który przypada ekspansja kolonializmu rozpoczęto naukowe, systematyczne badania szeroko pojętej kultury magicznej. „Magię należy rozumieć jako środek opanowywania świata przez człowieka. [...] Początki magii okryte są oczywiście zbyt dużą tajemnicą, by można było mieć nadzieję na całkowite wydobywanie ich kiedykolwiek na światło dzienne. Praktyki

⁵⁹ Zob. A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Toruń 1967.

⁶⁰ Ibidem, s. 112.

⁶¹ Ibidem.

⁶² O realizmie pisali między innymi: H. Markiewicz: *Główne problemy...*; H. Markiewicz: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa 1995; A. Brodzka: *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987. Ze źródeł rosyjskojęzycznych warto wymienić: *Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения*. Red. С.И. Кормилов. Москва 2004; Н.Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий: *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*. Москва 2003; Р. Якобсон: *Работы по поэтике*. Москва 1987; А.Г. Цейтлин: *Становление реализма в русской литературе*. Москва 1965; В. И. Кулешов: *Натуральная школа в русской литературе XIX в.* Москва 1965; А.А. Потебня: *Теоретическая поэтика*. Москва 1990.

magiczne pierwszych ludzi miały związek z warunkami ich życia.”⁶³ Bardzo stare dowody na stosowanie praktyk magicznych odnaleźć można w Biblii. Za spektakularny przykład może posłużyć chociażby uderzenie przez Mojżesza w czasie suszy laską o skałę, otwierające źródło. Ta sama laska rzucona do stawu czyni wodę zdatną do picia. Cuda i wierzenia religijne zbieżne są więc z magią i czarami, opartymi na przekonaniu o istnieniu sił nadprzyrodzonych, które można opanować za pomocą określonych czynności i odpowiednich zaklęć. Również przed faraonem Mojżesz zaprezentował różnorodne czarodziejskie sztuczki, jednak w jego religijnym pojmowaniu były one dziełem Boga, a więc nie stanowiły przejawu czarnej magii tylko niebiańskiej mocy. Podobnie rzecz ma się z przedstawionymi w Nowym Testamencie cudami dokonanymi przez Chrystusa. Nie należy zapominać, że religia chrześcijańska zwalczała magiczne praktyki i wierzenia łącząc je z politeizmem i wypierając coraz silniej z terenów objętych monoteistycznym przewrotem. Także później postawa Kościoła wobec magii, transformacji, czarów czy paktów z diabłem nie zmieniła się. W czasach nowożytnych magia odżyła dzięki badaniom prowadzonym w wielu dziedzinach nauk przyrodniczych, a także dzięki ciągłym próbom odnalezienia kamienia filozoficznego. Rezultatem zainteresowań kulturą magiczną były powstałe na początku XX wieku, dwie koncepcje magii. Pierwsza została stworzona przez J.G. Frazera i opublikowana w pracy pod tytułem *Złota gałąź*. Podzielił on magię „sympatyczną” na „homeopatyczną” i „przenośną”. Termin „sympatyczna” oznacza wiarę we wzajemne oddziaływanie na siebie ludzi, zwierząt i przedmiotów, nawet na odległość. Jest to swoista praktyczna strona magii, zbiór reguł, którymi muszą kierować się członkowie wspólnoty. „Magia homeopatyczna opiera się na związku idei przez podobieństwo, magia przenośna na związku idei przez bliskość. [...] Obie gałęzie magii, homeopatyczną i przenośną, można łatwo ująć pod ogólnym terminem magii sympatycznej, jako że obie zakładają, iż rzeczy wpływają na siebie na odległość[...].”⁶⁴ Frazer podaje liczne przykłady pierwszej magii, mającej zapewnić pomyślność, leczyć czy panować nad siłami przyrody.

Druga koncepcja magii została sformułowana przez L. Lévy-Bruhla i zawarta w dziele *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*. Wskazuje on na dwie najważniejsze cechy wyobrażeń magicznych występujące w społecznościach

⁶³ E. Leibfried: *Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją*. Tłum. A. Pelka. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007, s. 19.

⁶⁴ J.G. Frazer: *Złota gałąź. Studia z magii i religii*. Tłum. H. Krzeczkowski. Kraków 2012, s. 17.

pierwotnych i nazwane przez niego prawami mistycznym oraz partycypacji. Charakter mistyczny wyobrażeń zbiorowych polega na tym, że „człowiek pierwotny postrzega w danej chwili obraz przedmiotu i sądzi, że jest on realny, ale także obawia się, że stanie się przedmiotem określonego działania.” Prawo partycypacji stwierdza, że „między poszczególnymi istotami i przedmiotami [...] istnieje element, który w tych związkach nieuchronnie występuje. Pod różnymi postaciami i w różnym stopniu wszystkie zakładają współuczestnictwo osób i przedmiotów powiązanych w ramach wyobrażenia zbiorowego.”⁶⁵

Pozostając w obszarze antropologii, definicje magii i społeczeństw magicznych są dość spójne, jednak im bardziej zagłębimy się w zagadnienie współwystępowania magii i jej literackich przekształceń, tym trudniej będzie jednoznacznie zdefiniować pojęcie magii. „Magiczny” to dziś epitet spospolitowany, spauperyzowany, zużyty, przemieleny przez kulturę masową, która z niego oraz jego synonimów uczyniła części składowe sloganów reklamowych, nagłówków w prasie wielonakładowej, trailerów, zapowiedzi, okładek, recenzji itd. Dziś stał się ni mniej, ni więcej tylko modnym określeniem, bowiem wykorzystanie znaczeń metafizycznych do celów marketingowych pozwala zwiększyć sprzedaż przywołując w potencjalnym odbiorcy tęsknotę za tajemnicą. Marketing bez przeszkód wykorzystuje więc magię i pod duchową osłoną sprzedaje produkty wszelkiego rodzaju. Uwzględniając natomiast postępujące procesy literackie, wielość gatunków, rodzajów, form, różnorodność środowisk, z jakich wywodzą się zarówno twórcy jak i odbiorcy jeszcze trudniej określić i sprecyzować definicję magiczności, magii, ezoteryzmu czy okultyzmu w utworach literackich. Dziś, w czasach swoistego powrotu do łaski magii zasadne staje się wręcz pytanie o literaturę jako nośnik wiedzy związanej z niezwykłością. Terminy „realizm” oraz „magia” powszechnie funkcjonują w świadomości w formie zastanej, często uproszczonej, skrótowej, jednoznacznej, nie uwzględniającej wielości odcieni semantycznych, możliwych modyfikacji czy funkcji w historii literatury. Stąd też wynika powstałe zamieszanie pojęciowe wokół realizmu magicznego, który, aby mógł zostać poprawnie zdefiniowany, musi odciąć się od oczywistości, którą oferują traktowane oddzielnie pojęcia „realizm” i „magia”.

⁶⁵ L. Lévy-Bruhl: *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*. Cyt za: A. Pałubicka: *Frazera i Lévy-Bruhla koncepcje magii a problem poznania humanistycznego*. „Kultura współczesna” 1997, nr 3, s. 74-75.

Fikcja a rzeczywistość w literaturze i teatrze

Zagadnienie realizmu magicznego nieodzownie wiąże się z refleksją filozoficzną nad mimetyzmem, nad zasadą mimesis wywodzącą się już od Platona i Arystotelesa, a zatem z pytaniem o to, czy sztuka winna wiernie naśladować rzeczywistość oraz być utożsamiana z kontekstami społecznymi i historyczno-politycznymi. Na gruncie literackim Roman Ingarden w koncepcji tzw. bytów intencjonalnych wyraźnie podkreślał, że dzieło pisarza nie jest ani bytem realnym, ani idealnym, choć zawiera cechy obu. Należy właściwie do odrębnej kategorii bytów. Powstaje jako rezultat aktu kreacyjnego człowieka, od którego uniezależnia się w chwili swojego powstania. Pośredniczy między tym, co jednostkowe i ogólne, historyczne i uniwersalne, realne i metafizyczne. Literatura własnymi środkami językowymi i kompozycyjnymi tworzy rzeczywistość autonomiczną, odrębną wobec rzeczywistości realnej⁶⁶. Mimesis można również zakwestionować na wzór Husserlowski, bowiem ogrom świata, jego złożoność i wielopłaszczyznowość, ilość elementów, z jakich jest zbudowany, uniemożliwia jego odzwierciedlenie. Rzecz może być dostępna naszemu poznaniu wyłącznie w sposób cząstkowy i fragmentaryczny, a to wiąże się z wyborem, niekoniernie dokonanymsłusznie. Co za tym idzie, obraz staje się niepełny, eksponuje bowiem tylko jeden lub kilka aspektów pomijając pozostałe, a więc staje się kłamliwy w stosunku do różnorodności złożonego świata. Bez względu na to, jak wiele aspektów i punktów widzenia zostaje ukazanych w utworze oraz jak bardzo jest on zbliżony do odzwierciedlanej rzeczywistości – nigdy nie obejmie jej całościowo⁶⁷. Dlatego bohaterowie utworów realistyczno-magicznych traktują obecność elementów nadprzyrodzonych i cudownych jako immanentnie przynależących do rzeczywistości, ale może to być jedynie ich indywidualna wersja tej tendencji estetycznej, wynikająca z unikalnego i jednostkowego postrzegania świata. Kreację tego typu można zauważyć nie tylko na poziomie przedstawiania, ale również w językowej płaszczyźnie tekstu:

[...] zasada się ona na określonej postawie filozoficznej, przyjmującej za pewnik istnienie immanentnie przynależnego rzeczywistości elementu cudownego, nadnaturalnego. Punktem wyjścia pisarstwa nurtu realizmu magicznego jest zawsze realna rzeczywistość, a jej literacki, artystyczny ogląd (czy: «obróbka») może odbywać się z zastosowaniem dowolnej techniki twórczej i stylu. Jest więc realizm

⁶⁶ Zob. B. Tokarz: *Mimesis – realizm – magia*. W: *Realizm magiczny. Teoria...*

⁶⁷ Zob. *Ibidem*.

magiczny tendencją ponadgatunkową, ogólnoliteracką, gdyż ograniczoną jedynie określoną postawą wobec rzeczywistości, nie zobowiązującą do respektowania wybranych formuł twórczych, konwencji literackich⁶⁸.

Trudno więc przedstawić tak wiele odcieni rzeczywistości, zbudowanej z różnorodnych bytów i przestrzeni wyłącznie za pomocą języka literackiego. Na ten problem zwrócił uwagę także Czesław Miłosz, co prawda w odniesieniu do poezji, ale wydaje się, że dotyczy on całej literatury, stawiającej sobie za cel mimesis: „Po prostu co rzeczywiste, jest za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens.”⁶⁹

Jakkolwiek nie kwestionować by zasady mimesis, to podstawową rolę w realizmie magicznym odgrywa jednak właśnie „realizm”. We wszystkich opracowaniach badawczych tego kierunku bardzo silnie podkreśla się, jak istotnym dla realizmu magicznego jest istnienie świata przedstawionego, niemal identycznego z tym, w którym żyje autor utworu, a także ówczesny czytelnik. Wymiar realistyczny stanowi tu podstawę, do której dodane zostają inne nadnaturalne sfery i postacie. Jest on niezbędny dla stworzenia tej szczególnej wizji rzeczywistości, w której pod osłoną magii kryją się najistotniejsze ideały i prawdy. Jak we wszystkich odmianach realizmu, także w realizmie magicznym znaczną rolę odgrywa wartość poznawcza. Mowa tutaj zarówno o ukazaniu danego fragmentu realnego świata wraz z jego mieszkańcami i ich codziennymi problemami, jak również o aspekcie bardziej filozoficznym i moralnym, gdy pod pozorną normalnością odkryć można wyższe idee, wartości etyczne i kulturowe, prowadzące do lepszego poznania i zrozumienia świata. Zawsze jednak będzie to nie cały świat, a wyłącznie jego niewielki wycinek pojmowany przez pryzmat jego mieszkańców.

Jak zauważa w swoim artykule Bożena Tokarz, w prozę realizmu magicznego wpisane jest wzajemne oddziaływanie między tekstem i odbiorcą, ujawniające jej przewrotność. Podczas gdy zwykle takie oddziaływanie ma służyć tworzeniu fikcji i „gry w udawanie” – czego oczekuje od książki czytelnik – w przypadku realizmu magicznego świat przedstawiony ma na celu nie budowanie, lecz kompromitację fikcji. Tekst wciąga czytelnika w kreowaną rzeczywistość, przez co ten musi stale się kontrolować, by nie

⁶⁸ M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*. W: „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3, s. 45-46.

⁶⁹ Cz. Miłosz: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa 1987, s. 75.

wierzyć we wszystko. Utwory z fikcji czynią rzeczywistość, a z rzeczywistości fikcję, natomiast odbiorca bawi się w „grę w udawanie” oraz w intelektualną grę z tekstem, a jednocześnie dystansuje się do nich. W przemianie fikcji w rzeczywistość ujawnia się tajemnica, krytyka lub zabawa, a sens nie ukrywa się w szczegółowym i dokładnym rysie psychologicznym bohatera, czy też w świecie przedstawionym dzieła literackiego, mimetycznie powiązany z rzeczywistością. Podważona logika, gra, w której śmiech łączy się z powagą, a fikcja z realnością i historią, potrzeba tajemnicy w zrjonalizowanym świecie – te elementy dają możliwość przebywania czytelnika w imaginatywnej/ rzeczywistej przestrzeni⁷⁰.

Stwierdzenie, że fikcja przeradza się w rzeczywistość jest dla niniejszej pracy o tyle istotne, że będzie w niej mowa o dramatach, z założenia tworzonych dla wystawiania na deskach teatru. Teatr zaś tym różni się od pozostałych dziedzin sztuki, że tworzona w nim rzeczywistość zyskuje realny charakter, równy rzeczywistości istniejącej na zewnątrz. Dzieje się tak dzięki obecności żywych ludzi, aktorów, a także otoczeniu, w którym odgrywają oni swoje role. Z drugiej jednak strony elementy rzeczywistości, wykorzystane w sztuce jedynie grają przed widzom, a prezentowana na scenie realna przestrzeń jest umowna, nie reprezentuje ona tej zza ścian teatru. Stefania Skwarczyńska pisze: „Istotą sztuki teatralnej jest przeobrażanie się tworzyw przed oczami widza, ich gra.”⁷¹ Rzeczywistość teatralna bazuje na utworach stanowiących fikcję literacką, podobnie postacie odgrywane przez aktorów funkcjonują jako iluzja, a widzowie świadomi są tego, iż nie są oni tymi ludźmi, których przedstawiają. Według Elizabeth Burns iluzja⁷² powstaje w teatrze albo na skutek otwartej nieszczerości i udawania, a więc umowności teatralnej, albo poprzez tworzenie rzeczywistości alternatywnej, przypominającej świat zewnętrzny. Poza owymi dwoma sposobami powstawania iluzyjnej rzeczywistości teatralnej Burns wymienia jeszcze jeden, według którego powstaje ona na skutek zwrotu aktorów ku widzom i zachęcania ich do uczestnictwa w akcji: „wspólnie przekształćmy to w rzeczywistość, która weźmie górę nad każdą inną

⁷⁰ Zob. B. Tokarz: *Mimesis – realizm...*

⁷¹ S. Skwarczyńska: *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*. W: Eadem: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 127.

⁷² Terminem iluzja badaczka określa proces kierowania uwagi tylko na wybrane osoby w szczególnej sytuacji, ograniczania działań do odpowiednich dla danej sytuacji, znaczących lub wpływających z niej, a także zachowywanie określonego wymiaru rzeczywistości. Jest to proces mający na celu wyznaczenie ram akcji.

rzeczywistością.”⁷³ Burns określa ją mianem rzeczywistości górującej, bowiem jest to przestrzeń, w której może dojść do działań nieodwracalnych dla zaangażowanego człowieka, wpływających na jego osobowość oraz zachowanie. W owej przestrzeni na skutek umownego porozumienia pomiędzy widzami i aktorami realność może przewyciężyć iluzję, bowiem jak zaznacza badaczka, w teatrze: „rzeczywistość i iluzja nie oznaczają bynajmniej rzeczy przeciwstawnych.”⁷⁴ Te dwa pozornie całkowicie przeciwstawne i wykluczające się pojęcia współistnieją ze sobą, a nawet w pewnym stopniu rywalizują, gdyż dla widzów i aktorów często rzeczywistość górująca staje się bardziej realna, niż świat zewnętrzny. Omawiane swoiste relacje między aktorami i widzami podczas widowiska teatralnego zachodzą, gdy widzowie zostają wciągnięci do akcji, a dzieje się tak podczas poruszania przez aktorów zagadnień bliskich doświadczeniom widzów. Tworzenie rzeczywistości górującej, lub, innymi słowy, anektowanie realności, zachodzi podczas przedstawienia teatralnego, gdy proces odbioru wychodzi poza ramy udawanej rzeczywistości i wiąże się z prawdziwym życiem poza teatrem. Burns wykorzystwała przesłanie *Living Theatre*⁷⁵: „potem będziemy mogli wyjść nago na ulicę, by zrobić rewolucję”⁷⁶, aby zilustrować, jak silny może być wpływ rzeczywistości górującej na widzów, ale także na aktorów. Dzięki powołaniu rzeczywistości górującej przełamany zostaje charakterystyczny dla umowy teatralnej podział na rzeczywistość odgrywaną na scenie oraz realność wydarzeń na zewnątrz teatru, które, zgodnie z ową umową nie są ze sobą powiązane przyczynowo. Wywołuje więc ona zachwianie wrażenia autentyczności, ponieważ widzowie nie wierzą, że aktorzy naprawdę są granymi przez nich postaciami, a przedstawiane wydarzenia rzeczywiście wpływają na ich sytuację. Dzięki rzeczywistości górującej natomiast wydarzenia zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz teatru w świadomości aktorów oraz widzów stają się doświadczeniem całkowicie realnym, które może zaważyć na ich postawach, a wręcz doprowadzić do przemiany wewnętrznej. Wskutek tego postawić można znak równości

⁷³ E. Burns: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Tłum. H. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3, s. 299.

⁷⁴ Ibidem, s. 298

⁷⁵ *Living Theatre* to teatr alternatywny założony w 1947 roku, istnieje do dzisiaj i w swoim dorobku posiada prawie sto produkcji zrealizowanych w ośmiu językach w 28 krajach pięciu kontynentów. Jego sztuki charakteryzuje radykalizm obyczajowy. Starał się on poprzez nie zburzyć spokój wewnętrzny widza i zmusić go do głębszego doświadczenia rzeczywistości, do zadumy. Refleksje nad współczesnym światem wciąż towarzyszą wystąpieniom aktorów teatru, a za swoją misję uznali oni między innymi zwrot od teatru w stronę ulicy i z powrotem na jego deski.

Zob. więcej: Strona internetowa Living Theatre: <http://www.livingtheatre.org/>. [Data dostępu: 24.02.2015r.]

⁷⁶ E. Burns: *O konwencjach...*, s. 299.

między rzeczywistością teatralną, a realnością życia spoza sceny i ścian teatru⁷⁷. Ma to szczególne znaczenie w odniesieniu do realizmu magicznego, w którym świat przedstawiony jest niemal identyczny z tym, w którym żyje autor oraz, z założenia, czytelnik, a zamieszkują go, między innymi, zwykli ludzie.

Problemem, który powstaje w związku z anektowaniem realności w teatrze jest niewątpliwie zagadnienie od lat nurtujące badaczy literatury, a mianowicie temat stosunku przedstawienia teatralnego do jego tekstowego pierwowzoru. Dwoisty sposób istnienia sztuki teatru sprawia, że kłopotliwym staje się mówienie o anektowaniu realności w wypadku dramatu i jego twórcy, gdyż tej formie artystycznej przypisywana jest fikcjonalność świata przedstawionego. Opinie badaczy są podzielone, Stefania Skwarczyńska przykładowo w swoim artykule jednoznacznie oddziela dramat literacki, który uznaje za jeden z gatunków literackich od dramatu właściwego, teatralnego, dla którego postać literacka przydatna jest jedynie jako materiał przeznaczony do adaptacji dramaturgicznej. Postać językowa jest więc zupełnie odrębna od postaci teatralnej, która, zdaniem Skwarczyńskiej, jest ostateczną postacią, w której dramat ma dotrzeć do odbiorcy⁷⁸. Z drugiej jednak strony w dramacie zawarty został obraz świata przedstawionego, który posiada dwa poziomy – literacki oraz teatralny. Ów drugi poziom istnienia dramatu jest przez badaczy różnorodnie określany, Irena Sławińska przykładowo nazywa go wizją teatralną, kształtem teatralnym przyszłego przedstawienia⁷⁹. Według Dobrochny Ratajczakowej jest to z kolei „semantyczna figura spektaklu. Przenika ona dramat na wskroś, widoczna jest tylko poprzez siatkę literackiego sposobu wyobrażania i ma charakter energetyczny. Zostaje bowiem jakby «wypromieniowana» przez rozproszone w dziele słabsze lub silniejsze «porcje» cząstek teatralnie naładowanych, sygnały potencjalnego spektaklu.”⁸⁰ Nie można więc wyłączyć dramatu z literatury, a czytając go należy zachować swoisty dualizm między sferą słowa a potencjalnymi sygnałami spektaklu, między tym, co zostało napisane a tym, co być może zostanie ukazane na scenie. Artur Hutnikiewicz całkowicie odrzucił założenia

⁷⁷ Zob. więcej: J. Skuczyński: „Anektowanie rzeczywistości” w dramacie. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003,

⁷⁸ Zob. więcej: S. Skwarczyńska: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1987. W innych swoich pracach badaczka również stawia i stara się udowodnić tezę, iż dramat nie należy do sztuki literackiej, a także traktuje jego postać literacką i sceniczną jako dwa całkowicie oddzielne zagadnienia. Wymieńmy jako przykład: Eadem: *Dramat – literatura czy teatr*. W: *Problemy teorii dramatu...*; Eadem: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

⁷⁹ I. Sławińska: *Czytanie dramatu*. W: Eadem: *Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988.

⁸⁰ D. Ratajczakowa: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu...*, s. 394.

bronione przez Skwarczyńską, twierdząc, że „nie tylko dramaty książkowe, ale i dramaty pisane wyraźnie z myślą o scenie są właściwie znane nam w większości nie z realizacji teatralnej, lecz z indywidualnej lektury. I dramat poznany w tej formie nie traci bynajmniej swych zasadniczych ideowych i artystycznych walorów, działają one [...] wystarczająco silnie i wystarczająco głęboko.”⁸¹ Zdaniem badacza dramat czytany działa na odbiorcę równie silnie jak teatr oraz równie jasno i jednoznacznie może wyrażać intencje autora. Twórca dramatu jest przede wszystkim autorem, posiadającym jednocześnie instynktowne wyczucie sceny, a każda inscenizacja musi liczyć się z zamysłem tekstu słownego. Dlatego, mimo iż dramat jest utworem przystosowanym i przeznaczonym do realizacji na scenie teatru, nie jest ona wymagana, by utwór mógł w pełni ukazać swoje zalety ideowe i artystyczne. Opinie badacza podziela Janina Abramowska przytaczając przeciw teorii Skwarczyńskiej argumenty takie, jak trudności w odróżnieniu dramatu książkowego i dramatu teatralnego, czy też dwoistą naturę dramatów, adresowanych zarówno do teatru, jak i do czytelnika. Koncepcja dramatu Skwarczyńskiej wyrosła z potrzeby obrony praw teatru, miała służyć wysiłkom związanym z porzuceniem jego służebnej roli wobec literatury. Teatr jednak potrafi obronić się sam⁸². Z kolei zdaniem Konrada Górskiego taka potrzeba nigdy nie zaistniała, bowiem teatr europejski nigdy nie pełnił służebnej roli wobec literatury, która z kolei odgrywa istotną rolę społeczną⁸³. Z przytoczonych argumentacji jasno wynika, że wśród badaczy brakuje jednomyślności, jednak większość z nich uznaje dramat literacki za równie ważny, co dramat sceniczny. A przecież rozpoczynając analizę i interpretację sztuki, w pierwszej kolejności, z różnych powodów, sięga się po tekst dzieła i to on stanowi podstawę dalszych rozważań oraz ewentualnych wizji teatralnych. W wyniku operacji badawczych świat przedstawiony dramatu, jego przestrzeń może ukazać cały swój realny charakter, z drugiej zaś strony odnaleźć można w nim również iluzję, ujawniającą się w trakcie prezentacji teatralnej. Wydaje się, że nader trafnie wybrnął z owego impasu Jerzy Ziomek, pisząc: „[...] tylko wtedy unikniemy nieporozumień, gdy stosunki literatury i teatru będziemy rozważać jako sprzężenie zwrotne, a zatem jeśli będziemy badać dyspozycje teatralne w literaturze i dyspozycje literackie w teatrze. Literatura w pewien sposób może «być ku teatrowi» i teatr «być ku literaturze».”⁸⁴

⁸¹ A. Hutnikiewicz: *Czy dramat jest dziełem literackim?* W: *Problemy teorii dramatu...*, s. 254.

⁸² Zob. więcej: J. Abramowska: *Literatura – dramat – teatr*. W: *Ibidem*.

⁸³ Zob. więcej: K. Górski: *Literatura i teatr*. W: *Ibidem*.

⁸⁴ J. Ziomek: *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. Cyt. za: D. Ratajczakowa: *Teatralność i sceniczność*. W: *Ibidem*, s. 372.

Założyć więc można, że skoro istnieje tak silny związek teatru z literaturą, możliwe jest mówienie o anektowaniu realności i rzeczywistości górującej również w tekstach dramaturgicznych, a nie tylko na scenie. Według Elizabeth Burns widzowie spektaklu otrzymują wizję często bardzo odległą od pierwotnego założenia dramaturga, zinterpretowaną już przez reżysera, a następnie przez nich samych w sposób zależny od ich doświadczenia i perspektywy. Właśnie owa mnogość percepcji stwarza element iluzji w każdym przedstawieniu, co z kolei daje możliwość „anektowania realności”. Jednak, jak dowiedziono wcześniej, w każdym dramacie zawarta jest wizja teatralna, którą czytelnik może różnie, indywidualnie interpretować i tu już zaczyna się tworzenie iluzji, kierowanie uwagi na określoną sytuację, która zgłębiającemu tekst dramatu wydaje się najważniejsza lub jemu najbliższa. Wyznacza on tym samym ramy własnej percepcji, zostaje wciągnięty w akcję, którą odnosi do otaczającej rzeczywistości spoza utworu, podobnie jak widz czyni to z realiami spoza ścian teatru. Między charakterem realnym a iluzyjnym utworu zdaje się powstawać równowaga, którą wykorzystać można do stworzenia wymiaru rzeczywistości górującej, przyjętej, jak zostało dowiedzione, nie tylko w teatrze.

Założenie to ma szczególne znaczenie w przypadku dramaturgii Niny Sadur, której sztuki nie cieszyły się zbyt dużą popularnością, gdy mowa o inscenizacjach teatralnych. Wydaje się również, że ukazana w nich przestrzeń realistyczna w znacznej części współgra ze światem otaczającym zarówno samą autorkę, jak i odbiorców. Przedstawione w sztukach realia w pełni odpowiadają okresowi historycznemu, w którym dany utwór powstał, a silne zabarwienie społeczne sprawia, że cały tekst staje się jeszcze bardziej wiarygodny. Co więcej, tak realne umiejscowienie wydarzeń sprawia, że czytelnik nie ma żadnych problemów z percepcją sztuki i bez przeszkód może odnieść ją do swoich własnych doświadczeń. Nie należy oczywiście zapominać, że jest to fikcja literacka, tym niemniej dramat uznawany jest za „rodzaj działalności, polegający na stworzeniu wiarygodnego obrazu ludzkiego działania odznaczającego się znaczeniem i doniosłością [...] ten specjalny rodzaj działalności może stać się środkiem do zrozumienia działania ludzkiego.”⁸⁵ Analiza dramatu i zobrazowanych w nim elementów rzeczywistości może doprowadzić badacza do struktury danego społeczeństwa wraz z ukrytymi w nim możliwościami oraz siłami, ale także do wszystkich niedoskonałości, których na co dzień nie dostrzega. Dramat potraktować może owe niedoskonałości

⁸⁵ E. Burns: *O konwencjach...*, s. 286.

w różnorodny sposób, albo starać się je usprawiedliwiać, albo wręcz przeciwnie – piętnować, lub, co jednak zdarza się stosunkowo rzadko, pozostać wobec nich całkowicie obojętnym. Po części wskazywać to może na stanowisko dramaturga, jakie zajmuje względem określonych problemów współczesności. W przypadku dramaturgii Sadur nie jest to jednak zadanie proste, gdyż autorka nigdy nie daje jasnych odpowiedzi na postawione przez siebie w tekście pytania. Czytelnik sam musi podążać ścieżką badawczą, kierując się jedynie często niejasnymi wskazówkami pisarki, która rzadko bezpośrednio ujawnia swój stosunek do opisywanych wydarzeń oraz realiów.

Sadur w swoich dramatach często odwołuje się do przestrzeni, które są jej bliskie ze względu na doświadczenia życiowe własne oraz swojej rodziny. W owych fikcyjnych światach odnaleźć można wiele odniesień do realiów, w których przyszło żyć nie tylko samej autorce, ale również wielu obywatelom Związku Radzieckiego oraz Rosji. Przy czym owa fikcyjność utworów literackich, ich świadoma fałszywość bywa, zdaniem badacza Franka Kermoda, najskuteczniejszym środkiem uporządkowania naszego świata:

W naszym imieniu ustalają one [fikcje literackie – M.N.-J.], co zachodzi w zmieniającym się świecie, porządkują elementy dopełniające naszą świadomość. Dla niektórych z nas robią to być może lepiej, niż historia, być może lepiej, niż teologia, głównie dlatego, że są świadomie fałszywe [...] ⁸⁶.

Nie dziwi więc fakt, że do literatury sięgają nie tylko zwykli czytelnicy czy literaturoznawcy, ale także socjologowie, którzy na jej podstawie „rekonstruuja” realia społeczne przeszłości oraz badają relacje międzyludzkie, zachowania i warunki życia współczesnych mieszkańców różnorodnych środowisk. Szczególnie bliski stał się im dramat ze względu na silny związek istniejący między teatrem a życiem społecznym, który opiera się na konwencjach regulujących zarówno działalność w teatrze, jak i poza nim. Niewątpliwie pojawia się tutaj bezpośrednie nawiązanie do teorii Clifforda Geertza odnoszącej się do „socjologicznego metakomentarza” do społeczeństwa starożytnej Grecji, którego odbiciem w znacznym stopniu były wystawiane w teatrach dramaty. Życie i ludzkie doświadczenie stały się tematyką sztuk teatralnych, a teatr do dziś uważany jest za rodzaj widowiska kulturowego, które skutecznie „odtworza” rzeczywistość. Wspomniany wyżej termin – „socjologiczny metakomentarz” – oznacza

⁸⁶ Cyt. za: Ibidem, s. 287.

historię, opowiadaną przez pewną zbiorowość o samej sobie. W teatrze byłby to „dramat, który społeczeństwo odgrywa na własny temat; metakomentarz to nie tylko odczytanie doświadczeń społecznych, lecz wspólne ich przeżycie w interpretacyjnym odtworzeniu.”⁸⁷ Właśnie interpretacja prawdziwych wydarzeń, zapisanych w doświadczeniu jednostki pozwala na szerszy pogląd, a także na poszukiwanie środków, które mogłyby pomóc, czy też zaradzić zaistniałym trudnościom. Naświetlenie problemu w dramacie, a następnie w jego scenicznej inscenizacji pozwala pobudzić widzów do myślenia, interpretacji, poszukiwania ukrytych treści, a tym samym poruszyć ich uczucia i sprowokować do zmian.

Komunalny (k)raj

Dramat pomaga zrozumieć i uporządkować ludzkie życie, być może dlatego Sadur jemu właśnie poświęciła swoją wczesną twórczość, a jak udowodniliśmy wcześniej, już samo odczytywanie dramatu może stanowić namiastkę jego inscenizacji, przez co tekst pobudza odbiorcę na równi z widowiskiem. W jednej ze swoich pierwszych sztuk *Czorty, suki, kozły z komunałki...* (*Черты, суки, коммунальные козлы...*) napisanej w 1989 roku Sadur przedstawia ze szczegółami życie mieszkańców radzieckiej komunałki. Już sam tytuł wskazywać może na stosunek pisarki do miejsca, które opisuje w swoim utworze, a atmosferę którego zna doskonale, jako że sama mieszkała w moskiewskiej komunałce wraz z mamą i córką, choć szczęśliwie była w posiadaniu aż trzech pokoi, co w warunkach mieszkania komunalnego⁸⁸ uznać można za dobrobyt:

[...] В конце дурно освещенного коридора расходились две двери [...], а по одной стене – следом еще одна. В первой, в тупике, некогда жил куда-то девшийся муж писательницы, о котором... К тому времени, когда я стал бывать у Нины, кое-как здесь поставленная мебель и сложенные вещи придавали пустующей комнате нежилой вид помещения [...]. Следующая по ходу – комната писательницы, с выгороженным за шкафом кабинетом со столом и вертящимся креслом перед ним [...] В третьей жила простоватая мама

⁸⁷ V. Turner: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Tłum. P. Skurowski. „Dialog” 1988, nr 9, s. 99.

⁸⁸ „Mieszkanie komunalne” inaczej niż w języku polskim nie oznacza tu lokalu należącego do władz miasta czy dzielnicy, lecz zamieszkałą przez kilka do kilkunastu rodzin, korzystających ze wspólnego korytarza, kuchni oraz sanitariatów – komunałkę.

с внучкой, так и не привыкшая, хотя ее муж, также пропавший, кажется, тоже был писателем, что ее дочь – писательница⁸⁹.

Tytuł sztuki określa doskonale atmosferę panującą w tym miejscu, na poły diaboliczną, na poły zepsuta, zdemoralizowaną tak, jak zdemoralizowani byli mieszkańcy komunałki. Tym bardziej zaskakuje fakt, że to nie Sadur wybrała taki tytuł dla swojej własnej sztuki: „Вообще-то эта пьеса называлась у меня «Честное будущее». Смешное название! Когда главный редактор журнала прочитал пьесу, он сказал, что название слишком советское (нервный смех). Класс! Это даже не бесстыдство. Этим надо восхищаться. Я очень жалею, что уступила тогда. Это не мое название. Теперь я везде его снимаю.”⁹⁰ Chociaż nie jest to oryginalny tytuł, który nadała utworowi Sadur, niemniej jednak doskonale oddaje on nastrój i przesłanie sztuki, podobnie zresztą, jak pierwowzór stworzony przez autorkę. Był on zbyt sowiecki, bowiem zbyt dosadnie i realnie ukazał rzeczywistość stworzoną właśnie przez ów ustrój, zdrwił z jednego z bardziej rozpowszechnionych w Związku Radzieckim wytworów⁹¹. Wybierając ową tematykę autorka nie miała na celu przybliżyć czytelnikom palących problemów mieszkaniowych, gdyż większości obywateli ZSRR były one doskonale znane. Jej zamiarem nie było również jedynie uświadomienie, jakie mogą być fizyczne i psychiczne konsekwencje zmuszenia obcych sobie ludzi do zamieszkania w jednym mieszkaniu, tego bowiem także doznało wielu Rosjan. Autorka chciała, by zarówno ówczesny czytelnik, jak i przedstawiciele kolejnych już pokoleń doświadczyli tych samych negatywnych emocji, które na co dzień towarzyszyły lokatorom komunałki, dlatego też sztuka przepełniona jest typowymi dla tego miejsca, często wstrząsającymi zachowaniami i relacjami, przy czym nigdy nie są one przejaskrawione. Odbiorca nie ma wątpliwości co do realności opisanych wydarzeń, uświadamia sobie, że owa fikcja literacka dla wielu była rzeczywistością, co prowokować ma do dalszych głębszych interpretacji, a w rezultacie do chęci zmian. Ta sztuka, jak wiele innych utworów teatralnych Sadur, to próba stworzenia metakomentarza socjologicznego do życia

⁸⁹ О. Дарк: *Письма темных людей. Из цикла очерков о людях литературы и андеграунда*. Korzystam z już niedostępnej strony internetowej: http://curtain.ng.ru/printed/plot/2001-01-19/5_pisma.html. [Data dostępu: 02.03.2015r.]

⁹⁰ М. Заболотная: *Нина Садур: «... Искусство – дело волчье»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>. [Data dostępu: 02.03.2015r.]

⁹¹ O zjawisku komunałki w wybranych utworach literackich, również w utworach Niny Sadur pisaliśmy w artykule: *Komunałka wczoraj i dziś (na przykładzie wybranych utworów)*. W: *Epoka a literatura i język w Słowiańszczyźnie Wschodniej*. Red. A. Ksenicz, P. Stasińska, N. Bielniak, A. Urban-Podolan. Zielona Góra 2013, ss. 47-54.

w ZSRR, a później w Rosji, równocześnie więc uznać można ją za próbę przewartościowania ludzkich zachowań i poglądów. Dramat nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, jest jej znakomitym komentarzem, a także prowokatorem przemian i reform, nie sposób bowiem pogodzić się z tym, co ma miejsce za zamkniętymi drzwiami komunałki.

Czym zatem jest tak dotkliwie znana mieszkańcom ZSRR komunałka? Początki historii jej istnienia wiążą się z przedrewolucyjnym głębokim kryzysem społecznym i politycznym. Według legendy opisaney w eseju przez Lwa Rubinsztajna, powstała ona w celu rozwiązania palącego problemu mieszkaniowego. Jeden z członków Rady Komisarzy Ludowych postanowił, aby wiele rodzin zamieszkało wspólnie w jednym mieszkaniu. Przedstawił swój pomysł Leninowi, który po krótkim namyśle stwierdził: „Вы знаете, батенька, сам я человек скорее старых привычек. Я бы не смог, пожалуй, жить в одной квартире с другими семьями. А товарищи? Что ж, пусть попробуют.”⁹² Jeśli wierzyć legendzie, w taki właśnie sposób tysiące, jeśli nie miliony radzieckich obywateli zostało skazanych na wegetowanie w wielorodzinnych mieszkaniach, które, jak podkreślił Rubinsztajn, jeszcze przed powstaniem kołchozów i gułagów symbolizowały przemianę utopii w antyutopię. Jak inaczej bowiem określić przestrzeń, w której namiastkę prywatności mieszkańcy mogli odnaleźć jedynie we „własnym” pokoju, bowiem kuchnia, łazienka i przedpokój były wspólne. Często jeden pokój dzielono na dwa, czy nawet trzy mniejsze – zgodnie z aktualnymi potrzebami mieszkaniowymi. A ponieważ cegła czy cement były towarem deficytowym, za materiał służący do podziału przestrzeni mieszkalnej służyły tektury, a nawet zwykły kawałek materiału zawieszony na sznurku. Komunałki najczęściej były mieszkaniem przerobionymi z jednego apartamentu, zbudowanego jeszcze w czasach przedrewolucyjnych i dopasowanego do ówczesnych standardów, jednak niektóre stanowiły przykład realizacji idei budowy „nowego bytu komunistycznego”, rozpowszechnionej w latach 20. XX wieku. Kierując się nią, celowo budowano komunałki w ramach eksperymentu tworzenia nowego człowieka radzieckiego, jednakże bardzo szybko ta praktyka została zaniechana i w większości przypadków tworzono je

⁹² Л. Рубинштейн: *Коммунальное чтиво*. Korzystam ze strony internetowej, dostępnej pod adresem: http://www.kommunalka.spb.ru/cfm/from_fiction.cfm?ClipID=620&TourID=950.) [Data dostępu: 04.03.2015r.]

w ramach parcelacji większych mieszkań przy znacznym deficycie mieszkaniowym⁹³. Według relacji wielu mieszkańców komunałek nie mogło być tam mowy o jakiegokolwiek prywatności. Ten fenomen Rosji Radzieckiej można uznać za jeden z najbardziej patologicznych elementów życia ówczesnych Rosjan, ale przecież w dzisiejszych czasach również istnieją jeszcze zamieszkałe komunałki. W latach 20. i 30. minionego wieku pojawiły się konkretne przepisy prawne regulujące metraż, jaki przysługiwał danej rodzinie – było to dziewięć metrów kwadratowych na osobę. Zostały również ustalone zasady, jakimi powinny kierować się całkowicie obce sobie rodziny, które zostały umieszczone w jednym mieszkaniu. Były one związane z takimi aspektami komunalnego życia, jak podział przy płaceniu rachunków, kolejność sprzątania wspólnych pomieszczeń czy wytyczne, dotyczące korzystania z łazienki i ubikacji. Jednak mimo istnienia owych ustaleń między lokatorami wciąż wybuchały nieuniknione w takich warunkach bytowych większe bądź mniejsze konflikty.

Świat komunałek jawi się w twórczości Sadur jako złowrogi i nieprzyjazny człowiekowi, gdyż ona sama zbyt dobrze pamięta życie w warunkach skrajnej nieżyczliwości, zawiści, drażniących złośliwości i drobnych podłości skierowanych przeciwko tym, którzy wyróżniali się spośród całej zgrai zamieszkującej wspólne lokum i nie akceptowali ustanowionych przez pozostałych reguł. Obraz komunałki rozrasta się do symbolu-metafory, scalającej wspólny portret kolektywnych lokatorów, w różnych dziełach określanych przez autorkę mianem „демонов”, „быдла”, „собак”, „свинь болотных”, które „живут, томясь тупой ненавистью друг к другу! Им, скотам, Христа убить радостно, у них ожог в душе от этого!”⁹⁴ Koszty mieszkania w komunałce ponieśli także bohaterowie opowiadania *Niebieska ręka* (*Синяя рука*, 1992), w którym dziwaczna i straszna lokatorka Maria Iwanowna zatruwa życie chudej i słabej sąsiadce Wali, nie potrafiącej przeciwstawić się okrutnej kobiecie. Sadur ironicznie poświęca ten utwór swojej realnej komunalnej sublokatorce – Marii Iwanownej właśnie. Zastraszając i znęcając się nad słabszą dziewczyną komunalne monstrum próbuje tym samym zdublować atmosferę znanego z autopsji więziennego przerażenia, aby nie stracić swej pozycji kata. Jednocześnie Wala przyjmuje na siebie rolę ofiary, tracąc tym samym życie prywatne i wolność, a zyskując jedynie coraz większe upodlenie. Poddając się złu dziewczyna staje się jego nosicielem, by w końcu pod wpływem ciągłych szykan

⁹³ Zob. И. Утехин: *Очерки коммунального быта*. Korzystam ze strony internetowej: <http://bookre.org/reader?file=723216&pg=1>. [Data dostępu: 04.03.2015r.]

⁹⁴ Н. Садур: *Немец*. W: Еадем: *Злые девушки*. Москва 2003, s. 61.

i przemocy przemienić się w nowe komunalne monstrum, żywego trupa, odrażającą istotę z twarzą pokrytą brodawkami oraz z niebieskawymi zimnymi dłońmi. „Бессильная сопротивляться бытовому террору, Валентина начинает сочинять для Марьи Ивановны сюжеты катастроф, то есть в мыслях обращается к помощи зла.”⁹⁵ Podświadoma nienawiść i agresja wciąż narastały, by w końcu pewnej nocy ujawnić swą moc. Wtedy też Wala zabija swojego „stwórcę” i prześladowcę zarazem, a sama znika spalając się i pozostawiając po sobie jedynie garść popiołu.

Powieść *Cudowne oznaki zbawienia* (*Чудесные знаки спасения*, 1994) stanowi swoistą kontynuację *Niebieskiej ręki*, rozwija temat sadyzmu, a jedna z prześladowczyń nieprzypadkowo ponownie nosi imię Maria. Tym razem całą sytuację obserwować możemy od środka – oczami samej ofiary komunalnej nagonki o znamienym imieniu Nina. Jej pierwszoosobowa narracja pozwala zaakcentować warunki bytowania w komunałce, a także bezpośrednio przedstawić reakcje narratorki na nie – od nienawiści do dręczycieli po przerażenie, które budzi w Ninie ona sama i jej wymuszona bierność. Napięcie psychologiczne stale towarzyszące ofierze, które Sadur знаła z własnego doświadczenia tworzy sytuację przesunięcia świadomości zmuszając niejako czytelnika do przyjęcia autorskiej koncepcji świata jako organizmu zatrutego przez zło oraz pragnienia przez bohaterów wzajemnego zniszczenia. Postacie zamieszkują całkowicie realną i znaną sowieckiemu oraz postsowieckiemu człowiekowi koszmarną przestrzeń, która zwyczajnych ludzi przekształcała w potwory: „Все эти люди больше всего любят орать в коммуналке по разным углам. Они любят, чтобы ими густо пахло. И чтобы я сослепу наступала в эти мягкие кучи. Чтобы я пахла ими. Но я, наступив, с криком бегу отмываться. Тогда они начинают воровать: они бьют мое лицо, грудь, живот, кричат обидное. Подслушивают, подглядывают, врут, что меня нет.”⁹⁶ Oto są mieszkańcy komunałek – „самозарожденцы” – „не имея корней, кроме крови” triumfalnie kroczą przez życie przerażając już samym wyglądem: „эти люди столь коротконоги, что кажется, будто они ходят по поясу под землей. Вид такой: торсы их тут, с нами, а нижние части — в сырых недрах с безглазыми дождевыми червями.”⁹⁷ Obserwując przestrzeń komunałki oczami narratorki chciałoby się

⁹⁵ Т.Ю. Климова: *Страх как условие познания Абсолюта* (В. Маканин «Сюр в пролетарском районе», Л. Петрушевская «Рука», Н. Садур «Синяя рука»). Сут. за: Г.А. Симон: *Онтология зла в книге рассказов Н.Н. Садур «Проникшие»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://old.bsu.ru/content/pages2/1075/2010/SimonGA.pdf>. [Data dostępu: 05.03.2015r.]

⁹⁶ Н. Садур: *Чудесные знаки спасения*. W: Eadem: *Злые девушки*. Москва 2003, s. 119.

⁹⁷ Ibidem, s. 118.

powtórzyć za nią „Господи, за что ты напустил на белый свет мучителей с такими некрасивыми мордами?”⁹⁸ Prześladowcy Niny utracili już nawet tradycyjnie ludzkie imiona i przybrali adekwatne do własnych postaci nazwy – Сальмонелла, Жопа, Полугармонь – oraz analogicznie nieludzki sposób wysławiania się.

Człowiek, który całe swe życie spędził „pod rządami” komunałki, nie potrafi już uniezależnić się od jej wpływu. Tak dzieje się w opowiadaniu *Kwitnięcie* (*Цветение*, 1994), w którym czytelnik zostaje poprowadzony drogą od dobra i nadziei ku złu i śmierci. Radość życia przynoszą bohaterce przypadkowo kupione gałązki różanecznika – na razie martwe, ale po włożeniu do wody obsypią się różowymi kwiatami. Oczekiwanie na swoiste „narodziny” subtelnego piękna w martwej ponurej przestrzeni komunałki budzi w dziewczynie nowe siły witalne i chęć do życia: „Любовь потекла сама. Показалось, что смерти для людей не бывает. Возненавиделась жестокость, как ненужная. Дышалось, шагалось. Правильно, что человек есть.”⁹⁹ Bohaterka zapragnęła podzielić się swoją radością z kimś nieszczęśliwym, a jej wybór padł na starą dziewięćdziesięcioletnią sąsiadkę Hazinę. Reprezentuje ona w opowiadaniu siły zła i śmierci – nigdy nie zamężna, z wyglądu przypominająca Babę Jagę. Dawniej jej podejrzliwość i niechęć do ludzi wymuszone były przez epokę, dlatego, kierując się głosem i potrzebą serca, kobieta pisała donosy na sąsiadów. Jednak czasy się zmieniły i wielu z tych, którzy podobnie jak Hazina donosili na krewnych i znajomych teraz mają „розовые дома, [...] анфилады, антиквариаты, аквамарины, гобелены, гардины [...]”¹⁰⁰ i inne ułożone alfabetycznie dobra. Tymczasem pokój starej kobiety przypomina grób: „Смотрите, у вас мертвовато. Кроватька ваша – только-только уместиться.”¹⁰¹ Jeżeli kiedyś istniało w niej dobro, to w warunkach komunalnej martwoty również ono umarło. Dziś prześladowuje pozostałych sublokatorów ciągłymi krzykami, kłótniami, wścibstwem oraz pluciem do garnków. Niemniej jednak młoda bohaterka utworu postanowiła podzielić się z Haziną swoim szczęściem i podarować jej kilka gałązek różanecznika. Jego nierozwinięte jeszcze pąki stają się tu metaforą przekształcenia martwego w żywe, a sama wiosenna przyroda zdaje się sprzyjać dobrej dziewczynie czyniąc otaczający świat różnokolorowym. Próbując obudzić w samotnej komunalnej despotce dobro, bohaterka stara się również samą siebie uchronić przed

⁹⁸ Ibidem, s. 119.

⁹⁹ Н. Садур: *Цветение*. W: Еадем: *Ведьмины слезки: книга прозы*. Москва 1994, s. 246.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 246.

¹⁰¹ Ibidem, s. 246.

rozprzestrzeniającym się złem, dlatego podarunkowi towarzyszył swoisty rytuał, podczas którego namawiała ona gałązki, by ożywiły oziębłe serce dręczycielki: „Закройте свои фианиты выпукло тонкими веками, спите ночь, спите две, пока ветки глотают воду из вазы, а поднимете веки, и в ваше ужасное лицо плеснёт не помойка, не кипяток, не бритва, плеснёт розовый сад.”¹⁰² Jednakże w świecie nieszczęść i nikczemności, to co dobre i piękne musi być chronione, dlatego, gdy już wydawało się, że działania dziewczyny przyniosą pozytywny skutek odmieniając staruchę – zajadłego ideowego wroga wszelkiej harmonii – w rezultacie przekształciły się w szokującą „последнюю дикую правду, от которой визжат и катаются по полу.”¹⁰³ Otóż komunalne monstrum, bardziej niż na troskę zasługujące na zainteresowanie ze strony medycyny jako przykład rzadkiej patologii, nie potrafiąc już odczuwać radości i ciepła zabiło rodzące się nowe życie, świadomie nie dając kwiatom pić. Symboliczna martwa przestrzeń pokoju, martwy wygląd staruchy, jej przeszłość donosicielki-krzywdzicielki oraz nienawiść do wszystkiego, co żywe – wszystko zostało ostatecznie i bezwzględnie zespolone z tą postacią wskutek jej ostatniego katastroficznego gestu. Pokolenie ludzi komunałek, którym wpojono określone normy, uległo tak silnej degeneracji, że ich jałowych, okrutnych i mrocznych dusz oraz zastygłej w żyłach krwi nic ani nikt nie jest w stanie ogrzać, nigdy nie zakwitnie w nich przepiękny różowy kwiat. Nader trafnie przedstawione przez Sadur postacie komunalnych krzywdzicielek zostały określone jako „садуровские бабы-яги из коммуналок [которые – М.Н.-J.] узнаваемы дважды: как реальные московские старушки, уборщицы, воровки и как персонажи из [...] детских страшилок.”¹⁰⁴ Świat komunałek przeraża warunkami bytowymi, ale jeszcze silniejszy strach i odrazę w odbiorcy budzi to, w co zdołał on przemienić własnych mieszkańców.

Taki właśnie odstręczająco realistyczny mikroświat ukazała w swoim dramacie Sadur, przedstawiając zróżnicowaną grupę mieszkańców komunałki. Z założenia jest to mieszkanie wspólne wszystkich lokatorów, a więc tak naprawdę nie należy ono do nikogo, żaden z mieszkańców nie może szczerze przyznać, że to jego dom. Potwierdzają to słowa pochodzące już z początku pierwszego aktu dramatu *Czorty, suki, kozły*

¹⁰² Ibidem, s. 247.

¹⁰³ Ibidem, s. 248.

¹⁰⁴ А. Солнцева: *Квартира на первом этаже*. „Огонёк” nr 2, 1998, s. 61.

z *komunalki*...: „Это не твой дом. Это коммунальный дом.”¹⁰⁵ Wskazują one bezpośrednio na niemożność jakiegokolwiek przywiązania się do własnego mieszkania, gdyż faktycznie nie jest ono własne. Mieszkańcy komunalki utracili swoje miejsce, do którego wracaliby z nostalgią i sympatią, a uczuciami dominującymi wśród bohaterów stały się smutek, złość, zawieść czy wyobcowanie. Wraz z utratą prywatności i własności utracili poczucie bezpieczeństwa, a nieustające wrażenie zagrożenia, lęki, czyjaś ciąгла obecność uwalniają w ludziach ich najciemniejszą stronę. To atmosfera komunalki sprawiła, że losy bohaterów sztuki przesycane są pesymizmem i nieuniknionym tragizmem, a ich egzystencja to niekończące się pasmo z jednej strony absurdu, z drugiej zaś okrucieństwa pod przeróżnymi postaciami. Sadur zaanektowała dla tego i wielu pozostałych swoich utworów rzeczywistość doskonale znaną nie tylko jej, ale i tysiącom innych mieszkańców ZSRR, ukazując „коммунальный лабиринт в слабом свете. Телефон на стене.” [s. 178] Pojawia się wspólna kuchnia, w której spotykają się praktycznie wszyscy lokatorzy i w której prywatność jest czymś nieosiągalnym, co daje się zauważyć zwłaszcza podczas rozmów telefonicznych, choć lokatorzy zdają się zupełnie nie przejmować tym, że zmuszeni są konwersować przy innych. Właśnie z owych rozmów dowiadujemy się wiele o życiu i problemach danej postaci, przysłuchujemy się im właściwie tylko my – czytelnicy, bowiem pozostali mieszkańcy komunalki zupełnie nie zwracają uwagi na ich treść. Są przyzwyczajeni i całkowicie pogodzeni z zaistniałą sytuacją zupełnego braku prywatności do tego stopnia, że przebywający wówczas w kuchni nie mają w zwyczaju chociażby wychodzić na czas rozmowy, by tym samym zapewnić choć namiastkę intymności, a rozmawiający z kolei zdają się ani trochę nie krępować ich obecnością. Dowiadujemy się na przykład, że jeden z mieszkańców o imieniu Hamlet podczas tajemniczych rozmów telefonicznych załatwia dość podejrzane sprawy związane z dostarczaniem opisywanych przez niego osób w pewne miejsce na określonej przez niego godzinę. Zawsze zamierza zająć się nimi osobiście, często jednak spóźnia się z przeróżnych powodów. Później dowiadujemy się, że pracuje głównie w nocy, a po powrocie zmywa z siebie krew. Możemy się jednak tylko domyślać, kim jest i jaki zawód wykonuje mężczyzna, który za dnia jawi się jako troskliwy ojciec, zawożący synka z chorym uchem do lekarza, nocą zaś jako oprawca.

¹⁰⁵ Н. Садур: *Черти, суки, коммунальные козлы....* W: „Театр” 1992, nr 6, s. 178. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

Sadur oprowadza nas po komunałce przedstawiając jej mieszkańców, przybliża czytelnikowi postać każdego z lokatorów przepelnionego mieszkania, jego niecodzienne przyzwyczajenia, niepokojące nawyki, podejrzaną pracę, dziwne zachowanie i przede wszystkim ich postępującą destrukcję, upadek obyczajów, brak wzajemnego poszanowania, lekceważenie tradycji. Odbiorca natomiast musi samodzielnie i zgodnie z własnym sumieniem ocenić każdego z nich, pamiętając jednak wciąż o warunkach, w jakich tym ludziom przyszło żyć, bowiem zapomnieć o nich nie pozwoli sama autorka. Ona także nie ułatwi nam owej oceny, zmuszając czytelnika do zagłębienia się z przerażeniem i fascynacją zarazem w ów mikroświat komunałki i poznania każdego jego zakamarku. Wchodząc więc ponownie do wspólnej kuchni poznajemy nie tylko kolejnych, stale przewijających się przez scenę mieszkańców, ale także mamy możliwość wyraźnie „poczuć” emocje, towarzyszące ich wspólnemu bytowaniu. Jedną z nich jest dość powszechne w komunałkach poczucie strachu przed pozostałymi lokatorami i ich postępowaniem, które Sadur wykorzystuje, by ukazać, jak okrutne reguły rządziły życiem tych ludzi i jak destrukcyjnie na nich wpływały. Lęk budzą przede wszystkim agresja i nienawiść, powszechne nie tylko wśród obcych sobie, choć mieszkających razem osób, ale również wśród członków rodziny, której głową w analizowanej sztuce jest wspomniany już Hamlet. Jego praca ma wpływ na żonę i syna, dla których argumentem w każdej dyskusji jest bicie, przy czym, jak uczy syna Anna: „Надо говорить не «бить», а «учить». Иди, Шапкину поучи. [...] Надо говорить не Хая Исаковна, а старая сволочь.” [s. 183] Alik posługuje się wiedzą nabytą od mamy w relacjach ze swoim pradziadkiem, również mieszkańcem komunałki, którym gardzą prawie wszyscy lokatorzy, bije i wyzywa go nawet Anna, jego wnuczka. Rodzina ta wykorzystuje strach, jaki budzi wśród pozostałych praca Hamleta, by dominować w owej mikrospołeczności, a także szerzyć w komunałce przemoc. Emocje ukazane w sztuce są tak silne, że lęk odczuwa także sam czytelnik. Trwogę budzą w nim nie tylko opisane sytuacje, ale również zobojętnienie pozostałych lokatorów, w żaden sposób nie reagujących na przemoc stosowaną wobec osoby starszej. Fakt, że przedstawione w dramacie destrukcyjne zachowania mają swoje źródło w realnym świecie i są spowodowane prawdziwymi warunkami bytowymi obywateli Związku Radzieckiego jeszcze silniej wpływa na stan emocjonalny czytelnika.

Właściwie cała realistyczna płaszczyzna dramatu to niekończący się ciąg mniejszych lub większych, trwających już długo lub całkiem nowych sporów między

lokatorami. Przyczyny konfliktów mogą wydać się współczesnemu odbiorcy dość błahe, jednak dla obcych sobie mieszkańców jednego mieszkania stanowiły one nie lada problem. Największą rozterką jednej z bohaterek – Estandii – są bowiem trzymane przez dziewięćdziesiąt dwa lata księgi, w których regularnie zapisuje, ile każdy z lokatorów zużył elektryczności, ma ich już dziewięćdziesiąt siedem i stale dzwoni w ich sprawie do kolejnych urzędów, nie wiedząc przez jaki okres powinna je trzymać i komu zdać. Najistotniejszym jest dla niej problem podziału opłat za prąd – „Вы подкручиваете общий свет и мы платим лишнее!” [s. 181] – taki zarzut wielokrotnie stawia innej lokatorce, Szapkinie. Wszelkie starania kobiety koncentrują się wokół ostatecznego wyjaśnienia wszystkich kwestii związanych z rachunkami za wspólne światło w mieszkaniu. Powstaje obraz swoistej groteski z elementami „czarnego humoru”, nie jest to jednak groteska dająca poczucie jedynie tymczasowego szaleństwa, bowiem nie istnieją żadne przesłanki na to, aby harmonia świata została przywrócona. Ta mroczna, przerażająca, absurdalna sytuacja występuje w życiu człowieka nie tylko w tej konkretnej komunałce. Ograniczona przestrzeń może symbolizować także ograniczenia intelektualne lokatorów wielorodzinnego mieszkania. Urzędowa martwota myślenia zostaje w sztuce sparodiowana poprzez liczne powtórzenia, celowe wręcz wyliczanie stale tych samych problemów. Większość rozmów telefonicznych lokatorów praktycznie się od siebie nie różni. Także dyskusje w kuchni często zostają sprowadzone do jednakowych zdań wypowiedzianych przez poszczególnych lokatorów. Zdaniem Martina Esslina teatr absurdu wyróżnia niepoetycki język dialogu, dzięki któremu ukazany zostaje bezsens świata i ludzkiej egzystencji. Jan Błoński z kolei pisał: „Jak mocniej odsłonić alienację człowieka niż językiem, który nieustannie zdradza ludzkie istnienie, skazując na młócenie zużytych formułek, powtarzanie ukutych przez społeczność zwrotów, gubienie jednostkowości w zamarłej formie?”¹⁰⁶ Powtarzalność stale tych samych formuł w rezultacie ukazuje absurdalność współczesnego świata. Rozmowy ludzi mieszkających razem nie prowadzą do wzajemnego zrozumienia, a wręcz przeciwnie – kryzys języka stanowi symptom kryzysu egzystencjalnego. Błahe dialogi nie wyrażają żadnych głębszych prawd o świecie, ukazują jedynie absurd życia, z którym bohaterowie nie próbują się nawet zmagać. Swoista mechaniczność zachowań jeszcze silniej potęguje szaleńczy obraz radzieckiej komunałki. Absurdalność i karykaturalność przestrzeni

¹⁰⁶ J. Błoński: *Drugi rzut awangardy*. Cyt. za: R. Różanowski: *Absurd nasz powszedni*. W: *Absurd w filozofii w literaturze*. Red. R. Różanowski. Wrocław 1998, s. 40.

ukazanej w dramacie wyraźnie odwołuje się przy tym do cech wyznaczających realizm magiczny.

W swojej sztuce Sadur wymienia jeszcze wiele elementów mrocznej i ograniczonej przestrzeni, by wspomnieć chociażby o donosicielstwie, szantażowaniu, ciągłych kłamstwach, kłótniach, wzajemnych oskarżeniach czy braku szacunku. Żaden protest nie jest w stanie zniszczyć tego zamkniętego kręgu, bowiem owa rzeczywistość tkwi w samych bohaterach, w ich świadomości rodzi się przemoc, brutalność czy zło. Znaczącym jest fakt, że wszystkie spory mają miejsce w kuchni – miejscu tradycyjnie przypisanemu kobiecie, w którym pragnęłyby niepodzielnie królować¹⁰⁷. Tymczasem mieszkania komunalne odbierają jej nawet i tę maleńką część niezależności, o której nie może być mowy, gdy w kuchni jednocześnie spotykają się wszyscy lokatorzy. Takie właśnie pomieszczenie Lew Rubinsztajn uznał za najważniejsze w całym mieszkaniu. Przyrównał on komunałkę do średniowiecznego miasta, gdzie także dominowały ciasnota i ograniczoność życia. Kuchnia była więc analogicznie rynkiem, na którym prowadzono swoisty handel wymienny, a towarem były zarówno różnego rodzaju produkty spożywcze, przedmioty codziennego użytku, jak również informacje. Kuchnia była także „cerkwią”, w której z radiowego głośnika stale sławiono życie w Związku Radzieckim, pełne dobrobytu i sprawiedliwości, której to prawdy objawionej bano się głośno negować ze względu na rozpowszechnione donosicielstwo. Sąsiedzkie konflikty w kuchni autor przyrównał do turnieju rycerskiego¹⁰⁸. Rubinsztajn zdecydował się na ukazanie życia w komunałce w sposób żartobliwy, taki gogolowski „śmiej przez łzy”, wywołujący nie mniej głębokich refleksji, co pełen powagi, z rzadka wzbogacony o „czarny humor”, ton Sadur. O problemach, trybie życia, zwyczajach i pracy każdego z mieszkańców wiedzą wszyscy nie tylko na skutek ciągłych kłótni we wspólnych pomieszczeniach, ale także ze względu na cienkość ścian. Komunałka ukazana przez Sadur to tylko jedno z licznych mieszkań wielorodzinnych, mających wiele cech wspólnych, jak chociażby te, opisane przez Josifa Brodskiego w eseju *W półtora pokoju*: „Kolektywne mieszkanie posiada też być może pewne zalety. Obnaża życie do podstaw – niszczy wszelkie złudzenia na temat natury ludzkiej. Z natężenia smrodu można wywnioskować, kto jest w ubikacji, wiadomo, co kto jadł zarówno na kolację, jak i na śniadanie. Wie się, kto jakie odgłosy

¹⁰⁷ Zob. E. Collopy: *The Communal Apartment in the Works of Irina Grekova and Nina Sadur*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.bridgew.edu/SoAS/jiws/Jun05/Collopy.pdf>. [Data dostępu: 15.03.2015r.]

¹⁰⁸ Л. Рубинштейн: *Коммунальное...*

wydaje w łóżku i kiedy kobiety mają okres.”¹⁰⁹ Życie i funkcjonowanie w takim miejscu wydaje się niemożliwe, a jednak przez lata tysiące rodzin musiało tak właśnie żyć, walcząc o każdy skrawek mieszkania i odrobinę prywatności, o możliwość przebywania w warunkach nie uwłaczających ludzkim uczuciom, o normalność w anormalnej rzeczywistości.

Taki właśnie metakomentarz wyłania się ze sztuki Sadur, tak oceniła ona pełne zła i destrukcji środowisko, w którym wraz z rodziną wegetowała przez lata. Ten obraz dla autorki to już przeszłość, podobnie jak system, którego komunałka była jednym z najbardziej niszczycielskich dla ludzkiej osobowości wytworów. Ponieważ jednak osobiste względy i przeżycia są w twórczości tej pisarki nader istotne warto zaznaczyć, że, chociaż nie broni ona dawnych porządków, to również nie krytykuje ich tak zajadle, jak chociażby Josif Brodski, który jednoznacznie ocenił swoją ojczyznę: „Żaden kraj nie doprowadził sztuki niszczenia dusz swoich obywateli do takiej perfekcji jak Rosja i żaden człowiek pióra nie zdoła tego naprawić.”¹¹⁰ Te oskarżenia pod adresem systemu władzy kierował człowiek, który również mieszkał wraz z rodziną w komunałce, a którego rodzicom rewolucja nie przyniosła nic, prócz zniewolenia. Sadur, choć nie aż tak surowo, również negatywnie ocenia dawny system: „Тогда была наработана некая система, когда человек механизированный, упорядоченный выполнял законы, поставленные перед ним государством, и ему гарантировалась сохранность его жизни и похлебки.”¹¹¹ Ponownie mowa o całkowitym podporządkowaniu, wręcz zniewoleniu jednostki, jednak, zdaniem Sadur – w przeciwieństwie do warunków panujących w dzisiejszej Rosji – państwo odwdzięczało się pewną gwarancją bezpieczeństwa. Podobną ideę wysuwa jedna z bohaterek dramatu – Wiera – stwierdzając, że każdego człowieka chroni prawo, dlatego nie można go zabić. Paradoksalnie to samo państwo stworzyło „dzieło” unicestwiającej ludzką osobowość i psychikę, czyniąc go właśnie takim, jak opisała to Sadur – mechanicznie wypełniającym wszelkie zalecenia władz, całkowicie podporządkowanym. I chociaż autorka w cytowanym wyżej wywiadzie nie krytykuje ostro Państwa Radzieckiego, to jej sztuka jest doskonałym dopełnieniem tej wypowiedzi – bezpośrednio wskazuje na negatywne strony ówczesnego życia oraz skłania do głębokiej refleksji. Dramatów Sadur nie sposób interpretować w oderwaniu od życiorysu pisarki, która przez lata zamieszkiwała w komunałce. Nabyte wówczas

¹⁰⁹ J. Brodski: *W półtora pokoju*. W: Idem: *Mniej niż ktoś. Eseje*. Tłum. R. Baster. Kraków 2006, s. 332.

¹¹⁰ Ibidem, s. 337.

¹¹¹ А. Солнцева: *Квартира на первом...*, s. 59.

doświadczenia i przeżyte przykrości pozwalają jej wprowadzić czytelnika do komunałki i od środka przedstawić jej koszmar. Tym samym w *Czortach, sukach, kozłach z komunałki...* wskazuje ona odbiorcy drogę nie tylko do analizy, ale także do czerpania z utworu wartości ponadczasowych. I chociaż nie każdy doświadczył życia w zatłoczonych pokojach komunałki, to relacje międzyludzkie zapewne uznać można za stałe i niezmiennie dla kolejnych pokoleń. Zdegenerowani, zmarginalizowani bohaterowie utknęli w komunalnej egzystencji i w taki czy inny sposób mszczą się za to na pozostałych lokatorach. Sadur uświadamia poprzez swoje teksty, że warunki mieszkaniowe mogą wiele zniszczyć, zdeprawować jednostkę, która stopniowo obojętnie na krzywdę innych i sama zaczyna krzywdzić. Owa zamknięta przygnębiająca przestrzeń bardziej zbliżona jest do więzienia, niż normalnego mieszkania, przy czym dla jednego z bohaterów sztuki – dziada Aloszy – jest ona dosłownie więzieniem, bowiem nie wolno mu opuszczać komunałki, aby się nie zgubił. Sytuację tę odnieść można do słów Ireny Sławińskiej:

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. [...] nastąpiła metafora nieruchomego świata: więzienia¹¹².

Wymiar przestrzenny dramatu jest więc światem-więzieniem, rządzącym się swoimi prawami zgodnymi z rzeczywistością totalitarną. Komunałka jawi się jako przygnębiająca klatka ograniczająca nie tylko fizycznie, ale również duchowo, moralnie czy intelektualnie. Tym samym przestrzeń z dramatu urasta do rangi symbolu, decyduje o psychice bohaterów, wpływa na postrzeganie przez nich otaczającej rzeczywistości, a odbiorcy pozwala wniknąć w głębię utworu i przedstawionego w nim problemu. Jak stwierdza w swoim artykule Walenty Piłat, w świadomości rosyjskiej komunałka to wręcz obraz archetypowy, który charakteryzuje status społeczny danego bohatera, wpływa na niego destrukcyjnie i ogranicza pod każdym względem¹¹³. Sadur urzeczywistnia opis życia w komunałce poprzez sceny pełne fizycznych i psychicznych cierpień. Jednocześnie ich skala jest tak duża, że możnaby mówić tu o zaistnieniu innej przestrzeni poza rzeczywistością, o miejscu na granicy realności i koszmarnego snu,

¹¹² I. Sławińska: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu...*, s. 24.

¹¹³ Zob. więcej: W. Piłat: „Komunałka” jako obraz archetypowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. „Studia Wschodniosłowiańskie” 2005. T. 5.

jednak wiedza i doświadczenie danej społeczności umiejscawiają obraz komunałki w konkretnych politycznych, społecznych i przede wszystkim rzeczywistych warunkach.

Przestrzeń komunałki opisana przez Sadur nie pozostawia zbyt wiele miejsca dla drugiego członu terminu „realizm magiczny”. Sztuka ta jest jedną z nielicznych wczesnych utworów pisarki, dominantę której stanowi bezdyskusyjnie realizm. Jednak i tutaj, w owym na wskroś rzeczywistym świecie zdarzają się rzeczy, które nie wiadomo, czy uznać za złudzenia, czy też za coś faktycznie mającego miejsce, choć wykraczającego poza zdrowy rozsądek. Margarita Gromowa scharakteryzowała sztukę *Czorty, suki, kozły z komunałki...* jako taką, w której: „нереальное проглядывает сквозь бытовые зарисовки.”¹¹⁴ Tak dzieje się, gdy dziadek Alosza opowiada historię o czarowniku, który dawniej mieszkał w jego wsi i który, urażony brakiem zaproszenia na ślub, rzucił na młodą parę oraz gości zaklęcie. Konie zatrzymały się, a „жених слез и как станет ругаться на невесту, и она тоже слезла. А жених штаны спустил, и невеста ему зад поцеловала. [...] И все стали слезать и ну целовать задницы. И потом сели и в церкву поехали.” [s. 180] Ta nierealna historia przedstawiona została przez staruszka, który zapamiętał ją mimo, że zapomniał wiele innych, zdawałoby się istotniejszych kwestii, chociażby takich, związanych z modlitwami, śpiewem lub zabawami ze swoim prawnuczkiem. Dziad Alosza wyróżnia się spośród innych mieszkańców komunałki nie tylko wiekiem, zdaje się żyć nie razem z lokatorami, a obok nich, z dala od ich codziennej, często pozbawionej sensu krzątaniny. Dlatego to właśnie jego opowieść jeszcze silniej podkreśla absurdalność opisywanych zdarzeń. Dzięki temu elementowi zaskoczenia odbiorca może dostrzec w pozornie normalnym komunalnym życiu całą jego irracjonalność, której na co dzień nie zauważa, tak jak staruszek nie zauważa jej w swojej historii. Wszystkich pochłaniają codzienne obowiązki, błahe problemy i kłótnie, nikogo nie bulwersuje zachowanie Alika, nikt nie stara się pomóc staruszkowi. Sadur łączy w swojej sztuce motywy realistyczne i irracjonalne, tragiczne i absurdalne, a kieruje nią potrzeba nowego spojrzenia na znaną rzeczywistość, wykazania złudności komunalnego życia, gdzie wszystko jest tylko grą pozorów, pod którą ukrywa się prawdziwy tragizm.

Jedyną osobą, która nie bierze udziału w niekończących się konfliktach lokatorskich jest jedna z bohaterek – Wieroczka. Zauważyć można wręcz dwa istniejące

¹¹⁴ М.И. Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2009, s. 209.

równolegle obok siebie w dramacie światy – świat komunałki oraz świat przynależący dziewczynie, a akcja sztuki przemieszcza się z jej pokoju do wspólnych pomieszczeń. Te ostatnie stanowią przestrzeń przyziemnych podejrzanych interesów i ludzkich krzywd, natomiast wokół Wieroczki roztacza się symboliczna przestrzeń wyższych idei, dzięki czemu cała sztuka nie może zostać scharakteryzowana wyłącznie jako groteskowa komedia obyczajowa. Bohaterka jako jedyna postać wnosi do akcji dramatu określone reguły i zasady, a kierując się nimi nie tylko nie zadaje cierpień i nie znęca się nad pozostałymi lokatorami, ale przede wszystkim stara się chronić najsłabszych:

Шапкина выкидывает дедушку Алешу в подъезд.

Верочка. Анна предупреждала, чтоб старика не выпускали на улицу. Он может заблудиться.

Шапкина. А ты кто такая?

Верочка. Если вы хоть немного соображаете, вы должны понимать, что ваши действия чреватые для вас же. [...] Если старик потеряется, вас могут опять посадить. [s. 187]

Silne przekonanie Wieroczki o potrzebie czynienia dobra i kierowania się własnym kodeksem moralnym wpływało, zdaniem jej samej, z odpowiedniego wychowania: „Нас учили жить идеалами. Все забыли, а я помню.” [s. 187] Taki światopogląd wydaje się jednak u bohaterki nieco wymuszony przez jej brata, który, jak twierdzi dziewczyna, ocalił z płonącego domu małego chłopca stając się tym samym w jej oczach bohaterem. Dziewczyna postanowiła więc porzucić dotychczasową pracę i zrobić wszystko, by stać się godną miana jego siostry, by żyć zgodnie z przyświecającymi jej ideałami. Paradoksalnie, Wiera całe dni spędza w komunałce ciągle czekając jedynie na telefon od brata i nie starając się niczego w swoim życiu zmienić. Sztuka Sadur pod niektórymi względami przypomina „dramat oczekiwania” Samuela Becketta, gdy bohaterka przez cały swój wolny czas spodziewa się telefonu lub wizyty brata-bohatera, który, podobnie jak tajemniczy Godot nigdy nie pojawia się bezpośrednio. Wydawać się może, że to właśnie oczekiwanie nadaje jej życiu sens, dzięki temu nie czuje się gorsza, zbędna czy przypadkowa, nie jest zdegradowana, jak pozostali mieszkańcy komunałki i nie błąka się bez celu. Wiera hiperbolizuje czyn swojego brata do tego stopnia, że zaczyna przypominać on postać stworzoną na wzór radzieckich mitów literackich o dzielnych i oddanych władzy, choć często anonimowych bohaterach: „Мой брат

сильная личность. Говори, что хочешь. Он сильная личность. Я, конечно, только сестра. Но я хочу быть достойной его. [...] Он герой. И он мой родной брат.” [s. 185-187] Bezpośrednio z postacią swojego brata Wiera wiąże przemiany mające nadejść w jej życiu oraz w otaczającym ją świecie. Podobnie jak w sztuce Becketta bohaterowie Sadur istnieją na zasadzie przeciwieństw, jednak absurdalność ujawniona w dramacie rosyjskiej pisarki opiera się na zjawisku degradacji również tej wyczekiwanej postaci. Pozostali lokatorzy zadbali bowiem o to, by Wieroczka dowiedziała się, że jej dzielny i szlachetny jak sądziła brat przychodzi pod nieobecność siostry do komunalki, którą ta zamieszkuje, aby miło spędzić czas z tatką Faridą.

Zarówno Wieroczka, jak i Farida jawią się w dramacie jako postacie, wokół których tworzy się atmosfera tajemniczości. Dwie bohaterki spotykają się bowiem również w odrealnionej przestrzeni snu Wiery, w którym pojawia się tajemnicze drzewo, topola, z której wylewa się woda. Tatarka opisuje je w następujący sposób: „Сильная, сильная дерева. Старее тебя. Старее меня. Старее людей. Старее мира. Старее Бога. Лезь к нему.” [s. 182] Obraz ten odsyła do symboliki mitologicznego drzewa życia, odgrywającego istotną rolę w wierzeniach dawnych ludów. Wznosiło się ono w centrum ziemi i wyznaczało pionową oś świata, ale także przedstawiało żywy Kosmos, który stale się odradzał. Często stawało się ono drzewem „żywota bez śmierci”, symbolem rzeczywistości absolutnej, równoznacznej z nieśmiertelnością¹¹⁵. W większości wierzeń mitycznych i religijnych symbolika Drzewa dotyczy idei odnowy, regeneracji, źródeł życia i początku wszechrzeczy, nieprzemijalności i odwieczności, absolutu. Za najbardziej popularne symboliczne wcielenia Drzewa uznaje się drzewo życia, drzewo świata oraz Drzewo Kosmiczne powiązane z symboliką „środka” – archetypowy obraz świata, łączący niebo, piekło i ziemię. Mit, jako wytwór ludzkiej psychiki i świadomości, pełni dokładnie sprecyzowaną funkcję polegającą na „obnażeniu najskrytszych form istnienia.”¹¹⁶ Odwołując się do mitów i symboli artyści nader często imitowali w ten sposób pierwotne wzorce i sięgali do głębin ludzkiej duszy oraz istoty wiecznego życia. Wyobrażenie Drzewa Życia przeciwstawionego drzewu śmierci oraz złu wskazuje na symboliczność życia i nieśmiertelności. Podobnie we śnie Wiery śmierć nie istnieje, gdyż obie bohaterki mogą oddychać w wodzie, w sokach drzewa. Sadur bardzo silnie zaznacza

¹¹⁵ Zob. więcej np.: J., R. Tomicy: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Białystok 1975; M. Eliade: *Sacrum-mit-historia*. Tłum. A. Tatariewicz. Warszawa 1970.

¹¹⁶ M. Eliade: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*. Tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998, s. 15.

tu motyw narodzin, wykorzystując przede wszystkim sferę wody. W wierzeniach dawnych Słowian stanowiła ona przestrzeń poczęcia i przyjścia na świat, uważana była za najczystszy z żywiołów. Także w klasycznej teorii psychoanalizy obrazy związane z wodą pojawiające się w marzeniach sennych utożsamia się z porodem. Sadur nie poprzestaje jednak wyłącznie na symbolach, bowiem Farida ma urodzić w sokach drzewa swego kochanka, a brata Wiery – Andrieja. Dla Tatarki nie wydaje się to niczym niezwykłym, więc także Wiera w końcu akceptuje sytuację, w jakiej się znalazła, podziwiając siłę drzewa dającą życie i porównując ją do siły swojego brata. I chociaż był to jedynie sen dziewczyny, to wprowadził on do dotychczas realistycznego utworu atmosferę niedopowiedzenia, bowiem w niewyjaśniony sposób także Farida dowiedziała się, co przysniło się bohaterce. Znała szczegóły tak dobrze, jakby również ona przeniosła się do innego czasu i miejsca. Podkreślić należy, że w tekście dramatu Sadur czytelnik zostaje poinformowany wprost, że jest to tylko sen, ale w żadnym momencie nie pojawiają się klasyczne wizje oniryczne czy też optyka snu, naśladująca sposób postrzegania świata typowy dla snu. Opisywana rzeczywistość nie jest tu zdeformowana, rzeczy czy ludzie nie znikają nagle, nie zmieniają niespodziewanie swoich kształtów czy rozmiarów, jak ma to miejsce w reprezentatywnym tekście naśladującym sposób postrzegania otaczającego świata przez osobę śniącą – w *Alicji w Krainie Czarów*. Sadur nie stosuje również chwytów surrealistycznych, aby ukazać rzeczywistość snu sformułowaną na pograniczu nadrealizmu i koszmaru. Wręcz przeciwnie, opis świata przedstawionego, mimo informacji, że jest to sen, zachowuje wszelkie reguły tradycyjnie pojętego realizmu i nie wywołuje w czytelniku wrażenia fantastyczności.

Odniesienia do starożytnych wierzeń czy symboliki, będące jedną z częstych cech nurtu realizmu magicznego, są wykorzystywane przez Sadur, by przy ich pomocy stworzyć swoistą grę motywami, jeszcze silniej uzmysławiającą odbiorcy cały absurd rzeczywistości komunalnej, którą porównać można do absurdu urodzenia własnego dorosłego kochanka. Absurd powstaje tutaj na skutek zetknięcia się bohaterki próbującej prowadzić w miarę uporządkowane życie z machiną społeczną, często pozbawioną związków logicznych. Trudna do pojęcia rzeczywistość komunałki ujawnia tu wyłącznie swe negatywne moce: „Absurd sytuacji, w której przemoc systemu nad ludźmi rośnie wraz z każdym krokiem, jaki oddala ich od przemocy przyrody – absurd ten demaskuje rozum racjonalnego społeczeństwa jako nieprzydatny.”¹¹⁷ System niszczy jednostkę,

¹¹⁷ M. Horkheimer, T. W. Adorno: *Dialektyka oświecenia*. Cyt. za: R. Różanowski: *Absurd nasz...*, s. 46.

uniemożliwia komunikację, sprzyja utracie sensu i normalności życia, co sprawia, że cały stworzony przez ów system świat staje się niezrozumiały i nonsensowny. Potwierdza to akcja kolejnych scen, mniej lub bardziej różniących się od siebie, lecz prezentujących praktycznie te same sytuacje. Ta powtarzalność, cykliczność tworzy wrażenie, że czas w dramacie zatrzymał się, a kolejne wydarzenia ulegają zamknięciu i skoncentrowaniu wyłącznie na samych sobie w oderwaniu od jednoznacznego wymiaru czasowego. Takiemu przekonaniu sprzyja także brak informacji o odstępach czasowych, jaki dzieli sceny przedstawione w pierwszym, drugim i trzecim akcie. W sztuce zakwestionowany został czas linearny poprzez jej konstrukcję, gdzie drugi akt stanowi lustrzane odbicie pierwszego. Poszczególne obrazy i wydarzenia wraz z rozwojem akcji pojawiają się w tej samej kolejności, wciąż powracają symbolizując niemożność wyrwania się z kręgu beznadziejności i tragizmu.

Na tle drobiazgowo odtworzonej przestrzeni komunałki ukazane zostały mechanizmy powstawania iluzorycznej wizji przemian bohaterów oraz wydarzeń. Paradoksalnie, Wiera odnajduje sens i spokój we własnym śnie, w irracjonalnej sytuacji narodzin, a więc w czymś stałym i niezmiennym, czego nie jest w stanie zniszczyć system. Narodziny to także powrót do początku, podobnie jak związek człowieka z przyrodą reprezentowaną tutaj przez silne drzewo życia. Sen stanowi rodzaj prowokacji wobec sztafepowego i schematycznego sposobu myślenia, niezgody na wtłoczenie w ustalony porządek i pozorną logikę, która w rzeczywistości niewiele wspólnego ma z racjonalnością. Sen ma ożywić skostniałą atmosferę mieszkania, a jednocześnie przełamać bierność Wiery wobec takiego życia. Pozorny nonsens snu uwidacznia z całą siłą istotę bezsensu rzeczywistości radzieckiej, codzienność ludzi zmuszonych do wspólnego wegetowania w nieludzkich warunkach.

Jedynym głosem rozsądku, jaki rozbrzmiewa w dramacie Sadur jest głos wszechwiedzącego chóru, który jako pierwszy przedstawia postać Wieroczki ostrzegając jednocześnie, że jej zachowanie może być niebezpieczne dla niej samej:

[...] В бездну какую глядишь ты?!
А если туда полетишь ты?!
Знаем, что будет с тобою.
Мы знаем, мы знаем, что будет с тобою –
Не первая ты зачарована,
Но путь твой опасен, учти.

Неопытны девы шаги [...]. [s. 178]

Chór również wywyższa Wieroczkę ponad pozostałych lokatorów, wskazując jej jedynie słuszny sposób postępowania z pozostałymi mieszkańcami komunałki:

Не нужно с ними говорить, ты ведь знаешь сама.

Они так далеко, как букашки в твоих ногах.

Не нужно нагибаться к ним, они плюют и рычат.

Они ведь догадываются, как ты велика.

Великанша, не верь им, ты сестра не для них.

Ты перешагивай через них и улыбайся вверх.

Пусть они грызут твои ноги, они ведь так голодны. [s. 182]

Sposób, w jaki chór radzi, by dziewczyna traktowała pozostałych lokatorów zbliżony jest do wizji relacji komunalnych przedstawionych przez Sadur w innych utworach. Dlatego też traktować go należy nie tylko jako jednego z bohaterów utworu, głos chóru utożsamia się tu bowiem z odautorskim „ja”, dającym Wieroczce dobre rady wynikające z własnego doświadczenia pisarki. Chór wróży tragiczny los bohaterce, a także przewiduje przyszłość nie tylko dziewczyny, ale również wszystkich lokatorów. Głosi to, co już zaistniało oraz to, co nieuniknione w przyszłości: wybuch elektrowni atomowej w Czarnobylu, upadek Związku Radzieckiego i wreszcie zaginięcie dziada Aloszy. Pełni tym samym tradycyjną funkcję komentowania wydarzeń oraz działań postaci, przyjmuje na siebie rolę pośrednika ukazującego związek pomiędzy tragiczną akcją a sytuacją publiczności. Jego pieśni wnoszą do sztuki głębokie refleksje, intensyfikują oddziaływanie dramatu na odbiorców. Stanowi to znakomity kontrast dla błahostek, wyolbrzymianych przez bohaterów do rangi niezwykle ważnych problemów. Sadur wykorzystuje chór, by jeszcze silniej podkreślić, jak ograniczone jest życie mieszkańców komunałki. Jednocześnie pisarka zwraca uwagę odbiorcy na wydarzenia, przed którymi lokatorzy nie zdołają się ochronić oraz przeszłe katastrofy. Słowa chóru łączą fakty z przeszłości z przepowiedniami przyszłości, by potwierdzić błahość teraźniejszości. Pomagają one odbiorcom natrafić na właściwy trop interpretacyjny dramatu oraz ukazują związek pomiędzy akcją sztuki a rzeczywistą sytuacją czytelników lub widzów. U Ajschylosa to właśnie chór umożliwiał bezpośredni kontakt z życiowym podłożem sztuki, rzeczami strasznymi, złymi i problematycznymi, a nie tylko ze światem pozoru. Publiczność odnajdywała w chórze samą siebie i stapiała się z nim, dając dzięki temu wiarę wydarzeniom rozgrywanym na scenie. Podobnie u Sadur słowa pieśni pomagają

zrozumieć codzienne problemy trapiące tysiące mieszkańców kraju z zachowaniem zarówno perspektywy jednostkowej, jak i ogólnonarodowej. Cytując Nietzschego: „Chór zyskuje rangę tej instancji w tragedii, która pomaga widzom natrafić na właściwy trop uczestnictwa w świecie, jakim on się przedstawia”¹¹⁸, a widz współtworzy sceniczne przedstawienie.

Wiera jest jednostką zagubioną i wyobcowaną w tym paradoksalnym świecie, jej smutek i tragedia wypływa stąd, że ani wśród współpracowników, ani współlokatorów nie widzi dla siebie miejsca, nie odnajduje szczęścia czy miłości. Postanowiła więc zrezygnować ze stanowiska inżyniera i odejść z pracy: „Мы играли в снежки, гонялись друг за другом. Я хочу вас запомнить такими, как в тот счастливый день, когда все мы были счастливы и у всех у нас был общий праздник. Поэтому я ушла с работы, чтоб унести с собой только этот праздник.” [s. 184] Światem wysokich ideałów, do którego tak bardzo chciała należeć, wydawało jej się wyłącznie otoczenie bohaterskiego brata, to w nim pokładała jedyną nadzieję. Jednak pod pozorami szlachetności i bohaterstwa ukryty jest tragizm okrutnej prawdy, której dziewczyna początkowo nie akceptuje: „Мой брат не мог к тебе приходить. Знаешь почему? Ты ему не нужна. [...] Видимо, в тебе что-то есть, раз к тебе ходит столько мужчин. Но ему ты не нужна. Потому что он совершил подвиг. Вы живете в грязи, а он один не цепляется за жизнь.” [s. 187] Dziewczyna żyje w przekonaniu, że sąsiedzi zazdroszą jej wspaniałego brata, a sami „живут как червяки”. Gdy okazuje się, że jest to tylko piękna iluzja, że jej brat, a przez to również ona sama pogrążeni są w brudzie komunalnej codzienności, Wiera postanawia się zemścić i zniszczyć ten mikroświat. Autorka utworów zaliczanych do nurtu realizmu magicznego – Isabel Allende – stwierdziła: „Nie sądzę, żeby [realizm magiczny] był tylko stylem literackim, ale również formą patrzenia na życie, w której ważne jest nie tylko to, co należy do świata rzeczy widzialnych, ale także delikatny i tajemniczy wymiar uczuć.”¹¹⁹ W przypadku tej oraz wielu innych sztuk Sadur wymiar uczuć łączy się ze sferą tragiczności. Dostrzegając prawdziwe oblicze otaczającego świata Wiera – zgodnie z przepowiednią chóru – przygotowuje zemstę:

Ты не смогла пережить
Ты не смогла перенести.

¹¹⁸ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff. Kraków 2006, s. 42.

¹¹⁹ G. Bautista Gutiérrez: *El realismo mágico, cosmós latinoamericano*. Cyt. za: T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 304.

Он был у татарки,
Твой легконогий брат.
Лучше не думать,
Лучше не думать,
Чем они там занимались.
Но горе тебя обожгло,
Девственница, инженерка,
Горе тебя обожгло.
У желтоватой татарки в объятиях,
Чем на сестринской белой груди!
Ты готовишь месть,
Ты готовишь месть. [s. 188]

Słowa chóru zdają się dobitnie potwierdzać i wyjaśniać stan, w jakim znalazła się dziewczyna, zdradzona i dotknięta zachowaniem uwielbianego dotychczas brata. W gniewie wypuszcza z mieszkania niewinnego dziada Aloszę, skazując go na błąkanie się po ulicach miasta i śmierć. Później zaś oblewa się benzyną i tu rodzi się kolejna absurdalna sytuacja – w kuchni nikt nie interesuje się tym, dlaczego stoi w niej dziewczyna mokra od cieczy o charakterystycznym zapachu. Przed unicestwieniem komunałki pełnej zła i kłamstw Wiera daje jej jeszcze jedną szansę: ratując ją lokatorzy uratowaliby jednocześnie swe dotychczasowe życie. Jednak mieszkańcy okazują się całkowicie obojętni na los innych i nic nie jest w stanie tego zmienić. Ludzie zapatrzeni w siebie są dokładnie tacy, jakimi określił ich chór:

Не время любви, извини,
Видишь, никто не влюблен. [...]
Не забывай, кончилось время людей,
Даже травы и зверей,
Даже букашек и тварей ползучих.
Время горящих камней подкатило,
Поверь. [s. 190]

Tylko w nielicznych tłą się jeszcze uczucia, pozostali przemienili się w bezduszne kamienie i pozostają nimi nawet w obliczu śmierci. Gdy Wieroczka podpala się w imię oczyszczenia tego świata od niesprawiedliwości i zakłamania, lokatorzy z płomieni ratują to, co dla nich najcenniejsze: książki z rachunkami za prąd, sobolowe futra, dokumenty potrzebne do wyjazdu do Wielkiej Brytanii. Nikt, nawet matka, nie stara się ocalić

przerażonego syna Alika, który zapewne spłonąłby, gdyby na ratunek nie przybył dziadek Alosza niespodziewanie zjawiający się w płomieniach . Ogień jako symbol oczyszczenia nawiązuje w sztuce do pogańskich tradycji i obrzędów związanych z Nocą Kupały, podczas której skakanie przez ogniska i tańce wokół nich miały za zadanie oczyszczać, chronić przed złymi mocami i zapewnić urodzaj¹²⁰. Pod wpływem postępującej chrystianizacji ziem słowiańskich obrzęd ten uległ swoistej transformacji: „На Руси известно два типа огня – адский и небесный.”¹²¹ Ratowanie chłopca należy interpretować w znaczeniu metafizycznym:

Алеша. [...] Мы одни тут остались. Отец ждет.

Алик. Не ври. Опять врешь. Он на работе. А ты путь не знаешь.

Алеша. Айда, а то тяжело держать, сейчас колонка взорвется. Знаю я путь.

Алик. Дай слово, что к папе меня отведешь, а то я тебя знаю – напутаешь от старости.

Алеша. Вот те крест, отведу тебя к Отцу твоему. Он уж ждет, плачет по тебе.

[s. 191]

Ojciec pisany wielką literą to Bóg, a więc ogień, który ogarnął komunalkę przemienia się w ogień oczyszczający, otwierający drogę do Raju. Wraz z prawnuczkiem na rękach Alosza wstępuje w płomienie pozostawiając za sobą okrucieństwa i chaos ziemskiego świata. Zdarzenia tego nie sposób wytłumaczyć racjonalnymi prawami natury, a więc ponownie w sztuce przejawia się realizm magiczny. Jej finał ma jednak dwoisty charakter, bowiem cudowne pojawienie się w ogniu dziadka zabierającego prawnuczka „do Ojca” świadczyć może zarówno o obecności Boga, jak i stanowić parodię „boga z maszyny” – deus ex machina. Sam fakt zaistnienia zjawiska tajemniczego i niewytłumaczalnego, jak również możliwość wieloznaczności interpretacyjnej są cechami wyróżniającymi pisarstwo Sadur, a wyraźniej zaznaczona percepcja magiczna pozwala uwierzyć i zobaczyć dwójkę ofiar komunalnego życia, uratowanych jednak dzięki niezwykłej sile: „Дед и ребенок вступают в пламя. Квартира с разинутыми комнатами, с утварью и разрухой озаряется густым богатым золотом счастья.” [s.

¹²⁰ Zob. więcej np.: J. Strzelczyk: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań 1998.

¹²¹ И.В. Хабарова: *Элементы фольклора, христианских и языческих верований в драматургии Н. Садур (подступы к теме)*. Korzystam ze strony internetowej: <http://dspace.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1566/1/7.pdf>. [Data dostępu: 23.03.2015r.]

191] Oczywiście zastosować można tu także drugi rodzaj percepcji nie mającej nic wspólnego z wiarą, posługującej się racjonalnym osądem i orzec, że bohaterowie zwyczajnie zginęli w płomieniach. Niemniej jednak zdolność magicznego działania i postrzegania efektów tego działania związana jest tutaj z potrzebą podkreślenia odrębności starego mężczyzny i dziecka od gnębiących ich pozostałych lokatorów. Wydaje się więc całkiem logiczne nazwanie tekstu Sadur utworem zawierającym obraz mentalności magicznej. Wątek ocalenia dziada Aloszy oraz Alika w odniesieniu do postrzegania Wiery, zasługuje na określenie „magiczny”. Mozaikowe połączenie elementów naturalistycznych i ezoterycznych, racjonalnych i obsesyjnych, kulturowych i niesamowitych tworzy absurdalno-metafizyczny tekst, tematem którego jest absurdalny obraz świata.

W mieszkaniach komunalnych lokatorami targały skrajne emocje, a domowe zacisze tak naprawdę niewiele miało wspólnego z ciszą: „Komunałki były [...] polem walki pomiędzy nienawidzącymi się wzajemnie sąsiadami. Dodatkowy metr powierzchni mieszkaniowej stanowił zdobycz wartą każdej ceny.”¹²² Specyficzne i okrutne zjawisko wpisało się bezpowrotnie w historię Rosji okresu radzieckiego, pozostawiając ślad traumy w psychice jej mieszkańców. Sadur przedstawiając życie w komunałce jako przygnębiający standard ukazuje deptanie ludzkiej godności, tłamszenie naturalnych potrzeb miłości i rodzinnego ciepła. Autorka w sztuce *Czorty, suki, kozły z komunałki...* próbuje wnikać w psychikę kobiety jako wzorcowego przykładu patologii toczącej sowieckie społeczeństwo. Efektem jest obraz antymitu, przeczący dotychczasowemu wizerunkowi kobiet – opiekunek ogniska domowego oraz domu, który od zarania dziejów tworzył niepodzielną całość z człowiekiem, a mówiąc ściślej – z rodziną, zajmował centralne miejsce w życiu każdego z jej członków. Nie tylko zaspokajał podstawowe potrzeby schronienia, bezpieczeństwa, uporządkowania, ale również stał się nieodłącznym atrybutem człowieka, niezbędnym dla zachowania jego tożsamości, co niewątpliwie czyni go miejscem szczególnym. Trudno nie zgodzić się z Yi Fu-Tuanem, który w swojej książce stwierdza: „Nie ma lepszego miejsca niż dom.”¹²³ Miejsca szczególnego, stanowi ono bowiem konkretyzację wszelkich wartości, chociaż samo w sobie może nie być szczególnie wartościową rzeczą. Bez wątpienia sprowadzenie

¹²² U. Trojanowska: *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Kraków 2008, s. 54.

¹²³ Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 13.

egzystencji obywateli radzieckich do „«jednoosobowego bytu» – niczym w trumnie”¹²⁴ i odcięcie ich od przestrzeni tradycyjnie pojmowanego domu dającego pewność opieki, zadbania, pewność życzliwości jeśli nie miłości było jedną z przyczyn, dla których bohaterka dramatu Sadur – Wiera – targnęła się na swoje życie. Każdy człowiek reaguje na cierpienie zgodnie ze swoją osobowością, a utrata sensu życia i rezygnacja z jego poszukiwań bezsprzecznie wywołały u dziewczyny silny ból. Zdaniem Ericha Fromma najwyższą potrzebą człowieka jest przezwycięzenie osamotnienia, a kontakty z innymi ludźmi mogą prowadzić do zaspokojenia tej potrzeby. Człowiek może nadać swemu życiu sens dzięki aktywnemu dążeniu do kontaktów z innymi¹²⁵. U Wiery niezaspokojona potrzeba poczucia sensu życia przekształciła jej zdawałoby się uporządkowaną egzystencję w chaos i doprowadziła do samobójstwa, a wcześniejsze „wołanie o pomoc” zostało przez wszystkich zignorowane. Zachowanie bohaterki zakrawa na obłąd, będący przejawem buntu indywidualności przeciw ograniczającym ją regułom życia, warunkom mieszkalnym, rygorom politycznym. Wiera czuje się osaczona przez niewidzialne, a jednak silnie wyczuwalne nieprzyjemne jej siły i na karb owych lęków zrzucić można wszelkie urojenia, sny czy omamy. Człowiek z zaburzeniami psychicznymi wycofuje się z kontaktów z innymi ludźmi, boi się ich, bowiem widzi w nich wrogów. Jednak mieszkańcy komunałki rzeczywiście są wrogami, a Sadur wykorzystuje elementy szaleństwa, by dotrzeć do wewnętrznego świata bohaterki. Jej stan nie może usprawiedliwić nierealnych zjawisk, lecz może stać się jednym z powodów ich zaistnienia. Nadnaturalne zjawiska stały się bowiem odzwierciedleniem tego, co niemożliwe w bohaterce, jej „bezcieleśnego bólu” i „mrocznego kośćca”, gdyż „nawet po usunięciu patologii posępny związek człowieka z szaleństwem pozostanie odwieczną pamięcią zła usuniętego w postaci choroby, ale upórczywie trwającego jako nieszczęście.”¹²⁶ Okazuje się więc, że swej prawdy, słowa ostatecznego człowiek może poszukiwać w niebezpieczeństwie, którego uzupełniającymi się przejawami w sztuce są szaleństwo oraz elementy powiązane z nurtem realizmu magicznego.

¹²⁴ O. Славникова: *Петрушевская и пустота*. „Вопросы литературы” 2000, № 2. Cyt. za: J. Tarkowska: *Przykłady patologii społecznych w naturalistycznej prozie Ludmiły Pietruszewskiej*. W: *Między literaturą a medycyną. Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*. Red. E. Łoch, G. Wallner. Lublin 2007, s. 378.

¹²⁵ Zob. E. Fromm: *O sztuce miłości*. Tłum. A. Bogdański. Warszawa 1994.

¹²⁶ M. Foucault: *Szaleństwo, nieobecność dzieła*. W: Idem: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. T. Komendant. Warszawa 1999, s. 152.

W dramacie brak ewidentnie fantastycznych i cudownych wydarzeń, zjawisk obiektywnie interpretowanych jako magiczne. Jednakże autorka doskonale wyczuła podświadomą potrzebę odbiorcy obcowania z czymś niesamowitym, zadziwiającym, odmiennym od racjonalnie percypowanego świata i wśród całego mnóstwa elementów codziennej rzeczywistości, zachowując odpowiednie proporcje, zamieściła dokładnie tyle „magii”, ile była w stanie pomieścić przestrzeń komunałki. Ponadto Sadur w swojej próbie ukazania stosunków panujących między lokatorami jednego wspólnego mieszkania nie posługuje się niezwykłą wizją świata, lecz absurdem. To on sprawia, że materializm lokatorów komunałki, ich zdehumanizowane i pozbawione uczuć postępowanie jawi się czytelnikowi jako tragiczna „dziwność”. Pisarka ewidentnie potępia ten świat opisując go jako swoiste rozliczenie z przeszłością, jako owoc własnych głęboko ukrywanych niepokojów i dramatów. Pozwala ona odbiorcy zajrzeć do najciemniejszych zakamarków zarówno wspólnego mieszkania, jak i dusz jego mieszkańców, czym niewątpliwie wpisuje się w nurt realizmu magicznego: „W realizmie magicznym możemy mówić o «sięgnięciu w głąb» rzeczywistości, w fantastyce – o wybiegnięciu wprzód lub w tył. Realizm magiczny zamkniętą i nieprzerwaną linią opisuje dziwność, będącą wykwitem naszych wierzeń bądź głęboko ukrytych lęków.”¹²⁷ Pisarka operuje konkretnymi realiami, nie będącymi wynikiem jedynie jednostkowych i subiektywnych doświadczeń czy przekonań. Sprowadzając opisane wydarzenia do granic absurdu nie stara się jedynie udowodnić, że życie w komunałce może doprowadzić do degradacji i wypaczenia człowieczeństwa, o tym bowiem obywatele ZSRR doskonale wiedzieli. Temat komunałki, obecny w wielu dziełach literatury rosyjskiej, posłużył tu za podstawę do zerwania z tradycją. Z codziennych sytuacji i z udziałem zwyczajnych bohaterów w tradycyjnie radzieckich przestrzeniach domowych powstają groteskowe zdarzenia i niepokojące sytuacje, ukazujące paradoksalny, niejednorodny charakter rzeczywistości. Owa anormalność wypływa ze zwykłych słów, które wszakże budzą pewien niepokój, tworzą tajemniczość, a połączone ze sobą dają atmosferę grozy. Sadur nadaje przedstawionym wydarzeniom symboliczny wymiar, czy wynikają one z psychiki bohaterów, czy też z niezwykłości klimatu komunałki – nie jest możliwe jednoznaczne określenie. Pisarka gra z czytelnikiem, utwór bowiem wprawia go w zdumienie, ale jednocześnie nie napełnia wątpliwościami i nie skłania do rozwiązania tej zagadki. Reakcją odbiorcy jest raczej zaduma i refleksja niż wahanie czy próba rozwikłania

¹²⁷ J. Dąbrowska: *Fantastyka a realizm magiczny*. „Nowa Fantastyka” 1998, nr 5, s. 66.

niejasno wyłożonego sensu tekstu. Owa niejasność i zawilość jest zresztą jedną z zasadniczych cech całej twórczości Sadur, pragnącej przywrócić literaturze cechy „zadziwienia czytelnika”, sygnalizującej obecność tego, co niewidzialne, a jednak bardzo realne.

Trudno rozpatrywać niezależną i często fantastyczno-mistyczną dramaturgię Sadur w oderwaniu od postaci samej autorki. I chociaż motywy biograficzne nie odgrywają w jej sztukach nazbyt dużej roli, to analizowanie twórczości bez uwzględnienia istotnych wydarzeń z jej życia jest praktycznie niemożliwe. Znaczenie ma również z jednej strony doświadczenie, z drugiej zaś jej postawa manifestująca aktywny stosunek do zagadnień, poruszanych w sztukach. Dziś dość oczywistym jest fakt odnoszenia w ten czy inny sposób utworu literackiego do jego autora, choć relacje te wciąż pozostają niejednoznaczne i dość złożone, zwłaszcza biorąc pod uwagę i to, że w latach 60. i 70. ubiegłego wieku pojawiły się głosy postulujące wręcz „śmierć autora”, „śmierć człowieka” czy też „zierzch podmiotu”. Wynikały one z kryzysu koncepcji podmiotowości, wypracowanej przez nowożytną myśl europejską – od Kartezjusza po Husserla – a podważonej przez Heideggera, który wskazał na jej przebrzmiałość i zierzch. Jego myśli zostały zradykalizowane i podjęte w drugiej połowie XX wieku, do czego niewątpliwie przyczyniły się popularne wówczas idee francuskich filozofów, a zwłaszcza Foucault, Derridy i Barthesa¹²⁸. Kryzys podmiotu, dotyczący zarówno kwestii filozoficznych, społecznych, jak i literackich był zjawiskiem wieloaspektowym i złożonym, znalazł oddźwięk w wielu dziedzinach i dyscyplinach, nas jednak interesuje kategoria autora dzieła literackiego, problem który podjął w swoim szkicu *Kim jest autor?*¹²⁹ Foucault. Redukuje on pojęcie autora do funkcji autora:

Funkcja autora związana jest z prawnym i instytucjonalnym systemem, który otacza, określa i umożliwia uniwersum dyskursu; nie występuje nigdy w ten sam sposób we wszystkich typach dyskursów, we wszystkich epokach i typach cywilizacji; nie daje się zdefiniować przez spontaniczną atrybucję dyskursu do jego twórcy, lecz przez bardzo złożony ciąg operacji; nie odsyła zwyczajnie do rzeczywistej osoby,

¹²⁸ Zob. np.: A. Zawadzki: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. R. Nycz i M.P. Markowski. Kraków 2006.

¹²⁹ M. Foucault: *Kim jest autor?* W: *Idem: Powiedziane, napisane...* Tłum. M. P. Markowski. Warszawa 1999, ss. 199-219.

powołuje natomiast do istnienia wiele instancji mówiących, wiele podmiotowych pozycji, gotowych na przyjęcie wielu klas indywiduów¹³⁰.

Funkcja autora realizuje się w praktyce dyskursywnej, ale właściwa jest tylko pewnym typom dyskursu, charakteryzuje sposób ich istnienia i funkcjonowania w społeczeństwie. Foucault traktuje autora jako zmienny twór kulturowy, który w zależności od kontekstu dyskursywnego i kulturowego przybiera różne postaci. Na skutek przyjętej kategoryzacji autor traci swoją uprzywilejowaną dotychczas pozycję twórcy-kreatora, a staje się jedynie siłą ograniczającą, porządkującą i nadającą tekstom odpowiednią rangę oraz status społeczny. Znacznie bardziej radykalnym w swoich teoriach był Barthes, głoszący śmierć autora w eseju o takim tytule. Pojmowany tradycyjnie Autor musi ustąpić miejsca współczesnej, bezosobowej osobie piszącej, pozbawionej indywidualnej historii i doświadczenia: „Całkiem przeciwnie rzecz się ma w przypadku współczesnego skryptora, który rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka; czasem jego istnienia jest czas wypowiedzi i każdy tekst jest pisany w wiecznym tu i teraz.”¹³¹ Pisanie oznacza tu w istocie akt, w którym tworzy wyłącznie język, a sam tekst stanowi połączenie cytatów pochodzących z nieskończonej liczby kultur, które wchodzi z sobą w dialog, by w końcu wpisać się w przestrzeń czytelnika. Dlatego, jak zauważył Barthes: „Narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora.”¹³² W konsekwencji dla obydwu badaczy „autor” staje się niczym innym, jak tylko pewnym założeniem, fikcyjną postacią projektowaną przez krytyka, funkcją wykorzystywaną przez krytyków przy interpretacji.

Problematyka zmierzchu podmiotu i śmierci autora wywarła w drugiej połowie XX wieku znaczny wpływ na myśl humanistyczną, jednak „usunięty przez strukturalistów podmiot wraca z innej strony – nie jako jednolita świadomość, odrębna względem wypowiedzi i nadająca jej sens, lecz ukryty i ustrukturuwany całkowicie przez język wypowiedzi.”¹³³ W dramacie jako jednym z rodzajów literackich owa podmiotowość najsilniej powiązana jest z postaciami, bowiem to na podstawie ich wypowiedzi stworzyć można podmiotową charakterystykę autora. I chociaż uzewnętrznia się ona w różnym stopniu, to trudno rozpatrywać zagadnienie autora

¹³⁰ Ibidem, s. 212.

¹³¹ R. Barthes: *Śmierć autora*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 249.

¹³² Ibidem, s. 251.

¹³³ E. Wąchocka: *Autor i dramat*. Katowice 1999, s. 14.

w oderwaniu od postaci oraz postaci w oderwaniu od autora. Pojawiające się w dramacie sytuacje komunikacyjne z określonymi rolami nadawców i odbiorców decydują o sposobie istnienia „ja” autora powstałego w utworze oraz o sposobach jego ujawniania. Za pomocą dialogów postaci i przedstawionych sytuacji autor porozumiewa się z odbiorcą swojego dzieła, a nawiązanie z nim bezpośredniego kontaktu i jednocześnie ujawnienie się uwarunkowane są przez zasygnalizowanie obecności autora w wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej. Badaczy literatury nie interesuje sam realny autor, ale jego wizerunek, potwierdzony przez organizację dzieła, skupiają się więc na relacjach osobowych zachodzących między dziełem i jego twórcą tworząc takie kategorie, jak „podmiot czynności twórczych” Janusza Sławińskiego, „autor wewnętrzny” Edwarda Balcerzana czy Henryka Markiewicza¹³⁴. Badacze koncentrowali się przede wszystkim na utworach narracyjnych i lirycznych, w różny sposób podchodząc do zagadnienia związku między piszącym i tekstem. Wydaje się, iż stosunkowo najszerszej ujął badane zagadnienie Markiewicz, ukazując je w swojej pracy z wielu punktów widzenia. Autor jako osoba zewnętrzna wobec utworu, określona mianem autora zewnętrznego, może być rozpatrywana zarówno z perspektywy realnego człowieka, jak i jednej z ról społecznych, którą spełnia, czyli postaw i zachowań związanych z działalnością autorską. Różnice w postrzeganiu i budowaniu przez krytyków czy też czytelników obrazu autora wewnętrznego wynikają natomiast z tego, czego poszukują. W zależności od nastawienia, traktować go można rozmaicie: „czynnościowo: - jako podmiot dokonujący kolejnych operacji tekstotwórczych, systemowo – jako korelat reguł urzeczywistnionych w wypowiedzi, wreszcie personalnie – jako osobowość implikowaną przez właściwości tej wypowiedzi, a czasem także wprost charakteryzowaną przez informacje autoprezentacyjne.”¹³⁵ Zdaniem Markiewicza autor wewnętrzny jest tożsamy z „ja mówiącym” tekstu, inaczej mówiąc – z podmiotem tekstowym, a w przypadku dramatu pytając o autora wewnętrznego pytamy jednocześnie o osobę „prezentującą” tekst dramatyczny, konstruującą dialogi, prowadzącą narrację, określającą warunki materialne i okoliczności, w jakich wypowiadają się postaci. Autor wpisuje się w utwór literacki, decyduje o tym, jak wyglądać ma fabuła, łączy

¹³⁴ Zob. więcej: Ibidem.

¹³⁵ H. Markiewicz: *Autor i narrator*. W: Idem: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław 1984, s. 75.

poszczególne sytuacje, pozwala widzieć rzeczywistość zgodnie z przyjętą przez siebie perspektywą, lecz jednocześnie ukrywa się za dialogami i działaniem postaci¹³⁶.

Twórczość teatralną Niny Sadur, tak charakterystyczną ze względu na swoją niezależność, fantasmagoryczność i mistrzowską filozoficzność cechuje również znaczna świadomość samej autorki, która niejednokrotnie podkreślała, że zwróciła się w stronę teatru, gdyż tylko ta forma artystyczna umożliwiła jej ukazanie danej problematyki z właściwej perspektywy: „Я [Нина Садур – М.Н.-J.] подумала про театр с точки зрения литературы. Меня заинтересовала заданность формы. Вместить всё, что возможно, литературно. Там же сценические воплощения бесконечны! Все эти размышления были абсолютно абстрактны и не связывались с какой-либо театральной фигурой или театральной эстетикой.”¹³⁷ Autorka tworzy swoje sztuki całkowicie niezależnie od nurtów literackich czy teatralnych, zawsze starając się przemyśleć na nowo nie tylko ukazaną w nich problematykę, ale także ich naturę estetyczną. W znacznej mierze wynika to z poglądów autorki na współczesne życie literackie w Rosji i nie uznawanie przez nią przeróżnych podziałów, np. na „literaturę kobiecą” czy też „nową falę dramaturgii”: „Я безусловно одиночка. Я никогда не ощущала родства с нашими литературами, особенно московскими.”¹³⁸ Sadur wielokrotnie podkreślała w udzielanych wywiadach, że żaden kierunek literacki nie jest jej szczególnie bliski, a inni literaci nie pozostają z nią w zażyłych stosunkach¹³⁹. Oryginalność i nowatorstwo swoich sztuk autorka zawdzięcza więc w głównej mierze wyłącznie własnym zdolnościom twórczym i pasji, z jaką tworzy kolejne utwory. Z wyjątkiem kilku ulubionych pisarzy rosyjskich, takich jak Wieniedikt Jerofiejew, Eduard Limonow, Andriej Płatonow i kilku innych, Sadur, jak sama twierdzi: „Я сама по себе... [...] Из нынешних мне никто не нравится. Но эта полоса пройдет. Что-то должно появиться. А то, что есть — от Виктора Ерофеева до нынешних молодых из московской плеяды, — это ужасно. Это постыдно. Литература для бедных.”¹⁴⁰ Współczesna literatura rosyjska, określana przez autorkę mianem „mieszkańskiej”, bądź też „literatury dla biednych” to zjawisko, którym Sadur zdecydowanie pogardza,

¹³⁶ Zob. więcej: E. Wachocka: *Autor i...*

¹³⁷ М. Заболотняя: *Нина Садур: «... Искусство...»*

¹³⁸ Wywiad: *Нина Садур в гостях у программы Театральный салон*. Korzystam ze strony internetowej: <http://video.meta.ua/1962166.video>. [Data dostępu: 29.03.2015r.]

¹³⁹ Zob.: E. Ульченко: *Загадочная писательница, с которой не дружат*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.sem40.ru/famous2/m1919.shtml>. [Data dostępu: 29.03.2015r.]

¹⁴⁰ М. Заболотняя: *Нина Садур: «... Искусство...»*

a szacunkiem czy sympatią nie darzy także jej twórców. Nie jest to zdaniem pisarki prawdziwa literatura, a jedynie jej namiastka, z której Sadur nigdy nie czerpała tworząc swoje oryginalne utwory. W niektórych przypadkach bazowała jedynie na klasycznej literaturze rosyjskiej czy światowej. Dlatego też wykorzystywała przy pracy własne przeżycia, a co za tym idzie, w każdym z dramatów odnaleźć można mniej bądź bardziej wyraźnie zarysowaną postać pisarki, jej ideały, poglądy czy doświadczenia, każdy dramat świadczy o aktywnym, nacechowanym emocjonalnie stosunku Sadur do swoich sztuk. Sama autorka przyznaje, że tworząc sztuki teatralne, w przeciwieństwie do prozy, „Я чувствую себя по-другому. Там другие способы передачи мироощущения. Когда я пишу пьесу, я перестраиваю глаз, что ли. Это иная техника.”¹⁴¹ Właśnie to odmienne spojrzenie na tworzone utwory dramaturgiczne sprawia, że z łatwością można się w nich dopatrzeć manifestu pisarki, która w różnorodny sposób ukazuje nie tylko samą siebie, ale także swój stosunek do sytuacji autora wobec dramatu i teatru, wobec rzeczywistości, której postanowił poświęcić swoją działalność. Nawiązania do wypowiedzi samej pisarki, a także do faktów biograficznych pozwalają w znacznym stopniu poszerzyć i uzupełnić obraz Sadur, ukazujący się czytelnikom i widzom w jej sztukach. Podobieństwa i interferencje, zachodzące pomiędzy twórczością dramaturgiczną a wybranymi faktami z życiorysu rosyjskiej autorki potwierdzają możliwość ujawnienia jej osoby w tekście dramatycznym. Takimi faktami są poruszane już zagadnienia trudności egzystowania w komunałce, ale nie tylko, powraca ona bowiem w swojej twórczości również do własnych przeżyć związanych z niemożnością podjęcia pracy zarobkowej jako pisarka po ukończeniu Instytutu Literackiego. Sadur, podobnie jak większość jego absolwentek, zmuszona była znaleźć inne źródło zarobku, by utrzymać rodzinę, wtedy zresztą mieszkającą jeszcze w komunałce i rozpoczęła pracę jako sprzątaczką w moskiewskim teatrze im. Puszkina: „Мои пьесы шли и вызывали интерес, а я в это время мыла полы в одном из столичных театров [...] – зарабатывала на пропитание.”¹⁴² Szczególną uwagę zwraca gorycz i rozczarowanie pisarki, zmuszonej do zarabiania jako sprzątaczką, podczas gdy jej sztuki zaczęły wywoływać spore zainteresowanie wśród krytyków, reżyserów, a przede wszystkim zwyczajnych odbiorców, czy to widzów, czy też czytelników. Podobne rozgoryczenie

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Е. Ульченко: *Загадочная...*

dostrzec można u bohaterki powstałej w 1987 roku sztuki *Zamarzli* (*Замерзли*), która również pracuje jako sprzątaczką w teatrze.

Szaleństwo przerażające

Jak wielu innych współczesnych dramaturgów rosyjskich¹⁴³, również Sadur wykorzystuje określenia gatunkowe, które nadaje swoim dramatom, by pogłębić grę prowadzoną z odbiorcą. Omawiana sztuka *Zamarzli* określona została przez autorkę jako „пьеска-малютка”. Ma to zapewne służyć zaznaczeniu przeobrażeń struktury dramatu, który nie jest już podzielony na akty i sceny. Jego krótka akcja przez chwilę rozgrywa się w domu bohaterki – Nadi – lecz dominującym miejscem wydarzeń jest teatr, w którym młoda dziewczyna pracuje. Sadur wpisuje się w spotykaną we współczesnej dramaturgii tendencję odchodzenia od tradycyjnie rozumianych gatunków dramatycznych. Dlatego też dodając podtytuł, będący jednocześnie określeniem gatunku, rozpoczyna zabawę z czytelnikiem. Swietłana Gonczarowa-Grabowska tak ocenia luźne podejście dramaturgów do stosowanego nazewnictwa czy wyznaczników gatunku: „Зачастую драматурги делают это намеренно, чтобы скрыть истинную суть жанра, а иногда прибегают к эпатажу, чтобы привлечь внимание читателя или режиссера.”¹⁴⁴ Badaczka zaznacza przy tym, że mimo wprowadzanych przez autorów zmian, gatunki nie są przez to bardziej nieokreślone, a jedynie ulegają odnowieniu, zyskują nowe jakości. Określenie „малютка” sugerować może nie tylko strukturę utworu, ale także jego zawartość treściową – błądą, nie zasługującą na większą uwagę czy analizę. Jednak w pewnym stopniu narzucając taką ocenę utworu Sadur przekornie pragnie, by czytelnik sięgnął głębiej, by na jego opinii nie zaważył jedynie termin „малютка”. Czy coś drobnego może bowiem zawierać istotną problematykę? Wbrew temu, do czego stara się nas przekonać autorka, postaramy się udowodnić, że tak.

Sztuka *Zamarzli* początkowo wydaje się być idealnym przykładem głębokiego realizmu, pozbawionym jakiegokolwiek pierwiastka magiczno-fantastycznego czy

¹⁴³ Autorzy dość często wykorzystują chwyt nadawania swoim utworom określeń, służących jako wskazówki dotyczące charakteru tekstu, poruszanej problematyki, treści czy struktury dramatu. Oleg Bogajew swoją sztukę *Русская народная почта* określa jako „комната смеха для одинокого пенсионера”; Maria Arbatowa określa swoje sztuki jako „пьесы для чтения” lub „пьесы-путешествия”, podkreślając tym samym istotną problematykę poszukiwania przez człowieka swej tożsamości. Zob. więcej: H. Mazurek: *Dramat rosyjski z lat 90. wobec problemów współczesności*. W: *Konteksty literatury rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku*. Red. W. Wilczyński. Zielona Góra 2000.

¹⁴⁴ С. Гончарова-Грбовская: *Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов (жанровая динамика и типология)*. Минск 1999, s. 6.

zadziwiających czytelnika elementów niesamowitych. Młoda dziewczyna, Nadia, zmuszona zostaje do podjęcia pracy sprzątaczką, ponieważ jej mama wszystkie zarobione pieniądze wydaje na swoje stroje i biżuterię. Pragnie podobać się kolejnym mężczyznom, będącym często w wieku jej córki. Nadia wraz z pochodzącą z Dagestanu Lejlą przed spektaklem myją wspólnie wyznaczone im przez kierowniczkę pomieszczenia, narzekając na warunki, w jakich przyszło im zarabiać na życie. Dzięki bohaterkom tej krótkiej sztuki poznać można szczegóły pracy, jaką kiedyś wykonywała sama autorka. Dowiadujemy się więc, że młode sprzątaczkę, żeby wylać brudną wodę, mimo mrozu i śniegu muszą wybiegać na dwór mając na sobie pod roboczym fartuchem jedynie bieliznę, a na nogach klapki. Wiemy, czego bohaterki najbardziej nie lubią w swojej pracy: „Ой, только бы комендантша не заставила лестницу мыть. Я вообще не обязана! Это не моя лестница. Почему вы лишнее моете?“, „Ух, комендашка, как волк рыскает! Кричит! Даже я слышу! Скоро спектакль, а нам еще вестибюль мыть. И фойе. Я фойе ненавижу. С зеркалами.”¹⁴⁵ Szczególną niechęć i strach budziła w nich przełożona, która nie tylko wydawała polecenia, ale również zabierała to, co należało się sprzątaczkom. Odebrała im grzejnik, często kradła swoim podwładnym pieniądze. Czytelnik zaznajamiany jest z wieloma detalami pracy bohaterek, dzięki czemu sztuka zyskuje w swojej warstwie realistycznej, wywołując wrażenie prawdziwości ukazanych wydarzeń i emocji.

Ponownie więc Sadur operuje w swoim utworze konkretnymi realiami odnoszącymi się do rzeczywistości bliskiej samej autorce. Żal i rozczarowanie, jakie pobrzmiwają w słowach Nadii podobne są do tych, pojawiających się w wypowiedzi pisarki:

Я свою театральную карьеру начинала с уборщицы в театре. Как получила диплом с отличием (Розов мне пятерку поставил за «Чудную бабу»!), так и помчалась в уборщицы. Не пошла ведь в министерство, в редактора, и в министры культуры не подалась, а в театральные уборщицы. Помню, тогдашняя завлитша Театра Пушкина мне сказала: «И не смейте в costume уборщицы являться к нам, в художественную часть». Я и не смела¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Н. Садур: *Замерзли*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.theatre-library.ru/files/s/sadur_nina/sadur_nina_8.html. [Data dostępu: 09.04.2015r.]

¹⁴⁶ Н. Садур: *Мои думы о денюжках*. „Московский наблюдатель” 1993, № 8-9. Korzystam ze strony internetowej: <http://teatr-live.ru/2008/09/denyuzhki-ninyi-sadur/>. [Data dostępu: 09.03.2015r.]

Sztuki Sadur reagują na zmiany, jakie dokonują się w jej własnym życiu. W centrum jej zainteresowania znajduje się człowiek poddany doświadczeniom zarówno fizycznym, jak i psychicznym, poniżony, zdegradowany i uprzedmiotowiony przez system, samotny i zagubiony. Inspiracje czerpane z własnego życia służą uzewnętrznianiu się, ujawnianiu autorki. Dzięki temu można umieścić ją ponad wykreowaną rzeczywistością, za pomocą której z przenikliwością ujawnia swoje poglądy na świat i ludzi. Zdaniem teoretyka teatru niemieckiego Tankreda Dorsta teatr jest „wciąż na nowo podejmowaną próbą przedstawienia na scenie współczesnego człowieka ze wszystkim tym, co on stwarza, co go porusza, przeraża i ogranicza.”¹⁴⁷ Taki człowiek przychodząc do teatru ma swoje oczekiwania zarówno wobec inscenizacji, jak i dramaturga, stawia pytania, na które tylko pozornie oczekuje odpowiedzi. Bowiem współczesny dramaturg rzadko podporządkowuje się przyjętym normom i schematom, jego sztuki to gra pozorów, i dopiero sięgając głębiej, odnaleźć można ich właściwe znaczenia. Schyłek XX wieku to czas, w którym scenopisarze zwracają się ku swoim wielkim poprzednikom – reformatorom przełomu XIX i XX stulecia, którzy także sprzeciwili się obowiązującym wówczas konwenansom. Jak zauważa Halina Mazurek: „W dziełach niektórych dramaturgów odżywiają teorie twórców wielkiej reformy teatru w Europie, zwłaszcza postulat E.G. Craiga o odejściu teatru od imitacji rzeczywistości i zwróceniu się ku kreatywności, wizjonerstwu, do tworzenia, a nie odtwarzania.”¹⁴⁸ Sadur w pewnym stopniu wpisuje się w ową tendencję, bowiem w jej sztukach nic nie jest takie, jakie wydaje się pozornie. Jej teksty opisują pogranicze światów, a za każdą z przedstawionych historii zdaje się kryć realne wydarzenie i konkretni ludzie, którzy tego doświadczyli, w tym sama pisarka. A równocześnie są to znakomite sztuki z finezyjnie wypracowaną stylistyką realizmu magicznego.

Zamarzli, choć z pozoru to dramat stricte realistyczny, niesie ze sobą również warstwę nierzeczywistą, aczkolwiek ściśle splecioną z tą fizyczną. Zostaje ona wprowadzona do sztuki za pomocą tajemniczej opowieści o klątwie rzuconej niegdyś przez pewną aktorkę na teatr, w którym pracują bohaterki: „Она сказала: Раз вы надругались над искусством, раздавили, опозорили, выгнали нас, раз вы свели его с ума, и он умер на ваших рыбьих глазах, я вас проклинаяю за это вот чем: ни один

¹⁴⁷ T. Dorst: *Scena jest miejscem absolutnym* (1962). W: *O dramacie*. T.3: *Od Sartre'a do Mrożka*. Red. E. Udalska. Tłum. M. Leyko. Warszawa 1997, s. 166.

¹⁴⁸ H. Mazurek: *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? (O sztukach Aleksieja Szypienki)*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” T. 19. Katowice 1998, s. 106.

талант в вашем театре не сможет. А если все же придет к вам, вы разобьете ему сердце.”¹⁴⁹ Już ten krótki fragment każe czytelnikowi traktować przestrzeń teatru jako obszar magiczny, podlegający działaniu tajemnych sił. Dzieje się tak, ponieważ sztuka od wieków silnie oddziaływała na odbiorców, a jednym z jej narzędzi stał się właśnie teatr. Jednak owa siła oddziaływania sztuki i teatru może zostać również wykorzystana w niewłaściwy sposób, aby zniszczyć dotychczasowy system wartości. Zarówno w swoim pisarstwie, jak i w wielu wywiadach zarzut taki stawia Sadur współczesnej kulturze, stwierdzając nastąpienie jej całkowitego upadku:

Театр, на самом деле, в своем демократизме самый опасный из видов культуры и искусства. У него есть такой невероятный эффект, анализу не поддающийся: если это сильное действие, оно дойдет до каждого зрителя. А это опасно. За 70 лет наш театр, как никакой из видов искусства, кастрировался. Сейчас он просто не может еще зализать все раны [...]”¹⁵⁰.

Ta swoista filozofia teatru jeszcze silniej zaznacza magiczność owego miejsca, w którym autor tworząc świat sceniczny może wpłynąć na otaczającą rzeczywistość. Ujawniając się we własnej sztuce autorka po raz kolejny wpisuje się w tendencję współczesnej dramaturgii, w której „dramaturg jest – rzecz można – jak gdyby «postacią», która aktywnie określa odbiór utworu, konkretyzujący się już każdorazowo zgodnie z aktualnymi zapatrywaniami i sytuacją chwili, w której tekst ożywa. Kieruje procesem dekodowania znaków [...]”¹⁵¹ Sadur gra z czytelnikiem własnym tekstem ujawniając w nim samą siebie, by odbiorca tym silniej i bardziej emocjonalnie przeżył rzeczywistość dramatu, lecz jednocześnie był na tyle zdystansowany, aby podejść do niego krytycznie. Niezwykłość wprowadzona przy pomocy tajemniczej klątwy odsyła go do innego wymiaru, sugeruje, że aspekt realistyczny nie jest i nie może być jedyną możliwą drogą odczytania tekstu.

Czytelnik, „uprzedzony” o takim założeniu, zupełnie inaczej podejdzie do kolejnego niecodziennego zdarzenia – „zabawy w dom”. Początkowo wydawać się ona może mało znaczącym epizodem, gdy Lejla zaczyna marzyć o domu z ogromnym sadem w Moskwie, o mężu i trójce dzieci. Wątek podjęła również Nadia, przekształcając owo marzenie w rodzaj zabawy, podczas której okna budynku teatru stają się oknami

¹⁴⁹ Н. Садур: *Замерзли...*

¹⁵⁰ М. Заболотная: *Нина Садур: «... Искусство...*

¹⁵¹ Е. Wąchocka: *Autor i ...*, s. 23.

upragnionego domu. Dziewczęta urządzają wyimaginowany pokój dziecięcy, nadają imiona trójce dzieci, pojawia się nawet mąż czytający przy oknie książkę, a Lejla w hamaku w sadzie wsłuchuje się w niedaleki szum morza. W opisie nie brakuje szczegółów, co czyni go bardziej emocjonalnym:

Лейла. О! Дом навсегда. В пять комнат. Белая мебель. Вот здесь, например, белый стол.

Надя. Нет! Золотой! Арабский, я видела, в гарнитуре! Золотые узоры, а здесь полукресла, гнутые, будто им щекотно. И шторы от жары, как пена на окнах. Вот шторы пусть белые [...] ¹⁵².

Ten sielankowy obraz stworzony został przez wyobraźnię młodych sprzątaczek na obskurnym podwórzu pełnym brudnego śniegu, pustych butelek i rekwizytów teatralnych. Przemodne pragnienie posiadania domu, bezpiecznej przestrzeni najbliższej człowiekowi, oddzielającej od niebezpieczeństw otaczającego świata doprowadziło bohaterki do działań, odbiegających od „zwyčajnego” życia, od pracy. Ten rodzaj prostej zabawy, polegającej na manipulowaniu danymi obrazami miał stanowić pewne urozmaicenie, wytchnienie od obmierzłej szarej rzeczywistości. Jednak, aby wykreować ów miraż pełen tęsknoty za lepszym życiem, dziewczęta wykorzystały nic innego, jak właśnie otaczającą je przestrzeń. Dzięki ich kreatywności podczas zabawy teatr przekształca się w przytulny rodzinny dom. Podobnie jak wielu pisarzy związanych z nurtem realizmu magicznego, także Sadur zauważa cudowność w rzeczach błahych, a dzięki zmianie percepcji ujawnia się potencjalna cudowność budynku teatru właśnie, który powinien jawić się jako miejsce niezwykle i takim też się staje. Owa metamorfoza przestrzeni służyć ma opisowi emocji, drzemiących w podświadomości zarówno bohaterek, jak i odbiorców sztuki. Emocji związanych z postrzeganiem świata zewnętrznego, który rzadko okazuje się być rzeczywiście takim, jakim wydaje się z pozoru. Wyostrzenie zmysłów i otwarcie się na ów świat spowodowały, iż dziewczęta dostrzegły istnienie „rzeczywistości cudownej”, jaka dała podstawy dla powstania literatury realizmu magicznego:

Realizm magiczny to przede wszystkim pewna postawa wobec rzeczywistości, która może być wyrażona zarówno za pomocą form ludowych jak i wyszukanych, w stylu dopracowanym jak i pospolitym, w strukturach zamkniętych bądź otwartych. Jaka

¹⁵² Н. Садур: *Замерзли...*

jest owa postawa realisty magicznego wobec rzeczywistości? [...] nie tworzy on światów wyobraźni, do których możemy uciec przed codziennością. W realizmie magicznym pisarz wychodzi naprzeciw rzeczywistości i próbuje sięgnąć do jej wnętrza, poznać tajemnicę przedmiotów, życia, ludzkich czynów¹⁵³.

Jak w wielu pozostałych sztukach, również tutaj Sadur ujawnia swój znakomity zmysł obserwacji otaczającego świata, w którym dostrzega nie tylko prymitywizm i mrok powszedniego dnia sprzątaczkii teatru. Owa mizerna rzeczywistość staje się dla autorki podstawą, na której buduje nadnaturalną atmosferę, nie oddalając się przy tym od realności. Autorka z dużym zaangażowaniem spogląda na to, co dzieje się w najbliższej jej przestrzeni i stara się odnaleźć odpowiedź na kwestię sposobu mówienia o otaczającym ją świecie. Ową próbę uznać można za udaną, bowiem odcinając się w pewnym stopniu od tendencji dominujących we współczesnej dramaturgii rosyjskiej Sadur określiła tym samym własną oryginalną manierę twórczą. Czyni ona z budynku teatralnego miejsce magiczne, w którym niezwykłość spotyka się z rzeczywistością, harmonijnie łączy się z codziennością. Nie jest to jednak fantastyka, w którą odbiorcy trudno byłoby uwierzyć, bowiem autorka nigdy nie traci zainteresowania problematyką ogólnoludzką, stale obecną w jej dramatach. Trudna dola młodych dziewczyn zatrudnionych jako sprzątaczkii w połączeniu z ich zabawą tworzą wspólnie świat, który nie jest już wyłącznie szary. Budzi się nadzieja, a wraz z nią emocje towarzyszące innemu spojrzeniu na rzeczywistość.

Emocje te towarzyszą Nadii praktycznie do końca dramatu, bowiem po zakończeniu zabawy w dom nie wszystko było już takie, jakim się początkowo wydawało. Sadur w swoim utworze odwołuje się także do kwestii metafizycznych poprzez niepokojącą bliskość pozostałości po zniszczonej cerkwi, na miejscu której powstał teatr oraz stojący na podwórku oparty o ścianę czarny krzyż – rekwizyt teatralny. Już w samej zamianie czasu i przestrzeni *sacrum* na *profanum* można doszukać się świętokradztwa. Sadur: „обморочно любящая театр, на этот раз показывает его с изнанки – с хозяйственной части, где реквизит и декорации отделены от духовного словесного содержания лицедейства и обнаруживают свою оборотную сущность.”¹⁵⁴ Podobnie jak zburzona cerkiew, również krzyż nie spełnia już swojej

¹⁵³ Cyt. za: T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo...*, s. 226.

¹⁵⁴ Г. А. Симон: *Онтология зла в книге рассказов Н. Садур «Проникшие»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://old.bsu.ru/content/pages2/1075/2010/SimonGA.pdf>. [Data dostępu: 13.04.2016]

podstawowej symboliczno-religijnej funkcji: „Он же весь потрескался, ты гляди, из него, из трещин, все выливается. Ты гляди, они планку ему на живот прибили, позорники. Что они, нового бога не могут сделать? Он же у них вообще скоро с креста сползет. Он же у них вообще уже не дышит!”¹⁵⁵ Jako rekwizyt, „krzyż dla widzów” staje się jedynie materialnym przedmiotem, narzędziem, dzięki któremu na scenie stworzona zostaje fikcja. Jak każdy przedmiot obecny na scenie spełnia on swoją funkcję nośnika znaczeń, jednak dla aktorów i pracowników teatru jest on praktycznie niezauważalny, całkowicie przezroczysty. Dostrzegą go wówczas, gdy wymagać tego będą twórcy przedstawienia, „dlatego postaci nie widzą, że korona jest z papieru, a pejzaż za oknem jest namalowany [...]”¹⁵⁶ Nadia zauważa natomiast, że nieprawdziwy krzyż staje się symbolem, który utracił swe pierwotne znaczenie. Następuje degradacja wiary, bowiem Chrystus „nie oddycha” już na krzyżu, zniszczonym i spoczywającym na pełnym błota, wody i śniegu podwórku. Bohaterka ze wstrętem i przerażeniem patrzy na całą scenę poniżania symbolu wiary w brudnej parującej wodzie, pochodzącej wprost z wiader sprzątaczek, która „дымит. Как ад.” Po zakończonej zabawie Nadii wydaje się, że na krzyżu pojawiła się twarz, jednak gdy przetarła figurkę Jezusa okazało się, że była to tylko iluzja stworzona przez śnieg. Sadur nie bez przyczyny sięga do motywu i symbolu tak znamiennego dla ludzkiej egzystencji, nadając tym samym swojemu utworowi wydźwięk filozoficzno-ideologiczny. W teatrze widzowie powinni odbierać świat sceniczny tak, jak robią to postacie, a im bardziej im się to uda, tym bardziej ulegną iluzji, dzięki której zwykły patyk stanie się znakiem-metaforą tyranii¹⁵⁷. Sadur gra rekwizytem scenicznym czyniąc go zarówno materialnym przedmiotem budującym fikcję, jak i reprezentantem współczesnego zsekularyzowanego świata. Paradoksalnie tym razem dwie rzeczywistości, realna i fikcyjna, spotykają się nie na scenie teatru, lecz na jego obskurnym podwórzu. Krzyż stanowi rodzaj manifestu, głoszącego, że przedstawiony w utworze świat, choć szary i często okrutny, nie pozbawiony jest wiary. Przy czym nie chodzi o konkretną religię, bowiem w krótkim sporze między sprzątaczkami Lejla wymienia zalety swojej muzułmańskiej wiary, by zakończyć go słowami: „Это у нас бог. И красота.”¹⁵⁸ Stopniowo ujawniają się sfery *sacrum* i *profanum*. Fałszywy zaniedbany krzyż spoczywający w kałuży brudnej wody jako rekwizyt łączy magiczną iluzję sceny

¹⁵⁵ Н. Садур: *Замерзли...*

¹⁵⁶ J. Limon: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2002, s. 218.

¹⁵⁷ Zob. więcej: *Ibidem*.

¹⁵⁸ Н. Садур: *Замерзли...*

z niezwykle symboliką wiary w ogóle. Czytelnik w pewnym stopniu pełni rolę widza, dla którego rekwizyty to „ikoniczne bądź indeksowe nośniki znaczeń tekstu”¹⁵⁹, jednocześnie w procesie percepcji dzieła odnosząc alegorię krzyża do rzeczywistości pozaliterackiej. Centralnym wydarzeniem dramatu jest symboliczna próba ocalenia Chrystusa. Jezus-rekwizyt umierający w piekle-parującej wodzie bardziej niż symbolem chrześcijaństwa staje się karykaturą tegoż mimo że, wydawałoby się, na udręczonej i uduchowionej zarazem osobie Nadii można pokazywać zwycięstwo religii nad realiami życia w Rosji Radzieckiej. Magiczność, cudowność czy wierzenia są zmorą, a zarazem uzupełnieniem zsekularyzowanego świata, przynoszą ze sobą świeżość, rozjaśniają codzienność człowieka zagubionego w świecie, którego nie rozumie i nie odnajduje już w nim żadnych sensów. Realizm magiczny ma pomóc poukładać tę rzeczywistość od nowa, wyposażyć go w ideę i nadać mu sens. Dzięki niemu człowiek stworzy mit na miarę nowoczesnej cywilizacji, który pozwoli mu ponownie stać się człowiekiem, odzyskać poczucie bezpieczeństwa w otaczającym świecie¹⁶⁰.

Swój smutek, rozpacz i rozczarowanie Nadia z uporem i siłą zwraca przeciwko jedynej osobie, która, jak wydaje się bohaterce, w narzuconej przez normy społeczne hierarchii znajduje się niżej od niej. Jest nią obłąkany, opóźniony w rozwoju Lowa, a przynajmniej tak ocenia go Nadia. Rozdrażniona jego widokiem, gdy ten pojawia się na podwórku, krzyczy:

Надя. Эй, дурак... эй, эй, дура-ак...

Дядя Лева ревет и мчится на Надю, кидает ей в голову камнем. Надя убегает.

Дядя Лева мычит и мотается. Снизу валит пар от горячей воды, сверху снег.

*Дядя Лева мычит и мотается во всем этом*¹⁶¹.

Opis zachowania mężczyzny i jego wyglądu, zarośniętego, odpychającego ma w sobie element demoniczny. To on wystawił na zewnątrz fałszywy krzyż, a jego ulubionym miejscem jest ściana będąca jedyną pozostałością po zburzonej cerkwi. Z jednej strony jawi się jako współczesniona wersja jurodiwego, z drugiej zaś jako władca rozciągającego się wokół piekła, mogący dowolnie rozporządzać życiem ludzi. Ci zaś – zubożeni i „zamrożeni” – nie dostrzegają jego prawdziwej natury, przez co sam

¹⁵⁹ J. Limon: *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006, s. 47.

¹⁶⁰ Zob. więcej: M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza...*

¹⁶¹ Н. Садур: *Замерзли...*

mężczyzna także musi ulec wewnętrznemu „zamarznięciu”. Lejla panicznie się go boi, Nadia natomiast wyraża się o nim z obrzydzeniem, praktycznie nie uznając go za godnego miana człowieka. Proces stygmatyzacji przedstawiony w sztuce znakomicie odzwierciedla rzeczywiste relacje między osobą zdyskredytowaną a dyskredytującą: „[...] z założenia nie wierzymy, że osoba napiętnowana jest w pełni człowiekiem. Opierając się na takim założeniu, stosujemy wobec niej różne formy dyskryminacji, przez co skutecznie – nawet jeśli często nieświadomie – zmniejszamy jej życiowe szanse. Niepostrzeżenie konstruujemy własną teorię piętna – ideologię tłumaczącą niższość napiętnowanego i świadczącą o niebezpieczeństwie, jakie on sobą reprezentuje.”¹⁶² Paradoksalnie właśnie Lowa sprowokował przemianę dziewczyny, gdy okazało się, jak błędne były jej sądy. Według słów Lejli: „Это дядя Лева. Ты его не бойся. Ты только его не трогай, потому что он очень злой. Он на всех доносы пишет, кляузы. Чтоб с работы всех увольняли. Но до нас он не снизойдет. Мы уборщицы.”¹⁶³ Scena ta bardzo wyraźnie pokazuje, że Nadia i pozostali bohaterowie dramatu widzą co innego, bo wierzą w co innego, a wzajemne zrozumienie jest właściwie niemożliwe. Stosunek dziewczyny do otaczającego świata i ludzi, pełen pogardy, niechęci i złośliwości określa jej miejsce w przestrzeni, którą ocenia tak negatywnie. W jej świadomości pojęcie choroby psychicznej, a więc stanu organizmu fizycznie i emocjonalnie negatywnego, wiążącego się z wieloma dysfunkcjami, dezorganizacjami, anomaliami czy dewiacjami ma charakter stygmatyzujący i naznaczający:

Надя. Терпеть не могу, когда недоразвитого человека называют Лева или Аркадий. Называли бы Вася или Коля. Или совсем что-нибудь старинное... которое сейчас не применяют уже. А то ≈ Лев! А сам мычит¹⁶⁴.

Nadia kierując się ogólnie przyjętymi normami społecznymi błędnie ocenia zachowanie drugiego człowieka, dokonując tejże oceny w kategoriach choroby oraz szkodliwości, nie zaś w kategoriach cierpienia, problemów i moralności. Taki sposób postrzegania przez bohaterkę czegoś lub kogoś odmiennego czyni z niej samej osobę „upośledzoną”, bowiem:

¹⁶² E. Goffman: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk 2007, s. 35.

¹⁶³ H. Садур: *Замерзли...*

¹⁶⁴ Ibidem.

Definicje psychologiczne wskazują na takie cechy zdrowego psychicznie człowieka, jak zdolność do wszechstronnego rozwoju i samorealizacji, samoakceptację, poczucie własnej wartości, autonomii i tożsamości, dynamiczną równowagę czynników osobowościowych, umiejętność osiągnięcia optimum szczęścia i zadowolenia z życia, zdolność do zabawy, miłości i pracy, skuteczną realizację własnych celów lub realistyczne postrzeganie rzeczywistości¹⁶⁵.

Wydaje się, że bohaterka dramatu Sadur nie jest w stanie spełnić większości owych wymogów, choć stwarza pozory jednostki przystosowanej do norm kultury czy środowiska społecznego i materialnego, w którym żyje, prawidłowo funkcjonującej w swojej roli społecznej i efektywnie ją pełniącej. Jednak te pozytywne cechy i wartości społeczne muszą zostać ocenione jako przekłamane, bowiem zostały narzucone przez równie fałszywy, chory ustrój polityczny i społeczny. Sama pisarka w jednym z wywiadów tak wypowiedziała się na temat stanu współczesnego świata i człowieka:

- Большинство ваших героев - люди с большим воображением, живущие в таком же больном мире. Если сделать их здоровяками на сцене и в книгах, может быть, и наша жизнь тогда изменится к лучшему?

- Ничего не выйдет, потому что получится не искренне. Судьба только похихикает над нами. И потом - мне всегда нравились ущербные люди. А что я могу сказать о здоровяках? Собственно, их и нет сейчас. Ущербность - это несовпадение с реальностью, но всегда ли следует с ней совпадать в мире, где сознание давно сдвинулось?¹⁶⁶

Człowiek postrzegany przez Nadię jako niedorozwinięty okazuje się bardziej realny i przystosowany do zmieniających się warunków społecznych, niż Nadia, której stan emocjonalny wskazuje na brak zdolności do społecznego funkcjonowania. Piekielne podwórko i martwy Chrystus przeobrażają się w symbole świadczące o zahamowaniu ewolucji kulturowej i społecznej pod wpływem ciągłego nacisku ze strony problemów materialnych, tragicznych losów, rozerwanych więzi, socjalnego i duchowego niedorozwoju, upadku nadziei na szczęście osobiste. Szaleństwo jawi się tu jako forma

¹⁶⁵ W.A. Brodniak: *Choroba psychiczna w świadomości społecznej*. Warszawa 2000, s. 22.

¹⁶⁶ Е. Ульченко: *Нина Садур: "Я еще помню, как мыла в театре полы..."*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.trud.ru/article/28-03-2002/38452_nina_sadur_ja_esche_pomnju_kak_myla_v_teatre_poly_.html. [Data dostępu: 17.04.2016]

ucieczki przed jeszcze bardziej pozbawionym sensu światem, a jednym ze świadectw owej nienormalności jest lekceważenie i pogarda wobec drugiego człowieka.

Z perspektywy, z jakiej patrzy na otaczającą rzeczywistość Nadia świat jawi się jako zamarznięty, zakrzepły w swej zdegenerowanej formie, a sama bohaterka także stanowi jego część. Jednakże uświadomienie sobie własnej pomyłki wobec Lowy oraz tego, jak nisko ocenia ją mężczyzna, którego sama poniżała przeraziło dziewczynę. Wstrząsnęło nią to, że mężczyzna nie istnieje zgodnie z jej przekonaniem, że „ośmielił się” być normalnym: „Он не тот, а оборотень. И всякий страх есть страх перед оборотнем.”¹⁶⁷ Wywołało to u niej rodzaj szoku, gdy następnego dnia rano wciąż powtarzała: „Он там работает”, by następnie doświadczyć tajemniczego przeżycia:

Это зима. Небо, погасни. Ой... как тепло. Спасибо. Как приятно. Ты с неба скатилось? Тепленькое. Ай, как щекотно. Как ты называешься? Золотой шарик? А почему стекло не разбилось? Как ты через стекло ко мне вкатилось? Золотистое ты. Какое ж ты тепленькое. Мне стало тепло. О! Еще катится. Еще сильнее! Так не бывает зимой. Так рассинелось. А кто вы такие? Кто вас скатывает? О, еще теплее! Посильней батареи. Ну как они скатываются? Как они от неба отрываются? Ага, попался? Ты шар или жар? Ух ты какой, а я тебя тряпочкой, чтоб ты не жегся. Нет, ты не шар, ты жар. А-а, это жаровые молнии. Здесь что-то такое, их сюда втягивает, в комнату. Это игра природы. Нет, больше не надо. Сильно сплит. Сильно жжет! Не попадайте в меня. Здесь еще есть место! Не надо в живот! Не надо в меня, обжигаете! Надо открыть окно, чтоб был ветерок. Все равно они проникают через стекло. Сильно сплит, сильно жжет. Здесь и так уже нельзя будет жить. Нельзя шевелиться. О, не звоните, не скатывайте больше их, не бросайте, вы в меня попадаете! Они не умещаются! Вон они по углам сияют, пыхают! Правильно, что по углам, здесь и так уже тесно. Все, кажется, все, больше не будет. Затихло. Я не буду шевелиться, я и так везде обожглась, куда они попали. А где мы теперь будем жить? Не нужно думать. Нужно сжаться и не сгореть. Небо плещется¹⁶⁸.

Uwagę zwraca zastosowanie przez Sadur bogatej stylistyki, która potęguje atmosferę niezwykłości chaotycznego monologu Nadii i pozwala wyłowić z rzeczywistości niesamowite, budzące strach motywy. Słońce przeistacza się w żar, a promienie w parzące ogniste błyskawice, elementy fotyczne (*phos* – światło) odgrywają w cytowanym fragmencie nader ważną rolę. Pod ich wpływem bohaterka wyznaje swoje

¹⁶⁷ Л. Липавский: *Исследование ужаса*. Korzystam ze strony internetowej: <http://anthropology.rinet.ru/old/4/lipavski2.htm>. [Data dostępu: 24.04.2016]

¹⁶⁸ Н. Садур: *Замерзли...*

lęki, podświadomie wyjawia swoje zagubienie, nieprzystosowanie, ból, utratę wiary. Podobnie w utworze woda z „łagodnego” śniegu zamienia się w parujące jeziora, dymiące jak piekło, na oczach bohaterki próbujące zdobyć dla siebie jak największe terytorium. Autorka opisuje racjonalne zdarzenia ubarwiając je niesamowitością i grozą. Nie sposób nie wspomnieć o Lowie, swoistym zarządcy obszaru pozaziemskiego świata teatralnego podwórza. Jeśli panował nad „piekłem” na ziemi, to wnioskować można, że to właśnie on odpowiada za zesłanie na Nadię piekielnego żaru. Nadia poznaje świat poprzez słońce, zyskujące wymiar cudownego uzdrowiciela, by zaraz potem stać się zagrożeniem. Wróg czy przyjaciel, przewartościowanie życia czy obłęd – nic już nie jest pewne. Niejednoznaczność rozmaitych elementów przestrzeni dramatu to część podróży w głąb siebie, jaką odbywa Nadia. Znikły czerń i mrok zastąpione przez boleśnie ogarniające dziewczynę światło, które wydawało się istnieć poza wszelkim wymiarem jako nigdy nie gasnące światło nieskończoności. Nie przepęliło ono jednak dziewczyny zachwytem, upojeniem i szczęściem, jak zwykle dzieje się w przypadku mistyczno-religijnej iluminacji: „[...] wszystkie przeżycia światłości nadprzyrodzonej można sprowadzić do wspólnego mianownika: ten, kto doznaje takiego przeżycia, podlega przemianie ontologicznej, zyskuje nowy sposób istnienia, który zapewnia mu dostęp do świata duchowego.”¹⁶⁹ Wraz z odkryciem utajonego, wewnętrznego świata, którego obraz zbudowany jest z elementarnych pra-symboli światła i ciemności, nieba i ziemi oraz chrześcijańskich symbolicznych znaków bohaterka zostaje wtajemniczona w misterium życia. Pojęcie „magii” składające się na nazwę nurtu realizmu magicznego nie polega tu na bezpośrednich cudownych czy fantastycznych zjawiskach. Wizja i towarzysząca jej wewnętrzna przemiana Nadii stanowi punkt kulminacyjny serii wydarzeń, którym przypisać można ukryte znaczenie ujawnione w jej świetle. „Magia” opiera się bowiem na złudności rzeczywistości, na przechodzeniu od realnych wydarzeń do marzeń sennych, czy wręcz koszmarów, by ponownie powrócić do realnego świata. Świata, w którym wbrew słowom Nadii, można żyć, choć bohaterowie wciąż pozostają *замерзли*, jak chociażby matka bohaterki:

Надя. [...] Мама, мамочка, что это было такое! Мамочка! Я же сгореть могла!

Мама (*пудрит носик*). Прими аспирин и не бери в голову.

¹⁶⁹ M. Eliade: *Przeżycia światłości mistycznej*. W: Idem: *Mefistofeles i androgyn*. Tłum. B. Kupis. Warszawa 1994, s. 15.

И Мама - тук-тук-тук - пошла, легкая, на свидание¹⁷⁰.

Jak na realizm magiczny przystało, mamy nie wiedzieć na pewno, mamy być zawieszeni pomiędzy interpretacją magiczną lub tą inną, w tym przypadku psychologiczną. Całkowity brak zainteresowania problemami córki sprawia, że zarówno Nadia, jak i odbiorca sztuki zostają odcięci od ponadnaturalnej interpretacji, związanej z tajemniczym i nierozstrzygalnym dla bohaterki aktem wybrania jej. Jesteśmy skłonni uwierzyć, że przedstawione wydarzenia to tylko wymysł nieszczęśliwej nastolatki porzuconej przez własną matkę, której niemy krzyk dało się słyszeć praktycznie w całym utworze, lecz wciąż pozostaje on nieusłyszanym przez najważniejszą osobę w życiu dziewczyny. Zachowanie matki utwierdza w bohaterce poczucie winy, wstydu i zbyteczności tym samym pogłębiając problemy psychiczne. Wobec braku matczynego wsparcia do głosu dochodzi pierwotna wiara w przyrodę i rządzące nią siły. Pisarz i krytyk Ernst Jünger tak definiuje „technikę wypowiedzi magicznej”: „Dzieła charakteryzujące się realizmem magicznym, dzieła, w których każda linia wyrażająca świat zewnętrzny ma formułę matematyczną, lecz w tej chłodnej ścisłości zawarta jest niepojęta, niewyjaśniona tajemnica wewnętrznego ciepła i światła, tak jakby spod powierzchni rzeczy prześwitywał głębszy plan magiczny.”¹⁷¹ Oderwanie Nadii od rzeczywistości postrzeganej przez nią tak negatywnie i dosłowne odczucie przez nią ciepła słonecznego jest właśnie owym głębszym planem magicznym. Pozornie bowiem nic się nie zmienia, dla jej matki światło słoneczne pozostaje czymś zwyczajnym, a więc wpisującym się w ową matematyczną formułę. Ingerencja sił nadprzyrodzonych w życie Nadii manifestująca się w cytowanej wcześniej scenie, znaczącej i przemieniającej życie dziewczyny, jest tym właśnie elementem układanki, dzięki któremu interpretację psychologiczną możemy zastąpić realistyczno-magiczną.

Realizm magiczny jest tu silnym świadectwem obecności autorki. Tworząc kontrast pomiędzy realistycznymi wydarzeniami z życia teatralnych sprzątaczek, ich relacjami i stosunkiem Nadii do świata, a jej swoistą transformacją, wymaga od czytelników wiary nie tylko w tematykę utworu, ale przede wszystkim w logikę działań bohaterów, dzięki której mają się oni rozwinąć. Sadur pragnie, by odbiorcy, podobnie jak ona sama, stawili czoła rzeczywistości i spróbowali odkryć sekret „utożsamienia się ze światłem”. Jak stwierdził Jean Weisgerber: „Realizm magiczny jest przede wszystkim

¹⁷⁰ Н. Садур: *Замерзли...*

¹⁷¹ E. Jünger: *Nationalismus und modernes Leben*. Cyt. za: M. Szewczyk: *Realizm magiczny...*

określoną postawą wobec rzeczywistości, która daje się opowiedzieć w stylach popularnych lub naukowych, sofistycznych lub wulgarnych, w strukturach zamkniętych lub otwartych. Istnienie realności cudownej jest tym, co daje narodziny literatury realizmu magicznego [...].”¹⁷² Nurt realizmu magicznego wychodzi od realnej rzeczywistości, w której zawiera się pewien element nadnaturalności i przetwarza ową rzeczywistość w literaturę. Sadur wykazuje poprzez swój dramat, że owej niezwykłości dostarczyć mogą nawet najbardziej przyziemne zjawiska i rzeczy, a wszystko zależy od właściwej perspektywy. Autorka poszukuje w sztuce prawd ludzkich o świecie. Bazując na swoich własnych obserwacjach zmusza odbiorcę, by ten sięgnął do dawno zapomnianych, ale najistotniejszych pragnień, by stworzył nową metafizykę, magię, która towarzyszyła ludzkości od zawsze, ale w pewnym momencie rozwoju świata została przez nią wyparta. Dostrzeżenie elementu cudownego w codziennym życiu pozwoli lepiej zrozumieć otaczającą rzeczywistość, która, jak zawsze dla realizmu magicznego, staje się punktem wyjścia, ale jednocześnie punktem dojścia.

Podstawą i motywacją dla twórczości dramaturgicznej Sadur jest zasadniczo problem ludzkiej alienacji, ujęty z różnorodnej perspektywy. Bardzo często z tym zagadnieniem wiąże się także aspekt szaleństwa jako jeden ze sposobów przenikania do społeczeństwa, które odrzuciło wybrane jednostki. Kontrast pomiędzy ludźmi „normalnymi” a „szaleńcami” niekiedy całkowicie zanika, podczas gdy w niektórych przypadkach jest na tyle silny, by wzbudzić litość odbiorcy właśnie wobec tych, których dotknęło wykluczenie, a co za tym idzie – osamotnienie. Sadur zawsze na pierwszym miejscu stawia człowieka, Wiktor Rozow już w pierwszych jej sztukach odnalazł „острую боль писателя за своих героев”: „Болят у Садур душа за своих «человечков».”¹⁷³ Gdy dusze ludzkie „zamarzają” z powodu braku miłości, współczucia i miłosierdzia, a także przez okrucieństwo, obojętność i niezrozumienie współczucie autorki jest jeszcze silniej wyczuwalne. Szczególnie porusza ją, gdy ofiary odrzucenia i upodlenia przez społeczeństwo zrzucają swoje lodowe kajdany, jednak zamiast odnaleźć własne miejsce w świecie, stają się czy to bezdusznymi marionetkami, czy też jeszcze straszniejszymi mścicielami. Tak właśnie dzieje się w powstałej w 1982 roku dylogii *Zorza wszędzie* (*Заря взойдет*), składającej się z dwóch niewielkich części, które łączy wspólny bohater. Jest nim piętnastoletni chłopiec Jegor, a mówiąc dokładniej,

¹⁷² J. Weisgerber: *Le réalisme magique: la locution et le concept*. Cyt. za: H. Markiewicz: *Teorie powieści za...*, s. 330.

¹⁷³ В. Розов: *Пьесы Нины Садур*. W: Н. Садур: *Чудная баба. Пьесы*. Москва 1989, s. 316.

piętnastolatek, który swoją odpowiedzialnością i życiowym doświadczeniem przerasta towarzyszących mu dorosłych. Zarówno pierwsza część cyklu – *Bękart* (*Ублюдок*), jak i druga – *Księżycowe wilki* (*Лунные волки*) mogą być analizowane i interpretowane niezależnie od siebie, choć naturalnie spójna całość zostanie wówczas rozbita i spłycona.

Akcja pierwszej ze sztuk rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni zaniedbanego jednopokojowego mieszkania w niewielkim nieznanym z nazwy mieście. To w nim poznajemy trójkę bohaterów dramatu, wyniszczonych i zmęczonych życiem trzydziestokilkulatków Wiktora i Zoję oraz mieszkającego z nimi Jegora. Chłopiec poznał mężczyznę w dość niecodziennych okolicznościach, ocalił go bowiem od śmierci, gdy ten zamarzał pijany w zaspie i przyprowadził nieznanego do domu:

Егор. А понравился ты мне. Лежишь! В глазах звезды! Привольно тебе! Песни
орешь!¹⁷⁴

Chłopiec zdecydował się zamieszkać z dwójką wdzięcznych mu bohaterów, przywiązał się do nich, ponieważ nigdy wcześniej nie zaznał szczerego ludzkiego ciepła i dobroci. Jegor nie jest jednak istotą należącą całkowicie do świata rzeczywistego, łączy bowiem w sobie cechy realnego człowieka oraz wilkołaka. Postać piętnastolatka jest bardzo silnie powiązana z wilkiem, który już w starożytności wpisywany był w porządek odmienny od świata śmiertelników. Upatrywano w nim wcielenia demonów i złych mocy. Wszystkie cechy przypisywane temu drapieżnikowi – krwiożerczość, dzikość, nocna aktywność, przebywanie w obszarach odległych od ludzkich siedzib, wycie do księżyca – łączyły go ze światem podziemnym, dokąd, według niektórych wierzeń, wilk sprowadzał dusze zmarłych. Dzikie zwierzę, które nie daje się oswoić przedstawiano jako bestię, wcielenie demonów i złych mocy, a w mitologiach wielu ludów także jako zwierzę totemiczne – praprzodka rodu ludzkiego. Należąc do obszaru zaświatów dzikie zwierzę reprezentowało również moce płodności i rozrodczości. Wilk wzbudzał lęk wynikający z realnego zagrożenia życia człowieka i jednocześnie fascynował jako istota pochodząca z mrocznych zaświatów. Szczególne znaczenie przypisywane wilkowi w wielu kulturach dobrze odzwierciedlają opowieści o przeistoczeniach człowieka w to zwierzę¹⁷⁵. Zapisy folklorystyczne i mity często mówią w takim przypadku o wilkołaku: „Волколак – это человек-оборотень, с помощью колдовства превращающийся сам или

¹⁷⁴ Н. Садур: *Заря взойдет*. W: Еадем: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 58. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

¹⁷⁵ Zob. P. Kowalski: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 2007.

превращенный другими на определенный срок в волка, но сохраняющий разум. Любое оборотничество – это не что иное как перемещение из человеческого мира в иной, нечеловеческий.”¹⁷⁶ Mitologiczny wizerunek wilkołaka został wykorzystany przez Sadur w celu stworzenia swoistego artystycznego szkicu filozoficznego.

Dylogia *Zorza wszędzie* skoncentrowana jest wokół postaci wilka zaburzającego obowiązujący od wieków ład. Uosobieniem tej dzikiej istoty jest właśnie Jegor, który pod ludzką postacią zamieszkał wraz z Wiktorem i Zoją. Wiktor z kolei to bohater, który swego czasu ujrzał na drodze tajemniczego wilka, tak mu się przynajmniej wydawało. Na skutek niewyjaśnionych zdarzeń zaczął się zmieniać, stracił pracę, popadł w alkoholizm i znalazł się na samym dnie. Właśnie wprowadzenie do dramatu wilka jest jednym ze sposobów zamazywania granicy między światem realnym i nierealnym. Patrząc racjonalnie, Jegor jest tylko nieszczęśliwym chłopcem, którego przeszłość i pochodzenie nie pozwalają mu o sobie zapomnieć. Piętnastolatek sam siebie określa tylko jednym mianem:

Егор. Ну, значит, так. У меня отец - бандит. Это ясно?

Зоя. Ясно. Но вы сами не виноваты, Егор!

Егор. Короче, бандит. Рецидивист. Мать - маруха. Я получаюсь - кто?

Зоя. Кто?

Егор. Ну такой сын - кто?

Зоя. Кто? [...]

Егор. Такой сын - ублюдок. [s. 60-61]

Nikomiu niepotrzebny, odrzucony i osamotniony syn bandyty i prostytutki, przez całe życie słyszący z ust innych ludzi tylko jedno określenie w końcu w nie uwierzył. Wywodząc się z marginesu społecznego Jegor skazany był na odosobnienie i napiętnowanie. Zaczął unikać tych, którzy go krzywdzili, nie bał się jedynie wilków. Przeplatają się w nim i wypierają wzajemnie pierwiastki ludzkie i wilcze, jednak pod wpływem Witi i Zoi stopniowo odkrywa w sobie dobro. Znamienne, że zaczął odzyskiwać wewnętrzny spokój właśnie w otoczeniu dwójki ludzi, których zachowanie

¹⁷⁶ Е.Е. Левкиевская: *Мифы русского народа*. Москва 2011, s. 408.

trudno jest jasno i precyzyjnie scharakteryzować. Cechuje ich niepojęta miłość: „Вить, ты прямо всю жизнь такой! [...] Как будто не привык еще, что я с тобой.” [s. 55]; dziecięca naiwność, wyraźna niezaradność życiowa:

Зоя (*читает*). Шоколад "Аленка". Ой, спасибо, я люблю! (*Разворачивает, ест, болтая ногами.*)

Виктор. Фантастика.

Зоя (*разглядывает обертку*). Лялька какая. Вить, погляди какая лялька, Аленка.

Виктор. Шикарная лялька. Это что, значит, мы опять живем?

Егор. Обязательно!

Виктор. Ой-ей-ей, аж голова кругом!

Зоя. А вы помирать собрались, Виктор Иванович, да? Чудак!

Виктор. Настоящий у нас пацан, а?

Зоя. Настоящий.

Егор. Ну налетайте, чего расселись-то? (*Зое.*) Appetit сладким испортишь.

Зоя. Ой, не испорчу. [s. 56]

które powodują, że Jegor czuje się w ich zaniedbanym mieszkaniu jak w prawdziwym domu. Chłopiec z wilczymi przyzwyczajeniami, pochłonięty przez egzystencjalną samotność przywiązał się do dwójki życiowych nieudaczników i stara się zostać zwyczajnym człowiekiem, jednak pomagając i wspierając Zoję oraz Wiktora czuje się przy nich nie jak piętnastolatek, lecz starzec:

Егор. Вы с Витей старые оба, а как детишки. Детишки же ничего не понимают, с ними можно. А я еще мальчик, да? А сам, как старик, взрослый. Давний я. Я даже как будто тыщу лет жил уже на земле. Вот как мерещится - тыщу лет все живу и живу, как наказанный. А вы - детишки, в радости все время. Мне теперь все равно - кто я есть, раз так. Я на вас люблюсь. На вашу большую любовь. [s. 64]

Za cenę tej miłości Jegor jest gotów opiekować się swoimi przybranymi rodzicami, odizolować ich od trosk i problemów zewnętrznego świata, a nawet cierpliwie znosić usilne próby Wiktora, by z piętnastolatka zrobić prawdziwego człowieka. Mężczyzna dostrzega w zachowaniu chłopca wilcze cechy, których ten nie jest w stanie się wyzbyc – jego świecące się oczy oraz lęk przed ludźmi, gdy „оскалившись” odskakuje widząc uniesioną nad sobą gotową do uderzenia rękę, w wielu sytuacjach „рычит” lub „неожиданно фыркает”. Aby pokonać wilczą naturę Jegora Witia wprowadził szczególnego rodzaju szkolenie, próbując na przykład zadać chłopcu cios w najmniej przez niego spodziewanym momencie i oczekując, że ten nie będzie starał się go uniknąć. Według mężczyzny przezwyciężenie lęku przed fizycznym bólem sprawi, że Jegor rzeczywiście stanie się istotą zdolną do życia w społeczeństwie:

Виктор. Если ты будешь бояться людей... [...] Если ты будешь бояться людей, то они тебя разорвут. Потому что ты... [...] Потому что ты знаешь, кто ты.

Егор. Я не боюсь их.

Виктор. И они в твоём страхе найдут твою вину. (*Кричит.*) Они такие! А ты не виноват! Ты не виноват! Ты нисколько не виноват перед ними! Не смей быть виноватым! А то им же хуже - весь порядок опять развалится! [s. 57]

Odślania się tutaj obraz sytuacji życiowej osoby napiętnowanej przez społeczeństwo, nie spełniającej pokładanych w niej oczekiwań. Pojawiające się w rezultacie samoponiżanie i nienawiść do siebie sprawia, że społeczeństwo stanowi o wiele większe zagrożenie dla Jegora niż chłopiec dla całej wspólnoty: „Jednostka oczekuje należnego szacunku i uznania, które według jej założeń po prostu się jej należą ze względu na niezakwestionowane aspekty jej społecznej tożsamości. Tymczasem otoczenie odmawia jej zarówno pierwszego, jak i drugiego. W rezultacie jednostka zaczyna odnajdywać w sobie takie cechy, które mogłyby tę odmowę uzasadnić.”¹⁷⁷ Nasuwająca się tu analiza psychologiczna sztuki bez wątpienia wskazałaby na problemy emocjonalne jednostek, które nie zdobyły akceptacji ogółu. Stąd rozpaczliwe wysiłki Jegora, by pozbyć się piętna, by skorygować siebie samego z pomocą przybranych rodziców. Jegor posiada pewne doświadczenie, musi się jednak wiele nauczyć oferując w zamian swoim opiekunom troskę i miłość.

¹⁷⁷ E. Goffman: *Piętno...*, s. 39.

Wspólnym elementem dla wszystkich sztuk Sadur powiązanych z irracjonalnością jest szeroko rozumiany „chaos”. Zostaje on przeciwstawiany „porządkowi” rozumianemu jako taki sposób organizacji świata, który nie nastęcza żadnych problemów zamieszkującym go ludziom, w którym życie upływa zwyczajnie, schematycznie i przyziemnie. „Porządek” nie wymaga od ujednoliconego społeczeństwa stawiania niewygodnych pytań czy roztrząsania dylematów moralnych. Ten ład zostaje jednak zaburzony przez pojawienie się choćby tylko jednej istoty quasi ludzkiej całkowicie związanej z „chaosem”. Nieuniknione kolizje powodują, że do „porządku” zaczyna przenikać egzystencjalny niepokój, zdolny wywrócić dotychczasowy uporządkowany świat do góry nogami. W *Bękarcie* taką niesamowitą postacią naruszającą dotychczasową harmonię świata jest Jegor w swojej „wilczej” postaci. Jego obecny opiekun, Wiktor swego czasu, kiedy nie był jeszcze użalającym się nad sobą bezradnym alkoholikiem, przeżył pewien wypadek, który odmienił jego życie. Zoja wspomina, jak pojawił się w jej życiu „Витя пришел, тоненький, тоненький, как звездочка. И вся моя алгебра рухнула” [s. 63], jak oczarował ją swoją odwagą, romantycznymi marzeniami i żarliwą wiarą, że „заря зажгется” [s. 59], ponieważ „нам свет нужен, заря, мы для света рождены.” [s. 59-60] Jednak, aby tak się stało, na ziemi kategorycznie musi zostać utrzymany porządek, bowiem tylko on zwycięży mrok i chaos. Wiktor pracując jako kierowca autobusu zawsze przestrzegał tej zasady, jednak poukładany i harmonijny świat jego i Zoi legł w gruzach, gdy na autostradzie pojawiła się postać wilka widoczna wyłącznie dla Wiktora. W tym miejscu w sztuce daje o sobie znac absurd, szaleństwo i niesamowitość zdarzeń:

Виктор. Он выходил, садился на дороге. На самой середке. [...] Он знал, что я не смогу наехать. Я людей везу, я не смогу наехать! [...] . Он ждал меня, меня, меня! Он ждал, что я наеду! Или не наеду! (*Помолчав.*) И главное, смотрит, стервец! Не мигнет! Прямо дуэль! [...] Он ждал меня! Одного из всех - меня! Я по правилам езжу! Я их знаю - правила! [s. 59]

A niewidzialny, wyimaginowany wilk to jawne złamanie zasad, które poruszyło do głębi prostego kierowcę i sprawiło, że próbował dostrzec w tym zdarzeniu głębszy sens. Spotkanie z wilkiem było dla bohatera silnym wstrząsem, zagrażało tradycyjnemu postrzeganiu porządku świata. Wiktor nie wytrzymał związanego z tym napięcia, zaczął pić i staczać się na dno społeczne, pociągając za sobą Zoję. Odszedł z pracy z powodu problemów alkoholowych, choć twierdził, że zrobił to, ponieważ naruszył określony

porządek. Wbrew zasadom zatrzymał on autobus z pasażerami, by nie najechać na dzikie zwierzę, przez co zdezorganizował obowiązujący rozkład jazdy. Od momentu spotkania z wilkiem ręce przestają mu się trząść tylko wtedy, gdy wypije, alkohol bowiem pomaga zapomnieć mu o nękającym go ciągłym strachu. Mężczyzna obawia się swojej inności, tego, że pozostali dowiedzą się, że wyłącznie on dojrzał na drodze drapieźnika i przez to okaże się gorszy, ponieważ w jego mniemaniu taka odmienność zaburza cenny porządek. Wiktor wyraźnie cierpi próbując pojąć sens i znaczenie swojego spotkania z tajemniczą istotą, stopniowo odchodzi od zdrowych zmysłów i pogrąża się coraz bardziej w pijaństwo. Ale, paradoksalnie, to właśnie alkohol pomógł mu zrozumieć prawdę o sobie, gdy pijany wyznał:

Виктор. [...] я ж потом вышел-таки на дорогу, я вылез к нему, автобус бросил с людьми, вопреки порядку прямо на движении. Что, думаешь, не вышел?! А?! Так, думаешь, и ждал, когда он опять уйдет? Я к нему вышел. И что, ты думаешь, он мне сказал. Он мне ничего не сказал! Он промолчал! Потому что он был - я! [...] Я сам волк. [s. 67]

Dostrzegając wilka w samym sobie Wiktor dostrzegł jednocześnie chaos, który tkwi w każdym człowieku. Dlatego wszelkie próby przewyciężenia chaosu i przywrócenia ładu na świecie są daremne, walcząc z nim człowiek występuje przeciwko własnej naturze. Ze słów Hezjoda dowiadujemy się, że starożytni Grecy pojmowali chaos z perspektywy naturalnej opozycji do kosmosu, wskazując jednak na jego pierwotność w stosunku do uporządkowanego bytu oraz na obecność mocy twórczych, należących do jego istoty. Etymologicznie termin chaos oznacza szczelinę, rozwarcie¹⁷⁸. W filozofii Nietzschego słowo to w swoim funkcjonowaniu na płaszczyźnie języka mieści w sobie zawsze ruch, dynamizm. Jak stwierdził filozof: „Powiadam wam, trzeba mieć chaos w sobie, by породzić gwiazdę tańczącą. Powiadam wam, wiele chaosu jest jeszcze w was. Biada! Zbliża się czas, gdy człowiek żadnej gwiazdy породzić nie będzie zdolny; Biada! Zbliża się czas po tysiącokroć wzgardy godnego człowieka, człowieka, co nawet samym sobą już gardzić nie zdoła.”¹⁷⁹ U podstaw prawdziwej natury bytu tkwi chaos, któremu

¹⁷⁸ Zob. G.S. Kirk, J.E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska*. Tłum. J. Lang. Warszawa-Poznań 1999.

¹⁷⁹ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. W. Berent. Korzystam ze strony internetowej: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/tako-rzecz-zaratustra.html>. [Data dostępu: 30.04.2016]

od wieków człowiek przeciwstawia przeróżne założenia estetyczne, polityczne, społeczne czy kulturowe mające tylko jedno zadanie – uporządkować charakter świata.

Sadur przedstawia swoje rozważania nad naturą rzeczywistości przez pryzmat człowieka, którego przeraża własna indywidualność i ujawniony chaos. Wilk, będący personifikacją wewnętrznej destabilizacji, jednocześnie podkreśla wyjątkowość bohatera, a Jegor jako ludzka metamorfoza zwierzęcia właściwie ocenia Wiktora: „Только он живой. В нем кровь живая... как заря его кровь, во как! Все другие потухли давно, даже не пахнут ничем, одной зубной пастой. А он живой человек. Какой есть.” [s. 64] Parafrazując słowa Nietzschego, trzeba mieć w sobie chaos, by dostrzec niewidzialnego dla innych wilka, ale Wiktor szaleńczo się boi być naznaczonym piętnem innego, popada w alkoholizm i obłąd byle tylko pozostać tym, który „samym sobą już gardzić nie zdoła”, posłusznym elementem społecznej układanki. To szaleństwo przeraża tak, jak przeraża maniakalny wręcz stan Zoi, do jakiego doprowadziło ją użalanie się nad sobą i zadręczanie się Wiktora, które „вытягивают ей душу”. Zoja gotowa jest poświęcić wszystko, by jej ukochany odzyskał spokój, jakkolwiek absurdalne jest jej życzenie – dla niego pragnie zostać świętą i ukryć go przed wszystkimi nieszczęściami i bólem, przed wilkiem pod „звездным плащом”:

Зоя. Когда я буду святой, у меня вот такая вот будет накидка, до пола, вся в звездочках, звездочки будут живые, только-только с неба и сразу на мою накидку, как стрекозки, я пойду, пойду остороженько, вот так вот, на цыпочках, с неба слезу и укрою Витю накидкой своей. И порядок наступит. [s. 62]

Udrękę uznać można za jeden z kluczowych motywów w twórczości Sadur, określający duchowy stan bohaterów i ich egzystencję. Nawet miłość nie jest tutaj wybawieniem, dręczy i zabija Zoję, Wiktora i Jegora na równi z niewidzialnym wilkiem i choć Zoja stała się narzędziem walki z chaosem, to jej siła nie jest już w stanie nikomu pomóc: „Виктор. Не надо так сильно любить.” [s. 67] Miłość miała ocalić nie tylko Wiktora, ale również Jegora, który dla niej zapragnął się zmienić:

Егор. Я наполовину из вас, из людей, а на вторую - из железа! Так надо, чтоб с вами быть. *(Вдохновенно.)* Вить, ты меня в светлое будущее звал. Я верил. Вить, я верю! Я на вашу большую любовь поглядел и верю теперь! В нее - святую! Ты святая *(быстро кланяется Зое)*. [...] Я тыщу лет на свете живу, как

наказанный. Я вас таких полюбил. Я на всех людей смотрел, сильно смотрел, как волк на луну смотрит.[...] Я послужу! Я сильный, сильнее всех в мире! Я победы для вас добьюсь! Порядок наведу! Заря взойдет для вас! [s. 66]

Miłością można wiele zdziałać, uleczyć wiele ran, lecz przez uczucie przedstawione w *Bękartie* zdążyły już przelecieć księżycowe wilki, a bohaterowie utracili stabilny grunt pod nogami. Ani Zoja ani Jegor nie są w stanie zaprowadzić porządku w świecie, gdzie inność i indywidualizm są potępiane i wyśmiewane bardziej niż alkoholizm czy obłąd, taki świat bowiem sam w sobie nosi cechy szaleństwa. Człowiek odczuwa wewnętrzną potrzebę, by uporządkować chaos, nadać mu kształt i ład, tutaj jednak bohaterowie nie potrafią zaprowadzić porządku w swojej rzeczywistości. Jedynym wyjściem z tego tragicznego dialogu trojga jest śmierć. Zoja poddając się fali irracjonalności w swoim samobójczym planie wyznacza Jegorowi rolę zabójcy jej oraz Wiktora, a chłopiec posłuszny swojej obietnicy, że będzie im służył, dokonał tej swoistej eutanazji.

Nasuwa się pytanie, czy tajemniczy wilk był jedynie wytworem zachwianej wyobraźni głównego bohatera? Jak mężczyzna uznający wyłącznie logiczne dowody i porządek mógł dostrzec coś, czego nikt inny nie widział. Wiktor próbując rozwiązać zagadkę swojego spotkania z drapieżnikiem popada w coraz większy intelektualny i emocjonalny zamęt, z którego jedynym wyjściem okazuje się dla niego odmienny stan świadomości, szaleństwo wywołane alkoholem. Jednak wilk nie mógł być tylko alkoholową halucynacją, bohater zaczął bowiem pić już po spotkaniu z nim. Pomimo to nie sposób wykluczyć, że mężczyzna cierpiał na pewne zaburzenia psychiczne objawiające się urojeniami, omamami i zmianą zachowania. Być może rozwijała się u niego choroba, przez którą jego zachowanie stawało się coraz bardziej dziwaczne, oskarżał Zoję, że ta już go nie chce, a Jegora, że jest prześladowającym go wilkiem, burzącym porządek rzeczy. W jego umyśle stale powracał dziwny obraz tajemniczego spotkania, o którym inni nie wiedzieli. Dystans w stosunku do otoczenia, problemy alkoholowe, stany depresyjne, agresja wobec przygarniętego chłopca to symptomy mogące świadczyć o zaburzeniu afektywnym dwubiegunowym¹⁸⁰. Czy rzeczywiście jednak cała sztuka przekształca się w opis dramatu, jaki dotknął ludzi zamieszkujących z osobą chorą psychicznie i równocześnie zmagających się z własnymi upiorami. Taka

¹⁸⁰ Zob. A. Grzywa: *Zachowania samobójcze. W: Między literaturą a medycyną. Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*. Red. E. Łoch, G. Wallner. Lublin 2007.

charakterystyka byłaby możliwa gdyby nie fakt, że Jegorowi cechy wilcze przypisują nie tylko pozostali bohaterowie: „Зоя. Детонька, волчонок” [s. 67]; „Виктор. Волчонок ты, отродье!” [s. 66], ale także on sam portretuje siebie w ten sposób: „Егор. А волков кто спасает?” [s. 62] Jego wypowiedzi, choć często nierealne, są jasne, przejrzyste i bardzo sugestywne, nie sprawiają, że odbiorca waha się co do ich prawdziwości jak ma to miejsce w przypadku Zoi oraz Wiktora. Wprawdzie *Bękart* nie jest przepełniony elementami czysto realistyczno-magicznymi w takim stopniu, jak inne sztuki Sadur, ale opisana przygoda z wilkiem nie wydarzyła się wyłącznie w umyśle, w wyobraźni bohatera. Dość szczegółowy opis fizycznych czy fizjologicznych aspektów spotkania Wiktora z drapieżnikiem potwierdza zasadność założenia, że rzeczywiście miało ono miejsce. Sadur stworzyła misternie przygotowany obraz wyrażający tajemniczą, zagadkową stronę otaczającej nas rzeczywistości.

Dopiero druga część dylogii wyjaśnia pewne kwestie powiązane z rzeczywistością magiczną, lecz inne jeszcze bardziej komplikuje. Akcja *Księżycowych wilków* (*Лунные волки*) rozgrywa się w przestrzeni zimowego lasu, w odludnej chacie. Ponownie pojawia się postać Jegora w osobie człowieka-wilka, tym razem na jego drodze znalazła się Motia, osoba, wydawać by się mogło, w pełni przewidywalna – stara, samotna, opuszczona przez wszystkich kobieta uwielbiana i kolekcjonująca pocztówki. Jednak w trakcie biegu akcji staje się ona kimś zupełnie innym, przedstawicielką świata realistycznego i absurdalnego zarazem. Motia stoi na straży światowego porządku, wraz z wieloma innymi jednostkami, o których mowa w dramacie została oddelegowana, by odnaleźć i zająć się Jegorem:

Мотя. Не знали ж, куда тебя занесет. Постов много, а ты один. За тобой со спутников наблюдали - куда пойдешь. Пришел сюда. Мне повышение будет.

Приедут, я тебя сдам, отпуск возьму. А сейчас, дай я тебя свяжу. [s. 79]

Wszystkie działania Jegora musiały być kontrolowane i neutralizowane, ponieważ jako wilk stanowił bezpośrednie zagrożenie dla panującego ładu. Ten, który dobrowolnie wybiera samotność: „Егор. Я так буду жить, сам, один!” [s. 64], niezależność i wolność nie wpisuje się w idealny obraz i ogólnieprzyjęty schemat budowy społeczeństwa. Dzika natura i sprzyjanie wilkom bardziej niż ludziom skazują go na alienację: „Мотя. Волк никому не нужен. Кругом уже порядок сделали, а он все один.” [s. 74] W uświęconym przez lata porządku otaczającej rzeczywistości wszystko jest z góry

określone i zna swoje miejsce, tymczasem wilk przez swoje niepodporządkowanie i samowystarczalność łamie odwieczne reguły: „Мотя. Трава землю сосет. Это один. Баранчик траву рвет. Это два. Человек грызет баранчика. Это три. Волк режет человека. Это четыре. Кто над волком? [...] Кто волка ест? Кому он нужен?” [s. 75] Wilk dezorganizuje ten racjonalny schemat zależności między danymi istotami, określający porządek we wszechświecie. Motia stojąca na straży tego porządku musi doprowadzić do schwytania Jegora, by chaos nie pochłonął więcej ofiar.

Jegor z kolei bez względu na słowa Motii pozostaje wytrwałym przedstawicielem swego gatunku. Dokarmia swoich braci barankami należącymi do Motii, a nawet jej ukochanym pieskiem, zależy mu bowiem, by głodne i osłabione wilki nie zamarzyły: „Егор. Ты не понимаешь. Волки плакают - у них тоска - им кровь, как нам огонь. Им так назначено - чужой кровью жить.” [s. 74] Chłopca i drapieżniki łączy specyficzna nić porozumienia, zwierzęta nie atakują go mimo głodu, a on doskonale rozumie ich zachowania: „Егор. Они, знаешь, чего на луну-то воют? Луна - это ихнее солнце. Они ей песни поют и ждут от нас ребеночка на воспитание. Другие звери сразу сожрут, одни волки могут своим же молоком. Они и просят у луны - скорее им ребеночка такого. Какой людям не нужен, хоть бы хроменький, они возьмут, силачом сделают.” [s. 79-80] Sadur nie opisuje w swojej sztuce przeobrażenia się z postaci ludzkiej w postać zwierzęcą lub na odwrót, lecz wszystkie szczegóły życia wilków, jakie znane są Jegorowi bezsprzecznie poświadczają jego bliski związek z tymi drapieżnikami, jak również możliwość takowej metamorfozy. Motyw wilka ma charakter rytualno-magiczny z wyraźnym powiązaniem z wierzeniami i mitologią i nie pozwala na racjonalne postrzeganie przedstawionych wydarzeń. Konflikt niezwyklej postaci z otaczającym światem zapoczątkowany w *Bękarcie* przybiera w *Księżycowych wilkach* rozmiary tragicznej konfrontacji. Jegor okazał się bowiem nie tylko tajemniczym człowiekiem-wilkiem, ale również niezwykle istotą, która kumuluje w sobie cały świat:

Егор. Да погоди! Я человек... по внешности... а почему я думаю, что все - вот это вот все - я! [...] Все, что только есть! Даже тебя увидел, глупую, и то узнал. Я тебя сразу узнал, Мотя! [...] Честно! Честно! Как кольнуло - где-то ты во мне угнездилась, крохотулечка такая, а узнал сразу же! Вот она - Мотя! [...] Вообще - все, все! И лес, и снега, земля, естественно, в первую очередь, и небище это синее в звездочках, и за ним что есть - вечность - бесконечность - я это! [...] Аж прям думаю, разнесет меня сейчас на осколки от этой силищи,

она же томится. Ей тесно, я же маленький, если по правде, видишь какой? И все это сдерживаю в себе. [s. 76-77]

Piętnastoletni chłopiec odczuwa olbrzymi ciężar odpowiedzialności za cały wszechświat, a pragnie jedynie prostego życia zwyczajnego człowieka, na jakiego wskazuje jego wygląd zewnętrzny. Została mu jednak wyznaczona rola jednostki wybitnej, wyróżniającej się spośród całego społeczeństwa, obdarzonej zdolnościami i energią, które skazują go na wyobcowanie i cierpienie, na bycie ofiarą poświęcającą siebie dla ludzkości. Jest uosobieniem cech niezrozumiałych i niedostępnych dla zwykłego człowieka, pochodzi z przestrzeni, której nie obejmuje pole widzenia przeciętnych ludzi. Według nich świat powinien służyć do konkretnych pragmatycznych celów, postrzegają go tylko w jednej perspektywie. Ich światopogląd zakłada istnienie nienaruszalnego systemu, porządku, którego nie należy zmieniać. Taki pogląd na świat nie pozwala wyjść poza obręb rzeczywistości, by poznać to, co nowe, a co jawi się jako chaos: „Всех применили, один ты непримененный остался у нас.” [s. 78] Nieuchwytność i niedostępność Jegora sprawiają, że zarówno inni bohaterowie dramatu, jak i odbiorcy zastanawiają się, kim naprawdę jest ta postać – człowiekiem czy wilkiem, dzieckiem czy starcem, szatanem czy bóstwem, a może siłą natury kumulującą w sobie energię? Cały obraz postaci został stworzony na zasadzie przeciwieństw. W rysunku swoich bohaterów Sadur prawie nigdy nie stosuje techniki czarno-białej, tą zasadą kierowała się również w dramacie *Zorza wszędzie*. Chłopiec zrodzony z prostytutki i kryminalisty, ale uczłowieczony miłością Zoji oraz Witii, mówi o sobie: „Зверь. [...] Мамка у меня косматая, зубастая, р-рычит вот так вот, а сисек у ней восемь.” [s. 72] Przywodzi to na myśl mityczne postacie założycieli Rzymu, wykarmionych przez wilczycę. Podobnie jak im, również Jegorowi przypisać można cechy nadprzyrodzone istoty kumulującej w sobie siły kosmiczne. Osobowość chłopca ujawnia się w walce, konfliktach, w przełamywaniu oporu i barier, co unaocznia jego niezwykłość. Tymczasem bliżej nie sprecyzowane siły rządzące społeczeństwem, reprezentowane między innymi przez Motię postanowiły pochwycić nieprzeciętną jednostkę, by dokładnie ją zbadać i wykorzystać: „Мотя. [...] Там они тебя сами разрежут. Из тебя чего-то добыть хотят. Энергию какую-то высшую, экстракт. Говорят, в тебе одном только есть. Раз в тыщу лет бывает...” [s. 79] Sama kobieta wydaje się przerażona tym, co czeka Jegora, odczuwa bowiem na sobie działanie sił irracjonalnych emanujących z chłopca. Pod ich wpływem sama odnajduje w sobie człowieczeństwo i ocala piętnastolatka przed okrucieństwami świata zewnętrznego.

Zabija go strzelając mu w plecy, gdyż nie chce być przyczyną jego duchowego upadku, po raz pierwszy łamie swoje zasady i narusza porządek. Czyni to jednak również dla całego społeczeństwa, pragnąc uwolnić je od jednostki zdegenerowanej: „[...] раз тебя не будет, то и освободимся, выскочим все из тебя и заря взойдет.” [s. 80] Motia zabija Jegora z szacunku, unicestwiając tym samym wszystko to, co miało wartość dla odbiorcy, co budowało warstwę moralną i filozoficzną dramatu. Jednak śmierć nie jest tu synonimem mroku i beznadziejności, lecz służy przeobrażeniu w coś nowego, dającego nadzieję, a bohaterowie poprzez ciemność podążają ku światłu. Po zabójstwie Motia w szaleńczym amoku oddaje Jegora wilkom: „(Уходит, кричит.) Эй, волки! Грядет Егорий в звездном плаще, заря поднимать! Ликуйте, лунные!” [s. 80] Mimo iż kobieta zwraca się bezpośrednio do drapieżników, to jest przekonana, że chłopiec służyć będzie zarówno zwierzętom, jak i ludziom. Okryty identycznym gwiazdnym płaszczem, pod jakim Zoja jako święta chciała ukryć Wiktora, Jegor powróciwszy do przestrzeni chaosu przyniesie wybawienie ludzkości. W tajemniczej rzeczywistości sztuki nawet wilki nie są już zwyczajne, lecz księżycowe, a zatem ułudne, bezcielesne, niewidzialne. Stają się demonami przebiegającymi z mrozącym krew w żyłach wyciem przez ludzkie życie i pozostawiającymi w sercach szczelinę, przez którą już zawsze sączyć się będzie chaos pozbawiający stabilnego gruntu pod nogami. Sadur przedstawia rzeczywistość, w której człowiek oceniany jest z punktu widzenia ni to ludzi, ni to wilków. Wszyscy bohaterowie reprezentują określone kategorie moralne i filozoficzne, a jednak pod wpływem jednego tylko Jegora zmieniają dotychczasowe poglądy. Chaos i szaleństwo rodzą ciągle pytania o to, jak żyć, by nadać swemu życiu sens. Czy postępować zgodnie z regułami, czy też dać się ponieść nieuchwytnemu i niedostępnemu Innemu. To, co nieznanne wzbudza lęk w zwolennikach zachowania porządku społecznego. Twórczość dramaturgiczną Sadur odebrać można jako „выступление за необъяснимое, неразрешимое, как провокацию по отношению к установленному порядку. С этой целью она перешагивает границы пространства и времени и преодолевает, повторно, границы сознания. Сумасшествие является привилегированной противоположностью, является Другим по сравнению с общественными нормами.”¹⁸¹ Chociaż bohaterowie sztuki *Zorza wszędzie* nie zdają sobie z tego sprawy, wyniszcza ich choroba duszy wywołana przez zbytne zniewolenie ciała. Sadur spuszcza z uwięzi swoje księżycowe wilki dąży tym samym do uwolnienia człowieka

¹⁸¹ К. Парнель: *Сумасшествие как переход в „Другое”* (дискуссия о телесности у Нины Садур). „Прегляд Русыцystyczny” 1998, nr 1-2, s. 91-92.

od lat zniewolonego przez system, który wypracował rozmaite warianty zaszczepiania dyscypliny w znanych z analizy Foucaulta „podatnych ciałach”, poddawanych nieustannemu przymusowi, o czym mowa będzie poniżej.

Każdy człowiek kształtuje się w oparciu o wzorce konkretnej kultury, skomplikowane mechanizmy, które składają się na jego socjalizację i rodzaj relacji ze światem. Według Foucaulta w trakcie szeroko rozumianej penalizacji ciało zostaje uwikłane w sieć wyrzeczeń, przymusowych działań, zakazów, nakazów i zobowiązań kontrolowanych i stabilizowanych przez różnorodne instytucje. Począwszy od XVIII wieku obecna od dawna kontrola jednostki oraz całej społeczności zmienia się jakościowo i przybiera postać obróbki detalicznej każdego aspektu funkcjonowania ciała: „[...] odkrywano ciało jako obiekt i tarczę strzelniczą władzy. Można z łatwością znaleźć znaki świadczące o wielkiej uwadze, jaką wówczas obdarzano ciało – ciało, którym się manipuluje, które się urabia, szkoli, które jest podatne, reaguje, nabiera zręczności, a jego siły ulegają zwielokrotnieniu.”¹⁸² Opisywane przez filozofa sposoby drobiazgowego, codziennego kontrolowania dotyczą przede wszystkim męskich ciał, w szczególności żołnierzy i więźniów. Jednak w miarę upływu czasu wiedza na temat ludzkiego ciała zaczęła zmierzać w niebezpiecznym kierunku: „[...] nie tyle do udoskonalenia jego zdolności czy zwiększenia jego podporządkowania, ile do stworzenia układu, który za pomocą jednego wspólnego mechanizmu czyni je tym posłuszniejszym, im bardziej jest ono pożyteczne, i na odwrót. [...] Ciało ludzkie dostaje się w tryby maszynerii władzy, która dokonuje rewizji, rozbiera na części i na powrót je składa.”¹⁸³ Dyscyplina wytworzyła wyćwiczone i podporządkowane ciała – „ciała podatne”, wykonujące wszelkie polecenia i działające według określonych reguł. Ciało zostaje zanurzone w sferę polityki, którą Foucault rozumie szeroko jako oddziaływanie przy użyciu zorganizowanej i zaplanowanej siły, przemocy, ideologii, technologii. Człowiek pochwycony w sidła dyscypliny stanie się znormalizowany, łatwo sterowalny, a obowiązujące ujednoczone reguły doprowadzą do tego, że wszelkie indywidualne różnice będą tracić na znaczeniu. A ponieważ „w systemie dyscyplinarnym”, za jaki zdecydowanie uznać można rządy sprawowane w Rosji, czy też – jak generalnie ocenił Foucault – w naszej cywilizacji „szaleniec i przestępca jest bardziej zindywidualizowany niż [człowiek – M.N.-J.] normalny i praworządny”¹⁸⁴, Sadur zdecydowała się odkryć

¹⁸² M. Foucault: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. T. Komendant, Warszawa 2009, s. 132.

¹⁸³ Ibidem, s. 133.

¹⁸⁴ Ibidem, s. 188.

w swoich bohaterach tajemne szaleństwo. Poprzez wprowadzenie księżycowych wilków – tajemniczych metafor szaleństwa – sprzeciwia się tej rzeczywistości, która została wyprodukowana przez władzę. Ład rozumiany jako przestrzeń zamknięta, nadzorowana w każdym punkcie, gdzie najdrobniejsze nawet ruchy osób są kontrolowane zastępując w jej sztukach zaśniewony dziki las, a więc przestrzeń otwarta ku innym przestrzeniom. Chaos wprowadzony przez dzikie zwierzęta pałające rządzą krwi przeraża, ale jednocześnie oczyszcza, wdrażając nowy porządek – porządek sił przyrody nie podporządkowującej się żadnym władzom. Państwowy nadzór i kontrola niszcząca głębię duchową człowieka wpływają na całość społeczeństw z wyjątkiem niektórych jednostek, którym jednak trudno przystosować się do warunków, w jakich przyszło im żyć. Pesymistyczny wydźwięk sztuki połączony z magiczno-realistyczną atmosferą sprawia, że Sadur dociera swoimi księżycowymi wilkami do każdego z odbiorców uświadamiając, że człowiek nie powinien się poddawać lecz zabiegać o swoją niezależność.

Kryterium normalności

Meksykański krytyk Luis Leal zdefiniował realizm magiczny jako: „*postawę wobec rzeczywistości*», która zakłada *«odkrywanie tajemniczych relacji pomiędzy człowiekiem a jego położeniem.»* Aby zauważyć *«tajemnice rzeczywistości, twórca realizmu magicznego wyostrza swoje zmysły do granic możliwości, co pozwala mu wyczuć niedostrzegalne subtelności zewnętrznego świata, różnorodny świat, w którym żyjemy.»*¹⁸⁵ Sadur zdążyła już przyzwyczaić odbiorców do pewnej zagadkowości, do konieczności zaakceptowania faktu, że sens jej utworów nigdy nie jest jasno wyłożony. W jej dramatach zdecydowanie brakuje wyraźnych reguł, skończonej historii, przysłowiowej „kropki nad i”. Autorka od konkretnych opisów życia codziennego w stylu szkoły naturalnej przechodzi do filozoficznego ujęcia rzeczywistości. Bohaterki sztuki *Zamarzli*, głucha Lejla oszpecona przez ojca i odtrącona przez matkę Nadia pracują w „przeklętym” teatrze, a w przestrzeni zewnętrznej dominuje zima, przeszywający chłód, lodowata brudna woda. Jednak bohaterki „zamarzły” nie z tego powodu, lecz

¹⁸⁵ “Leal defines magical realism as an «attitude towards reality» that consists of the «discovery of the mysterious relations between man and his circumstances.» In order to perceive the «mysteries of reality, the magical realist writer heightens his senses to an extreme state that allows him to intuit the imperceptible subtleties of the external world, the multifarious world in which we live.» [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Chanady: *The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham, London 1995, s. 131.

z ubóstwa, samotności i bezdomności, zamarzyły ich dusze, ponieważ zabrakło im w życiu miłości i współczucia. Toteż sami zaczynają mścić się na szarym i ściętym lodem otaczającym ich świecie. Nie pomaga tu „ciepło” marzeń i pragnień, szybko bowiem przekształcają się one w bolesne nadwyrężenie duszy. Wiera w sztuce *Czorty, suki, kozły z komunalki...* pragnie widzieć w swoim bracie bohatera, nieomal herosa, gdy tymczasem ten okazuje się zwyczajnym śmiertelnikiem, więc znów winą obarcza się otaczającą rzeczywistość. Ten świat jest wrogi i destrukcyjny, jak również bardzo kruchy, gdyż może runąć pod ciężarem kłamstwa i zła. Wydaje się, że bohaterowie sztuk Sadur są już zmęczeni, „sfatygowani” i gwałtownie wyrodnęli, a jedyną szansą na ich ocalenie są magiczne siły nie zależne od człowieka i czasem nawet mu wrogie. Najczęściej jednak zetknięcie się ze światem inności jest swojego rodzaju darem przynoszącym pociechę.

„Inność”, „niezwykłość”, „szaleństwo” są pojmowane przez bohaterów omówionych sztuk jako zaprzeczenie podstawowych wartości, jako „wartości negatywne”. Dzieje się tak dlatego, że w kreowanej przez Sadur wizji świata panuje atmosfera strachu, trwogi, tajemniczości, zagrożenia i nawet rozczarowania. Niezwykłość przedstawionego świata inności wskazuje na dewaluację czy wręcz zniszczenie obyczajowości istotnej dla występujących w nim postaci. Jej utrata rodzi w ludziach rozmaite uczucia i postawy. W pospolitym, codziennym świecie, uformowanym zgodnie z codziennością samej autorki, odrętwiałości, zamarnięciu towarzyszy paniczny strach. Bohaterowie niepokoją się, że ich normalny świat, ukształtowany przez stały system wartości runie. Szczególnie ważne jest dla nich kryterium normalności nadające sens ich egzystencji. Obawa przed jego naruszeniem jest tak silna, że ona sama doprowadzić może do szaleństwa. Normalność staje się w sztukach Sadur synonimem realizmu, szaleństwo natomiast – magii. Oba elementy przenikają się wzajemnie nadając utworom unikalny charakter, a jednocześnie spełniając jeden z warunków zaistnienia realizmu magicznego. W czytelniku budzą się wątpliwości, jak powinien rozumieć opisywane wydarzenia, waha się on pomiędzy tym, czy niezwykle historie mają charakter cudowny, czy też stanowią złudzenie i wymysł chorego umysłu bohatera¹⁹⁶. Możliwość interpretacji psychologicznej sytuuje omawiane dramaty nieco bardziej na obrzeżach nurtu realizmu magicznego, ale jest niezbędna. U Sadur ta niepewność powoduje bowiem, że rozszerzają się ramy realizmu, a opisane historie to już

¹⁹⁶ Zob. W.B. Fairs: *Scherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. W: *Magical Realism. Theory...*

nie tylko pogłębiona prawda o rzeczywistym świecie. Źródłem elementów magicznych jest tutaj podświadomość wyrażona w archetypach i mitach, która współcześnie – jak ukazała pisarka – często przekształca się w szeroko rozumiane szaleństwo. Mały wycinek rzeczywistości opisany w dramatach, często niezrozumiały i zawiły, dzięki „magicznemu” zburzeniu zastanego porządku świata i wyrzeczeniu się przyjętych norm kryje w sobie pewien element dydaktyczny, umożliwiający sformułowanie czasem nawet bardzo oryginalnych wniosków. Nader trafnie, w formie pytania, krytyk Olga Garibowa wyraziła przewodnią myśl sztuki *Dziwo-baba*, której sens odnieść można również do wymienionych wyżej dramatów: „Неужели непременно надо сойти с ума, чтобы осознать свою причастность к судьбе мира, неужели нравственное чувство обостряется только там, где замолкает здравый смысл?”¹⁹⁷ W tekstach Sadur sfery nadrealności i rzeczywistego świata oddziałują na siebie wzajemnie, są maksymalnie zbliżone, ich granice są zatarte co sprawia trudności zarówno we właściwym odbiorze dzieła, jak i przy wyborze najtrafniejszej metody jego naukowej interpretacji. Taka jest cecha utworów reprezentatywnych dla realizmu magicznego. Połączenie wnikliwego spojrzenia na świat z porywem szaleństwa i wyobraźni daje poczucie tego, że znajdujemy się w świecie nie z tej ziemi, magicznym, niezwykłym, a jednocześnie w trakcie lektury odnosi się wrażenie, że ma się do czynienia z czymś zaskakującym, lecz oczywistym zarazem. Efekt niezwykłości Sadur uzyskuje w rezultacie kontrastowego zestawienia krańcowo realistycznego tła z siłą i natężeniem trapiących społeczeństwo lęków. Opozycja wszechogarniającej normalności i niszczącego, ale uzdrawiającego zarazem chaosu sprawia, że uczucia i szaleństwo tracą swój pierwotny tragiczny wymiar, stają się bardziej ludzkie, niż realna rzeczywistość, oparta na tak zwanych (nie)normalnych zasadach.

Barbara Klonowska w swojej pracy *Contaminations. Magic Realism in Contemporary British Fiction*, bazując na teorii Stephena Slemona słusznie uważa, że ze strukturalnego punktu widzenia zasada realizmu magicznego opiera się na dwóch sprzecznościach. Rama realistyczna może ulec zniszczeniu poprzez wpływ elementów bajki lub mitu, lub też podstawa mitu czy baśni jest sukcesywnie modyfikowana w wyniku namnażania się elementów realistycznych. Najważniejsze więc staje się pytanie o zachowanie równowagi pomiędzy poszczególnymi elementami w tekstach

¹⁹⁷ О.И.Гарибова: «Чудная баба». *И подлинность, и предельная условность*. Сут. за: М.И. Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2009, s. 206.

utworów realizmu magicznego. W dalszej części swojej pracy autorka udowadnia jednak, że pojęcie czystego gatunku nie istnieje, nawet w najbardziej „cudownej” literaturze Ameryki Łacińskiej pomiędzy elementami realizmu i magii dochodzi do spięć. Dyskursy przecinają się ze sobą i łączą, a rezultat stanowi pewną mieszankę prezentującą w różnym stopniu cechy obu z nich i zwracającą uwagę dokładnie na sposób, w jaki zostały połączone¹⁹⁸. W zanalizowanych w I rozdziale sztukach Sadur owa idealna równowaga między elementami została zachwiana. Zdecydowanie przeważa w nich realizm, magia zaś ograniczona została do kilku wybranych przejawów. Jednak w każdej ze sztuk są one ściśle związane ze światem przedstawionym, identycznym z tym, w jakim żyją odbiorcy, a także autorka dramatów, świat realny odtwarzająca. Ponadto pełnią istotną funkcję moralizatorską, dydaktyczną, bowiem dla Sadur realizm magiczny stanowi sposób na zasugerowanie konieczności przewartościowania życia współczesnego człowieka. Świat dramatów to często w pewnym stopniu „świat na opak”, w którym wszakże absurdy rzeczywistości nie śmieszą, a uczą. Realizm magiczny służy pisarce, by ostrzec przed możliwością katastrofalnej w skutkach dezorganizacji relacji międzyludzkich, spustoszenia autentycznych więzi uczuciowych, takich jak miłość, bliskość, szacunek, życzliwość. Dąży do ukazania odbiorcy, że potrzebne są zmiany. Sadur eksponuje bardziej realną rzeczywistość, jednak w każdej sztuce czyni to tak, by odbiorca mógł wyczuć, że kryje się pod ową normalną rzeczywistością i codziennością coś mrocznego, niezwykłego, tajemniczego, na co zwykle człowiek pogrążony w przyziemnej krzątaninie nie zwraca uwagi. Osobliwa atmosfera dramatów Sadur, na którą składa się zarówno niesamowitość, jak i spojrzenie na człowieka i otaczający go świat z punktu widzenia antropologicznego i ontologicznego pesymizmu sprawia, że rzeczywistość zaczyna przemieniać się w bardziej oryginalną i niecodzienną. Według sposobu postrzegania realizmu magicznego przez Franza Roha, magia powinna być bardziej implicytna niż eksplicytna, „magiczny” staje się tutaj synonimem słowa „tajemniczy”, bazuje na „defamiliaryzacji”¹⁹⁹. Zgodnie z tym założeniem odbiorca dokonuje wnikliwej analizy tekstu, aby rozwikłać jego prawdziwe znaczenie, a autor ma więcej możliwości, by

¹⁹⁸ Zob. B. Klonowska: *Contaminations. Magic Realism in Contemporary British Fiction*. Lublin 2006.

¹⁹⁹ Zob. więcej: *Ibidem*.

Termin *defamiliaryzacja* (inaczej *udziwnienie*, z rosyjskiego *остранение*) został wprowadzony przez formalistę rosyjskiego Wiktora Szklowskiego wykorzystującego specjalne chwytły, by przeciwdziałać procesowi przyzwyczajania, jako skutkowi sformalizowanej percepcji świata. Dla formalistów utwór wartościowy artystycznie musiał wykraczać poza przyjęte konwencje odbioru sztuki i ukazania świata przedstawionego. Ważne było twórcze przekształcenie tego, co w codziennym spojrzeniu na rzeczywistość uznajemy za normalne i zwyczajne.

w swoim wielowarstwowym znaczeniowo utworze naświetlić i skrytykować dany problem. Realizm magiczny, wykorzystany przez Sadur w analizowanych sztukach to rodzaj manifestacji, filozoficznego komentarza do ukazanego obrazu człowieka, który zarówno w porządku metafizycznym, jak i fizycznym okazuje się częścią „bardziej pełnego” świata. Pełnego, ponieważ dającego możliwość integralnego połączenia się elementów, które wydają się sprzeczne. Niedobór w sztukach Sadur motywów stricte fantastycznych sprzyja ich wiarygodności.

Rozdział II

Realistyczno-magiczne adaptacje, czyli cudowność a realizm magiczny

Czyż cuda nie są czarami?

Bernard Cornwell, *Nieprzyjaciół Boga*

Transformacje klasyki we współczesnej dramaturgii rosyjskiej

Twórczość dramaturgiczna Niny Sadur należy do literatury przełomu wieków, wyróżniającej się wielokrotnie podkreślanymi przez krytyków próbami odnalezienia nowych idei. To literatura charakteryzująca się znaczną emocjonalnością, poczuciem rozłamu pomiędzy odchodzącą epoką, a kolejnym stuleciem. To wreszcie literatura próbująca utwierdzić samą siebie w nowym wieku, a także w nowych formach, oswoić ten niepowtarzalny czas. Każda literatura i każda epoka wybiera swój własny, odrębny styl, manierę twórczą, przemawia oryginalnym głosem. Towarzyszy temu zwykle chaos, niepewność, oczekiwanie wielkich przemian, przewartościowanie wszystkich pojęć, negacja norm moralnych i autorytetów. Utraciwszy wiarę w dotychczasowy system wartości, przedstawiciele życia literackiego nie tylko poszukują nowych sposobów na wyrażenie siebie i swojej epoki, ale także zwracają się ku głosom z przeszłości. W ten sposób współczesność łączy się z tym co stałe, niezmiennie zakorzenione w czasie i kulturze – z literaturą klasyczną, rozpoznawalną dla każdego członka danego społeczeństwa. Zwrócenie się pisarzy do tradycji, do utworów literatury rodzimej i zagranicznej to jedna z cech wyróżniających także współczesną dramaturgię rosyjską: „Сегодня драматурги активно обращаются к классике, создают современные версии известных сюжетов. Возникают римейки или пьесы, написанные «вокруг» известных произведений.”²⁰⁰ W epoce powtórzeń remake wraz z retakiem, serią, sagą i dialogiem intertekstualnym tworzą grupę form literackich, które proponują coś jako rzecz oryginalną i odmienną, a odbiorca, choć jest świadom faktu, że dana rzecz jest

²⁰⁰ С.Я. Гончарова-Грабовская: *Русская драма конца XX – начала XXI века (аспекты поэтики)*. Korzystam ze strony internetowej: www.philology.bsu.by. [Data dostępu: 18.03.2015]

ponowieniem czegoś, co już zna, decyduje się to kupić, bowiem powtarzalność nie ma dla niego tak wielkiego znaczenia jak fakt, że zwyczajnie mu się to podoba²⁰¹. Zagadnienie tekstów naśladowczych nie jest nowe dla kultury, sztuki i filozofii, które w XX wieku ostatecznie wysunęły problem wtórności i faktycznie rozpoczęły dyskusję o powtórzeniach leżących u podstaw tekstów literackich.

W dwudziestowiecznej dramaturgii rosyjskiej wykorzystywanie cudzych tekstów, tworzenie utworów „по мотивам” lub wariacji na znane wszystkim tematy stało się dla niektórych pisarzy najważniejszym sposobem wyrażenia własnej myśli artystycznej. Realizują w ten sposób indywidualne podejście do historii i podejmują próbę przekazania, w jaki sposób urzeczywistnia się pamięć kulturowa. Na przestrzeni wielu lat pisarze usilnie realizowali ideę parafrazy klasyki rosyjskiej i ogólnoświatowej, jednak przełom XX i XXI wieku uznać można za punkt kulminacyjny form wtórnych. Zgodnie z definicją *Eksperymentalnego słownika dramaturgii rosyjskiej przełomu XX-XXI w.*, opisującego najbardziej wyraziste tendencje ostatnich lat, remake to: „переложение, пересказ, который превращается из элемента текста в основной принцип его конструкции и ориентирует читателя на узнавание / неприятие классического сюжета в новых декорациях, представляет собой тип радикального, провоцирующего замещения: в старую форму культурной памяти привносится новое содержание.”²⁰² Forma wtórna została przesunięta z peryferii gatunków literackich w sam środek systemu i rozprzestrzeniła się w wielu modyfikacjach. Dramaturdzy starają się odtworzyć dzieła klasyków, przekształcając je i dostosowując odpowiednio do nowej epoki, umieszczając w nowym historycznym, kulturowym i bytowym aspekcie. Próby takie podejmują najwybitniejsi współcześni pisarze rosyjscy, inspiracją dla nich stała się między innymi bogata twórczość Antona Czechowa, wariacje na temat *Mewy* stworzyli między innymi Nikołaj Kolada: *Mewa zaśpiewała (Чайка спела)*, Borys Akunin: *Mewa (Чайка)* i Konstantin Kostienko: „*Mewa*” *A.P. Czechowa (remix)* (“*Чайка*” *A.П. Чехова (remix)*). Jurij Kuwałdin natomiast swoją *Wroną (Ворона)* przedstawia postmodernistyczny hipertekst, w którym swoistymi załącznikami są aluzje do sztuk Czechowa *Czajka* i *Wiśniowy sad*, a także do wspomnianej wyżej wariacji Akunina. Aleksiej Słapowski w komedii *Mój wiśniowy sadek (Мой вишневы́й садик)* oraz

²⁰¹ Zob. U. Eco: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Tłum. T. Rutkowska. „Przekazy i opinie” 1990, nr 1/2.

²⁰² *Римейк. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI вв.* W: „Современная драматургия” 2012, nr 2, s. 208.

Władimir Zabałujew i Aleksiej Zenzinow w dramacie *Dojrzały wiśnie w sadzie i wujaszka Wani* (*Поспели вишни в саду у дяди Вани*) także znajdują się pod silnym Czechowowskim wpływem. Sztuka Dmitrija Bawilskiego *Odczytywać mapę dotykiem* (*Чтение карты на ощупь*) to swoisty prequel *Wiśniowego sadu*, w którym pisarz przedstawia zarys życia Raniewskiej we Francji, dwa dni, podczas których decyduje się ona na powrót do Rosji, na ucieczkę z obcego Paryża, w którym nikomu nie jest potrzebna. Jej kochankiem czyni zaś beletrystę Trigorina, a więc zgodnie z logiką gry tekstem dramaturg łączy przestrzenie *Wiśniowego sadu* oraz *Mewy*. Ludmiła Pietruszewska z kolei bardziej niż konkretne tematy wykorzystuje ogół cech, charakterystycznych dla całej dramaturgicznej twórczości autora *Trzech sióstr*, a jej jednoaktowe sztuki nawiązują do jego tradycji wodewilowej. *Trzy dziewczyny w niebieskim* (*Три девушки в голубом*), *Miłość* (*Любовь*), *Lekcje muzyki* (*Уроки музыки*) czy też bazujący na wybranych motywach *Wujaszka Wani – Bifiem* (*Буфем*) – to tylko niektóre przykłady wybrane z bogatej twórczości pisarki. Jelena Griomina w sztuce *Sachalińska żona* (*Сахалинская жена*) łączy dokumentalną podstawę w postaci książki Czechowa *Sachalin* z licznymi Czechowowskimi cytatami, zapożyczonymi z różnorodnych źródeł literackich. Liczne nawiązania do twórczości pisarza odkryć można także w sztuce Kseni Dragunskiej *Rosyjskimi literami* (*Русскими буквами*), jednak jej świat to rzeczywistość XXI wieku, w której młody mężczyzna, wyjeżdżając za granicę, sprzedaje dachę – dom swojego dzieciństwa – wraz z sadem, który umiera na skutek rewolucji technologicznej, bowiem promieniowanie powoduje śmierć wszystkich żyjących stworzeń. Złowróźbny dźwięk siekier zastępuje ogłuszający odgłos przelatujących śmigłowców. Od tak wyraźnych relacji Dragunska przechodzi do ledwie zauważalnych aluzji, zawsze jednak odczytać można Czechowski pierwowzór. Podobnie w sztuce Olgi Zwierliny *Muzyka ciszy* (*На музыку тишины*) bardziej lub mniej widoczną bazą są *Trzy siostry*, lecz pochodzące z nich oddzielne motywy i repliki współczesna pisarka wplotła w wydarzenia historyczne XX wieku. Po Wiktorze Rozowie, Aleksieju Arbuzowie, Aleksandrze Wampiłowie dramaturdzy „nowej fali” aktywnie zwracają się w stronę dziedzictwa klasyka w swoich dramatach psychologicznych. Jednak wpływy Czechowowskie nie są jedynym źródłem inspiracji. Natalia Gromowa wykorzystuje w swoich *Zapiskach z Martwego domu* (*Записки из Мертвого дома*) dzieło Fiodora Dostojewskiego, na powieści tego pisarza bazuje również Nikołaj Klimontowicz tworząc sztukę *Karamazowie i piekło* (*Карамазовы и ад*). Ciekawym przykładem adaptacji są sztuki Olega Bogajewa *Martwe uszy*

(*Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги*) i *Wiśniowe piekło Stanisławskiego* (*Вишневый ад Станиславского*), rozwijające się w kontekście współczesnej rzeczywistości, którym jednak bliżej do *Na dnie* niż *Wiśniowego sadu*. Pierwsza z nich ukazuje nierentowną bibliotekę, zamykaną z powodu braku czytelników, z której książki częściowo gromadzone są w magazynach, a częściowo palone lub przerabiane na papier toaletowy. Autor umieszcza swoją bohaterkę o znamionym imieniu Era w innej, fantasmagorycznej rzeczywistości, gdzie dzieła zebrane ulegają personifikacji i przemieniają się we własnych autorów. Wielcy rosyjscy klasycy Puszkina, Gogol, Tołstoj i Czechow znajdują schronienie w domu bohaterki, żyjąc zgodnie z cytatami, pochodzącymi z własnych utworów oraz mitami i stereotypami, związanymi z ich interpretowaniem. Akcja *Wiśniowego piekła Stanisławskiego* rozgrywa się w teatrze, wśród dekoracji wiśniowego sadu, przy czym scena bardziej przypomina krajobraz marsjański. Innowacje reżysera, który postanowił czytać tekst Czechowa od prawej strony do lewej i jego nienajlepsze relacje z trupą teatralną doprowadziły do tego, że aktorzy postanowili „zjeść” reżysera. Zarówno w przenośni, tworząc list otwarty o katastrofie kultury, jak i w dosłownym, kanibalskim znaczeniu tego słowa, jako wyraz trudnej miłości do nieprostej sztuki aktorskiej. Inny uczeń Nikołaja Kolady – Wasilij Sigariow – na motywach *Zamieci* Aleksandra Puszkina stworzył dramat o jednobrzmiącym tytule. W utworach wielu uczniów autora *Merylin Mongol* odnaleźć można liczne adaptacje dramaturgiczne znanych dzieł literackich, bowiem na jego zajęciach sporo miejsca poświęca się klasycy rosyjskiej i światowej²⁰³. Sam Kolada również wslawił się dramaturgicznymi interpretacjami dzieł takich pisarzy i poetów, jak Czechow, Gogol, Puszkina, Lermontow, Dostojewski, Tiutczew czy Gorki. Posługuje się on cytatem, aluzją czy innymi sposobami wykorzystania tekstów już powstałych, co poświadcza jego znawstwo literatury i teatru. W *Kurzej ślepotie* (*Куриная слепота*) bohaterka Łarisa bezwiednie parafrazuje dygresje Gogola z *Martwych dusz*, polemizuje ze światopoglądem Dostojewskiego i jego dogłębnym analizowaniem „jądra ciemności” ukrytego na dnie duszy człowieka. Ostatnie słowa sztuki, opisujące pożegnanie i wyjazd Łarisy nawiązują do księcia Myszkina i stanu jego umysłu, gdy błądził ulicami miasta. Charakterystyczna dla dramatopisarstwa Kolady gra i zabawa aluzjami oraz cytatami literackimi zmusza czytelnika, by ten zastanowił się nad właściwą kwalifikacją i oceną powiązań, których niekonwencjonalność często sprowadza czytelnika na niewłaściwe

²⁰³ Zob. H. Mazurek: *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*. Katowice 2007.

tory. Tak może stać się w przypadku sztuki *Kura* (*Курция*), gdzie pojawiają się aluzje do sztuki Aleksandra Ostrowskiego *Burza* (*Гроза*), cytaty z *Wiśniowego sadu* oraz wpływy *Mewy*. Gra Kolady z odbiorcą polega również na tworzeniu sytuacji, zdarzeń czy zachowań pozornie identycznych z pierwowzorem, jednak uważna analiza pozwala dostrzec, że w nowych warunkach i innej epoce nabierają one odmiennych znaczeń. Jego interpretacja *Staroświeckich ziemian* (*Старосветские помещики*) Gogoła oraz *Damy pikowej* (*Пиковая дама*) Puszkina wzbudziły kontrowersje wśród czytelników i krytyków. Uznali oni, że Kolada ośmieszył autora *Martwych dusz* oraz skarykaturował postacie noweli, tym samym pozbawiając utwór Puszkina tajemniczości i romantyczności, co wspiera tezę o niejednoznaczności i złożoności sztuk dramaturgicznych²⁰⁴. Utwory nawiązujące do słynnej powieści Iwana Gonczarowa o Ilii Iljiczu Obłomowie to jedne z najgłośniejszych dramatów rosyjskich ostatnich lat. Michaił Ugarow tworząc sztukę *Obłom-off* (*Облом off*) kreśli portret współczesnego człowieka, który wybiera życie w pozycji „off”, sprzeciwiając się tym samym prawom ekonomii rynkowej. Nowy Obłomow jest pasywny, infantylny, nie przyjmuje dzisiejszych wartości, by w finale sztuki jawić się prawie jako trup. Olga Michajłowa z kolei w swoim *Rosyjskim śnie* (*Русский сон*) kreśli obraz współczesnego Obłomowa jako młodego, sympatycznego mężczyznę, którego głównymi cechami charakteru są lenistwo i próżniactwo. Nigdy nie wyszedł on ze swojego pokoju w duszy pozostając dzieckiem, żyjącym w świecie własnych fantazji i nawet miłość energicznej Francuzki Katrin nie jest w stanie go ocalić. Autorka tworzy alegorię mentalności rosyjskiej, dla której, jej zdaniem, charakterystyczne są pasywność społeczna i utopizm. Powstały również współczesne wersje wątków znanych z dzieł Dostojewskiego, a między nimi *Powrót z Martwego domu* (*Возвращение из Мертвого дома*) Natalii Gromowej i *Paradoksy zbrodni albo Samotni jeźdźcy Apokalipsy* (*Парадоксы преступления, или Одинокое всаднику Апокалипсиса*) Władimira Klimienko. Rosyjscy twórcy zwracają się także w stronę klasyki literatury obcej, bazując między innymi na dziełach Williama Szekspira. Sięgnął do nich Borys Akunin w *Hamlecie. Wersji* (*Гамлет. Версия*), gdzie całkowicie zanika element fantastyczny, a pozostaje jedynie polityczna intryga mająca na celu likwidację konkurentów Norweskiego księcia do tronu Danii. Ludmiła Pietruszewska w postmodernistycznej tragikomedii *Hamlet. Zerowa akcja* (*Гамлет. Нулевое действие*) zmienia wydarzenia przedstawione w pierwowzorze oraz wykorzystuje

²⁰⁴ Zob. więcej np.: H. Mazurek: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*. Katowice 2002.

imiona postaci z innych dzieł Szekspira. Brak tu herosów czy bohaterów pozytywnych, dawna wielkość moźnych została bezpowrotnie utracona, a problemy codzienności stały się ważniejsze od tych filozoficznych, ponadczasowych. Zmarły już Grigorij Gorin napisał kontynuację *Romea i Julii* – sztukę *Niech dżuma zarazi oba wasze domy!* (*Чума на оба ваши дома!*). Zamiast wysokiej tragedii dramaturg stworzył tragikomedie, połączenie powagi i karnawalizacji, gdzie współczesna Julia – pochodząca z nizin społecznych Rozalia – ma wyjść za mąż za oszusta Antonia, by pogodzić dwa skłócone rody. W drugiej połowie XX wieku autorskie rozumienie powtórzeń jako podstawy twórczości literackiej i historii zostało bardzo intensywnie wyrażone przez Gorina, który w swoich tekstach dramaturgicznych praktycznie stale odnosił się do znanych wątków i postaci literackich oraz historycznych. Swoje dążenie do powtórności Gorin uznawał za kolejny fragment w całym łańcuchu remake'ów, ukazujących najważniejsze dla ludzkości wątki oraz bohaterów. Tę swoistą ideologię wtórności wyrażał często w bardzo rozwiniętych podtytułach swoich sztuk: „*Кин IV. Трагикомедия в двух частях (по мотивам пьесы Ж.П.Сартра, написанной по мотивам пьесы А.Дюма, созданной по мотивам пьесы Теолона и Курси, сочиненной на основании фактов и слухов о жизни и смерти великого английского актера Эдмунда Кина)*.”²⁰⁵ Obce teksty często służą współczesnym rosyjskim twórcom do wyrażania najważniejszych znaczeń i sensów ich sztuk, a także do realizacji różnorodnych zamierzeń pisarzy. Nawiązania do klasyków tworzą swoistą grę z czytelnikiem, kryjącą głębokie podteksty. Jest to również sposób na połączenie w jedno powagi i żartu, tragizmu i komizmu. Nawet, gdy pierwowzór napisany był w zupełnie innym stylu, autorzy remake'ów wykazują pełną dowolność w przekształcaniu klasyki. Aluzje, cytaty i bohaterowie, gra z dawną literaturą zaprzeczają kresowi zamkniętych światopoglądów, które, jak mogłoby się wydawać, umarły wraz z pisarzami. Współcześni pisarze poprzez remaki budują nową rzeczywistość, będącą drogą w nieznane.

Remake w realizmie zaangażowanym

Wymienione powyżej utwory to tylko niektóre przykłady sztuk rosyjskich dramaturgów stanowiących remaki, przekształcające odpowiednio klasykę, by posłużyć mogła całkowicie nowym celom, odpowiadającym potrzebom współczesności. Do grona

²⁰⁵ Г. Горин: *Кин IV*. Korzystam ze strony internetowej: <http://theatre-pushkin.at.ua/index/0-19>. [Data dostępu: 13.05.2016]

tych autorów z pewnością zaliczyć można również Sadur, co też czyni w swoim artykule Grabowska, wskazując jednak zaledwie na dwie sztuki pisarki: *Brat Cziczikow (Брат Чичиков)* oraz *Pamięci Pieczorina (Памяти Печорина)*. Tymczasem wśród jej dramatów odnaleźć można znacznie więcej utworów stanowiących adaptacje dzieł literatury rosyjskiej oraz zagranicznej. Tworząc je, Sadur zawsze stara się umieścić je w nowej kulturze, w nowym literackim kontekście, uaktualniając dawnych twórców i czyniąc z klasyki swojego rodzaju pryzmat, przez który spojrzeć można na współczesność. Utwory pisarzy, którzy już odeszli stają się pretekstem, by ukazać to, co przełom XX i XXI wieku przyniósł ludzkości, a co budzi u współczesnych autorów niepokój i niechęć. O roli literatury w sytuacji kryzysu trafnie wypowiedzieli się badacze Mark Lipowiecki i Naum Lejderman:

Сильная литература появляется в тревожные времена, когда общество входит в полосу духовного кризиса – когда ощущается несостоятельность прежних представлений о действительности, когда дискредитировали себя прежние символы веры, когда назревает острая потребность в радикальном изменении существующего порядка вещей²⁰⁶.

Narastający chaos społeczny i metafizyczny wpływa coraz silniej na twórczość literacką, a pisarze przy pomocy swoich dzieł starają się odzwierciedlić otaczającą ich, pełną zamętu i absurdu rzeczywistość w sposób jak najmocniej wpływający na odbiorcę. Tym samym w pewnym stopniu pragną zaprowadzić w niej ład i spróbować okiełznać destrukcyjne siły rządzące ludzkim życiem. W takich okresach zauważalne jest dążenie do przenikania się różnorodnych literackich i artystycznych paradygmatów. W świadomości artystycznej pisarzy łączą się archetypy i toposy mitologiczne i folklorystyczne, przeróżne style i chwytły literackie, świadczące o osiągnięciach artystycznych poprzednich epok i rozwoju kultury. Dotychczasowy dorobek nie znika, a wręcz przeciwnie, utwierdza się w „в едином культурном пространстве, создавая густую, многоцветную лоскутную ткань века.”²⁰⁷ Zjawisko to zaobserwować można także w twórczości Sadur, która zwracając się ku tradycji, podejmując swoisty intertekstualny dialog z historią literatury i kultury, tworzy część ową tkaniny, nie

²⁰⁶ М. Лейдерман, Н. Липовецкий: *Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы*. Т. 2: 1968 – 1990. Москва 2003, s. 13.

²⁰⁷ Ibidem, s. 16.

pozbawionej wszakże nowatorstwa. Za takie bowiem uznajemy wprowadzenie do znanych motywów i treści zjawiska realizmu magicznego.

Zdaniem Thomasa Ostermeiera odnowa teatru w XX wieku nierozzerwalnie wiąże się z walką o nowy realizm na scenie, o zwrócenie uwagi na bliską dramatopisarzowi rzeczywistość. Niemiecki reżyser przekonuje, iż potrzeba autorów, którzy:

Otwierają oczy i wyostrzają słuch na świat i jego niewiarygodne opowieści; autorów, którzy znajdą mowę dla głosów dotychczas nie słyszanych, znajdą postać dla ludzi dotychczas nie widzianych, znajdą fabuły dla historii dotychczas nie opowiedzianych. Połączona z zapaścią wielkich ideologii i obozów politycznych eksplozja wielorakich rzeczywistości – poglądów na świat i formy życia – może znaleźć odzwierciedlenie wyłącznie w odmiennych spojrzeniach i projektach świata odmiennych autorów²⁰⁸.

Ów „nowy realizm” lub „realizm zaangażowany” polegać ma na odzwierciedleniu świata, pokazaniu go takim, jakim w rzeczywistości jest. Jednak choć istotą tego realizmu jest „tragedia zwyczajnego życia”, a Ostermeier wysunął postulat otwarcia oczu i wyostrzenia słuchu, buntu wobec zastanej rzeczywistości, to nie stanowi ona przedmiotu dosłownej imitacji. Jest to raczej wynikająca z pragnienia zmian próba zrozumienia i przekształcenia rzeczywistości, by współczesny teatr mógł zająć własne stanowisko wobec współczesności. Na początku lat dziewięćdziesiątych dramatopisarze rosyjscy starając się przywrócić teatrowi zapomnianą funkcję „zmagania się ze światem”²⁰⁹ podjęli próbę połączenia teatru z rzeczywistością. Jak stwierdza Iwan Wyrypajew „Nowy dramat” to: „драматургия, которая говорит не о вечных темах, а о вещах, связанных с нынешним днем. [...] Для меня искусство – это диалог о чем-то, искусство должно ставить вопросы философские, социальные, политические, экономические, должно участвовать в жизни того мира, в котором живет художник. [...] Если молчит пресса – пусть театр говорит.”²¹⁰ Nowe pokolenie rosyjskich dramatopisarzy podejmuje wysiłek odkłamania teatru, włączenia go w bieżące życie rosyjskiej społeczności, chce, by poruszał tematy często drażliwe społecznie. Z pozoru wydawać by się więc mogło, iż dramaturgia Sadur nie wpisuje się w ten obraz, będąc nowatorską pod zupełnie innym, realistyczno-magicznym kątem i poświęcając się

²⁰⁸ T. Ostermeier: *Teatr w dobie przyspieszenia*. Tłum. K. Wielga. „Didaskalia” 2000, nr 36, s. 15.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ М. Дмитриевская: *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*. „Российская газета” 2003, nr 3267. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.rg.ru/2003/08/04/128.html>. [Data dostępu: 19.03.2015]

rzekomo innym celom. Nie oznacza to natomiast, że jej sztuki pozostają oddalone od społeczeństwa, nie są jego składnikiem, nie angażują się we współczesne problemy, choć trudno nazwać je jednoznacznie zaangażowanymi. Stanowią jednak artystyczny komentarz współczesności, Sadur prowokuje emocjonalną reakcję widza zupełnie inaczej, niż na skutek brutalnej i drastycznej prezentacji wydarzeń. Wciąż jednak z pozostałymi dramatopisarzami pokolenia „P”²¹¹ łączy ją pragnienie dotarcia do prawdy o rzeczywistości. Nie za pomocą dosłowności, mocnego języka czy niecenzuralnej leksyki, a inności, która staje się swoistą terapią dla pisarki starającej się odnaleźć w burzliwych, przełomowych czasach, nieczułych na los drugiego człowieka. Jednocześnie jest to terapia dla odbiorców, którzy na równi z bohaterami poszukują w ludziach przyjaznej duszy. Nieschematyczność, niekonwencjonalność i mistyka to broń, za pomocą której pisarka próbuje walczyć z koszmarami codziennego bytu, zakłóca spokój ducha i nie pozwala czytelnikowi czy też widzowi zapomnieć o najboleńszej prawdzie, o której ludzie zwykle chcieliby zapomnieć, ale nie narzuca przy tym jednak z góry zamierzonych przesłań.

Osoba Mikołaja Gogola w życiu pisarki

Jak zostało już powiedziane, charakterystycznym dla Sadur jest tworzenie nowości z przekształceń tego, co już było, co zostało napisane i przekazane kolejnym pokoleniom. Właśnie klasyka stanowi tło dla problemów współczesności, odpowiada na potrzeby naszych czasów. Pisarka szczególnie upodobała sobie dzieła rosyjskich twórców, wśród których wyróżnić należy jednego z najwybitniejszych – Mikołaja Gogola. Jej twórcze przekształcenia *Wija* oraz *Martwych dusz* wywołały żywe zainteresowanie czytelników, a także reżyserów, którzy dokonali inscenizacji dramatów Sadur w teatrach wielu krajów. Autorka niejednokrotnie podkreślała w wywiadach swoją subiektywną, mistyczną i tajemniczą więź ze światem Gogola. Można wręcz mówić o swoistym, zdawać by się mogło, fizycznym przeżywaniu tego świata, autorka bowiem tworząc swoje dramaty, twierdziła: „Гоголь позволил мне это сделать. Вот лично мне — лично Гоголь. Это не то что кокетство. Я никоим образом не сопоставляю себя

²¹¹ Generacja „P” to określenie pokolenia rówieśników pisarza Wiktora Pieliewina, urodzonych w Związku Radzieckim, ale tworzących już w Rosji. Zob. K. Knopka: *Dramaty generacji „P”*. W: *Lepsi! i cztery inne kawalki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*. Red. K. Knopka. Gdańsk 2003.

с Гоголем. Но мне было дозволено.»²¹² Percepcja świata współczesnej pisarki pokrywa się więc ze spojrzeniem Gogola na współczesny jemu dziewiętnastowieczny świat, choć są to całkowicie różne rzeczywistości. Tym niemniej, metoda twórcza Sadur łączy się z artystem pisarza, opartym przede wszystkim na mistycznych próbach oswojenia rzeczywistości. Autorka dogłębnie wnika w klasykę, znakomicie odczuwając najmniejsze nawet ślady zawartej w niej emocjonalności. Pisarz rosyjski i działacz literacki Aleksiej Michiejew tak ocenił jej niezwykle stosunek do literatury:

Ни в ком больше – мне лично – не удалось найти такого восхищения литературой, до восторга, до самозабвения, до того, что забываются все похвальные игры, желания славы, честолюбие [...], забывается сама жизнь и остается одно бескорыстное желание этим восторженным открытием делиться: поймает тебя где-нибудь в укромном уголке, укромном месте и скажет низким тихим голосом, каким сообщают какую-нибудь невероятнейшую таинственнейшую новость, жутчайшую сплетню: «Я прочла такую книгу!.. Я дам тебе ее обязательно почитать!..» – и глаза в этот момент у нее становились совершенно круглые...²¹³.

Dokładnie w taki właśnie entuzjastyczny sposób Sadur odnosi się do dzieł innych pisarzy, a *Jaśniepanienkę* powstałą na motywach *Wija* oraz *Brata Cziczikowa*, czyli adaptację *Martwych dusz* zdecydowanie uznać można za znakomite wypadkowe owego żarliwego zachwyty nad literaturą. Gogol stanowi dla Sadur niewyczerpane źródło inspiracji także jako człowiek, jako genialny pisarz, któremu stara się oddać hołd, ale któremu nigdy nie zazdrościła talentu. Rzeczywiście wydawać by się mogło, że ową dwójkę pisarzy łączy coś więcej, niż tylko uznanie i autorytet. Dla Sadur znaczenie ma każdy szczegół związany z autorem *Martwych dusz*, jak chociażby fakt, iż jej mieszkanie przylega bezpośrednio do miejsca, gdzie zmarł Gogol²¹⁴. Jak silna łączy ją z nim więź dobitnie świadczą słowa samej pisarki:

Я живу в Москве, в Доме полярников, рядом с памятником Н.В. Гоголю, но не тем, парадным, к которому все привыкли, а сумрачным, больным – это работа скульптора Николая Андреева. «Моего» Гоголя спрятали во дворе, на него даже птички не садятся, как на другие монументы, такой он необыкновенный.

²¹² М. Заболотная: *Нина Садур: «... Искусство – дело волче»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>. [Data dostępu: 19.03.2015]

²¹³ А. Михеев: *Нинка Садур*. Korzystam ze strony internetowej: <http://miheev-snezhina.ru/index.php/2010-11-02-10-36-48/4-2010-11-02-12-35-14>. [Data dostępu: 19.03.2015]

²¹⁴ Zob. М. Заболотная: *Нина Садур: «... Искусство...»*. [Data dostępu: 20.03.2015]

Перед юбилейными торжествами мне показалось, что на него покушаются – памятник обвили веревками, обкопали, подняли с фундамента. Я забила тревогу, стала звонить в газеты, приятелям, пока не узнала, что это так о нем беспокоятся, постамент укрепляют. Гоголь для меня как живой²¹⁵.

Wielokrotne podkreślanie przez Sadur roli, jaką Gogol odgrywa w jej życiu sprawia, że adaptacje jego utworów zaczynają jawić się jako rodzaj tajemnego dialogu między autorami i epokami. Ta specyficzna odmienna perspektywa oswojenia teraźniejszości z wykorzystaniem przeszłości powołuje do życia „nowego” Gogoła, by nadał on nowe znaczenie realności i wskazał różne sposoby jej poznania. Jednym z nich jest niewątpliwie wprowadzenie elementów kierunku realistyczno-magicznego, w którym również spotkać można próby odtworzenia i przywrócenia pamięci o kulturze, historii i tożsamości danego narodu, by móc odmienić lub wpłynąć na jego postrzeganie codzienności.

Silna więź emocjonalna, jaka wiąże pisarkę nawet ze wspomnianym pomnikiem Gogoła zostaje przez nią przelana na karty kilku dzieł, w których pojawia się właśnie pomnik pisarza. Jego „bezpośrednia” obecność kształtuje atmosferę utworów. Wokół pomnika Gogoła, niedaleko od Domu Polarników wyprowadza na spacer swoje trzy psy jego mieszkaniec – bohater opowiadania *Stary człowiek i czapka* (*Старик и шапка*, 1993). Mężczyzna pije wino, jedzenie natomiast dzieli sprawiedliwie na trzy części, jedną dla siebie, a pozostałe dla psów i pięciu kotów. Jego życie upływa spokojnie w trzypokojowym mieszkaniu do czasu, gdy pewnej nocy zakrada się do niego dwóch milicjantów, zamierzających zabić starca i zdobyć tak pożądane lokum dla swoich rodzin, tym bardziej, że „старик пренебрёг приватизацией, потому что не хотел отвлекаться. Из внешнего мира, его интересовала только пенсия [...] Он был одинок.”²¹⁶ Jak większość utworów Sadur, również to opowiadanie, choć krótkie, bardzo trudno jest przybliżyć w kilku zdaniach. O bohaterze wiadomo, że „разругался с миром”, „ни с кем не здороваются”, „[не имеет – М.Н.-J.] дружб ненужных” i żyje swoim samotnym życiem. Jego życie odmienia się jedynie w trakcie snu, gdy unosi się daleko na biegun i ogląda zawsze tą samą scenę. Obserwuje pierwszego człowieka radzieckiego, który dolatuje do krainy wiecznego lodu, tam jego samolot rozbija się, a pilot zamarza

²¹⁵ А. Чепалов: «Чудная» Садур. Korzystam ze strony internetowej: http://zhuki.kharkov.ua/mass_media/151.htm. [Data dostępu: 20.03.2015]

²¹⁶ Н. Садур: *Старик и шапка*. W: Еадем: *Чудесные знаки*. Москва 2000, s. 296.

trzymając w uniesionej dłoni czerwoną szmatkę, tworząc ze swojego ciała flagę, symbolizującą zdobycie tej ziemi przez Związek Radziecki – państwo, które wysłało swego bohatera na podbój nowych niebezpiecznych ziem, ale nie było w stanie wyposażyć go nawet w odpowiedni strój. Odnajdują go rdzenni mieszkańcy, dla których jednak celowe ułożenie ciała na kształt flagi jest niezrozumiałe. Dla nich bowiem najbardziej liczy się, że nie zdążyli go ocalić i isierka tła się jeszcze przez chwilę w jego sercu zgasła. Starcowi wydaje się, że jest synem pilota, o czym świadczy powtarzający się co noc sen, z którego nie wybudza się aż do rana, bowiem „тонкая нега полярного холода входила именно в его стариковское сердце.”²¹⁷ Dlatego, gdy do mieszkania weszło dwóch milicjantów mężczyzna nie obudził się, a ocaliły go psy i koty, zażarcie atakujące intruzów. Najmniejszy z psów, bolończyk czekał tak zajadle, że zmarł na serce. Rano starzec nie mając pojęcia co się stało, schował jego ciało do torby i poszedł zamówić sobie z niego czapkę: „Так ее не станет совсем, невозвратно всосет ее земля, а так – побудет еще в живом воздухе, попарит на голове друга.”²¹⁸ Atmosfera całego opowiadania jest niezwykle niepokojąca. Niesamowitość opisanego snu i przenikania się dwóch światów, zapętlenie dwóch poziomów czasu, ich symultaniczność są w sprzeczności z czasem linearnym. Bo przecież „что значит время? Оно давно уже течет как хочет, как ветер, например.”²¹⁹ W ponurej rzeczywistości utworu egzystuje człowiek przeżywający w marzeniach sennych nie swoje życie. Człowiek samotny, nie zauważany, odrzucany, który jednak nie czuje się zagubiony w chaosie współczesności. Największy dramat tej postaci to właśnie jego pogodzenie się ze swoim losem, starzec nie pragnie rozmowy z przyjazną duszą, nie ma także poczucia zmarnowanego życia, nawet śmierć jednego z psów nie robi na nim żadnego wrażenia. Martwe zwierzę może być „przydatne” tak jak „przydatny” był martwy pilot, któremu pośmiertnie można było nadać tytuł bohatera radzieckiego. Stary człowiek również zamarzył, jego życie przedstawione w utworze jest straszne i odpychające, ale on tego nie dostrzega, nie odczuwa wstrętu i to przeraża jeszcze bardziej. Otepiałość starca upadabnia go do bohatera Gogolowskiego *Szynela* – Akakiusza Akakiuszowicza Kamaszkina – którego ubogie życie również przepełniała rutyna i monotonia. Gogol, który piętnował rzeczywistość, demaskował patologie i zło społeczne ówczesnej Rosji dziś z goryczą spogląda na świat z wyokości swego postumentu. Autor *Martwych dusz* w swojej

²¹⁷ Ibidem, s. 300.

²¹⁸ Ibidem, s. 301.

²¹⁹ Ibidem, s. 300.

twórczości zawarł głęboką treść społeczną i obyczajową, walcząc w ten sposób o lepszą przyszłość narodu rosyjskiego. Pragnąc pokazać wszystko, co najbardziej odrażające i ohydne w carskiej Rosji Gogol zaczął wykorzystywać w tym celu elementy fantastyki, magii i wierzeń ludowych stając się prekursorem realizmu magicznego w Rosji. Zapewne było to jedną z przyczyn, dla których Sadur zwróciła się w stronę właśnie tego pisarza, jego geniusz wciąż pozostaje dla niej wielkim przykładem i wzorem do naśladowania. Gogol łącząc w swoich utworach walkę z uciskiem, wyzyskiem i zastanym porządkiem z elementami magicznymi sprawił, że niejednen współczesny odbiorca odnajdzie w stworzonych przez niego postaciach ujemną cechę, której dotąd nie zdołał się wyzbyć. Sadur swoją twórczością kontynuuje dzieło mistrza i udowadnia, że takich cech jest wiele, że rzeczywistość, którą pisarz piętnował właściwie się nie zmieniła. Także w dzisiejszym świecie bardziej ceni się zmarłych niż żywych, ludzie nie poszukują już odpowiedzi na pytania ostateczne, a prawdziwość zachowań i przynależność do realnego świata przywoływane są jedynie w ludzkiej pamięci.

W sztuce *Lotnik* (Лётчик, 2009) Gogol pojawia się ponownie jako niemy i nieruchomy bohater i obserwator zarazem – jako pomnik stojący w Moskwie na podwórzu Domu Polarników. Musi patrzeć na tę okropną rzeczywistość, która często jawi się jako jeszcze gorsza od dziewiętnastowiecznej. Dramatowi temu przyświeca swoiste motto „Как умирать сладко!”, które pisarka przypisuje Gogolowi sugerując, że wypowiedział te słowa w godzinę swojej śmierci. W *Lotniku* autor *Wija* spoglądając na otaczającą rzeczywistość mógłby je powtórzyć. Jest to świat, który w pewnym sensie wydaje już swoje ostatnie tchnienie, a czytelnikowi, podobnie jak pomnikowi autora *Martwych dusz*, pozostaje jedynie smutno spuścić głowę. Dramat Sadur nie pozostawia bowiem wątpliwości, że jego główną problematyką jest temat upadku współczesnego człowieka, realizowany w różnych postaciach. Następuje więc upadek dawnego życia mieszkańca Domu Polarników, niegdysiejszego bohatera Związku Radzieckiego, z rozrzewnieniem, ale nie bez krytyki wspominającego przeszłość. Rozpadowi ulega także Moskwa, stopniowo podtapiana przez wylewającą rzekę, o czym dobitnie przypomina odgłos pomp, przewijający się przez całą sztukę. Postępuje degradacja i upadek człowieczeństwa oraz norm moralnych, gdy ubóstwo staje się powodem do drwin, gdy oszuści wyłudząją od starszych ludzi mieszkania, a potem zabijają ich, by oszustwo nie zostało ujawnione, gdy nauczycielka chemii w okrutny sposób znęca się nad najuboższą uczennicą, a swojego ucznia, Pietię, molestuje seksualnie.

Niespodziewanie rodzi nawet jego dziecko, by następnie porzucić je pod pomnikiem Gogola:

На, Гоголь. Возьми себе. Это тебе. От меня. Тебе всё время что-нибудь приносят. Ты это любишь. Тебе всегда мало. Это - моё. Было моё, стало твоё. Укрой её своим пальто. Ну, ты там сам знаешь, как и что там у вас в этих ваших высших сферах. Я на экскурсии из школы ни разу к тебе не приходила с букетами. Но ты-то в центре живёшь, а я - в Медведково, мне после работы на метро полтора часа и в конце ноги отваливаются. Теперь на - вместо букета возьми эту девочку-младенца. Я всю жизнь про тебя думала, Гоголь. Незаметно для себя. По бокам головы моей роились огненные мушки. Я обратилась к окулисту. Окулист мне сказал, это у вас не огненные мушки, это Гоголь. (свёртку) Прощай, мелкое, кровное чадо Лазуткиных. Прощай, неожиданная дочка, ты из меня выпала внезапно, живи поэтому в ногах у Гоголя²²⁰.

Cała scena przypomina pogańskie składanie ofiary wszechmocnemu bóstwu, w którą wpisuje się szaleńczy akt oddania czci, próba rekompensaty i odkupienia swoich win. Dziewczynkę odnajduje jednak Lena, obiekt prześladować nauczycielki, i postanawia się nią zaopiekować. Pragnąc nakarmić dziecko Lena nacina własną pierś, by krew zastąpiła mleko. W tym samym momencie u stóp pomnika Gogola pojawia się krwawiący Pietia, który dokonał rzeczy przerażającej, o której wszakże informuje dość spokojnie – odciął swoją męskość, by już nigdy nie stać się ofiarą molestowania ze strony nauczycielki. Krew młodych ludzi symbolicznie uwalnia ich od dawnego życia, odkupuje i oczyszcza zdegenerowany świat. Sadur wyznacza granicę pomiędzy przestrzenią ludzi zdegenerowanych, gdzie upadek człowieczeństwa i wszelkich norm jest aż nazbyt wyraźny, a enklawą stworzoną przez Pietię i Lenę, wypełnioną dobrocią i oczyszczeniem. Wbrew oczekiwaniom odbiorcy młodzi ludzie znaleźli w sobie siłę, by odciąć się od wszechogarniającego zła. Autorka przez pamięć o podziwianym twórcy oddaje mu hołd, jednocześnie czyniąc go świadkiem okrutnych wydarzeń. Pojawia się tu wyraźny kontrast pomiędzy wielkością i geniuszem zmuszonym do sąsiedowania z czymś tak strasznym. Sam Gogol staje się swoistym strażnikiem chroniącym granicę między dwoma „światami”, które określić można mianem „nieludzkiego” oraz „nadludzkiego”. To u jego

²²⁰ Н. Саdur: *Лётчик*. Korzystam ze strony internetowej: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0050.shtml. [Data dostępu: 20.03.2015]

stóp nastąpiło rozgraniczenie pomiędzy dobrem i złem, w pewnym stopniu stał się więc źródłem *katharsis*, wprowadził nowy ład.

Podobnie krańcowo odległe od siebie moralnie bieguny ukształtowała Sadur w swojej powieści *Wieczna zmarzlina* (*Вечная мерзлота*). Uznać można, że *Lotnik*, ukończony w 2009 roku, to swoisty dramaturgiczny remake owego utworu, powstałego w 2001 roku. Również tutaj pojawia się pomnik Gogoła, stojący w parku w sąsiedztwie Domu Polarników: „Горбатый Гоголь стоял в центре черного сада. Сад был узкий и глубокий. Гоголь в нем тонул.”²²¹ W tym utworze pomnik Gogoła nie stanowi już obiektu czci i ślepej miłości. Wydaje się on zagubiony, przytłoczony przez otaczający go świat, który obserwuje z postumentu nie zauważany przez nikogo z wyjątkiem Leny – bohaterki wcześniejszego utworu, której tragiczną historię poznajemy w tej powieści dokładniej. Chodząc nocą po zaśnieżonej Moskwie głodna i samotna dziewczyna odwiedza często pomnik z brązu, będący dla niej interlokutorem, ale zarazem obiektem żalu, współczucia i strachu. Lena odczuwa „сладкий ужас” zdając sobie sprawę z tego, iż „под Гоголем был старинный колодец. «Бедненький, – привычно подумала Лена, – и вверху у тебя, и внизу у тебя».”²²² Znow pomnik Gogoła staje się łącznikiem między dwoma biegunami jednej osi, między dwiema otchłaniami, odnoszącymi się do upadku i wzlotu człowieczeństwa. Jako stróż tej swoistej granicy, pomnik ożywa poprzez mimikę, kręci głową i podąża wzrokiem za Leną, obserwuje wszystko „хитрыми и больными глазами”. Ożywają także figurki z płaskorzeźby na bokach postumentu: „Девушка проснулась, посмотрела на своих каменных мужчин вполоборота и засмеялась; смеялась, уводя за собой.”²²³ W *Wiecznej zmarzlinie* aktywność pomnika Gogoła sprawia, że z biernego obserwatora przeobraża się on w pewnym stopniu w uczestnika opisywanych okrutnych wypadków, ubolewa on nad rzeczywistością, w której nic się nie zmieniło. W powieści przedstawione zostały losy rodziny Leny, która nie potrafiła poradzić sobie z nędzą, jaka ich dotknęła. Bytując na skraju ubóstwa rodzice dziewczynki zaczęli pić, jej mama, wiecznie pijana i otępiąła przestała interesować się własnym dzieckiem. Bierność rodziców, brak woli walki, wieczna apatia i problemy z alkoholem zaprowadziły poszukującą ratunku dziewczynę na ulicę. Problemem, z którym przede wszystkim musiała się zmierzyć był brak jedzenia, z głodu bolały ją

²²¹ Н. Садур: *Вечная мерзлота*. W: Еадем: *Вечная мерзлота*. Сборник. Москва 2004, s. 34.

²²² Ibidem, s. 34.

²²³ Ibidem, s. 35.

kości. Przy okazji opisu jej walki o przetrwanie ukazane zostaje również życie innych mieszkańców ulicy, bezdomnych szukających resztek w śmietnikach. Przechodnie zamiast współczucia i pomocy okazywali wyłącznie pogardę opuszczonej zmarzniętej dziewczynie, która z głodu i determinacji zaczęła nocami polować na bezdomne koty, zagryzała je i wysysała z nich krew. Pod względem materialnym całkowitym przeciwieństwem rodziny Leny jest rodzina Pieti. Jego ojciec wzbogacił się na przestępczej działalności okrutnie oszukując starszych ludzi, doprowadzając ich do upodlenia i zabijając. Zakończenie powieści jest analogiczne do zakończenia historii opisanej w *Lotniku*. Pietia po tym, jak przyczynił się do śmierci rodziców i nauczycielki chemii, zamieszkał razem z Leną i ocalonym przez nią dzieckiem, dla którego starali się stworzyć rodzinę. Gogol przyjmuje na siebie nie tylko rolę obserwatora, ale także sędziego, uważnie śledzącego bieg wydarzeń, a „больные глаза” jednoznacznie wskazują, jak te wydarzenia ocenia. Od czasu powstania *Martwych dusz* ludzkość niewiele się zmieniła, a pomnik Gogola w żaden sposób nie może zareagować na to tragiczne spostrzeżenie, co jeszcze bardziej podkreśla towarzyszący wydarzeniom ból. Także Sadur ubolewa nad otaczającą ją rzeczywistością, w pełni solidaryzuje się z Gogolem siadając obok pomnika. Według słów jednej z badaczek autorka „просто сидит в соседнем дворе на лавочке возле так же мирно сидящего рядом Николая Васильевича Гоголя в виде памятника монументального искусства.”²²⁴

W utworze *Sad Pomnik Gogola*, często pisany przez autorkę dużą literą, znajduje się tym razem w sadzie:

Таился Памятник, взнесенный в путаницу ветвей, вжимал голову в плечи, вжимался в пьедестал, хотел съехать, сползти с дыбы, в землю поглубже лечь. Но понизу пьедестал был охвачен летучим, резвым хороводом химерок. Они бежали, кружили, подгоняя друг друга, все вокруг и вокруг неостановимо, кусали за пяточки друг дружку, корчили страшные, веселые рожи. Они караулили и не пускали его вниз. Стой. Славься. Ворона не смотрела на Памятник. Неинтересна была его глухая боль. Он жил в среднем воздухе, а она в верхнем. Самое же интересное всегда творилось внизу²²⁵.

²²⁴ М. Сетюкова-Кузнецова: *Тёплая шапка вечности*. Korzystam ze strony internetowej: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200004201>. [Data dostępu: 22.03.2015]

²²⁵ Н. Садур: *Сад*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.proza.ru/2015/05/18/183>. [Data dostępu: 20.12.2015]

Gogol zajmuje pośrednie miejsce w hierarchii istot żywych, żyjąc wśród gałęzi i nie mając możliwości uwolnienia się. Może jedynie spoglądać i wysłuchiwać opowieści o ubogim życiu ludzi z najniższego poziomu. Poziomu, na którym dzieje się najwięcej, jednak z reguły nie jest to nic dobrego, a obserwowany z góry świat wydaje się jeszcze bardziej zdeprawowany i odpychający. Sadur nie pisze o rzeczach i sprawach nowych i nieznanach, ale jej twórczość odsłania wciąż nowe smutki, cierpienia i zmagania człowieka z życiem. Wykorzystując powtarzające się odwołania do pomnika Gogola pozwala swoim bohaterom zbliżyć się do innej rzeczywistości, chwilowo zapomnieć i wyłączyć się z matni codziennych trosk. Stale zgłębiana w kolejnych dramatach i utworach prozatorskich Sadur nieprzenikniona dusza ludzka odkrywa swe tajemnice poprzez tworzony przez pisarkę specyficzny nastrój, klimat i atmosferę. Autorka w sposób oryginalny eksponuje to, co zwykle omijamy, nad czym nie chcemy się dłużej zastanawiać, czego się obawiamy. Ton autorskich wywodów jest nostalgiczny, posępny, przywodzący na myśl najbardziej ponure chwile w życiu człowieka. Sadur omawia najistotniejsze problemy ludzkiej egzystencji i śmierci na przykładzie bohaterów zepchniętych na sam margines życia. Pomnik Gogola, ingerujący w to życie poprzez ożywianie, przejawiające się w mimice twarzy przypomina tym samym o dziwnym fatum, które od wieków ciąży nad ludzkim losem.

Z okazji 200 rocznicy urodzin Gogola magazyn „Znamia” przeprowadził wśród współczesnych pisarzy ankietę, w której odpowiadali oni na pytanie, na ile aktualny w dzisiejszych czasach pozostaje ten dziewiętnastowieczny pisarz. Sadur w swojej wypowiedzi ponownie zwróciła uwagę na jego pomnik:

Волей судьбы я живу рядом с Домом Гоголя и памятником работы Андреева. Уже много лет я вижу, как простые, затрапезные люди идут и идут к памятнику и кладут цветы к его изножью. Не делегации никакие, не экскурсанты, а просто люди. И никаких особо сложных мыслей на их бедняцких лицах я не вижу. Отчаяние вижу. Тоску. Обиду. И такую удивительную нежность, что становится даже не по себе — как будто все эти люди ищут защиты у Гоголя²²⁶.

Zmysł obserwacji i niezwykle „odczuwanie” świata pozwoliły Sadur dostrzec, kim dla przeciętnego człowieka jest Gogol i dlaczego jego twórczość od dwóch wieków wciąż pozostaje aktualna. Ci, którzy odwiedzają jego pomnik nie analizują jego dzieł jak

²²⁶ Гоголь: реальность воображения. „Знамя” 2009, nr 4. Korzystam ze strony internetowej: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/go12.html>. [Data dostępu: 22.03.2015]

literaturoznawcy czy krytycy. Składają hołd człowiekowi, który przedstawił smutną prawdę o ówczesnej Rosji, a współczesnemu społeczeństwu przypomina, że i dziś życie jest równie dramatyczne, przepełnione absurdami i nierozwiązywalnymi problemami. Dlatego Sadur tak wyraźnie dostrzega smutek na twarzach ludzi odwiedzających pomnik. Sama również odżegnuje się od analitycznego „rozbioru” utworów Gogola oraz jednoznacznej oceny pisarza jako „доброго, хорошего человека”. Dla niej jest on przede wszystkim pisarzem, którego twórczość należy odczuwać: „Гоголь дан нам как громадная данность. Ведь в своем творчестве он даже не развивался, не эволюционировал – сразу был однородно огромен. Что «Вий», что «Мертвые души» – одного рода магия, гипноз, знание. [...] Все другие писатели мечтали в своем творчестве – такова природа писательства. Гоголь – **видел** [Pogrubienie moje – M.N.-J.]”²²⁷ Tak jak niegdyś Gogol dostrzegał liczne absurdy i tragizm otaczającej rzeczywistości, dziś czyni to w swoich utworach Sadur, często przywołując jego postać, by i dziś nie przestał być baczny obserwatorem. Autorka wyraża tym samym duchowe pokrewieństwo z autorem *Martwych dusz*. Łączy ją z nim podobna percepcja rzeczywistości, uwrażliwienie na otaczający świat, sposób wyrażania emocji i specyfika ujęcia tego świata. Oboje w swoich utworach wykorzystują elementy irracjonalne i nierealne przedstawiając je tak, że zaczynają funkcjonować jako prawdziwe, nie budzące zaskoczenia u bohaterów. Magiczność i inność materializuje się i staje się częścią rzeczywistości. Taka metoda ujęcia rzeczywistości pozwala odsłonić prawdę o otaczającym świecie, wnikać w tajniki zachowań ludzkich, zobaczyć to, co nie zawsze udaje się spostrzec realistom. Zatem podążając w stronę nierealności, pisarze nie oddalają się od rzeczywistości, lecz coraz bardziej się do niej zbliżają, choć wydaje się, że całkowite poznanie i zrozumienie jej nie jest możliwe. Jak stwierdziła bowiem sama Sadur: „Тот, кто объяснит Россию, объяснит и Гоголя. Я не посмею объяснять Гоголя, потому что знание, которое было вложено в этого человека, непостижимо.[...] И слава Богу. Тайна должна оставаться тайной.”²²⁸ Wprowadzając do swoich dramatów elementy realistyczno-magiczne, nierealne postacie i wydarzenia Sadur dąży więc nie do odarcia świata ze wszystkich tajemnic, lecz do wykorzystania ich w imię ukazania prawdziwego oblicza owego świata. Nałożenie na siebie kilku płaszczyzn odnoszących się do rzeczywistości realnej oraz realno-magicznej nadaje wizerunkowi świata wielowymiarowość, intensyfikuje emocjonalno-estetyczne oraz

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

znaczeniowe treści utworów, zwiększa również ich potencjał skojarzeniowy. Tworząc realistyczno-magiczne adaptacje utworów Gogoła, Sadur pragnęła wskazać na ogólnoludzkie i ponadczasowe wartości, wydawać by się mogło, że niezmiennie i stałe, lecz według wnikliwych obserwacji autorki – stopniowo upadające i pogrążające się w mroku zapomnienia.

Cudowność w ujęciu rosyjskim

Jak już zostało wspomniane wcześniej, wybitny kubański pisarz Alejo Carpentier, gdy realizm magiczny dopiero zaczynał zdobywać rozgłos, wprowadził pojęcie *lo real maravilloso americano* (amerykańska rzeczywistość cudowna), wyrażające koncepcję cudowności kontynentu amerykańskiego i wynikających z niej artystycznych konsekwencji. W opozycji do europejskiego surrealizmu, *amerykańska rzeczywistość cudowna* „nie oznacza świadomego ataku na formalnie ujętą rzeczywistość lecz raczej rozszerzenie postrzeganej rzeczywistości, podyktowane przez nieodłączne dla Ameryki Łacińskiej naturę oraz kulturę.”²²⁹ Podziwiając w 1943 roku cudowną rzeczywistość Haiti pisarz krytykuje europejskich twórców, próbujących dodać swej literaturze niezwykłości. Pisarz zastosował termin *lo real maravilloso americano* w odniesieniu do swej powieści *Królestwo z tego świata*, opartej na faktach historycznych z okresu przełomu XVIII i XIX wieku na Haiti. Na ich kanwie zostaje stworzona rzeczywistość przedstawiona, określana mianem „rzeczywistości cudownej”, bazująca przede wszystkim na wierze, bowiem to właśnie wiara pozwala postrzegać to, co cudowne realnie. Zdaniem Carpentiera: „cudowność zaczyna być autentyczna, kiedy powstaje z pewnej nieoczekiwanej przemiany rzeczywistości (cud), z uprzywilejowanego sposobu dostrzegania rzeczywistości [...] Poczucie cudowności zakłada istnienie wiary.”²³⁰ Tym samym, aby móc pisać o cudowności, należy ją odczuwać, a nie jedynie odtwarzać. Według Carpentiera, ten swoisty manifest mógł zrealizować się w literaturze poświęconej Ameryce Łacińskiej, której rzeczywistość, jego zdaniem, jest cudowna sama w sobie. Pisarz twierdził, że tak powszechne w Ameryce „cuda realne” w Europie nie mają szans

²²⁹ „Marvelous American reality does not imply a conscious assault on conventionally depicted reality but, rather, an amplification of perceived reality required by and inherent in Latin American nature and culture.” [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Carpentier: *On the Marvelous Real in America. W: Magical Realism. Theory, History, Community.* Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham. Tłum. T. Huntington, L.P. Zamora. London 1995, s. 75.

²³⁰ A. Carpentier: *Królestwo z tego świata*. Cyt. za: T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 219.

zaistnieć, bowiem folklor stracił tu swój magiczny charakter, mistykę i rytualność. Carpentier spoglądał na otaczającą go rzeczywistość tak, jak czynili to pierwsi żeglarze i konkwistadorzy docierający do Nowego Świata i dostrzegający w nim cuda.

Argentyński pisarz i literaturoznawca Enrique Anderson Imbert wykazał błędy, jakie, jego zdaniem, popełnił Carpentier. Uważa on za mylne twierdzenia, że literatura jest imitacją życia oraz, że należy mieć wiarę, by móc opisywać cuda. Zdaniem Imberta jest wręcz przeciwnie – by zadziwiać się cudami, należy w nie wątpić, bowiem dla wierzącego nie są one niczym nadzwyczajnym²³¹. Krótkie przytoczenie owego dialogu między twórcami i terminologiami w tym wypadku posłużyło jako konieczny etap do prezentacji problemu wymiennego stosowania pojęć realizmu magicznego i *lo real maravilloso* w odniesieniu do literatury. Wymienność ta, używana najczęściej jako skrót czy uproszczenie, jest dość niefortunna i powoduje jeszcze większe zamieszanie w chaosie terminologicznym. Najistotniejszym wydaje się wniosek, że zarówno w przypadku carpentierowskiej teorii amerykańskiej rzeczywistości cudownej, jak i w realizmie magicznym pojawia się nowa perspektywa, której podstawą jest dostrzeżenie zjawisk nadprzyrodzonych w pozornie nic nie znaczących rzeczach, nowe spojrzenie na otaczający świat: „Poprzez odwoływanie się do tradycyjnych formuł, pewne obrazy stają się monotonnymi cmentarzyskami upiękuszonych obrazków, manekinami krawcowych lub niezrozumiałymi fallicznymi pomnikami: cudowność tkwi w parasolach lub homarach lub maszynach do szycia lub w czymkolwiek na stole do sekcji, w przygnębiającym pokoju, lub na kamienistej pustyni.”²³² Wspólną podstawą obu zjawisk są cudowność i magia, które jednak funkcjonują na różnych prawach, a krytykom do tej pory nie udało się stworzyć jednego konkretnego rozróżnienia między realizmem magicznym a *lo real maravillioso*. Jednakże na podstawie analiz i porównań Tomasz Pindel wysunął wniosek, że jest to przeciwstawienie:

cudowność i magia są wpisane w świat przedstawiony na różnych zasadach. W *lo real maravillioso* zjawiska nadprzyrodzone można wytłumaczyć racjonalnie, bo wynikają one zazwyczaj z przekonania „prymitywnej”, obcej kulturowo narratorowi ludności. Natomiast w realizmie magicznym owa magiczna mentalność przypisana

²³¹ Zob. więcej: T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo...*

²³² „By invoking traditional formulas, certain paintings are made into a monotonous junkyard of sugar-coated watches, seamstresses' mannequins, or vague phallic monuments: the marvellous is stuck in umbrellas or lobsters or sewing machines or whatever on a dissecting table, in a sad room, on a rocky desert.” [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Carpentier: *On the Marvelous Real...*, s. 85.

jest także narratorowi i niejako narzucona czytelnikowi: **tu cuda są prawdziwe i namacalne** [pogrubienie moje – M.N.-J.], a nie wynikają po prostu z przesądów postaci czy narratorskiego braku znajomości egzotycznych realiów²³³.

Rozważania nad zagadnieniami realizmu magicznego oraz *lo real maravillioso* napotykać na przeszkodę w postaci braku wyraźnie zarysowanego rozróżnienia między kierunkami, wyjąwszy odmienną perspektywę narratorów. Ta niejasność nie przeszkadza jednak w stwierdzeniu, że istnieje sfera twórczości realistyczno-magicznej i twórczości nurtu *lo real maravillioso*, a jedynym problemem jest ich ostateczne całkowite zdefiniowanie.

Poetyka niezwykłości i niesamowitości, a więc wspólna podstawa realizmu magicznego i *lo real maravillioso* towarzyszy również twórczości Gogola, do której Sadur tak chętnie się odwołuje. Badacze w utworach między innymi tego pisarza doszukują się źródeł realizmu magicznego w Rosji, wskazując na pojawienie się w literaturze romantyzmu potrzeby motywacji niezwykłości, która różnymi sposobami mogłaby łączyć się z ogólną orientacją na naturalne przedstawienie charakterów i sytuacji. Za taką motywację posłużyły twórcom w szczególności sen, niepokojące odgłosy, halucynacje, utrata zdrowych zmysłów. Powstaje nowy rodzaj utajonej fantastyki, którą pojmować można na sposób empirycznie lub psychologicznie prawdopodobny i niejasno irracjonalny. W realizmie interpretatorzy odnajdują mitologię idei narodowej, przeniknięcie ku źródłom twórczości narodowej, a zasada mitologicznego, uniwersalnego postrzegania świata pozwala poszukiwać źródeł realizmu magicznego właśnie w klasycznych tekstach XIX wieku: „[...] классическая литература XIX века создала эту «новую русскую мифологию», и арсенал этот продолжал активно использоваться и в XX веке, причем не только до 1917 года, но и в советское время.”²³⁴ W swoim trzystronicowym prologu do powieści *Królestwo z tego świata* Carpentier wymienia nazwiska Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego, Aleksandra Puszkina, Aleksieja Iwanowa, malarza Walentina Sierowa, kompozytorów Milija Bałakiriewa oraz Nikołaja Rimskiego-Korsakowa łącząc ich twórczość z pojęciem *lo real maravillioso*. Jego zainteresowanie Rosją nie powinno dziwić, bowiem matka

²³³ T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo...*, s. 259.

²³⁴ А. И. Журавлева: *Новое мифотворчество и литературноцентристская эпоха русской культуры*. Сут. за: К. Н. Кислицын: *Магический реализм*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2011/1/Kislitsyn_Magic_Realism/46_2011_1.pdf. [Data dostępu: 5.05.2015]

pisarza była Rosjanką i profesorem lingwistyki, choć sam Carpentier nie mówił po rosyjsku. Zachwycał się natomiast architekturą Leningradu porównując ją do włoskiej, podziwiał literaturę, teatr oraz rosyjską przyrodę, w której odnalazł podobieństwa do bliskich jego sercu krajobrazów:

Leciałem nad Jeziorem Aralskim, tak dziwnym, tak obcym w swoich kształtach, kolorach i zarysach, a jednak tak podobnym do Jeziora Bajkał, które zachwyca mnie ze swoimi otaczającymi go górami, swoimi zoologicznymi osobliwościami, z odległymi miejscami: rozległość, bezkres, powtarzalność, nieskończona tajga dokładnie jak ta w naszych własnych dżunglach, nieskończona Jenisej, pięć mil szeroka (cytuję Wsiewołoda Iwanowa) po deszczach jak te, które zasilają Orinoko dopóki również ona nie wystąpi z brzegów pięcioma lub sześcioma milami²³⁵.

Podobieństwa między Rosją a Ameryką Łacińską wskazane przez Carpentiera nasuwają hipotezę dotyczącą pojmowania swojego kraju jako krainy tajemniczej, dziwnej, nie dającej się jednoznacznie wyjaśnić – jak uważa wielu mieszkańców obu, porównując je do państw Europy Zachodniej czy Stanów Zjednoczonych. Carpentier zakończył swój esej retorycznym pytaniem: „W końcu czym jest cała historia Ameryki jeśli nie kroniką rzeczywistości cudownej?”²³⁶ Podobny sens zawierają w sobie słowa powszechnie znanego wiersza Fiodora Tiuczewa: „Umysłem Rosji nie zrozumiesz. I zwykłą miarą jej nie zmierzysz. Postać szczególną ona ma – w Ruś można tylko wierzyć.” Według Mikołaja Bierdiajewa osobowość każdego narodu można poznać tylko w miłości do niego: „Но сам я горячо люблю Россию, хотя и странною любовью, и верю в великую, универсалистическую миссию русского народа. Я не националист, но русский патриот.”²³⁷ Poza dokładnym poznaniem pozostaje zawsze pewna zagadkowość i tajemniczość, której nie da się opisać, a którą Aleksy Chomiakow porównuje do węzła gordyjskiego. Naród rosyjski umie bowiem oczarować i rozczarować, podobnie jak Rosja określana jako państwo, które można kochać lub nienawidzić, ale na pewno nie da się go w racjonalny sposób scharakteryzować. Dlatego

²³⁵ “I flew over the Aral Sea, so strange, so foreign in its forms, colours, and contours, yet so similar to Baikal Lake, which amazes me with its surrounding mountains, its zoological rarities, with all that those remote places share: extension, limitlessness, repetition, the endless *taiga* exactly like that in our own jungles, the endless Yenisei River, five leagues wide (I quote Vsevolod Ivanov) after rains like those that swell the Orinoco until it also overflows its banks five or six leagues.” [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Carpentier: *On the Marvelous Real...*, s. 78.

²³⁶ “After all, what is the entire history of America if not a chronicle of the marvellous real?” [Tłum. moje – M.N.-J.]

Ibidem, s. 88.

²³⁷ Н. А. Бердяев: *Самопознание (опыт философской автобиографии)*. Москва 1991, s. 269.

właśnie budzi ona w państwach zachodnioeuropejskich tak wiele kontrowersji: „Rosja bowiem tworzy Wschodo-Zachód – przestrzeń «nie z tej Ziemi», jakby zarodek innej planety. Wschodo-Zachodu teren, jako podłoże, wypełnia duszę rosyjską. Jest w niej bezmiar, uosobiony bezkres. Jak na rosyjskiej równinie, forma nie panuje nad szaleństwem ducha.”²³⁸ Rosja jawi się jako kraj tajemniczy, irracjonalny, zdumiewający i cudowny zarazem, można jedynie wierzyć w nią jako w nadnaturalny twór i postrzegać podobnie jak Carpentier postrzegał Haiti oraz całą Amerykę. Pisarz w swoim kolejnym esejku zwraca uwagę na autentyczność, przedstawia *rzeczywistość cudowną*, pozostającą „w stanie surowym, w ukryciu, ale wszechobecną we wszystkim co jest latynoamerykańskie. Tutaj niezwykłość jest i zawsze była powszechna.”²³⁹ Jego *lo real maravilloso* to naturalne przekraczanie granic pomiędzy powszedniością i cudownością, to swoista magiczna transcendencja, podobna do tej, jaką odnalazł w tajemniczym portrecie Idy Rubinstein pędzla Sierowa, w występie Siergieja Diagilewa i Anny Pawłowej, którzy „pokazali Kubie transcendentalne techniki tańca klasycznego.”²⁴⁰ Swoista relacja między dwoma krajami i narodami zaznaczona na podstawie esejów Carpentiera w duchu *rzeczywistości cudownej* w pewnym stopniu przekłada się na historię realizmu magicznego w ogóle, bowiem, jak już zostało powiedziane, przedstawiciele dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej jawią się jako prekursorzy tego gatunku. Ich wybrane dzieła znakomicie wpisują się w ogólną definicję nurtu, podaną przez Wendy B. Faris, zdaniem której jest to „kombinacja realizmu i fantastyki, w której cudowność wydaje się wyrastać organicznie wewnątrz powszedniości, zamazując różnice między nimi.”²⁴¹ Następnie najważniejsze elementy składowe realizmu magicznego stały się również podstawowe dla symbolizmu rosyjskiego.

W wybranych utworach Gogoła realizm magiczny ujawnia się bezsprzecznie, zwłaszcza w jego pierwszych opowiadaniach, stylizowanych w duchu folkloru, przedstawiających tematy szarej, przyziemnej rzeczywistości, w której jednak autor

²³⁸ A. Karpiński: *Rosyjska idea na kanwie myśli Mikołaja Bierdiajewa*. Korzystam ze strony internetowej: <http://geopolityka.net/rosyjska-idea-na-kanwie-mysli-mikolaja-bierdiajewa/>. [Data dostępu: 26.03.2015]

²³⁹ “[...] in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace, and always was commonplace.” [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Carpentier: *Baroque and the Marvelous Real. W: Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham. Tłum. T. Huntington, L.P. Zamora. London 1995, s. 104.

²⁴⁰ “[...] showed Cuba the transcendental techniques of classical dance.” [Tłum. moje – M.N.-J.]

A. Carpentier: *On the Marvelous Real...*, s. 80.

²⁴¹ “[...] [magical realism is] a combination of realism and the fantastic [in which] the marvellous seems to grow organically within the ordinary, blurring the distinction between them.” [Tłum. moje – M.N.-J.] W.B. Faris: *Ordinary Enchantments: Magical Realism: Theory, History, Community*. Nashville 2004.

zawsze potrafił odnaleźć pierwiastek niezwykły. W jego kolejnych opowiadaniach wyróżnić można dwie formy realizmu magicznego, pierwsza z nich wymaga bezpośredniej i fizycznej interwencji boskiej lub demonicznej, w przeciwnym razie bieg zdarzeń okazałby się całkiem zwyczajny. Druga forma zakłada niespodziewane pogwałcenie praw natury bez boskich czy diabelskich motywacji i objaśnień. Szczególną uwagę zwracają utwory z cyklu petersburskiego, w których Gogol pisał o straszliwej, wręcz demonicznej sile niszczącej, jaką kryje w sobie współczesne miasto²⁴². I wreszcie dzieło, które sam pisarz postrzegał jako „główne dzieło swojego życia, więcej – jako zadanie życia, służbę, mającą wyższy, zgoła mistyczny sens.”²⁴³ Realizm *Martwych dusz* znalazł się w polu zainteresowań wielu badaczy, wiele też powstało na ten temat tez. Zakładają one powiązanie poematu z zachodnioeuropejską powieścią osiemnastowieczną²⁴⁴, z *Boską Komedią* Dantego, jak również z kreatywną mocą śmiechu i karnawalizacją ludzkich zachowań²⁴⁵. Gogol hipnotyzuje czytelnika i zniewala, sprawiając tym samym, iż uwierzy on w zapierający dech w piersiach, fantastyczny i alegoryczny obraz leżącej rosyjskiej trojki:

Któryż Rosjanin nie lubi szybkiej jazdy? [...] Jakże jej nie lubić, kiedy w niej jest coś wspaniałego i cudownego? Zdaje się, jakby jakaś nieznana siła wzięła cię na skrzydła, i sam lecisz, i wszystko leci: lecą wiorsty, lecą naprzeciw kupcy na kozłach swych kibitek, leci po obu stronach las z ciemnymi szeregami jodeł i sosen, ze stukiem siekier i krzykiem wron, leci cała droga, nie wiadomo dokąd, w ginącą dal, i coś straszego jest w tym szybkim ukazywaniu się w przelocie [...] Hej, trójko, ptaku-trójko!²⁴⁶

Bachtin w tym opisie dostrzega jedynie karnawałową charakterystykę szybkiej jazdy i narodowego modelu, podobnie jak cała powieść to dla badacza „wesoła (karnawałowa) wędrówka po piekle, po krainie umarłych. [...] Świat *Martwych dusz* to świat wesołego piekła. [...] Znajdziemy w nim łachmany i rupiecie karnawałowego «piekła» i całą serię obrazów, będących realizacjami obelżywych metafor.”²⁴⁷ Takie spojrzenie na dzieło Gogola wydaje się jednak ograniczone i niewrażliwe na myśl autora, którego celem nie

²⁴² Zob. więcej np.: J. D. Hardy, Jr. L. Stanton: *Magical Realism in the Tales of Nikolai Gogol*.

Korzystam ze strony internetowej: <http://www.janushead.org/5-2/hardystanton.pdf>.

²⁴³ B. Galster: *Mikołaj Gogol*. Warszawa 1967, s. 28.

²⁴⁴ Zob. więcej: A. Walicki: *Z problemów realizmu „Martwych dusz”*. „Slavia Orientalis” 1960, nr 3.

²⁴⁵ Zob. więcej: M. Bachtin: *Rabelais i Gogol (sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.

²⁴⁶ M. Gogol: *Martwe dusze*. Tłum. W. Broniewski. Warszawa 1987, s. 265-266.

²⁴⁷ M. Bachtin: *Rabelais i...*, s. 587.

było stworzenie obrazu relatywnie nieszkodliwego „wesołego piekła”, czy też utworu opartego na katartycznych właściwościach śmiechu – jak ujął to Bachtin. Gogol wchodzi w relacje z czytelnikami poprzez irracjonalny śmiech i tym samym odkrywa nowy realizm, bazując na własnych oraz ogólnoludzkich doświadczeniach duchowych – filozoficznych, moralnych czy estetycznych – tworzy świat idei, myśli i emocji, świat rzeczywisty i fantastyczny zarazem. W tym świecie tak szybki, że wręcz niezauważalny przebłysk fantastyki i cudowności ukazuje realność o wiele jaśniej, przejrzysiej i dokładniej, niż opisy pełne naturalizmu.

Gogol to znakomity obserwator i głęboki analityk dziewiętnastowiecznego społeczeństwa rosyjskiego, „Szekspir przeciętności”²⁴⁸ jednocześnie próbujący przedstawić świat w jego całościowości oraz nieskończoności, tworząc postacie przekształcające się w symbole, w których czytelnicy potrafią się całkowicie odnaleźć. Nie powinien więc dziwić fakt, że Sadur właśnie jego wybrała na swojego mentora, sama uchodząc za twórcę usiłującego przeniknąć w głąb tajemnicy ludzkiego istnienia, kierując się kategoriami ducha, a nie materii. Badacze twórczości Sadur zauważają, że na podstawie tradycji Gogola i Bułhakowa autorka tworzy swój własny „неведомый театр”²⁴⁹, teatr będący połączeniem elementów fantastycznych i realnych, symbolicznych i bytowych, lirycznych i groteskowych. Teatr zawierający w sobie symbiozę realizmu i mistycyzmu lub inaczej „реализм призрачного”, rozumiany jako „зримое чувственное восприятие мира.”²⁵⁰ Już tych kilka określeń twórczości Sadur odsyła do realizmu magicznego z jego myśleniem magicznym, skomplikowanymi siłami przyrody oraz fatum. Poetyka niezwykłości związana jest również z „kobiecy” charakterem dzieł, trudno bowiem polemizować z kryterium płci, uwzględnianym przynajmniej przez część krytyków:

Na gruncie realizmu magicznego kobiety poruszają się z większą swobodą niż mężczyźni. Nie myślą o nim, *myślą nim*, jak gdyby chodziło o coś, co jest im wrodzone, a więc najnormalniejsze. Od zawsze skazane na zmagania z nielogicznością istot i rzeczy, nabyły umiejętność ich osvajania. Podczas gdy mężczyźni odczuwają niezmienną potrzebę tworzenia w oparciu o jakąś dialektykę niezwykłości, która pozwala im zminimalizować obszar niezwykłości na rzecz tego,

²⁴⁸ É.M. Cioran: *Pokusa istnienia*. Tłum. K. Jarosz. Warszawa 2003, s. 165.

²⁴⁹ *Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений*. Red.: Л. П. Кременцов. Москва 2003, s. 429.

²⁵⁰ М.И. Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2009, s. 223.

któremu przypisują strukturę mentalną, kobiety wkraczają w niezwykłość bez żadnych zahamowań, jak gdyby *a priori* stanowiła ona dla nich oczywistość²⁵¹.

Wprowadzone przez Anne Richter, przedstawicielkę fantastyki kobiecej, kryterium płci oparte jest na odmiennej wrażliwości kobiet, bardziej naturalnej i spontanicznej i choć może budzić zastrzeżenia, niemniej jednak uwzględniane jest przez część krytyków. W przypadku Sadur nie ma mowy o programowym feminizmie, jednakże i jej utwory mówią o człowieku, który ignorując niezwykłość skazuje się na pustą, trywialną, pozorną egzystencję, czy wręcz śmierć. Nawet w najbanalniejszej rzeczywistości należy dostrzec i zaakceptować tajemnicę, metafizykę nieznanego, należy odkryć niesamowitość i poddać się jej, należy nauczyć się odnajdywać cudowność, zarówno w sensie pozytywnym jak i negatywnym. I właśnie cudowność stanowi istotę sztuki Sadur *Jaśniapanienka*, w której już na pierwszej stronie czytamy:

Спирид. Нет, ребята, я вам вот что скажу. Может человек просидеть в бочке или не может, а чудеса на свете бывают!

Дорош. Бывают!

Явтух. Чудес нет! [...] кончились чудеса на свете, товарищи вы мои хорошие. Хоть до самого Киева пройди пешком через все наши степи и леса, а ни одного чуда по дороге ты не встретишь.

Спирид рыдает.

Не плачь, друже! Выпей лучше горилки, залей свое горе.

Спирид (*отталкивая чарку*). Не можно человеку без чуда жить!²⁵²

Powyższy cytat mógłby stać się mottem dla prawie całej twórczości Sadur, bowiem owa niepodważalna wiara w istnienie zjawisk cudownych i ich niezbędność dla każdego człowieka stanowi podstawę większości, jeśli nie wszystkich, jej dramatów.

²⁵¹ A. Richter: *Le Fantastique féminin ou la chaise en fleurs*. Cyt. za: R. Siwek: *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków 2001, s. 165.

²⁵² H. Sadur: *Панночка*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 226. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

Dramaty-remaki Sadur

Jedne z najciekawszych remaków, to zrodzone z fascynacji twórczością Gogola sztuki *Jaśniepanienka (Панночка)* i *Brat Cziczikow (Брат Чичиков)*. Ostatni powstał na prośbę Marka Zacharowa i stał się potem spektaklem *Mistyfikacja*, w którym Zacharow wiele jednak w sztuce Sadur zmienił dodając jej widowiskowości, bowiem – jak stwierdził artysta – scena teatralna jeszcze nie jest gotowa na taką dramaturgię: „Это очень трудно, это надо сделать особые усилия и подготовить свое сознание к восприятию такого рода мышления.”²⁵³ Inne utwory Sadur napisane w oparciu o klasykę to: *Pamięci Pieczorina (Памяти Печорина)*, na podstawie *Bohatera naszych czasów; Zakochany diabeł (Влюбленный дьявол)* – remake romantycznej powieści o zaprzędaniu duszy Jacquesa Cazotte’a pod tym samym tytułem. *Falalej (Фалалей)* z kolei powstał na motywach debiutu literackiego Antonija Pogorelskiego *Лафертовская маковница*, którym zwrócił uwagę samego Puszkina i zapoczątkował w literaturze rosyjskiej narrację fantastyczną w duchu romantycznym:

Почему Погорельский? Мне нравятся такие полубольшие имена – odpowiada Sadur –меня привлек необычайно красивый, теплый язык прозы Погорельского. Эта повесть напомнила мне о том, какими мы были, какой была наша культура, какой была старая Москва, и своей пьесой я хотела пожалеть о той Москве. Замысел пьесы возник несколько лет назад, но поводов написать ее до недавнего времени не было²⁵⁴.

Sadur zwróciła się także ku bardziej współczesnym autorom tworząc sztuki *Skazańcy (Смертники)* na motywach powieści Wiktora Astafiewa *Przeklęci i zabici (Прокляты и убиты)* oraz, na prośbę aktora i reżysera Aleksandra Kalagina, *Przypadki Szypowa lub starodawny wodewil (Полождения Шипова, или Старинный водевиль)* według utworu Bułata Okudźawy *Mersi, czyli przypadki Szypowa*. Tworząc kolejne adaptacje pisarka zawsze kieruje się tą samą dewizą: „Погружаясь в текст классика, главное – не навредить”²⁵⁵ i jest to doskonale widoczne w kunszcie, z jakim na bazie innych dzieł wprowadza do swoich nowe treści i znaczenia. Wpisuje się tym samym w literaturę

²⁵³ *Особый случай Нины Садур*. Сайт *Новости культуры*: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/17432/ [Data dostępu: 2.07.2015].

²⁵⁴ П. Ручников: *Старая повесть на иной лад*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.tverlife.ru/news/67771.html> [Data dostępu: 2.07.2015].

²⁵⁵ *Особый случай...*

światową, która aktywnie wykorzystuje i opracowuje tematykę klasyki, co niekiedy bywa negatywnie odbierane przez niektórych badaczy. Andriej Niemzier pisze ironicznie o niezwyklej i niebezpiecznej zależności pisarzy od wzorców klasycznych: „Вырастают. Обнаруживают себя в комфортабельном кошмаре вечного кануна. Перечитывают, переписывают, переживают старые романы. Чураются писательских портретов.”²⁵⁶ Sadur ma jednak zupełnie inne zdanie: „В эпоху постмодернизма мы наблюдаем страшное поправление классики. Считается, что чем больше ты унизишь образцовые произведения, тем сам больше возвысишься. Мне стало обидно.”²⁵⁷ Dlatego też tworząc kolejne remaki autorka nie stara się „pasożytować” na pierwowzorach, czerpie z nich inspiracje, by przekazać własne treści. Najbardziej jednak rzuca się w oczy zwracanie uwagi na cudowność, codzienną realność obfitującą w magię i obłożoną tabu.

Jak zostało już wspomniane, teksty-remaki Sadur można wydzielić z całej twórczości dramaturgicznej pisarki w szczególną grupę. Zwracając się ku „cudzym” wątkom wykorzystuje ona szereg powtarzających się w kolejnych sztukach rozwiązań kompozycyjno-fabularnych, chwytów przy kształtowaniu głównego bohatera oraz elementów realizmu magicznego, które zapewniają łączność między utworami i świadczą o podobnym podejściu Sadur do wszystkich pierwowzorów w procesie twórczym. Jednym z zasadniczych podobieństw w konstrukcji wszystkich adaptacji jest fakt, że autorka zdecydowała się – bazując na tekstach prozatorskich – stworzyć dramaty, z których każdy, z wyjątkiem *Falaleja*, jest dwuaktowy, w wybranych pojawia się także prolog i/lub epilog. Zabieg udramatyzowania formy epickiej może nieść ze sobą zbyt duże uproszczenia fabuły, konieczność pominięcia bohaterów drugoplanowych, a także narracji, opisów, rozważań autora, monologów wewnętrznych postaci. Próba przekształcenia ich w formę dialogową może z kolei być sprzeczna ze stylistycznymi właściwościami utworu bazowego. Tym niemniej, gdy fabuła jest zgodna ze specyficznymi scenicznymi regułami, inscenizowanie tekstu prozatorskiego może odbyć się bez większych strat. Badacze często podkreślają wewnętrzną zgodność dramatu i epiki pod kątem fabuły właśnie, choć oczywiście nie zapominają o różnicach: „Драматический сюжет [...] основан на фабуле, и в этом его общность с эпическим сюжетом. Но драматический сюжет качественно отличен от эпического, и это

²⁵⁶ А. Немзер: *Литературное сегодня. О русской прозе 90-х*. Сут. за: Н.Г.Бабенко: *Лингвопоэтический анализ пьесы Н. Садур «Памяти Печорина»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.litsoch.ru/referats/read/182876/> [Data dostępu: 4.07.2015].

²⁵⁷ П. Ручников: *Старая повесть...* [Data dostępu: 4.07.2015]

отличие проявляется на всех уровнях художественной системы: сюжетно-речевом, сюжетно-композиционном, сюжетно-тематическом.”²⁵⁸ Dlatego też przekształcenie tekstu prozatorskiego w dramat wymaga od autora nie tylko pełnego zrozumienia samej fabuły i znaczeń utworu, ale przede wszystkim koncepcji, jak jego utwór będzie prezentował się na scenie teatralnej, zakładając, że jest to sztuka teatralna, pisana z wizją przedstawienia na scenie. Podejmując się wykorzystania „cudzego” tekstu pisarz może praktycznie dosłownie czerpać z jego treści lub też jedynie częściowo na nim bazować, wykorzystywać wybrane fragmenty czy też przeplatać swój utwór aluzjami do „oryginału”.

Dramaty-remaki Sadur z pewnością nie mogą być określane jako prosty przekład prozy dla sceny teatralnej, co zostało już wielokrotnie podkreślone przez badaczy, literatów czy reżyserów. Jak zauważyła Jelena Gremina: „Ее (Sadur – М.Н.-J.) пьесы говорят с режиссерами будущего. Может быть, через двести лет будет тот режиссер, который действительно сможет ее поставить по-настоящему.”²⁵⁹ Dziś reżyserzy sięgając po sztuki rosyjskiej dramatopisarki najczęściej wykorzystują tylko ich fragmenty, przekształcając je pod gusta publiczności. Z pewnością nie umniejsza to jednak ich znaczenia i wartości jako utworów wnoszących całkowicie nowe sensy do znanych treści. Takim novum jest przede wszystkim możliwość umownego rozdzielenia czasoprzestrzeni sztuk Sadur na realistyczną, mistyczno-mitologiczną oraz na wspomnienia, co znakomicie wpisuje się w kontekst nurtu realistyczno-magicznego. Ową tendencję można prześledzić w całym ramowym tekście wybranych dramatów. Często świat empiryczny posiada konkretne geograficzne wyznaczniki, *Brat Cziczikow*, na przykład, rozpoczyna się od informacji: „Карнавал в Италии. В карнавале – гондола”, w której poznajemy głównych bohaterów sztuki – Cziczikowa i Jaśniepanienkę – by następnie wraz z nimi przenieść się do Rosji. Przestrzeń sztuki ulega ciągłym przemianom w zależności od rozgrywających się scen, kilka z nich to: „Тьма непроглядная. Буря. В блеске бури мчится бричка”; „Бал у губернатора”; „Степь. Канавы”; „У Манилова.” *Zakochany diabeł* przenosi czytelnika do hotelu w średniowiecznym Madrycie oraz na ulice miasta, na których płoną ognie Świętej Inkwizycji. Akcja *Skazańców* początkowo rozgrywa się zimą 1948 roku na Syberii w ubogiej chatce, by

²⁵⁸ Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич: *Сюжет в художественной системе литературного произведения*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.studfiles.ru/preview/460747/>. [Data dostępu: 5.07.2015]

²⁵⁹ *Особый случай...* [Data dostępu: 6.07.2015]

następnie wspomnienia bohatera Lioszki ukazały nam zaśnieżony front II wojny światowej wraz z wydarzeniami, które ostatecznie miały doprowadzić do śmierci dwóch braci Snegiriewych. Prolog i epilog dramatu *Pamięci Pieczorina* rozgrywają się na Kaukazie, po którym podróżują Pieczorin oraz Maksym Maksymicz, zaś akcja kolejnych scen to wyszczególnione miejsca sanatorium, w którym pojawiają się postacie Grusznickiego, Mery i Wiery. *Przypadki Szykowa lub starodawny wodewil* odsyła nas do moskiewskiej zimy 1862 roku i poszczególnych miejsc akcji począwszy od biura policji, a na podrzędnych spelunkach skończywszy, by następnie przenieść nas do Tuły i Jasnej Polany, gdzie policjant Szykow powinien obserwować Lwa Tołstoja. *Jaśniepanienka* jest nieco bardziej oszczędna w szczegółach przekazując w pierwszym akcie jedynie wiadomość: „Двор сотникова дома. Козаки полудничают.” Na tle wszystkich remaków bardzo ciekawie prezentuje się *Falalej*, w którym brak tradycyjnego podziału na akty i sceny rekompensuje podział tekstu sztuki na konkretne miejsca akcji rozgrywających się wydarzeń, są to na przykład pokój rodziców i pokój Maszy w domku na skraju Moskwy, Проломная застава itd. Właśnie te wszystkie informacje nadają akcji sztuki właściwości realistyczne, zawarty w nich świat empiryczny posiada konkretne dane geograficzne, dzięki czemu w ich przestrzeni pozornie wszystko staje się rozpoznawalne i bliskie czytelnikowi, ograniczone przez porę roku, a czasem przez konkretną datę, wyznaczone przez postać historyczną. Ponadto dzięki dość szczegółowym informacjom dotyczącym czasu i przestrzeni każdą z wymienionych sztuk z łatwością odnieść można do jej pierwowzoru, z którym łączy ją realistyczna podstawa, jak również przedstawione miejsca lub ich fragmenty oraz czas akcji.

Magiczne interpretacje Gogolowskiego świata

Sadur w swoich sztukach skupia się na wycinku rzeczywistości, ale koncentruje uwagę na wielu różnorodnych aspektach świata empirycznego. Dzięki temu ukazuje liczne bytowo-obyczajowe aspekty życia i, jak już zostało powiedziane, nawiązuje tym samym do bazowych oryginałów. Przedstawione w *Jaśniepanience*, tworzonej w latach 1985-1986, życie Kozaków w jednym z typowych ukraińskich chutorów zapewnia sztuce atmosferę rodem z gogolowskiego *Wija*. Kolorytu dodają postacie Jawtucha, Dorosza, Spiryda i Chwieski, zarysowane co prawda bez wyraźnych cech zewnętrznych i nie poddane zbytnej indywidualizacji, jednak dzięki temu znakomicie reprezentujące większą całość mieszkańców Małorusi. Ze sztuki wyłania się obraz Kozaków

spędzających beczynnie czas na picciu, jedzeniu, rozprawianiu o rzeczach błahych i wzajemnym potakiwaniu sobie, stroniących od problemów, nadmiaru obowiązków i pracy. Proste kozackie życie, przepełnione humorem, który czasem przeradza się w groteskę, zaczerpnięte z dzieł Gogola wraz z oryginalnym ukraińskim dialektem znakomicie kształtuje płaszczyznę rzeczywistości zewnętrznej. Pochodzące z *Wija* całe dialogi czy akapity zlały się w jedną całość ze sztuką Sadur, w której co prawda brakuje opisu tak szczegółowo przedstawionego przez Gogola życia bursy, tym niemniej kilkakrotnie w tekście pojawiają się informacje poświadczające przynależność Filozofa do studenckiej braci, będące jednocześnie odniesieniem do rzeczywistości realnej. Cała otoczka związana z życiem bursy i podróżą bursaków staje się dla Sadur zbędna, akcję sztuki napędza bowiem przytoczona powyżej rozmowa Kozaków o cudach, w którą włącza się Filozof. Stanowi ona swoisty załączek realizmu magicznego, który następnie rozrasta się na całą sztukę. Bowiem już na początku dramatu świat, w którym wszystko da się naukowo wyjaśnić i w którym rządzi rozum ulega autorskiemu przewartościowaniu, ironicznemu zdeformowaniu:

Явтух. Да. Чудес нету. И мир стоит сам собой, трезвый и твердый, как козак перед шинком. [s. 228]

Taki pogląd dla pozostałych Kozaków jest nie do przyjęcia, bowiem w ich świadomości binarność świata wyraża się w ciągłym przenikaniu się elementów cudownych i realistycznych, dających się racjonalnie wyjaśnić w przeciwieństwie do tajemnych zjawisk. Owo dostrzeżenie w codziennym otoczeniu śladów tego, co niecodzienne, zagadkowe i niesamowite i przedstawianie jako oczywistej części świata spełnia, zdaniem Katarzyny Mroczkowskiej-Brand²⁶⁰, jedną z podstawowych funkcji realizmu magicznego. Binarność ta przekłada się na dualistyczną zasadę organizacji wierzeń ludowych – opozycja światła i ciemności, życia i śmierci, ciepła i chłodu, czystości i nieczystości – widoczną chociażby w umownym podziale scen dramatu na te, w których Filozof przebywa „z żywymi” oraz te, w których zмага się z siłami zła niosącymi śmierć. Folklor kozacki, przywiązanie tej grupy ludności do prądawnych wierzeń, obrzędów i zwyczajów jest wyrazem wewnętrznej potrzeby obserwacji świata i dostrzeżenia w nim tego, co wyjątkowe i niepowtarzalne:

²⁶⁰ K. Mroczkowska-Brand: *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*. Kraków 2009.

Спирид. Боже ж мой, боже ж мой, что же это в мире делается? Как же человек без чуда жить теперь будет, если он один на всей земле и никакой ему истории не приключится? Ничто теперь ему не привидится, ни одна тайная красота не сверкнет в утреннем тумане, не поразит в самое сердце, и не пойдет он искать червонного клада под душную ночь Ивана Купалы? [s. 227]

Oprócz oczywistego nawiązania do ludowego obrządku odnaleźć tu także można związek z innym utworem Gogola *Noc świętojańska*, a pośrednio z ogółem świadomości i sposobu pojmowania świata przez ludność wiejską w *Wieczorach na chutorze niedaleko Dikańki*. W dziennym i nocnym życiu tym ludziom towarzyszyły rozliczne duchy, demony i zjawy, a wiedza i tradycyjne obrzędy pozwalały z nimi koegzystować. Z jednej strony pojawia się więc folklor, który nie stracił swego magicznego charakteru, w którym wszystko podszyte jest rytuałem i mistycznym sensem, a więc wszystko to, co realizm magiczny oraz *Kozacy z Jaśniepanienki* cenią najbardziej. Z drugiej jednak, zdaniem współczesnych badaczy, jest to wszystko jedynie tworem prymitywnej wyobraźni niemającej oparcia w nauce:

Śnili nieustanny sen na jawie, ich umysł, jego prawa półkula – odpowiedzialna za myślenie mistyczne, mityczne, poetyckie, nieustannie wyświeślała za pośrednictwem ich oczu barwny film, który oni odbierali jako prawdziwy obraz rzeczywistości, tak prawdziwy i oczywisty, jakim wydaje nam się świat postrzegany przez nasze zmysły i opisywany przez nasz umysł, w którym dominującą i wiodącą rolę odgrywa trzeźwa i logiczna półkula lewa²⁶¹.

Odczarowanie świata nastąpiło na skutek rozwoju myśli racjonalnej, umysłu i nauki, zdecydowanym zwolennikiem których był Filozof. Jego poglądy dalekie były od ludowej binarności, dla niego dualizm opierał się na opozycji Bóg – człowiek, uzupełnianej opozycją Bóg – diabeł, zapowiedź czego pojawia się jeszcze przed samą postacią:

Вдалеке слышится голос. Приближается. Козаки слушают с поднятыми чарками.

Голос. Светоприемную свещу, сущим во тьме явльшуюся, зрим Святую Деву, невестственный бо вжигаючи огонь, наставляет к разуму Божественному вся, зарею ум просвещающая [...].

²⁶¹ Z. Skrok: *Słowiańska moc czyli o niezwykłym wkroczeniu naszych przodków na europejską arenę*. Warszawa 2006, s. 139.

Pojawienie się bohatera nie zostało w sztuce wcześniej zapowiedziane czy umotywowane, zjawił się na chutorze przypadkowo – „[...] ноги сами вывели меня к вам” [s. 229] – zaznaczając swoją obecność fragmentem świętej pieśni, wybranej przez Sadur nieprzypadkowo: „Акафист Пресвятой Богородице являет собой яркий и, пожалуй, непревзойдённый пример того, как при всей развернутости хвалы, адресованной, кажется, исключительно к Деве Марии, все в нем подчинено тайне человеческого спасения во Христе и ни в ком другом.”²⁶² Filozof – „человек науки” – włączył się po prostu w rozmowę Kozaków przedstawiając swoje niezachwiane racjonalne poglądy, aby odpowiedzieć na niebezpieczne pytanie, czy cuda istnieją. Cuda powiązane z ludowymi wierzeniami i przekonaniem, iż tytułowa Jaśniepanienka (Панночка), córka właściciela chutoru, to „самая лютая ведьма, каких только свет видел.” [s. 231] Co istotne, dla Kozaków nie są one zaskoczeniem, wręcz przeciwnie – stanowią nieodłączny element otaczającej ich rzeczywistości, wpisując się tym samym w kontekst realizmu magicznego. Temat Jaśniepanienki został wpleciony w rozmowę o cudach, które Filozof początkowo zgodnie ze swoimi przekonaniem odrzuca, także istnienie wiedźm na ziemi stara się wyjaśnić naukowo, negując ich nadprzyrodzony charakter:

Философ. Но только нынешнему человеку ведьму бояться не надо. Ибо разумом своим человек от ведьмы огражден. [s. 231]

Nie przekonują go także opowieści kozaków o złowrogich czynach Jaśniepanienki, które stanowią logiczną kontynuację tematu „есть ли на свете чудеса”. Opisują oni, jak w tajemniczy sposób córka gospodarza doprowadziła do śmierci psiarza Mykity oraz jak początkowo pod postacią psa, później zaś własną, lecz z siną skórą i gorejącymi oczami, przegryzła gardło niemowlakowi i wypila jego krew, matkę zaś – Szeptunową – zagoniła na strych i tam zagryzła. Niesamowite historie potwierdzające, że wiedźma zawsze pozostanie wiedźmą nie wynikają z plotek czy ludzkiej niewiedzy, nie znajdujemy w sztuce sugestii, iż są one nieprawdziwe, przeciwnie – posiadają logiczne wyjaśnienie właśnie w postaci istnienia cudów. Jednocześnie stają się pretekstem do pojawienia się

²⁶² А. Сорокин: *Акафист Пресвятой Богородицы. Комментарии.* Cyt. za pracą magisterską: *Диалог с классикой в драматургии Нины Садур.* Korzystam ze strony internetowej: <http://freeref.ru/wievjob.php?id=716680>. [Data dostępu: 10.07.2015]

przepięknej Jaśniepanienki – „Не от людей такая красота” [s. 231] – i coraz silniej wciągają Filozofa, przygotowując jednocześnie grunt pod „nocny wątek”.

„Nocny wątek” sztuki potwierdza opowieści kozaków i ostatecznie odrzuca naukowy obraz świata. Ukazuje Filozofowi zupełnie inny wymiar rzeczywistości uświadamiając mu, jak mylne były jego uprzednie sądy: „[...] в мире завелась такая густая научность, и каждый теперь может объяснить устройство любой вещи и любого обстоятельства [...] Сколько бы ведьма ни старалась причинить православному человеку зла, от нее теперь у человека твердая научная ограда.” [s. 233] Wszystko, co wyczytał w uczonych księgach nie może pomóc mu w zrozumieniu owej tajemnej, przerażającej i demonicznej siły, która ukazała całą swą moc tylko jemu. Żadna naukowa wiedza nie jest w stanie wyjaśnić mistycznych wydarzeń, gdy nocą starucha zmusiła Filozofa, by ten skakał z nią na plecach niczym koń wśród rozlegających się dookoła nich w powietrzu tajemnych głosów; czy, gdy dzięki modlitwom Filozofowi udało się wskoczyć na grzbiet staruchy i jeździć na niej dopóki ta całkiem nie opadła z sił i nie przemieniła się w piękną Jaśniepanienkę. Przestrzeń świata odkrywającego się przed Chomą Brutem przy spotkaniu z demonicznymi siłami w postaci Jaśniepanienki-staruchy stanowi połączenie dwóch wymiarów: empirycznego i nie z tego świata, a ogniwem łączącym je oba staje się właśnie Filozof, ostatecznie przekonany, iż cuda jednak istnieją. Bohater niezwykle szybko akceptuje ten stan rzeczy, zaczyna patrzeć na otaczający go świat tak, jak postrzega go miejscowa ludność. I chociaż próbuje zrozumieć owo naruszenie dotychczasowego porządku świata, dochodzi do wniosku, że samo w sobie stanowi ono cechę tego porządku: „Мы тут живем, а оно ворочается, и скрипит, и чавкает. Оно шарит липкими усами, кого зацепить отсюда...” [s. 250] Na taką charakterystykę zła nakierowały go wydarzenia mające miejsce po nocnych zmaganiach z Jaśniepanienką-staruchą, która, wróciwszy nad ranem do chutoru ojca, pobita zmarła, lecz przed śmiercią zdołała poprosić, by Choma Brut przez trzy noce czytał przy jej zwłokach modlitwy. Tym samym relacje między dwoma wymiarami uległy jeszcze silniejszemu zacieśnieniu, a Filozof ponownie połączył „wątek dzienny” oraz „wątek nocny”, podczas gdy pozostałe postacie należą stricte do jednego lub drugiego z nich: „Свет меркнет. Философ пляшет во тьме, пляшет долго в полной тьме, только топот его ног и дыхание. Пока не высветится пустой мрак, пляшущий Философ и стоящая перед ним Панночка.” [s. 256] Wyraźna opozycja między światłem i ciemnością, dobrem i złem, boskością i diabelskością, światem żywych i martwych przewija się przez

całą sztukę, jednak tylko w świadomości Kozaków oraz Chwieski. Filozof i Jaśniepanienka natomiast to postacie łączące przeciwstawne sobie światy i udowadniające, że jasny i przejrzysty podział nie jest tu możliwy i tę cudowność Sadur stara się zgłębić. Już podczas pierwszej nocy w starej cerkwi miały miejsce takie niezwykle wydarzenia, jak powstanie Jaśniepanienki z trumny czy nakreślenie przez Chomę magicznego kręgu, którego zmarła nie mogła przekroczyć i który wraz z modlitwami skutecznie go ochraniał. Zaistniał jednak wówczas jeszcze jeden „cud” – fascynacja Filozofa cielesnością bohaterki. Jeszcze za życia panienka uchodziła za piękność i spodobała się bohaterowi, w cerkwi stale musiał się on kontrolować, by nie spojrzeć na powstałą z trumny postać, która dziwnie go pociągała. Nadya L. Peterson w swoim eseju stwierdza, że Choma Brut współczuje Jaśniepanience i dlatego w końcu ulega jej spojrzeniu. Czyniąc ją uosobieniem zła Sadur daje do zrozumienia, że jej demonizm wynika w głównej mierze z lekceważenia i upokorzenia, jakiego zaznała od mężczyzny, którego pragnie w swej zemście ukarać²⁶³. Badaczka bardziej niż wiedźmę dostrzega więc w bohaterce poniżoną kobietę i zwraca uwagę na charakteryzujące ją typowo ludzkie uczucia. Zauważa także, że w *Wiju* żywy Choma Brut stanowi całkowite przeciwieństwo nieżywej panienki, określonej przez Gogoła jako „мертвец” i „труп”, a więc zdecydowanie stawianej po stronie zmarłych. W sztuce Sadur natomiast podział na żywych i martwych nie jest już tak prosty i oczywisty. Jaśniepanienka to piękność, wiedźma, wilkołak, tylko nie trup, a słowo „мертвец” pojawia się tylko kilka razy w wypowiedziach poszczególnych bohaterów, ponadto, w przeciwieństwie do słowa „труп”, odnosi się ono do kategorii ożywionego. Chociaż Panienka należy do świata zmarłych, to na podstawie przywołanych określeń oraz zachowania jej samej uznać ją można za „ożywioną zmarłą”, a autorka celowo podkreśla, że Panienka nie jest całkiem martwa. Ze zwykłej wiedźmy Sadur przemienia swoją bohaterkę w istotę jeszcze bardziej cudowną – jawi się ona jako uosobienie złowieszczonego mroku, zaliczające się do innego, tajemniczego świata, w którym pozostała tęsknota za światem żywych, za fizyczną i duchową bliskością. Dlatego między nią i Filozofem zrodziła się specyficzna więź. Z każdą kolejną nocą spędzoną w cerkwi bohater coraz bardziej oddalał się od świata żywych, zdaniem Kozaków, przenosił on w ich jasny świat zło:

²⁶³ N.L. Peterson: *Witches and Victims: Folklore in Writings of Nina Sadur*. W: *The Oeuvre of Nina Sadur*. Red. K. Sarsenov, H. Goscilo, D.J. Birnbaum. Pittsburgh 2005.

Явтух. Не знаю я, что там у вас делается во мраке, когда весь честный крещеный мир спит, а только мы тут люди простые и дышим светом. [...] А только так хитро устроено, что несешь ты теперь сюда мрак и холод, от которого раскачало аж самого Спирида. [s. 264]

Nie mogąc zapanować nad emanowaniem złem bohater zaczął postrzegać siebie jako demiurga i ofiarę jednocześnie, trzeciej nocy, idąc do cerkwi postanowił zapobiec dalszemu przedostawaniu się demonicznych sił do jasnego, chrześcijańskiego, bożego świata: „[...] где-то в наш божий мир пробило черную дыру, из которой хлещет сюда мрак гнойной и мерзость смердящая. [...] чтоб и устройство мира не рухнуло и свет мира не омрачился бы.” [s. 266] Mimo silnego pragnienia, by pozostać w świecie żywych Choma Brut decyduje się na nierówną walkę i być może pewną śmierć w imię wyższych ideałów, ale także pragnie wyzwolić się spod wpływu panienki. Usiłując przywrócić boży porządek świata, a więc w jego mniemaniu taki, w którym cudowność zostanie wyparta przez naukę i wiarę, stara się zwalczyć magię, interpretując ją jedynie w kategoriach zła. Religia chrześcijańska w sztuce jest zresztą wszechobecna i zdaje się rywalizować nie tylko z demonizmem, ale również z ludowymi wierzeniami. Filozof pozostaje jej wierny, choć jednocześnie po każdej kolejnej nocy spędzonej w cerkwi przynosi historie o krwawiących drzewach i dzieciach, bawiących się i śmiejących nocną porą, za dnia zaś rozsypujących się w proch. Warstwę dramatu dziejącą się równocześnie na ziemi i w zaświatach, kontakt pomiędzy dziećmi-duchami czy zmarłą powracającą do świata żywych bezsprzecznie odnieść należy do realizmu magicznego, w którym często zmarłych uznaje się za wciąż żywych, a jedynie przebywających poza granicami empirycznego świata, do którego jednak przenikają wiedzeni tęsknotą.

Jak już zaznaczyliśmy, również Jaśniepanienka odczuwa „ludzkie” emocje, a ostatniej nocy w cerkwi zauważamy, jak silne jest jej pragnienie przedostania się do Filozofa i tym samym do jasności. Zaznaczmy raz jeszcze łączącą bohaterów więź: „Панночка стоит безучастно в стороне от Философа. Вид у обоих усталый и измотанный. И оба босиком и в белом – она в сорочке, Философ в рубахе... .” [s. 267] Przytoczone również zostają najbardziej ludzkie cechy nieboszczki, która „начинает слегка покачиваться, словно ей обидно” [s. 267] lub ze smutkiem wyciągając w stronę Chomy mały paluszek „Паныч, мне пальчик больно...” [s. 268], czy też „Панночка не смогла подкопать «лаз» к Философу, выдохлась и легла калачиком у черты, у самих ног Философа, жалобно скуля.” [s. 268] Najistotniejsze

wydaje się tutaj dostrzeżenie dominanty smutku i żalu oraz prób przedostania się za wszelką cenę do świata żywych. Brakuje natomiast elementu grozy czy oskarżenia, nie zapominajmy bowiem, że to Filozof w bezpośredni sposób przyczynił się do śmierci panienki, a i w cerkwi stara się ją pokonać wzywając na pomoc jaśniejącą w ciemności na ikonie twarz Dzieciątka Jezus. Stworzenie takiej właśnie atmosfery kontaktów żywych i umarłych określić można jako „równouprawienie różnych wymiarów”²⁶⁴, a Filozofa i Panienkę łączy to, co najbardziej ludzkie, dzielą zaś tajemnicze demoniczne siły, które zmarła musiała wezwać na pomoc przeciw siłom modlitwy. Klasyczny wątek walki dobra ze złem ulega tu pewnej dekonstrukcji, gdyż początkowo Choma wierzył jedynie w siłę rozumu, stopniowo jednak tracił swój racjonalizm stając się ofiarą poświęcającą siebie w imię przywrócenia równowagi na ziemi. Równocześnie nie był świadom, że jego los został przesądzony już podczas zmagania z Jaśniepanienką-staruchą, gdy dochodziły do niego głosy istot nie z tego świata: „Страшно душе это счастье и не можно очам человеческим зреть живое это в тумане кипящее...” [s. 235] Tymczasem „любой заглянувший в запретное – вне зависимости от целей и состава души – у Н. Садур неизбежно становится **проникшим** [Pogrubienie moje – M.N.-J.]”²⁶⁵ Dlatego bohater mógł jedynie coraz silniej pograżać się we władanie ciemności, Jaśniepanienka zaś, rozumiejąc, że sama nie zwycięży i nie zdoła powrócić do świata żywych również decyduje się poświęcić, by pozostać z Chomą i dokonać jednocześnie ostatniego ludzkiego czynu – aktu zemsty –

Государь сатана! Пошли ко мне на помощь, рабице твоей, часть бесов и дьяволов. [...] и чтоб не мог он [Философ – M.N.-J.] остудиться и упал бы ко мне на похотенье, на мое утоление: и сгорел бы от моего черного жару во славу твою господин сатана и одним только погляденьем на мое белое лицо, изувеченное им, и на синие очи, остуженные им, и на черные косы, порванные им, чтобы разорвалось его сердце, а душа зарыдала бы и вылетела вон и убила бы [...] И тогда слепи нас обоих в одно и брось в свое дивное пекло, о государь, чтоб не остыло бы оно никогда во веки веков [...]. [s. 270]

Niewątpliwa drapieżność zmarłej wkraczającej w świat żywych oraz jej ludzka natura jeszcze silniej podkreślają płynność w opisie granicy między dwoma wymiarami,

²⁶⁴ Termin zaczerpnięty z książki: K. Mroczkowska-Brand: *Przeczcucia innego...*, s. 64.

²⁶⁵ Т.Ю. Климова, Г.А. Симон: *Эстетическая категория ужасного в „гоголевском” тексте Н. Садур*. Korzystam ze strony internetowej: <http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/%D0%A1+253-258.pdf>. [Data dostępu: 15.07.2015]

przechodzenie z jednej strony na drugą tajemnych istot miejscami jest wręcz niezauważalne, co poświadcza związek sztuki z nurtem realizmu magicznego. Chrześcijańska ofiara samotnego Filozofa, gotowego poświęcić swoje życie w imię zwycięstwa nad złem oraz poświęcenie Jaśniepanienki dla ostatnich ludzkich uczuć doprowadziło oboje do ich końca, a w zniszczonej cerkwi jedynym jasnym punktem pozostała ikona Dzieciątka Jezus. Cudowność opisanych wydarzeń, skomplikowane siły przyrody rządzące światem i jego dualizm z jednej strony oraz wiara i religia z drugiej pozwoliły Sadur stworzyć dramat koncentrujący się na problemach egzystencjalnych. Poszukując istoty człowieczeństwa oraz zasad rządzących światem Filozof mimowolnie jednak związał się z ciemnością, a jedyną nadzieją na ratunek dla niego i dla świata była wiara²⁶⁶. Sadur zdaje się sugerować, że zło z łatwością może przenikać do naszego świata czy to za pośrednictwem żywych czy też zmarłych i tylko od każdego człowieka zależy, jaką drogą podąży. Wiele motywów w bardziej lub mniej zmienionej wersji autorka powtarza za Gogolem, jej bohater jest człowiekiem z krwi i kości, silnie okazującym wszystkie emocje, ale i bohaterka wykazuje cechy głęboko „ludzkie”, a cierpienia obojga wskazują, że „Страдают даже те, кто носители зла, даже те, кто делает нам, нашему народу, стране нашей беззащитной больно.”²⁶⁷ Według samej autorki zło ciągle próbuje zaatakować wszelkimi dostępnymi mu sposobami. Sadur przywołuje klasykę, by na jej podstawie odnieść się do aktualnej rzeczywistości i wskazać na realne zagrożenia czyhające na ludzi.

Swoistą kontynuacją *Jaśniepanienki* jest sztuka *Brat Cziczikow*, nad którą pracę Sadur rozpoczęła w 1993 roku, a więc kilka lat po ukończeniu wariacji na temat *Wija*. Dramat ten jest unikalny pod wieloma względami, a jednym z nich jest fakt, że Sadur, wychodząc od *Martwych dusz* Gogoła, odwołuje się także do innych utworów klasyki rosyjskiej XIX i XX wieku czerpiąc z nich wybrane elementy i po swojemu je modyfikując. W finale sztuki z ust Cziczikowa padają słowa: „Поднимите мне веки. Чудно как кругом.”²⁶⁸ Owej repliki gogolowskiego *Wija* zabrakło w końcowej scenie *Jaśniepanienki*, gdzie oczy mitycznego stwora zastąpione zostały przez emanujące jasnością oczy Dzieciątka Jezus. Pojawia się również aluzja do innego znanego utworu

²⁶⁶ Więcej o słabości Filozofa oraz Boga piszę w swoim artykule: *Postmodernistyczna słabość Boga czy słabość człowieka w dramacie Niny Sadur „Jaśniepanienka”*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, nr 22. Katowice 2012.

²⁶⁷ Т. Байзер: *Накопление зла*. „Литературная газета” 1999, Nr 4, s. 12.

²⁶⁸ Н. Садур: *Брат Чичиков*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 413. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

Gogola – satyrycznego *Nosa* – „А я знаю, сын ваш, Мокий Кифович, откусил купцу нос! Да! И этот нос теперь в Петербурге шляется, на Невском стекла побил, в кутузке плохие песни пел, и в Государственной Думе законы строчит, а сам – подлец, я знаю!” [s. 362] Oprócz oczywistych nawiązań do twórczości Gogola w sztuce występuje również motyw sadu odsyłający nas do dramatu Czechowa:

Чичиков. А я уж думал, утопну в саду-то. Ведь старый хрыч сад совсем запустил!

Незнакомка. Что ты! Этому саду, почитай, сто лет. Это уж и не сад тебе. Химера одна. Да летай же ты! Утонуть хочешь? [...]

Чичиков. Сыро тут. И не сад это вовсе... Мечта одна... А сад, почитай, сто лет, как растаял... [s. 394]

Sad, którego upadek rozpoczął się sto lat temu dziś jawi się jako sad-chimera i stanowi symbol nowego świata, nowej polityki i kultury, które utraciły swojego doświadczonego sadownika. Porzucony i zaniedbany, pogrąża się on w chaosie stając się przez to przestrzenią zagrażającą bezpieczeństwu, a nawet życiu człowieka. Cziczikowowi, przedzierającemu się w ulewie przez gałęzie i błoto wydawało się, że walczy jednocześnie z diabłem, wciąż zamieszkującym pozbawioną harmonii rzeczywistość. Ratując się od utonięcia, najpierw fruwa wśród deszczu i błyskawic na huśtawce, później zaś pływa pod powierzchnią realnego świata, gdy, po ustąpieniu burzy, Nieznajoma proponuje: „сейчас на лодках кататься будут. Айда, поплыли навверх, посмотрим? Там весело.” [s. 394] Tak płynna zmiana granic między wymiarem rzeczywistym a nierealistycznym jest kolejnym niezaprzeczalnym dowodem na związek dramatu z nurtem realizmu magicznego. Sadur włącza czytelnika do gry różnorodnymi literackimi asocjacjami, nawiązując do twórczości wielkich rosyjskich pisarzy: Gogola, Czechowa czy Błoka, do którego odnosi się postać samej bohaterki – Nieznajomej. Są to autorzy, w estetyce których zawarty jest obraz człowieka jako istoty od urodzenia obdarzonej dualistyczną naturą: bosko-diabelską. Sam człowiek decyduje, jaką drogę wybrać, a pomagają mu w tym lub przeszkadzają tajemne siły. Sadur po swojemu przeżywa i ustosunkowuje się do doświadczenia innych literatów i ich tekstów, różne motywy w jej sztuce przeplatają się ze sobą tak, jak przeplata się świat realny i nierealny. Jednocześnie jednak dramat autorki to jej oryginalny głos, żywe słowo, dzięki któremu można odczuć i odkryć autorską koncepcję.

Prolog sztuki pozwala zapoznać się z głównymi bohaterami sztuki – Nieznajomą i Cziczikowem – przy czym, jak już wspominaliśmy, akcja rozpoczyna się we Włoszech, które odegrały tak ważną rolę w życiu Gogola. Atmosfera karnawału, Nieznajoma w masce prosi Cziczikowa-gondoliera, by ten zaśpiewał coś po rosyjsku: „Голубчик, спой что-нибудь. [...] Спой, спой, голубчик! Ну же! [...] Ты мне наше спой, дружок.” [s. 352] Warto zwrócić uwagę na scenę z lirycznym fragmentem o Rusi w *Martwych duszach*: „Lecz jakaż nieprzenikniona tajemna siła ciągnie ku tobie? Czemu daje się słyszeć i brzmi bezustannie w uszach twa smutna, ciągnąca się przez całą twą długość i szerokość, od morza do morza, pieśń? Co w niej jest, w tej pieśni? Co woła i łka, i chwytą za serce?”²⁶⁹ Podobnie Nieznajoma stara się przyciągnąć do siebie, uwieść Cziczikowa swoją rosyjską pieśnią, dokładnie tak, jak sama Rosja przyzywała w poemacie Gogola. Nieznajoma stara się również nakłonić Cziczikowa, by ten udał się do Rosji przekonując, że istnieje tam szybki sposób na wzbogacenie: „В России сейчас великий мор, великий! А власти учета совсем не ведут. У них своя забота – они, брат, копейку себе добывают, навроде как ты, так что мертвые-то с живыми крепко поперепутались и уж не видно – где кто. А ты возьми, их выкупи, как живых, да и в банк залож, под проценты.” [s. 354] Jednocześnie jej słowa zdają się być swoistym ostrzeżeniem przed chęcią wzbogacenia się na zmarłych. Wciąż pozostając w masce nawiązuje do postaci tajemniczej Maski z dramatu Michaiła Lermontowa *Maskarada*, która również przekazała bohaterowi złowieszczą przepowiednię: „Прощайте же, но берегитесь. Несчастье с вами будет в эту ночь.”²⁷⁰ Po zdjęciu maski okazało się, że bohaterka ma białą jak wapno twarz, a sama maska nałożona Cziczikowowi staje się symbolem fatum, które od tej chwili będzie wpływało na losy bohatera sztuki Sadur. Jednocześnie słowa Nieznajomej znakomicie przekonują go do udania się do Rosji, gondola unosi Cziczikowa, Selifana i martwą Nieznajomą daleko od Włoch, by już w pierwszym akcie w blasku burzy przez rosyjskie bezdroża mknęła bryczka wraz z Cziczikowem i Selifanem.

Podobnie jak w przypadku *Jaśniepanienki*, również w tej sztuce kontakty żywych i zmarłych pozwalają wyróżnić funkcję równouprawnienia różnych wymiarów przestrzeni dramatu. O ile w *Martwych duszach* nieżywi chłopcy byli jedynie towarem handlowym, a sprzedający ich zdegenerowani przez system właściciele, choć całkowicie

²⁶⁹ M. Gogol: *Martwe...*, s. 238.

²⁷⁰ М. Лермонтов: *Маскарад*. Korzystam ze strony internetowej: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/maskarad.txt>. [Data dostępu: 13.05.2016]

żywi, również uznawani za zmarłych wewnątrz, to u Sadur sytuacja komplikuje się. Już spis postaci pojawiających się w sztuce sugeruje całkowite „przemieszanie” żywych i zmarłych. Występuje tu Jelizawiet Wróbel, trup płci męskiej lub żeńskiej, który leżąc w trumnie w domu Sobakiewicza ugryzł Cziczikowa w palec. Uwzględnieni zostali również Piotr Sawieliew Nieszanuj-Koryto, Stefan Probka i Abakum Fyrow – osoby, które u Gogola występują wyłącznie jako martwe dusze i tak też przedstawia je sobie Cziczikow. U Sadur natomiast poznajemy ich, gdy siedzą i rozprawiają w stepie, a Selifan i Cziczikow zatrzymują się przy nich, by zapytać o drogę i tylko jedno ostatecznie zdanie uświadamia nam, że przez cały czas mamy do czynienia ze zmarłymi: „А она, вишь ты, бричка. Она меня и переехала. В точности такая же бричка, как эта. Вся с копыт до колес такая же бричка, я врать не стану, она ведь меня переехала. Насмерть.” [s. 370] Sposób wprowadzania zmarłych do krainy żywych wygląda tu zupełnie inaczej, niż w przypadku *Jaśniepanienki*, istnieją oni na takich samych prawach, co żywi, więcej łączy ich ze światem ludzkim niż dzieli, mogą decydować o własnym losie w przeciwieństwie do Cziczikowa, nad którym zawisło fatum. Dlatego, gdy próbował wydostać się z Rosji do Rzymu droga zaprowadziła go wprost do Maniłowki. Tam okazuje się, że martwymi są nie tylko chłopci pańszczyźniani, ale również niektórzy właściciele ziemscy. Dzieci Maniłowych utonęły w stawie, a służąca: „тут становится видно, что со спины Агафья несомненно утопленница.” W końcu „все помещение наполнилось зеленоватым сумраком. Маниловы опускаются на дно этого сумрака – в сон.” [s. 377] Sposób opisu sytuacji spotkań żywych i umarłych nie narusza konwencji realistycznej: wszystko odbywa się normalnie zarówno dla tych, którzy przybyli z drugiego wymiaru, jak i dla tych w pełni należących do materialnej rzeczywistości, choć w miarę rozwoju akcji dramatu tych ostatnich ubywa. Dlatego, gdy Cziczikow poszukuje w ciemnym stepie choć jednego światełka, Selifan stwierdza: „Одно мертвое во все дали. Кресты да кусты. [...] Вот он и пошел обмирать, народец русский.” [s. 356] Jakby na potwierdzenie tych słów, gdy bryczka się wywłóciła, ze stepu „исхлестанные бурей, выдвинулись на миг страшные мужики в погребальных венчиках” [s. 357] i rozpoczęli rozmowę o wypadku Cziczikowa. Bohater na swojej drodze ciągle spotyka zmarłych, co jednak w żaden sposób nie przeraża go, ani nie dziwi. Wydaje się wręcz, że śmierć zaczęła dominować nad życiem:

Губернатор. [...] И народ туда же – взял и умер.

Чичиков. Весь? [...]

Губернатор. Все умерли!

Чичиков. Батюшки-светы! Они коловращаются, а за ними мертвецы стоят!

Тьмы мертвецов! [s. 364]

Śmierć staje się wszechobecna, aż do absurdu, Sadur, podobnie jak Gogol, ukazuje martwą przestrzeń, pustkę świata prowincjonalnego ziemiaństwa, w którym nie ma już mowy o martwych duszach, lecz o „żywych zmarłych”. Można wręcz odnieść wrażenie, że granica między zaświatami a światem żywych została całkowicie zamazana, postacie żywych i umarłych okazują się nie do odróżnienia, a wciąż pozostający przy życiu otaczają się iluzyjnymi, chaotycznymi i niebezpiecznymi przestrzeniami. Sadur rozwija tutaj myśl Bielego, poświęconą twórczości Gogoła: „мертвость живет жизни, все дано в выпуклом величии прижизненной смерти [...] Царство трупов – вся русская действительность.”²⁷¹ Autorka zgłębia metamorfozę duchowej martwoty w dosłowną śmierć, ziemianie pod maskami ludzi ukrywają swoją demoniczną naturę topielców, widm które okrażają Cziczikowa i mają go, próbują wziąć w objęcia i przeciągnąć na drugą stronę. Praktycznie wszyscy bohaterowie spotkani przez niego są albo martwi, albo umierają w kolejnych scenach, jak Pluszkin, który ginie zabity szablą przez swoją służącą, czy Selifan nagle umierający w ostatnich scenach dramatu. Postać służącego jest jedyną, wydawać by się mogło, żywą postacią dramatu. Krytycznie spogląda na wszystko, co dzieje się wokół i stara się nie dopuścić, by jego pan całkowicie pogrzył się w mroku otaczającej rzeczywistości. Jedne z jego ostatnich słów: „Мы ведь, барин, всю-то Русь на бабе проскакали” [s. 409] są znakomitym podsumowaniem wszystkich przygód dwojga bohaterów i jednocześnie świadczą o trzeźwym spojrzeniu Selifana, dostrzegającego niebezpieczeństwo zagrażające ze strony Nieznajomej. Obserwując martwość świata, uparcie poszukuje jasnego płomienia, który mógłby rozświetlić drogę i ocalić Cziczikowa. Wśród tylu pozornie żywych on sam nigdy nie został obdarzony określeniami związanymi ze śmiercią.

Obecność wykupionych przez Cziczikowa zmarłych dusz stopniowo wzrasta, by w ostatnim akcie skumulować się w majątku Koroboczki, gdzie do swojego nowego pana przybywają one wszystkie pod przewodnictwem Wróbel – „Изо всех углов выступают мужики и робко подплясывают.” [s. 405] Zaczyna się jedna z wielu rozmów toczących

²⁷¹ А. Белый: *Мастерство Гоголя: Исследование*. Сут. за: *Диалог с классикой в драматургии...*
[Data dostępu: 25.07.2015]

się między przebywającymi już w grobach duszami, a Cziczikowem. W tonie najbardziej naturalnym i oczywistym, jaki może być, dowiadujemy się o tym, że nowy właściciel nie jest zadowolony, bowiem kupił „chłopów na schwał”, a zebrani w majątku wyglądają na słabych i zmęczonych. Składają absurdalną obietnicę, że odpoczną i Cziczikow będzie z nich zadowolony, jednak błagają go z płaczem, by nie musieli jechać do chersońskiej guberni. Absurd wzmagą się w scenie, gdy Cziczikow starając się ich przekonać, stwierdza: „А так ты лучше жил, а, лучше? А мы тебе избенку поставим, коровушку, свинушку – живи! Живи! Живи!” [s. 407] Zwracając się takimi słowami do zmarłych całkowicie zrównuje ich z żywymi, a ton i styl całej rozmowy są takie, jak wszystkich rozmów pomiędzy osobami żywymi w dramacie, albo tymi, które braliśmy za takie – przebywającymi poza grobami, na ziemi. Oczywistość i autentyczność rozmów i sytuacji jest niepodważalna. W *Jaśniepanie* pojawiła się tylko jedna zmarła wśród pozostałych żywych bohaterów, tutaj sytuacja ulega odwróceniu i to martwi dominują wśród żywych, próbując narzucić im swoją wolę, co podkreśla charakter realistyczno-magiczny dramatu. Gogol w swoich dziełach rozwija akcję w świecie realistycznym, jego utwory rozpoczynają się spokojnie, nie zapowiadając nadciągającej grozy, a dopiero później zaczynają dziać się rzeczy nie z tego świata. Zło u Gogola wkrada się niepostrzeżenie, a jego utwory pełne ludowości nie tylko bawią, lecz przede wszystkim zmuszają do pewnych refleksji dotyczących natury świata i istnienia w nim zarówno mroku, jak i światła:

Wiedzmy, diabły i cała demonologia zajmują w mentalności Gogolowskich bohaterów i narratorów miejsce równorzędne z innymi realiami obyczajowymi, współtworząc razem z nimi koloryt mitologizowanego świata. Nie ma tu więc żadnych prób racjonalistycznej interpretacji zjawisk nadnaturalnych [...]. Ludowa wiara w wiedźmy i demony [...] może wzbudzić grozę, niedowierzanie lub śmiech, ale również skłonność do głębszych refleksji na temat złożonej natury świata, w którym dobro i zło ciągle zderzają się ze sobą, a człowiek łatwo stać się może igraszką wrogich mu sił²⁷².

To, co u Gogola pozostało w sferze nadprzyrodzonej Sadur rozwija i przenosi w sferę całkowicie realistyczną. Zjawiska nadnaturalne traktowane są jako całkowicie ziemskie, dlatego też nie należy próbować ich wyjaśniać, a jedynie przyjąć takimi, jakimi są.

²⁷² K. Lis: *Gogolowskie wiedźmy*. W: *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX w.* Red. W. Kowalczyk, A. Orłowska. Lublin 2004, s. 82.

Rzeczywistość ukazana jest tak, jakby była magiczna, jednak realizm magiczny u autorki *Jaśniepanienki* nie deformuje realnego świata, a nadnaturalność została wprowadzona bez oderwania od rzeczywistości, brak jest wyraźnie zaznaczonych elementów onirycznych czy fantastycznych tworów świata wyobraźni.

Przez całą sztukę przewija się Nieznajoma, postać, która, jak zostało wspomniane, skłoniła Cziczikowa do skupowania martwych dusz i która już pod koniec prologu była martwa. Kim więc jest owa tajemnicza postać, jak zrozumieć i rozwikłać jej zagadkowość? Pojawia się w gondoli Cziczikowa i przenosi go do Rosji, jednak jej pochodzenie nie jest znane. Zgodnie z realistyczno-magicznym charakterem dramatu jej natura, wiedza, umiejętności mają być tajemnicze, intrygujące i do końca nie wyjaśnione. W kolejnych scenach podąża tuż za Cziczikowem, pojawia się znikąd bądź to pod swoją prawdziwą postacią, bądź też przeistacza się a to w przebiegłego tarantowatego konia ciągnącego bryczkę bohatera, a to w atakującego go jastrzębia, czy też w zmarłą, huśtającą się w ogrodzie należącym do Pluszki. Krytyk teatralny Julia Gordijenko charakteryzuje Nieznajomą w następujący sposób: „Незнакомка соблазнительна и неуловима. Она одновременно существует и не существует. И во время спектакля зритель не раз задает себе вопрос: а не есть ли она собственная чичиковская душа?”²⁷³ Podobne pytanie zadaje sobie czytelnik, gdy Cziczikow zwraca się do bohaterki „сударыня”, „матушка”, a nawet „Русь”, traktuje ją więc z szacunkiem. Równocześnie jednak umowa z Nieznajomą została przypieczętowana krwią Cziczikowa, który stopniowo przyznaje jej całkowitą władzę nad sobą, co wyraża zwrot: „Сударыня, госпожа, царица.” W słowach tych więcej jest podporządkowania niż szacunku, a sam bohater coraz silniej ulega Nieznajomej – posłanniczce piekła, martwej, wiedźmie, być może samemu wcieleniu śmierci, pojawiającemu się w świetle księżyca w nogach łóżka Cziczikowa: „голой, страшной, известковой.” Sadur ukazuje erotyczne kuszenie bohatera przez zło, stopniowo narastająca fascynacja cielesnością kobiety przeradza się w uwielbienie i całkowite oddanie złu w sensie fizycznym oraz emocjonalnym. Nieznajoma, podobnie jak *Jaśniepanienka*, obdarzona została urodą prowadzącą mężczyznę do zguby – „не от людей” – urodą martwych. Obydwie kuszą bohaterów swoim pięknem i jakkolwiek śliczne nie byłyby żywe kobiety, Chwieska czy córka gubernatora, to nigdy nie dorównają owym tajemniczym *femme fatale*,

²⁷³ Ю. Гордиенко: *Дрейфуя в сторону вечности*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.finansmag.ru/979>. [Data dostępu: 27.07.2015]

personifikacjom zła przejmującego władzę nad człowiekiem. Jednak także i w *Bracie Cziczikowie* w relacje między mężczyzną a kusicielką wkrada się pewne wyższe, czyste uczucie:

Незнакомка. Да обними ж ты меня.

Чичиков. Это дико, сударыня. Ведь вы мертвы.

Незнакомка. Кто? Я – мертва?! Да ты послушай сам! (*Кладет его руку к себе на сердце.*)

Чичиков. (*потрясен*) Боже мой! Полная необъятная тишина! Ни вдоха! Как же ты носишь это в себе? (*Припал ухом.*) Тихо, как ночью.

Незнакомка. Я тебя любить хочу.

Чичиков. Бедная, да ведь ты не можешь этого.

Незнакомка. Не могу, а хочу.

Чичиков. Да как же! Ведь тебе не положено.

Незнакомка. А я хожу и смотрю: у всех домики, детки. А я?! [s. 380]

Nieziemska uroda i taka też miłość przybierają tu bardziej ludzkie oblicze, co sprawia, że zamiast przerażenia wywołanego na skutek uwodzenia przez zło, scena budzi współczucie w stosunku do nieszczęśliwej bohaterki. Bohaterki, która choć zdaje sobie sprawę z tego, że w jej piersi roztacza się jedynie pustka, mimo to stwierdza: „Да ведь я человек, а ты-то кто, милый?” [s. 380], próbując uzmysłwić Cziczikowowi, jak blisko jej do ziemskiej kobiety. Ta sytuacja spotkania śmiertelnika z już zmarłą jest najbardziej naturalna i autentycznie ludzka. Dominującymi uczuciami stają się żal i litość, gdy Nieznajoma tęskni za prawdziwym życiem z tymi jego sytuacjami, których ona nigdy nie doświadczy, a które planuje Cziczikow – założenie rodziny, dzieci i spokojna starość. Jednakże Sadur nie pozwala nam zapomnieć o upiornych siłach, o tym, co znajduje się w duszy Nieznajomej: „Как молочный туманец, верно? Это душа. А в ней темное пятнышко видишь?” [s. 352] To, jak bardzo w swych demonicznych czynach podobna jest do Jaśniepanienki widać chociażby w słowach, którymi zwraca się do Cziczikowa: „А можно я положу на тебя свою белую ножку.” [s. 352] Są to te same słowa, którymi bohaterka adaptacji *Wija* uwodzi i doprowadza jednocześnie do tajemniczej śmierci psiarza Mikitę. Ciemną plamkę na duszy zaszczepiła

także Cziczikowowi, lecz z każdą kolejną wizytą w celu kupna martwych dusz rozrasta się ona u niego aż do rozmiarów wyrwy: „Сначала человек совершает какое-нибудь незначительное зло [...] Затем это малое зло откладывается темным пятнышком на душе и становится особой опознавательной метой для метафизического Зла.”²⁷⁴ Na przestrzeni całej sztuki bohater prowadzi nieprzerwany dialog z Nieznajomą, przy czym, jak na realizm magiczny przystało, na zmianę otrzymujemy informacje zaprzeczające i potwierdzające realną obecność zmarłej-wiedźmy lub też jedynie cienia-części duszy, drugiego „Ja” samego Cziczikowa. Nieznajoma jest postacią kuszącą, uwodzicielską i przebiegłą, obdarzoną demonicznymi cechami, podszeptującą bohaterowi pomysły, jest siłą nadającą pęd i kierunek jego drodze. To przez miłość do niej mężczyzna coraz bardziej zatapia się w mroku jej duszy i w końcu daje się pochłonąć ciemności. Równocześnie odczuwa przy tym strach i słodycz, upaja się jej towarzystwem. I stale przemierza Rosję w poszukiwaniu kolejnych martwych dusz nie zdając sobie sprawy, że sam staje się coraz bardziej martwy. Zło manipuluje Cziczikowem coraz silniej, a podczas jego podróży po majątkach pełnych zmarłych stopniowo okazuje się, że to nie on poluje na zmarłe dusze, lecz one na niego, że sama idea ich kupowania zrodziła się w umyśle bohatera, a Nieznajoma jedynie wypowiedziała ją na głos. I o ile na początku sztuki to bohaterka była personifikacją zła, na końcu metafizyczny lęk wzbudza właśnie Cziczikow, który, rozwijając w sobie ciemne piętno, przeszedł oczekiwania samej wiedźmy, wchłonął w siebie gogolowskiego wija, wygłaszając cytowaną już frazę: „Поднимите мне веки.” Nieznajoma wykazuje większe człowieczeństwo, niż Cziczikow, gdy oburzona i zszokowana odrzuca jego propozycję małżeństwa: „Ах, страшный ты, страшный! Ах, тоскливо мне!” [s. 412], „Расплодитесь мечтаешь через мертвых.” [s. 379] Szatańska siła z całym swoim negatywnym potencjałem ulega tutaj swoistemu przewartościowaniu, bowiem czynienie oraz szerzenie zła zostało przeniesione z wiedźmy na jej ofiarę. Jest to zabieg świadomy i ważny, prowadzący do dekonstrukcji mitu i motywu zła. Sam diabeł został w pewnym sensie oszukany przez element biesowski, zamknięty we wnętrzu istoty rosyjskiej i czekający tylko na dogodny moment, by się ujawnić. Podobnie jak u Gogola, bezbłędnie konstruującego intrygę domniemaną, gdzie rewizor nie jest rewizorem, a oszust zostaje oszukany, również u Sadur zostaje wykorzystany ten chwyt. Jej sztuka nie jest już jednak komedią, ponieważ współczesność jest tak silnie przesiąknięta złem, że coraz trudniej jest się z niej śmiać.

²⁷⁴ Т.Ю. Климова, Г.А. Симон: *Эстетическая категория...* [Data dostępu: 3.08.2015]

Cziczikow stawia siebie wyżej od szatana i przyjmuje na siebie jego rolę, a wypowiedziane przez niego słowa podkreślają zgubę, jaką jego nadejście może przynieść Rosji: „Ведь цып-цып-цып – это нам с вами плодить. В каждую ямочку кладку отложим. Пускай малютки вылупляются. Пусть пострелята землю заселяют.” [s. 411] I jeżeli u Gogola granice między światłem a ciemnością są jasno określone, u Sadur ulegają praktycznie całkowitemu zatarciu. Towarzyszy temu totalny chaos, jaki zapanował w ostatniej scenie, nie wiadomo, która z postaci jest żywa, a która nie, martwe dusze rozrywają swojego właściciela, pragnąc zachować na pamiątkę chociaż gałganek. Przestraszyła się ich nawet szatańska towarzyszka Cziczikowa i opuściła go. Ostatni długi monolog bohatera dobywa się już spod ziemi, gdzie do końca zdaje on sobie sprawę z całego tragizmu sytuacji, w jakiej się znalazł:

Русь, ты спишь? Я твой чудный невиданный гений. Не слышит и спит вся красавица. [...] Он пьет черную воду и прыгает и кружится и колдует, и рожь твоя задрожала от страха вся. Проснись, Русь моя! Эй, поганый, выходи на бой! [...] Не кропи ее черной водою своей. Я буду драться с тобой! [...] Боже мой, да ведь он, это я! [...] Душно мне! Боже мой, да ведь я в могиле лежу, в земле. Зачем же меня живым схоронили-то? Вытащите меня отсюда, ведь я жив, я жив и душно мне! Я все еще жив в самых недрах земли. А кто это бродит там, наверху? Это мертвые бродят [...]. [s. 413]

Wypowiedź ta całkowicie podważa zdroworozsądkową i racjonalną próbę analizy dramatu, wprowadza element tajemniczości i zagadkowości, szybko oswojony przez następne zdanie Cziczikowa, opisujące to, co niesamowite i niepokojące w jak najbardziej oczywistym, naturalnym i kojącym tonie: „Что стучит так в самой земле? Матушка, ведь вот он я, весь тут. Не твое ли сердце стучит там, в глубине? Как радостно, как как счастливо под сердцем твоим засыпать. Матушка, матушка, когда я рожусь?” [s. 414] Mówiąc te słowa, bohater nareszcie odnajduje ukojenie i spokój, a atmosfera sceny jest jednocześnie zwyczajna i irracjonalna. Dowiadujemy się o tym, co dzieje się pod ziemią i na zewnątrz, o tym, że mężczyzna w końcu odczuwa więź ze swoją ojczyzną i pragnie o nią walczyć z siłami zła, którym uległ, stając się jednocześnie ich częścią. Nieznajoma ukazując swoje ludzkie oblicze doprowadza Cziczikowa do śmierci wiedząc, że ta będzie dla niego zbawienna, kobieta dodaje mu siły i daje możliwość zaznania tego, czego sama pragnęła – prawdziwej miłości. Koniec sztuki ukazuje bohatera jako jeszcze nie narodzony embrion, ale, co ważne, posiadający „żywą”

świadomość, odrodzoną z poprzedniej – obumarłej. Ten nowy człowiek będzie w stanie ocalić Rosję, jednak na razie jeszcze się nie narodził i musi cierpliwie czekać, aż nadejdzie jego czas, by pojawić się na ziemi. Jak długo? Nie sposób określić, bowiem czas w całym dramacie nie jest linearny, lecz skonstruowany z mozaiki fragmentów funkcjonujących na wielu poziomach. Obserwujemy świat przedstawiony tak, jak czynił to Pułaski – przez różnorodne szkiełka – jednak na każdym poziomie kontakty martwych i żywych wyglądały zawsze tak samo naturalnie. Niezmierzona, zagadkowa i demoniczna kraina, jaka staje przed oczami głównego bohatera stanowi pewną kontynuację gogolowskiej Rusi, ale sam Sadurowski Cziczikow wniósł w nią o wiele więcej mroku, niż Cziczikow Gogolowski. Było to jednak nieuniknione, gdyż, jak ocenia Sadur: „Россия – это страна томления, ожидания, созерцания. ...Россия по природе своей не анархична, она созерцательна. Мы просто смотрим на то, что с нами делают, в некоем оцепенении...Запад ... враждебен нам по своей природе. Он очень упорядочен и буржуазен, мы же – хаос.”²⁷⁵ Dlatego tytułowy bohater sztuki na razie pozostaje w uśpieniu.

Jaśniepanienka i *Brat Cziczikow* to dwie najsłynniejsze adaptacje Sadur, które doczekały się licznych teatralnych inscenizacji oraz krytycznych analiz. Rosja XIX wieku, choć autorka ma na myśli czasy nam współczesne, ukazana jest w nich jako kraina umarłych, pogrążona w mroku i beznadziei, pełna absurdów, tajemnicza do tego stopnia, iż poetyka obu sztuk wydaje się rozwijać pytanie Czartkowa z opowiadania Gogoła *Portret*: „Что это? – думал он сам про себя, – искусство или сверхъестественное какое волшебство, выглянувшее мимо законов природы? Какая странная, какая непостижимая задача!”²⁷⁶ Odwołanie to tego utworu nie jest przypadkowe, ponieważ Sadur tworząc swoje remaki nie kierowała się jednym tylko dziełem pierwotnym, ale bazowała na całym dorobku Gogoła, jak również na twórczości innych pisarzy, poświęconej właśnie autorowi *Martwych dusz*. Wymienić tu można chociażby Michaiła Bułhakowa i jego *Przygody Cziczikowa*, w których pisarz w groteskowo-satyryczny sposób potwierdza, że dopóki istnieć będzie podatny grunt, ludzie pokroju Cziczikowa nie znikną, czy to w XIX, czy w XX wieku będą nieśmiertelni, dopóki społeczeństwo

²⁷⁵ Две Нины Садур. Беседовал Д. Бабич. Сут. за: М.А. Цыпуштанова: *Пьеса Н. Садур «Брат Чичиков»: опыт диалога с классикой*. Korzystam ze strony internetowej: http://ru.vestnik.udsu.ru/files/originsl_articles/vuu_08_053_24.pdf. [Data dostępu: 11.08.2015]

²⁷⁶ Н. Гоголь: *Портрет*. Korzystam ze strony internetowej: http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0420.shtml. [Data dostępu: 11.08.2015]

rosyjskie, cała Rosja nie ulegnie głębokiemu przeobrażeniu. Intertekstualność dramatów-remaków Sadur sięga dalej, niż tylko do jednego źródła, wykraczając tym samym poza ogólnie przyjętą teorię, zgodnie z którą: „В процессе переделки римейк ориентируется не на какие-то отдельные темы, мотивы или сюжеты” lecz na utwór „во всей полноте его характеристик — эстетических, мифологических, культурных.” Dlatego też „римейк невозможен применительно к «вечным сюжетам», бродячим историям, укорененным в архетипах мирового фольклора, — они всегда первичнее фильма [или текста – М.Н.-J.], предшествуют ему.”²⁷⁷ Analizując adaptacje autorstwa Sadur nie można przyjąć więc, że są to remaki sensu stricto, a raczej mistyczne wariacje według gogolowskich motywów. Nie wpływa to bynajmniej na ich wartość jako sztuk wchodzących w dialog z prototekstem, utwierdzających jego ponadczasowe wartości, ale jednocześnie dystansujących się wobec niego. Autorka wykorzystuje intertekstualność, by rozszerzyć granice artystycznego świata, by wnieść nowe wartości i odkryć dodatkowe sensory, by stare treści przedstawić w nowym świetle, w czym pomaga jej realizm magiczny. Skonstruowane z gogolowskich tekstów dramaty pozwalają inaczej spojrzeć na oryginały i w świecie zmieniającej się sytuacji społecznej, politycznej czy kulturowej poczuć się częścią jednego społeczeństwa, połączonego wspólnymi nadziejami, ale też lękami. Poczuć się obywatelami tego samego państwa podobnie, jak udało się to Cziczikowowi na końcu sztuki. Łącząc starą historię ze zmieniającym się światem oraz samoidentyfikacją odbiorcy utwory Sadur wpisują się w nową dramaturgię, której zwrot w stronę klasyków związany jest między innymi z performatywnością – „ее стремлением превратить пьесу в сценарий ритуала..., нацеленного на восстановление и создание заново сакральных смыслов и соответствующих психологических состояний в конкретной социальной и культурной ситуации, специфичной для постсоветского общества.”²⁷⁸ Opozycja dobro-zło oparta na transpozycji wszelkich negatywnych cech na demoniczną postać kobiecą sprawia, iż staje się ona syntezą kryzysów i zagrożeń czyhających na wspólnotę. Jej destrukcyjna, zgubna moc miejscami jest jednak przyćmiewana przez ujawniające się w niej człowieczeństwo i pragnienie miłości, dzięki czemu zamiast bezwarunkowego lęku i obrzydzenia budzi

²⁷⁷ М. Брашинский, С. Добротворский: *Что такое remake?* Korzystam ze strony internetowej: <http://old.seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/>. [Data dostępu: 11.08.2015]

²⁷⁸ В. Beumers, М. Lipovetsky: *Performing violence. Literary and theatrical experiments of New Russian drama*. Сут. за: О.Ю. Багдасарян: *Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Бумпер-Младший «На доньшке» - М. Горький «На дне»)*. Korzystam ze strony internetowej: http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_10.pdf. [Data dostępu: 14.08.2015]

ona w odbiorcy współczucie. Swoista pomoc udzielona przez Nieznaną daje nadzieję, lecz na razie Rosja to pustka i mrok a „во мраке один путь – в бездну.”²⁷⁹

Martwi stąpający po ziemi

W *Jaśniepanie* oraz *Bracie Cziczikowie* stopniowe wprowadzanie coraz większej ilości postaci kreowanych jako zmarłe, podobnie jak ujawnianie kolejnych demonicznych działań ma zapewnić zwycięstwo zła. W *Skazańcach* z kolei wszyscy martwi bohaterowie pojawiają się już w prologu sztuki, choć początkowo odbiorca nie jest świadom, że główny bohater obcuje ze zmarłymi. Akcja tej powstałej w 2004 roku sztuki rozpoczyna się mroźną zimą 1948 roku na Syberii, gdzie w ubogiej chatce skąpo wyposażonej w domowej roboty meble i kołyskę mieszka młode małżeństwo, Masza i Loszka wraz z chorym niemowlęciem. Chatka jest najcenniejszym, co posiadają, dach nad głową daje im poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Tymczasem władza grozi, że będą musieli się wyprowadzić, ponieważ nie są oficjalnie zameldowani. W 1948 roku, w ZSRR nie liczą się ludzie, tylko urzędy i kierownictwa, a skoro ich dom nie jest uwzględniony w spisie, musi zostać wyburzony: „Страшно-то как! А такой закон где написан – пришел солдат с войны. Дом какой-никакой поставил. Жену взял. Дите родил. А его не вписали. Ломать хотят. Живьем. На мороз. Вроде, фашистов истребили уже.”²⁸⁰ Zgodnie z literą prawa muszą wybudować nowy dom, a władza wyznaczyła im miejsce przy cmentarzu. Nowym porządkiem, które zezwalają na wyrzucenie rodziny z własnego domu sprzeciwia się Loszka, nie potrafiący zaakceptować powojennej rzeczywistości w kraju: „Жрать у нас нечего. Ну и чё, мы одни такие? Весь народ бедует. Война кончилась, а еще хуже стало. Ты глянь, чё делается, а? Которые люди в боях выжили, дома с голоду мрут. Детдома переполнены Пересыльные на улице и прям падают. Чё хуже, война или мир?” Ostra zima i problemy bytowe mieszkańców ZSRR wzmacniają realistyczny kontekst sztuki, z drugiej jednak strony niekończące się zmagania z życiem wydają się bohaterowi sztuki nieustanną wojną ze śmiercią, przez co we wspomnieniach stale powraca do II wojny światowej. Była ona dla Loszki prawdziwym koszmarem, po którym pozostał kaleką na ciele i umyśle: „Кто я с одной рукой, с одним глазом, умом поврежденный,

²⁷⁹ Т.Ю. Климова, Г.А. Симон: *Эстетическая категория...* [Data dostępu: 14.08.2015]

²⁸⁰ Н. Садур: *Смертники*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.proza.ru/2014/08/04/1878>.
Dalsze cytaty z tego źródła.

безработный и... нигде не вписанный.” Po wojnie jego sytuacja jest beznadziejna, nie ma za co wyżywić rodziny, a na wojenny uraz, który wciąż mu dokucza nie ma lekarstwa. Celem Sadur jest ukazanie stanu ducha człowieka nie umiejącego zapomnieć o okrucieństwach wojny. Jego przeżycia uwiarygadnia wiersz, który mężczyzna recytuje zwykle w nawrocie choroby:

Мой товарищ, в смертельной агонии
Не зови понапрасну друзей...
Дай-ка лучше согрею ладони я
Над дымящейся кровью твоей.
Ты не плачь, не стони, ты не маленький,
Ты не ранен, ты просто убит.
Дай на память сниму с тебя валенки.
Нам еще наступать предстоит.

Ten poruszający wiersz został napisany w grudniu 1944 roku przez porucznika Iona Degena, jednego z najlepszych czołgistów uczestniczących w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej i wspaniałego literata zarazem. Wiersz ten Jewgienij Jewtuszenko ocenił jako „ошеломляющий по жестокой силе правды. [...] Разрезал он [...] все то, что называется войной, треклятой, грязной, кровной и родной.”²⁸¹ Pełne szczegółów przedstawienie opisu zachowań, odczuć i czynności osoby, która przeszła przez wojenne piekło oraz jeszcze silniejszy akcent emocjonalny wiersza deklamowanego przez prawdziwego żołnierza kierują nas ku warstwie realistycznej dramatu. Ale przejawy choroby bohatera, jego szaleństwo sprawiające, że nie rozpoznaje on swojej żony i córki, wojna bowiem już na zawsze pozostawiła swój ślad na jego duszy i ciele: „Нам никто не поможет! Одни мы. И лекарства такого нету, чтоб не помнить! Выйди, выйди на улку – в каждом окне кто-нибудь воюет! Ничё не кончилось! Оно никогда не кончится.” budują już inną warstwę dzieła, tę tajemniczą. Pod wpływem dramatycznych wydarzeń, które przeżył na wojnie, traci on rozeznanie między tym, co dzieje się rzeczywiście, a tym, co jedynie mu się majaczy. Przed Loszą pojawia się widmo zmęczonego żołnierza z karabinem. Sam bohater z niedowierzaniem stwierdza: „Тебя убили. Всех убили. Да, всю, Лёха, нашу первую роту. Подчистую. А я знаю?! Вон

²⁸¹ Е. Евтушенко: *У победы лицо пострадавшееся*. „Новая газета” 2005, № 33. Korzystam ze strony internetowej: <http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/33n/n33n-s24.shtml>. [Data dostępu 6.01.2016]

сколько людей жить хотело, а их убило. А я жить не хотел, а живу. [...] Ты мертвый, я живой, вся разница. А рота наша все равно первая.” Zmarły towarzysz podnosi Loszkę tak, jak podnosi się rannego i wyprowadza, osamotniona Masza także opuszcza domek, który zaczyna się rozpadać. Takie zakończenie prologu pozostawia niepewność co do realności przedstawionych wydarzeń, której Sadur nie rozwiewa w dalszej części dramatu.

Przestrzeń syberyjskiej mroźnej zimy stanowi miejsce, w którym swobodnie przemieszczają się byty z obu światów. Przekroczenie granicy między żywymi a martwymi, czy też żywymi tu i żywymi tam, doprowadziło do pogrążenia się obu mężczyzn w wydarzenia II wojny światowej, te, które przyczyniły się do zdegenerowania ich osobowości. Sadur jest nieubłagana, wręcz bezlitosna w ukazywaniu dramatów wojny i determinacji człowieka, który w ich obliczu za wszelką cenę będzie starał się zachować swoje człowieczeństwo. Bohaterowie ponownie zagłębiają się w świat pełen absurdów, gdzie rekruci idą na wojnę bez butów, a ojczyzna nie jest w stanie wykarmić walczących w jej obronie, otępiałych z głodu. Gdzie żołnierze są zbyt młodzi, by pić i się golić, ale nie zbyt młodzi, by zabijać i ginąć. Gdzie żywi jedzą wśród ciał poległych zimną zupę, a dowódcy raczą się czekoladkami, gdzie sanitariuszka traci zmysły i ma pretensje do rannych i zabitych, że ci wciąż padają i przysparzają jej pracy. Jednak największym absurdem jest skazanie dwóch braci, młodych chłopców na śmierć przez rozstrzelanie za dezercję. Sami bohaterowie nie pojmują powagi sytuacji:

Ермей. У мамки были! А че там – 60 верст всего-то. Скажи им, Серега, ночь одну ходу, чего там! Зато мамку увидели. Деревня наша по самые крыши в снегу, одне окошечки мигают.

Серега. А у нас корова отелилась! [...]

Ермей. Ребята, налетай. Тут мамка всем послала молоко мороженое кружками, вы ломайте надвое, чтоб всем хватило, калачей на всех, грибочки есть, капуста, налетай, парни! [...] А мы-то сытые! Мы от пуза у мамки отъелися, уж наплакались, нахохотались.

Серега. И к вам вернулись, парни, потому што мы красноармейцы.

Ермей. Как есть красноармейцы!

Żołnierze to jeszcze dzieci, naiwnie opowiadają o swojej wsi i szczegółach wędrówki, nie są świadomi, że złamali regulamin i grozi im za to kara. Nikt nie wierzy, że dojdzie do egzekucji, ale zostają rozstrzelani. Państwo Radzieckie w pogardzie ma swoich mieszkańców zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu. Opis wszystkich frontowych i przyfrontowych wydarzeń jest niezwykle realistyczny, zupełnie, jakby czas rzeczywiście się cofnął, a wraz z nim żywi i zmarli. Nikogo to jednak nie dziwi, a wszelkie wątpliwości odnośnie przedstawionych wydarzeń wraz z rozwojem akcji ustępują. Potwierdza taką sytuację postać z czasów powojennych – Masza, żona Loszki – która podchodzi do niego na froncie i zakrywając mu oczy mówi: „Мы еще не встретились, Лешенька. Маша я. Маша, пойми! Я Маша, жена твоя.” Zapoznany z nią wcześniej czytelnik odbiera całe zdarzenie jako prawdopodobne. Sztuka wszakże budzi wyraźny niepokój metafizyczny, z jednej strony kontekst opisany został techniką tradycyjnego realizmu, z uwzględnieniem detali dotyczących czasu, miejsca, klimatu, pory roku, grupy społecznej, skomplikowanych relacji między małżonkami i stanu zdrowia bohatera. Wszystkie te okoliczności są przybliżone poprzez dobrze dobrane szczegóły. Z drugiej strony odpowiednio przedstawione opisy dotyczą świata zmarłych, oburzonych sytuacją, jaka spotkała ich żywego towarzysza:

Щусть. Да погоди ты, Лёва! Вот он стоит с женой, а дом у него отобрали. А он с войны пришел, он инвалид, как и все мы, и на улице мороз минус пятьдесят. Выгнали человека на улицу. Правильно это, товарищи?

Бойцы. Не правильно! Да убивать за такое! Морду им бить! Харю начистить! Мы кровь проливали, а здесь одно гадство! Нас убило! Нас нету! Лешка остался! Братва, не дай Лешке подохнуть! Не собака! Боец! Нашенский! ОН веселый солдат! Солдат! Ему жить! [...] Им жить, па маш, а тут мороз.

Jednak, gdy w 1948 cała widmowa rota pomaga wybudować swojemu jednemu ocalałemu towarzyszowi dom, Masza nie widzi żołnierzy i zrzuca wszystko na karb choroby psychicznej męża i jego urojeń. Nie świadczy to bynajmniej o tym, że świat żywych i umarłych w utworze rzeczywiście się nie przenika. Zdarzenia opisane są w taki sposób, że racjonalna interpretacja jest możliwa, bo pozwala na to kontekst psychologiczny i socjologiczny. Zdecydowanie zaprzecza temu natomiast zakończenie sztuki, gdzie ci, którzy zginęli w boju oraz ci, którzy zostali rozstrzelani za dezercję: „Строят дом Лешке Шестакову”. Zmarli służą pomocą żywym, nie porzucają swego towarzysza, gdy Losza i Masza znajdują się w dramatycznej sytuacji. Przebywanie całej

wspólnoty duchów na ziemi oraz ich chęć aktywnego uczestnictwa w działaniach żywych ludzi zamazuje granicę między światami. Także doświadczanie przez zmarłych smutku, współczucia czy złości niweluje podział między wymiarem ziemskim a nadprzyrodzonym. Kraina umarłych upodobniona została więc do świata żywych poprzez analogię odczuwania emocji, czy wręcz poprzez konieczność określenia zmarłych mianem „ludzki”. Duchy pojawiające się po swojej śmierci nie zostają wprowadzone do sztuki jako niesamowite zjawy, przeciwnie, ozywają jakby przez wykonywanie niekoniecznie prostych czynności fizycznych, na które nie zdobyli się żyjący. Umarli niejako w naturalny sposób przejmują miejsce żywych, ci bowiem zostali w zbyt dużym stopniu zdegenerowani przez władze własnego państwa, pozbawieni współczucia i wszelkich ludzkich odruchów. Rosja, czy też Związek Radziecki, to podobnie jak w poprzednich sztukach Sadur wciąż pustka, mrok i ignorancja potrzeb swoich obywateli. To państwo, w którym zmarli niosą nadzieję żywym, bowiem żywi nie potrafią wzajemnie sobie pomóc, wewnątrznie pozostając martwymi.

Walka o miłość i duszę

Dla kontrastu przyjrzyjmy się teraz tekstowi, którego akcja dzieje się poza Rosją, gdzie istnienie diabła wśród żywych zostaje zasugerowane w zupełnie odmienny niż dotychczas to było u Sadur sposób. Mowa o adaptacji romantycznej powieści Jacquesa Cazotte’a, dramacie *Zakochany diabeł*, który przez samą pisarkę określony został jako komedia, a rozpoczyna go nader znamienne motto: „Веди меня, сердце, во тьму, веди...”²⁸² Autorka często wykorzystuje w swoich sztukach różnorodne epigrafy czy motto, mające nadać odpowiedni ton całemu utworowi. Z reguły jako takie nie poddają się bezpośredniej analizie, lecz sygnalizują one rozpoczęcie gry z czytelnikiem i gry bohaterów zarazem. Sentencje eksponują to, co w tematyce utworu najistotniejsze, a więc oddają pierwszeństwo mrokowi, ciemnym siłom, w które dobrowolnie pogrąża się człowiek. W *Jaśniepanience* na początku zamieszczona została przekształcona dziecięca *страшилка*:

В черном черном лесу стоит черный черный дом

²⁸² Н. Сагур: *Влюбленный дьявол*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 316. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

В черном черном доме стоит черный черный стол

На черном черном столе стоит черный черный гроб

В черном черном гробу лежит черный черный мертвец

- Отдай мое сердце!!!

Из детских выдумок

Sygnalizuje ona powiązanie sztuki z tradycyjną demonologią ludową i stanowi zwięzłe streszczenie całego wątku, który następnie jest rozwijany w dramacie. Nietrudno zauważyć podobieństwa między epigrafem poprzedzającym adaptację *Wija i Zakochanym diabłem*, wyrazy mrok i serce wskazują, że dalsza akcja sztuki, jak zwykle u Sadur, poświęcona zostanie demonicznej miłości. Wyczerpująca interpretacja owych mott uzależniona jest oczywiście od prawidłowego odbioru całego tekstu sztuki. Motta ujawniają początek gry ukazującej pełen sprzeczności świat wewnętrzny postaci, w którym elementy dobra i zła są nierozzerwalnie ze sobą splecione. Zasugerowana przez epigrafy reguła gry bohaterów stanowi podstawę konstrukcji dramatów Sadur, a każdy ich element został odpowiednio dostosowany do określonego porządku tej gry, której rozwijanie się stanowi osnowę akcji dramatu.

Jak już zostało wspomniane, diabelska moc zaistniała tu inaczej, niż w dwóch poprzednich dramatach. Zamiast powolnego uwodzenia i kuszenia pięknem kobiecego ciała zło już na początku ujawnia swą odpychającą postać:

Свист, гром, тьма. Невыносимый луч света, в нем страшная Верблюжья башка, мотаясь в стороны, тянется с поцелуем к Дону Альвару.

Башка. Скажи: «Мой дорогой Вельзевул, я обожаю тебя!» [s. 316]

W tej sztuce już od początku nie ma mowy o żadnej dwuznaczności czy niepewności, młody hiszpański szlachcic Don Alwar wywołał Belzebuba, choć w przeciwieństwie do oryginału sama scena wzywania sił nieczystych została przez Sadur celowo pominięta, a historię swojego pierwszego kontaktu z diabelskimi mocami przedstawia czytelnikowi sam bohater sztuki. Początkowo żałował on, że miesiąc wcześniej zdecydował się wezwać diabła, teraz jednak, mimo jego odpychającego wyglądu, niczego bardziej nie pragnie, niż ponownego kontaktu z duchami. Jak na zawołanie tuż obok Alwara pojawia się ohydny wielbłądzi łeb. Wydaje się więc, że nie ma już potrzeby niczego wywoływać

za pomocą magicznych formuł i zaklęć, każdy ma u boku takiego szatana, jakiego sam stworzył i na jakiego zasłużył. Faustowskie podpisywanie cyrografów staje się tutaj zbędne, bowiem szatan poniekąd już z własnej woli pojawia się na ziemskim padole, nie czekając na ponowne wezwanie Alwara:

Паж. [...] Я еле вырвался, Альвар!

Альвар. Откуда?

Паж. Но как же? Где я - царь?

Альвар. Кошмар какой! Ты... ведь это ж ты! О, я сойду с ума!

Паж. Там страшно, страшно, там тесно, жарко. Все зубами скрежещут там. А есть, которые сходят с ума и уже не чувствуют мук, с ними еще скучнее. А младенцы в темнице... в тишине, во мраке, то ли стон, то ли всхлип, то ли вода капает - навсегда тоже. А блудницы. Альвар, что с ними сделалось там! Нежные их тела! А убийцы, а воры, а обманщики! ВСЕ, все скрежещут и плачут. Навсегда. Не прогоняй меня обратно. [...] И ты тоже здесь. И позвал. И люблю. Люблю. [s. 319]

Wątek diaboliczny, reprezentowany przez Lucyfera stopniowo przeradza się w ludzki. Szatan początkowo przybiera postać młodego pazia, by następnie przemienić się w piękną dziewczynę, ze strachem i odrazą wspominającą swoje dawne życie w piekle. Biondetta żyjąc w piekielnych czeluściach cierpiała przez swoją odwieczną samotność, a męki skazanych na wieczne potępienie wywoływały w niej fizyczny ból. Dopiero na ziemskim padole bohaterka odnajduje miejsce, w którym może być szczęśliwa u boku swojego ukochanego Alwara. I choć miłość jest uczuciem dominującym w całej sztuce, występują w niej również inne ludzkie emocje oraz zachowania poświadczające „człowieczeństwo” diabła. Gdy Alwar pyta: „Плачешь? Смеёшься?! О, чёрт!” [s. 317] lub gdy okrutnie odrzuca uczucie kobiety, widzimy jej reakcje – łzy, zranienie, głęboki smutek – świadczące o bardzo silnych emocjach, jakie nią targały. Bohaterka przez całą sztukę ignoruje swą szatańską naturę, wypiera się własnej osobowości: „Альвар... твоя душа... она – вон она... я вижу... она как кусочек сахара в красном вине. Я ее не хочу.” [s. 319] Zaprzecza temu, kim do tej pory była, co jednak nie wywołuje zdziwienia, bowiem czyni to wszystko w imię jednego z najbardziej wzniosłych uczuć, jakim niewątpliwie jest miłość. Będąc wcieleniem szatana, powinna pożądać duszy młodzieńca, ale zakochana, bardziej pragnie wzajemności, akceptacji, które, sądząc z jej zachowania,

są dla niej czymś cenniejszym nawet od ludzkiej duszy. Rozmowa szatana-Biondetty z jej ukochanym Alwarem jest tak naturalna, jak późniejsza dyskusja młodzieńca ze swoim przyjacielem, starszym już żołnierzem Sobierano. Mężczyzna odkrył w Alwarze podobnego sobie czarodzieja i nauczył go parać się czarną magią. Ze smutkiem i rozrzewnieniem, ale jednocześnie i lękiem wspomina:

Я все тайны постиг! Колдовство, чародейство. Ох, Альвар, я такие лики видел! Слышал такие слова! Я падал в такие бездны, и все же вернулся - вот, я здесь. Я так высоко уносился... он меня уносил... [...] Уносил меня на перепончатых крыльях своих. Мы были две мыши, знаете? Две летучие мыши, а вот здесь вот, во лбу, у нас сверкала звезда, освещала нам путь... красным светом. Красным, как кровь, этот свет любой мрак рассекает, как ножик... [s. 323]

Niezwykłość opisanych zdarzeń nie budzi w czytelniku lęku, natomiast uczuciem strachu czy wręcz grozą napawają rzeczywiste, płonące dniem i nocą na ulicach miasta, ogniska rozpalane przez Świętą Inkwizycję. Niechęć i niepokój budzi również postać Mnicha, sługi kościoła polującego na Biondetę i starającego się jednocześnie ocalić jednego z najznamienitszych, jego zdaniem, arystokratów – Alwara. Średniowieczna Hiszpania ogarnięta pożogą Świętej Inkwizycji oraz groźna posatć w habicie to najbardziej realistyczne elementy sztuki. Okrutne, bezlitosne rządy instytucji kościelnej powołanej do walki z herezjami przemieniły Madryt w miasto mroku, co unaoczniają osoby dramatu: „Твоя Испания такая черная вся. Но в ней и костры” [s. 319], „среди костров последняя весна... мертвая весна... мертвая земля... черные костры... слепое небо... и черные костры.” [s. 325] Tak przedstawiony został kraj pogrążony w atmosferze śmierci, w czasach fanatyzmu religijnego związanego z polowaniem na czarownice, z koniecznością oczyszczenia terytorium państwa z innowierców. Okrutna działalność Świętej Inkwizycji sprawiła, że noc w Madrycie rozświetla jedynie poświęta stosów, w których grzesznicy oczyścić mają swe ciało i nieśmiertelną duszę. Wyznawcą tychże fanatycznych poglądów jest wspomniany już Mnich, bez reszty oddany sprawie, biczujący swe grzeszne ciało, oziębły i surowy, za wszelką cenę starający się przekonać Alwara, że ten ma do czynienia z diabłem. Zdaniem zakonnika Biondetta nie stanowi personifikacji demona, a nieczysta siła jedynie zajęła jakąś wybrakowaną część jej ciała – zbyt krótką rzęsę czy niewłaściwy splot żył. W przeszłości rzeczywiście wszelkie przejawy nienormalności świadczyć mogły o konszachtach z diabłem, wystarczyło znamień, rude włosy, upośledzenie czy nawet nietypowy kolor skóry lub oczu. To, co

niewłaściwe było szybko wychwytywane i stanowiło podstawę do oskarżenia, tak jak w przypadku bojownika Świętej Inkwizycji, który proponuje nawet operację wyciągnięcia z bohaterki demona, po której z całą pewnością stanie się ona normalnym człowiekiem. Biondetcie przyszło więc żyć w wyniszczonym, pełnym zagrożeń kraju, lecz mimo to decyduje się pozostać tam i walczyć o względy Alwara.

Podobnie jak we wcześniej omawianych sztukach, kolejny raz siła nieczysta ucieleśniona w postaci kobiety uwodzi bohatera: „У нее голубые глаза, золотые кудри, розовые губы.” [s. 325] I choć Alwar zaprzecza temu, że odwzajemnia jej uczucia, to jako jedyny widzi w niej ludzką postać, nie zaś ohydłą wielbłądzią głowę, jak Sobierano czy Mnich, co potwierdza prawdziwość uczuć, których młodzieniec się wypiera. Stopniowo sztuka nabiera cech melodramatu, dziewczyna-lucyfer zakochuje się i uwodzi młodzieńca, który ją zawezwał, kolejne zdarzenia wyraźnie sugerują, że Alwar przestaje rozpoznawać diabła, a dostrzega jedynie cierpiącą żeńską postać:

Монах вонзает кинжал в грудь Бьондетте и убегает. [...]

Альвар. Ее убили! Бьондетта! Бьондетта! Меня убейте! Меня! Меня! (*Хочет заколоть себя*). Ее убили! Ее убили!

Соберано отбирает у Альвара шагу.

Соберано. Ее ... не убили.

Альвар. Нет, убили! Убили! Соберано, она не дышит! Ах, боже мой, она не дышит, бедняжка... бедная, бедная, красавица моя... [s. 333]

Uczucie przysłania młodzieńcowi prawdziwy obraz sytuacji, usprawiedliwia jego zachowanie i potwierdza fakt istnienia w świecie cudowności. Jednak zgodnie z regułami melodramatu²⁸³ posługującego się „emocjonalną metodą opowiadania”²⁸⁴, „apelującego do uczuć, poruszającego i wywołującego silne emocje”²⁸⁵, na drodze wielkiej i szczęśliwej miłości pojawiają się przeszkody. Pierwszą z nich jest przedstawiona powyżej nieudana próba zabójstwa dokonana przez Mnicha. Równocześnie wskazuje ona na całkowite cudowne ucłowieczenie diabła, który przeistoczył się w kobietę z krwi

²⁸³ Mimo, że definicja melodramatu obejmuje przede wszystkim dzieła filmowe, to odnieść ją można również do literatury, która na równi z teatrem wykreowała ten gatunek.

²⁸⁴ M. Janion: *Psyche i Eros melodramatu*. W: Eadem: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, s. 342.

²⁸⁵ M. Hendrykowski: hasło *Melodramat*. W: Idem: *Leksykon gatunków filmowych*. Wrocław 2001, s. 105-106.

i kości: „Я был потрясен, я думал, нож войдет в пустоту, в свистящий, грохочущий мрак, в кошмарную бездну, хлынет пламя из раны, затопит, сожжет планету... а там только косточка хрустнула...” [s. 342] Niepozbawiony realistycznych cech opis, w którym akcent położony jest na zwyczajność oraz cielesność kobiety i w którym tylko na chwilę przebłyskuje promień cudowności przeistoczenia, znakomicie wpisuje się w nurt realizmu magicznego. Jednocześnie rezygnacja ze zbytnej zjawiskowości czy diaboliczności sceny potęguje jej melodramatyczność, gdy miłość stopniowo staje się niemożliwą i przeradza się w „miłość, która nie może się spełnić, nad którą wisi wrogie Fatum narzucające nieustanny związek Erosa z Tanatosem.”²⁸⁶ Sytuacja dwojga bohaterów staje się jednak jeszcze bardziej skomplikowana, kiedy okazuje się, że obydwójce pragną różnej miłości. Alwar usiłuje przekonać Biondettę, by ta zgodziła się na małżeństwo z nim i podróż do jego rodzinnego domu w celu otrzymania błogosławieństwa od matki młodzieńca. Sądził, że w ten sposób uszczęśliwi dziewczynę, która cierpi obwiniając go o brak uczuć do niej. Innymi słowy, ślubowi zawdzięczać mają wspólne życie w szczęściu i miłości. Słowa bohaterki znakomicie odzwierciedlają jej uczucia: „Альвар, я стала женщиной для того, чтоб отдаться тебе. При чем здесь твоя матушка? Я не сомневаюсь в ее достоинствах, но я люблю тебя, а не донью Менсию. И ты получишь меня от меня самой. [...] то сострадание, то уважение! Тебе мало любви.” [s. 336] Wątek realistyczno-magiczny przeplata się z melodramatycznym, bowiem miłość, choć odwzajemniona, zdecydowanie nie jest szczęśliwa. Bohaterowie Sadur wypowiadają dialog własnych pragnień, Biondetta marzy o ziemskiej miłości, ziemskich namiętnościach, z jej słów przebija zew ciała, które przybrała, by móc spełnić się u boku Alwara poświęcając swą prawdziwą naturę. Ten z kolei potrzebuje czegoś więcej niż tylko uczucia, może to być współczucie, cierpienie, małżeństwo, szacunek czy cześć hiszpańskiego szlachcica. Miłość cielesna wydaje mu się niewystarczająca, toteż nie potrafi docenić zachowań Biondetty. Marzy o miłości romantycznej, wzniosłej, opartej na uczuciu delikatnym i subtelnym, by móc kochać wiecznie. Ich pragnienia nie mogą być urzeczywistnione, mimo iż diablica z nieosiągalnych dla żywego człowieka piekielnych czeluści przeniosła się na pograżone w mroku i smutku madryckie ulice. Jest teraz tylko ziemską kobietą, która może obdarzyć jedynie ziemskimi rozkoszami i nie odnajduje harmonii duchowej w relacjach z ukochanym, lecz mimo to decyduje się trwać u jego boku. Alwar ma do zaoferowania

²⁸⁶ G. Stachówna: *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków 2001, s. 46.

sentymtalno-romantyczną wizję uczucia, które może sięgać poza grób i połączyć ukochanych na wieczność. Nawiązać można do melodramatycznego motywu „miłości absolutnej, totalnej, [...] silniejszej od śmierci”²⁸⁷, a w tym konkretnie przypadku miłości silniejszej od fatalności losu i przeznaczenia. Dzieje się tak, ponieważ miłość szatana, podobnie jak miłość wampira „jest zawsze miłością nieszczęśliwą: nie może on kochać «platonicznie», «duchowo» [...], a nieplatoniczna, fizycznie spełniona miłość przynosi osobie «obdarowanej» nią przez wampira śmierć. Dzieje się tak dlatego, że zmiana statusu ontologicznego przez wampira jest niemożliwa, zatem [...] zmianie musi ulec status ontologiczny człowieka.”²⁸⁸ Podobnie do zakochanego wampira, Biondetta zamierza chronić swego wybranka przed okrutnymi groźbami Mnicha, choć jest świadoma, że zniszczenie miłości wiąże się ze śmiercią Alwara: „Альвара сожгу только я.” [s. 329] Motywy melodramatyczne łączą się w sztuce Sadur z elementami poetyzacji tragicznej miłości, bowiem pochodząca nie z tego świata Biondetta może ucieleśnić marzenia i pragnienia Alwara, jednak jej ziemskie pragnienia nie mogą być urzeczywistnione z jego udziałem: „Альвар, между нами лежат бездны, и ты никогда не будешь моим.” [s. 335] Mimo tej świadomości wciąż decyduje się trwać przy nim, choć często przynosi jej to ból i łzy.

Takiego oddania i miłości zazdrościć tej parze zaczyna Sobierano, który w bohaterce wciąż dostrzega jedynie obrzydliwą wielbłądzią głowę:

Я не вижу! Я не вижу! (*Толкает ее в лицо ладонью*). Почему я не вижу? [...] Я все тебе отдал! Я бесплатно твой весь! (*Привлекает ее к себе*). Вот видишь, видишь, я твой, тварь, верблюжья морда, зловонная пасть, я прижался к тебе, видишь, я нищий и мертвый, я обожаю тебя, я хочу тебя. Ну что еще? Что еще я должен сказать?! Слепни, слепни! Дай любить Бьондетту, покажи нежное личико в золотых кудрях, о верблюду... [s. 332]

Pragnienie ujrzenia pięknej kobiety jest wyrazem nadziei na przeżycie miłości, nawet tej smutnej i tragicznej. Fascynacja mężczyzną postacią Biondetty mogła nosić wszelkie cechy uroku, gdyby nie fakt, że kobieta walczy jedynie o uczucia Alwara. Zdecydowanie odrzuca ona zaloty Sobierano, który w zamian obrzuca ją wyzwiskami dotyczącymi jej

²⁸⁷ M. Janion: *Psyche i Eros...*, s. 342.

²⁸⁸ A. Gemra: *Motywy i stereotypy melodramatyczne w wybranych utworach wampirycznych. W: Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*. Red. T. Ratajczak, B. Trocha. Zielona Góra 2009, s. 107.

wielbłądziego wizerunku, pod postacią którego wciąż ją widzi. Nieco później zmuszona jest odtrącić również Mnicha, w którym dostrzega wyłącznie zagrożenie: „Страшный Монах с мертвыми глазами и кровавой грудью. Страшный человек, истязаящий сам себя! Страшный, страшный, зачем ты мучаешь нас? Мучай себя!” [s. 328] Zakonnik próbuje uwieść bohaterkę mimo widocznego też i dla niego przerażającego diabelskiego oblicza:

Монах. [...] Ну - целуй. Навсегда.

Бьондетта. Дурак.

Монах (*выхватывает стилет, ранит себя*). Ты не хочешь меня?

Бьондетта. Ты забрызгал меня, Монах!

Монах (*вновь ранит*). Не хочешь?!

Бьондетта. Уродец.

Монах. До встречи, синьоры. (*Убивает себя*). [s. 345]

Żądza miłości w bohaterach jest ogromna. Nawet przedstawiciel kościoła, stojącego na straży odwiecznych wartości i niepodważalnych zasad, choć próbował, to nie był w stanie przywrócić porządku w świecie, sam bowiem uległ „miłości z potrzeby”. W ten sposób C.S. Lewis określa prawdziwą naturę każdego z nas, gdy: „Rodzimy się bezradni. Zaledwie zdążymy osiągnąć pełnię świadomości, a już odkrywamy samotność. Potrzebujemy innych ludzi na płaszczyźnie fizycznej, emocjonalnej, intelektualnej; bez nich nie jesteśmy w stanie poznać niczego, nawet samych siebie.”²⁸⁹ Miłości płynącej z potrzeby nie sposób zlekceważyć, a więc Biondetta nie rzuciła na bohaterów żadnego uroku. Jest ona całkowicie świadoma, dlatego mężczyźni tak mocno pragną zaznać tego płomiennego uczucia, dlatego w rozmowie z Mnichem stanowczo stwierdza: „У тебя нет ничего, вот ты и бьешь себя за это, подлый мальчишка.” [s. 329] Zakonnik biczuje swe ciało nie po to, by ukarać się za grzechy, lecz dlatego, że czuje się nieszczęśliwy w swej samotności. Sobierano także pozbawiony bliskości drugiej osoby stopniowo popada w obłąd i pożąda już tylko ukochanego białego kwiatuszka, który zwiduje mu się na spalonej hiszpańskiej ziemi. Symbolizuje niespełnione nadzieje i przynosi mężczyźnie pocieszenie, więc Biondetta, by ulżyć towarzyszowi w cierpieniach wyczarowała dla

²⁸⁹ C. S. Lewis: *Cztery miłości*. Tłum. P. Szymczak. Poznań 2010, s. 8.

niego tak upragniony biały kwiat. Obaj mężczyźni obserwując Biondettę i Alwara nie potrafią poradzić sobie z tęsknotą za prawdziwą miłością, lecz każdy z nich inaczej wyraża swój wewnętrzny dramat. Takie spotęgowanie typowo ludzkich emocji wokół bohaterki powoduje, że nie jawi się ona jako sługa zła, ponieważ przede wszystkim jest zakochaną wrażliwą kobietą. Relacja diabeł – ofiara nabiera zupełnie nowego znaczenia i zostaje wyrażona w postaci emocjonalnego związku mężczyzny i kobiety. Bliskość ta jest na tyle wyraźna, że zapomnieć można o prawdziwej naturze bohaterki, zwłaszcza, że pozostali bohaterowie, mimo to, że wiedzą, z kim rozmawiają, czynią to w sposób jak najbardziej naturalny. Perspektywa psychologiczna ludzkiej miłości uprawdopodobnia niesamowitą przecież historię.

Biondetta, choć gotowa była poświęcić dla ukochanego samą siebie, doskonale zdawała sobie sprawę z tego, jak zgubne jest to uczucie i do czego może doprowadzić: „Никогда, никогда не люби меня. Никогда!” [s. 330] Miłość skazana na przegraną, wynaturzone relacje między mężczyzną i kobietą to motyw wykorzystywany przez Sadur w kolejnych sztukach. Piękne zło, powierzchowność nie tylko nie budząca grozy, lecz silnie pociągająca nie przekonuje, że mężczyźni mają do czynienia z obcą, niesamowitą, nieprzynależącą do „zwykłego” świata istotą. Pozostając taką, nie wywołuje strachu, ale wzbudza smutek i współczucie, bowiem z góry pozbawiona jest szans na realizację swoich marzeń, ponieważ, jak się okazało, Biondetta słusznie ostrzegła Alwara przed samą sobą i przed łączącymi ich relacjami. Zakochany młodzieniec bronił jej przed Sobierano, który w przebłysku zdrowego rozsądku usiłował przekonać młodego przyjaciela, że ten patrzy nie na piękną kobietę ze złocistymi lokami, lecz na „ужасную морду арабского верблюда.” [s. 346] Po ostrej wymianie zdań doszło do tragicznego w skutkach pojedynku między mężczyznami, w wyniku którego Alwar przebija starego oficera szpadą. Dopiero po tym zabójstwie oraz po samobójczej śmierci Mnicha młodzieniec orientuje się, z kim naprawdę ma do czynienia:

Альвар. Это я убил его... Это я.

Бьондетта. Это ты убил его, Альвар.

Альвар. Зачем я убил его?

Бьондетта. Просто. Ты всех убил.

Альвар (*глядит на тело МОНАХА*). Ах да. И этого.

Бьондетта. Этот предупреждал тебя.

Альвар. О чем? Я не помню.

Бьондетта. Что всех убьешь, если я буду с тобой. [...]

Альвар. А я...

Бьондетта. А ты со мной.

Альвар (*отшатнувшись*). Зачем?!

Бьондетта. Затем, что люблю тебя.

Альвар. Ты любишь меня!

Бьондетта. Да, Альвар.

Альвар. Дьявол!

Бьондетта (*отшатнувшись*). Альвар!

Альвар (*в окно*). Дьявол! Дьявол! Здесь дьявол! Сжечь! Скорее сжечь! В огонь дьявола! В костер!

Fascynacja Biondettą Alwarem nosi wszelkie cechy klasycznego motywu miłości od pierwszego wejrzenia, jednakże natura demona, biblijnego symbolu zła warunkuje wyłącznie miłość fatalną. Spełniona wiąże się ze śmiercią, która obciąża sumienie obiektu uczuć przynosząc mu cierpienie, niespełniona zaś pozostawia bohaterce wieczny ból i pożądanie, którego nie może zaspokoić. Żaden wybór nie jest dobry. Sprzeczne uczucia zauroczenia, nawet miłości i grozy budzą się w Alwarze, który uświadamia sobie, iż dla niego, jako dla istoty ludzkiej przejście w sferę wpływów demona jest z gruntu zgubne. Próbując ratować swe normalne życie i bliski sercu świat skazuje Biondettę na śmierć. Miarą miłości bohaterki może być jej zachowanie, kiedy stojąc związana na przygotowanym stosie nie ujawniła swych diabelskich mocy, nie kierowała się zemstą i nie zabiła wciąż rzucającego pod jej adresem obelgi Alwara. Widzimy jedynie zrozpaczoną kobietę, przeświadczoną o tym, iż ukochany zdradził ją i porzucił dla innej. Jednak gdy okazuje się, że Alwar kocha tylko ją, miłość się spełnia, a co za tym idzie, status ontologiczny młodzieńca musi ulec zmianie – bohater umiera, a Biondetta wreszcie może przyjąć swój pierwotny wygląd wielbłądziego łba. Dzieje się tak, kiedy Alwar całkowicie świadomie i dobrowolnie, wiedząc, z kim ma do czynienia i jakie krzywdy

już zostały wyrządzone, a zatem akceptując naturę Biondetty, walczył o jej względy. W ten sposób zgodził się na los, jaki miał go spotkać, nieunikniony w przypadku miłości fatalnej.

Realizm magiczny pozwala rzucić więcej światła i spojrzeć z całkowicie nowej perspektywy na zastane schematy, sam bowiem wymaga „rozszerzonej wizji rzeczywistości”. By taką osiągnąć tradycyjny świat ulega rozbiciu, poddany przewartościowaniu ukazuje swój inny wymiar. W sztuce brakuje poczucia sprawiedliwego triumfu dobra nad złem, bowiem nic nie jest takie, jakim być powinno: diabelski stwór obdarza człowieka ziemską miłością, przejawia negatywny stosunek do okrucieństw rozgrywających się w piekle, stale podkreśla słabość Boga:

Соберано. Я не могу... Зачем их сжигают! Хотя... так лучше. Они попадут к Тому. Другому. Ха-ха! Ну что скажешь, тварь? Что качаешь своей башкой? (*Качает головой*). Тебе жалко, да? Тебе обидно, что они не твои? Бедный, бедный хлопает ушами вздыбил шерсть, скосил морду, ах ты, мой красавчик!

Бьондетта. Они мои, синьор! [...]

Соберано. Кто твои?

Бьондетта. Те, в кострах. [...]

Соберано. А... а младенцы?

Бьондетта. И они. [...]

Соберано. Но там есть и невинные.

Бьондетта. Все, все, синьор.

Соберано. Как докажешь? [...]

Бьондетта. Нестерпимое страдание убеждает их са-мих в собственной виновности. И Тот, Другой, глядит на них сверху и не может видеть. Он ужасается и потрясается и закрывает свое нежное лицо. Он не в силах вынести все это. Ему больно. Он отворачивается. И, синьор - они мои. [ss. 331-332]

Sadur w swojej sztuce gra religijnymi i kulturowymi tradycjami, dotyczącymi pojmowania Boga i diabła, istoty dobra i zła. Wszystko jest tu na odwrót, wartości marnieją i upadają, a sam Bóg nie walczy o dusze wiernych tracąc swój wszechmocny,

autorytatywny i potężny wizerunek. Sadur nie narzuca natrętnie żadnych sądów czy porównań, gdy o jednym zdarzeniu mówi wprost, o innym wspomni tylko na marginesie, jakby dramatyczna i nonsensowna zarazem przepowiednia Sobierano: „Любовников больше не будет [...] Альвар, вы последний влюбленный испанец” [s. 341] była mniej ważna. Tymczasem wydźwięk jego słów, pozornie nic nie znaczącej zapowiedzi, że miłość zostanie zastąpiona przez zawiść budzi taki sam niepokój, jak inne treści, przekazane w dramacie w sposób o wiele bardziej obszerny i wyczerpujący. Realistyczno-magiczną układankę tworzą zarówno elementy jasne i klarowne, jak również niedopowiedzenia i ukryte sensy. W niej to temat walki dobra ze złem został ukazany jako melodramatyczny konflikt dwóch rzeczywistych sił – kobiety i mężczyzny – mogących wpływać na los ludzi i świata. Jednakże świat przedstawiony w dramacie nie jest czarno-biały, a bohaterowie mają złożoną psychikę, nie są jednoznacznymi ucieleśnieniami dobra lub zła i nie opowiadają się bezwarunkowo po jednej ze stron. Stąd też konflikt nie wskazuje bezpośrednio na moralną potrzebę rozpoznania zła i zmierzenia się z nim. Granica między światem rzeczywistym i nadprzyrodzonym, podobnie jak podział na dobro i zło faktycznie nie istnieje, a miłość, cierpienie i śmierć stają się współczynnikami cudownej struktury dramatu. Cudownej, a więc nie pozostawiającej wątpliwości co do charakteru rozgrywanych wydarzeń:

В хорошо знакомом нам мире, в нашем мире, где нет ни дьяволов, ни сильфид, ни вампиров, происходит событие, не объяснимое законами самого этого мира. Очевидец события должен выбрать одно из двух возможных решений: или это обман чувств, иллюзия, продукт воображения, и тогда законы мира остаются неизменными, или же событие действительно имело место, оно - составная часть реальности, но тогда эта реальность подчиняется неведомым нам законам. Или дьявол всего лишь иллюзия, воображаемое существо, или он реален, как реальны другие живые существа, с той только разницей, что его редко видят. Фантастическое существует, пока сохраняется эта неуверенность; как только мы выбираем тот или иной ответ, мы покидаем сферу фантастического и вступаем в пределы соседнего жанра - жанра необычного или жанра чудесного²⁹⁰.

²⁹⁰ Ц. Тодоров: *Введение в фантастическую литературу*. Korzystam ze strony internetowej: http://royallib.com/read/todorov_tsvetan/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu.html#0. [Data dostępu: 23.09.2015]

Według Todorova fantastyka opiera się głównie na wahaniu, bez wahania i niepewności, co do prawdziwej natury zachodzącego zjawiska nie ma fantastyki. Jeśli naruszonego porządku nie da się wytłumaczyć inaczej niż ingerencją tajemniczych sił nadprzyrodzonych, to utwór zaliczyć można do sfery cudownej. Todorov stosuje określenie *чудесный*, którego francuski odpowiednik brzmi *merveilleux*, natomiast polski odpowiednik *cudowność* w niewielkim tylko stopniu oddaje oryginalne znaczenie. Dla Todorova jest to określenie zarówno sfery, jak również gatunku graniczącego z fantastycznym. Cudowny, a więc czarodziejski, magiczny, bajkowy czy też słynący z cudów. Wyraz ten byłby odpowiedni do opisu i analizy baśni, którą badacz zalicza do gatunku czarodziejskiego/magicznego w najczystszej postaci, w której brak pytania o naturę istot i zdarzeń²⁹¹. Teoretykiem, który w swoim eseju także odwoływał się do cudowności był Freud:

Świat baśni opuścił teren rzeczywistości i wyznaje swoją przynależność do przekonań animistycznych. Urzeczywistnienie pragnień, moce okultystyczne, wszechmoc myśli, poruszenie nieożywionego, elementy codzienności w baśni, nie mogą spowodować tam żadnego *Unheimliche* (efektu niepokojącej niesamowitości, dziwności), ponieważ, by to uczucie mogło się narodzić, musi zaistnieć spór co do tego, czy zjawisko nadnaturalne i nieprawdopodobne nie jest mimo wszystko możliwe. To pytanie jest całkowicie wyeliminowane ze świata baśni²⁹².

Cudowność, świat baśniowy łączy się z rzeczywistością nie naruszając jej spójności i ładu, anormalne zjawiska nie budzą tu trwogi i nietrudno zauważyć podobieństwa łączące gatunek baśniowy z realizmem magicznym. Niemimetyczny charakter obu kategorii wynika z tego, iż obok takich samodzielnych sfer, jak fantastyka, science fiction i fantasy również one „czerpią swe tematy w *Surnaturel*, a z powodu przepuszczalności ich granic, mogą zawierać w sobie wspólne elementy lub właściwości którejs z sfer. [...] Merveilleux akceptuje *Surnaturel*, nie stawia pytań, co do natury prezentowanej rzeczywistości.”²⁹³ Mimo, iż w dramacie *Zakochany diabeł* postacie i wydarzenia są jednocześnie realne i nierealne, to owa niesamowitość nie jest niepokojąca, tym samym potwierdzając teorię *чудесного* rozwiniętą przez Todorova: „В произведениях жанра

²⁹¹ Zob. więcej: Ibidem.

²⁹² S. Freud: *Inquietante étrangeté et autres essais*. Cyt. za: M. Niziołek: *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej*. Korzystam ze strony internetowej: https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9187/1/018_Ma%C5%82gorzata_Nizio%C5%82ek_Zdefiniowa%C4%87_fantastyk%C4%99_267_178.pdf. [Data dostępu: 25.09.2015]

²⁹³ Ibidem.

чудесного сверхъестественные элементы не вызывают никакой особой реакции ни со стороны героев, ни со стороны имплицитного читателя. Чудесное характеризуется не отношением к повествуемым событиям, а самой их природой.”²⁹⁴ Nadnaturalność stanowi element doskonale wkomponowany w naturalność, w rzeczywistość ziemskiego świata, współgrający z nim lub wpływający na niego, lecz nigdy nie przerażający czy też zadziwiający istotę ludzką aż do powątpiewania.

Tworząc swój remake Sadur w pełni wykorzystwała potencjał magiczny noweli Cazotte'a *Diabeł zakochany* zaczynając od okultystycznej przygody i przechodząc do walki o miłość i duszę, której stale towarzyszą motywy nierzeczywiste. Francuski pisarz przestrzega w swoim utworze przed okultyzmem, przeplatając go z wątkiem matki-rodzicielki oraz nieokiełznanej diabolicznej *femme fatale*, Sadur zaś bardziej koncentruje się na warstwie emocjonalnej i filozoficznej, pozostając jednak wierna niesamowitości. Dla kontrastu przywołajmy remake *Diabła zakochanego* stworzony przez Michaiła Kuzmina, pisarza i krytyka okresu rosyjskiego srebrnego wieku. Jedyne w niewielkim stopniu autor oddał tajemniczy charakter pierwowzoru przekształcając go w krótką pantomimę. W ograniczonych do minimum dialogach i opisach zdarzeń niewiele jest miejsca dla cudowności czy fantastyki, owszem, Alwarowi udaje się wywołać Belzebuba, który przybiera postać zakochanej w szlachcicu Biondetty. W drugiej scenie bardziej niż postać diabła ograniczona jedynie do usługiwania swojemu panu, wyróżnia się tajemnicza kobieta w czarnym, a następnie białym domino oraz tłum składający się z masek i wielu Truffaldino – bohaterów włoskiej komedii dell'arte. Trzecia scena przedstawia Alwara, który w nagrobnej rzeźbie dostrzega twarz matki i odczytuje to jako ostrzeżenie przed Biondetką. W kolejnej scenie nakazuje dziewczynie odejść, ta jednak pada zemdlona, a gdy w piątej scenie młodzieniec wyznaje jej miłość, przeistacza się na powrót w belzebuba i znika w momencie, gdy Alwar czyni ocalający go znak krzyża. Podstawową i najważniejszą przyczyną takiej zdawkowości i lakoniczności jest u Kuzmina „увлечение [...] пантомимами и не столько самим кинематографом, сколько серьезными рассуждениями о нем.”²⁹⁵ Pisarz podjął próbę stworzenia nowego gatunku scenicznego – pantomimy – w której aktorzy nie musieli by całkowicie

²⁹⁴ Ц. Тодоров: *Введение в...* [Data dostępu: 26.09.2015]

²⁹⁵ М. Кузмин: *О пантомиме, кинематографе и разговорных пьесах*. Сут. за: А.Г. Тимофеев: *Театр «Нездешних вечеров»*. W: М.Кузмин: *Театр. В четырех томах*. Red. В. Марков, Ж. Шерон. Oakland 1994, s. 404.

zamilknąć: „[...] пьеса, отвечающая требованиям словесного искусства, имела бы в то же время и пантомимический план, чтоб в одном и том же произведении было, так сказать, две схемы, точно совпадающие одна с другой.”²⁹⁶ Eksperyment połączenia tradycji z nowatorstwem miał na celu pozabawienie dramatu zbyt długich dialogów, a pantomimy nadmiernej chaotyczności. W rezultacie jednak jego *Zakochany diabeł* jest utworem oszczędnym nie tylko w słowach, ale i w treści, bezbarwnie i fragmentarycznie przywołuje nowelę Cazotte'a, całkowicie pomijając panującą w niej atmosferę niesamowitości. Programowa logiczność i estetyka również zdają się zanikać w pantomimie prawie zupełnie pozbawionej kolorytu, gdzie diaboliczność schodzi na drugi plan, pokonana przez elementy typowe dla teatru srebrnego wieku. Remake Kuzmina w warstwie filozoficzno-znaczeniowej z całą pewnością nie dorównuje temu, stworzonemu przez Sadur, a nieliczne zwięzłe dialogi i oszczędne opisy jeszcze bardziej utrudniają zrozumienie sensu utworu. Wszystko to, wraz z miłosną historią w tle tworzy światek urzekający lekkością, a jednocześnie dążący do samodestrukcji za sprawą poglądu Kuzmina głoszącego konieczność odejścia od „прекрасной ясности”, od jeszcze do niedawna obowiązującej zasady logiczności, harmonii, jedności stylistycznej w utworze literackim. Ta nowa reguła została przez badaczy określona jako „нарушение хронологического соответствия”²⁹⁷ i z łatwością doprowadzić może do utraty relacji z odbiorcą i w rezultacie do upadku. Brak przeczucia innego porządku, nieobecność elementów niesamowitych wpisanych w głęboki realizm sprawia, że udział w akcji diabła staje się nielogiczny, a przez to wątpliwy. Biondetta nie ukazuje się oczom wyobraźni czytelnika tak intensywnie, jak ma to miejsce podczas lektury dramatu Sadur, przez co pantomima bardziej zaczyna przypominać satyrę niż baśniową cudowność.

Baśń z piekła rodem

Jeśli zaś świat baśni tak znakomicie współgra z pojęciem cudowności, zasadnym staje się spojrzenie właśnie z baśniowego punktu widzenia na sztukę *Falalej* powstałą w 2013 roku. Sama autorka dodała określenie *пьеса-лубок*, a więc odwołała się do sztuki rosyjskiej ryciny ludowej, ukazującej tematykę religijną lub polityczną, często wykorzystującej w tym celu satyrę. Treścią takich grafik były również bajki ludowe,

²⁹⁶ Ibidem, s. 405.

²⁹⁷ J.A. Barnstead: *Stylization as Renewal: the Function of Chronological Discrepancies in Two Stories by Mixail Kuzmin*. Cyt. za: А.Г. Тимофеев: *Театр...*, s. 401.

opowieści o dawnych władcach, legendarnych bohaterach i zamorskich krajach. Łubok cechowały linearność, uproszczenie, liryzm oraz bajkowa aura²⁹⁸. Podobnie scharakteryzować można całą sztukę Sadur, która więcej ma w sobie realizmu magicznego, niż fantastyki grozy, przeważającej w oryginalnym tekście Antonija Pogorelskiego. Krótka wypowiedź o dramacie Sadur Michaiła Ugarowa trafia w jego sedno: „Эта страшная сказка, про то, как девушка чуть не вышла замуж за кота: просто коты часто очень хорошо умеют притворяться людьми.”²⁹⁹ Powtarzające się wciąż nawiązania do bajki nie są bezpodstawne, choć *Falalej* odbiega od klasycznego wzorca tego gatunku i, jak już zostało wspomniane, bliżej mu do realizmu magicznego. W baśni cudowność występuje na dość specyficznych zasadach, elementy niesamowite, dziwne istoty, zjawiska czy przedmioty stanowią nieodłączną część jej świata przedstawionego, więc nie wywołują zdziwienia i nie naruszają wewnętrznego ładu utworu³⁰⁰. Rzeczywistość baśniowa nie jest tym samym, co otaczający świat, a charakterystyczne formuły wprowadzające do akcji, typu „За седмиома гóрами, за седмиома ласами...” potwierdzają autonomiczność baśni i jej uwolnienie się od realnego świata. Sadur w swojej sztuce usiłuje naruszyć granice tego nierzeczywistego baśniowego świata, jednak nie przechodzi wyłącznie do rzeczywistości, musi bowiem pozostać miejsce na magię. Bariera dzieląca baśniowość i realizm magiczny jest likwidowana zarówno w didaskaliach, jak i we właściwym tekście dramatu. Już na samym początku sztuki ujawnia się rzeczywistość realnego życia, gdy z tekstu odautorskiego dowiadujemy się, że akcja rozgrywa się w małym domku na skraju Moskwy, a dialog bohaterów sztuki – małżeństwa Onufrycza i Iwanowny – odsyła do konkretnych wydarzeń historycznych:

Онупфрич смотрит газету, сердится.

Онупфрич. Душа Ивановна, тебе нужна конституция?

Ивановна. Душа Онупфрич, на что она мне?

Онупфрич. Вот же чудовище корсиканское!

²⁹⁸ Zob. więcej: J. Owsianikow: *Ludowy drzeworyt rosyjski. Łubok*. Tłum. I. Zakrzewski. Warszawa 1973.

²⁹⁹ Wywiad przeprowadzony z Michaiłem Ugarowem: «Трагедия в том, что человек войны не способен любить». Korzystam ze strony internetowej: <http://tourism.infox.indee.ru/presscenter/main/147993/>. [Data dostępu: 14.10.2015]

³⁰⁰ Zob. więcej: R. Caillois: *Od baśni do science fiction*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Tłum. J. Błoński. Warszawa 1967.

швыряет газету в огонь.

А вот вломится Буонапарт в Россию да и пожгёт Москву!

Ивановна. Да когда ж такое будет?

Онуфрич. Да вот думаю – вот-вот!!

Ивановна. Да за что ж это нам?!

Онуфрич. За конституцию, мать. Буонапарт в ней бесов с людьми уравнил и всю Европу под неё подломил. Мы конституцию ту просмеяли. Нам смешно на французский ум. А корсиканец вот обиды не стерпел! Прётся.

Ивановна. Такой ранимый?

Онуфрич. И-и!... [...]

задумывается.

Онуфрич. От тётки у меня это, душа Ивановна. Провижу, чего и не хочу³⁰¹.

Jeśli odbiorca oczekiwałby od sztuki realistycznego ujęcia świata przedstawionego, zostałby zaspokojony, ponieważ zostaje dokładnie określone miejsce i czas akcji, pojawiają się informacje o wydarzeniach i postaciach historycznych. Następuje również szczegółowy opis nadciągającej nad Moskwę straszliwej burzy śnieżnej. Także charakterystyka postaci w niczym nie odbiega od realistycznej, głowa rodziny – Onufrycz – jest emerytem, byłym urzędnikiem pocztowym, człowiekiem na wskroś uczciwym i dumnym, że po wieloletniej oddanej służbie wraz z rodziną żyje skromnie, ale we własnym domku i nikomu niczego nie zawdzięcza. Wraz z żoną martwią się jedynie o swoją córkę Maszę, która z niechęcią odnosi się do tematu małżeństwa. Problemem jest również brak posagu, bez którego trudno było wydać pannę za mąż. Bohaterowie Sadur zmagają się z typowymi dla swoich czasów i pochodzenia problemami, wszystko do pewnego momentu akcji utrzymane jest w stylistyce realizmu, nie zaś uproszczonego baśniowego świata. Jednak i tutaj wkrada się pozornie nic nie znacząca uwaga Onufrycza: „От тетки у меня это, душа Ивановна. Провижу, чего и не хочу”, która w perspektywie dalszych wydarzeń nabiera znaczenia, wprowadzając do realistycznych scen element irracjonalny. Wraz z rozwojem akcji pojawi się znacznie więcej motywów

³⁰¹ Н. Садур: *Фалалей*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.proza.ru/2013/02/16/66>. Dalsze cytaty z tego źródła.

magicznych, powiązanych z postacią starej zamożnej ciotki Onufrycza. Ponieważ jego żona martwi się, że bez odpowiedniego posagu Masza nie znajdzie męża, nakłania córkę, by ta poprosiła bogatą krewną o pomoc. Gdy dziewczyna dociera do jej domu, rozpoczynają się tajemnicze wydarzenia, a bohaterka zaczyna rozumieć, dlaczego jej ojciec nie utrzymywał kontaktów z ciotką.

Umiejętność przewidywania przyszłości to dar, którego bohater nie akceptuje, a z którym jednak musi żyć. Odciał się natomiast całkowicie od osoby, przez którą zмага się z ową tajemną mocą. Jest to właśnie jego ciotka Makownica, wokół której koncentrują się magiczne zdarzenia w dramacie. Tajemnicza postać starej kobiety nocą parającej się czarami, za dnia zaś sprzedającej miodowe makowce wprowadza czytelnika w świat cudowności, gdzie wciąż powtarzane przez nią zdanie „Мак да мед” pełni funkcję zaklęcia, a słodczyce są zaczarowane. Nie dziwi wybór właśnie tych dwóch produktów, oba bowiem, według tradycji ludowej, mają zastosowanie apotropeiczne, oba łączą się zarówno ze śmiercią, jak i z życiem. Ich spożywanie zmniejsza dystans pomiędzy rzeczywistością żywych a skrajnie odmiennym światem zmarłych. Mak i miód wykorzystywane były w ludowych praktykach magicznych, we wróżbach i leczeniu, ale również w procedurach czarnej magii³⁰². Zaklęcie wypowiedziane przez staruszkę przenosi akcję w sferę magiczno-mitologiczną. Sadur przy pomocy elementów folkloru, wierzeń ludowych oraz tajemnych mocy unika pewnej sztuczności i „obcości” w kreowaniu rzeczywistości realizmu magicznego. Cechy kultury magicznej powiązanej z mentalnością ludów słowiańskich powodują, że *Falalej* staje się bliższy określoneemu przez autorkę kręgowi odbiorców – potomków tychże ludów. Na skutek magicznych działań postacie odkrywają nierzeczywistą rzeczywistość, odchodzą od uregulowanego życia, które często nie dawało im satysfakcji. Masza pragnie pozostać w domu rodziców, nie zaś wychodzić za mąż, tym bardziej za nieznanego, którego nie darzy żadnymi uczuciami. Nie znajdując zrozumienia u ojca i matki dziewczyna zwierza się swojej ukochanej lalce Zinie: „Замуж меня хотят отдать, Зина, вот что... [...] Муж мой разве даст нам играть с тобой? Подумала?” Nieszczęśliwa dziewczyna nie wydaje się być gotową na opuszczenie bezpiecznego i ciepłego świata dzieciństwa, nie chce również, jak kazała jej matka, prosić o pomoc w zdobyciu posagu bogatą krewną, z którą jej ojciec

³⁰² Zob. więcej: P. Kowalski: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 2007.

pokłócił się na śmierć. Smutną rozmowę Maszy z lalką przerywa tajemnicze pojawienie się nieznanego jej młodzieńca:

за окошком движение.

Маша видит – стоит в снежных струях молодой пригожий незнакомец. По виду приказчик. Это УЛИАН

Кто такой? По виду приказчик. Чьих? Кто прислал? И почему он смотрит на меня? Ой...

Маша прикладывает руку к сердцу.

Улиан тоже прикладывает руку к сердцу.

Зачем же он так делает? У меня сердце забилося. У него, разве, тоже? Поздороваться с ним разве? А-то стоим и стоим, и что... и что?! [...]

Да кто он? Кто он?! Как же звать сего удивительного юношу?

На оконном стекле пищутся морозные узоры, из них складывается имя.

(читает) У-ли-ан. Ах!

Маша падает в обморок

Jak zostanie wyjaśnione później, tajemniczy młodzieniec był chłopcem na posyłki w sklepie i niósł zamówiony przez rodziców Maszy materiał na płaszcz dla córki. Ta informacja nie zaburza atmosfery tajemniczości całej sceny, w której zagadkowa strona rzeczywistości wyrażona została poprzez poetycko zarysowaną sugestię, niedomówienie, gdyż nie jesteśmy pewni, czy imię Uliana faktycznie w magiczny sposób pojawiło się na oknie, czy też było to przywidzenie bohaterki. Odbiorca zastanawia się, gdzie jest granica tajemnicy i chorobliwego zwidzenia, tekstowe niedopowiedzenie pozostaje nierozwiązane. Dziewczyna zakochała się w tajemniczym młodzieńcu, choć sama nie jest do końca pewna jego istnienia. Sadur w jednym z wywiadów stwierdziła: „никакой краски для мира, кроме любви, я не знаю”³⁰³ i słowa te pozostają aktualne dla większości jej sztuk.

³⁰³ Е. Ульченко: *Нина Садур: "Я еще помню, как мыла в театре полы..."*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.trud.ru/article/28-03-2002/38452_nina_sadur_ja_esche_pomnju_kak_myla_v_teatre_poly_.html. [Data dostępu: 01.01.2016]

Posłuszna Masza, choć niechętnie, za namową matki udaje się nocą do domku Makownicy, której konszachty z ciemnymi mocami zostają po raz wtóry potwierdzone, tym razem przez wydarzenia rozgrywające się na ogarniętej zamecią śnieżną moskiewskiej ulicy, na której staruszka sprzedawała swoje wypieki. Rzuca ona czar na stójkowego, który odmówił spełnienia jej prośby, wymagającej opuszczenia stanowiska pracy:

Маковница. Так и стой же ты в своей будке!

Будочник, оцепенел и замер навтыяжку в будке.

Niesamowitość przedstawionej sceny łagodzi pojawienie się Maszy. W swoim domku, w którym w tajemniczy sposób znalazł się również znieruchomiały stójkowy wraz ze swoją budką, Makownica częstuje dziewczynę makowcami i gorącą herbatą, zaparzoną z ziół według tradycyjnej ludowej receptury. Nie wydaje się ona jednak przychylna młodej krewnej, w rozmowie z nią jest nieuprzejma i opryskliwa, dba wyłącznie o własne dobro. Wpisuje się tym samym w obraz zrzędlivej, kapryśnej i samotnej starszej kobiety, której jedynym towarzyszem jest ukochany i rozpieszczany czarny kot. Obiecuje jednak dać pieniądze Maszy. Wkrótce rzeczywiste wydarzenia przeistaczają się w coś niezwykłego pod wpływem magicznej metamorfozy zwierzęcia, z którym Masza bawiła się do tej pory spokojnie:

Маша. Бабушка, бабушка, да он растёт у тебя! Да ты смотри, он уж до стола дорос, достаёт башкой! Вон, ушки, ушки-то, над столом уже торчат! А-ха-ха! Да какой кот-то у тебя чудной! Вот уж над столом громоздится...

Tajemniczości całemu zdarzeniu dodaje postać znieruchomiłego stójkowego, na którego jednak nikt nie zwraca uwagi, traktując go jak mebel. Magicznym zdarzeniom w utworze nie ma końca:

Маковница. *(кричит дико)* Вперёд, внучка!

И тут же мрачнеет комната, и, будто валится куда-то. От лампадки протягиваются тонкие алые лучи и пронзают всю комнату. И где-то, ещё далеко, но ревёт и катится огненный вал. А его пламенные всполохи пробегают по чёрным стенам.

Маковница хватает Машу за руку и тянет за собой.

Несутся вокруг стола трое: впереди старуха, за ней дева, за девой кот.

Маковница. Увидишь! Увидишь! Всё твоё! Всё тебе! Будет! Будет! Ух, ух!
[...]

Маша взглядывает временами на Будочника, но невольно смеётся от его искажённого и замороженного лица, и проносится мимо, мимо, влекомая бабушкой и подгоняемая котом. Наконец обеденный стол, вокруг которого они скачут, проваливается в бездну и вместо него, клубясь паром, из бездны выдвигается обугленный колодец.

Там, там моё богатство, золото, золото! Маша, будешь богата! Жениха возьмёшь от меня! На тебе ключ!

Маковница вешает на шею Маше ключ.

Отопрёшь колодец, всё твоё будет!

Будочник в своей ледяной будке оцепенело смотрит на всё это безобразие, не в силах выскочить и вмешаться.. На искажённом ужасом лице его одни глаза живут, льются слезами. Маша теряет сознание.

Makownica próbuje przekupić Maszę, wystawiając jej szlachetność i uczucia na próbę. Warunkiem otrzymania niewidzianych bogactw zagadkowego pochodzenia jest bowiem małżeństwo z kimś, kogo wybrała stara krewna, co faktycznie oznacza zaprzecanie przez bohaterkę własnych wartości. Brak pieniędzy oraz poddanie próbie takich wartości, jak miłość i prawość łączą sztukę z realnym życiem. I jeśli wydarzenia w domku Makownicy scharakteryzować można jako niespotykane i nierealne, to takim mianem nie określimy zachowań bohaterów oraz ich stosunku do relacji dobra i zła.

Makownica w przekonaniu, że Masza zgodzi się wyjść za mąż w zamian za bogactwa snuje swą intrygę i po raz kolejny przy pomocy magii wystawia na próbę młodą dziewczynę. Tym razem akcja rozgrywa się w pokoju chorej Maszy, którą odwiedza Doktor Kott. Bohaterka rozpoznaje w nim babcinego czarnego kota, uczestniczącego w tajemniczych nocnych zdarzeniach, jednak jej rodzice uważają, że mają do czynienia z wytwornym lekarzem niemieckiego pochodzenia. Uprawdopodobnia to jego postura, niemiecki akcent, drogi zegarek na łańcuszku w kieszeni kamizelki, na zadbanych dłoniach rękawiczki i profesjonalizm przy badaniu z użyciem stetoskopu. Lepszego kandydata na męża dla córki nie widzieli. Jej samej nie zwiódł jednak ludzka postać,

jaką za sprawą Makownicy przybrało zwierzę, ponieważ Masza pozostała nieskażona żądzą wzbogacenia się czy też małżeństwa za wszelką cenę. Ukazane atrybuty człowieka, którymi szczyli się Doktor Kott należą do narzędzi stylistycznych potrzebnych do konstruowania w utworze wypełnionym motywami magicznymi przestrzeni realistycznej. Jednak Kott jako postać nie z tego świata zdradza swoją prawdziwą naturę i to w komiczny sposób, gdy skacząc we wszystkie strony zaleca, by chorą posmarować miodem i oblepić leczniczymi muszkami. Magiczny rytuał smarowania miodem, jakby żywcem wyjęty z ludowych wierzeń, gdzie myślenie magiczne było na porządku dziennym, ukierunkowuje akcję w stronę realizmu magicznego. Doktor Kott ze wzbudzającej respekt i poważanie postaci staje się jej karykaturą:

Маша. А вот смотрите же, какой он вам не кот!

Маша хватает бумажку на верёвочке и машет ею перед носом Доктора Котта. И тот не выдерживает соблазна, начинает гоняться, ловить бумажку. [...]

Онуфрич. Вон из моего дома!

Ивановна полотенцем гоняет Доктора Котта.

Ивановна. Пшёл, пшёл, паршивец эдакий!

Доктор Котт. Пшшёл... пшшёл... пшшёл...

выгибает спину и трётся головой о Машины колени, ходит вокруг неё и мурлычет.

Маша. Ай! Ну нет, не могу больше! А-ха-ха! Ну-ка, брысь!

Доктор Котт. Конффусс... конффусс...

трагически мяукает и убегает.

МAGICZNA metamorfoza dzięki autentycznym zachowaniom postaci przedstawiona została jako naturalne zjawisko. Niesamowita przemiana zwierzęcia w człowieka, a później człowieka znów w zwierzęcia połączona z nieszczęściem Maszy na siłę swatanej za Doktora wyraża tu absurdalność ludzkiego losu. Dziewczyna walczy z siłami ciemności, za wszelką cenę usiłującymi przeciągnąć ją na swoją stronę. Tonacja humorystyczna, elementy groteskowe silnie nacechowane stylistyką tradycyjnego

realizmu z odcieniami magii utrudniają spojrzenie na dramat wyłącznie, jak na bajkę, choć tajemniczość i cudowność wciąż towarzyszą zasmuconej i zagubionej Maszy. Wyrażają one walkę, jaką toczą między sobą siły dobra i zła o duszę dziewczyny, gdy po wizycie Doktora Kotta idzie ona do Makownicy, a po drodze wśród zamieci rozpoznaje dwa głosy – Uliana, wyznającego jej miłość oraz bogatej krewnej, nakazującej zapomnieć o tajemniczym młodzieńcu. Można to rozumieć jako tylko majaczenia zziębniętej, samotnej dziewczyny, ale inne magiczne zjawiska w sztuce, wykluczają wszelkie niedomówienia. Odwieczne zmagania dobra i zła przedstawia Sadur w formie rywalizacji między siłą pieniędzy a siłą prawdziwej miłości, a punktem wyjścia stała się dla pisarki obserwacja życia oraz nieograniczony świat duchowy człowieka. Odbiorca zagłębiając się w tajemnice bohaterów obserwuje, jak Masza zarzuca Makownicy posiłkowanie się magią, by tylko zrealizować swe plany. Ta widząc, że młoda dziewczyna nie ulegnie obietnicom bogactwa wypiera się wszystkich nierealnych zjawisk, które wydarzyły się do tej pory i zachowuje się jak zwyczajna starsza kobieta. Jednakże jej słowa podważa postać wciąż stojącego w kącie unieruchomionego stójkowego wraz z budką strażniczą. Wreszcie klucz, który miał posłużyć Maszy do wydostania skarbu ze studni czarownicy w magiczny sposób uwalnia mężczyznę, co stanowi ostateczny wyraz buntu bohaterki. Klucz, mający otworzyć jej drogę do bogactwa zadziałał zupełnie inaczej i zamiast upadku przyniósł korzyść. Zatem Masza odrzuciła propozycję małżeństwa z ukochanym zwierzęciem Makownicy czy też jakimkolwiek innym wybranym przez nią kandydatem.

Jakby na potwierdzenie stanowiska młodej bohaterki odczarowanie stójkowego jest ostatnim z niesamowitych zjawisk, które zaistniały w świecie sadurowskiej sztuki, przedstawionych z urealniającymi szczegółami i wyrażających zagadkową stronę rzeczywistości. Małżeństwo z metamorfozą kota w zamian za diabelskie bogactwa ma w sobie coś z bajkowości, a jednak rzeczywistość wykreowana w dramacie nie może zmieścić się w ograniczonej tradycyjnymi kanonami formie utworu baśniowego. Brak tutaj wyraźnego podziału na dobrych i złych, a sprawiedliwość nie jest najważniejsza. Negatywna postać Makownicy nie zostaje ukarana, bowiem Masza okazuje jej litość i prosi, by zamieszkała wraz z nią i jej rodzicami. Bohaterka znów jest zwyczajną gderliwą starszą kobietą, która łaskawie i na określonych warunkach przystaje na propozycję młodej krewnej. Kot także stał się na powrót zwierzęciem. Wydaje się, że cała historia znajdzie szczęśliwe zakończenie, bowiem los zrządził, że tajemniczy Ulian jest bratankiem ocalonego przez Maszę stójkowego. Gdy ten przychodzi, by podziękować

dziewczynię przyprowadza ze sobą krewnego, dzięki czemu młodzi spotykają się i poznają. Wszyscy bohaterowie robią sobie pamiątkowe zdjęcie, by uwiecznić ten radosny moment. I gdy już wydaje się, że sztuka będzie miała szczęśliwe, bajkowe zakończenie, w ostatniej narracyjnej partii dramatu czytamy: „Приближается французская речь... За окошками зарево... Горит Москва...”. Schemat baśni został więc zaburzony przez kilka czynników, realizm magiczny natomiast pozwala spojrzeć na ludowy charakter wiedzy, łączącej sprzedaż słodkości z czarami, na ludowy koloryt romantycznej historii miłosnej, uwspółcześniony i urealniony jednocześnie brakiem szczęśliwego zakończenia. W dramatach Sadur zawsze chodzi o miłość i nienawiść, o różne oblicza zła, rzeczywistość i nierealność, jednak wskutek skomplikowanej osobowości bohaterów oraz ingerencji tajemnych sił nic nie jest takie, jakim mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Zakończenie sztuki jest otwarte, nic się nie rozstrzygnęło, nic nie zostało postanowione – jeszcze wszystko może się wydarzyć, tak jak w życiu, o biegu którego i naszych przyszłych losach nie wiemy nic pewnego. Znakomitym podsumowaniem będą tu słowa Maszy: „Всё это не распутается никогда!”

Lermontow w ujęciu fantasmagorycznym

Nadnaturalność w ziemskim świecie, cudowność nadająca głęboki sens historiom ukazanym w sztukach Sadur, gdzie „Граница между голой правдой и вымыслом, [...] между бытовым и сверхъестественным [...] всегда открыта. Жанр при этом значения не имеет: пьеса, повесть, статья в журнал — действительность до боли узнаваема, но вовлечена в нечто потустороннее, пронизана им и перетолкована. Это — постоянное свойство авторского видения, а зачастую также и тема творчества.”³⁰⁴ W ową regułę wpisuje się także adaptacja *Bohatera naszych czasów*. Włączając współczesne tematy w strukturę klasycznego tekstu pisarka w 1999 roku stworzyła sztukę *Pamięci Pieczorina (Памяти Печорина)*, w której zachowała większość Lermontowowskich bohaterów oraz ich wyraźne charakterystyki, czas oraz przestrzeń oryginału, główne wątki i wydarzenia przedstawione w powieści. Jak widać już po tytule sztuki Pieczorin został w niej pozbawiony statusu „bohatera”, stał się

³⁰⁴ А. Соколянский: *...и в чудных пропастях земли*. Korzystam ze strony internetowej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev01.html. [Data dostępu: 9.11.2015]

zastygłym artystycznym modelem, który autorka ożywia lub uśmierca na potrzeby poszczególnych scen:

М.М. Господи-Боже-мой! Да как же вас звать-то, сударь!

Печорин (*срываясь в пропасть*). А-а! Зовите Печориным...

М.М. Ну, здравствуй, Григорий Александрович³⁰⁵.

Skok w przepaść stanowi dość niezwykle zakończenie prologu, wydaje się, że śmierć Pieczorina została zignorowana przez Maksyma Maksymowicza. Następuje tutaj próba zatarcia granic między śmiercią a życiem, starszy z towarzyszy zwraca się do tego, który powinien już nie żyć witając go, a nie żegnając. Nie jest to gra, ani też próba zamaskowania strachu, Maksym Maksymowicz jest w pełni przekonany, że Pieczorin przeżył skok. Powitanie zamiast pożegnania potęguje atmosferę niezwykłości sceny, do tej pory wypełnionej wyłącznie autentycznymi krajobrazami Kaukazu, pojmaniem Kazbicza oraz kradzieżą jego wspaniałego konia przez Pieczorina, a więc zdarzeniami wyłącznie realnymi, za pomocą których Sadur uprawdopodobnia zawartość treściową sztuki. W ujęciu pisarki od śmierci droga prowadzi ku życiu, bowiem skacząc w przepaść mężczyzna nie ginie, a jedynie przenosi się do położonego w dole uzdrowiska. Tam codzienne życie kuracjuszy skoncentrowane jest wokół popularnych wanien, zajmujących przestrzeń w wielu scenach. Pieczorin pyta Grusznickiego: „А ты потел в ермоловской ванне?” [s. 266], by następnie poinformować: „Княгиня потеет в ермоловской ванне.” [s. 267] Nawet w didaskaliach Sadur zamieściła wiadomość, że „Здесь же где-нибудь дымится ермоловская ванна, в ней плавает княгиня Лиговская.” [s. 275] Później zaś w tym samym miejscu będzie ona zażywać kąpieli z Pieczorinem. Wiera, pojawiająca się i znikająca jak zjawą, właśnie tam wyznacza mu miłą schadzkę: „Но ты приди, приди в Ермоловские ванны. Пойми, это прекрасный предлог. Княгиня – моя дальняя тетка, только там, в пару, только там мы сможем видеться, только там... там пар, туман там... только там мы можем...” [s. 272] Opis rzeczywistości zachowuje wszelkie cechy tradycyjnie pojętego realizmu, zachowany został kontekst kulturowy, również atmosfera życia uzdrowiskowego, które najpierw wydaje się tłem dla przeżyć młodego bohatera. Stopniowo jednak okazuje się, że przestrzeń łaźni uzależnia i podporządkowuje sobie bohaterów, którzy nie są w stanie

³⁰⁵ Н. Садур: *Памяти Печорина*. W: Еадем: *Вечная мерзлота*. Москва 2004, s. 265. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

funkcjonować poza parą wodną. Nawet zamiast domku „с красной кровлею над ванной”, który występuje w oryginale, u Sadur funkcjonuje wyłącznie sama „ванна”. Tak więc symboliczne „водяное общество”, tak wnikliwie obserwowane i opisane przez Lermontowa współczesna pisarka przekształciła w dosłowność, w ludzi żyjących w parze, wyłaniających się z niej i w niej znikających. Przypominają oni postacie Demona i Tamary z przedstawienia sztukmistrza, który: „откидывает левое крыло плаща, выскакивает Демон. Акробатический этюд Демона. Откидывает правое крыло плаща – выскакивает Тамара в золотом лифчике и шальварах, ее этюд. [...] Акробатические упражнения, как из классического старинного цирка. Звучит текст «Демона». Маленький театр заволакивает дымом.” [s. 292] Ten dym bliski jest parze wodnej, która ze wszystkich stron otacza i zniewala stałych bywalców łaźni, czyniąc z nich marionetki. O ile jednak magik ostrzega, że podziwiane postacie „как бы вы ни желали, ни тосковали, они будут не с вами, никогда не с вами, а на вершине, скажем... Эльборуса...” [s. 291], o tyle „водяное общество” obserwuje Elbrus wyłącznie z dołu, przez lunety, pogrążone w gorącej wodzie, jej oparach, w gorączce, która ogarnia wszystkich mieszkańców uzdrowiska tak, jak męczy chorą na gruźlicę Wierę. Bohaterką wstrząsają dreszcze, a jej gorączka nasuwa skojarzenia z wątkiem wysokiej temperatury, przewijającym się przez sztukę: „В стене, обвитой виноградом, рушится проем. В проеме пламя. В пламени Вера.”, „Вера. Я вижу тебя [Печорина – М.Н.-J.] словно бы в мареве, в пламени. Все мне кажется, что вот-вот ты растаешь печальною дымкой. [...] Я таю.” [s. 279] Purpurowe policzki Wiery i jej rozpalone wargi dosłownie wiążą tematykę żaru ze śmiercią, z ogniami piekielnymi, w które pogrąża się całe uzdrowskie społeczeństwo. Podczas balu wśród tańczących nagle pojawiają się „странные, опасные и черные люди. [...] Слышны крики «Чечены! Чечены! О боже, это Чечены!» Танец превращается в какую-то дикую лезгинку. [...] Черные же люди-тени с шелковыми, льющимися движениями неуловимо исчезают. Вверху, над балом, летает клетка. В клетке Казбич.” [s. 288] Owe niepojęte istoty stanowią dla uczestników balu metafizyczne zagrożenie, porównywalne z groźbami, które zawieszony w klatce Kазбич rzuca w kierunku Pieczorina. Mimo przerażonych głosów bawiących się kuracjuszy społeczność uzdrowska nie do końca zdaje się świadoma sytuacji, w jakiej się znalazła. Dziki taniec kuracjuszy poświadczą, że są oni coraz szczelniej otuleni diabelskimi gorącymi oparami, lecz dla nich bal trwa dalej i nikt nie słyszy Kазбича, dla nich ten świat wciąż jest racjonalnie uporządkowany, dobrze znany i zrozumiały, nie dostrzegają straszliwości kilku scen. Uwzględniając

kontekst sztuki sceny te wiążą się z brzmieniem nazwiska Pieczorin, oznaczającym czasownik *печь*, a więc zarówno piec, jak i męczyć, zasmucać – *печалить*. Sam siebie bohater nazywa wampirem, człowiekiem z ostygniętym sercem, tym, który przynosi innym jedynie zmartwienia, gotowym ich zgubić, nieszczęśliwym we własnym życiu. Postać Pieczorina nosi w sobie wiele cech negatywnych, zaczerpniętych z Lermontowskiego oryginału, które jednocześnie go urealniają. Z drugiej jednak strony jego tajemnicze przybycie do uzdrowiska oraz jeszcze bardziej niezwykle zniknięcie przeczą jego ludzkiej naturze:

Вера. [...] черная когтистая птица унесла его. [...] Он не умер. Такая древняя птица из папиной книги. Я видела.” [ss. 302-303]

Akcja dramatu zatacza koło i w epilogu Pieczorin ponownie spotyka się w górach Kaukazu z Maksymem Maksymiczem czyli Sadurowskim M.M.. A więc jednak dzieje się magiczne, bohater ujrzał się ponownie na górskiej ścieżce, „а внизу, в бездне, «водяное общество». Все живы все танцуют смотрят в телескоп на Эльборус, принимают ванны, Вернер у всех проверяет пульс и язык.” [s. 308] Konsekwencją tej właśnie chwili jest niesamowita pętla czasu, która łączy oba realistycznie przedstawione na osi góra-dół światy. I właśnie o ten element niewytłumaczalnego zapętlenia ze sobą dwóch poziomów czasu zostały poszerzone realia sztuki. Sadur „ucudowniła” Lermontowską rzeczywistość, bowiem „bezradność wobec niemożliwej do ogarnięcia i zrozumienia rzeczywistości oraz jej przytłaczającego i deprymującego charakteru wyzwala w twórcach potrzebę uniezwyklenia świata. Jego odrealnienie jest sposobem na przewyciężenie pospolitości, na zabudowanie czy też wypełnienie pustki.”³⁰⁶ Taki zabieg, określany mianem „niezwykłości postulowanej” sprawił, że rozdarty Pieczorin odnalazł wreszcie ukojenie w miłości do Beli: „Человек не может метаться всю жизнь, всю жизнь тосковать. [...] Я люблю тебя, моя Бэла!” [s. 307] Po uczestniczeniu w tragicznym trójkącie miłosnym, zakończonym nieudaną próbą zastrzelenia Pieczorina przez Wierę oraz Mery i jego niezwykłą ucieczką, miłość i życie wreszcie stają się komplementarne wobec siebie. Nieożywiony i naprawdę przez nikogo nie kochany model ożył. Niemniej jednak owa harmonia ze światem nie trwa długo, bowiem Bela zostaje zabita przez Kazbicza. W słynnym monologu protagonista *Bohatera naszych czasów* wyznaje:

³⁰⁶ R. Siwek: *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków 2001, s. 183.

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден, как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений - лучший свет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя [...] ³⁰⁷.

Bohater Sadur mógłby wypowiedzieć dokładnie te same słowa, mimo upływu dwustu lat od czasu powstania powieści Lermontowa *Pieczorin* nadal pozostaje zbędny, nie potrafiący pokonać zgubnych przyzwyczajęń, trwający w tępej, instynktownej i bezsensownej egzystencji wraz z resztą kuracjuszy. Zachował w sobie lenistwo duchowe, które charakteryzuje się nie tylko ucieczką od działania, ale również od trosk życiowych, przekształcającą się w pogoń za przyjemnościami. Uwodzi on kolejne kobiety nie zważając na ich uczucia. Chociaż w sztuce Sadur brakuje monologów, nie wyklucza to zwierzeń głównego bohatera, który spowiada się innym postaciom jak gdyby przypadkowo, podczas mało znaczącej rozmowy uzewnętrznia się i odkrywa tajemnice swojej duszy, swoje cierpienie. Jednak otaczający go ludzie nie słyszą lub nie chcą słyszeć prawdziwego sensu jego słów, co pogłębia poczucie odrzucenia i samotności. Sadur przenosi na grunt swojego dramtu cechy charakterystyczne dla klasyki, takie jak dążenie do wyjazdu i ucieczki z jednoczesną niemożnością odnalezienia siebie. Pogoni za przyjemnością towarzyszy ucieczka od świata i nie ma tutaj żadnej sprzeczności. Pozostając pod silnym wpływem pierwowzoru, także w remaku bohater lekceważy śmierć, a jego słowa: „Что ж? умереть так умереть! потеря для мира небольшая” ³⁰⁸, mogą odnosić się do obu utworów.

Motywnym przewodnim całej sztuki jest śmierć. Początkowo *Pieczorin* igra z nią i ignoruje czy to skacząc w przepaść, czy też doprowadzając do pojedynku lub w magiczny sposób unikając jej z rąk dwóch zdradzonych kobiet. Dopiero, gdy niebezpieczeństwo zagraża ukochanej bohaterki, zaczyna on z powagą traktować odejście

³⁰⁷ М. Лермонтов: *Герой нашего времени*. Korzystam ze strony internetowej: <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/geroi.txt>. [Data dostępu: 13.05.2016]

³⁰⁸ Ibidem.

na wieki i obawiając się o życie najbliższej mu osoby pragnie odsunąć od niej to widmo. Pieczorinowi nie udaje się jednak ocalić Beli, po jej zabójstwie akcja dramatu przyśpiesza. Główny bohater podąża na szczyt potężnej góry, gdzie „разгорается немыслимый бой света: снега, солнца и неба – это загорается Эльборус.” [s. 308] Opisane zjawiska atmosferyczne odzwierciedlają stan psychiczny bohatera ogarniętego skrajnymi emocjami związanymi ze śmiercią, strachem, cierpieniem, porzuceniem i miłością. Pieczorin zaczyna negować swój status ontyczny i nie chcąc być tym, kim jest, nie podejmuje już żadnej próby bycia kimś innym. Napotkał on na swojej drodze przeszkody, które powinien był pokonać, by powrócić do normalnego życia. Trudne decyzje, idealizm, pragnienie wielkiej miłości i potrzeba szczęścia doprowadziły go do skrajnej sytuacji. Określenie „skrajny” odnosi się zarówno do jego stanu fizycznego – gdy zmierza na szczyt wąską ścieżką nad przepaścią – jak i duchowego – gdy uświadamia sobie, że stracił wszystko, na czym mu zależało. Krytyczne wydarzenia życiowe wywołały u Pieczorina stan napięcia i obciążenia psychicznego, który określić można jako granicę jego wytrzymałości, to, co określa go w najgłębszej istocie jego istnienia. Ponieważ sytuacje graniczne umożliwiają przeniknięcie rzeczywistości irracjonalnej do świadomości człowieka, realny świat staje się ograniczony. Trudności doprowadziły bohatera na skraj przepaści, do „krawędzi” własnej egzystencji, gdzie odkrywa, że nic ani nikt nie oddziela go od przepaści. Istotę sytuacji granicznych określa fakt, że:

W granicach mego bycia tu oto (*Dasein*) napotykam momenty, w których owo bycie znajduje się „na skraju” tego, co było dotychczas i wtedy mogę albo zrealizować swe możliwości dzięki skokowi (rozjaśnić swą egzystencję) albo, zaciemniając sytuację graniczną, pozostać w immanencji bycia tu oto (*Dasein*). Przeżywanie sytuacji granicznych stwarza jedyną w swoim rodzaju okazję, by ze świata spraw codziennych wznieść się na szczyt możliwości bycia sobą³⁰⁹.

Sytuacje graniczne są koniecznością, wcześniej czy później wkroczą one w życie każdego człowieka, a to, jak postąpi on w ich obliczu świadczy o tym, jaki jest w głębi swojej egzystencji, a także dają mu szansę na wykształcenie nowych cech, które pomogą ową egzystencję rozjaśnić. Pieczorin przegrał swoją wewnętrzną walkę pomiędzy odwagą kolejnego wejścia w sytuacje graniczne a chęcią ucieczki do świata immanencji. Nie podjął decyzji o bezwarunkowym działaniu, które potwierdziłoby jego istnienie i nadało

³⁰⁹ D. Kolasa: *Sytuacje możliwe a sytuacje graniczne w filozofii Jaspersa*. Korzystam ze strony internetowej: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/szhf/article/viewFile/100/114>. [Data dostępu: 13.05.2016]

mu sens, a w rezultacie rozświetliło egzystencję. Uciekając odwrócił się jednocześnie od samego siebie. Symboliczna wędrówka na górę, zamiast oczyszczenia przynosi ciemność, pogłębia melancholię i rozpacz. Doświadczenie „zbędnego człowieka” zrodziło w Pieczorinie pragnienie śmierci, ponieważ jego czyny, które nie były ukierunkowane na dobro innych osób, utraciły swój charakter metafizyczny. Według Mieczysława Gogacza, w ujęciu metafizycznym ta specyficzna forma relacji osobowych wpływa pozytywnie na nas samych: „Cenna jest dla nas relacja z tym bytem, którego skutki są dobrem dla mnie. Jeżeli tak jest, to trzeba zabiegać o trwanie relacji z bytem, który jest dobrem dla mnie.”³¹⁰ Pieczorin nie dostrzega dobra bytu, bowiem z nikim nie łączy go autentyczne relacje. Uwodzi kobiety urodą, a mężczyzn słowem, ale brak czynów przynosi unicestwienie zarówno jemu, jak i osobom choć na chwilę drogim jego sercu. Niezgoda na własny status ontyczny sprawia, że władzę nad nim przejmuje melancholia, którą filozof Sören Kierkegaard określa jako chorobę śmierci³¹¹. Nie chcąc być tym, kim jest jako byt, mężczyzna nabiera cech demoniczych, których potwierdzeniem są także magiczne zdarzenia w jego życiu. Zrozpaczony, pragnie śmierci, ale – według słów Kierkegaarda – „jest to niemożliwe: śmierć z rozpacz przemienia się zawsze w życie, zrozpaczony nie może umrzeć.”³¹² Brak ukierunkowania egzystencjalnego doprowadziło Pieczorina na krawędź własnego jestestwa, lecz co najokrutniejsze – nie może on wykonać ostatniego kroku,

Uzdrowisko tymczasem pogrąża się w zamieci, która to w różnorodnych wariacjach przewija się przez cały tekst dramatu, rozpoczyna i kończy jego akcję. Zamieć pomaga Sadur wprowadzić różnorodne fantasmagorie przenikające w zwyczajną rzeczywistość i nadające jej cech magiczno-mistycznych. Kluczowe staje się tutaj słowo „przepaść”, w dosłownym znaczeniu rozdzielająca świat sanatoryjnego społeczeństwa od świata gór, w przenośnym zaś stanowiąca przeszkodę nie do pokonania pomiędzy poszczególnymi bohaterami. Żadna z postaci nie potrafi lub nie chce nawiązać porozumienia z pozostałymi. „Straszliwość” to nie irracjonalne zjawiska, lecz pewna nuda, ograniczoność tylko do tego, co racjonalnie uporządkowane, znane i zrozumiałe. Jedynym cudem, jaki w swoim życiu zobaczył Pieczorin, była Bela, odebranie mu jej równało się z odebraniem życia bohaterowi, który zbyt późno zorientował się, na czym polega sens jego egzystencji. Pieczorin odzwierciedla tym samym myśl, którą

³¹⁰ M. Gogacz: *Elementarz metafizyki*. Warszawa 1998, s. 95.

³¹¹ S. Kierkegaard: *Bojaźń i drżenie. Choroba śmierci*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1972.

³¹² Ibidem, s. 153.

Kierkegaard odniósł do współczesności: „Brak jest naszej epoce nie myśli, ale namiętności. W ten sposób nasze czasy, w pewnym sensie, są zbyt zdrowe, aby móc nas przygotować do śmierci; gdyż śmierć jest najosobliwszym skokiem ze wszystkich, jakie istnieją.”³¹³ Demoniczność Pieczorina sprowadza się do niemożności wykonania tego ostatniego skoku.

Magiczność w życiu i remakach Sadur

Słowo remake weszło do słownika literackiego z kinematografii, gdzie skoncentrowane było prawie wyłącznie na relacji oryginał – kopia. Zdaniem Umberto Eco remake „polega na ponownym opowiedzeniu historii, która cieszyła się już kiedyś powodzeniem [...] Cała twórczość Szekspira to remake wcześniejszych fabuł. Jak stąd wynika, interesujący remake może wykroczyć poza zwykłe powtórzenie.”³¹⁴ Elementy powtarzane w sztukach Sadur będących adaptacjami klasyki pojawiają się w zupełnie nowym kontekście, co determinuje sposób ich interpretowania: „Обращаясь к классике, Садур берет за основу лишь сюжет и наполняет его своим противодействием.”³¹⁵ Rzeczywistość pierwowzorów ulega mniejszej lub większej transformacji, by remaki mogły wpisać się w kontekst realizmu magicznego. Autorka ponownie odkrywa nieco zapomniane znaczenia, kreując jednocześnie nowe kody i eksplorując współczesną rzeczywistość, dzięki czemu zasadnym staje się poszukiwanie w jej dramatach tożsamości artystycznej. Poszczególne utwory uzupełniają się wzajemnie, ale jednocześnie każdy z nich jest na swój sposób nowatorski. Elementy i motywy powtarzane zyskują charakter egzystencjalny, są bowiem nośnikami informacji i prawd. Równocześnie cudowność i magia pozwalają ujrzeć to, co zwykle pozostaje niewidzialne w otaczającej rzeczywistości. Teksty Sadur stanowią artystyczną formę kontaktu z zagubionym i nieszczęśliwym człowiekiem naszych czasów. Parafrazując cytaty z *Jaśniepanienki*, człowiek nie może żyć bez cudów, bowiem to dzięki nim świat się zmienia. W każdej kolejnej sztuce obraz świata przedstawionego powstaje wskutek postrzegania otaczającej rzeczywistości i samych ludzi jako niedającej się do końca wytłumaczyć – przynajmniej w sposób racjonalny – zagadki, tajemnicy. Dla Sadur

³¹³ Ibidem, s. 135.

³¹⁴ U. Eco: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Tłum. T. Rutkowska. „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1-2, s. 18.

³¹⁵ Г. Ермошина: *Темные силы нас злобно гнетут...* . Korzystam ze strony internetowej: http://www.ng.ru/ng_exlibris/1999-10-07/dark.html.

nadnaturalność jest nierozzerwalnie złączona z jej własnymi kulturowymi doświadczeniami oraz spuścizną odziedziczoną po kilku pokoleniach pisarzy. W kręgach literackich i teatralnych Sadur przez długi czas uważana była za postać na poły mistyczną, ponieważ tajemnicze zdarzenia dominujące w jej twórczości stały się także udziałem jej życia prywatnego. Dla niej banalność codzienności krzyżuje się z nadnaturalnością, szczególnie gdy pracuje z tekstami Gogola „mieszkającego” tuż obok jej domu. Według jej słów, gdy już nawiąże z nim kontakt „начинается и всяческая чертовщина.” Podczas pracy nad *Bratem Cziczikowem* mieszkający w sąsiedztwie kot Wasia, który przypadkowo przybłąkał się do autorki, przeistoczył się ze zwyczajnego zwierzęcia w przerażającą istotę, sługę diabła. Wydawało jej się, że zaczął z niej drwić i atakować w nocy okna, chodzić po niej rozwierając złowieszczą pysk. Stał się uosobieniem diabła, jednak gdy Sadur skończyła pracę nad remakiem Gogola kot na powrót stał się zwyczajnym Wasią³¹⁶. Rzeczywistość poszerzona o elementy niesamowite z jednoczesnym odwołaniem się do klasyki tworzą swoistą poetykę umierającej duszy, narażonej na ciągły kontakt ze złem w przeróżnych postaciach. Realny świat i teksty pierwowzorów służą Sadur do zmuszenia odbiorcy do uważniejszego spojrzenia właśnie na taką rzeczywistość. W omawianych dramatach klasyczne teksty zostały wykorzystane nie po to, by zademonstrować ich wieloznaczność, lecz jako „осознанный медиум” w kolejnym etapie refleksji społecznej i kulturowej³¹⁷. Dialog tradycji z nowatorstwem to swoista refleksja nad stanem współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, ale nie tylko. Pozwala również w magiczny sposób powrócić do tych wartości ogólnoludzkich, o których współcześni zdają się już nie pamiętać, przywraca lub stara się przywrócić równowagę w realnym świecie: „[...] utwory, które igrają z dawną literaturą, klasycznymi mitami lub ich wersjami, wskrzeszają i wypaczają, by ukazać kres jednolitych poglądów, zamkniętych światopoglądów, potrzebę postaw twórczych, które ryzykują lot wyobraźni w nieznaną, bo inne drogi są już zamknięte.”³¹⁸ Sadur czerpie inspiracje z klasyki literackiej i za pomocą realizmu magicznego podejmuje z nią grę, by nie tylko dotrzeć do rzeczywistości, ale również sięgnąć w przyszłość i podjąć próbę jej ukazania ludziom współczesnym.

³¹⁶ Zob. S. Wisniewska: *[Trans]formations in Nina Sadur's "Проникнутое": Traditional Form and Modern Life*. W: *The Oeuvre of Nina...*

³¹⁷ Zob. М. Брашинский, С. Добротворский: *Что такое...*

³¹⁸ R. Detweiler: *Gry i zabawy we współczesnej literaturze amerykańskiej*. Tłum. J. Wiśniewski. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Red. Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 410.

Rozdział III

Realizm magiczny a słowiańska kultura ludowa

Да, я поэт трагической забавы,
А все же жизнь смертельно хороша.
Константин Вагинов, *Поэма квадратов*

Mistyka w tradycji literackiej

Nina Sadur, co zostało wcześniej powiedziane, bez wątpienia jest pisarką niezależną i wyróżniającą się na tle dramaturgii rosyjskiej „nowej fali”. Jej twórczość jest zagadkowa, wieloaspektowa, pełna motywów mistycznych i fantastycznych, a jednym z głównych bohaterów jest zło o wielu obliczach. Z tego też powodu w pracach krytycznych poszczególnych badaczy pojawiają się rozbieżności związane z próbami ostatecznego przyporządkowania jej dramaturgii do danego nurtu. Margarita Gromowa zalicza sztuki Sadur do awangardy:

Ощущение мира как сумасшедшего дома, как «дурацкой жизни» – одна из самых распространенных черт современного авангардного театра. Здесь разорваны привычные связи, трагикомически алогичны поступки, фантасмагоричны ситуации. Этот мир населен людьми-фантомами, химерами, «придурками», «чудными бабами», оборотнями, уродами. [...] Все сказанное выше характерно для поэтики Н. Садур³¹⁹.

Podobnie Jelena Krasilnikowa w swojej pracy o rosyjskim dramacie awangardowym rozpatruje dramaturgię Sadur w kontekście rosyjskiej awangardy, a samą autorkę uważa za bezpośrednią kontynuatorkę tradycji oberiutów, o których będzie mowa w dalszej części niniejszej pracy. Z kolei za przedstawicielkę rosyjskiego teatru absurdu mają Sadur badacze B. Bugrow i I. Kanunnikowa, którzy zwracają uwagę na takie cechy jej twórczości, jak naruszenie zasady determinizmu, alogiczność, bezzwiązkowość,

³¹⁹ М. Громова: *Русская современная драматургия. Учебное пособие*. Korzystam ze strony internetowej: <http://profilib.com/chtenie/85708/margarita-gromova-russkaya-sovremennaya-dramaturgiya-uchebnoe-posobie-34.php>. [Data dostępu: 10.01.2016]

przekształcenia czasoprzestrzeni, niekomunikatywność i wyobcowanie bohaterów. Świat dramatów Sadur został przez badaczy uznany za samodzielny twór bazujący na tradycji Mikołaja Gogoła oraz Michaiła Bułhakowa, łączący w sobie elementy mistyczne i realne, liryczne i groteskowe³²⁰. Na obecność w artystycznym świecie pisarki elementów funkcjonalnych charakterystycznych dla teatru egzystencjalnego czy ontologicznego zwraca uwagę E. Starczenko. Jednocześnie dzieli ona dramaturgię Sadur na dwa równoprawnie istniejące poziomy – realistyczny i mistyczno-mitologiczny – tym samym nawiązując do realizmu magicznego. Naum Lejderman i Mark Lipowiecki stworzyli koncepcję postmodernistycznej dramaturgii Sadur, która przywraca archaiczne formy teatralne oraz tradycję gatunku mirakli. Nie bez znaczenia jest również podejmowany przez pisarkę w dramatach dialog z chaosem: „В ее театре персонаж, как правило, обнаруживает симулятивность окружающего его, а чаще ее, мира после встречи с хаосом – смертью, безумием, мраком. Не социальные и культурологические, а сугубо метафизические причины приводят к тому, что привычный мир теряет устойчивые очертания, превращаясь в хрупкую и страшную иллюзию.”³²¹ Właśnie iluzoryczność ukazanego w dramatach Sadur świata, w którym realnością rządzą wyłącznie siły chaosu pozwala uczonym określić jej poetykę jako postmodernistyczną. Ich zdaniem czas i miejsce akcji sztuk pisarki są umowne, a abstrakcyjny bohater symbolizuje zbiorową nieświadomość, co znakomicie wpisuje się w teatr postmodernistyczny.

Do wszystkich tych prób zaszeregowania swojej twórczości dramaturgicznej Sadur odnosi się sceptycznie, podobnie jak do „kobiecej fali” we współczesnej literaturze rosyjskiej, do której również usiłowano ją włączyć. Wspólnym mianownikiem dla wszystkich wymienionych tez, co do którego krytycy nie mają żadnych wątpliwości jest irracjonalność, alogiczność, tajemniczość i mistyka charakteryzujące sztuki dramatopisarki. Sadur nie ukrywa, że mistyczne doświadczenie świata stanowi cechę szczególną jej metody artystycznej. „Любое творчество – это тайна и мистика”³²² – zapewniała pisarka, o której Gromowa stwierdziła: „Вне зависимости от жанра, её

³²⁰ Zob. Б. Бугров: *Дух творчества (Об отечественной драматургии конца века)*. „Русская словесность” 2000, Nr 2.

³²¹ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: *Современная русская литература. Книга 3: В конце века (1986-1990-е годы)*. Москва 2001, s. 71-72.

³²² Е. Ульченко: *Нина Садур: "Я еще помню, как мыла в театре полы..."*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.trud.ru/article/28-03-2002/38452_nina_sadur_ja_esche_pomnju_kak_mylya_v_teatre_poly_.html. [Data dostępu: 10.01.2016]

художественный мир балансирует на грани реальности, узнаваемого быта и невыразимо, несказанно чудесного, мистического.”³²³ Rzeczywiście są to cechy wymieniane na pierwszym miejscu w charakterystykach i analizach utworów dramaturgicznych Sadur. Jej sztuki poprzetykane są mistycznymi wrażeniami i odczuwaniem tajemniczości oraz wieloaspektowości świata, który pomieścić może zaskakującą ilość zła w różnej postaci: „Садур влечет исследование потустороннего мира, запредельных пространств, из которых приходит страшное, жуткое, злое, что иногда даже не имеет четкого определения. Но это запредельное не может возникнуть само по себе и своим проводником выбирает человека.”³²⁴ Dramaturgia Sadur z punktu widzenia wyrazu artystycznego jest bardzo trudna, wręcz abstrakcyjna w odbiorze właśnie z powodu wszechobecnego surrealizmu wyrażającego głębokie myśli o zagadnieniu istnienia prawdy i Boga, dobra i zła. Autorka *Dziwo-baby* zadaje proste, ale jednocześnie niebezpieczne pytania, głębokie i pojemne w swym artystycznym sensie. Dramaturg upodabniając się nieco do filozofa, próbuje rozwikłać złożone zagadnienie bytu ludzkiego, jak również stara się stworzyć pełny obraz świata zamieszkiwanego przez różnorodne istoty. Wśród nich znajduje się oczywiście człowiek, choć Sadur nie zawsze stawia go na pierwszym miejscu, można określić go jako (nie)odłączny element rzeczywistości, zawsze jednak stara się on odnaleźć w niej swoje miejsce. Aczkolwiek, by tak się stało: „Акт определения героями своего места в мире связан с восстановлением утраченной веры в трансцендентные силы. Вера равнозначна восстановлению духовности человека. Наше заключение совпадает с появляющимся часто на сайтах, в которых фигурирует имя Садур, определением «мистика» как самым подходящим для передачи её творчества.”³²⁵

Przytoczone powyżej cytaty znakomicie charakteryzują obszar twórczości Sadur, na który badacze przede wszystkim zwracają uwagę w swoich pracach, a mianowicie „mistykę”. Sama autorka, choć przekornie nazywa siebie pisarzem realistycznym, uściśla: „Ибо, что есть реализм в первоначальном значении: зримое чувственное восприятие мира [...] В перспективе своей русская литература выберет себе путь сочетания реализма (как его понимаю) с мистицизмом. Можно назвать его

³²³ М.И. Громова: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2009, s. 202.

³²⁴ Г. Ермошина: *Тёмные силы нас злобно гнетут*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.ng.ru/ng_exlibris/1999-10-07/dark.html. [Data dostępu: 11.01.2016]

³²⁵ Б. Оляшек: *Пьесы Н. Садур: опыт нетрадиционной драмы*. W: *Драма и театр: сб. науч. тр.* Сут. za: А. Ю. Мещанский: *Поэтика мистического в творчестве Н. Гоголя и Н. Садур*. Korzystam ze strony internetowej: <http://linguamobilis.ucoz.ru/2010/2010-3-22.pdf>. [Data dostępu: 11.01.2016]

реализмом призрачного.”³²⁶ Sadur o sobie i swoim pisarstwie mówi niewiele, jedynie to, co niezbędne, co powinno nieco ułatwić przyjęcie jej sztuk. Dlatego też tak silne podkreślanie przez nią zagadnienia mistyki przyrównać można do słów Michaiła Bułhakowa, który nie chcąc, by przez przypadek zostały one niezauważone w liście do Rządu ZSSR z 1930 roku napisał je dużymi literami: „«Я – МИСТИЧЕСКИЙ ПИСАТЕЛЬ.”³²⁷ W przypadku autora *Mistrza i Małgorzaty* było to działanie szokujące, nikt bowiem nie spodziewał się takiego wyznania od Bułhakowa, który ani wcześniej, ani później nie wypowiadał się bezpośrednio o swojej twórczości, nie tworzył traktatów teoretycznych ani artykułów krytycznych, unikał charakteryzowania siebie samego. Jego czyn uznać można za nielogiczny, a nawet samobójczy biorąc pod uwagę fakt, że kierował swój list do władzy radzieckiej i mógł on osiągnąć skutek wręcz odwrotny do zamierzonego. Tak się jednak nie stało i po osobistej interwencji Stalina sztuki pisarza powróciły na afisze teatralne. Jednakże Bułhakow zwracał się w swoim liście nie tylko do dyktatora Związku Radzieckiego. Tworząc na tle epoki autoportret z użyciem wyrazistych barw i jasno określonych cech zwracał się do wszystkich swoich czytelników, zarówno jemu współczesnych, jak i przyszłych. To wyznanie stało się dla późniejszych krytyków kluczem do rozszyfrowania utworów pisarza, w tym arcydzieła *Mistrz i Małgorzata*, a jedną z możliwych dróg interpretacyjnych dla tej powieści stał się realizm magiczny. Bułhakow doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że władze radzieckie nigdy nie zgodzą się na publikację utworu o tak oryginalnym charakterze, a mimo to z całą świadomością zdecydował się naruszyć obowiązujące zasady socrealizmu. Stworzył powieść, w której elementy magiczne, fantastyczne i realne są ze sobą nierozzerwalnie połączone i wzajemnie się uzupełniają. Bułhakow dokładnie ukazuje moskiewskie realia lat 30. XX wieku, do których wprowadza niezwykłość, a realna obecność niesamowitych zjawisk zostaje potwierdzona w tekście przez narratora. Realizm magiczny wyraża się tutaj w szczególnym rodzaju fantastyki wykorzystującej elementy baśniowe, mitologiczne i demonologiczne. Pojawiają się więc postacie diabłów i wiedźm, którym towarzyszą różnorodne motywy nierzeczywiste i magiczne,

³²⁶ С. Бирюков: *Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы*. Сут. за: Т.Л. Воробьёва: *Поэтика пьесы Нины Садур «Чудная баба»: мистико-мифологические мотивы и образы*. Korzystam ze strony internetowej: file:///C:/Users/Marta/Downloads/poetika-piesy-niny-sadur-chudnaya-baba-mistiko-mifologicheskie-motivy-i-obrazy%20(1).pdf. [Data dostępu: 11.01.2016]

³²⁷ М. А. Булгаков: *Правительству СССР*. В: *Собрание сочинений. В пяти томах*. Т. 5. Сут. за: А. Кораблёв: *Михаил Булгаков как мистический писатель (к вопросу об авторском самоопределении)*. В: *Михаил Булгаков, его время и мы: коллективная монография*. Ред. Г. Przebinda, J. Świeży. Kraków 2012, s. 27.

wywodzące się z kultury chrześcijańskiej i z tradycji ludowej oraz literackiej. Przyglądając się metamorfozom kolejnych demonów oraz urządzonym w Moskwie satanaliom dochodzimy do wniosku, że po zetknięciu z diabelską siłą następuje zdemaskowanie człowieka i świata, ukazanie ich prawdziwego oblicza. Działania grupy Wolanda mają zauważalne, jednak nie długoterminowe skutki, po opuszczeniu przez nich miasta zapewne wszystko wróci do normy. Tym niemniej dzięki nim autor może zaprezentować czytelnikowi swoją hierarchię wartości oraz pogląd na Dobro i Zło³²⁸.

Sadur również otwarcie odnosi się do mistyki w swoich dramatach i stwierdza, że prawdziwa literatura nie powinna jedynie odzwierciedlać rzeczywistości czy też stanowić odpowiedzi na problemy społeczne. W wielu wywiadach pisarka niezmiennie podkreśla, że za najważniejsze zadanie swojej twórczości i swojego życia artystycznego uważa ukazanie własnego wewnętrznego świata, nie podlegającego zasadom narzucanym przez społeczeństwo. Określając ją mianem jednego z najbardziej zagadkowych pisarzy dzisiejszych czasów A. Mieszczanski przedstawia światopogląd dramatopisarki, w którym „окружающий, реальный мир «переполнен символами и знаками» инобытия.”³²⁹ Badacz zauważa przenikający jej twórczość motyw piekielnych sił, a za kluczowy uznaje temat śmierci i życia w zniekształconym świecie. Wysuwa on nader trafne porównanie Sadur do Nabokowa, która, podobnie jak autor *Lolity*, jest przekonana, że „Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия.”³³⁰ Tym samym zgłębianie kolejnych sztuk pisarki to kolejne zetknięcia się z odmiennymi stanami świadomości oznaczającymi mistyczne poznanie i wiedzę.

W pewnym stopniu stanowi to odniesienie do gnozy – światopoglądu religijnego głoszącego poznanie i samopoznanie transracjonalne. Odwołują się do niej wszelkie dziedziny bazujące na wiedzy tajemnej, takie jak ezoteryka czy wolnomularstwo, które wiedzę o faktach łączą z poglądami pozanaukowymi tworząc „prawdziwą wiedzę”. Poznanie gnostyczne jest bezpośrednim wewnętrznym doświadczeniem duchowej rzeczywistości, duchowego aspektu człowieka, kosmosu i Bóstwa, niedostępnych poznaniu empiryczno-racjonalnemu. Możliwość poznania takich tajemnic oznacza dla

³²⁸ Szerzej o realistyczno-magicznej interpretacji powieści Michaiła Bułhakowa można przeczytać w pracach: T. Stepnowska: *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa)*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacji artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007; K. Mroczkowska-Brand: *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*. Kraków 2009.

³²⁹ А. Ю. Мещанский: *Поэтика мистического...*

³³⁰ В. Набоков: *Дар*. Korzystam ze strony internetowej: <http://lib.ru/NABOKOW/dar.txt>.

człowieka bycie wybranym, zaliczenie go do elity. Ostatecznym przedmiotem tej mądrości jest Bóg, ale również odpowiedź na pytania czysto egzystencjalne, dotyczące wiedzy o ludzkim losie i zbawieniu oraz o świecie, jego pochodzeniu i przeznaczeniu. Gdy człowiek sam inicjuje swój proces samoprzemiany i poznania, tak pojęta gnoza może obejmować także mistykę i magię. W dzisiejszych czasach jednak genezą gnozy jest przede wszystkim refleksja nad źródłem i charakterem zła. Jedno z rozwiązań tego problemu stanowi manichejski dualizm mówiący o tym, że zło istnieje na świecie jako niezależna zasada i znajduje się w stanie ciągłej wojny z pierwiastkiem dobra. Każdy z nich okresowo wygrywa stanowiąc jedną z podstaw dualizmu człowieka i świata³³¹. Gnoza od pojęcia stricte religijnego wyewoluowała więc do niezwykle pojemnego terminu o charakterze filozoficzno-egzystencjalnym, w wybranych przypadkach włączającego w siebie również mistykę. Ta z kolei rozumiana jest jako coś tajemniczego, ukrytego czy świętego, choć nie istnieje jedno powszechnie akceptowane wyjaśnienie tego terminu. Pierwotnie oznaczał on „prywatne objawienie i nadzwyczajne doznania psychosomatyczne. Takie rozumienie mistyki, jako osobliwego stanu umysłu, formy świadomości transcendującej zwykłe doświadczenia, jest do dziś dominujące.”³³² Mistyka to sposób duchowego oswojenia różnie rozumianej ostatecznej rzeczywistości, któremu towarzyszy zjednoczenie człowieka ze światem i ich wzajemne przenikanie się. Zakłada ona wiarę w możliwość nawiązania bezpośredniej duchowej relacji człowieka z tajemniczymi metafizycznymi siłami – Bogiem, bezosobowym absolutem, pierwotnymi istotami czy duchami – sposobami wykraczającymi poza naturalne ludzkie umiejętności. Takie intuicyjne mistyczne złączenie przeczy wszelkiemu racjonalizmowi:

Mistykami nazywamy ludzi mających przeżycia osobliwego rodzaju, zwane ekstazą mistyczną. W tych przeżyciach doznają oni olśnienia, w którym (nie na drodze rozumowej ani skrupulatnej obserwacji) uzyskują subiektywną pewność, najczęściej pewność istnienia bóstwa, przeżywają jak gdyby naoczne, bezpośrednie z nim obcowanie, otrzymują bezpośrednio od niego pouczenia [...] Ludzie posiadający podobne przeżycia nie dadzą sobie wyperswadować zdobytej w stanach ekstazy pewności żadnymi argumentami³³³.

³³¹ Zob. np. *Powszechna encyklopedia filozofii*. T.3. Red. A. Maryniarczyk. Lublin 2002. K. Rudolph: *Gnoza*. Tłum. G. Sowinski. Kraków 2003.

³³² *Powszechna encyklopedia filozofii*. T.5. Red. A. Maryniarczyk. Lublin 2004, s. 276.

³³³ K. Ajdukiewicz: *Zagadnienia i kierunki filozofii: teoria poznania, metafizyka*. Warszawa 1983, s. 51-52.

To, co mistyczne jest przeżywane przez podmiot jako coś całkowicie realnego, choć przyjmować może najbardziej nawet niecodzienne formy i wyraża się nie tyle w języku pojęć, co w języku symboli. W odróżnieniu od religii, ukierunkowanej na społeczeństwo lub na grupę zwolenników, których integruje, mistyka zorientowana jest na indywidualistów, na to, by poprzez objawienie i iluminację doświadczyli przeżycia mistycznego z dala od społeczeństwa i od swojej własnej pozycji społecznej. Podstawowym dla mistyki jest nacisk na ludzką psychikę oraz na religijno-ideologiczne wyobrażenia człowieka o rzeczywistości, oparte na wierze w tajemne, nadprzyrodzone siły. W XX wieku w filozofii pojawił się nurt polegający na odsłanianiu prawdziwej rzeczywistości poprzez przeżycia nieintelektualne. Wyłączając rozum stykamy się z samą rzeczywistością, z rzeczami samymi w sobie i poznajemy istotę świata, co otwiera drogę do metafizyki³³⁴. Nie przez przypadek zyskuje ona popularność w czasach głębokich kryzysów społecznych, gdy nasilają się apokaliptyczne wizje przyszłości naszej planety, gdy realność traci swoją ontologię, a wszelkie autorytety stopniowo upadają. Wówczas wsparcia poszukuje się poza granicami rzeczywistości, w przeszłości, w systemie wartości mitów, w okultyzmie i wreszcie w mistyce. Szczególnie w literaturze postmodernistycznej, wyróżniającej się grą z kodami kulturowymi oraz krytyką jednolitej wizji świata mistyka „с ее вниманием к необъяснимому, сверхъестественному, к тому, что вне культуры”³³⁵, zajmuje istotne miejsce.

Z wyjątkiem elementu tajemniczości klasyczna mistyka – której główne założenia zostały przedstawione powyżej, a które tak wielu badaczy przypisuje twórczości Sadur – niewiele ma wspólnego z realizmem magicznym. Jednakże autorka nigdy nie określiła swojej twórczości mianem racjonalnej, wpisującej się w filozoficzno-egzystencjalne rozważania. Wręcz przeciwnie, w jednym z wywiadów przyznała, że „Это не «научная» мистика, основанная на герметических учениях, а народная.”³³⁶ Najistotniejszym dla naszych dalszych rozważań będzie tu właśnie słowo „народный”, bowiem w przypadku mistyki ludowej diametralnie zmienia się również sytuacja samego realizmu magicznego. Podkreślmy, że powstał on w oparciu o wierzenia ludowe, o mityczne pojmowanie świata przez plemiona indiańskie i afrykańskie, choć czasem bywa to mylone z prymitywną percepcją świata, przypisywaną rdzennym mieszkańcom danych terenów:

³³⁴ Zob. więcej: W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. T.3. Warszawa 1998.

³³⁵ Е. Тихомирова: „Звуком слова я укрою эти стихи...”. „Октябрь” 1996, Nr 4, s. 168.

³³⁶ Е. Ульченко: *Нина Садур: "Я еще помню..."*

Indianin albo Metys, mieszkaniec małej wioski, opowiada, że widział, jak chmura albo skała przemieniła się w człowieka albo olbrzyma, albo że chmura przemieniła się w skałę. Wszystko to są złudzenia, powszechne wśród wiejskiej ludności. Oczywiście śmiejemy się z tych opowieści i nie wierzymy w nie. Ale kiedy żyje się wśród tych ludzi, można zrozumieć, że opowieści te mają swój sens. Złudzenia, wrażenia, które człowiek wynosi ze swego środowiska, mają skłonność do przemiany w rzeczywistość, przede wszystkim tam, gdzie istnieje określony fundament religii i kultu, tak jak ma to miejsce u Indian. Nie chodzi tu o rzeczywistość namacalną, ale o rzeczywistość, która wyłania się z pewnej magicznej wyobraźni. Dlatego, by jakoś to określić, używam nazwy „realizm magiczny”³³⁷.

Zdaniem pisarza Miguela Asturiasa realizm magiczny ukazuje rzeczywistość w sposób, w jaki postrzegali ją mieszkańcy Gwatemali, pozostający pod silnym wpływem tradycji i kultury Majów. Pewna prymitywność, jaką zauważa autor w pojmowaniu przez nich nadnaturalnych zjawisk staje się jednakże zaletą, bowiem akcentuje ona wciąż żywy i autentyczny folklor, zachowania wypływające z głębokiej wiary w magię, a także w tajemnicze związki istniejące między człowiekiem a zdarzeniami dziejącymi się we wszechświecie. I chociaż liczni badacze próbowali przeforsować tezę, że realizm magiczny jest bezpośrednio związany z cudownością i niezwykłością realiów Ameryki, to należałoby jednak skłonić się ku tezie, że nie wynika on ze specyfiki rzeczywistości kontynentu amerykańskiego. Realizm magiczny nie jest ideologią, lecz zespołem technik pisarskich i powstał jako próba odpowiedzi na silnie nurtujące twórców pytanie: jak mówić o otaczającym świecie, jak ukazać różnorodną przestrzeń kontynentu amerykańskiego. Wnikając pod powierzchnię zjawisk, nawiązując do magicznej i pierwotnej perspektywy, z jakiej ludność spoglądała na świat, wykorzystując motywy mitologiczne oraz folklorystyczne stworzyli oni nurt, którego zasięg literacki dawno przekroczył granice Ameryki Łacińskiej.

Sadur w swoich dramatach również zdaje się podejmować próby znalezienia odpowiedzi na kwestię sposobu ujęcia rzeczywistości rosyjskiej, a przede wszystkim człowieka rosyjskiego. Bezdyskusyjną jest opinia, że autorce: „удалось построить свой театр как самостоятельное культурное явление – со своей целостной эстетикой, философией, своим самобытным драматургическим языком.”³³⁸ Z drugiej jednak

³³⁷ S. Menton: *Historia verdadera del realismo mágico*. Cyt. za: T. Pindel: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków 2004, s. 221.

³³⁸ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: *Современная русская...*, s. 70.

strony sama autorka uważa się za jednego z najbardziej konserwatywnych pisarzy w Rosji. Jej dramaturgia rzeczywiście w dużym stopniu czerpie z tradycji Gogola, Bułhakowa czy Andriejewa, o czym świadczą chociażby omawiane remaki, lecz Sadur zawsze w swoje dramaty wplata magiczną zagadkowość bliską folklorowi i ludowym wierzeniom, bliską mityce, mitologii i fantastyce. Łączy ze sobą liczne motywy wywodzące się z różnorodnych źródeł tworząc „русскую народную галлюцинацию”³³⁹ – swój własny oryginalny wariant realizmu magicznego.

Samotność na kartoflisku

Najsłynniejszą i najpopularniejszą jak się wydaje sztuką Sadur jest ta, która w latach 80. ubiegłego wieku przyniosła jej rozgłos i zdecydowanie wyróżniła spośród ówczesnych twórców. Mowa o napisanej w 1983 roku pracy dyplomowej pisarki – *Dziwo-babie* (*Чудная баба*) – w której po raz pierwszy pojawił się tak charakterystyczny dla Sadur dualizm, w której poetycka fantasmagoria została połączona z doskonale znaną każdemu mieszkańcowi Związku Radzieckiego rzeczywistością. Już sam tytuł odsyła czytelnika do przestrzeni tajemniczości, cudowności, która wdziera się w realne życie wraz z archaicznymi ludowymi światopoglądami. Według słownika Uszakowa słowo *чудный* oznacza „Дивный, вызывающий удивление; фантастический”, a słownik Dala podaje również takie terminy, jak „странный, чудный или непонятный; юродивый.” Na granicę dwóch światów – światła i ciemności – wprowadza czytelników także drugi człon tytułu, bowiem słowo *баба* bezsprzecznie kojarzy się z postacią Baby Jagi, występującą w słowiańskich wierzeniach i folklorze, w których zresztą mnożą się demoniczne i półdemoniczne postacie kobiece. Jest to jedna z najczęściej pojawiających się postaci w bajkach ludowych, mieszkająca na skraju lasu w chatce na kurzej nóżce, w której zaklęta została dusza ludzka. Zawsze stara, brzydka i zgarbiona, z obwisłymi piersiami, długim garbatym nosem, jedną nogą kościaną, ślepa lub niedowidząca. Zła, podstępna i zdradziecka, porywała lub zwabiała do siebie dzieci, które zabijała i zjadała podobnie jak tych śmiałków, którzy próbowali do niej dotrzeć, a z ich kości budowała płot wokół swej chaty: „Забор вокруг избы — из человеческих костей, на заборе черепа, вместо засова — человеческая нога, вместо запоров — руки, вместо замка

³³⁹ Е. Алексеева: *Тридцать девять классиков и две чудные бабы*. „Современная драматургия” 1993, Nr 2, s. 179.

— пот с острыми зубами.”³⁴⁰ Posiadała czarodziejską moc, którą wykorzystywała, by czynić zło, przez co zawsze w baśniach pojawiała się jako bohater negatywny, na końcu opowieści zazwyczaj staczała walkę z bohaterem pozytywnym i ginęła. Jak zaznaczył w swojej pracy Władimir Propp, Baba Jaga to postać, którą trudno jednoznacznie scharakteryzować, bowiem składa się ona z wielu detali, pochodzących z różnych bajek i często przeczących sobie wzajemnie. Baśń zna trzy podstawowe typy Baby Jagi wyróżnione przez Władimira Proppa. Pierwszy to Jaga-Ofiarodawczyni, do której przybywa bohater lub bohaterka i otrzymuje od niej konia, bogate dary itd. Drugi typ to Jaga-Porywacz uprowadzająca dzieci i próbująca je zjeść, ale dzieci się jej wymykają i kończą przygodę całe i zdrowe. Ostatni typ to Jaga-Wojowniczką, która przybywa, a najczęściej przylatuje do chatki bohaterów, wycina z ich pleców rzemień itp. Wszystkie trzy typy mają specyficzne dla siebie cechy, ale oprócz tego istnieje zbiór cech wspólnych dla wszystkich typów³⁴¹.

Postać Baby Jagi pojawia się nie tylko w baśniach ludowych, ale także w mitach słowiańskich bazujących na folklorze, jednakże i tutaj jest ona dalece niejednoznaczna. Wynika to między innymi z faktu, że mitologia słowiańska nie może równać się z grecką czy rzymską, brak jej myśli filozoficznej, brak elementów etycznych i kosmologicznych, ale przede wszystkim jest ona niekompletna. Jest to skutek niedostatecznej ilości źródeł, co w znacznym stopniu utrudniało czy wręcz uniemożliwiało badania nad wierzeniami dawnych Słowian. Powstałych luk nie sposób było wypełnić, gdyż w XIV i XV wieku było już na to za późno. W Polsce, jak również w innych krajach słowiańskich od dawna obowiązującą religią było chrześcijaństwo zawzięcie tępiące wszelkie przejawy dawnej wiary politeistycznej i związanych z nią obrzędów. Pogańskie bóstwa zostały zastąpione przez Boga, a dawny folklor zapomniany, dlatego też mity słowiańskie są znacznie uboższe, niż ich odpowiedniki z innych krajów. Nieco lepiej sytuacja wyglądała na Rusi, gdzie kościół katolicki obrządku bizantyjskiego, sam przeżywający kryzys wraz z praktycznie martwą literaturą bizantyjską nie zabiły w społeczeństwie odczuwania rodzimości i przynależności do danej kultury³⁴². Mitologiczna Baba Jaga ma wiele cech wspólnych z postacią bajkową. Według niektórych badaczy pod tym imieniem dawni Słowianie czcili piekielną boginię, której składali krwawe ofiary, przedstawianą jako

³⁴⁰ Е. Ашихмина: *Баба-Яга. Краткое содержание мифа*. Korzystam ze strony internetowej: <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/slavyane/babayaga>. [Data dostępu: 17.01.2016]

³⁴¹ Zob. W. Propp: *Historyczne korzenie bajki magicznej*. Tłum. J. Chmielewski. Warszawa 2003.

³⁴² Zob. A. Brückner: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa 1985.

odrażająca postać przemieszczająca się w żelaznym pękacym, kuchennym moździerzem z żelazną laską w dłoni, które to atrybuty zostały zresztą przypisane Babie Jadze także w baśniach. Nieprzypadkowo Aleksander Puszkina w swoim poemacie *Ruslan i Ludmiła* pisze: „Там ступа с Бабою-Ягой. Идет, бредет сама собой”, a przysłowie rosyjskie mówi: „Ведьма в ступе едет, пестом упирает, помелом след замечает.” Jednakże według innej teorii Baba Jaga w panteonie dawnych bóstw zajmowała istotne miejsce jako pramatka, opiekunka ludzi, ich obyczajów, tradycji i stylu życia. Ten kobiecy obraz Baby Jagi związany jest z matriarchalnymi poglądami na temat budowy świata, zaś zdegradowanie żeńskiego bóstwa do poziomu istoty z wyobrażeń folkloru, którą straszy się dzieci to efekt postępu cywilizacyjnego. Wśród badaczy pojawiły się głosy, że „chodzi tu o zohydzoną postać dawnej bogini, charakterystykę stworzoną przez męskie elity religijne i świeckie, zwalczające religię matriarchalną.”³⁴³ Na przekór temu współcześni badacze starają się odtworzyć pierwotną funkcję Baby Jagi jako gospodyni lasu, władczyni zwierząt, wszechmocnej znającej przyszłość staruszki. Jednakże najbardziej rozpowszechnionym mitem jest ten o Babie Jadze, który mówi o niej jako o strażniczce granic innego świata, świata śmierci. Zgodnie z tą wersją jest ona przewodnikiem dusz zmarłych na tamten świat, stąd jedna noga musi być kościana, by mogła stanąć na niej po drugiej stronie. Cały odpychający wygląd zewnętrzny wskazuje na kontakty z istotami demonicznymi oraz zmarłymi, którzy dzięki jej rytuałom mogą pójść dalej, jest rodzajem kapłana-ofiarnika, żercy. Jej dom na kurzej stopce na skraju lasu ma związek ze sposobem pochówku zmarłych, których spopielone zwłoki dawni Słowianie umieszczali w *узбax cмepтy* – niewielkich zrębowych konstrukcjach umieszczonych na czterech okopconych słupach. W zależności od regionu mogły być to również budowle na tyle duże, by pomieścić całe niespalone ciało zmarłego. Ludzie odnosili się do swoich zmarłych z szacunkiem, nigdy bez potrzeby nie zakłócali ich spokoju bojąc się, że może to spowodować na nich nieszczęście, ale w trudnych sytuacjach przychodzili prosić ich o pomoc. Baba Jaga często uważana była właśnie za takiego zmarłego przodka. Natomiast dzięki tekstom bajek badaczom, w tym Proppowi, udało się zrekonstruować obrzędowy, sakralny sens działań bohatera, który przybywa do Baby Jagi. W swojej chacie wyglądała ona jak zmarła, leżała nieruchomo, a gdy już wyczuła po zapachu przybyłego ze świata żywych i dowiedziała się po co przybył, obowiązkowo rozpalala ogień w bani i wypacała bohatera dokonując tym samym rytualnego obrzędu

³⁴³ Z. Krzak: *Od matriarchatu do patriarchatu*. Warszawa 2007, s. 373.

oczyszczenia. Propp w swojej pracy *Historyczne korzenie bajki magicznej* wymienia jeszcze kilka innych obrzędowych zachowań, związanych z rytuałem przejścia do innego świata. Tym samym najważniejszym aspektem portretu Baby Jagi jest jej przynależność jednocześnie do świata żywych i do świata zmarłych. Jest to postać o bardzo złożonym charakterze, a sporadycznie w folklorze występuje wręcz motyw łaskawej Baby Jagi, pomagającej ludziom. Ponieważ zna ona zarówno przeszłość jak i przyszłość oraz umie czarować, może wskazać bohaterowi, gdzie znajduje się poszukiwana przez niego piękność lub ofiarować przedmiot, który pomoże mu w późniejszej walce, przyczyniając się do pokonania Zła przez siły Dobra³⁴⁴.

Charakterystyka Baby Jagi zarówno jako postaci baśniowej, jak i mitologicznej posłuży w dalszej części pracy do ukazania silnych więzi między twórczością Sadur a różnorodnymi aspektami ludowo-folklorystycznymi oraz magicznymi. Jak już zostało zaznaczone, sam tytuł utworu *Dziwo-baba* odsyła do niezwyklej przestrzeni sił nadprzyrodzonych. Tekst odautorski zamieszczony na początku sztuki także ma za zadanie wprowadzić czytelnika w określony nastrój: „Совхозное картофельное поле. Вдалеке желтая роща. Серое небо. Холодно. Однообразно. Пустынно. По полю бредет Лидия Петровна. Ее прислали с группой товарищей на уборку картофеля. Она заблудилась.”³⁴⁵ W jednym krótkim opisie Sadur w genialny sposób przekazuje zarówno treści o charakterze realistycznym, jak i magicznym. Umieszcza swoją bohaterkę Lidię Pietrowną w do bólu znanej każdemu obywatelowi Związku Radzieckiego sytuacji, gdy kobieta z miasta zostaje wysłana do obowiązkowego kopania ziemniaków i, co również nie powinno dziwić, nienawykła do wiejskich warunków gubi się ona na rozległym polu:

Лидия Петровна. Ну что же... ну что же это такое... я ноги сломаю. Здесь же ходить нельзя... как же они объяснили - все прямо, прямо... здесь все прямо, а ничего нет. Куда же все делись-то? (*Кричит.*) Товарищи! Александр Иванович! (*Помолчав.*) Глупо кричать в голое поле... Может быть, это другое

³⁴⁴ Zob. więcej np.: J. Strzelczyk: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań 1998; B. i A. Podgórcy: *Wielka Księga Demonów Polskich - leksykon i antologia demonologii ludowej*. Katowice 2005; A. Kempański: *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*. Warszawa 2001; Z. Krzak: *Od matriarchatu do...*; A. Szyjewski: *Religia Słowian*. Kraków 2004; Ю.С. Степанов: *Словарь русской культуры. Опыт Исследования*. Москва 1997; W. Propp: *Historyczne korzenie...*; W. Propp: *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.

³⁴⁵ Н. Садур: *Чудная баба*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 6. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

поле? Наше - картофельное. (*Поднимает картошку.*) Это тоже картофельное.

[s. 6]

Mogłoby to stanowić znakomity wstęp do dramatu obyczajowego, jednak opis pola przedstawiony w tekście odautorskim – szarość, chłód, samotność – tworzy pewne napięcie emocjonalne, budzi w czytelniku przecucie czegoś tajemniczego i groźnego zarazem. W tym krótkim fragmencie nic nie jest przypadkowe, bowiem bezładne mroczne miejsca odgrywają istotną rolę w magicznej kulturze:

Granice obszaru zamieszkałego, ekumeny, są jednocześnie granicami oswojonego i uporządkowanego świata śmiertelników i pozbawionej ładu obcej krainy zmarłych, czyli domeny *sacrum*. Poza terenem znajdującym się we władaniu człowieka i przez niego zdefiniowanym, wypełnionym znaczeniami, a więc obszarem Kultury, znajduje się świat pozbawiony sensów, amorficzny, nieokreślony i niebezpieczny. [...] Obszar poza granicą oswojonego świata śmiertelników jest doświadczany jako domena obcości.³⁴⁶

Także ziemniaki zostały zapewne wykorzystane przez Sadur rozmyślnie jako warzywo, które po sprowadzeniu przez Piotra I nie cieszyło się popularnością wśród ludności chłopskiej. Podchodziła ona do niego z niechęcią i podejrzliwością jako do produktu pochodzącego z obcej, a więc wrogiej kultury. Ziemniaki określane były mianem „чертовые яйца” czy „дьявольские яблока”, a buntowanie się przeciwko ich wprowadzaniu często rozumiane było jako walka między Bogiem a Diabłem, zwłaszcza, iż według niektórych źródeł, również duchowni potępiali uprawę tego warzywa³⁴⁷. Każdy element sztuki utwierdza więc czytelnika w przekonaniu, że bohaterka nie znajduje się na zwyczajnym polu, a w tajemniczej przestrzeni, w której lada chwila wydarzy się coś niezwykłego. To „coś”, a raczej „ktoś” już po chwili pojawia się u boku Lidii Pietrowny: „Вдруг Лидия Петровна замечает Бабу, которая давно уже скачет рядом с ней по буграм и рытвинам.” [s. 6] Dziwna zaniedbana wiejska kobieta w chustce na głowie i gumowych butach na bosych nogach nie wzbudza u Lidii żadnych podejrzeń, podczas gdy czytelnik na podstawie wstępu do sztuki może podejrzewać, że jest ona postacią niesamowitą. Jego przypuszczenia potwierdzają się w dalszej części dramatu, gdy dialog

³⁴⁶ P. Kowalski: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 2007, s. 489.

³⁴⁷ Zob. Д. Абсентис: *Христианство и спорынья*. Korzystam ze strony internetowej: http://absentis.org/abs/lsd_01_preface.htm [Data dostępu: 18.01.2016]

między dwoma bohaterkami zaczyna przypominać swoiste współzawodnictwo dwóch różnych światów – realnego i nierealnego.

Sztuka Sadur jest utworem złożonym, wielowarstwowym, który został przez badaczy zakwalifikowany do różnorodnych nurtów i prądów literackich, jednak niewątpliwie znajduje się w nim sporo elementów należących do realizmu magicznego. Zachowuje proporcje typowe dla klasycznych tekstów tego rodzaju, w których dominuje styl tradycyjnego opisu realistycznego, a postacie i zdarzenia niesamowite są częścią rzeczywistości przedstawionej. Dla wielu czytelników *Dziwo-baby* realia tamtej rzeczywistości są aż nazbyt znajome i rozpoznawalne:

Лидия Петровна. Ужас какой-то. Условий нам не создали, столовая, это ужас, страшно войти. Настроения никакого нет, холодно, грязно. Наши девочки... ох... у вас ноги голые. Вы же простудитесь. Нельзя в резиновых ботах, без чулок... я не знаю, какой-то сплошной ужас. [s. 6-7]

Realistycznie przedstawiona rzeczywistość jest całkowicie integralna z tym, co tajemnicze i zagadkowe, z pojawieniem się tytułowej bohaterki, której zachowanie i działania, mimo naturalności, jaką można jej przypisać, noszą znamiona niesamowitego wtargnięcia w przestrzeń codziennego świata. Sposób, w jaki Sadur łączy te dwie struktury jest całkowicie oryginalny, dostarcza bowiem czytelnikowi ogromnego bagażu emocji, filozofii, etyki i metaforyki. Początkowo w trakcie rozmowy Lidia Pietrowna zachowując trzeźwy rozsądek uznała, że napotkana na polu kobieta jest robotnicą w sowchozie i próbowała dowiedzieć się od niej, w którą stronę powinna iść. Jednak dziwne zachowanie tajemniczej postaci, nieprzestrzeganie przez nią podstawowych zasad otwartej i zrozumiałej komunikacji oraz nieadekwatny do otaczającej aury pogodowej ubiór skłaniają Lidię Pietrowną do uznania swojej towarzyszkę za osobę chorą psychicznie, którą nikt się nie zajmuje. Pragnąc pomóc nieszczęsnej proponuje jej posiłek w stołówce i ciepłe pończochy. Stopniowo jednak to Baba przejmuje kontrolę i dominuje nad przyjezdną, a jej słowa zaczynają brzmieć coraz bardziej tajemniczo: „Тетенькой зови! [...] Я сказала, зови тетенька!” „Мне тебя надо!” „Не уедешь...” „Ты [у меня – М.Н.-J.] есть.” [s. 8] Wszystkie wypowiedzi w ostrym i niepobłażliwym tonie skierowane do Lidii Pietrowny świadczą o uporze, natarczywości i stanowczości wiejskiej kobiety, która z każdą kolejną kwestią wydaje się coraz bardziej niezwykła. Druga z bohaterek zaś stopniowo traci nad sobą kontrolę:

Лидия Петровна (*кричит*). Замолчи сейчас же! Я с ума сойду! [...] Кто ты?

Баба. Убиенько.

Лидия Петровна. Какая Убиенько? Что это такое - Убиенько? Откуда ты взялась? Я шла, тебя не было. Я бы увидела. Ты сразу взялась. (*Отступает от Бабы.*) Откуда ты взялась?

Баба. Отовсюду! [s. 9]

Lidia Pietrowna staje twarzą w twarz z innym światem, niepojętym i niewytłumaczalnym, znajdującym się poza kategoriami rozumowymi bohaterki. Jednocześnie Baba została przedstawiona jako oczywista, naturalna część opisywanej rzeczywistości, doskonale znająca prawdziwe reguły rządzące bezkresnym światem. Tajemnicza kobieta próbuje ukazać Lidii ten inny świat, żyjący zgodnie z zasadami pogańskiej mitologii, w której siły przyrody czczone były jako spersonalizowane bóstwa, a nieożywione elementy rzeczywistości mogły ulegać dowolnym metamorfozom:

Лидия Петровна. Что это, что это со мной? [...] Куда дорога делась?

Баба. Ушла.

Лидия Петровна. Куда ушла? Что ты говоришь?

Баба. Сползла. Умаялась она. По ей сколь ходють?!

Лидия Петровна. Дорога... умаялась... (*Садится на бугор.*) [...] Ну такого же не может быть?! Если куда-нибудь идти, обязательно придешь. [...]

Баба. Ну ладно. Иди, раз так. (*Запрыгивает на высокий бугор.*) Значит, так, прямо, прямо, туды, вон все туды, где ветерок стоит, видишь?

Лидия Петровна. Никто там не стоит.

Баба. Дура слепешарая.

Лидия Петровна. Кошмар... ругается еще...

Баба. Стоит, сейчас сюда придет...

Подул ветер.

Во, там и пройдешь, он тебе дорогу уступил...

Лидия Петровна. Ладно, пойду, раз дорогу ветерок уступил. [s. 9-10]

Wendy B. Faris wśród cech nader często pojawiających się w utworach z nurtu realizmu magicznego wymienia tą, która bazuje na dawnych systemach wierzeń i lokalnych obyczajach, oraz tą, którą jest rozgrywanie akcji w okolicach wiejskich, stąd liczne w tych utworach akcenty ludowe. Realizm magiczny to sposób przekazu, który łączy realizm i fantastykę tak, że elementy magiczne w naturalny sposób wyrastają z przedstawionej rzeczywistości, a jakakolwiek antynomia między fantastyką i realnością nigdy nie powoduje powstania dwóch odrębnych światów³⁴⁸. W *Dziwo-babie* taką antynomią jest właśnie spojrzenie na otaczający świat przez pryzmat ludowości oraz z perspektywy przestrzeni miasta. Zmęczona, znikająca dróżka oraz wiatr ukazany pod ludzką postacią to elementy wierzeń ludowych, przedstawione przez Babę z pełną prostotą i naturalnością, jako nieodzowne części rzeczywistości. Lidia z kolei, jako przyjezdna i wychowana w mieście podchodzi do wszystkiego z niedowierzaniem i sceptycyzmem. Przekonana, że ma do czynienia z osobą chorą psychicznie, nie dostrzega świata ukrywającego się za powłoką codzienności i nie podejmuje żadnych prób, by zmienić swój światopogląd. Konflikt między miastem a wsią często w bardziej lub mniej zawoalowany sposób pojawia się w twórczości Sadur, która wykorzystuje go jako metodę poznania psychiki człowieka i sposób dojścia do prawdy o nim, zwłaszcza tej, z istnienia której on sam nie zdawał sobie sprawy. Lidia Pietrowna nie jest w stanie zaakceptować tej specyficznej formy życia, obraz której próbuje przed nią roztoczyć Baba. W jednym ze swoich programowych artykułów Sadur rozmyśla o przepaści rozdzielającej inteligencję oraz naród:

Есть люди государства, а есть вот этот самый народ, который законов государства не ведает, но зато и его законы закрыты от внешнего мира. Не культивируя свои чувства, не обозначая их, он их проживает, как природа — времена года. От этого простому культурному человеку простой некультурный народ кажется грубым и косным и даже глупым³⁴⁹.

Dramaturg, umieszczając swoją bohaterkę w obcej jej, niczym nieograniczonej przestrzeni tworzy egzystencjalną sytuację samotności i wyobcowania, gdy kobieta traci rozeznanie w normach, którymi do tej pory kierowała się w życiu i niespodziewanie dla

³⁴⁸ Zob. W.B. Faris: *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. W: *Magical Realism: Theory, History and Community*. Red. L. P. Zamora, W.B. Faris. Durham, London 1995.

³⁴⁹ Н. Садур: *Догадка о народе*. Korzystam ze strony internetowej: <http://magazines.russ.ru/voplit/2001/2/sadur.html>. [Data dostępu: 20.01.2016]

samej siebie staje przed bezkresem otaczającego świata oraz przed obecnymi w nim tajemniczymi siłami życia i śmierci. Lidia Pietrowna działając zgodnie z logiką narzuconą przez wychowanie i życie w mieście kategorycznie odrzuca odwieczne tradycje, które kierowały losami wielu pokoleń ludzi silnie związanych z ziemią. Poczuciu odosobnienia, odseparowania, zamknięcia się bohaterki na świat folkloru i wierzeń sprzyja pora roku, gdyż według kalendarza ludowego jesień to czas, w którym kończy się cykl wegetatywny roślin, przyroda gaśnie, a Bóg „opieczętowuje” ziemię, by aż do wiosny pozostała ona zamknięta, uśpiona³⁵⁰. Stan ten sprzyja refleksji i zadumie nad sensem życia, przemijaniem i kruchością istnienia ludzi, zwierząt i roślin. Nawet Lidia Pietrowna podświadomie ulega temu nastrojowi, gdy biorąc do ręki ziemniak stwierdza: „Ой-ей-ей-ей, кто же так картошку содержит, она же сгниет, бедная...” [s. 6] Kobieta nie potrafi jednak zatrzymać się nad tym dłużej, jest w tym środowisku obca tak, jak niegdyś za obce uważane były ziemniaki. I właśnie ziemniaki posłużyły Babie do przedstawienia metaforycznego obrazu losów Lidii Pietrowny:

Баба. Лида, ты б одна сгнила, как картошка в грязи, а все бы цвели вечно, Лида, вечно, как ангелы небесные, как яблоньки, божьи цветочки. Эх ты, Лида! [s. 12]

Motyw zubożenia wobec ziemniaka, zapomnianego przez wszystkich i pozostawionego w błocie by tam zgnił przewija się przez całą sztukę Sadur. Odnosi się do koncepcji walki życia ze śmiercią, do kwitnięcia i gnicia, staje się symbolem tragicznego losu człowieka w świecie. Warzywo to służy więc połączeniu wielu różnorodnych aspektów przedstawionej rzeczywistości: bytowo-socjalnego, gdy mieszkańcy miasta muszą wyjechać do pracy na wieś, ontologiczno-naturalnego, podkreślającego łączność człowieka z przyrodą, ze zmieniającymi się porami roku i wreszcie mistyczno-magicznego, ukazującego wyobcowanie Lidii oraz będącego jednocześnie formą przepowiedni, a także jednym z elementów nawiązujących do realizmu magicznego, wreszcie atrybutem Dziwo-baby przywołującym inny świat.

Obraz tajemniczej wiejskiej kobiety stopniowo staje się coraz bardziej złożony, nie dający się jednoznacznie scharakteryzować. Przyznaje ona, że zwodzi Lidie Pietrowną, wciąga w rytualne obrzędy i próbuje narzucić określony światopogląd. Rozumiejąca prawa rządzące światem znacznie lepiej niż kobieta z miasta, ujawniająca

³⁵⁰ Zob. np. A. Szyjewski: *Religia...*

pogańskie żywioły wydaje się być dosłownie zrodzoną z natury. Powieliła tym samym pozytywne cechy Baby Jagi jako postaci mądrej, żyjącej w harmonii z dzikimi zwierzętami i całą otaczającą ją dziką przyrodą. Wizerunek Baby Jagi wiąże się także z kultem matki-opiekunki, na co wskazywać może jej aspekt szamański – czarownicy, pani rodowego ogniska, władczyni i strażniczki krainy zmarłych³⁵¹. Niewątpliwie bohaterka dramatu posiada wiedzę cechującą osobę parającą się magią lub też pochodzącą z innego świata, reprezentującą cudowne siły przyrody. Odwołuje się ona do animistycznych wierzeń dawnych ludów, w których rozpowszechniony był kosmogoniczny mit o ziemi pływającej w oceanie na grzbietach trzech wielorybów:

Баба. [...] Где Земля плывет?

Лидия Петровна. Земля в космосе плывет.

Баба. В космосе, в космосе. Пятку отбила из-за тебя.

Лидия Петровна. Она в космосе плывет?! Чертова баба!

Баба. В океане она плывет, Лида. На трех китах. [...]

Лидия Петровна. Почему на трех китах?.. нам говорили - космос, галактика...

Баба. Галактика... говорили... чтоб вам не скучно было. Игрушки вам давали.

У вас же мозги. Вам же думать надо. Надоело. Все! Хватит! [s. 14]

Taki pogląd w rozumieniu Lidii Pietrowny jest zdecydowanie sprzeczny z jej naukowo uzasadnioną, racjonalną wizją świata. Bohaterka nie akceptuje prymitywno-naiwnej wiedzy, którą Baba usiłuje jej przekazać. A ludowa wizja świata staje się tu środkiem umożliwiającym zrozumienie rzeczywistości, jak również, co okaże się nieco później, własnej osobowości kobiety. Sadur w swojej sztuce buduje pomost pomiędzy tradycją a współczesnością, konstruując go z ludowych wierzeń, folkloru i mitów pogańskich. Równocześnie przy pomocy tych samych elementów łączy świat realny z metafizycznym. Zapomniane tajemnicze tradycje i obyczaje, niegdyś kultywowane wśród ludów słowiańskich odżywają, by jeszcze silniej podkreślić zabieg transformacji świata i człowieka. Jednocześnie przeszczepiając na grunt dramatu tematy, postacie i obrazy ludowych wierzeń Sadur uprawdopodobnia niesamowitość wydarzeń, które mają

³⁵¹ Zob. więcej: Z. Krzak: *Od matriarchatu do...*

się rozegrać na oczach bohaterek. Są one nierozdzielnie związane ze słowiańską mitologią:

В Древней Руси верили не только в высших и низших богов – наши предки надеялись сверхъестественными свойствами всю природу [...] Языческая вера, заставлявшая человека относиться ко всему в природе как к живым существам, породила особые представления о душе – отдельной от физической оболочки невидимой сущности, которая обеспечивает жизнь и которой обладает не только человек, но и все элементы природы³⁵².

Dzięki takiemu podejściu obraz ziemi przedstawionej przez Sadur w *Dziwo-babie* w postaci żywej istoty, która odczuwa ból, zmienia swój wygląd i wymaga stałej opieki, przestaje być czymś niesamowitym:

Стенки ямы начинают раздвигаться, уезжают в разные стороны. [...] Стены ямы раздвинулись, сползли, как кожура с ореха, обнажив нежную, розовую, юную землю.

Баба. На ей (Земле – M.N.J.) шкура лопнула и слезла. Она теперь опять новенькая, гладенькая, как яблочко наливное, как кожица ребзячя. (*Ласкает землю.*) Ух ты, моя миленькая, ух ты, моя тепленькая, ну не дрожи, сладенькая, не бойся, не бойся, никто тебя не тронет больше... [...] А как идти-то? Ты на нее погляди, ей же больно, по ей ходить, она ж еще не привыкла.

Лидия Петровна. Кто?

Баба. Кто, кто? На ком стоишь?

Лидия Петровна. Я стою на земле.

Баба. А на тебе если стоять, ты че скажешь? [s. 13-15]

Istotną cechą realizmu magicznego jest nawiązywanie do mitologii, wierzeń, legend i folkloru, które wprowadzają do współczesnej kultury wiele elementów z dawnych tradycji. Sadur przy ich pomocy artykułuje podstawowe dla ludowego światopoglądu pytanie o to, jak powstał i w jaki sposób istnieje świat, a także formułuje nowy problem, dotyczący reguł istnienia świata współcześnie. Opis ziemi, która zrzuciła swoją wierzchnią warstwę i stała się nowonarodzoną istotą, odnowioną i wrażliwą na każdy

³⁵² E.E. Левкиевская: *Мифы русского народа*. Москва 2011, s. 59.

najlżejszy nawet dotyk niewątpliwie ma charakter tajemniczy i zagadkowy. Efekt niesamowitości uzyskany z literackiej interpretacji mentalności i magicznego myślenia dawnych ludów pozwala zakwalifikować sztukę do nurtu realizmu magicznego. Jak widać, technika stylistyczna polegająca na ukazaniu zjawisk niesamowitych i nadprzyrodzonych jako naturalnych i oczywistych, integralnych części rzeczywistości przedstawionej została przez Sadur zastosowana z powodzeniem już w najwcześniejszym jej utworze. W kręgu pogaństwa świat rozumiany był jako jedna całość, a człowiek stanowił jej część nieodłączną i jako taki okazywał przyrodzie szacunek. Już w starożytności ziemia cieszyła się dość szeroko rozpowszechnionym kultem, powstawały poświęcone jej hymny, by w końcu zaczęto utożsamiać ją z Matką Ziemią, z Boginią-Matką, z bóstwem płodności. Resztki tego starodawnego kultu pojawiają się gdzieś w dokumentach archaicznych i etnograficznych. Indiański prorok Smohalla żyjący w XIX wieku był przeciwnikiem rolnictwa i motywował swoje stanowisko w następujący sposób: „Chcecie, żebym orał glebę? Czy mógłbym wziąć nóż, by utopić go w piersi mej matki? Gdybym umarł, już nie przyjęłaby mnie do swego łona. Chcecie abym kopał i przenosił kamienie? Czyż okaleczyłbym jej ciało, aby odrywać je od kości?”³⁵³ Potomkowie dawnych ludów kultywujący ich zwyczaje wciąż wierzą, że ziemia jest żywa ze względu na swój urodzaj i życiodajność, a poczucie więzi z planetą wymusza troskę o otaczający świat. Sadur bez wątpienia nawiązuje do tej tradycji poprzez postać Dziwo-baby, która roztacza opiekę nad ziemią przypominającą teraz nowo narodzone bezbronne dziecko. Jest to jedyna osoba, która rozumie, co stało się z ziemią, gdy ta narodziła się ponownie zmieniając swój wygląd zewnętrzny. Teraz jest jeszcze zbyt młoda, delikatna i nieprzywykła do tego, by ktoś po niej chodził. Niezwyczajność całej sytuacji potęguje fakt, że świat powszedni kurczy się do całkowitej iluzji, a świat autentyczny – określany, jako niewiadomy i tajemniczy – dosłownie naciska na bohaterkę ze wszystkich stron. W rezultacie kolejnych przejść od prawdopodobnego do niewiarygodnego, Lidia Pietrowna, początkowo sądząca, że wie wszystko o otaczającym ją środowisku, okazuje się osobą nie będącą w stanie poznać samej siebie. Podczas niezauważalnego przekraczania granicy między tym, co przywykło uważać się za rzeczywistość a tym, co jest realnością niewytłumaczalnego bohatera niezdolna jest do uznania prymatu świata fantasmagorycznego, nie chce go zauważyć woląc odgradzać się zasłoną własnych racjonalnych przedstawień: „Какая тяжелая, сумасшедшая, дурная

³⁵³ M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1999, s. 191.

баба! [...] Ты, наверное, думаешь, что ты ведьма? Колодовка?" [s. 10] Stopniowo jednak zmuszona jest zaakceptować jako realne wydarzenia, w których niespodziewanie i wbrew woli musiała wziąć udział.

W przedstawionych w sztuce wypadkach Dziwo-baba nie reprezentuje wyłącznie pozytywnych cech wymienianych u mitologicznej postaci Baby Jagi. Ta bowiem przede wszystkim kojarzy się ze złą, starą i silną czarownicą, żyjącą na tym świecie, ale obcującą z piekielnymi siłami, z postacią związaną ze światem zmarłych. W ten obraz idealnie wpisuje się zachowanie Baby, które sukcesywnie się zmienia, by od drobnych złośliwości skierowanych do Lidii Pietrowny „Я помучаю маленько.”, „Я маленько [пугаю – M.N.J.]” [s. 10] przejść do sytuacji, w której wreszcie wyjawia złowieszczą prawdę o sobie:

Баба. Я зло мира!

Лидия Петровна. Ай!

Баба. Во припустила-то, во припустила! Я баба-убийца, меня весь мир боится! Меня Америка боится, все, весь мир! Одна ты не боишься, недоразвитая. [...] Открываю тайну. Ахтунг, ахтунг, лиссн ту ми, слушай сюда! Я зло мира! Ура!

Лидия Петровна. Да какое ж ты зло мира! Ты вон - цыпленок синюшный.

Баба. Молчи, дура-а-а!! Че ты понимаешь! Че ты понимаешь! [s. 10-11]

Zmienia się również ton głosu Baby, staje się coraz bardziej agresywny i rozkazujący, a słowa przerywają dzikie śpiewy i wycia. Kobieta jawi się jako złowieszca i niebezpieczna, a kontakt z nią wywołuje u Lidii Pietrowny niezrozumiały smutek oraz ból w sercu. Nietuzinkowa, dziwaczna, wręcz magiczna, jak gdyby nie z tego świata postać Dziwo-baby jest całkowitym przeciwieństwem drugiej z bohaterek. Sadur obdarzyła ją osobliwymi cechami wyglądu i wydaje się, że korzystała przy tym głównie z przedstawień demonologii i folkloru ludowego. Natomiast przy doborze cech osobowości bazowała również na tekstach religijnych, tworząc z postaci Dziwo-baby rodzaj demona. Jak pisze włoski historyk religii Alfonso M. di Nola: „Demon wieśniaków to upostaciowanie materialne i dające się materialnie interpretować. To jego podstawowa cecha – konkretność oraz wyraźne umiejscowienie klasowe [...]”³⁵⁴ Opisy złego ducha,

³⁵⁴ A.M. Di Nola: *Diabel*. Tłum. I. Kania. Kraków 2013, s. 316-317.

jakie można odnaleźć w Biblii, Koranie czy Talmudzie nie tworzą konkretnego obrazu diabła ani nie określają cech jego wyglądu fizycznego, jaki odnaleźć można w późniejszej tradycji judo-chrześcijańskiej lub muzułmańskiej. Abstrakcyjne dla tekstów religijnych pojęcie zła uzyskało materialną postać i przybrało konkretny kształt, zmaterializowało się w następstwie ludowych wierzeń i ludowego „użytkowania”. Wersja uczona, stawiająca sobie za cel rozwiązywanie problemów związanych z naturą, pochodzeniem i granicami zła połączyła się z namacalnym bytem cielesnym, będącym wizerunkiem konkretnych nieszczęść nękających niższe warstwy społeczne³⁵⁵.

Ta personifikacja pojęcia zła pod postacią diabła była przede wszystkim odpowiedzią na próby poszukiwań przez człowieka istoty i kształtu zła, a wierzenia ludowe i pogańskie odegrały tu niebagatelną rolę: „Demony w literaturach słowiańskich są najczęściej chrześcijańskiego lub ludowego pochodzenia, a rzadziej wywodzą się z mitologicznej tradycji [...]”³⁵⁶ Demoniczna bohaterka dramatu Sadur zostaje obdarzona cechami typowymi dla folkloru słowiańskiego, nie ukrywa ona przed Lidią Pietrowną swojej prawdziwej tożsamości, jednocześnie wpisuje się w tradycję postmodernistyczną dekonstruując ontologiczny model świata: „В сущности, этот персонаж воплощает мистическое знание о бездне хаоса, скрытой под оболочкой обыденного упорядоченного существования.”³⁵⁷ Przenikliwość „zła świata” ujawnia chaos panujący nie tylko w porządku świata, ale także w ludzkiej duszy. U Lidii Pietrowny wywołuje to smutek i prawie fizyczny ból, a samotna i odrzucająca dotychczasowe stereotypy oraz normy życiowe znikąd nie może oczekiwać pomocy. W scenie kulminacyjnej tajemniczej rytualnej próby urządzonej przez Dziwo-babę, Lidia Pietrowna staje przed wyborem egzystencjalnym, od którego mogą zależeć losy całego świata:

Баба (*подходит к ней*). Запыхалась. Значит так. Расклад такой. Я - убегаю. Ты - догоняешь. Поймаешь - рай, не поймаешь - конец всему свету. Сечешь?

Лидия Петровна. Секу.

Баба. Ну - лови! (*Отбегает.*) Ну? Ты че? Лови!

³⁵⁵ Zob. Ibidem.

³⁵⁶ D. Ajdačić: *Demoni u slovenskim književnostima*. Cyt. za: E. Stawczyk: *Gabinet osobliwości, czyli demony Pavicia*. W: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*. Red. I. Rzepnikowska. Toruń 2009.

³⁵⁷ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: *Современная русская...*, s. 71.

Лидия Петровна. Ну хорошо. Я понимаю. В принципе. Нас послали на картошку. Наше КБ. Коллектив товарищей. Я опоздала. Заблудилась. Иду. Встречаю бабу с голыми ногами. Она - зло мира. Если поймаю ее - наступит рай на земле... (*Озирается.*) Как по-прежнему странно устроен человек. Я не верю, что она - зло мира, но я... но я на всякий случай ее поймаю...

Баба. Ты не думай про устройство! Ты лови! Давай, Лида, давай! [s. 11]

Niespodziewanie dla samej siebie Lidia Pietrowna zgadza się na udział w dziwnej grze, swoistym obrządku symbolizującym walkę dobra ze złem, które nie mogą bez siebie istnieć. Karą za przegraną nie jest śmierć tylko jednej uczestniczki gry, lecz eschatologiczny koniec świata. Jednak Lidia w ostatniej chwili przestraszyła się gróźb Dziwo-baby i nie zdecydowała się jej pochwycić:

Баба (*Поет.*) Наша Лида забоялась и от рая отказалась. Эх-хе-эхе-хе, Лида, ты совсем балда!

W następstwie opisanych wydarzeń stara kobieta zrzuca Lidię do dołu, który okazuje się granicą oddzielającą świat realny od pozaziemskiego. Bowiem jak już zostało powiedziane cała powierzchnia ziemi spełza do oceanu, w którym na wielorybach unosi się planeta, zabierając ze sobą wszystkich ludzi, a bohaterki pozostają sam na sam z otwierającą się przed nimi przepaścią. Lidia Pietrowna uratowana przez Babę przed śmiercią i swoistym końcem świata zostaje przez nią utwierdzona w przekonaniu, że jest jedynym ocalałym człowiekiem, a wokół zapanował jedynie chaos i mrok.

Postać Dziwo-baby, będącej dla drugiej bohaterki przewodnikiem do świata śmierci i autentyczności zarazem, jest ambiwalentna, tym samym znakomicie wpisując się w niejednoznaczny system wartości, dominujący w twórczości Sadur. Nieodzownym bohaterem jej sztuk jest „персонифицированное общемировое зло [...]”. Но и зло - это тоже живущее и потерянное сознание, и его назначение вовсе не так однозначно.”³⁵⁸ Dawniej zło ulegało personifikacji i otrzymywało charakterystyczne cechy jednoznacznie wskazujące na związek z nieczystą siłą po to, by łatwiej można było je zniszczyć lub uniknąć spotkania z nim. Sztuka Sadur pokazuje, że współcześnie przywiązanie do ziemskiej realności i racjonalnego stylu życia powoduje, że ludzkość nie potrafi rozpoznać zła nawet wtedy, gdy samo się ujawni. Zło nie może istnieć bez dobra

³⁵⁸ Г. Ермошина: *Тёмные силы нас злобно...*

i odwrotnie, dlatego oba te elementy stanowią nieodłączną część bytu bohaterów jej sztuk w świecie, który oszalał, w którym zapanował chaos. Dlatego właśnie Lidia Pietrowna jest jedynym ocalałym człowiekiem:

Баба. Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я - зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. Поживем! Ничо! Просторно здесь! Светло!

Лидия Петровна отвернулась от Бабы.

Ты че! Лида! Лида! Не бросай меня одну, я березка! (*Замерла в жеманной позе.*) [s. 15]

Dziwo-baba i Lidia Pietrowna są całkowicie od siebie zależne, jeżeli jedna z nich zniknie, druga również nie będzie mogła dłużej istnieć. Aby utrzymać tę więź Baba tworzy dla załamanej Lidii swoisty model, w którym wszystko wygląda tak, jak w dotychczasowym normalnym życiu bohaterki:

Баба. Есть! Все есть! Все для тебя одной, царица! Все, как настоящее! Королева ты моя! Все, как живые! Только не помирай, Лида, а? [...] Как настоящие! Точь-в-точь! Не отличишь! [...] Не помрешь, а? Скучать не будешь?

Лидия Петровна. Нет. Я буду жить. Я тебе не верю. Нет. (*Уходит.*)

Баба (*кричит вслед*). Лида, Лида, ты им в глаза не гляди долго. Не вглядывайся. Лидушка, сердечко ты мое красненькое, ясочка! [s. 16]

Ambivalentność tych motywów i obrazów ukazujących jednocześnie siły niszczące życie oraz dodające otuchy i wiary w to, że życie dalej trwa powoduje, że niemożliwym staje się jednoznaczne rozwiązanie problemu ocalenia świata. Wszelkie granice między tym, co możliwe i co niemożliwe, między prawdą i fałszem, między poważnym i komicznym zostały zatarte. Obecność absolutnej siły zdolnej tworzyć i niszczyć jest próbą pokazania rzeczywistego współistnienia dwóch światów, czyli urealnienia cudu lub cudowności, tego, co zdaniem Arona Guriewicza było charakterystyczne dla mentalności średniowiecznej, ale z powodzeniem może zostać odniesione również do realizmu magicznego: „Cud łączy na chwilę obydwa światy: dokonuje się na ziemi, spowodowany jest wszakże przez siły z zaświatów. Cud jest jak gdyby wdarciem się w zwyczajne życie

innych, skrywających się poza jego granicami istot. [...] I właśnie dlatego, że cud przezwycięża rozdzielenie obydwu światów i ujawnia istniejącą między nimi więź, posiada wyższą prawdziwość i moc przekonywania.”³⁵⁹ Średniowieczną koncepcję świata łączy z koncepcją świata przedstawioną w dramacie Sadur próba uchwycenia niejednoznaczności rzeczywistości, jednak bardziej niż istnienie zaświatów uprawomocnionych przez istotę stwórcy pisarkę interesuje dążenie do ukazania chaosu, zakłamania i zwątpienia, w jakich żyje ludzkość. Lidia Pietrowna nie wierzy w to, co dzieje się wokół, ale na wszelki wypadek ostatecznie postanawia złapać Babę, uważa, że ta kłamie, że to tylko sen, a tam, gdzie dwa światy nieustannie się kontaktują i obcują ze sobą: „Możliwe jest odwiedzenie tego świata, możliwy również powrót, sen przechodzi w śmierć, lecz także śmierć może okazać się snem.”³⁶⁰ Bez względu na to, czy rzeczywiście był to jedynie bardzo realistyczny sen, w co jednak trudno uwierzyć biorąc pod uwagę całe mnóstwo szczegółów tajemniczych wydarzeń, którymi przepelniona jest sztuka, niepewność w Lidii Pietrownie została zaszczipiona.

To właśnie ta niepewność spowoduje, że w świecie paradoksalnie zaistnieją dwie Dziwo-baby. W *Grupie towarzyszy* (*Группа товарищей*), drugiej po *Polu* sztuce objętej wspólnym tytułem *Dziwo-baba*, akcja z sowchozowego pola przenosi się do biura architektonicznego – miejsca pracy Lidii Pietrowny. W przeciwieństwie do pierwszego z dramatów tworzących wspólnie dylogię, tutaj przestrzeń jest zamknięta, a na pierwszy plan wysuwają się „Столы, кульманы, окна, двери, телефоны, шкафы, люди.” [s. 18] Ludzie wymienieni dopiero na ostatnim miejscu zostają zrównani w wyliczaniu z przedmiotami nieożywionego świata, są przez nie całkowicie zdominowani i ograniczeni, a więc znajdują się w tej sytuacji, której tak bardzo brakowało Lidii na niezmiernym otchłannym polu. Od tajemniczych wydarzeń minął miesiąc, a mimo to bohaterką wciąż targają wątpliwości dotyczące prawdziwości otaczającego świata. Po spotkaniu z metafizyczną siłą kobieta uległa wewnętrznej przemianie, na którą nie mogła zdobyć się na polu. Teraz straciła spokój i wiarę, nęka ją poczucie winy za to, że nie zdołała ocalić świata, że zbyt późno zdecydowała się pochwycić Dziwo-babę. W tej sztuce akcja koncentruje się nie na wydarzeniach zewnętrznych, a na stanie emocjonalnym bohaterki, postawionej przed pytaniami egzystencjalnymi, dotyczącymi sensu życia. Lidia Pietrowna próbuje również rozwiązać najważniejszą dla niej zagadkę

³⁵⁹ A. J. Guriewicz: *Z historii groteski: "góra" i "dół" w średniowiecznej literaturze łacińskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4, s. 351.

³⁶⁰ Ibidem, s. 351.

– czy jej koledzy z pracy, a co za tym idzie cała ludzkość, to prawdziwi żywi ludzie, czy też jedynie kolejne elementy sztucznej makiety stworzonej przez złowrogą kobietę spotkaną na polu. Bohaterka wielokrotnie sama siebie próbuje przekonać, że nic się nie zmieniło:

Лидия Петровна. Ой, что это? Подождите, Оля, у вас тушь размазалась, давайте я посмотрю.

Подходит к Оле, берет ее лицо в ладони, поворачивает к свету, глядит в глаза. Отступает.

Живое, живое... до самого дна живое. Ничего не видно. [...]

Этого не может быть. (*Глядит Гене в глаза.*) Живое, живое, до самого дна живое. Ничего не видно. [s.19- 20]

Bohaterka wbrew zakazowi Dziwo-baby wszystkim zagląda w oczy w poszukiwaniu żywego wnętrza, próbując jednocześnie odnaleźć zrozumienie i współczucie u swoich kolegów. Mówi się, że oczy są zwierciadłem duszy i można odczytać w nich emocje, przeżywane w danej chwili przez człowieka, że wskazują one na stan jego ducha – obłąkanego można łatwo rozpoznać po jego szalonych oczach. Oczy mają moc mediacyjną – przez nie dokonuje się kontakt z drugim człowiekiem i otaczającą rzeczywistością, przez nie mogą również przenikać złe moce. Nic dziwnego, że w wierzeniach ludowych pojawia się określenie „złego oka”, mogącego wyrządzić krzywdę czy rzucić urok i przez to wpłynąć na losy każdego człowieka. Twarz, a w szczególności oczy nadają ludziom tożsamość, ale demoniczne spojrzenie może wysysać z nich energię życiową, ujawniać skryte myśli i uczucia³⁶¹. Zgłębianie przez Lidie Pietrowną spojrzeń innych wpływa zarówno na nią samą, jak i na jej kolegów.

Cierpienia duchowe bohaterki okazały się na tyle silne, że postanawia ona przeprowadzić swoisty psychologiczny i egzystencjalny eksperyment, żądając od swoich współpracowników dowodów na to, że nie są manekinami, modelami, a prawdziwymi żyjącymi ludźmi. Realny wątek mistycyzuje się, a typowe biurowe sytuacje, w których ludzie rozmawiają ze sobą, ale tak naprawdę w ogóle się nie słuchają i nie rozumieją zostają wzbogacone o motywy egzystencjalne. W zamkniętej przestrzeni biura, w której pracują całkowicie realistyczni ludzie pojawia się Dziwo-baba – Lidia Pietrowna, która

³⁶¹ P. Kowalski: *Leksykon znaki świata: omen, przesąd, znaczenie*. Wrocław 1998.

po powrocie ze wsi, gdzie pracowała przy zbiorze ziemniaków stała się zupełnie inną, zamkniętą w swoim duchowym świecie osobą. Doskonale wypełnia ona rolę Dziwo-baby wdając się z innymi w tajemnicze, niezrozumiałe dla nich dyskusje. Wreszcie bohaterka rozkazuje im, by ci udowodnili swoje człowieczeństwo, to, że naprawdę istnieją, a nie są jedynie ożywionymi manekinami w świecie stworzonym specjalnie dla Lidii przez Dziwo-babę. Jednocześnie, będąc całkowicie szczerą i po raz pierwszy otwarcie mówiąc o swoich uczuciach kobieta silnie wpłynęła na pozostałych współpracowników. Zgodnie z racjonalnym rozumowaniem wszyscy uznali, że oszalała, a jednak z łatwością zgodzili się na jej żądania, bowiem pokrywały się one z ich wewnętrznymi, nie do końca uświadomionymi przekonaniem. Ani szczerze zapewnienia, ani wygląd zewnętrzny, ani cięży jednej z pracownic nie okazały się wystarczającymi dowodami na rzeczywiste istnienie. Dyrektor Aleksander Iwanowicz postanowił więc potwierdzić swoje człowieczeństwo własną krwią, jednocześnie w pewnym sensie pieczętując miłość, jaką wyznała mu Lidia Pietrowna błagając, by zdołał przekonać ją o własnej prawdziwości:

Александр Иванович (*помолчав*). Я есть!

Лидия Петровна. Докажите!

Александр Иванович. Ну, во-первых, моя мама до сих пор жива...

Лидия Петровна. Нет, нет, нет, мама тоже муляж. Вы сами докажите.

Александр Иванович (*подумав*). Пожалуйста! (*Берет перочинный ножик, надрезает палец.*)

Лидия Петровна. Ой! Кровь!

Александр Иванович. Ну конечно же! Лидия Петровна... я, как безумный, как мальчишка, доказываю вам...

Лидия Петровна. Это не доказательство.

Александр Иванович. Но если мы исследуем ее состав, то увидим, что она настоящая.

Лидия Петровна. Как настоящая. Ювелирная работа... [s. 23]

Wszystko zdaniem Lidii Pietrowny jest sztuczne, stworzone na potrzeby utrzymania jej przy życiu. Przebicie się ku autentyzmowi nie sprzyja ani szczerze przyznanie się do

kradzieży, ani lekkomyślne i naiwne zachowanie Oleńki, czy też jakiegokolwiek inne nacechowane negatywnie wytłumaczenie. Do bohaterki nie przemawiają ani argumenty o charakterze fizjologicznym, ani psychologicznym, a jej paranoja i kryzys identyfikacyjny narastają coraz bardziej, co dostrzegają jej koledzy i wzywają pogotowie. Lidia Pietrowna, przyjąwszy na siebie rolę psychoanalityka również dostrzega, że absolutnie nie radzi sobie w zaistniałej sytuacji, a wierząc, że zgubiła wszystkich po kolei, gubi samą siebie.

Uosobieniem agresywności i obojętności jest natomiast nie lubiana Jeliena Maksimowna, która w żaden sposób nie próbowała pomóc Lidii i przekonać, że jej spojrzenie na świat jako na imitację jest błędne. Zawsze pragmatyczna i bezceremonialna, której obce są jakiegokolwiek wątpliwości, stwierdza, że jest żywa i nie musi tego w żaden sposób udowadniać. W finale sztuki odwraca sytuację, przerywając swoistą spowiedź Lidii o byciu wybraną, a przez to odpowiedzialną za losy całego świata, słowami:

Елена Максимовна. Это ее нет.

Лидия Петровна. Что?

Елена Максимовна. Пусть она сама докажет, что она есть.

Лидия Петровна. Почему вы чудовище?

Александр Иванович. В самом деле. Докажите, что вы есть.

Лидия Петровна. Я? Почему? Я знаю, что я есть.

Елена Максимовна. Все знают.

Лидия Петровна. Но я на самом деле это знаю.

Елена Максимовна. Все на самом деле. [...] Это тебя нет. Тебя подменили муляжом. [ss. 29-30]

W ten sposób zamyka się błędne koło domysłów, kłamstw i prób podejmowanych dla udowodnienia swojego jestestwa. Nie sposób jest potwierdzić własnego człowieczeństwa ani przy pomocy słów, ani czynów, dlatego pytanie o prawdziwość życia rozpatrywane jest nie na podstawie zachowań bohaterów, a przy pomocy autorskiej gry wartościami życia i śmierci, racjonalności i transcendentalności. Sadur próbuje zachęcić czytelnika, by ten spojrział na świat, który utracił swoją autentyczność z egzystencjalnego punktu

widzenia. Żyjąca z mężem i dziećmi, pracująca z dobrze jej znanymi ludźmi Lidia Pietrowna popada w kryzys, jej świadomość racjonalistyczna i pragmatyczna na skutek kontaktu z transcendentnym traci oparcie i wpada w niszczycielki chaos. Dlatego nie mogąc wyjść z zaklętego kręgu, na skutek rozmowy ze „zdrowymi” towarzyszami bohaterka uwierzyła, że to nie oni są martwi, lecz ona, a w finale sztuki, samotna i odrzucona przez wszystkich zmuszona była poddać się tragicznej władzy szaleństwa i śmierci.

W wielu analizach dramatu Sadur obecność tajemniczej baby została sprowadzona do wytworu wyobraźni zabląkanej Lidii Pietrowny. Takie rozumowanie znakomicie współgra z wyobrażeniami folklorystycznymi zakładając, że istnienie tajemniczych mitologicznych stworzeń czy też niewyjaśnionych zjawisk miało w dawnych czasach nie tylko tłumaczyć ówczesnemu człowiekowi świat, ale również pomagać w interpretowaniu własnych zachowań. Podupadanie gospodarstwa wyjaśniano przy pomocy demonologii jako zaniedbywanie i nie dokarmianie bóstw domowych. Nieurodzaj i plagi wśród zwierząt były konsekwencją niedostatecznej ofiary złożonej, na przykład, Świątowitowi³⁶². Człowiek często tłumaczył te swoje działania i przekonania, które sprzeczne były z ogólnie przyjętymi normami społecznymi i działały na jego własną szkodę jako dzieło demona. Bóstwa silnie wpływały na losy mieszkańców ziemi, oddziaływały na ich codzienne życie pozytywnie lub negatywnie, dzięki czemu oni sami nie musieli odpowiadać za swoje czyny – zawsze można je było zrzucić na karby boskiego wpływu. Uznać więc można, że demon i człowiek to w istocie jedna i ta sama osoba. Podobne relacje, choć na nieco innym poziomie zaobserwować można w dramacie Sadur, kiedy Lidia Pietrowna przy pomocy Dziwo-baby budzi się, odkrywa siebie na nowo. Ciągła kłótnia z tajemniczą postacią może odzwierciedlać wewnętrzny konflikt ontologiczny bohaterki, zmagania z samotnością i niezrozumieniem ze strony otaczającego świata, z jego chaosem, mrokiem i szablonowością. Idąc tym tropem czytelnik dostrzeże w zachowaniu bohaterki absurdałny teatr dziwnych zachowań i wyobrażeń, który czyni z Lidii Pietrowny najprawdziwszą Dziwo-babę, a swoistym przypieczętowaniem tego są rozbrzmiewające w finale *Grupy towarzyszy* syreny karetki pogotowia, wezwanej, by odwieźć nieszczęsną kobietę do domu wariatów. Baba to zatem ujawniające się w ludowej formie sumienie Lidii, z powodu którego zwyczajny

³⁶² Zob. G.A.Glinka, A.S. Kajsarow: *Dawna religia Słowian. Mitologia słowiańska i ruska*. Tłum. I. Tsanev. Sandomierz 2011.

dotychczas świat został pozbawiony swoich realistycznych wyznaczników i przekształcił się w kruchą przerażającą iluzję. Jednak autorka potwierdza w tekście rzeczywistą obecność niesamowitego zjawiska. Słowa usłyszane przez Jelięną Maksimowną w telefonie, tuż po ucieczce Lidii Pietrowny z biura świadczą o tym, że Dziwo-baba naprawdę istniała: „Она... она вышла. Что? Яснее, пожалуйста. Что обещала? Какие чулочки? Кто это? Какая тетенька? О! (*Хватается за сердце. Короткие гудки в трубке.*)” [s. 30] To płynne przejście od spraw przyziemnych do nadprzyrodzonych bez zwracania uwagi na odmienność lub niesamowitość zjawisk jest cechą charakterystyczną realizmu magicznego. Przedstawiona sytuacja jest dowodem na to, że wszystkie zaprezentowane w sztuce *Pole* wydarzenia rzeczywiście miały miejsce i nie były wyłącznie wytworem chorej wyobraźni Lidii Pietrowny. Bohaterka uznała Babę za „явление природы”, sama Тетенька określiła siebie mianem „зла мира”, niemożliwym wszakże jest jednoznaczne stwierdzenie, kim rzeczywiście była tajemnicza postać. Ale nie to jest najważniejsze, lecz jej wpływ na dalsze losy kobiety z miasta, która z taką łatwością potrafiła zwątpić w człowieczeństwo najbliższych jej osób. Dziko chichocząc i ciskając w Lidie Pietrowną ziemniakami zwodzi ją i utwierdza w ułudzie otaczającej rzeczywistości, przez co kobieta każe wszystkim współpracownikom kolejno przedstawić wiarygodny dowód na własne istnienie, choć sama również nie potrafi tego zrobić. Baba doskonale rozumie, co dzieje się z ziemią, gdy jej wierzchnia warstwa spęła do oceanu, tłumaczy, że teraz każdy krok sprawi planecie ból. Dowodem na realną obecność Dziwo-baby jest nie tylko rozmowa telefoniczna w finale dramatu, ale także szczegóły opisu fenomenu. Dowiadujemy się więc, jak Dziwo-baba była ubrana, że bała się łaskotek, a także, że gdy Lidia Pietrowna zbyt mocno ją ścisnęła, ta krzyknęła z bólu. Te typowo ludzkie cechy i zachowania sprzyjają przedstawieniu tego, co cudowne jako naturalne:

Грань между «фантастикой» и «отражением реальности» здесь не существенна: реальность фантастична, мир монстров по-бытовому знаком и обжит. Садур строит драматургическое действие так, что ее читатель и зритель, как и главный персонаж, не может отличить реальность от галлюцинации: большинство ее пьес напоминает детектив без конечной разгадки. Если даже разгадка и предлагается, то она немедленно восстанавливает ситуацию первоначальной неопределенности³⁶³.

³⁶³ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: *Современная русская...*, s. 72.

Przeniknięcie elementów nadrealnych w realne przeraża Lidię Pietrowną, jej postawa jest przeciwstawna do tej, jaką reprezentował człowiek kultury archaicznej, który całkowicie akceptował to, co tajemnicze, próbował wejść z tym w kontakt i w miarę możliwości zabezpieczyć się przed negatywnymi działaniami ponadnaturalnych sił przy pomocy składanych im ofiar. Człowiek współczesny albo w ogóle nie wierzy w to, co nadzwyczajne, albo przyjmuje to jako przerażające naruszenie tradycyjnego porządku życia. Często zagłębiając się w dzieła z gatunku realizmu magicznego czytelnik ma ochotę zatrzymać się w tym oddalonym od rzeczywistości, realności świecie literackim, „ponieważ pokazuje w fantastyczno-zmysłowy sposób byłą i terażniejszą realność/nierrealność w magiczno-realnych miejscach [...]”³⁶⁴ W przypadku realizmu magicznego Sadur rzecz wygląda jednak nieco inaczej, nie przypomina on bowiem cudownego snu, do którego z przyjemnością można wracać pamięcią, a raczej

Кошмары, посещающие людей наяву, бредовое настоящее, в котором мы все живем. Театрализация это только усиливает, взгляд читателя из зрительного зала, из темноты на освещенный кусок безумной игры в жизнь заставляет предположить, что и сам смотрящий является актером, играющим роль зрителя, – и так до бесконечности – выходя из одного сна в очередной сон – сможешь ли проснуться раньше собственной смерти?³⁶⁵

Sadur wykorzystuje elementy folkloru, magii i cudowności ukazując człowieka samotnego, zagubionego, lepiej czującego się w zamkniętym pomieszczeniu biura niż w otwartej przestrzeni przyrody, człowieka ograniczonego, ślepego, a także będącego jednocześnie ofiarą swoich własnych poglądów, jakie wytworzyła w nim współczesna cywilizacja i od których nie jest on w stanie się uwolnić. Realizm magiczny Sadur przeraża odbiorcę, choć wśród badaczy pojawiły się głosy, że strach ten spowodowany był wydarzeniami, mającymi miejsce w Rosji w latach 80., gdy „произошел резкий скачок темпов происходящего [...] возросла информационная нагрузка на психику [...] плюс экономический хаос, рост преступности”, natomiast teraz, gdy czytelnicy Sadur zdążyli się już zaadaptować do nowych warunków „пьесы Садур теряют свою силу воздействия.”³⁶⁶ Niemniej jednak przekonanie o niedoskonałości czy niepewności naszego obrazu świata, naszego o sobie wyobrażenia, a jednocześnie przeświadczenie, że

³⁶⁴ J. Biedermann: *Wygnanie. „Magisch-reales” u autora i w utworach Stefana Chwina, Pawła Huellego, Olgi Tokarczuk – miejsca i rzeczy*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacji...*, s. 322.

³⁶⁵ Г. Ермошина: *Тёмные силы нас злобно...*

³⁶⁶ И. Цунский: *Технология мистического*. „Современная драматургия” 1998, nr 2, s. 175.

odpowiedzi na nurtujące pytania należy poszukiwać tu i teraz, w naszej egzystencji powodują, że również współczesnego człowieka przeraża to, co odnajduje, szukając siebie. Istniejące relacje są bowiem bardziej złożone, niż mogłoby się z pozoru wydawać, jak stwierdził Ernest Jünger: „Gdy myślimy o drzewie, należy w tym myśleniu uwzględnić nie tylko korzeń, ale też las. Jest on właściwością drzewa; można bowiem wyobrazić sobie drzewo bez lasu, ale nie można myśleć o lesie bez drzew. Lecz las nie jest prostym pomnożeniem, zwykłym zbiorem drzew. Decyduje o miejscu, a więc o życiu jednostki. Ukształtowany z nich [drzew], sam również ma wpływ na ich kształt.”³⁶⁷ Zdaniem R. Siwka, nadrzędną zasadą realizmu magicznego Jüngera jest drażnienie rzeczywistości, wnikanie w nią na wszelkie możliwe sposoby, a zmysłowa percepcja zajmuje najważniejsze miejsce. W realizmie magicznym Sadur podobnie rzeczywistość ulega dogłębnej analizie, autorka zwraca uwagę na bolączki współczesnego świata. Jednakże zasady racjonalizmu odchodzą tu na drugi plan, a najważniejsza staje się metafizyka, dlatego też praktycznie niemożliwym jest jednoznaczne zinterpretowanie jej czółowym dramatów, w tym również *Dziwo-baby*, a tytułowa bohaterka na zawsze pozostanie nieszczęśliwym, samotnym, niekochanym „maleńkim Złem Świata”.

Teatr naokoło siebie, czyli absurd w oberiuckim wydaniu

Dziwo-baba to dramat, który zdecydował o zaliczeniu Sadur do grona twórców teatru absurdu, którego teksty radykalnie kwestionują podstawowe konwencje tradycyjnego dramatu. Oglądany z historycznego dystansu teatr absurdu zapisał się najwyraźniej jako rewolucja w kategoriach konstrukcji dramatu oraz języka bohaterów. Język nie jest tu narzędziem komunikacji między widzem a twórcą, przeciwnie, używa się go, by wzmocnić w widzach oglądających spektakl poczucie absurdu. Zostaje sprowadzony do oklepanych formuł, jest pełen pustych frazesów, uniemożliwia porozumienie między bohaterami, staje się jeszcze jedną przeszkodą na drodze do zrozumienia rzeczywistości, a także narzędziem przynoszącym cierpienie. Język teatru absurdu trafnie podsumował Jan Błoński:

Coraz lepiej widać, że prawdziwą nowością było odnowienie języka, bardziej niż zerwanie z „postępującą” budową sztuk. I rzeczywiście – po co, jak egzystencjaliści, bardzo zwarcie i logicznie tłumaczyć, że „piekłem są inni”, skoro można to po prostu

³⁶⁷ E. Jünger: *Graffiti/Frontalières*. Cyt. za: R. Siwek: *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)*. „Ruch Literacki” 1998, nr 5, s. 673.

pokazać dialogiem, w którym nikt nikogo nie rozumie? Jak mocniej odsłonić alienację człowieka, niż językiem, który nieustannie zdradza ludzkie istnienie, skazując mówiącego na młócenie zużytych formułek, powtarzanie ukutych przez społeczność zwrotów, gubienie jednostkowości w zamarłej formie?³⁶⁸.

W teatrze absurdu nonsensowność zostaje wywołana zarówno przez odrzucenie racjonalnych metod oraz logicznego myślenia, jak również przez to, co można lub czego nie można usłyszeć czy też przeczytać. Jean-Paul Sartre, opisując fenomen absurdu, stwierdził: „Poczucie absurdu to poczucie niemożności myślenia świata za pomocą słów i pojęć.”³⁶⁹ Stąd tak liczne alegorie lub sposoby maskowania tego, co pragnie się powiedzieć wprost, bowiem prawdziwe uczucie musi pozostać nieprzetłumaczone na słowa. Nie mogą one ująć tego, co powinno być powiedziane, a brak słownej analizy powoduje jeszcze bardziej wyraziste oddanie problemu absurdalności: „[...] Rzeczywistość jest zbyt gęsta, by dała się wyrazić w słowach – należy ukazać środkami językowymi, że objawia nam się jej jedno oblicze, i że ma ich niezliczoną ilość. Jednostką znaczeniową jest tu obraz, jednostką syntaktyczną – metafora.”³⁷⁰

W dramatach Sadur, a w szczególności w *Dziwo-babie* język traci swoje znaczące funkcje, a rozmowa obu postaci od początku nie przebiega zgodnie z regułami prawidłowego porozumiewania się. Wypowiedzi bohaterki nie stoją w jaskrawej sprzeczności z ich działaniem, jednak dominujący w dialogach postaci chaos ilustruje niemoc komunikacyjną słowa, dotąd najważniejszego medium dramatu. Niemożność adekwatnego wyrażenia siebie przez bohaterkę i nawiązania porozumienia z innymi powoduje, że czytelnik przenosi się na płaszczyznę zastosowanych przez autora rozwiązań. Jest obserwatorem nielogicznego świata przedstawionego, w którym wypowiedzi postaci wydają się absurdalne, ponieważ nie sposób ich racjonalnie wytłumaczyć inaczej, niż poprzez niewystarczalność dostępnych autorowi środków wyrazu. Kryzys komunikacji u Sadur nie jest jednak na tyle silny, co u absurdystów, a dążenie do odsłonięcia tego, co kryje się za słowem-maską staje się celem Lidii Pietrowny i przygotowuje najważniejsze wydarzenia fabuły. Dochodzący do głosu rozsądek bohaterki sygnalizowany jest spokojniejszym językiem, im silniej natomiast pogrąża się ona w surrealistyczną i niewiarę, tym jej wypowiedzi stają się mniej logiczne

³⁶⁸ J. Błoński: *Drugi rzut awangardy*. „Dialog” 1958, nr 8, s. 155.

³⁶⁹ J.P. Sartre: *Wyjaśnienie Obcego*. W: Idem: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*. Tłum. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 121.

³⁷⁰ S.M. Halloran: *Język i absurd*. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 100.

i uporządkowane. Dziwo-baba z kolei od półsłówki przechodzi do jasnych i przejrzystych sformułowań, a nawet do komplementów skierowanych do Lidii Pietrowny. Dobre słowo nie doprowadziło jednak do zrealizowania jej największego pragnienia – trwałego zdobycia przyjaznej duszy. Słowo pomaga jedynie zrozumieć własną niemoc człowieka w swojej spowiedzi przed drugim człowiekiem. Finał dramatu kończą już nie słowa, a jedynie dźwięki w słuchawce telefonu, swoisty przeraźliwy krzyk bezsilności, po którym może tylko opaść kurtyna. Zabawa słowem oraz jego znaczeniami buduje akcję dramatu, tworzy atmosferę mrocznej tajemniczości i, w przeciwieństwie do teatru absurdu, rozmowy nie tracą swojego sensu. Taką rolę języka i słowa Sadur powieła w większości swoich sztuk, o czym będzie mowa w dalszych rozważaniach.

Dla Martina Esslina, autora terminu „teatr absurdu”, jednym z najważniejszych jego wyróżników był „nowy sposób wyrażenia jednostkowego doświadczenia w zderzeniu człowieka z chaosem istnienia, wynikającym z utraty pewników metafizycznych, społecznych i etycznych.”³⁷¹ Widz teatru absurdu ogląda na scenie refleks swojego własnego życia, sparodiowany, pozornie obcy, a jednak bliski każdemu odbiorcy, nasuwający przecucie, że ta groteskowa wizja ze sceny nie jest abstrakcją. I chociaż – jak pisze Anick Brillant-Annequin – „Teatr absurdu nigdy nie miał ambicji wyjaśnienia czy porządkowania realnego świata”³⁷², to połączenie absurdałnej treści z absurdałną formą ma na celu coś więcej, niż tylko ukazanie kryzysu i obudzenie w ludziach świadomości absurdałności własnej egzystencji. Wszystko, co dzieje się na scenie teatru absurdu jest otwarte na każdą możliwą interpretację widza, nie narzuca mu niczego konkretnego, nie ingeruje w jego wolność. Niemożność istnienia jednej prawdy, jednej możliwej analizy, jednego sensu w życiu człowieka powoduje, że utwór literacki, który ma to wszystko uświadomić odbiorcy, musi być wielowarstwowy i wieloznaczeniowy, pozbawiony jednego konkretnego meritum i klarowności, pełny metafor i symboli. Możliwe, że teatr absurdu nie rości sobie prawa do funkcji wyjaśnienia czy uporządkowania świata, jednak wykorzystując groteskę, nonsens czy szyderstwo, by ukazać rzeczywistość budzi w odbiorcach jednocześnie niepokój i troskę o to, co posiada każdy człowiek i co go otacza. Alienacja człowieka, jałowość egzystencji, kryzys wzajemnego porozumienia, utrata poczucia zdomowienia w nieprzychylnym

³⁷¹ E. Wąchocka: *Ujęcie doświadczenia wewnętrznego w teatrze absurdu i w dramaturgii subiektywnej*. W: *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?* Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 151.

³⁷² A. Brillant-Annequin: *Dramaturgia Ionesco i Becketta*. „Ruch Literacki” 1995, nr 4, s. 487.

człowiekowi świecie – wszystkie te zagadnienia, obecne w utworach teatru absurdu bliskie są również twórczości Sadur. Każdy z absurdystów charakteryzuje się odmienną koncepcją absurdu i strategiami jego stosowania, a łączy ich wszystkich fragmentaryczne ujęcie świata przedstawionego, odrzucenie konwencji naturalistycznych, eliminacja psychologicznego uprawdopodobnienia działań postaci czy rezygnacja z prostej formy narracji oraz przeniesienie akcentu z racjonalnego na abstrakcyjny. Bazując na wymienionych założeniach dochodzimy do wniosku, że sztuki Sadur nie w pełni wpisują się w nurt teatru absurdu. Nie sposób przecież nie pamiętać o izolacji dramaturgii, czy w ogóle kultury radzieckiej, o braku zaufania do sztuki światowej począwszy od lat 20. minionego wieku, gdy wszelką awangardę w literaturze i teatrze europejskim, poszukiwania nowych form wyrażenia myśli i idei zaczęto uważać za przejaw zamachu wrogiej ideologii burżuazyjnej na jedynie słuszną ideologicznie literaturę radziecką. Dlatego też do lat 80. nieobecne były w literaturze i kulturze Związku Radzieckiego motywy charakterystyczne dla teatru absurdu, nie istnieli tacy twórcy, jak Beckett, Ionesco, Witkacy, Gombrowicz i inni, powiązani z dramatem groteski. Dopiero burzliwe lata *pieriestrojki* odbiły się na ówczesnym życiu teatralnym i literackim. Dramaturgia lat 80. bardzo żywiłowo zareagowała na przemiany społeczne, polityczne i kulturowe, zachodzące w rzeczywistości radzieckiej. To wówczas powstała:

Grupa młodych, energicznych autorów, nazywana potem przez krytykę „nową falą”, która coraz śmielej zaczęła poddawać analizie te sfery współczesności, które w warunkach radzieckich były, jeśli już nie pomijane, to określane jako obce społeczeństwu realnego socjalizmu³⁷³.

Wśród pisarzy należących do tej grupy znalazła się Sadur, choć, jak już zostało powiedziane, jej twórczość w znacznym stopniu różniła się od utworów pozostałych członków „nowej fali”. Jednocześnie również ona, po wyzwoleniu się literatury spod wpływów dyrektyw partyjnych, sięgnęła po zakazane tematy i dotychczas odrzucane rozwiązania formalne, choć wykorzystywała je inaczej, niż pozostali pisarze. Tym niemniej, dramaturgia „nowej fali”, mimo że zyskała możliwość pełnego i samodzielnego decydowania o sobie, nie była całkowicie wolna i niezależna, bowiem w dalszym ciągu ciążyło nad nią widmo dawnej komunistycznej epoki. Niełatwo było zapomnieć o systemie, który przez tyle lat decydował o życiu każdej jednostki w kraju, co

³⁷³ W. Piłat: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte*. Olsztyn 1995, s. 9.

odzwierciedlało się w twórczości młodych dramaturgów, w podejmowanej przez nich problematyce jasno i przejrzyście ukazującej „pamiętki przeszłości”. I chociaż u Sadur brak tak wyraźnych, jak u pozostałych pisarzy symptomów skażenia komunizmem, to z całą pewnością jednak nie zwróciła się ona w stronę zachodnioeuropejskiego teatru absurdu. Balansując w swoich sztukach na granicy prawdy i fałszu, realności i halucynacji, *sacrum* i *profanum* autorka zdecydowanie bardziej skłania się ku mistyce, fantastyczności i magii, ukazując przez ich pryzmat dziwność i zagadkowość istnienia, niejednoznaczność tożsamości. To nie „absurdyzowanie” rzeczywistości, a konieczność przedstawienia poczucia absurdu ludzkiego losu sprawia, że Sadur sięga po groteskę, bezsens, sprzeczności i inne narzędzia w pierwszej kolejności kojarzone z teatrem absurdu. Najważniejszym świadectwem przywiązania pisarki do rodzimej tradycji będą jej własne słowa:

Когда меня сравнивают с абсурдистами — это неправильно. Театр абсурда весь выстроен на жесткой логике. А мои пьесы совершенно иные, на импульсе. На импульсе чувствования, которое родит мысль. Поэтому никакой холодно-мозговой логики там искать нельзя. Мои пьесы совершенно не западные. Уж если и говорить о близости или родстве кому-то — это обэриуты³⁷⁴.

Sadur odsyła do awangardowej grupy artystycznej OBERIU powstałej w Leningradzie w 1927 roku, ale zaistniałej oficjalnie rok później i działającej w miarę zorganizowanej formie do początku lat 30. XX wieku. Pełna nazwa grupy brzmi *Objedinienije Riealnogo Iskusstwa* – Stowarzyszenie Sztuki Realnej, a na pytanie skąd wzięło się „u” oberiuci odpowiadali, że tak po prostu, dla zabawy. W manifestie grupy czytamy, że „OBERIU występuje [...] jako nowy oddział lewej sztuki rewolucyjnej. OBERIU nie ślizga się po tematach i powierzchniach dzieł, lecz szuka nowego, organicznego odczuwania świata i podejścia do przedmiotu.”³⁷⁵ Andrzej Drawicz w tłumaczeniu słusznie wybrał określenie „lewej”, czyli awangardowej, nie zaś lewicowej, nasuwającej mylne skojarzenia polityczne. Z rosyjskimi futurystami łączyło oberiutów zamiłowanie do prowokacji, irracjonalizmu i konstruowania nowego języka poetyckiego, z europejskimi dadaistami zaś – tworzenie cyrkowej i karnawałowej atmosfery podczas występów publicznych. Odwoływali się w swojej twórczości do

³⁷⁴ М. Заболотняя: *Нина Садур: «... Искусство – дело волчье»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>. [Data dostępu: 01.02.2016]

³⁷⁵ *Manifest OBERIU*. W: *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*. Red. i tłum. A. Drawicz. Kraków 1991, s. 14.

poetyki absurdu, wyprzedzając w tym względzie teatr zachodni przynajmniej o dwadzieścia lat, jednak tragicznie rozminęli się ze swoim własnym czasem, bowiem gdy tworzyli swoje eksperymenty na scenie literackiej, okres awangardy w Rosji chylił się już ku końcowi. Od 1925 roku swobody literackie w Rosji były ograniczane, a polityka władz w stosunku do intelektualistów i wolnomyślicieli systematycznie się zaostrzała, by przybrać formę stalinizmu w literaturze radzieckiej. Nim to jednak nastąpiło oberiuci zdążyli zaszokować Leningrad, miejsce, które powołało władzę bolszewicką i które, paradoksalnie, od początku się jej sprzeciwiało. Tu powstawały ruchy oporu, bunty, opozycje, także te partyjne, tu przeprowadzano po raz pierwszy pacyfikacje różnych środowisk.

I tu właśnie powstało OBERIU, a historia grupy zaczęła się od przyjaźni Daniela Charmsa oraz Aleksandra Wwiedińskiego. Obaj traktowali sztukę jako rodzaj zabawy, postrzegali literaturę jako element przedstawienia, balansowali między serio i buffo zarówno w sztuce, jak i we własnym życiu, które przez to zbliżyło się do sztuki. Ich „sztuka” wykraczała poza działalność artystyczną i sięgała w stronę myśli ezoterycznej, kabały, nawet magii, ale przede wszystkim ich „sztuka” była buntem przeciwko awangardzie totalitarnej, a: „narzędziem buntu stało się utożsamienie serio z buffo [...]. W tym błazeństwie znaleźli na jakiś czas azyl. Byli więc wolni, a i uwięzieni w pogardzie, jaka otacza pajaców. Bo w świecie literatury prawdziwie wolni są tylko wariat i grafoman.”³⁷⁶ Bodaj największym „wariatem” OBERIU był właśnie Charms, na którego wizerunek składają się ekscentryczność, kuriozalne poczucie humoru, groteskowość. Za młodu obrał sobie pseudonim stanowiący kombinację dwóch angielskich słów *harm* i *charm* oznaczających *ból* i *urok*. Szokował wyglądem parując po Newskim Prospekcie w stroju Sherlocka Holmesa, wieczory poetyckie zapowiadał z gzymsu najwyższego piętra Domu Prasy, na scenie recytował wiersze ze szczytu szafy – aż do tragicznego końca całe życie pisarza było ciągłym, świadomie odgrywanym spektaklem. Charms i Wwiediński zaprosili do współpracy wielu utalentowanych twórców w dziedzinie literatury, malarstwa, filmu i teatru: „Nasze stowarzyszenie jest swobodne i dobrowolne; łączy twórców a nie wytwórców, artystów a nie pacykarzy. Każdy zna samego siebie i każdy wie, co go łączy z pozostałymi.”³⁷⁷ Cały zespół twórców, wśród których oprócz wymienionych znaleźli się także między innymi Eugeniusz Szwarz,

³⁷⁶ J. Gondowicz: *Paradoks o autorze*. Kraków 2011, s. 67.

³⁷⁷ *Manifest OBERIU...*, s. 16.

Konstanty Waginow czy Mikołaj Olejnikow, akuratnie scharakteryzował Gondowicz: „Trudno o plejadę większych cudaków. Wszyscy byli zdrowo kopnięci przez rewolucyjny kataklizm, opóźnieni w rozwoju intelektualnym i nadrabiający to chaotycznym pożeraniem ciężkostrawnych lektur, rozzuchwaleni kompletną wolnością eksperymentu i zdemoralizowani działaniem w próżni.”³⁷⁸ Większość ich utworów, pisanych pod szyldem OBERIU nigdy nie ukazała się drukiem, dlatego też poeci znaleźli inny sposób, by dotrzeć do odbiorcy i wyrazić swoje zdanie na temat sytuacji w porewolucyjnej Rosji – budzącej grozę, pozbawionej metafizyczności rzeczywistości totalitarnego społeczeństwa masowego oraz sztuki podległej partii. Wygłaszali swoje wiersze w mieszkaniach przyjaciół, a szerszej publiczności prezentowali je podczas twórczych performance’ów, łączących wieczór poetycki z występem cyrkowym. Nie akceptowali stalinowskiego systemu i tyrańskiej władzy. Atakowali zautomatyzowanego i niezdolnego do refleksji „nowego człowieka”, wyśmiewali to, co schematyczne i szablonowe, obnażali to, co prawdziwe lub pozornie prawdziwe. Działając na przekór, wykorzystując światopogląd groteskowy, alogiczność, niedorzeczność formy, absurd, dynamiczność języka, infantylność, wesołość i grozę oberiuci atakowali szablon od wewnątrz, walczyli o godność ukazując bezsens automatycznego istnienia. Dziś oberiuci stopniowo wyrastają na centralne zjawisko w rosyjskiej poezji XX wieku, a ich wpływ na współczesnych rosyjskich twórców jest ogromny. Mieli pomysł na ekspresję, wolność, walkę, na tradycję artystyczną, a swoją sztukę wielu z nich przypłaciło własnym życiem, gdyż w przeciwieństwie do swoich utworów oni nie mieli na tyle szczęścia, by przetrwać wojenną i powojenną zawieruchę. Nagonka na OBERIU rozpoczęła się już w 1930 roku³⁷⁹.

Oberiuci tworzyli w swoich utworach przedziwny zagadkowy świat ironizując i przewartościowując pojęcia utrwalone w kulturze, a także bazując na znamienitych utworach literatury rosyjskiej. Nie dziwi więc fakt, że Sadur wymienia ich jako jedno z najsilniej oddziałujących na nią źródeł inspiracji. Być może autorkę łączy z nimi

³⁷⁸ J. Gondowicz: *Paradoks...*, s. 76.

³⁷⁹ Z losami i twórczością członków niezwykle interesującego, wyjątkowego, niewątpliwie wyprzedzającego swoją epokę ugrupowania OBERIU można zapoznać się w następujących publikacjach: *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*. Red. A. Drawicz. Tłum. J. Czech, W. Dąbrowski, A. Drawicz, Z. Fedeki, A. Jarecki, A. Mandalian, A. Pomorski, W. Wirpsza, N. Woroszyńska, W. Woroszyński. Kraków 1991; D. Charms: *Pijcie ocet, panowie*. Tłum. J. Czech. Kraków 1997; J. Gondowicz: *Paradoks o autorze*. Kraków 2011; J. Wierzejska: *Widowisko jako forma prezentacji poezji w rzeczywistości totalitarnej. Przypadek grupy Oberiu*. „Tekstualia” 2011, nr 3; A. Szramek: *Ikoniczność a twórczość grupy OBERIU*. W: *Ikoniczność w języku, literaturze i przekładzie*. Red. E. Tabakowska, N. Palich, A. Nowakowski. Kraków 2013.

również tajemnicza więź podobieństw, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że także ona spychana była na margines życia literackiego, przez wielu nierozumiana i wyśmiewana, określana jako „szalona” czy „wiedźma” nawet przez poważanych krytyków. W swoich sztukach, podobnie do oberiutów, Sadur daleka jest od psychologicznej subiektywnej analizy czy też racjonalnej logiczności. Zamiast tego wykorzystuje szok, kontrast i chaotyczne przejścia od jednego elementu do drugiego, od jednej rzeczywistości do drugiej. Poprzez zderzenie elementów językowych i kompozycyjnych autorka w jednej chwili przemieszcza się od przyziemności w stronę nadnaturalności i z powrotem. Prawie w każdej sztuce dzieje się coś dziwnego i magicznego, a zwyczajne życie niezmiennie przekształca się w surrealistyczną przygodę lub mistyczne doświadczenie.

Gdy miłość wisi na włosku

Pewnego niedzielnego wieczoru 1928 roku po Newskim Prospekcie spacerował wysoki młody człowiek, zdecydowanie przyciągając uwagę pozostałych przechodniów. Z poważnym wyrazem twarzy trzymał laseczkę zakończoną starodawnym klaksonem samochodowym w kształcie czarnej skórzanej gruszki, miał na sobie krótkie spodnie z guzikami poniżej kolan, wełniane pończochy, czarne buty i kraciatą marynarkę, szyję podpierał sztywny biały kołnierzyk z dziecięcą jedwabną kokardą, a na głowie nosił czapkę-pilotkę z wiszącymi materiałowymi „uszami” – już samym wyglądem zdecydowanie wyróżniał się on z tłumu. Był to Daniil Charms, o którym w Petersburgu krążyły już legendy. Tego wieczoru stanowił swoistą żywą reklamę, miał bowiem na sobie również pelerynę, na której widniały słowa:

2x2=5

Обэриуты — новый отряд революционного искусства!

Мы вам не пироги!

Придя в наш театр, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах!

Поэзия — это не манная каша!

Кино — это десятая муза,

а не паразит литературы и живописи!

Мы не паразиты литературы и живописи!

Мы обэриуты, а не писатели-сезонники!

Не поставщики сезонной литературы!³⁸⁰

Zagłębiając się w sztukę Niny Sadur *Siła włosów* (*Сила волос*) też należy pamiętać o wszystkim, czego można byłoby się spodziewać po utworze napisanym w 1984 roku w radzieckiej Rosji. Autorka zadedykowała go poecie Eugeniuszowi Charitonowowi³⁸¹. Niewątpliwie stanowi on znakomity dowód na oryginalność, niezwykłość i w pewnym stopniu także rewolucyjność jej twórczości, zarówno ze względu na treść, jak i formę. Sadur, podobnie jak oberiuci, zdecydowanie nie jest pisarzem „sezonowym”, a *Siła włosów* tylko to potwierdza stanowiąc ponadczasową „metaforyczną przypowieść filozoficzną.”³⁸² Wydarzenia dramatyczne rozgrywają się w codziennej i niecodziennej zarazem rzeczywistości, a głównymi bohaterami są zwyczajne włosy. Podstawowym elementem niesamowitości w sztuce są rozmowy prowadzone między włosami na głowie Ergaliego, jednak znakomita narracja Sadur sprawia, że przedstawione są one jako oczywiste i stanowiące realny wycinek świata przedstawionego.

Na motto swojej sztuki autorka wybrała adekwatne do treści słowa Oskara Wilde’a: „Возлюбленных убивают всегда” – „Każdy zabija kiedyś to, co kocha”. Jest to fragment pochodzący z ostatniego tekstu irlandzkiego pisarza *Ballada o więzieniu w Reading*, opowiadającego mroczną, tragiczną, ale jednocześnie piękną i poruszającą historię byłego kawalerzysty, który zabił swoją ukochaną. Podobnie rzecz się ma w dramacie Sadur, przedstawiającym fantastyczną i tajemniczą miłość włosów do swojego właściciela. Jak już zostało zaznaczone, cała sztuka opiera się na dialogach prowadzonych między włosami, bowiem to właśnie волосы, волоски, волосики, локоны są głównymi bohaterami, najpierw na głowie Ergaliego, później także kobiet, z którymi ten się spotyka. Ich uczucie i przywiązanie do mężczyzny jest tak silne, że wybaczą mu przypadkowe uśmiercanie ich czarną wstążką, którą ten je związał. Starają się również za wszelką cenę ocalić Ergaliego przed wyborem niewłaściwej kobiety. Wydaje się, że włosy wiedzą o miłości znacznie więcej niż ludzie, niż ich właściciel, widzą bowiem, jakie wewnętrzne rany zadaje mu kobieta określona jako Именинница,

³⁸⁰ К. Минц: *Обэриуты*. Korzystam ze strony internetowej:

<http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/minz.html>. [Data dostępu: 23.02.2016]

³⁸¹ Jak zaznaczyłam we wstępie, ten zmarły przedwcześnie młody poeta w Związku Radzieckim był praktycznie nie drukowany, a jednak wśród inteligencji jego wiersze czytane w maszynopisach cieszyły się dużym uznaniem i popularnością.

³⁸² W. Piłat: *W stronę teatru metaforycznego. Dramaturgia Niny Sadur*. „Język rosyjski” 1990, nr 5, s. 237.

z którą ten postanowił się związać. W brzmieniu jej imienia nietrudno odnaleźć nawiązanie do zdrady – do изменницы. Włosy zaś, mówiąc o niebezpieczeństwie, jakie grozi Ergaliemu, stwierdzają: „Та любовь – сама себе смерть.”³⁸³ Dlatego też w każdy dostępny im sposób pragną ochronić swojego właściciela przed niebezpieczną kobietą i skierować jego uwagę na pewną Damę, z którą, jak sądzą, mężczyzna byłby szczęśliwy. Cała sztuka opowiada o bezwarunkowej i nieskończonej, czystej miłości włosów do Ergaliego, którą wielokrotnie podkreślają:

Мы так любим его [...] Мы подружки его, мы растем из него. Как тепло за ушком, как легко над виском. Так светло над лицом. Мы так любим его, мы подружки его [...] Мы ревнуем его, мы его бережем, мы ревнуем его, мы его стережем. Мы целуем его, мы балуем его, заплетаем его, расплетаем его, мы так любим его и растем из него, из него одного.

Dramat stopniowo przekształca się w przypowieść o roli miłości w życiu człowieka, która paradoksalnie ukazana została z perspektywy włosów. Ich uczucie jawi się jako silniejsze i bardziej wartościowe od ludzkiej miłości, bowiem „Они [люди – М.Н.-J.] не умеют расти из своих любимых. Они не умеют любить.” Z oberiutami Sadur łączy upodobanie do prowokacji, irracjonalizmu i awangardy z jednej strony oraz tragiczna humorystyka z drugiej. Naturalność we wprowadzaniu „postaci” włosów obdarzonych ludzkimi uczuciami, a także darem mowy nawiązuje z kolei do realizmu magicznego.

Sadur nie przypadkiem wybrała na bohaterów swojej sztuki właśnie włosy. Zgodnie z ludowymi wierzeniami w magiczną siłę włosów stanowią one swoiste połączenie między zewnętrznym i wewnętrznym światem człowieka. Są one naturalnymi przewodnikami dostarczającymi organizmowi sił przyrody, pielęgnują magię połączenia z nadnaturalnymi mocami. Na słowiańskiej Rusi uważano, że włosy symbolizują całe mnóstwo pozytywnych sił pochodzących od bóstw i od otaczającej natury. Były także symbolem mądrości. Dlatego też Słowianie nosili długie włosy, a obcinali je z pełną świadomością tego, że w ich życiu musi nastąpić zmiana. Wierzano, że wraz z włosami człowiek może pozbyć się choroby lub prześladowających go nieszczęść. Z drugiej strony włosy uważane są także za atrybut zła, stojące dęba oznaczały opętanie. Włosy na ciele symbolizowały siły niższe, demony i diabła. Na wizerunkach świętych można zaobserwować, że ich włosy zwykle są proste, jak ich droga duchowa, natomiast złych

³⁸³ Н. Садур: *Сила волос*. Korzystam ze strony internetowej: http://thelib.ru/books/sadur_nina/sila_volos.html. [Data dostępu: 24.02.2016] Dalsze cytaty z tego źródła.

ludzi wyróżniały włosy kręcone³⁸⁴. Sama pisarka także przywiązywała niezwykle dużą wagę do swoich długich włosów, bała się, gdy ktoś za nie ciągnął. Można mówić wręcz o swoistej obsesji na punkcie włosów, do których odnosiła się z niezwykłym pietyzmem:

Волосы играют в жизни и творчестве Н.Садур особую, почти неопределимую роль – в том смысле, что как ни скажешь, а все равно будет не совсем или не вся правда. [...] Можно говорить о специальном «комплексе волос» у Садур. Образ волос навязчив у нее и почти преследует. [...] К волосам Садур внимательна. Она их наблюдает, не доверяет им, их опасается и ими любит. [...] Тем самым они приобретают таинственную самостоятельную ценность и значение, живут независимой, опасной и угрожающей другим жизнью, почти отделяясь от остального тела.[...] Эта чужая жизнь на своем теле естественно тяготит³⁸⁵.

Metamorfoza włosów w sztuce Sadur bardziej jednak niż z ludowymi wierzeniami i autobiografizmem powiązana jest z poczuciem absurdu ludzkiego losu, choć oczywiście pierwszych dwóch czynników nie należy wykluczać. Apogeum zła w *Sile włosów* jest wspomniana już Именинница, której bujne loki oraz włoski pokrywające całe ciało oznaczają grzeszność oraz dwulicowość: „Ее волосы не желают с нами знакомиться. Надутые глупые кудри, пустые, как белые куры! Пфи! Она вся в шерсти! В шерстке, подшерстке, пушке. На руках, на спине, а на солнце заметно - до глаз светлый пушок подпирает косые глаза Именинницы этой.” Tymczasem włosy drugiej bohaterki, choć krótkie, słabe, przerzedzone i stare wzbudziły sympatię włosów Ergaliego. W przeciwieństwie do swojego właściciela potrafiły one dostrzec dobroć oraz wewnętrzne piękno kobiety, mimo iż zewnętrznie ustępowała ona urodą pierwszej, tej, która stanowiła dla nich realne niebezpieczeństwo: „Что Именинница делает с нами? Своими когтями? Она рвет нас, сестры, рвет своими когтями, зубами, мы гибнем рядами, полками, скрипим, рвемся, падаем мертвыми взводами, сестры, о страшное это явление - Именинница!” A gdy wydaje się, że sztuka zakończy się dobrze i włosom Ergaliego uda się uchronić swego ukochanego przed zagrożeniem:

Вбегает Именинница.

Злые локоны Именинницы. Ха-ха-ха!

³⁸⁴ Zob. np. P. Kowalski: *Leksykon znaki...*

³⁸⁵ O. Дарк: *Волосы Садур*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.litkarta.ru/dossier/volosy-sadur/>. [Data dostępu: 24.02.2016]

Именинница выпускает Вошку.

Вошка. Руки вверх!

Все волосы. Это конец! Мы погибли! Конец!

Bohaterka sprowadziła więc nieszczęście i upadek zarówno na Ergaliego jak i na jego włosy, na każdą pojedynczą żywą istotę wyrastającą na jego głowie. Realistyczne przedstawienie magicznego fenomenu, piękno przynoszące zgubę i groteskowe zakończenie stanowiące połączenie cech śmiesznych i przerażających tworzą wspólnie obraz, który w sposób przewrotny, może nieco naiwny wprowadza odbiorcę do nieznanego teatru – okrutnego i poruszającego, nielogicznego i całkowicie uporządkowanego, wielowymiarowego i niepojętego zarazem. Bardziej niż o teatrze absurdu mówić tu można o „teatrze wyobraźni”.³⁸⁶

Pozytywny wizerunek demonicznych sił

Nie inaczej rzecz ma się w utworze *Milutki rudzielec* (*Миленький, рыженький*), który po raz pierwszy został opublikowany w 1990 roku w zbiorze opowiadań *Проникшие*. Następnie został przekształcony przez Sadur w dramat i określony przez nią mianem „радиопьесы”, ostatecznie zaistniał w 1992 roku. Nie jest to odosobniony przypadek w twórczości Sadur, gdy proza staje się podstawą dla dramaturgii, a autorka nie chce rozstawać się ze stworzonymi już przez siebie bohaterami. Daje to możliwość jeszcze głębszej i dokładniejszej ich analizy oraz odkrycia przed czytelnikiem całkowicie nowych wątków. Akcja sztuki rozgrywa się w małym jednopokojowym moskiewskim mieszkaniu, w którym bohaterka i zarazem narratorka całego utworu wynajmuje za 15 rubli miesięcznie połowę pokoju od starszej kobiety: „В принципе все нормально, близко метро, и бабка меня часто кормит.”³⁸⁷ Natasza Waniuszkinina – sympatyczna, pracowita i cierpliwa dziewczyna – uczy się w szkole zawodowej, by w przyszłości móc przygotowywać rekwizyty teatralne, wszystkie zajęcia wydają jej się bardzo interesujące i poświęca się dla nich mieszkając w różnych dziwnych miejscach. Jednak połowa pokoju z połową okna i kanapą wydawała jej się miejscem wręcz idealnym do czasu, gdy właścicielka mieszkania nie zaczęła zachowywać się dziwnie. Całą sytuację przyrównać

³⁸⁶ A. Lubomira Piotrowska: *Sfera duchowości we wczesnej dramaturgii Niny Sadur (twórczość lat osiemdziesiątych)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, nr 2, s. 55.

³⁸⁷ Н. Садур: *Миленький, рыженький*. Korzystam ze strony internetowej: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0070.shtml. [Data dostępu: 03.02.2016] Dalsze cytaty z tego źródła.

można do znalezienia się w chacie Baby Jagi. Zdarzało się, że gospodyni nie brała od Nataszy pieniędzy za mieszkanie, by innym razem żądać więcej, niż zostało ustalone. Rozsypywała mąkę w kuchni, którą jej młoda lokatorka musiała zamiatać. Według ludowych zwyczajów rozsypanie mąki miało przynieść nieszczęście, chorobę lub głód. Z drugiej strony wymiatanie śmieci miotłą oznaczało dążenie do sukcesu, szczęścia, a czasem bogactwa. Kobieta zauważała wokół to, co inny zwyczajnie by zignorował:

Вот, например, вещь какая-нибудь покосится на полке, бабка моя подходит и спрашивает эту вещь: "К добру или к худу?" Однажды таз грохнулся в ванной, я аж подскочила с испугу...

Грохот таза.

Я подбегаю, а бабка уже стоит над этим тазом и говорит ему:

Бабка. К добру или к худу?

Наташа (*прыснув*). Чего вы, бабушка? Таз лежит себе смирненько, а вы с ним заговариваете!

Бабка. Цыть! Цыть! Глупа девка! Не гневись, круглый! Не сердись, белый!

Наташа. Ну я не могу! Таз - сердится! Он же пустой! Хоть бы кувшинчик с крышечкой!

Бабка. Ой, не слышу, не слышу! Не моя девка, пришлая! Ничо не знаю, не слушаю ее! Не мигай, зеркало. Не гуди, крантик.

Наташа (*осуждающе*). Так посмотришь, у вас все вещи живые!

Bohaterka uznała, że wszystkie dziwne i tajemnicze sytuacje, w których uczestniczyła dzieją się za sprawą kota, który początkowo wydawał jej się zwykłym szarym Murzikiem, całymi dniami wałęsającym się po okolicy. Jednak gdy zwierzę w końcu przychodziło do domu – zdaniem Nataszy – wpływało na gospodynię: „Заметила, что когда кота дома нет, бабка берет деньги за квартиру. А когда кот дома, то не берет. И вообще, при коте у бабки другой характер. При коте она как-то собраннее, злее, работает больше.”

Natasza z naciskiem zaznacza, że Murzik jest szary, nie zaś czarny, a co za tym idzie, nie ma konotacji z diabłem. Kot „говорящий на кошачьем языке” okazywał Nataszy niezwykle ciepłe uczucia. Gdy ta chowała się przed starszą kobietą w swojej

połowie pokoju, by uniknąć jej złego humoru i dziwnych zachowań, zwierzę przychodziło i dodawało otuchy swoim ciepłem, często spało także obok dziewczyny. A gdy ta prosiła: „Котик, спой мне русскую народную, а то учить скучно...” rozlegało się „урчание кота [...] Сквозь эту древнюю кошачью песню голос Бабки.” I właśnie rozmowy właścicielki, która nocami gawędziła, a częściej spierała się z niewiadomą zagadkową istotą o piskliwym głosie tak bardzo przerażały Nataszę. Za zasłonką docierały do niej wyklinania, karcenie i groźby: „Слезай с чашечки моей, слезай давай. Молочко мое не булькай ноженками своими. *(Осуждающе.)* Они у тебя поганенькие, ноженки-то! [...] *(Разнюнилась.)* Скисил молочко мое, что я кушать буду - кислое?! [...] ну, хулиганишка, ну, поганенький, ну, погоди, маленький, я вот рубашонку тебе порву! [...] Стой - говорю, ах, забегал, ах, забегал, ах ты, ах ты, ах ты, тьфу!” A gdy dziewczyna zasypiała, nawet przez sen słyszała dziwny głos przedrzeźniający Babkę oraz ją samą, a także drażniący Murzika:

Голос. Пойду стару бабку щекотати, она мне рубашонку порвала! *(Издаലെка.)*

Эй, морда пушистая! Я твое молочко скушал!

Кот гадко взвыл.

Жирный, жирный, хвостатый! Твое скушал, бабкино - скислил.

Хихиканье. Легкий топоток таает. Шипит кот. Звенит будильник.

I chociaż dźwięk budzika mógłby sugerować, że wszystko to było jedynie koszmarnym snem Nataszy, to wzrok, jakim zawsze następnego ranka Babka śledziła dziewczynę próbując domyślić się, czy słyszała coś w nocy utwierdza w przekonaniu, że w mieszkaniu rzeczywiście dzieje się coś niezwykłego. Jedynie z tajemniczych rozmów dowiadujemy się, jak wygląda dziwna istota niewielkich rozmiarów, ruda, w białej koszuli, złośliwa, ale zadomowiona w mieszkaniu, określana przez Babkę mianem „Древняк”, która nie śpi już od stu lat i nie daje spać jej, łaskocząc ją i robiąc różne psikusy. Odbiorcę dramatu coraz bardziej intryguje tajemnicza postać i jej związek z lokatorami mieszkania.

Tradycyjny opis pełen detali i dobrze znanych czytelnikowi elementów codziennej rzeczywistości staje się coraz bardziej przesycony magią, fantastycznością, a także folklorem. Osoba właścicielki mieszkania łączy w sobie dwie postaci – ludową mądrą kobietę i bajkową złą macochę. Z jednej strony wyznacza ona Nataszy tradycyjne

niewykonalne bajkowe zadanie – pozbierać rozsypane ziarenka mąki – aby móc stale kontrolować podporządkowującą się jej dziewczynę. Natasza zawsze posłusznie wykonuje polecenia, często w towarzystwie Murzika, który wydaje się we wszystkim ją wspierać:

Наташа (*тихо*). Мурзик, хоть ты под ноги не лезь. Да отойди ты, не цапай веник. Ну и дура она у тебя, ну и дурища! Как ты с ней живешь? Да не лезь же ты, и так на карачках тут ползаю. Господи, ну что ты мне щеки лижешь, ну щекотно же! (*Чихает.*) Чихает и кот.

Это мука.

Вновь оба чихают.

Ну ты что, Мурзик, совсем, да? Что ты в муке катаешься? И так чихаем!

Szary, a nie czarny Murzik pełni tu rolę tego zwierzęcia, które w bajkach zawsze pomaga protagoniście wygrać ze złem, ochrania go i często samo uczestniczy w walce. Kot bądź co bądź zawsze kojarzony z nieczystymi siłami i tutaj również nie pozbywa się całkowicie tego piętna, gdyż – przypomnijmy – dziwne rzeczy dzieją się tylko pod jego obecność. Kim lub czym jednak jest owo zło? Odpowiedź na to pytanie zna Babka, która jawi się również jako mądra stara kobieta, znająca zasady postępowania i rozumiejąca piskliwe głosy dochodzące do Nataszy nocami. Można w niej dostrzec również cechy Baby Jagi, takie jak wiek, zmuszanie dziewczyny do jedzenia, czy też dokładne przeliczanie pieniędzy, co kojarzy się z bajkową próbą przekupienia nieczystej siły. Jednak dla szczęśliwego finału sztuki ważniejsze jest przestrzeganie dawnych słowiańskich obrzędów oraz dobra dusza dziewczyny. Babka posługuje się czarną magią, zna zaklęcia i posiada obszerną wiedzę, którą, zgodnie z ludową tradycją, powinna komuś przekazać. Być może dlatego zgodziła się przyjąć Nataszę pod swój dach, ale najpierw musiała sprawdzić, czy dziewczyna będzie potrafiła sprostać temu dziedzictwu, czy nie okaże się zbyt słaba. Wykorzystała więc mąkę rozsypaną na podłodze i dodając do niej wody wypowiedziała swoiste zaklęcie: „Тили-тили тесто, жених и невеста.” Według dawnego obyczaju narzeczeni przed ślubem piekli razem ciasto jako symbol całości i nierozzerwalności ich związku. Babka próbowała więc zniewolić i podporządkować sobie dziewczynę, która sprzątając, dosłownie i w przenośni „przylepiała się” do tego miejsca: „я знала, что если я хоть на миг задремлю, то я навсегда прилипну к буфету или к столу, поэтому я ползала непрерывно и Мурзик ползал, и мы с ним были,

как две мухи в меду.” I kiedy wydawało się, że Natasza się podda, że nie ma już dla niej ratunku ponownie pomógł jej nie kto inny, jak Murzik. Kontekst, jaki nakreśla Sadur dla tych wydarzeń ma charakter rytualno-magiczny, z wyraźnym powiązaniem z wierzeniami i folklorem dawnych ludów słowiańskich.

Niesamowite zjawiska rozgrywające się w zwyczajnym moskiewskim mieszkaniu oraz zamieszkujące je tajemnicze postacie zostają mocno urealnione zarówno przez szczegółowy opis przestrzeni, jak również reakcje Nataszy, która potwierdza fantastyczność jako fakt, który nie rozegrał się jedynie w jej głowie, czego świadectwem jest krwawy ślad po pazurach Murzika, który pozostał na policzku dziewczyny, gdy zwierzę starało się ją ocalić. Natasza nie potrafi się jednak pogodzić z owymi przeżyciami, ani się do nich przyzwyczać. Tymczasem Sadur nawet w opisie pogody łączy folklorystyczne demoniczne symbole i motywy ze zwyczajnymi wydarzeniami. Przede wszystkim jest to złowieszczy deszcz sygnalizujący obecność nadnaturalności. Zła pogoda w październikową noc odsyła do dawnych wierzeń, według których czarownice posiadały władzę nad siłami przyrody i potrafiły kontrolować pogodę, a działalność nieczystych sił była najintensywniejsza właśnie podczas ciemnych i mrocznych miesięcy. Jesienne zrównanie dnia z nocą oznaczało stopniowe pograżanie się świata w coraz większych ciemnościach, a zdaniem etnografów, jesień traktowano jako wstęp do zimy, do przesilenia zimowego i zwycięstwa życia³⁸⁸. Jesień to pora, gdy ciemne siły najbardziej zagrażały człowiekowi, nie dziwi więc fakt, że w taką noc również dał się słyszeć piskliwy głos i narzekania Babki na istotę, która nie daje jej spać, łaskocze i ściąga z niej kołdrę. I gdy wydaje się, że tym razem Natasza zostanie pokonana przez mroczną potęgę – „Я их слушала, а сама сидела в постели и тряслась. И вдруг чувствую - у меня у самой глаза горят. Хочу лечь и не могу: сижу, лягаю, глазами ворочаю. Может, я втянулась уже и мне самой охота? [...] Я заплакала, а сама такая окостенелая, что слезы вытереть не могу. Хочу туда, за занавеску, тянет аж из живота.” – znów ocalił ją Murzik. Natasza znalazła się na rozdrożu, mając wybór między mrocznym tajemniczym światem, którego nie znała a ziemską rzeczywistością. Tym razem jednak jednoznacznie zdecydowała się przeciwstawić Babce, podświadomie czując, że jest poddawana próbom. Gdy rano stara kobieta znów uważnie przyglądała się dziewczynie, ta postanowiła: „Я прямо чувствую, что можно сказать «я слышала,

³⁸⁸ Zob. H. Czerwińska: *Czas świąteczny w tradycyjnej kulturze ludowej*. Korzystam ze strony internetowej: <http://cyfrowaetnografia.pl/dlibra/docmetadata?id=1736&from=publication>. [Data dostępu: 05.02.2016]

я видела», а не хочу! Я связываться с ними не хотела, вот что! Я молодая, мне интересно со своими ровесниками, я хочу жить настоящей жизнью!» Tym samym bohaterka potwierdziła istnienie tajemniczego świata zaklęć i magii, bowiem nic, co nierealne nie może zostać odrzucone.

Zwrot ku realnej rzeczywistości następuje szybko i Natasza przedstawia historię związaną z tym, kiedy to została prawie wydalona ze szkoły, ponieważ zgubiła białą koszulę miniaturowych rozmiarów, którą uszyła na zajęcia z chustki do nosa. W mieszkaniu natomiast na jakiś czas tajemniczy głos ucichł, aż pewnej nocy bohaterka dowiedziała się, do kogo należy:

Малюсенький, личико у него было, а сам какой-то рыженький, грязненький, какой-то тряпочкой обмотанный. Я смотрю, что за тряпочка такая, бешено знакомая? Батюшки, это же моя рубашоночка, за которую меня чуть из училища не исключили. Рубашоночка ему большая, он из нее еле выглядывает, на груди уже порвано и рыжая шерстка торчит, как у мужичка. А сама рубашоночка уже ни на что не похожа, будто он под забором в ней пьяный валялся! Красивый! Главное, стоит, дергает меня за одеяло, насупился, губы оттопырил, а сам не видит, что я давно уже на него смотрю. [...] Вижу, что он на меня немножко похож, и что-то ласковое появилось в душе и в то же время страшно до кошмара какого-то. [...] Стоял, стоял, потом насупился, смотрит исподлобья, а мордочка, как моя: носик, бровки, все мое, только масюсенькое! Рубашоночка с плеча сползает, он ее назад натягивает, нервничает, почесывается, мнетя, а я лежу, ничего поделать не могу [...]. И вдруг кто-то прямо в ухо мне шепчет.

Голос. Спрашивай, а то как дам!

Наташа (*сиплым басом, с ужасом*). К худу или к добру?

Голос (*отвечает мгновенно, дождавшись ритуального вопроса*). Маленько к добру.

Наташа (*рассказывает*). И тут кто-то как треснет меня по башке, я упала, глаза зажмурила, а когда открыла, никого уже не было.

Kim jest tajemnicza postać, istota od początku sztuki związana z mrocznymi siłami, w której bohaterka dostrzegła siebie i która, wbrew oczekiwaniom, nie przeraziła jej ani nie skrzywdziła. I kto uderzył bohaterkę? Niezwykłość opisanych wydarzeń staje się

jeszcze bardziej intensywna, gdyż Sadur pozostawia czytelnika z nierozwiązanymi zagadkami i jedynie od niego samego zależy, czy podążając za jej wskazówkami spróbuje je rozwiązać.

Autorka namawia odbiorcę, by ten spróbował rozpoznać naturę nieznanego wykorzystując pochodzącą z folkloru frazę „К худу или к добру?”, która w sztuce tworzy swoisty refren. I właśnie w wierzeniach ludowych dawnych Rosjan znaleźć można odpowiedź na pytanie, kim jest milutki rudzielec. Mieszkańcy rosyjskich, ukraińskich i białoruskich wiosek wierzyli, a w niektórych miejscach wierzą do tej pory, że każdy dom i każda rodzina ma swojego domowego ducha – domowoja – gospodarza i opiekuna, który zapewnia normalne życie rodziny, zdrowie jej członków oraz dobrobyt. Domowoj najczęściej kojarzony był ze zmarłym przodkiem, pozostającym głową rodu, co potwierdza rozwinięty kult przodków wśród dawnych Słowian. Obraz domowoja przetrwał do naszych czasów dzięki ludowym podaniom, bajkom i byliczkom. Dzięki nim wiadomo, że był to mały, krępy mężczyzna z ogromną brodą, obrośnięty żółtą, rudą, czarną lub białą sierścią, a jego ubiór to głównie biała koszula. Może przyjmować wygląd lub tylko wybrane cechy każdego członka rodziny i każdego zwierzęcia. Jego związek z nieczystą siłą, zazwyczaj przejawiał się w jego nocnej obecności, a pokazywał się on przede wszystkim po to, by poinformować, że w życiu rodziny wydarzy się coś dobrego lub złego. Zdenerwowany lub obrażony domowoj mógł wyrządzać drobne szkody, złośliwie chować rzeczy, straszyć i hałasować nocą, tłuc naczynia czy zrzucać kota z pieca. Jednym z jego zadań było także karmienie, pojenie i dbanie o zdrowie bydła. Przed ważnym wydarzeniem domowoj pokazuje się lub dusi śpiącego człowieka i jeśli wtedy zapytać go „К добру или к худу?” ten odpowie, jeśli „к добру”, a jeśli „к худу” – będzie milczał lub wysapie tylko „кху-кху”³⁸⁹.

Sadur wykorzystuje folklorystyczny materiał przypominając o dualistycznej naturze słowiańskiego świata, a zwłaszcza o przekonaniu, że w momencie narodzin po prawej stronie człowieka umiejscawia się anioł, a po lewej diabeł, którzy będą towarzyszyć mu do końca życia i tylko od niego zależeć będzie, która strona zdobędzie przewagę, choć często nie jest to tak oczywiste. Demoniczny domowoj z wyglądu bowiem okazał się, zgodnie z tytułem sztuki, całkiem „milenki”. Zaprzyjaźnić się z tym, co niepojęte, bowiem nie sposób tego pokonać – taki rodzaj zachowania przetrwał od

³⁸⁹ Zob. więcej np.: E.E. Левкиевская: *Мифы русского...*; A. Kempniński: *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*. Warszawa 2001.

czasów najdawniejszych w podświadomości człowieka. Natasza wzorem dawnych Słowian, choć do końca nie zdawała sobie z tego sprawy, wkupuje się w łaski magicznej istoty koszulką uszytą na zajęciach, a także swoją pokorą. Spotkanie demona z bohaterką ma w sztuce charakter komiczny, w momencie kiedy każde stara się przeciągnąć koldrę na swoją stronę, a nieczysta siła o rozmiarze lalki usiłuje w dziecięcy sposób grozić dziewczynie. Dobra wróżba „mileńkiego rudzielca” spełniła się, bowiem Natasza przeprowadziła się do swojego narzeczonego i przez to całkowicie odcięła się od świata cudowności. Swoją bezbronnością, prostoduszną cierpliwością, niedoświadczeniem, czułym i przyjaznym traktowaniem Murzika dziewczyna zjednuje sobie przychyłność domowaja, który, być może wbrew woli Babki, uszczęśliwia Nataszę.

Milutki rudzielec to kolejna sztuka Sadur, w której bohaterka bierze udział w niesamowitych wydarzeniach. Stanowią one zakwestionowanie pojmowania i ukazywania świata w kategoriach racjonalnych, dających się dokładnie przeanalizować i wyjaśnić. Świat Sadur zawiera w sobie znaczną populację tajemniczych kobiet w różnym stopniu powiązanych z nadnaturalnymi siłami, które znakomicie pasują do słowiańskiej tradycji czyniąc dobro lub zło. Na poły magiczne, na poły rzeczywiste postacie i wydarzenia otoczone są przez realny ziemski świat, o czym autorka stale przypomina. Nawet jeżeli coś jest niezwykle, to jednocześnie empirycznie istnieje, jest prawdziwe – „действительное” – i nie powinno być uważane za metafizyczną metaforę. To, co naturalne oraz to, co nadnaturalne jest przez Sadur traktowane jednakowo, normalnie i zwyczajnie, tak jak podchodzili do tego dawni Słowianie. Odnosi się wrażenie, że autorka podświadomie może wyraża swoją nostalgię za tą potężną, sprzyjającą cudom wiarą ludową, która zawsze tak ją zachwycała: „Тайной реализма владеет лишь народ. Но народ не владеет словом. Отказавшись от внешней приметности, живя свою скудную жизнь, он владеет тайной бессмертия.”³⁹⁰ Taki uprzywilejowany sposób postrzegania rzeczywistości, który daje wiara, jakiej współczesny człowiek już nie posiada jest w zagadkowym świecie Sadur warunkiem, by podjąć próbę odnalezienia przez bohatera własnego „ja”. Jakkolwiek daleko odchodziłyby od folkloru złożone współczesne sztuki autorki, opowiadające o życiu osobistym człowieka i jego miejscu w świecie, z całą pewnością pobrzmiwać w nich będą echa magicznego klimatu pełnego tajemnych obrzędów i zaklęć, o których wiedza została przekazana wyłącznie wybrancom. Natasza rozpoczęła swoją „przygodę” jako

³⁹⁰ Нина Садур: *Догадка о...*

prosta, niedoświadczona dziewczyna z prowincji, a zakończyła jako młoda kobieta gotowa do zamążpójścia. Uczestnicząc w kolejnych niesamowitych wydarzeniach bohaterka dojrzewała psychicznie i odnalazła wewnętrzną siłę, by stawić czoła temu, co nieznanemu. Marząc o tym, by być wolną i niezależną musiała cały czas mieć się na baczności, by nie ulec dziwnej staruszce, która czynnie uczestniczyła w procesie dojrzewania Nataszy. Metaforyczna i bajkowa postać Babki, kobiety znikąd, rozrzucającej mąkę i wygłaszającej przedziwne monologi jest złowieszczym znakiem obecności innego świata. Jest to postać równocześnie szkaradna i śmieszna, funkcjonuje na marginesie egzystencji w jej wymiarze metafizycznym i społecznym. Podobnie jak w przypadku innych dziwo-bab stworzonych przez Sadur, również ta z *Mileńskiego rudzielca* jest bohaterką o niejasnym statusie ontologicznym, której istnienie jest tyleż pewne, co wątpliwe. Jako postaci o folklorystycznym rodowodzie, wzbogacone o „literackość” są nośnikami polemiczności, niszczą to, co schematyczne i szablonowe. Zagadkowa przestrzeń moskiewskiego mieszkanka i zamieszkujące ją tajemnicze istoty prowokują swoją groteskowością, w której rzeczywistość przenika się z metaforą a realizm z fantazją. Tym sposobem Sadur kontynuuje tradycję zapoczątkowaną na początku wieku przez oberiutów.

We wnętrzu mitycznej ryby

W jednym z artykułów krytycznych na temat twórczości Sadur badaczka Nina Paszkina stwierdza:

Бытовая зарисовка неожиданно обращается в гиперболу, а фантастический сюжет вдруг обрастает достоверными, точно отобранными деталями. Простая житейская история оборачивается у Садур притчей. В реалистическое повествование вплетается символика. Естественное граничит с запредельным, будничная приземленность с возвышенным и прекрасным. Наивность и почти детская непосредственность не противоречат глубине, мудрости, озарению, а трогательная незащищенность мужеству и стойкости. Тонкая лирика сочетается с иронией и почти фельетонной сатирой, трагическое с фарсовым, юмор и лукавое озорство с неподдельным драматизмом³⁹¹.

³⁹¹ Н. Пашкина: *Магия творчества*. „Современная драматургия” 1990, nr 3, s. 246.

Taką właśnie sztuką-hiperbolą czy też sztuką-metaforą jest niewątpliwie *Морок*, dramat powstały w 1987 roku, który koncentruje w sobie w hiperbolizowanej formie podstawowe mistyczne, folklorystyczne oraz mitologiczne motywy. Tytuł utworu jest trudny do przetłumaczenia, stanowi anagram tytułu całego zbioru *Обморок*, w którym utwór ten zajmuje centralne miejsce i jest tak samo zagadkowy, jak pierwsza w kolejności *Dziwo-baba*. Wysłunięcie przez Sadur na plan pierwszy słowa „морок” oznaczającego mrok, mroczność, ciemność znakomicie odzwierciedla charakter całego utworu. Ponadto według mitologii słowiańskiej Morok to mroczny duch, sługa Czarnoboga – straszliwego bóstwa, początku wszelkich niepowodzeń, lubującego się w przelewaniu krwi, wściekłości i czynieniu wszelkiego zła. Od słowa „морок” pochodzi „замороченный”, czyli zagubiony, zwiedziony, jak również podporządkowany siłom zła³⁹². Biorąc pod uwagę zawarte w oryginalnym tytule znaczenia, preferowany przez nas polski wariant brzmi *Mroczenieza*.

Myślenie magiczne jest w dramacie wyrazem wierzeń i mitów związanych zarówno z ciemną stroną panteonu bóstw, jak również z tak charakterystycznym dla ludów pierwotnych, w tym Słowian, kultem przyrody: „Dawni Słowianie czuli się częścią przyrody, wiedzieli, że posiada ona potężną siłę oddziaływania na człowieka [...] świątyniami Słowian były przede wszystkim lasy, święte gaje i wzniesienia. [...] Fakt ten nie jest świadectwem ich zacofania, ale ogromnego umiłowania przyrody.”³⁹³ Szacunek dla ziemi, wody i wszystkich zamieszkujących je istot żywych świadczył o ogromnej zależności człowieka od otaczającego świata. Dawniej ludzie oddawali cześć tym elementom rzeczywistości materialnej i niematerialnej, dzięki którym, wedle wierzeń, istnieli i mogli przeżyć. Sadur do swoich utworów wprowadziła wiele z dawnego światopoglądu ludowego snując jednocześnie własne filozoficzne rozważania nad światem. Dzięki magicznym motywom otaczająca rzeczywistość wychodzi poza granice tradycyjnej logiki, ale w artystycznym świecie autorki możliwe jest wszystko.

Zjawiska niesamowite opisane w tekście dramatu *Mroczenieza* stanowią równoprawną ze wszystkimi innymi elementami część świata przedstawionego, przybliżoną przez stylistykę realizmu magicznego. Akcja sztuki rozpoczyna się na Krymie, na samym brzegu Morza Czarnego, gdzie dwóch braci-rybaków – Agris i Imant, uważających się za naukowców – w okrutny sposób bada wyłowione ryby. Zapisują oni

³⁹² Zob. więcej np.: G.A.Glinka, A.S. Kajsarow: *Dawna religia...*

³⁹³ L. Matela: *Tajemnice Słowian*. Białystok 2005, s. 85.

ich cechy charakterystyczne, by następnie wyrzucić niepotrzebne już stworzenia na drogę. Zamiast respektu dla przyrody w postępowaniu mężczyzn, szczególnie Agrisa, widoczna jest pogarda i poczucie wyższości wobec niej. Za cenę życia morskich stworzeń, Agris pragnie ją zdominować, zgłębiając coraz to nowe morskie tajemnice. Pewnego dnia pseudonaukowcy wyłowili z morza bardzo dziwną istotę – przezroczystą jak meduza rybę z dwiema parami oczu i pieprzykiem na grzbiecie, długą na kilometr. Oczywiście po dokładnym opisie trafiła ona na drogę i tam poniewierało się jej ciało. Tajemnicza przezroczysta istota wprowadza do dramatu element niesamowitości. Autentyczność jej istnienia poświadcza zachowanie przechodniów, którzy stale potykają się o śliskie, nieruchome już ciało, choć nie są świadomi, o co zawadzają, bowiem tajemnicza istota pozostaje przezroczysta, niewidoczna dla nich:

Входит Боря, в крови и битых яйцах

Боря. Я поскользнулся на ровном месте. Горе! Это место оказалось скользким, как масло. О горе! Я разбился в кровь! Я разбился в кровь! [...] Я купил три десятка яиц в кооперативном магазине. [...] Все они разлетелись вдребезги на том ровном месте³⁹⁴.

Niesamowite zjawisko w postaci przezroczystej ryby zostaje więc bezpośrednio potwierdzone, akcentując jednocześnie fakt, że dwaj bracia nie przejmują się krzywdami wyrządzanymi żywym istotom, czy to rybie, czy też człowiekowi. Jediną osobą, której nie obce są losy morskich zwierząt jest Sardana, tajemnicza i niezwykła kobieta, która każdego lata przyjeżdża tu z Jakucji, by rozkoszować się słodkimi morelami, dającymi jej szczęście. Z pozoru wydaje się zwyczajną wypoczywającą turystką, jest to jednak postać, która uchodzić może w dramacie za wszechwiedzącą i, można by dodać, „wszechwidzącą”, gdyż widzi równie ostro zjawiska nadprzyrodzone, jak i realne. Jeden z badaczy scharakteryzował ją krótko, ale przekonująco: „Якутка, зубной врач, обожающая абрикосы – шаман, дитя природы.”³⁹⁵ Rzeczywiście, kobieta rozumie przyrodę, siły rządzące światem i istnieniem wszystkich istot żywych, przez co można przyrównać ją do Dziwo-baby. Wielokrotnie podkreśla, że swoją wiedzę otrzymała od szamana i jako jego uczennica zdaje sobie sprawę z zagrożenia, jakie niesie ze sobą działalność obu braci. Stara się ich ostrzec, niestety bezskutecznie: „Я вижу правду.

³⁹⁴ Н. Садур: *Морокоб*. W: Еадем: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 296-297. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

³⁹⁵ И. Цунский: *Технология...*, s. 175.

Меня шаман научил. Ты [Агрис – М.Н.-J.] безумен. Ты погубишь своего брата. Ты погубишь всех. [...] Меня научил шаман знать тебя глубоко насквозь. Шаман знает все.” [s. 299-300]

Według licznych źródeł szamanizm był jedną z pierwszych religii wśród społeczności plemiennych. Jest to połączenie praktyk i wierzeń, bazujące na relacjach świata realnego ze światem duchowym. Fundamentalną rolę odgrywa w nim postać szamana, osoby mogącej podczas ekstatycznych ceremonii swobodnie podróżować w zaświaty, łączącej w sobie jednocześnie magię, pierwotną wiarę, sztukę oraz szacunek dla przyrody. Szaman wspierał magiczno-religijny model świata dla dobra swojej wspólnoty bądź jej poszczególnych członków. Szamanizmem właściwym nazywany jest szamanizm występujący wśród rdzennych społeczności plemiennych Syberii i Azji Środkowej, rozwinął się na bazie wierzeń animistycznych, które zakładają stałą obecność świata duchowego we wszystkich aspektach natury. Każdy człowiek doświadcza obecności duchów bądź to pochodzących z poziomu świata duchów złych, niesprzyjających człowiekowi, bądź też z położonego nad Ziemią poziomu świata duchów dobrych, pomocnych. Pośrodku nich zaś, według kultur animistycznych, znajdować się miał płaski dysk Ziemi stale poddany działaniom sił nadprzyrodzonych. Kontakt szamana z duchami, następujący w transie, miał zapewnić społeczności pomyślność i przychylność świata duchów. Właśnie ekstaza to podstawowy czynnik różniący szamanizm od magii, bowiem magowie, czy też czarownicy wzywają i proszą o pomoc duchowe istoty nadprzyrodzone lub różnego rodzaju bóstwa odprawiając rytuały, które nie przenoszą ich w odmienny stan świadomości. Muszą oni mocno wierzyć w wykonywane czynności oraz efekty magicznych działań, podczas gdy w szamanizmie wiara właściwie nie jest potrzebna, bowiem szaman w trakcie ekstazy przeżywa to całym sobą. Wprowadza się w trans i wchodzi w kontakt ze światem duchowym, zgłębia jego zakamarki, przez co wszystko jest dla niego aspektem jednej rzeczywistości. Szamanizm syberyjski to także ogromna złożoność folkloru szamańskiego, cechuje go wręcz wartość artystyczna, można w nim bowiem odnaleźć bogactwo poezji, zaklęć czy modlitw, na uwagę zasługuje także sztuka, z jakim wykonane są rytualne stroje i bębny³⁹⁶.

³⁹⁶ Zob. więcej np. A. Wierciński: *Magia i religia: szkice z antropologii religii*. Kraków 1994; J.S. Wasilewski: *Podróże do piekieł: rzecz o szamańskich misteriach*. Warszawa 1979; A. Szyjewski: *Szamanizm*. Kraków 2005; M. Eliade: *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. K. Kocjan.

Czyniąc z Sardany uczennicę szamana Sadur podkreśla jej wyjątkowość, szczególne możliwości, szczególne uzdolnienia, bycie „wybraną” do specjalnej roli przez siły nadprzyrodzone, których to działań i przejawów inni obecni nie dostrzegali. Szaman to „ten, który wie”, także bohaterka dramatu posiada wiedzę, którą stara się wykorzystać w celu szerzenia dobra. Ostrzega Agrisa, że jego „naukowa” działalność w pierwszej kolejności zgubi jego brata, który faktycznie po wyłowieniu przezroczystej ryby oszalał, nie chciał opuścić tej tajemniczej istoty, później zaś poszukując jej biegał po mieście nago pokryty jedynie rybimi łuskami. Odczuwał ciągłą potrzebę przebywania wraz z nią, bowiem zakochał się w tym dziwnym morskim stworzeniu, które sam wyłowił i sam również zabił.

Sardana wie, że Sława – gospodarz wynajmujący letnikom pokoje – choć z pozoru wydaje się zwyczajnym mężczyzną z domem otoczonym sadem i banalnymi sąsiadami, to w rzeczywistości: „Слава мертвец. Ночью он ходит мертвый с белыми глазами, а днем ничего не помнит. Он умер три года назад, но его плохо закопали, и он вылез, и по-прежнему живет на улице Трудовая, дом семнадцать. Никто не заметил в нем перемен, кроме меня.” [s. 307] Zmarły zwyczajnie powrócił do świata żywych i, co ważne, sam nie zdaje sobie sprawy z tego, że nie żyje. Jak dawniej smaży dla swoich gości smaczne ziemniaki, częstuje wszystkich herbatą z konfiturą i troszczy się o to, by nikt nie niepokoił wypoczywających u niego przyjezdnych. Motyw ożywionych zmarłych nieobcy jest demonologii ludowej, w której jednak zwykle istnieli oni jako istoty o nieposkromionej władzy zabijania, w pierwszej kolejności kierujące się ku swoim jeszcze żywym krewnym. Istniało wiele sposobów, by ustrzec się przed powrotem zmarłego z grobu, mogącego wyrządzać szkody, a w najgorszym wypadku unieść ze sobą dusze żywych ludzi. Sadur przeszczepiając na grunt dramatu postacie i obrazy ludowych wierzeń dokonuje ich ciekawej transformacji. Ciągłe balansowanie na granicy życia i śmierci, niegdyś budzące grozę, dziś stało się elementem rzeczywistości praktycznie niezauważanym przez zwyczajnych ludzi. Wydaje się wręcz, że to oni stanowią większe zagrożenie dla otaczającego świata swoim nieodpowiedzialnym zachowaniem.

Zdarzenia z obu wymiarów stale przeplatają się ze sobą, a Sardana bez zająknięcia, w ten sam sposób potrafi mówić o każdym z nich. Jej ton jest rzeczowy i konkretny jak

Warszawa 1994; M. Lörlér: *Uzdrowiający szamanizm. W kręgu medycyny szamanistycznej*. Tłum. M. Dziedzic. Katowice 2003.

przystało na osobę wtajemniczoną w świat duchów. Bohaterka wie również, że sąsiadka Sławy – Luda – także skrywa niesamowitą tajemnicę:

Агрис. Зачем Люда мелькает в саду?

Сардана. Она рожает котят.

Агрис. Котят?!

Сардана. Не кричи! Да. И чтоб никто не узнал, она закапывает их в саду. [...]

Знай, когда Люда присядет под деревом, опусти глаза и уйди – она рожает котят. Чтоб убить их живьем. [...] Не бойся. Люда опасна только с апреля по март. А сейчас июль, она ослаблена, она в истоме. Бойся Славу. [s. 304]

Taki opis zjawiska niesamowitego sprawia, że staje się ono integralną częścią rzeczywistości przedstawionej. Luda traktowana jest jak zwyczajna mieszkanka nadmorskiej miejscowości i przed nikim nie zdradza się ze swoją „ułomnością”. Opis fizycznych i fizjologicznych aspektów tajemniczej i pełnej grozy sytuacji rodzenia kotów sugeruje obecność absurdu w życiu człowieka. Oczywisty i znany świat ulega deformacji, ponieważ między obydwoma wymiarami następuje płynne przejście, powstaje wręcz sugestia równej realności, zarówno ziemskiej przestrzeni widzialnej dla wszystkich, jak i tej nadprzyrodzonej. Wydawać by się mogło, że to Luda i Sława powinni być skazani na życie poza społecznością i poza relacją z drugim człowiekiem. Tymczasem to Sardana, jako posiadająca część wiedzy szamańskiej czuje się odepchnięta, co potęguje jej ludzkie doznania. Pragnie potwierdzić swoje człowieczeństwo, swoją zwyczajność i przynależność do rzeczywistego świata poprzez miłość. Dlatego roztacza szczególną opiekę nad Agrisem, wyznając mu: „Если мы умрем сегодня... Если мы умрем сегодня... Скажи, что ты любишь меня. Чтоб я не боялась умирать.” [s. 304] Pragnienie miłości upodabnia ją do zwyczajnych ludzi i zbliża do przyziemnego świata, natomiast specjalne uzdolnienia oraz umiłowanie przyrody łączy ją ze zjawiskami magicznymi, które zresztą zostają przedstawione w sztuce bardzo realnie.

Sardana, mimo przeczucia nadchodzącej katastrofy oraz nabytej mądrości nie jest jednak w stanie dokładnie przewidzieć kolejnych wydarzeń. Fantastyczny rybi stwór w tajemniczy, niedostrzegalny sposób rozrasta się, pochłaniając cały świat wraz z bohaterami dramatu. Wszystko zaczęło się od wykopania głębokiej jamy, do której miał wpaść Imant ciągle poszukujący i przyzywający ukochaną rybę. Jako pierwszy znalazł

się w niej Boria, sąsiad Sławy i jedyna postać dramatu, której wydaje się, że rozumie świat, uważa on, że podstawą porządku świata jest przestrzeganie porządku. Dlatego bohater stara się ustrzec przed wszystkim, co jest dla niego niezrozumiałe i wykraczające poza przyjęty przez niego porządek, poza normy. Borys ciągle pisze donosy na dziwnych, jego zdaniem, wypoczywających, postępujących wbrew obowiązującym regułom i prawom i przez to wnoszącym w otaczający świat chaos. Nie jest przez to darzony sympatią, choć stale zabiega o względy wszystkich, a jego największym marzeniem jest zająć miejsce powszechnie lubianego Imanta. Wydaje mu się, że postępując w ten sposób jest w stanie przewidzieć i wpływać na wydarzenia, które będą zależne od jego woli i dokonanych wyborów. Tymczasem wszystkie incydenty, w tym czyny samego Borysa, są uzależnione od zewnętrznych niepodporządkowanych bohaterowi i nie dających się przewidzieć okoliczności. Przypadkowy upadek mężczyzny pociąga za sobą katastrofalne konsekwencje, bowiem, gdy w jamie znaleźli się wszyscy próbujący sobie wzajemnie pomóc bohaterowie „Их всосала зыбучая земля.” [s. 309] Jama w tajemniczy sposób przekształca się w ruchome ciało olbrzymiej ryby, a bohaterowie, niczym robaki, przesuwiają się wewnątrz w całkowitych ciemnościach. Charakter opisywanego zdarzenia jest niesamowity, wręcz baśniowy, zwłaszcza że w bajkach ludowych częstym motywem jest połknięcie protagonisty przez wieloryba. Zwykle udaje mu się uciec z brzucha zwierzęcia przy pomocy nożyka³⁹⁷. Bajka rosyjska zna przenosiny bohatera w rybie do innych krain, zna rozpalanie w rybie ogniska, by ta, odczuwając ból, wypłuka połkniętego. Również wśród dawnych plemion amerykańskich i australijskich istniały obrzędy związane z połknięciem i wypluwaniem człowieka przez zwierzę. Wtajemniczany przechodzić miał przez budowlę, mającą formę monstrualnego zwierzęcia, przedstawionego w postaci specjalnej chatki, domu lub innych konstrukcji. Wchodzono do niego dobrowolnie lub było się wrzucanym siłą i to stanowiło symboliczne połknięcie, wydostanie się zaś na zewnątrz – wyplucie. Przebywanie w „żołądku” zwierzęcia dawało powracającemu magiczne zdolności, między innymi umiejętność panowania nad zwierzęciem. Powracający stawał się wielkim myśliwym. Z upływem czasu w micie nastąpiły zmiany, nie połykało już zwierzę, a morze, później zaś przekształciło się ono w ogromne morskie stworzenie, w rybę³⁹⁸. Motyw jamy dającej początek magicznym zdarzeniom pojawił się już w *Dziwo-babie*. Tam również dziura

³⁹⁷ Zob. I. Rzepnikowska: *Bajka magiczna we współczesnej folklorystyce rosyjskiej*. W: *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne*. Toruń 2002.

³⁹⁸ Zob.: W. Propp: *Historyczne korzenie...*

w ziemi była miejscem granicznym pomiędzy sferą transcendentną a realną, miejscem, w którym bohaterka po raz pierwszy zetknęła się z czymś niezwykłym. Jednak w przeciwieństwie do Lidii Pietrowny, tutaj bohaterowie nie wydają się zaskoczeni ani przerażeni niesamowitym zjawiskiem, zachowują się dokładnie w ten sam sposób, co na powierzchni ziemi. Widać to doskonale w dialogu prowadzonym, jak można przypuszczać, między Borysem i Sławą:

- Боря, пропусти Люду вперед.
- Нет, не пропущу!
- Нет, пропусти!
- Нет, не пропущу! И ничего вы мне не сделаете! И не прогоните, как наверху! Я теперь всегда буду с вами!
- Боря, пропусти Люду, пожалуйста.
- А что ты мне за это дашь?
- Если ты ее пропустишь, я буду с тобой дружить.
- Врешь.
- Не вру.
- И будешь варенье мне давать?
- Буду.
- И чай индийский?
- И чай буду.
- Проходи, Людка. [s. 310]

Ta całkowicie racjonalna, choć nieco groteskowa rozmowa, przypominająca przekomarzanie się dziecka z dorosłym, zupełnie nie współgra z okolicznościami, w jakich znaleźli się bohaterowie. Ukazuje ona jednak znakomicie najgłębiej skrywane przez Borysa pragnienie akceptacji i przyjaźni. Niesamowite zjawisko opisane jest jako integralna część rzeczywistości przedstawionej, wręcz wypełnia sobą całą rzeczywistość. W dotychczasowym życiu brakowało szczerości w relacjach z innym człowiekiem, każdy z bohaterów podświadomie czegoś pragnął, ale nikt nie zdołał wypowiedzieć swych

pragnień na głos. Wzorem oberiutów Sadur za narzędzie buntu przeciwko takiemu stanowi rzeczy przyjęła znane już „buffo”, by ukazać cały bezsens takiej egzystencji. Opisywanie niesamowitego zjawiska w tonie groteskowym wzmacnia jeszcze bardziej odczucie absurdu świata, ludzkiego losu i ludzkich wyborów, w których brakuje jasności, bezpośredniości oraz zrozumienia.

W nowych, niesamowitych warunkach postacie sztuki odkrywają nowych siebie, uświadamiają sobie, na czym lub na kim tak naprawdę im zależy: „Так и в пьесе Садур «Морокоб» персонажи погружаются внутрь большой прозрачной рыбы, где перерождаются, вернее – не рождаются, обретая, наконец, способность отличать любовь от нелюбви (Сардана – Агрис) и жизнь от смерти (Сардана – Слава).”³⁹⁹ Jednak jak się okaże, rozróżnienie życia i śmierci nawet w tak niezwykłych okolicznościach nie jest łatwe ani oczywiste:

- Нас проглотили! И качают! Это все твои отдыхающие! Я тебе говорил, не пускай отдыхающих! Теперь нас проглотили и уплываю! Где мы теперь? Вдруг мы умерли?

- Не говори глупостей. Мы же разговариваем, значит, мы живые...

- Это еще надо доказать, что мы живые. Разговоры теперь не доказательство.

- Тебе не стыдно? Чай у меня просишь, дружить со мной хочешь, а сам делаешь такие грязные намеки. [s. 311]

Znow nasuwa się problematyka poruszona w *Dziwo-babie*, jakie bowiem można przytoczyć dowody na to, że rzeczywiście jest się żywym, tym bardziej mając świadomość, że „rozmawia się” z nieboszczykiem. Borys jako jedyny ma odwagę wypowiedzieć na głos to, co wszyscy wiedzą, wskazać na realne niebezpieczeństwo utraty życia, choć teoretycznie Sława nie mógłby umrzeć po raz drugi. Absurd? Może raczej poczucie wyższości człowieka przeświadczonego o tym, że jego życie ma większą wartość, niż tajemnicza i niezgodna z regułami świata egzystencja istoty, którą uznaje się za chodzącego trupa, czyli kolejne w utworze zjawisko magiczne. Lidia Ginzburg zauważyła, że np. W utworach Bekketa: „Живого от мертвого отличает только способность говорить, последний социальный акт – безответной, беспредметной,

³⁹⁹ А. А. Улюра: *Природа абсурдного в художественном мире Нины Садур*. Korzystam ze strony internetowej: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74346/43-Ulyura.pdf?sequence=1>. [Data dostępu: 08.02.2016]

бесцельной коммуникации.”⁴⁰⁰ Bohaterowie Sadur pozbawieni są nawet tego ostatniego rozróżnienia między żywymi i martwymi. W jej sztukach nie są realizowane powszechne wyobrażenia na temat życia pozagrobowego jako lepszego lub gorszego wariantu ziemskiej egzystencji, ponieważ zmarli nie opuszczają ziemskiej przestrzeni. Wraz z żywymi podejmują próby odnalezienia własnego miejsca w nowej rzeczywistości wewnątrz przeźroczystej ryby, w której wszystko wygląda dokładnie tak, jak w świecie realnym. Podobnie w *Dziwo-babie*, świat, który po katastrofie powinien zostać zniszczony, trwa nadal. W niczym nie różni się on od tego sprzed katastrofy, za to zmiany uległy uczucia i relacje łączące bohaterów. Te, które wcześniej były iluzoryczne, teraz stały się realne. Pojawiają się słowa o prawdziwej miłości i jej pragnieniu:

Имант (*целует воздух*). Рыба... моя... моя... в тебе... весь... я ... навсегда в тебе...

Сардана (*с тоской*). Имант так не похож на брата! Имант весь любовь! Он весь любовь!

Агрис. О нет! Брат всегда похож на брата! Сардана, вся моя любовь – тебе! Бери!

Люда. Сколько любви, сколько любви... Я жгла глаза свои, я вела вас по самым скользким уголкам этой рыбы... Я шла за чужим счастьем... Пусть так... Погреться у чужой любви. (*Сворачивается калачиком у ног влюбленных, мурлычет*). [s. 313]

Szczerłość, skrucha i wnikliwa analiza samych siebie przychodzi jednak zbyt późno. Następuje katastrofa, a człowiek nie jest w stanie zapobiec zachodzącym metamorfozom. Zwyczajny świat przekształca się na oczach bohaterów i czytelników niespodziewanie ukazując swoją całkowicie niezwykłą, fantastyczną i żywiołową stronę. Sadur posługuje się groteską przy prezentacji sposobu percepcji i odczuwania tego, co nadprzyrodzone, zagadkowe, jednak elementy magiczne nie tracą przy tym na ważności. Sztuka kończy się dokładnie wtedy, gdy wyznaczona zostaje granica, wskazująca na konieczność przewartościowania światopoglądu bohatera. Wraz z odbiorcą sztuki dociera on właśnie ku tej granicy i uświadamia sobie iluzoryczność wcześniejszych przedstawień o świecie. Taką „granicą” jest finalna fraza dramatu: „Она нас всех переваривает! Вот что!” [s. 314] Powinna ona wywołać szok zarówno u bohaterów, jak i u odbiorców, bowiem to

⁴⁰⁰Л.Гинзбург: *Записные книжки. Воспоминания. Эссе*. Cyt.za: Ibidem. [Data dostępu: 08.02.2016]

zdanie narusza podział między sceną a widownią, na co wskazuje zaimek „nas”. We wnętrzu przezroczystej ryby znaleźli się wszyscy i w każdym ostatnia fraza ma wzbudzić refleksje nad sytuacją świata i swoim w nim miejscem. Tym właśnie dla Sadur jest prawdziwy teatr, poproszona o skomentowanie motto „Театр – это обморок жизни”, stwierdziła:

Меня попросили сформулировать мое представление о театре, и мне кажется, связь между зрителем и актером, условно разделенными классическим бархатным занавесом, - это грань, которая существует между жизнью и смертью, или сном и бодрствованием, или реальностью и предчувствием каких-то других миров. Когда на сцене творится истинное представление, все захвачены высоким театром, жизнь замирает, ты в качестве зрителя полностью отдаешься этому волшебству, растворяешься в нем⁴⁰¹.

Świat dramatów Sadur jest straszny i niewyjaśniony, wskazuje, że na jakąkolwiek przemianę współczesnego człowieka jest już za późno, wszystkich czeka zagłada, katastrofa ze strony otaczającej przyrody. Podczas zetknięcia człowieka ze strefą nadprzyrodzoną nie jest akcentowana niezwykłość, nienaturalność czy to samego momentu spotkania, czy też istoty lub zjawiska należącego do sfery transcendentnej. Fakt przekroczenia granicy między światami jest całkowicie naturalny, uwarunkowany przez akcję i poprzedzające go wydarzenia, co skłania do refleksji. Realizm magiczny w pewnym stopniu pełni tu funkcję dydaktyczną, uświadamiając odbiorcy lęki, skrywane w podświadomości. Jednak w momencie, gdy wszystko stało się iluzoryczne, nawet „żywy trup” Sława stwierdza: „Что здесь происходит? Что происходит в мире? Я перестал понимать. Мы жили. Все стало ненадежное. Марево в мире, марево. [...] Если так будет продолжаться, станет невозможно жить.” [s. 309] Te słowa idealnie oddają całą atmosferę sztuki.

Przedstawione w sztuce niezwykle wydarzenia zaistniały dlatego, że dwójka samozwańcych rybaków-naukowców zapuściła się zbyt głęboko w „живот моря” i zbyt okrutnie obchodziła się z żywymi stworzeniami. Przezroczysta ryba to istota o charakterze niewątpliwie fantastycznym, jednocześnie jednak nie jest całkowicie wyłączona z rzeczywistości. Zamieszkuje przestrzeń wody, która już w starożytności

⁴⁰¹ E.B. Старченко: *Мистические мотивы в драматургии Н.Н. Садур*. Korzystam z wydruku z aktualnie niedostępnej strony internetowej. Artykuł dostępny w następującym źródle: *Современная русская литература: Сб. ст.* Ч. 1. Пермь 2005.

uważana była za najstarszą pierwotną pramaterię świata, z którą wiązał się wizerunek ryby jako symbolu prawdziwej mądrości. Na terenach starożytnego Sumeru istniał kult ryb lub ludzi-ryb, którzy przekazali mieszkańcom ziemi wiele cywilizacyjnych umiejętności. Ryba była ważnym symbolem, jako istota z morskich głębin w pierwotnym tworzywie bytu postrzegana była jako ta, która podtrzymuje ziemię zanurzoną w Praoceanie. Nie sposób nie nawiązać tutaj do *Dziwo-baby* i zawartym w niej słowiańskim micie, zgodnie z którym „после сотворения земли Бог создал трех больших и несколько маленьких рыб. На трех больших рыбах (по другой легенде – китах) он укрепил землю.”⁴⁰² Symbolika ryby pojawiała się w licznych starożytnych mitologiach jako podpora świata, źródło mądrości, które dało początek ludzkości⁴⁰³. Stworzony przez Sadur mityczny stwór zamieszkujący najgłębsze czeluście morza sprowadza chaos. Niczym mieszkaniem Praoceanu, jakby jeszcze nie do końca ukształtowany przed ostatecznym wyłonieniem się świata, nie do końca zindywidualizowany przyczynia się do katastrofy, a jednocześnie pomaga człowiekowi w wyzwoleniu, w pełniejszym doświadczeniu samego siebie, w inicjacji, a więc spełnia taką funkcję, jaką M. Eliade przypisuje potworom nieświadomości⁴⁰⁴. Równocześnie będąc łącznikiem pomiędzy dwiema strefami, przeźroczyta ryba nawiązuje do słowiańskiego kultu wody. W staroruskich rękopisach można przeczytać o modlitwach wznoszonych do tego żywiołu, o wróżbach, o jego leczniczych właściwościach, o składaniu mu przysiąg, a nawet ofiar. Zakazane było plucie czy oddawanie moczu do wody oraz wszelka działalność mogąca zaszkodzić jej lub jej mieszkańcom, ponieważ mogła się ona obrazić i zemścić⁴⁰⁵. Niewątpliwie czyny Agrisa i Imanta przyczyniły się do zemsty ze strony natury, przed którą uprzedzała uczennica szamana, rozumiejąca zjawiska zachodzące we Wszechświecie. W swoich sztukach Sadur wskrzesza archaiczne formy czy to pochodzenia mitologicznego, czy też folklorystycznego, by móc ukształtować sytuację śmierci-narodzin planety ziemi. Zgodnie z założeniem, że „Mit opowiada, w jaki sposób, za pomocą dokonań Istot Nadprzyrodzonych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna – Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment:

⁴⁰² Е.Е. Левкиевская: *Мифы русского...*, s. 131.

⁴⁰³ Zob. więcej np.: J. Żak-Bucholc: *Symbolika ryby i aspekt duchowej przemiany*. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,2012/q,Symbolika.ryby.i.aspekt.duchowej.przemiany>. [Data dostępu: 9.02.2016]

⁴⁰⁴ Zob. więcej: M. Eliade: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*. Tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998.

⁴⁰⁵ Zob. Е.Е. Левкиевская: *Мифы русского...*

wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowanie, instytucja.”⁴⁰⁶ – dramaty Sadur można uznać za kosmogoniczne mity współczesności.

Groteskowość Boga w kraju bez Boga

„Gdy rozum śpi, budzą się demony” – takie słowa umieścił jeden z najwybitniejszych malarzy hiszpańskich Francisco de Goya na stworzonej przez siebie rycinie, składającej się na cały cykl mrocznych grafik przedstawiających alegorie stanów ludzkiej świadomości. Poprzez artystyczne uogólnienie starał się on wydobyć i pokazać przy pomocy metaforycznych obrazów ponadczasowe i uniwersalne cechy ludzkiej świadomości. W swoich pracach Goya przedstawiał głównie potwory, gobliny, czarownice i inne tajemnicze istoty, symbolizujące nienawiść, pogardę, zubożenie czy przerażenie. Artysta przy ich pomocy wykpiwał słabości ludzkiego umysłu oraz krytykował ówczesną sytuację polityczną w Hiszpanii. W sytuacji gwałtownych przemian, gdy dotychczasowy porządek społeczny upada powstają warunki sprzyjające uspianiu rozumu i rezygnacji z racjonalnego myślenia, a takowe mogą doprowadzić do pojawienia się nowych groźnych ideologii, nad którymi rozum nie będzie mógł sprawować kontroli. Dowodów na potwierdzenie tej tezy dostarcza sama historia XX wieku, a realia życia w Rosji czy Związku Radzieckim napawały strachem także samą Sadur: „В этой стране жить было страшно всегда, просто природа страха менялась. Коммунисты нас пугали КГБ, демократы нас пугали коммунистами, а сейчас нас пугают бандитами. И до семнадцатого года тоже было страшно.”⁴⁰⁷ Autorka ze wstrętem wspomina dawne czasy: „Я ни секунды не жалею о советской реальности... Это было плохо. Вот почему: коммунисты-большевики отняли у нас истину. Россию и все наши национальные сокровища - православие, русскую культуру весьма изощрённо подменили своими, считаю, глумливо-сатанинскими.”⁴⁰⁸ Wzorem innych wielkich twórców także Sadur tworzy w swoich dziełach zupełnie nowy świat, w którym poszczególne elementy są rozpoznawalne, podczas gdy inne pochodzą z całkowicie odmiennego wymiaru, ale całość tworzy konstrukcję pełną ukrytych metaforycznych znaczeń. Jest to świat rodzący potwory quasi-ludzkie i quasi-zwierzęce,

⁴⁰⁶ M. Eliade: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998, s. 11.

⁴⁰⁷ A. Солнцева: *Квартира на первом этаже*. „Огонёк” № 2, 1998, s. 59.

⁴⁰⁸ А. Чанцев: *Нина Садур: нервная система бравых пьес*. Korzystam ze strony internetowej: <http://yarcen.ru/articles/culture/literature/nina-sadur-nervnaya-sistema-bravykh-pes/>. [Data dostępu: 13.05.2016]

pogrążony w szaleństwie, chaosie, koszmarach sennych czy okropnościach realnego życia, pełen potworów wywołujących lęk i odrazę, wywodzących się z ludowego folkloru i pierwotnych wierzeń: „темные, глубинные силы в мире Нины Садур – не бесовской, а скорее языческой природы.”⁴⁰⁹ Aspekt fantastyczności często przynależy grotesce skomponowanej na zasadzie połączenia tego, co rzeczywiste z tym, co irracjonalne i właśnie groteska często jest elementem poskramiającym u Sadur demoniczny świat.

Z gruntu groteskowym obrazem świata szaleństwa o immanentnej cesze upiorności wydaje się sztuka Sadur *Czerwony raj* (*Красный рай*). Akcja powstałego w 1988 roku dramatu rozgrywa się w realnie istniejącym mieście Sudak, położonym na Krymie nad Morzem Czarnym oraz w faktycznie usytuowanej tam na skalistych nadmorskich wzniesieniach twierdzy genueńskiej. Tradycyjnie dla autorki oraz dla realizmu magicznego akcja utworu rozpoczyna się całkiem niewinnie, a bohaterów poznajemy w typowo obyczajowej scenie, gdy Taisa, uważana za niedorozwiniętą miejscowa kobieta, śpiewa piosenki, co bardzo drażni Wołodię. Mężczyzna obrzuca ją mnóstwem przekleństw i gróźb: „Я тебе сейчас зубы повырываю, ты забудешь хрюкать!” lub „Сейчас я тебе голову сломаю. Ты поближе подойди, а то мне вставать жарко.”⁴¹⁰ W odpowiedzi Taisa przedrzeźnia Wołodię układając z jego pogroźek kolejną piosenkę i tym samym starając się odnaleźć alternatywę dla męskiej dominacji. M. Gromowa zarówno *Czerwony raj*, jak i *Mroczenie* oceniła jako sztuki napisane „по законам фантастического триллера с элементами абсурдного трагифарса. За невероятностью происходящего в них можно уловить авторские мысли о Главном, о том, что человеческая жизнь прекрасна и слишком коротка, чтобы [...] [Гонять – М.Н.-J.] за личным достатком, обогащением, удовлетворением мелких эгоистических интересов.”⁴¹¹ Ten komentarz bez wątpienia doskonale pasuje do dwóch braci – bohaterów *Czerwonego raj* – Wołodi i Toli, którzy nade wszystko pragną zdobyć bogactwo zakopane przed wiekami przez dawne ludy, czy też przez aktualnie najbogatszych okolicznych mieszkańców: „Здесь только земле доверяют! [...] Тут кладами вся земля напихана.” [s. 275] Dwójkę bohaterów na początku dramatu scharakteryzować można jako wyniosłych i zarozumiałych, przedkładających

⁴⁰⁹ А. Соколянскій: ... и в чудных пропастях земли. Korzystam ze strony internetowej: http://magazines.russ.ru/novi_mi/1995/5/bookrev01.html. [Data dostępu: 09.02.2016]

⁴¹⁰ Н. Садур: *Красный рай*. В: Еадем: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990, s. 272. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

⁴¹¹ М.И. Громова: *Русская драматургия...*, s. 210.

własne dobro nad pomyślność innych, nadmiernie wierzących w swoje siły, co prowadzi do zbyt wysokiej samooceny i zawyżonego mniemania o sobie. Agresywność w stosunku do osoby chorej na umyśle, słabej i nie mogącej się bronić, a także chciwość i pragnienie łatwego wzbogacenia się to kolejne grzechy, które zapisują się na sumieniu Wołodi i Toli. Wszystkie wskazane przez autorkę ludzkie słabości przypominają te z obrazów Goi, na razie jednak nie uległy one tu tak znacznej demonizacji. Dwaj bracia, pragnąc zdobyć pieniądze, które, jak sądzili, zakopał gdzieś ostatni z czwórki bohaterów sztuki – Właściciel osła – postanowili udać się do ruin twierdzy, gdyż, jak obiecała Taisa, tam czekać ich miały bogactwa:

Тайса (Володе). А ты не ходи, ты сухой, мослы одни, а я макушку люблю.
Толик, айда в крепость.

Володя. А за мослы я тебе сейчас руку отломаю.

Толя. Подожди, подожди, Вова. Может, она правда знает. Она ведь ходит везде.

Тайса. Я знаю!

Володя. Ну ладно, вылезай. Хоть я и сухой, а я тебя прощаю пока. [s. 275]

Traktując kobietę jak chorą psychicznie mężczyźni nie zwracają uwagi na jej bezmyślną, ich zdaniem, gadaninę. Tymczasem uwagę mężczyzn powinny przykuć jej słowa o preferencjach jedzeniowych, gdyż, jak się okaże, wkrótce staną się one kluczowe. Taisa przypomina Babę Jagę, a zgodnie z podaniami ludowymi Baba Jaga zjadała swoje ofiary oraz przechowywała w ukryciu liczne skarby. Ani to zachowanie bohaterki, ani wcześniejsze przedrzeźniające śpiewanie nie może zostać uznane za wyraz naiwności, przypadkowość czy lekkomyślność z jej strony. Był to raczej umyślny zamiar oszukania mężczyzn, biorąc pod uwagę, że Taisa wybiegła z pokoju jako pierwsza i jako pierwsza zaczęła wspinać się po ruinach, by tam przygotować dla nich niespodziankę. Sadur stopniowo wprowadza do dramatu elementy tajemniczości i grozy, na razie jednak niezauważane przez dwójkę bohaterów. Wołodia i Tola prowadzeni przez Taisę udali się do ruin w przekonaniu, że wkrótce staną się bogaci, a domniemany worek z pieniędzmi dosłownie zahipnotyzował obu, stał się dla nich najcenniejszy. Tola zaślepiony chęcią wzbogacenia się nie rozumie, dlaczego Wołodi bardziej niż na pieniądzach zależy na razie na owocach dzikiej róży: „Так. Или мы шиповник собираем, или миллионы

добываем! Выбирай!” [s. 276] Zdaje się nie dostrzegać niebezpieczeństw płynących z takiego zachowania względem własnego brata, nie przejmując się również przepaściami, nad którymi przyszło im się przedzierać, mimo iż Wołodia ma lęk wysokości. Wydawać by się mogło, że Tolia jako nauczyciel, człowiek o wiele lepiej wykształcony i odczytany niż jego brat wykaże się większą mądrością i zrozumieniem. Tymczasem worek z pieniędzmi zauważony przez niego w rękach uciekającej przed nimi do zrujnowanej wieży Taisy wyzwolił w nim najgorsze instynkty, lekceważenie podstawowych wartości, a w końcu desperację:

Толя. Деньги! Деньги! Деньги! Я знаю, деньги, деньги!

Володя. Толя, не прыгай, здесь сильно узко.

Толя. Деньги, деньги, деньги!

Володя. Не могу, сползу сейчас в бездну.

Толя. Деньги! Деньги! Денюжка!

Володя. Сползаю уже... [...]

Таиса скрывается в башне.

Сучье вымя! Ушлепала в башню. Туда нам не забраться.

Толя. Как хочешь. Я пойду один. Но весь миллион — мой. [s. 278-279]

Nakreślenie swoistej psychologicznej i socjologicznej sylwetki bohaterów daje efekt uprawdopodobnienia rzeczywistości przedstawionej w dramacie, wizja bogactwa spowodowała, że bohaterowie zachowują się naturalnie i autentycznie, choć ujawniła się przy tym najciemniejsza strona ich osobowości. Tym niemniej, ich typowo ludzkie dążenia i nadzieje sprawiają, że opisana rzeczywistość jest zdecydowanie bliższa odbiorcy. Stają się one potwierdzeniem istnienia realnego świata żywych ludzi, wręcz niezbędnym w perspektywie dalszych wydarzeń mających miejsce w dramacie.

Po wejściu do komnaty w wieży braci zaskoczył widok puszystego dywanu, mebli, kanapy, szafki, a w niej przeróżnych ostrych narzędzi: piłek, toporów, haczyków czy kleszczyków chirurgicznych. O ile niewykształcony Wołodia uznał, że wszystko to jest orężem pozostałym po dawnych mieszkańcach twierdzy, o tyle Tolia zdał sobie sprawę, że wpadli w pułapkę, a otoczeni przez przepaście nie są w stanie szybko się z niej

wydostać. Jego stosunek do Taisy ulega diametralnej zmianie: „Таиса... Ивановна, помогите нам пожалуйста. Нам не выбраться отсюда самим. На коленях молим”, podczas gdy drugi z braci wciąż nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa, jakie zaczęło im zagrażać i jak dawniej traktuje Taisę z pogardą i grubiaństwem: „Ты че так с душой? Так нельзя, Толик! Выходи давай, лахудра! Или я сейчас тебя за патлы вытяну! Где ты тут забила? Ой, слышу, слышу, шебаришишь ты где-то близко... А я вот сейчас найду да как напинаю...” [s. 281] Tym razem jednak bohaterka nie pozostaje mu dłużna i w momencie, gdy mężczyzna próbuje dostać się do wnętrza spadająca krata przebija go na wylot.

Od tego momentu następuje w akcji nagły zwrot, a realistyczna dotychczas jej konstrukcja zaczyna się chwiać w swych podstawach. Odbiorca stopniowo przestaje nadążać za zmieniającymi się obrazami: „Опорные точки восприятия уже невозможно зафиксировать, так они быстро меняются. Монтаж превращается в мельтешение.”⁴¹² A skoro tak, pozostaje mu jedynie płynąć z ich prądem i dać się porwać magiczno-groteskowym zjawiskom. Zapoznany z dotychczasowymi wydarzeniami czytelnik współczuje miejscowej obłąkanej, prześladowanej i wykpiwanej, gdy nagle autorka sztuki przemienia ją w tajemniczą istotę:

Таиса. Я привела двоих.

Хозяин. Великая добыча.

Таиса. Один не выдержал, разбился.

Хозяин. Опасна сила твоих глаз, Хозяйка.

Таиса. Опасна.

Хозяин. Осмелюсь спросить, мешок ли их заманил?

Таиса. Мешок.

Хозяин. Подонки. За чужими деньгами погнались. Ворюги.

Таиса. Приступай. [s. 282-283]

Taisa przeobraziła się w groźną władczynię twierdzy, sprawującą pieczę nad olbrzymimi skarbami wszystkich narodów, jakie kiedykolwiek zamieszkiwały te ziemie. Przede

⁴¹² И. Цунский: *Технология...*, s. 175.

wszystkim jednak stała się kobietą władającą tajemnymi mocami, dzięki którym może zniewalać innych: „Хозяин (*михо*). Когда избавлюсь от давящей власти... проклятая.” [s. 283] Bohaterka doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jak wielką moc nad ludźmi mają pieniądze, dla których są w stanie zaryzykować własne życie. Wszystko to wykorzystuje w celu zwabienia ofiar do swojego królestwa, by tam przygotować z nich kolację. Jak już zostało wspomniane, ten okrutny akt kanibalizmu, zgromadzone skarby oraz tajemna wiedza i ciemne moce wskazują na to, że mamy do czynienia z kolejnym wcieleniem Baby Jagi. Zupełnie naturalnym wydawałoby się, że mający zostać przygotowany w charakterze posiłku Wołodia, który umarł przebity kratą, martwy już pozostanie, gdy tymczasem – po dźgnięciu go przez Gospodarza osła – ożywa. Sługa Taisy przygotowuje posiłek rozpalając pod mężczyzną ogień, wolno obraca go na rożnie, dodając wino, przyprawy i ocet. W tym czasie pojawia się również Tolia, który wcześniej wyskoczył przez okno i rozbił się na położonych w dole skałach, a teraz zwyczajnie informuje: „Я не умер, не умер. Я приземлился на скалы. Путь только сюда. Везде бездны.” [s. 284] Zamazywanie granicy między życiem i śmiercią odbywa się więc w tonie sugerującym zupełną oczywistość i naturalność, by w końcu przybrać formę groteski. Jak bowiem inaczej określić sytuację, w której Tolia najpierw uderza toporem w głowę wciąż zawieszzonego na rożnie Wołodii, by następnie – ratując go – zabić przy pomocy genueńskiej tacy Taisę oraz Właściciela osła. Wbrew oczekiwaniom ci jednak ożywają, więc bohater ponownie uśmierca ich, tym razem przy pomocy kindżału, który wbija prosto w serce. Jak długo pozostaną martwi? Niezbyt długo, podobnie jak Wołodia, który również zdążył ożyć mimo zadanego ciosu toporem i mocno nadpalonego ciała. Cała scena zaczyna przypominać pogrążony we krwi groteskowy świat, w którym żywi po trudach i cierpieniach życia doczesnego nie mogą doświadczyć pociechy po śmierci, ta bowiem nie trwa wystarczająco długo:

Таиса. Здесь никто не умирает!

Толя бьет ее подносом по голове. Она умирает.

Хозяин (*оживает*). Здесь никто не умирает!

Толя бьет подносом Хозяина, тот умирает.

Таиса (*оживает*). Здесь никто не умирает.

Толя бьет Таису, та умирает.

Хозяин (*оживает*). Здесь никто не умирает.

Бьет. Тот умирает и т. д. Промежутки между смертью и жизнью все меньше. Толя не успеваешь колотить их подносом, пока оба не совпадают в жизни.

Таиса и Хозяин (*вместе*). Здесь никто не умирает!!!

Таиса. Только нам очень больно и мокро. [s. 287]

Trudno chyba o lepszy przykład zacierania granicy między światem żywych i umarłych, niż opisanie śmierci, która natychmiastowo przemienia się w życie. Warto również podkreślić ton rozmowy prowadzonej między osobami, które powróciły do życia, jest on konkretny, rzeczowy i zwyczajny, jakby chodziło o sprawy zupełnie oczywiste i naturalne, a więc integralne części opisywanej rzeczywistości. Brak nawet odrobiny niepokoju metafizycznego, rozumianego chociażby w kontekście religijnym, przez co bohaterowie nie dostrzegają zagadkowości i tajemniczości wydarzeń, w których biorą udział. Nie zastanawiają się nad przyczynami i próbami wyjaśnienia, dlaczego tak się dzieje, zajęci są bardziej kolejnymi próbami wzajemnego uśmiercania się.

Te dziwaczne, nieprawdopodobne i zaskakujące wydarzenia łączą w sobie powagę ze śmiesznością, bez wątpienia wywołując w odbiorcy zdumienie i zamęt myślowy. Może on uznać opisanie sceny za niestosowne, drastyczne i obrzydliwe. Czytelnik odbiera groteskę jako jeden ze sposobów walki z tym, co irracjonalne i demoniczne, jako siłę niszczącą zastaną złowieszczą rzeczywistość. Obecność groteski w tekście ma znaczenie kluczowe i doprecyzowanie jej charakteru oraz funkcji jest niezbędne przy jego interpretowaniu. Ton groteskowy pojawia się ze szczególną intensywnością przy charakterystyce zachowań bohaterów w komnacie baszty:

Хозяин. Озверел, что ли?

Толя. Кто? Я? Это вы озверели. Вы зачем людей мучаете?

Хозяин. А ты нас как мучаешь!

Таиса. Ножиками кидаешься. [...] Обзывается и кидаешься. Уже шевелиться больно.

Хозяин. Голову мне проломил.

Таиса. Уже даже дыхнуть больно. [...]

Толя. Вы что, жаловаться вздумали? [...]

Хозяин. Мы его [Володю – М.Н.-J.] съесть хотели, а ты вперся. Жлоб.

Таиса. Пускай уходит. Дождик кончился уже. Он просился, мы впустили. Мы теперь не рады ему. Уходи!

Хозяин. Уходи!

Толя. Вы что, ненормальные? Вы с человеком вон что сделали!

Таиса. Тебя никто не обзывал. А ты ножами кидаешься в людей. [s. 287-288]

Wciąż ożywające, przekomarzające się ze sobą ciała odczuwają takie same emocje i bodźce fizyczne, co zwyczajni ludzie, uskarżają się na ból i liczne obrażenia, jakie zadał im Tolia oraz na olbrzymią ilość krwi wypływającej z każdego z nich. Tragiczna w swej groteskowości jest scena zwijania i wyrzucania cennego dywanu, ponieważ tak nasiąknął krwią, że mogłyby zalęgnąć się w nim robaki, wejść do ich ran i później wszyscy musieliby je stamtąd usuwać. Groteska uwidacznia się również wtedy, gdy ujawnia się ludzka niemoc, której okrutnym przykładem jest w sztuce niemożność zadania śmierci ani drugiej osobie, ani sobie samemu, czego przykładem jest Tolik, który próbował dwukrotnie odebrać sobie życie.

Sadur wykorzystuje w tekście karnawałowe formy realizmu groteskowego, scharakteryzowanego przez Michaiła Bachtina, autora dwóch znanych prac analizujących twórczość Franciszka Rabelais'ego oraz Fiodora Dostojewskiego. Do form tych należą obrzęd koronacji i detronizacji, karnawałowa uczta, śmiech, parodia i ambiwalencja. Bachtin literacką groteskę wiąże ściśle z antycznymi bachanaliami oraz średniowiecznym i nowożytnym karnawałem, z ludową kulturą śmiechu. W Bachtinowskim rozumieniu karnawał to widowisko o charakterze obrzędowym, a może obrzęd o charakterze widowiskowym, to drugie życie ludu, zorganizowane w oparciu o elementy śmiechu. W czasie karnawału żyło się wedle jego praw, karnawał nie znał podziału na widownię i aktorów, nie oglądało się go, ale żyło się nim, miał charakter powszechny. Wytworzył on swój własny bogaty język karnawałowych form i symboli, gestów i zwyczajów powołując do życia specyficzny „świat na opak”. Logika odwrotności wymierzona była przeciwko sztywnej hierarchii społecznej, władzy, stałym normom i ograniczeniom

obyczajowym. Odwołanie się do ludowej kultury śmiechu i tradycji karnawału oznacza zawieszenie lub zakwestionowanie tradycyjnie rządzących światem praw, a światopogląd skarnawalizowany jest głęboko ambiwalentny – powaga miesza się tu z humorem, mądrość z głupotą, góra z dołem, wysokie z niskim. Pierwiastek materialno-cieleśny u Rabelais'ego, wywodzący się z ludowej kultury śmiechu Bachtin określił właśnie jako realizm groteskowy⁴¹³.

Na udział elementów karnawalizacji w sztuce *Czerwony raj* zwrócił w swoim artykule uwagę Timothy Schlak⁴¹⁴, negując jednak związki z tak docenianym przez Bachtina karnawalem średniowiecznym na rzecz karnawału współczesnego. Badacz przytacza argumenty opierając się na Bachtinowskiej teorii realizmu groteskowego i stale przypominając, że fundamentem tej koncepcji jest radosny żywioł odnowicielski, który jego zdaniem w sztuce Sadur nie może do końca zaistnieć. Uczta, przykładowo, nie spełnia swej istotnej roli w wymiarze duchowym i ideologicznym nie ze względu na swój kanibalistyczny charakter, lecz dlatego, że w praktyce nigdy nie zaistniała, bowiem Tola ratując Wołodię skutecznie uniemożliwił jej rozpoczęcie. Tymczasem u Bachtina żywioł cielesno-materialny to „uczta, jakiej świat nie widział”⁴¹⁵, a prawdziwa uroczystość jest niezniszczalna i zdolna powstrzymać cały zhierarchizowany ład. Wydaje się jednak, że opis przygotowywania tejże uczty, łącznie ze szczegółami związanymi z odpowiednim przyprawieniem i przysmażeniem ludzkiego ciała wystarczająco narusza ustalony porządek. Podobnie rzecz się ma z ważnym elementem ludowego śmiechu, który przez Schlaka został zdegradowany i sprowadzony do trzech sytuacji w sztuce, w których jest on wyraźnie zaznaczony wyrażeniem „Xa – Xa – Xa”. Mowa tutaj o scenach, gdy Wołodia śmieje się ze swoich gróźb skierowanych do Taisy, gdy Tolia odpowiada na pytanie brata co zrobi z pieniędzmi, które wykopią oraz gdy krew Taisy spływa na Tolę i łaskocze go. Sztuki Sadur przede wszystkim jednak charakteryzują się brakiem dosłowności, tak więc i karnawałowego śmiechu nie należy szukać wyłącznie tam, gdzie został on bezpośrednio zaznaczony. Tym niemniej, ma on tu dość skomplikowaną naturę, jest śmiechem powszechnie ludowym, śmieją się wszyscy „na całym świecie”, uniwersalnym – cały świat jest postrzegany w perspektywie śmiechu – i wreszcie

⁴¹³ Zob. więcej: M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłum. N. Modzelewska. Warszawa 1970; M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniovie. Kraków 1975.

⁴¹⁴ Zob. T. Schlak: *Bodies of Death: Carnival in Nina Sadur's "Красный парадиз"*. W: *The Oeuvre of Nina Sadur*. Red. K. Sarsenov, H. Gosילו, D.J. Birnbaum. Pittsburgh 2005.

⁴¹⁵ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 80.

ambiwalentnym, jednocześnie radosnym i szyderczym, który neguje i aprobuje. Co ważne, „lud nie wyłącza siebie z całości stającego się świata. On także nie jest uformowany ostatecznie, on także umierając, jednocześnie rodzi się i odnawia. [...] W ludowym ambiwalentnym śmiechu wyraża się punkt widzenia całości stającego się świata, którego częścią jest również ten, kto się śmieje.”⁴¹⁶ Nie należy zapominać o tak charakterystycznym dla Sadur czarnym humorze, którego autorka nie szczędzi opisując sytuacje z rozlewem krwi. Dostrzec go można w wielu drastycznych scenach, na przykład wtedy, gdy Właściciel osła musi podwiązać sobie wystające z brzucha kiszki, ponieważ zaczepia nimi o podłogę i trudno mu się poruszać, lub gdy Taisa prosi o ostrożność w uciszaniu piekącego się Wołodii, aby nie wypłynął mu mózg, który lubi ona zjadać z groszkiem. Dramatyczność łączy się tu z farsą, a humor i łobuzerstwo – np. wzajemne posotne ochlapywanie się własną krwią – z autentyczną makabrycznością. Zamiarem Sadur nie jest jednak szokowanie odbiorcy krwawymi szczegółami, przy pomocy groteski pragnie ona natomiast wzmocnić odczucia i wrażenia powstające podczas odbioru sztuki. Śmiech u pisarki degradowuje i materializuje to, co w innym kontekście uznać należałoby za katastroficzne, bowiem idea świata bez śmierci, obraz jej ofiar oraz motyw potopu, który w sztuce ukazany jest jako czerwone morze stopniowo zalewające świat bez wątpienia nawiązują do nauk Kościoła Katolickiego. Wspomniana degradacja jest zasadniczą cechą realizmu groteskowego i oznacza „transpozycję tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne – na plan ziemi oraz ciała w ich nierozdzielnej jedności. [...] Polega na wydobywaniu z Biblii, Ewangelii i innych ksiąg świętych wszystkich materialno-cieleśnych, niskich i przyziemnych szczegółów.”⁴¹⁷ Takich szczegółów dostarcza bezsprzecznie sztuka *Czerwony raj*, gdy odbiorca dogłębnie poznaje wnętrza ciał bohaterów, pokazywane przez kolejne ich uszkodzenia: „Фу, гадость, кишки на пол выпустил. На, подвядись” [s. 289] lub też

Тайса. Ты мне вон какую дыру проткнул!

Толя. Ну ты что, совсем как ребенок? Ниче сама не можешь. Ты возьми ваты напихай. Вот. Да поглубже!

Тайса. Она промокает все равно. Я лучше защемлюся. (*Зажимает хирургическими зажимами.*)

⁴¹⁶ Ibidem, s. 69.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 80.

Толя. Ты все же придурковатая, Таиска. Они ж за все цепляться будут.

Таиса. Мне так удобно. [s. 289-230]

Realizm groteskowy pojawia się tu w swojej najbardziej chyba ekstremalnej formie poprzez podkreślenie i hiperbolizację momentów materialno-cieleśnych, a także odchylenie od zwykłych norm estetycznych. Rany w ciałach bohaterów w normalnych warunkach już dawno spowodowałyby ich śmierć. Tymczasem w sztuce nieskończony czas umierania jeszcze silniej podkreśla przyziemność magicznych zdarzeń. Mamy do czynienia z ambiwalencją obrazu groteskowego, w którym zawarte są dwa bieguny – śmierć i narodziny, góra i dół, początek i koniec – które nigdy nie są od siebie wyraźnie odgraniczone. Degradacja to sprowadzenie na ziemię tego, co powinno być „u góry”, to groteskowe zachowanie Wołodi, który pod wpływem cielesnych tortur, jakich zaznał przypiekany nad ogniem uległ swoistej metamorfozie. Można uznać, że wszystkie jego groźby adresowane do Taisy spełniły się, ale na jego osobie, dały efekt samo-okaleczenia – to, co chciał wyrzucić innym, przydarzyło się jemu. Po niewyobrażalnych cierpieniach z człowieka chciwego, pełnego pychy i gniewu przeistoczył się w uosobienie dobra, zaczął troszczyć się o los innych ludzi oraz o ludzką duszę, pragnął pokoju na świecie, a także wybaczył swoim dręczycielom wszelki ból, jaki mu zadali. Wypowiedzi Wołodi stały się miłe, życzliwe ludziom i obejmujące cały świat: „Много несметных сокровищ накоплено здесь по подвалам. Выгребите все и раздайте садикам, школам, больницам.”; „Славы не нужно и денег не нужно для счастья. Лишь уважение людей и глубокая преданность друга.”; „Ужином ставший не может вкушать пищу простую. Пища его — размышленья, как для других все улучшить.” [s. 286] Postępowanie Wołodi po jego przemianie pozwala przyrównać go w jakiejś mierze do Chrystusa. Miłosierdzie, umiejętność przebaczenia i troska o drugiego człowieka sugerują, że Wołodia przyjął rolę Zbawiciela wśród grzeszników. T. Schlak zauważa także, że łącząc w sobie „wysokie” i „niskie” Wołodia pretenduje do roli karnawałowego króla, ucieleśnienia karnawałowego mezaliansu, czyli poddanego i pana w jednej osobie. „Ukrzyżowanie” Wołodi na rożnie jest błazeńską intronizacją stanowiącą reminiscencję ukoronowania Chrystusa, naigrywaniem się z Syna Bożego. Jego decydująca przemiana, pokora, ambicje na bycie zbawcą świata w sztuce osiągnęły poziom kpiny i szyderstwa, a co za tym idzie odkupienie, które Wołodia miał przynieść światu poprzez swoje ukrzyżowanie jest stopniowo wyśmiewane. Chaotyczne okrzyki bohatera: „Нет — войне, да — миру! Нет — войне, да — миру! Миру — мир! Миру — мир! Все-все отдайте людям. Все-

все-все. И мир во всем мире. Улыбки — детям и хлеб — голубям. Старухам — приюты. Молодежи — институты. Бой за мир, за счастье людей! Бой! Бой! Бой! Бой!” [s. 290] nie licują z postacią domniemanego zbawiciela. Zresztą jedynie Tolia jest gotów ukorzyć się przed Wołodią i bronić go przed próbami ponownej konsumpcji przez Taisę i Właściciela. W akcie zbawienia przeszkadza również stale obecny czarny humor. Dychotomia „pogańskie – chrześcijańskie” nie jest obca teorii karnawału, jednak: „Każda próba podporządkowania karnawału ryczałtem tylko jednemu systemowi – czy to pogańskiemu, czy to chrześcijańskiemu – jest od początku skazana na przegraną.”⁴¹⁸ Fenomenem karnawału jest pluralistyczna podstawa, opiera się on na sprzecznościach, więc siłą rzeczy ścierają się w nim wpływy i elementy różnych porządków, ideologii czy religii. *Sacrum* może zapoczątkować *profanum* i odwrotnie, pogańskie wierzenia zaś mogą współistnieć z regułami chrześcijańskimi. Fakt ten w ogóle nie powinien dziwić, biorąc pod uwagę wielowiekowe formowanie się nowej wiary i jej praktyczne współistnienie z dawnymi, zadziwiająco trwałymi ludowymi obrządkami i przedchrześcijańskimi praktykami⁴¹⁹.

Bohaterowie sztuki postanawiają ostatni raz spróbować odebrać sobie życie i wieszają się, lecz i ta metoda okazuje się nieskuteczna. Nie mogą uwolnić się z pętli wszyscy zaczynają się kłócić i płatać między sobą, a Taisa narzeka, że sznur wrzyna jej się w szyję, bo jest krzywo zawiązany. Natomiast gdy w komnacie pojawia się morze krwi, które w międzyczasie zdążyło już zalać cały świat, Taisę oraz Właściciela zaczyna mdlić od jego widoku. Co więcej, nikogo nie dziwi fakt, że wszystko dookoła zostało pochłonięte przez tajemniczy potop, traktowany jako zwyczajny element rzeczywistości. W tak groteskowej atmosferze słowa Wołodi dotyczące zbawienia ludzkości nie mogą zachować wzniosłego charakteru: „Вижу! Вижу пурпурный чертог! [...] Чертог, чертог, раскройся. Ты для людей? Это чертог для людей! Скорей! Скорей! Люди, люди, скорей! Вижу! Вижу! Хлынули люди в пурпурный чертог! Хлынули! Хлынули! Я лечу в пурпуре!” [s. 292-293] Cierpiący na krzyżu Jezus mówił o raju, wiszący na sznurze okaleczony Wołodia – o purpurowym pałacu. Cała scena emanuje dziwacznością, karykaturalnością, przejaszkawieniem i śmiesznością. Wszystkim wydarzeniom stale towarzyszy kolor czerwony, który ambiwalentnie w tradycji i ikonografii przypisywany był zarówno temu, co wzniosłe – męczeństwo, odkupienie,

⁴¹⁸ P. Pfrunder: *Pfaffen, Ketzer, Totenfresser. Fastnachtskultur der Reformationszeit – Die Berner Spiele von Niklaus Manuel*. Cyt. za: W. Dudzik: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005, s. 64.

⁴¹⁹ Zob. więcej: W. Dudzik: *Karnawały...*

triumf zmartwychwstania – jak również i temu, co grzeszne i przynależące do władcy zła⁴²⁰. Stale podnoszący się poziom krwi rodzi natomiast w bohaterach nadzieję na utonięcie. Tymczasem okazuje się, że jest to krew „древняя, начиная аж от аланов. Видишь, бурлит. [...] Она жжется.” [s. 293] Gorąca ciecz zwiastuje wyłącznie jeszcze cięższe tortury bohaterów, lecz w końcu orientują się oni, że aby dosięgła ich upragniona śmierć, muszą się ukorzyć: „Ты бойся умирать. Надо бояться умирать. Чтоб она хотела нас. (*Кричит.*) Не надо! Не надо! Боже упаси!” [s. 294] Uwolnienie od fizycznych słabości i cierpień może przyjść tylko wtedy, gdy osiągnięta zostanie pełna świadomość marności swojego ciała. Dla religii chrześcijańskiej kluczowy jest koncept ucieleśnienia Boga w człowieku, dzięki któremu religia oparta na strachu zostaje zastąpiona religią bazującą na znanym obliczu Boga, jego obecności i naukach. Wiara chrześcijańska rozprasza strach dzięki łasce i nadziei na życie po śmierci. Tutaj jednak nie Bóg, a krew dawnych ludów odbiera bohaterom życie, kierując uwagę odbiorcy w stronę pogaństwa czy może w stronę idei głoszącej istnienie czyśćca na ziemi⁴²¹. Wcześniej jednak musieli oni okłamać krew, że lękają się śmierci, gdy tymczasem pragnęli jej ponad wszystko. To poniżenie życia uniemożliwia wszelkie próby przypisania jakiegokolwiek znaczenia zjawisku śmierci. Ciało jako ostatni bastion prawdy i życia stało się szyderstwem i paszkwilem zarówno na życie, jak i na śmierć. Ciała postaci przeciwstawiały się śmierci, a ich umysły życiu, co wywołało niemożność ich współegzystencji, a w efekcie degradację. Ponieważ jednak akt samobójstwa stanowi przeciwieństwo karnawału, w którym zawsze „Degradacja kopie cielesną mogiłę dla nowych narodzin”⁴²², zakończenie sztuki pozostawia nadzieję na zaistnienie uzdrawiającej twórczej mocy ziemi i ciała. Po wszystkich tragicznych wydarzeniach, gdy krew ustąpiła zaświeciło słońce, a do wnętrza pustej komnaty wleciał malutki ptaszek i zaświergotał. Jakby na złość wszystkim scenom pełnym bólu i walki przemienił krwawe samobójstwo, jeśli nie w zmartwychwstanie, które głosił Wołodia, to przynajmniej w mniej destrukcyjny i negatywny obraz śmierci.

Analizując sztukę *Czerwony raj* nie sposób nie zwrócić uwagi na obecny w niej dyskurs socjalistyczny, który został najwyraźniej zaznaczony w samym tytule. Jako

⁴²⁰ Zob. H. Biedermann: *Słownik symboli*. Tłum. J. Rubinowicz. Warszawa 2001.

⁴²¹ Więcej o wariacji na temat czyśćca na ziemi oraz oczyszczającej roli krwi w sztuce Sadur piszę w artykule: *Krew jako źródło wybawienia. Mistyczna wariacja na temat czyśćca w dramacie Niny Sadur „Czerwony raj”*. W: *Krew – substancja, symbole, mitologia*. Red. D. Oboleńska, K. Arciszewska. Gdańsk 2012.

⁴²² M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, s. 82.

dominujący w sztuce oficjalny kolor Związku Radzieckiego – czerwień – reprezentuje społeczeństwo, w którym żyją jej bohaterowie. Równocześnie znakomicie odzwierciedla rozlew krwi, z którym mamy do czynienia w utworze, a cały tytuł odwoływać się może do raju, który został obiecany obywatelom przez władze radzieckie. Naturalnie kontekst sztuki i swoista hiperbolizacja czerwieni powoduje, że raj ten przekształca się w parodię, niedoskonałą groteskową rzeczywistość. W postaci Taisy wyszydzony został model władzy dyktatorskiej oraz postać nieśmiertelnego Wodza. Sparodiowany został także typ nowego człowieka radzieckiego, bohatera narodu, w model którego wpisuje się tutaj Wołodia. Zarówno swoim zachowaniem, jak i charakterystycznymi przemowami ukrzyżowany mężczyzna reprezentuje tragicznie oszpeconego i okaleczonego bohatera, który swoim uporem, siłą i heroizmem dorównywał słynnym radzieckim bohaterom propagandowym, którzy mimo różnorodnych przeciwności zawsze pozostawali wierni wpojonym przez partię ideologicznym wartościom. Myśląc o radzieckim *зепое* nasuwa się skojarzenie z silnym, barczystym, dobrze zbudowanym, pełnym energii i entuzjazmu robotnikiem stawianym za wzór do naśladowania. Ten nieugięty śmiałek zawsze postępował zgodnie z wytycznymi partii kształtując nowego człowieka – *homo sovieticus*⁴²³. Jak podaje Lucjan Suchanek, jest to doskonały przykład tego, czym może stać się człowiek w warunkach braku wolności, gdy jego zachowania, czyny, a nawet myśli poddawane są odgórnemu sterowaniu i kontroli. Jako istota duchowa, człowiek ten został okaleczony i zdeprawowany, pozbawiony umiejętności podejmowania indywidualnych decyzji oraz szansy kształtowania swojego życia⁴²⁴. Parodia w sztuce Sadur polega na kontraście zewnętrznej siły i wewnętrznej ułomności człowieka radzieckiego oraz całkowicie przeciwstawnej sytuacji w przypadku Wołodi. Podczas gdy idealne ciało *homo sovieticus* było gotowe do pracy, było maszyną pozbawioną duszy, to zniszczone i poranione ciało postaci dramatu było gotowe na śmierć. Po pseudo-ukrzyżowaniu Wołodia odnajduje w sobie wartości, o których wcześniej nie miał pojęcia: „Жилы, и кости, и мясо сгорели в страданье. Только душа как невинный младенец, смеется. Нет наказания такого, и муки такой не придумать, чтобы бессмертную

⁴²³ Człowieka radzieckiego mianem *homososa* lub *homo sovieticus* określił pisarz i filozof Aleksander Zinowiew. Nowy człowiek miał być instrumentem dla budowy nowego świata, ideałem więc stała się, według określenia Stalina, „śrubka” – niezawodna część państwowej „maszyny”. Przedstawiciel wyższego stadium rozwoju *homo sapiens* – *homo sovieticus* miał być bezgranicznie i bezkrytycznie oddanym członkiem kolektywu aktywnie wcielającym w życie rewolucyjne ideały. Miał być najwyższym ogniwem ewolucji biologicznej, rodzajem Nietzscheańskiego nadczłowieka. Człowiek radziecki powinien stać ponad własnymi słabościami i emocjami a jedyną jego wiarą miała być wiara w partię.

⁴²⁴ L. Suchanek: *Homo sovieticus: świetlana przyszłość, gnijący Zachód. Pisarstwo Aleksandra Zinowiewa*. Kraków 1999, s. 77.

душу червем научить извиваться.” [s. 285] Zaciekle broniąc swoich ideałów wzbudza podziw Toli:

Это чудо, ты такой выносливый! Вова, у тебя **мужество** большое очень. [...] Ты под пытками не сдался!!! Господи, ты великий. Ты **герой**, Вова. [...] Я тебя отмою, забинтую и в нашу школу принесу. В доказательство. Пусть убедятся: что такое ЧЕЛОВЕК! А то ведь не верят, каждый для себя живет! Чему детей учат! Ужас! Но теперь все! Вот личность! Пусть **равняются!** [...] Ты — людям надежда теперь. Тебе **памятник** поставят на улице Космонавтов. Клянусь тебе! [s. 285-286] [Pogrubienia moje – M.N.-J.]

Określenia: wielkość, bohater, nadzieja, pomnik bezsprzecznie kojarzą się z radzieckim wzorem do naśladowania, z jednostką mającą pociągnąć za sobą miliony, nauczyć, jak należy żyć i postępować zgodnie z przyjętymi normami. W dramacie zostało to sparodiowane, ukazane w sposób bezsensowny i irracjonalny. Sadur połączyła składniki niewspółmierne do siebie, aby uwypuklić nienormalność radzieckiej rzeczywistości i wyrazić sprzeciw wobec tej formy istnienia. Zarówno Wołodia, jak i człowiek radziecki ulegają zdehumanizowaniu ze względu na ich domniemaną amoralność wyrażającą się w bagatelizowaniu ciała – które u pierwszego ulega rozkładowi, u drugiego zaś silnie kojarzy się z maszyną. Człowiek radziecki potwierdza pogląd, że każdego można „przekonstruować” w kogoś perfekcyjnego, podczas gdy obraz Wołodi wyszydza ten ideał. Jeśli założeniem Lenina, a później Stalina było „stworzenie mieszkańca Utopii – człowieka, który będzie się uważał za komórkę organizmu państwowego”⁴²⁵, to bohater Sadur parodiuje i drwi nie tylko z jednostki, ale i z całego społeczeństwa. Skala cierpienia w sztuce jest tak olbrzymia, że w swojej wielkości dorównuje Związkowi Radzieckiemu zarówno pod względem zajmowanego obszaru, jak również krzywd wyrządzonych swoim obywatelom, głodnym i zastraszoną, karmioną wyłącznie komunizmem.

Adekwatnym uzupełnieniem powyższej próby określenia funkcji realizmu groteskowego w sztuce Sadur będzie przypomnienie, że Bachtin pisząc o metodzie twórczej Rabelais’go używa zwrotu „realistyczna fantastyka” wskazując tym samym możliwe powiązania między realizmem magicznym a teorią karnawalizacji. Bez wątplenia elementy karnawału idealnie współgrają tutaj z założeniami nurtu, w którym irracjonalność i rzeczywistość nie są czymś sprzecznym. Dodatkowo podstawowy modus

⁴²⁵ M. Heller: *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż 1988, s. 35.

karnawału – koło – został zachowany, bowiem każdy koniec jest początkiem czegoś nowego, być może lepszego, najpierw jednak musi nastąpić rozpad i oczyszczenie. Skarnawalizowane idee chrześcijańskie w *Czerwonym raju* stanowią pewną koncepcję świata, opierającą się na trywializacji wszystkiego, co wzniosłe, duchowe, idealne i sprowadzeniu na płaszczyznę egzystencji cielesno-materialnej. Jednocześnie jednak towarzyszący temu śmiech, a raczej czarny humor będący śmiechem totalnym, uniwersalną karykaturą obejmującą całość świata, w tym również uczestników karnawału, przemienia się w przerażenie nad tym, że to może być nasz świat. Łącząc elementy makabry, grozy i szaleństwa z humorem i realnością autorka tworzy barwny, celowo przerysowany efekt groteski bliski nie tylko Bachtinowi, ale także Wolfgangowi Kayserowi, którego koncepcji zdecydowanie sprzeciwił się pierwszy z wymienionych badaczy. Stworzyli oni dwie najsłynniejsze koncepcje groteski, choć różnią się one tak bardzo, że:

W najważniejszych sprawach nie ma [między nimi – M.N.-J.] w ogóle punktów styecznych. Dla W. Kaysera groteska to świat wyobcowany, nieosobowy i absurdalny, dla M. Bachtina groteska to świat przewycięzonej alienacji, familiarnych kontaktów między ludźmi i wszechogarniającego poczucia wolności⁴²⁶.

Groteska zawsze oscylowała między skrajnościami podobnie jak twórczość dramaturgiczna Sadur. Również w sztuce *Czerwony raj* pisarka tradycyjnie łamie więc wszelkie konwencje, wychodząc od Bachtinowskiej karnawalizacji, która przyniosła odnowienie kształtuje rzeczywistość odpowiadającą stworzonej przez Kaysera strukturze, zgodnie z którą: „groteskowość to świat, który stał się obcy.”⁴²⁷ Łącząc w swojej sztuce dwie kontrpropozycje na swój sposób udowadnia trafność każdej z nich oraz powoduje, że odbiorca, pozostawiony pod wpływem żywiołu odnowicielskiego zaczyna odczuwać niepokój, że wcześniejszy groteskowy śmiech jest w rzeczywistości, zgodnie z definicją Kaysera, śmiechem szaleństwa, desperacką reakcją na sytuację bez wyjścia: „Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. Czujemy zarazem, że w owym odmienionym świecie nie moglibyśmy żyć. W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią,

⁴²⁶ W. Bolecki: Hasło: *Groteska, groteskowość*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i in. Wrocław 1992, s. 360.

⁴²⁷ W. Kayser: *Próba określenia istoty groteskowości*. Tłum. R. Handke. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003, s. 24.

lecz o lęk przed życiem. Jej cechą strukturalną jest ujawnienie zawodności kategorii naszej orientacji w świecie.”⁴²⁸ Sadur sprawia, że świat, który istnieje w umysłach bohaterów staje się „obcy”, aby odsłonić istnienie świata autentycznego, wzorem karnawałowej prawdy świat rozpada się, aby odnowić się w formie, która nie wywoływałaby lęku wśród zamieszkujących go ludzi. Zestawienie śmierci i życia to symboliczna uporczywa walka starego życia z mającymi nastąpić narodzinami nowej egzystencji i nowego świata. Groteskową koncepcję świata w tekście rosyjskiej pisarki łączy z tymi stworzonymi przez Bachtina i Kaysera próba uchwycenia ambiwalencji rzeczywistości, ale w kontekście bliższym zagadki absurdu, niż istnienia zaświatów uprawomocnionych przez porządkującą wszystko postać boską. Bohaterowie sztuki tracą fizyczną i moralną orientację w świecie, a groteska wdziera się z zewnątrz pozostając nieuchwytną i niewytłumaczalną, czymś upiornym. Jak zaznaczył w swojej pracy Schindler: „W dniach «świata na opak» ujawnia się to, co rzeczywiście dolega społeczeństwu – owemu większemu «ciału», którego część stanowimy wraz ze wszystkimi swoimi nadziejami i lękami, żądzami i namiętnościami, i które władczo domaga się wypowiedzenia tego, co zazwyczaj bywa przemilczane.”⁴²⁹ W swoich sztukach Sadur odkrywa problemy i słabości swoich bohaterów będących symbolami całego społeczeństwa. Wykorzystuje przy tym fantastyczność tworzącą teatr przeciwieństw, drwiącą i wyśmiewającą, ale jednocześnie zapewniającą właściwe funkcjonowanie świata, ujawniającą konflikty i napięcia, gwarantującą szczerotę przy pomocy metafor. Stale jednak owe zjawiska niesamowite i nadprzyrodzone są przedstawiane jako zwyczajne i oczywiste, jako integralne części rzeczywistości, a tajemnicze otwarte zakończenie jest naturalną konsekwencją wydarzeń szczegółowo przedstawionych w utworze. Połączenie elementów realizmu, fantastyki i groteski wraz z analizami podświadomości, miejscowym folklorem i chrześcijańskimi wierzeniami utworzyły specyficzną odmianę realizmu magicznego znamiennej dla twórczości Sadur.

U źródeł twórczości groteskowej leży zarówno ludyczna potrzeba igrania z formą, jak również odczuwane przez autora poczucie absurdalności świata oraz niezgoda na rzeczywistość w jej zastanym kształcie. Groteska podejmuje grę z absurdem usiłując w ten sposób nad nim zapanować, zdemaskować go działając między sferą magii i mitu

⁴²⁸ Ibidem, s. 24-25.

⁴²⁹ N. Schindler: *Karnawał, Kościół i „świat na opak”*. W: Idem: *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*. Tłum. B. Ostrowska. Warszawa 2002, s. 251.

a sferą rzeczywistości. W ten przewrotny sposób twórczość groteskowa stara się zracjonalizować świat. Sadur w swoich utworach często wykorzystuje groteskę i przy jej pomocy łączy swoją „szaloną” wyobraźnię z nader precyzyjną konstrukcją dramatu, a żywioł ludyczny z racjonalną refleksją na temat ludzkiej kondycji i przyszłości świata. Czytając sztukę *Nadniebiański chłopiec* (*Занебесный мальчик*) można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że realizm magiczny przekształca się tutaj w groteskę, jednak po dokładniejszej analizie okaże się, że elementy irracjonalne nie straciły na ważności i wciąż zachowana zostaje równowaga między rzeczywistością a fantastyką. Ta napisana w 1992 roku sztuka przedstawia losy od lat wspólnie zamieszkujących komunalną Oktiabriny i Orłowa, których życie pozornie niczym nie różni się od egzystencji innych lokatorów tego wytworu komunizmu. Ich codzienne problemy koncentrują się wokół ciągłego targania na drobne kawałeczki przez Oktiabrinę gazet współmieszkańca:

Орлов. Октябрина. Ты опять порвала мою почту! Все газеты!

Октябрина (с достоинством). Да, Орлов! В твоих газетах вновь были намеки на занебесное!

Орлов. Послушай, Октябрина! Мы уже договорились, что ты не будешь читать мои газеты!

Октябрина. Я не читаю!

Орлов. А почему ты их порвала?

Октябрина. В них опять были намеки на занебесное.

Орлов. Значит, не читаешь?

Октябрина. Не читаю.

Орлов. Хоть бы ты крупно рвала-то! А-то ведь на клочечки на малюсенькие!
[...]

Октябрина. Мы живем с тобой, Орлов, в коммунальной квартире. Поэтому мое – это мое, а твое – это твое⁴³⁰.

⁴³⁰ Н. Садур: *Занебесный мальчик*. W: Eadem: *Обморок . Книга пьес*. Вологда 1990, s. 477. Dalsze cytaty z tego wydania, strony podane w nawiasach.

Dialog dwójki bohaterów spełnia jednocześnie kilka istotnych funkcji. Mamy tutaj do czynienia z groteskową sytuacją komunalnego życia, z jednej strony być może zabawnego, z drugiej jednak zdecydowanie budzącego niepokój. Codzienne problemy mieszkańców komunałki związane są również z pochodzącą z Kaukazu kobietą z dzieckiem, Miną, których trzy dni wcześniej przyjęli oni pod wspólny dach i od tego czasu zaczęło ubywać jedzenia, ginęły pieniądze, użytkowane były osobiste rzeczy Oktiabriny. Orłow z kolei ma duże problemy z alkoholem, a gdy się upije, wydmuchuje powietrze do akwariów stojących w kuchni, w których pływają jego ukochane różnokolorowe rybki, aby mogły mu towarzyszyć w pijaństwie. Mina chce wyjść za niego za mąż, by móc legalnie wraz z synem zamieszkać w komunałce, a wówczas, jak sama twierdzi, odda pozostałych lokatorów do domu wariatów. Taki mroczny kontekst uprawdopodobnia przedstawioną rzeczywistość w aspekcie psychologicznym i socjologicznym.

Jednakże, choć istotne są tu elementy absurdu istnienia, groteski, karykatury stosunków rodzinnych i społecznych, to jeśli chodzi o podstawę dla realizmu magicznego, ważniejsza jest stylistyka tradycyjnego realizmu, przybliżająca opisywaną, niesamowitą przecież sytuację tak, jak opisuje się sprawy naturalne i oczywiste, z dużą ilością szczegółów, emocji i odczuć. W taki właśnie sposób wprowadzona została do sztuki sytuacja rozmów Oktiabriny ze swoim zmarłym synem, z którym komunikuje się ona poprzez jego portret wiszący na ścianie oraz stojącą przed nim wiecznie czerwoną różę. Syn to Jurij Gagarin. Tym razem więc Sadur wykorzystuje w dramacie postać prawdziwego radzieckiego bohatera, nie zaś symbol takowego i ogół jego cech. Słowa pilota kosmonauty Związku Radzieckiego i pierwszego człowieka w kosmosie miały bardzo duży wpływ na bohaterkę sztuki, a jego działania w rzeczywistości miały na celu udowodnienie, że Bóg nie istnieje:

Октябрина. Он вернулся, родной мой мальчик и сказал: «Мама, все правильно: нигде нет Бога. Наши оказались правы.» Его голубые глаза смеялись от гордости за свой дерзкий подвиг – он был первый человек в мире, проникший за черту жизни. [s. 474-475]

Gagarin jako pierwszy przekonał się i dowiódł, że Stwórcy nie ma, niebo jest puste, a jedyne, co można napotkać w kosmosie, to: „мрак, мрак и пустота бесконечности! И никто на нас не смотрит, кроме адского беззвучия и безвоздушия, и бессветия, от которых может лопнуть сердце, как оно уже лопнуло у добрых собак –

космонавтов: Белки и Стрелки. Некому сверху смотреть на нас, кроме черной бездны [...]” [s. 476] Chociaż wszechświat bez Stworzyciela przygnębia swoją mroczną pustką, to Oktiabriny nie poruszają jej własne słowa, nie wydaje się przerażona przedstawioną rzeczywistością. To, o czym opowiada i co potwierdził jej syn – nieistnienie ani Boga, ani raju – jest dla niej całkowicie naturalne. Zarówno to zjawisko, jak i rozmowa ze zmarłym synem przedstawione są w sposób zupełnie zwyczajny, choć nader emocjonalny:

Октябрина. [...] Ты в материнском сердце моем навеки! И эта вечно красная роза всегда будет стоять под твоим портретом!

Гагарин. Я знаю, когда мелькнет в великой пустоте бесконечности острый красный огонек – это оно – материнское сердце твое навеки, и в нем – я. Но больше меня нет нигде. Никто не знает, где я. [s. 476]

Realność opisywanych zdarzeń ma za zadanie potwierdzić historyczną postać samego Gagarina i przywołanie psów-kosmonautów oraz innych zdarzeń, mających miejsce w przeszłości. Należą do nich pierwsze udane i nieudane loty w kosmos, a także tajemnicza śmierć radzieckiego bohatera, który już za życia stał się legendą, symbolem nowego człowieka – zdobywcy kosmosu. Propaganda wykorzystała go do granic możliwości, w ciągu kilku lat stał się żywym pomnikiem, a władze ZSRR potrzebowały Gagarina-symbolu, nie zaś Gagarina-pilota, który został dosłownie „uziemiony”. Sam bohater bardzo źle znosił sławę i coraz częściej sięgał po alkohol. Nade wszystko chciał wrócić do latania na myśliwcach, co jednak mógł czynić sporadycznie, a po tragicznej śmierci swojego kolegi Władimira Komarowa w katastrofie Sojuza 1 otrzymał kategoryczny zakaz siadania za sterami. Na dwa tygodnie przed śmiercią niespodziewanie został dopuszczony do latania, a zginął podczas lotu ćwiczebnego dla załóg myśliwskich. Pojawiły się głosy sugerujące, że Gagarin musiał umrzeć, ponieważ nie radził sobie z własną sławą, popadł w alkoholizm, a na domiar złego publicznie ubliżył Breżniewowi wylewając na niego wódkę. Choć teoria ta określana jest mianem spiskowej, to zyskała wielu zwolenników, a patrząc z perspektywy ówczesnej sytuacji w Związku Radzieckim śmierć bohatera z polecenia Breżniewa wydaje się prawdopodobna. *Nadniebiański chłopiec* również potwierdza tę wersję wydarzeń:

Октябрина. Я никому не скажу, как ты исчез, и за что тебя погубили.

Гагарин. Не говори этого никому, мама моя.

Октябрина. Я намеку только: однажды, не стерпев, ты плюнул в лицо Брежневу, который приучал тебя пить вино, и с тех пор ты бесследно исчез, мой единственный сын!

Гагарин. Да, мама, все было в точности так. И мировая слава моей белоснежной улыбки не грела меня, сына твоего. Меня лихорадило и знобило, и смелые мои глаза струили синий смех героя, покорителя космоса. И, обсыпанный звездной пылью, я стал грубить людям [...].

Октябрина. Я знаю. Ты совсем перестал переносить вид ночи, и ты плюнул в лицо старику, который нагло утверждал, что сделает счастье для всего народа.
[s. 475-476]

Żadna ze sztuk Sadur nie zawiera w sobie tak wyraźnych odniesień do sytuacji w Związku Radzieckim, choć oczywiście pisarka wykorzystała je do własnych celów, podkreślając, że działalność władz komunistycznych doprowadziła przede wszystkim do upadku Boskiej idei. Niemniej jednak równie istotne są przeżycia bohaterów poddawanych ciągłej indoktrynacji, wychowanych w kulcie jednostki, w wierze w „ojca narodu”, w przestrzeni poddanej ciągłemu nadzorowi. Świadectwem postępującego zniewolenia społeczeństwa jest samo imię bohaterki – Октябрина – wywodzące się od Октябрьской революции. Kobieta mocno podkreśla:

Я живу в трудной стране Россия. В ней много зимнего снега и высоких тополей. В юности я глубоко верила в Ленина. Свадьбу сыграла у Вечного Огня. Но еще до замужества я любила лежать на ночной земле и смотреть вверх. Но бесконечности я не видела.

Pesymistycznemu przedstawieniu rzeczywistości odpowiada niezmienna i pojawiająca się w licznych utworach Sadur autorska koncepcja czasoprzestrzeni, określana przez badaczy jako *промежуток* i wyrażająca przełomowy charakter opisywanych czasów. *Промежуточное состояние* – stan pośredni – termin ten odwołuje się chociażby do snu jako stanu pośredniego między życiem a śmiercią. Jest to również położenie, w jakim człowiek znajduje się po śmierci, oczekując na przejście do Wieczności, lepsze od tego, w jakim przebywał za życia, ale nie tak piękne, jak to przyszłe u boku Chrystusa. *Промежуток* to czas rozstrzygających wydarzeń, w którym człowiek uwięziony jest między dwoma stanami, pełen niepewności co do wyczekiwanej przyszłości, a także pragnący jak najszybciej uwolnić się od przeszłości, którą zna i do której nie chce wracać.

Dramaturgia lat 80. i 90. wyraziła przemiany ustroju społecznego i stan świadomości bohatera okresu pośredniego. Sadur w swoich metafizycznych i egzystencjalnych zarazem sztukach, łącząc poziomy magiczny, groteskowy oraz religijny tworzy proporcjonalne konstrukcje, elementami których są przenikliwe, trafnie dobrane i przekonywujące obrazy i motywy. W jednym z wywiadów autorka zapewnia: „Я проснулась, окрепла и созрела для социальной проблематики... Я в себе нашла политического публициста... И скоро я вас этим порадую.”⁴³¹ Oktiabrina, poruszając problemy ideologiczne oraz moralno-etyczne wraz z otaczającą ją radziecką rzeczywistością spełnia obietnicę daną przez Sadur, która podobnie do swojej bohaterki, nie czuła się bezpiecznie we własnym kraju, który obiecywał swoim obywatelom szczęście, a przynosił jedynie cierpienia, zniewolenie i śmierć:

Н. Садур. Гибнут люди. И никто не оберегает их.

А. Солнцева. А кто берег их десять лет назад?

Н. Садур. Вы думаете, я буду защищать те порядки? Не дождетесь. Тогда была наработана некая система, когда человек механизированный, упорядоченный выполнял законы, поставленные перед ним государством, а ему гарантировалась сохранность его жизни и похлебки. Сейчас есть богатейшие возможности для реализации личности, и это, наверное, единственная заслуга нынешнего хаоса. Но хаос, это не свобода. Я вижу, как презирает правительство, власть нас и как мы брошены на произвол судьбы⁴³².

Bohaterowie Sadur znajdując się w momencie przełomowym stają się narzędziem, a przy ich pomocy, wykorzystując również groteskę, parodię i realizm magiczny pisarka tworzy dramaty istnienia, egzystencji w nieskończonym świecie, w którym problemy życia i śmierci, dobra i zła oraz zagadnienia eschatologiczne poddane są próbie rozwikłania zarówno w przestrzeni sztuki, jak i we współczesnym społeczeństwie.

Zapoczątkowana przez Lenina walka o wyzwolenie społeczeństwa spod jarzma „religijnych przesądów” po przewrocie bolszewickim przybrała w Rosji formę kreacji rzeczywistości bez Boga, ale także bez indywidualnego człowieka. Po Rewolucji Październikowej zaczęto wprowadzać radykalną przemianę światopoglądową poprzez

⁴³¹ К. Роткирх: *Одиннадцать бесед о современной русской прозе*. Сут. за: А. Уланов: *Кристина Роткирх. Одиннадцать бесед о современной русской прозе*. Korzystam ze strony internetowej: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/9/ukl22-pr.html>. [Data dostępu: 18.02.2016]

⁴³² А. Солнцева: *Квартира на первом...*, s. 59.

gruntowną rewizję istniejących w Rosji poglądów natury filozoficzno-religijnej, co stanowiło zasadniczy aspekt wdrażanej ideologii komunistycznej. Zanegowano w związku z tym istnienie jakiegokolwiek transcendencji i tajemnicy, czyli tego wszystkiego, co wykraczało poza sferę materii, porównując wiarę w Boga do środka odurzającego, będącego oznaką zacofania, ignorancji i zniewolenia człowieka. Dążono do wyzwolenia człowieka z iluzji religii i stworzenia w Rosji ateistycznego raju. Ideologia komunistyczna wprowadziła bezwzględny podział społeczeństwa na dwa obozy – sprzymierzeńców, a więc tych „dobrych” oraz wrogów – stanowczo „złych”. Ci pierwsi stali się uczestnikami tryumfalnego pochodu ku „światlanej przyszłości”, żarliwymi wyznawcami rewolucji jako dziejowej konieczności, która zapewnić miała „zbawienie”; tych drugich natomiast należało zwalczać, gdyż stali na drodze do raju⁴³³. Nacisk władzy i nowej cywilizacji na organiczną świadomość obywateli doprowadził do wypaczenia podświadomie przechowywanej od pokoleń starodawnej wizji świata. Od zarania dziejów mit – opowieść wyjaśniająca dane zjawiska, wydarzenia czy sytuacje – nadawał sens rzeczywistości i życiu ludzkiemu, objawiał prawdę absolutną i dostarczał informacji o początkach czasu i wszechświata, a także dostarczał niezmiennego punktu odniesienia dla rzeczywistości. W świadomości ludowej obraz kosmosu tworzą zarówno treści dostarczone przez religię chrześcijańską, jak i te pochodzące jeszcze z czasów pogańskich. Stanowiły one nierozdzielny całość i uważane były za odwieczną odziedziczoną po przodkach prawdę, wyznawaną następnie przez kolejne pokolenia. Jednym z najważniejszych elementów ludowej wizji świata była idea trójdzielności kosmosu, którego dwie strefy pozostawały zawsze poza bezpośrednim doświadczeniem człowieka. Centrum ziemi wyznaczała pionowa oś świata, specjalne miejsce, gdzie istniała łączność z dwoma poziomami pozaziemskimi – niebem i podziemiami. Tą osią mogło być drzewo lub góra kosmiczna. Dawniej ludność wyobrażała sobie niebo jako rodzaj nakrywającej ziemię kopuły, poza którą rozpościerała się prawdziwa siedziba Boga. Cały świat miał kręcić się wokół usytuowanej pośrodku nieba Gwiazdy Polarnej, o którą wspierał się wierzchołkiem słup podpierający ową kopułę. Słup, drzewo, góra – obiekty te były utożsamiane z funkcją podtrzymywania nieba i bycia w środku świata. Idea góry kosmicznej łączyła się w wierzeniach z chrześcijańską ideą nieba, stanowiła

⁴³³ Zob. więcej np.: M. Kwiecień: *Homo sovieticus wobec religii. Pytanie o Boga i człowieka w okresie istnienia Związku Radzieckiego*. „Przegląd Religioznawczy” 2006, nr 1; M. Broda: *Mentalność, tradycja i bolszewicko-komunistyczne doświadczenie Rosji*. Łódź 2007; M. Kula: *Religiopodobny komunizm*. Kraków 2003.

rodzaj drabiny prowadzącej do najwyższej sfery kosmosu. Wierzo, że po śmierci człowiek będzie musiał się wspiać na wysoką górę, co było symbolem przejścia do zupełnie innego, właściwego duszom wymiaru. Góra umożliwiała również zstąpienie do piekieł poprzez jaskinie⁴³⁴.

Motyw gór znacząco wpłynął na bohaterkę sztuki *Nadniebiański chłopiec*, która w młodości kierując się podświadomą potrzebą bycia jak najbliżej nieba wspięła się na wysoki kaukaski szczyt: „От гор заныло в душе, потому что они, вопреки терпеливым русским равнинам, пробовали достать до неба. Я полезла, я не знала, что нужно специальное умение. [...] Я полезла, потому что я хотела на самый верх.” [s. 484] Znaleźć się bliżej nieba, a więc bliżej boskiego królestwa, którego istnienie nie zostało jeszcze zanegowane przez Gagarina. Będąc wówczas w ciąży pragnęła, aby jej nienarodzony jeszcze syn także poczuł bliskość nieba, kierowała nią wewnętrzna potrzeba wdrapania się na szczyt nie bacząc na wszelkie niebezpieczeństwa. Góry w sztuce stanowią symboliczne połączenie dwóch sfer – ziemi i nieba⁴³⁵. Po wejściu Oktiabrina odczuła równocześnie silny lęk, związany z onieśmielającą mistyczną górską potęgą oraz radość, że udało jej się zbliżyć do niedostępnej dla człowieka przestrzeni niebios. To, co powinna zrobić podpowiedział jej wewnętrzny głos, nawiązujący do dawnych wierzeń i starający się pokierować człowiekiem w jak najlepszą dla niego stronę. Jak stwierdza sama autorka: „Душа блуждает. Она чутка к проявлениям зла и дисгармонии мира. Она ищет, как нас спасти, как спасти себя, бессмертную. И попадает в самые страшные низины, возносится к несказанным высям.”⁴³⁶ Przed lotem Gagarina w kosmos dawny mit o kształcie obrazu kosmosu pozostał w ludzkiej podświadomości nienaruszony. Człowiek wywodzący się z tradycyjnych społeczeństw „był w stanie żyć jedynie w obszarze «otwartym» ku górze, w którym było symbolicznie zapewnione przerwanie poziomów i gdzie obrzędowo umożliwiona była łączność z «tamnym światem», ze światem transcendentnym.”⁴³⁷ Przerwanie poziomów oznaczało możliwość łączności między trzema poziomami kosmicznymi: ziemią, niebem i regionami podziemnymi. Jest ona osiągalna i wyrażana przez wszechświatową

⁴³⁴ Zob. więcej: J. i R. Tomiccy: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975.

⁴³⁵ Więcej o funkcji, jaką góry Kaukazu i jego mieszkańcy spełniają w dramacie *Nadniebiański chłopiec* oraz o miejscu, jakie zajmują w świadomości bohaterów oraz społeczeństwa rosyjskiego piszę w swoim artykule: *Demitologizacja gór Kaukazu a kult Ziemi w sztuce Niny Sadur „Niebiański chłopiec”*. „Slavia Orientalis” 2011, nr 1.

⁴³⁶ Т. Вайзер: *Накопление зла*. „Литературная газета” 1999, Nr 4, s. 12.

⁴³⁷ М. Eliade: *Święty obszar i sakralizacja świata*. W: Idem: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Tłum. А. Tatarkiewicz. Warszawa 1974, s. 79.

kolumnę, drzewo lub górę, które zarazem łączą i podtrzymują niebo i ziemię, a których podstawa zanurzona jest w podziemnym świecie. Otaczająca ludzi rzeczywistość była naturalna, podobnie jak wszystko, co znajdowało się „na górze” i „na dole”, bowiem świat był jednością. Ten dawny mit zabezpieczał niezmiennie pojmowanie budowy kosmosu, w którym niebo było miejscem przeznaczonym dla Boga. Upadek tego mitu w sztuce Sadur każe spojrzeć na jedno z najważniejszych wydarzeń epoki odwilży – lot Gagarina w kosmos – jak na ogólnoludzką katastrofę, która spowodowała pozbawienie społeczeństwa iluzji i wartości religijnych. Mit runął, a zdeformowana świadomość Oktiabriny funkcjonuje w równie zdeformowanej radzieckiej rzeczywistości. Przed pierwszym lotem kosmonauty niebo było nienaruszone, świat – zdrowy, a bohater żył jak zwyczajny człowiek. Po tragicznej w skutkach misji wszystko się zmieniło, nawet Gagarin uległ przemianie pod wpływem „kosmicznego pyłu”, chłód kosmosu uśmiercił wewnątrz tego, kto jako pierwszy ośmielił się sprawdzić, czy rację mają władze radzieckie, czy też odwieczny mit o budowie wszechświata. Swoistą karą jest błąkanie się po śmierci w ciemnej i zimnej, nieokreślonej przestrzeni i wieczna tęsknota za ciepłem macierzyńskiego serca: „Да, мама, я могу отвечать тебе. Всякий раз, как в великой ледяной бесконечности вспыхивает красный огонек – я знаю, это твои позывные [...]” [s. 475] Oktiabrina zaś niezłomnie głosi ideę pustego kosmosu, jednak w końcu zarzuca synowi-kosmonaucie, że jego statek: „непоправимо пронзил синее небо, и в дырку льется сюда неумолимый яд бесконечности... [...] космос [...] капает на все живые головы планеты нашей. [...] Вот что ты наделал, Юра!” [s. 493] Bohaterka uważa się za współwinną i odpowiedzialną za katastrofę, którą Gagarin sprowadził na mieszkańców ziemi, ponieważ jest matką pierwszego „nadniebiańskiego” człowieka i jako taka: „я проникла в него [в космос – М.Н.-J.] – своим сыном!” [s. 474] Przenikanie się dwóch wymiarów – ziemskiego i kosmicznego, rzeczywistego i nierealnego – oraz cała złożoność czynników, które składają się na zawieszenie Oktiabriny między dwiema przestrzeniami tworzą portret indywidualny bohaterki, ale także konstrukcję symboliczną dla zrozumienia mentalności, sposobu życia obywateli końcowego okresu Związku Radzieckiego. Rozdarta między przeszłością a terażniejszością, między tym co realne, a tym, co nadnaturalne, od urodzenia obciążona imieniem i wiarą w jednego Wodza, stałość i niezmiennność odnajduje jedynie w portrecie Gagarina i wiecznie czerwonej róży, w miłości do syna. Jednak i to zostaje jej odebrane, okazuje się bowiem, że Gagarin, którego do tej pory tak mocno podziwiała i wierzyła we wszystkie jego słowa, zdradził:

Скоро небо прорвется и хлынет сюда бездушие и бессветие дикого космоса...
[...] Без розы ты потерял питание жизни своей! Без розы... жаркой...
красной... огневой... как магма-мама жизни. [...] Он знал, знал, он питался
этой каплей магмы, случайно попавшей сюда, на поверхность – он жил только
ею, сосал сладкий огонь жизни и ничего не говорил нам – остальным! Чтоб мы
все погибли! Ему – наплевать! (*Гагарину*) Ты! Ради одной своей жизни! Когда
вся Земля стонет в медленном умирании! Сам же и пронзил, сам же и
спасешься! О, какой же ты сын мне? [s. 496]

Oktiabrina niszczy portret mężczyzny obalając za jednym zamachem dwa mity – o radzieckim bohaterze oraz o dokonaniach ZSRR. Oba one gwarantowały mieszkańcom Związku Radzieckiego poczucie bezpieczeństwa oraz potęgę i wielkość Ojczyzny. Sadur parodiuje mity poprzez upadek romantycznej wizji jednego człowieka gotowego poświęcić się dla tysięcy rodaków, który w sztuce okazał się być samolubny i zakłamany. Wspaniałe Państwo Rad, obiecując raj na ziemi i wysyłając Gagarina w kosmos zaburzyło odwieczną konstrukcję Wszechświata istniejącą w świadomości ludu.

Oktiabrina, skażona komunizmem od urodzenia, żarliwie wierzyła w ideologię negującą obecność Boga, głoszoną przez Związek Sowiecki, a potwierdzoną przez jej syna. Równocześnie wszakże ujawnia się w niej inna część jestestwa, bardzo silna, bo ulepiona z pierwotnych instynktów i mitów. Towarzyszą jej silne emocje, związane z wieloletnią wiarą w określoną konstrukcję Wszechświata oraz wspomnienia ocalenia z kaukaskiego szczytu przez miejscową ludność. Zderzenie tych dwóch sposobów odczuwania powoduje u niej poczucie winy, które z kolei rodzi pragnienie ocalenia ludności przed zgubnym wpływem działań państwa radzieckiego. Przywołuje w swej pamięci wydarzenia z lat młodości, gdy wspięła się na wierzchołek góry, ale bała się z niego zejść i została uratowana przez ludzi gór – niezależnych mieszkańców górskich ostępów Kaukazu:

Когда они нашли меня в синеве над бездной, еле теплую [...] они гортанно
закричали, и кривая темная речь их вонзалась в небо, как ножи! [...] Эти люди
стали заматывать меня в кислую козью шкуру. В которой было темно. И тепло.
И тесно – изумительно тесно. [...] И всех нас: и козу, и меня, и того, кто был
во мне – несли эти темнолицые люди. [s. 491]

Mówiąc o obcej ludności Oktiabrina tworzy mistyczny jej obraz jako ludzi, którzy znosząc ją na dół przerwali poziom, dzięki czemu ze świata transcendentnego dostała się

z powrotem do ziemskiej rzeczywistości. Ta stała się jej najbliższa i nie przypadkiem swoista spowiedź bohaterki, za którą uznać można całą sztukę, rozpoczyna się od niezwyklego hymnu na cześć Ziemi jako jedyne, kruche i delikatnego źródła ciepła i życia, przeciwstawiającego się pustce, mrokowi i chłodowi Wszechświata. Bohaterka nie potrafi zapomnieć o swoich wybawcach, przedstawiając ich w kontekście fantastycznym, na który wskazują jej słowa: „Они не люди.” [s. 491] Uważa, że dowodem na to jest ich ciemna karnacja, spowodowana przebywaniem pod ziemią, bowiem, zdaniem kobiety, gdyby rzeczywiście zamieszkiwali góry i stale żyli w bezpośredniej bliskości nieba, ich skóra byłaby jasna. A gdy całemu światu grozi kolejny potop – zalanie „jadem kosmosu” – Oktiabrina domyśla się prawdy:

Юрий, знаешь ли что-нибудь про обратных людей [...] которые искали пути жизни в обратную сторону. В отличие от тебя, посланного за небеса. Тех, кто нашел место для бесконечной жизни! У самого жаркого сердца Земли! Они потому и смуглые, что живут в самом сердце Земли. Они живут в самом источнике жизни. [s. 494-495]

Ratunkiem przed metafizycznym potopem zagrażającym ludzkości ze strony nieba, a więc boskiej części kosmosu miałyby więc być ożywiona Ziemia, z tętniącym w jej głębinach sercem. Przez całą sztukę planeta jawi się jako ta, która „бережет все живое, потому что она одна живая в бесконечном мраке вселенной” [s. 479] by w końcu w tajemniczy sposób rzeczywiście udzielić ludziom schronienia. Wzorem mieszkańców gór Kaukazu, używających od wieków koziej skóry jako nosidła, nie skażonych cywilizacją oraz ideologią partyjną, także Oktiabrina postanowiła zbliżyć się do samego serca Ziemi, źródła życia wykorzystując w tym celu tak cenną dla bohaterki wiecznie żywą różę. Jest ona swoistym pomostem pomiędzy rzeczywistością realną i nieziemską, a w tym przypadku podziemną. Stanowi to odwołanie do pierwotnych mitów nie zniekształconych przez wiarę chrześcijańską, według których na początku ludzie wyszli na świat spod ziemi, gdzie wiedli życie podobne do życia na powierzchni. Pod ziemią byli oni zorganizowani w wioski, zajmowali różne pozycje społeczne, znali swoje przywileje, posiadali własność prywatną oraz wiedzę magiczną, a całą swoją kulturę przynieśli ze sobą na górę, by dalej ją rozwijać. Najważniejszym jednak darem przynoszonym temu światu ze świata podziemnego zawsze była magia.⁴³⁸ I właśnie ona wydaje się odgrywać największe znaczenie w zakończeniu sztuki, gdy Oktiabrina odkrywa, że statkiem

⁴³⁸ Zob. więcej: B. Malinowski: *Mit, magia, religia*. Tłum. B. Leś, D. Praszalowicz. Warszawa 1990.

mogącym ocalić bohaterów i w tajemniczy sposób przenieść ich do wnętrza Ziemi jest czerwona róża, pozostałość magmy:

Земля, наконец, со стоном раскрылась, выпуская нас, детей своих законных в родимые тесные недра! И мы стали опускаться к самому сердцу ее, радостно пылающему нам навстречу. Мы опускались с бешеной скоростью [...] и Земля сомкнулась над нами, укрыла нас навсегда от смерти. Тоски и ужаса бесконечности. (*Все тише и тише.*) Спасены... спасены... спасены... [s. 498]

Wydarzenie kończące sztukę kłóci się z doktryną chrześcijańską, Oktiabrina, mimo iż przekonała się o zakłamaniu Państwa Radzieckiego wybrała pogańską tradycję, chcąc dostać się do serca planety. I chociaż zwykle ziemia zamyka się nad kimś w chwili pogrzebania ciała stając się synonimem śmierci, Sadur burzy ten obraz. W sztuce bohaterowie odwracają się od grożącego katastrofą nieba, a planeta jest wybawieniem, gwarancją bezpieczeństwa i, co najważniejsze, życia. Jak zaznaczył Eliade: „Każdy kryzys egzystencjalny na nowo podejmuje kwestię rzeczywistości świata i obecności człowieka w świecie. Kryzys jest w istocie «religijny», ponieważ na archaicznych poziomach kultury byt miesza się z *sacrum*. [...] Każda, nawet najbardziej elementarna religia jest ontologią [...] ustanawia Świat, który nie jest już światem znikającym i niezrozumiałym, jaki jawi się w koszmarach, i powraca zawsze wtedy, gdy egzystencji grozi pogrążenie się w «Chaosie» całkowitej względności.”⁴³⁹ Sadur nie czyni z religii chrześcijańskiej rozwiązania kryzysu egzystencjalnego, a *sacrum* nie jest powiązane z istotą boską, lecz z Ziemią, która w tajemniczy sposób stara się ocalić swoich mieszkańców przed Chaosem, zapoczątkowanym przez władze ZSRR. *Sacrum* nigdy nie odnosi się do tego, co iluzoryczne i niestałe, a człowieka zawsze sytuuje w centrum rzeczywistości. Sadurowski świat bez Boga jest sprzeczny z zasadami wiary, jak również z zasadą trójdzielności kosmosu, czyniąc z Ziemi istotę niezależną od dwóch pozostałych wymiarów. Nie należy jednak zapominać, że ta ludowa wizja świata zaistniała już po wprowadzeniu na ziemi dawnych Słowian chrześcijaństwa, które za wszelką cenę starało się wyplenić pogańskie wierzenia, a miejscem przenikania się stref kosmicznych uczynić kościół⁴⁴⁰. Sadur traktując planetę jako żywy organizm, który troszczy się o swoich mieszkańców zaczerpnęła z wierzeń, których korzenie sięgają czasów przed narodzeniem Chrystusa.

⁴³⁹ M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1999, s. 10.

⁴⁴⁰ Zob. więcej: J. i R. Tomicczy: *Drzewo życia...*

Mowa tutaj o kulcie Matki Ziemi, Wielkiej Matki, czy też Gai – pod tymi nazwami ukryta jest wiara w boginię ziemi uosabiającą płodność i macierzyństwo. Pierwotne wyobrażenie Ziemi-Matki spotykane jest na całym świecie w niezliczonych wariantach, w wielu miejscach zachowały się także związane z nim różnorodne mity o pochodzeniu człowieka z wnętrza ziemi, gdzie żył przez jakiś czas w Łonie Matki. To właśnie Terra Mater lub Tellus Mater rodzi wszystkie istoty. Według niektórych mitów ludzie żyli w ziemi już pod postacią ludzką, według innych mieli wygląd zwierzęcy. Pojawia się też teoria o nasionach ludzi ukrytych w „jaskiniach-macicach”, a wszystkie te warianty łączy mit o wynurzeniu przodków z łona Ziemi⁴⁴¹. Oktiabrina mówiąc o „обратных людях” oraz podróżując do wnętrza Ziemi pragnie powrotu do pierwotnych wierzeń, do początków, ma na myśli powtórzenie kosmogonii, aby świat mógł ulec ponownemu stworzeniu lub regeneracji, aby odnowieniu uległ wyniszczony wewnętrznie byt ludzki. Dla wszystkich dawnych ludów ziemia stanowiła byt ożywiony, istotę mającą duszę, organizm. Grecka Gaja była określana jako żyjące, oddychające ciało, które wytworzyło atmosferę i inne żywioły. Pod wieloma imionami Ziemia była czczona jako pierwotna matka, karmicielka wszystkich form życia, jako jeden z aspektów Wielkiej Bogini, której personifikacją była kobieta o pełnych kształtach z rękami na brzemiennym brzuchu. W swoich irracjonalnych działaniach Oktiabrina kieruje się podświadomością zachowaną po przodkach, stąd naturalność i pewność wszystkich jej wyborów oraz związanych z nią magicznych zdarzeń. Powraca do wnętrza żyjącego organizmu, inteligentnej istoty, by mogła ona naprawić to, co zniszczył radziecki mit. Ostatecznie Matka Ziemia staje się w ujęciu Sadur źródłem odrodzenia, ponownego życia i nadziei, w pewnym stopniu nabiera więc cech sakralnych, dyskredytując tym samym wiarę chrześcijańską jako zbyt słabą, by mogła podźwignąć się po latach radzieckiego wyniszczenia. Powrót do początku, do Matki Ziemi to powtórzenie kosmogonii w celu uzdrowienia, swoista terapia, którą autorka zastosowała, by w jakiś sposób wesprzeć społeczeństwo przełomowe dla Rosji okresu, którego sama była częścią.

Granica między szczerą prawdą a wymysłem, między autobiografią a diabelskimi siłami, między jestestwem a nierealnością u Sadur zawsze jest otwarta. Do bólu rozpoznawalna rzeczywistość zostaje wciągnięta w świat pozaziemski, a może to zaświaty w tajemniczy sposób przenikają do ziemskiej rzeczywistości: „Творчество Нины Садур пропитано ароматом волшебного, чудесного, потустороннего... Оно

⁴⁴¹ Zob. więcej: M. Eliade: *Mity, sny i...*

в основе своей строится на мифе. Уберите противостояние видимого мира и мира (миров!) потаенного, и от пьесы ничего не останется, – это стержень, ось, вокруг которого вращается сюжет.”⁴⁴² W istocie realizm magiczny stanowi podstawę dla rozważań filozoficzno-egzystencjalnych i dla zastanowienia się nad problemami współczesnego człowieka, które bez kontekstu magicznego nie mogą być rozwiązane. W *Nadniebiańskim chłopcu* dominuje ciemna kolorystyka nawiązująca do przełomowej epoki końca ZSRR i tego, co po sobie pozostawił. Ziemia zawieszona jest w nieskończonym mroku wszechświata bez Boga, ciemną karnacją mają mieszkańcy Kaukazu, ponure jest życie w komunałce, czarne są włosy Miny oraz jej syna Feliksa, którzy jako bezdomni zastukali w drzwi mieszkania Oktiabryny i Orłowa. Właśnie ich długie włosy oraz jaskrawy ubiór chłopca podkreślają obcość i nietutejszość postaci, w szczególności osoba chłopca budzi wątpliwości co do jego wyłącznie ludzkiej natury. Za każdym bowiem razem jego pojawienie się poprzedzają bardziej lub mniej natężone tajemnicze odgłosy: „Шелест крыльев, шум водопада, смутные гортанные выкрики, вой ветра.” [s. 486] Przybyli z Kaukazu bohaterowie lubią mrok i to chyba najbardziej odróżnia ich od pozostałych mieszkańców komunałki:

Мина. Я люблю темноту. Я ловкая в темноте. Темнота теплая. Темнота – моя мама.

Октябрина: Что?! Что?! [s. 482]

Ciemność jest im na tyle bliska, że Feliks zapragnął wlać do akwariów atrament zabijając ukochane rybki Orłowa, aby „сделать им ночь.” [s. 490] Cała scena jawi się jako zapowiedź przyszłych wydarzeń, gdy „Живой мир залило мраком мертвого космоса.” [s. 490] Mina oraz Feliks wprowadzają do komunałki zarówno posępną związaną z realnymi wydarzeniami – gdy kobieta grozi oddaniem Oktiabryny i Orłowa do domu wariatów – jak również z groźną irracjonalnością. Ale to jednak Feliks jest ratunkiem dla bohaterów, bowiem po otrzymaniu tak przez niego upragnionej czerwonej wiecznie żywej róży w niesamowity sposób połączył się z magmą:

Мина. Куда он девается... мой ребенок... куда он девается! Это не Феликс уже!
Это не мой ребенок! (*В неопикуемом ужасе*). Кто это?! [s. 498]

⁴⁴² И. Цунский: *Технология...*, s. 174.

Ową tajemniczą metaforę należy rozumieć dosłownie, nie zaś, jak chcą tego niektórzy badacze, jako objaw choroby psychicznej Oktiabryny. Na dowód swoich wniosków przytaczają fakt, że Orłow, traktowany przez kobietę wyłącznie jako zwykły współlokator okazuje się być jej prawdziwym synem. A jednak ostatnia scena sztuki, gdy wszyscy bez wyjątku bohaterowie odbywają podróż do wnętrza ziemi i przekraczają tym samym rzeczywisty wymiar dowodzi, że świat niesamowitości i magii oparty na pierwotnych wierzeniach istnieje nie tylko w głowie Oktiabryny.

W *Nadniebiańskim chłopcu* realizm magiczny wspomaga bezpośrednie odniesienie do polityki, *Czerwony raj* natomiast przedstawia wątek radziecki w nieco bardziej zawoalowany sposób, obie sztuki mają jednak charakter nie tyle rewolucyjny, co negujący. Sadur nie koncentruje się w swoich dramatach *stricte* na polityce, bowiem jak sama stwierdziła: „Я абсолютно вне политики!”⁴⁴³ Autorkę o wiele bardziej interesuje to, jak polityka odbija się na życiu społeczeństwa, ponieważ temat ludzkiej egzystencji zawsze był jej najbliższy. Sadur analizuje moralność człowieka ukształtowanego w okresie radzieckim przez komunistyczne idee, który nie odczuwał potrzeby istnienia Boga. Rozważania pisarki koncentrują się wokół pierwiastków dobra i zła, tkwiących w człowieku od zarania dziejów, a ujawniających się odpowiednio w zależności od zewnętrznych wpływów. Realizm magiczny nie łączy się u Sadur bezpośrednio z polityką, lecz z zagadką życia człowieka.

Źródła nurtu realizmu magicznego w *Nadniebiańskim chłopcu* oraz *Czerwonym rajem* należy się doszukiwać w ludowym folklorze, micie i dawnych pogańskich obrzędach, bowiem elementy magiczne pochodzą najczęściej z podświadomości zbiorowej wyrażanej właśnie w tych formach. Myślenie magiczne pozostaje żywe również w przekonaniach samej autorki: „Под Москвой нет темных недр почвы, нет темномолчащих вод, нет мрака спящей, дышащей сама в себе — земли. Под Москвой — светловатый воздух метро. Значит, их нижние части свисают в воздух... Их нижние части для нас будут — солнца.”⁴⁴⁴ Sadur burzy zastany ład, jednak nie poprzez zwykłą zamianę znaków – minusa na plus, góry na dół, a zła na dobro. Cała trudność polega na tym, że w jej świecie niektóre pojęcia ulegają zamianie, inne zaś łączą się ze sobą tworząc synkretyczny twór realizmu magicznego, gdzie magia i religia, cywilizacja i prymitywizm, polityka i bunt istnieją obok siebie. Służą integracji wizji

⁴⁴³ А. Чепалов: «Чудная»...

⁴⁴⁴ А. Соколянский: ... и в чудных пропастях...

rzeczywistości, w której dochodzi jednocześnie do pogwałcenia praw rządzących światem i harmonijnego wpisywania się owych destabilizacji w codzienność. Ukierunkowanie dramatów Sadur na prawdopodobieństwo zdarzeń i wpływające stąd przekonanie i wiara narratora oraz odbiorcy w przekazywane treści bez względu na to, czy relacjonowane są fakty rzeczywiste czy też zjawiska fantastyczne prowadzi do proroczego, wizjonerskiego przestrzegania przed całkowitą dekonstrukcją, czy wręcz zagładą wspólnot ludzkich. Orientacja na wiarygodność zdarzeń w *Nadniebiańskim chłopcu* oraz *Czerwonym raju*, wyposażona dodatkowo w semantykę wieloznaczności, opartą na splocie wierzeń pogańskich i chrześcijańskich przywołuje motyw walki ze złem i pomsty, a równocześnie ewokuje próby przywrócenia równowagi między światami ludzkim i metafizycznym. Dramaty z nurtu realistyczno-magicznego wyrastają z rzeczywistości, która przez większość czasu odbioru sztuki nie uległa metamorfozie, a przedstawienie świata doskonale znanego odbiorcy, operowanie elementami mu bliskimi, codziennymi doświadczeniami, gromadzenie faktów potencjalnie realnych uprawdopodobnia utwory w jego oczach. Tym samym stanowią one swoistą interpretację świata i narzędzie jego poznania. Punktem wyjścia jest sytuacja normalna, punktem dojścia zaś niesamowitość motywowana społecznie, politycznie, religijnie i metafizycznie, kierująca odbiorcę w stronę otwartego finału, pozostawiającego wiele możliwości interpretacyjnych.

* * * *

W dramatach Sadur „problematyka psychologiczna i moralna splata się z legendą ludową, podaniem, substancją chrześcijańskiej religii, mitem, czy «żywiłem fantastyczno-baśniowym», dzięki czemu dramaty te emanują specyficznym klimatem.”⁴⁴⁵ Jednym ze stale powracających w twórczości Sadur elementów wierzeń ludowych jest obecność demonicznych, nadnaturalnych i nieprzeniknionych sił, leżących poza granicą racjonalnego rozumowania, uporządkowania czy hierarchizacji. Zło pod różnymi postaciami czyha w każdej ze sztuk pisarki, choć trudno go jednoznacznie scharakteryzować. Dla Sadur wierzenia ludowe i mity stanowią intrygującą skarbnicę tworzywa literackiego oraz przedmiot refleksji metafizycznych, dotyczących przede wszystkim relacji świata nadnaturalnego ze światem ziemskim, co jest podstawą realizmu magicznego. Fantastyczne obrazy mitologii chrześcijańskiej i pogańskiej splatają się

⁴⁴⁵ A. Lubomira Piotrowska: *Sfera duchowości we...*, s. 51.

w omawianych dramatach z obrazami baśniowymi i legendarnymi, a także z ideologią polityczną. Filozofia przyrody sprzyja pojawieniu się w tekstach dramatopisarki różnych istot bytujących na krawędzi natury i kultury, jak również kosmologii i elementów powiązanych z przyrodą. Mitologiczne i folklorystyczne obrazy oraz różnorodne tradycje ludowe o korzeniach pogańskich i chrześcijańskich wyrażają opozycję świata widzialnego i niewidzialnego, współtworzą świat pełen tajemniczości, dziwności, cudowności i transcendencji. Jednak zasadnicza myśl dramatów zawsze realizuje się w planie etyczno-filozoficznym i dotyczy losów ludzi we współczesnym świecie. Uciekając się do ludowego świata wyobrażeń autorka odnajduje w nim trwałe zasady moralne, na których powinno się wspierać ludzkie życie, otwarte zarówno na nieskończoność i tajemnicę świata, jak również na ziemskie uczucia, tęsknoty i dążenia. Zasadniczą przyczyną dramatów życiowych bohaterów są ziemskie pragnienia oraz racjonalność myślenia. W postaciach dominuje sceptyczna i chciwa świadomość pozbawionego skrupułów człowieka nowoczesnej cywilizacji, który poddaje w wątpliwość możliwość realizacji takich ideałów, jak dobroć, piękno, bogactwo wewnętrzne czy szlachetność. Mottem niniejszego rozdziału stał się fragment wiersza Waginowa, jednego z oberiutów, który znakomicie charakteryzuje twórczość dramaturgiczną Sadur. Przeplatając groteskę z własnym systemem aksjologicznym, z filozofią, mitologią i metafizyką autorka dochodzi do tego samego wniosku, do jakiego doszedł rosyjski poeta: „Жизнь прекрасна. Всегда.”⁴⁴⁶ I właśnie dlatego pisarka w swoich sztukach zawarła swoiste ostrzeżenie przed konsekwencjami ludzkich wyborów, które mogą doprowadzić do katastrofy. Zdaniem autorki o istnieniu każdego człowieka warto walczyć. Temu właśnie planowi ideowemu służy realizm magiczny, tu wyrażony za pomocą ludowej demonologii, wierzeń, karnawalizacji czy groteski, często wypaczonych i nabierających całkowicie nowych sensów. I podobnie jak Daniil Charms, który „Nie chciał być poważny, czując co się z Rosją święci”⁴⁴⁷, Sadur na współczesny chaos wartości odpowiada grą słowem, metaforą i wartością.

⁴⁴⁶ Т. Вайзер: *Накопление...*, s. 12.

⁴⁴⁷ А. Drawicz: *Charms - ból i szarm*. „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 192, s. 9.

Zakończenie

Zaprezentowana tu koncepcja dramaturgii Niny Sadur jest jedną z wielu. Twórczość tej pisarki jest bardzo bogata i niejednoznaczna, stanowi dla badacza obszerny materiał, który nasuwa różne punkty widzenia i daje wiele możliwości interpretacyjnych. Przywołane w poszczególnych rozdziałach osobliwości sztuk Sadur pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że jej dramaturgia łączy w sobie dwa poziomy – realistyczny oraz magiczno-mistyczny – co zresztą zwykle wywołuje najwięcej kontrowersji przy pierwszym zetknięciu z dramatami pisarki. Jednych drażni, innych zachwyca wzajemne przenikanie się i uzupełnianie tych dwóch wymiarów. Sadur jest pisarką z mistyczno-magicznym poglądem na świat, a w swojej twórczości syntetyzuje własne życiowe doświadczenie. Bliskość sztuk autorki do realizmu magicznego potwierdza analiza bohaterów, ich zachowań, psychologii oraz specyfika przestrzeni i czasu. Sadur jest artystką z raczej tradycyjnym odczuwaniem świata, wypracowanym na bazie klasyki rosyjskiej. Uznać ją można za kontynuatorkę kulturowych, filozoficznych i moralnych tradycji rodzimej prozy i dramaturgii, zaś niepowtarzalny pierwiastek autorski wyraża jej osobiste przeżycia i tragedie. Tworząc swoje sztuki-metafory nie wpisuje się jednak we współczesne tendencje eksperymentów artystycznych i modyfikacji tradycyjnych rozwiązań. Niejednokrotnie zaznacza, że w twórczości dramaturgicznej idzie własną drogą i nie zależy od nikogo. Jej poszukiwania nowych form wyrazu koncentrują się wokół emocjonalno-moralnego podejścia do świata, podporządkowane są logice skojarzeń, opartej na mistycznym, mitologicznym i magicznym stosunku do rzeczywistości. Percepcja świata w całej jego objętości, bez koncentrowania się na poszczególnych zagadnieniach, tragediach czy sukcesach bohaterów pozwala stworzyć całość przestrzeni dramatów Sadur. Nie należy jednak nazywać ich filozoficznymi czy też psychologicznymi, choć mógłby na to wskazywać ich silny związek z odczuciami człowieka żyjącego u schyłku XX wieku. Osobną kwestią może być tutaj znakomity pejzaż współczesnej rosyjskiej rzeczywistości, pełen autentyzmu rysunek życia Rosjanina w okresie radzieckim oraz w epoce postkomunistycznych zmian. Naturalnie sztuk Sadur nie należy interpretować wyłącznie jako scenek popularnie określanych formułą „samo życie”, niemniej jednak zdecydowanie zawierają one kawałek tego prawdziwego życia. Wykorzystanie przez autorkę realiów radzieckich pomaga uwidocznić i uprawdopodobnić stan ducha bohaterów, ich światopogląd, mentalność

i dylematy egzystencjalne. Równocześnie elementy ówczesnej rzeczywistości przedstawione w sztukach znakomicie współgrają z motywami metafizycznymi tworząc realizm magiczny. Sadur zawsze pisze na granicy: snu i jawy, dobra i zła, rzeczywistości i imaginacji. W każdym dramacie stara się przebić przez twardą skorupę otaczającego ją wrogiego świata, w którym dominują pospolitość, niezrozumienie, nienawiść, gdzie zło staje się sensem życia, a porządek i harmonia zagrażają bardziej, niż chaos.

Sadur jest specyficzną pisarką, a lektura jej sztuk jedynie potwierdza ogólnie przyjęte opinie, że jest w nich coś magicznego, pochłaniającego bez reszty, ponieważ nikt do tej pory nie mówił w ten sposób o rzeczach już nie raz sygnalizowanych, co sprawia, że czytelnik odbiera je jako zupełnie nowe. Bohaterowie jej sztuk dzielą się na dwie wzajemnie ze sobą powiązane grupy: postaci realnych i fantasmagorycznych, do których należą nie tylko wywodzące się z tradycyjnych wierzeń ludowych wiedźmy, wilkołaki czy ożywieni zmarli, ale przede wszystkim mitologiczne spersonalizowane zło świata. Zło w dramatach Sadur jest kategorią nieodzowną, niesie ze sobą do ziemskiej rzeczywistości mrok i chłód, jest zjawiskiem złożonym i niejednoznacznym, często bowiem zamiast cierpień zawiera w sobie także pierwiastek dobra. Dlatego właśnie sylwetki niektórych bohaterów, choć powinny, nie wywierają na odbiorcy odpychającego wrażenia. Przeciwnie, im lepiej poznaje on ich dramaty, desperackie poszukiwania kogoś przyjaznego, osamotnienie, tym bardziej zaczyna im współczuć, odczuwa wręcz z nimi pewną więź, gdyż pytania o sens ludzkiego bytu nękają ich na równi z każdym zwyczajnym człowiekiem. Tym samym fantasmagoryczni bohaterowie zostają wpisani w rzeczywistość i nie zadziwiają odbiorcy swoją nadprzyrodzonością. Wszystkie postacie powiązane są skomplikowaną siecią mistycznych zależności, zanika różnica między tym, co naturalne, a tym, co nadnaturalne. Sfera sacrum jest cały czas obecna w codziennym życiu protagonistów, a świat namacalny i świat niewidzialny pozostają blisko siebie, człowiek bezpośrednio obcuje z nadnaturalnością. Może utrzymywać kontakty ze zmarłymi, bowiem śmierć przestała być zjawiskiem ostatecznym, nie jest bezpowrotną otchłanią, a jedynie innym stanem istnienia. Dlatego w sztukach Sadur ludzie żywi żyją wspólnie ze zmarłymi, rozmawiają z nimi i traktują w sposób najzupełniej naturalny. Ciągły kontakt człowieka ze sferą nadprzyrodzoną nie ogranicza się do abstrakcyjnych rozważań, lecz ma charakter konkretny i niepowierzchowny. Postacie skonstruowane zostały w ten sposób, że choć można traktować je metaforycznie, to ewidentnie rządzą się prawami i zasadami dosłowności.

Sadur w różnorodny sposób oswaja niesamowitość w swoich sztukach, czyni to za pomocą groteski, wierzeń ludowych lub pozostałości po nich, za pomocą religii, cudownej zagadkowości, absurdalności, zabawy karnawałowej, szaleństwa i chaosu, nawiązań do innych utworów literackich czy też tworzenia atmosfery mrocznej tajemnicy. Bez względu na to, w jaki sposób wykonana jest magiczna podszewka rzeczywistości przedstawionej zawsze wyraźnie zarysowują się pod nią cechy uniwersalne realizmu magicznego połączone z unikalnymi rozwiązaniami, tak charakterystycznymi dla pisarki. Jej świat artystyczny jest samoistny, a odwrócenie znaczeń takich pojęć, jak dobro-zło, góra-dół, światło-ciemność, porządek-chaos, życie-śmierć doprowadziło do tego, że wymienione antonimy przestały być ściśle rozgraniczone. Nie znajdują się na ideologicznie i znaczeniowo różnych biegunach, lecz wzajemnie się uzupełniają i wpływają na siebie. Wątki realistyczne ulegają oddziaływaniom zjawisk niesamowitych, w wyniku czego racjonalny charakter świata przedstawionego zostaje podważony, a sytuacje życia codziennego współgrają z motywami metafizycznymi. Kreowana rzeczywistość potwierdza odwieczne niepokojący człowieka brak pewności w postrzeganiu otaczającego świata. Bohaterowie Sadur są powściągliwi, nie gotowi do wyjawienia prawdy o sobie, przytłoczeni otaczającą rzeczywistością przepełnioną określonymi kontekstami społecznymi, historycznymi czy obyczajowymi. Nie widzą wyraźnej granicy oddzielającej ich od świata, próbują więc udowodnić własne istnienie, choć takie próby są z góry skazane na niepowodzenie. Ponieważ natura świata i rzeczywistość istnieje autonomicznie, a na poszczególne zdarzenia może wpływać sam akt postrzegania, w umysłach bohaterów powstaje metaforyczna przepaść. Swoim obłąkaniem, skarnawalizowanym szaleństwem, a także uczestnictwem w zdarzeniach nie z tej ziemi bronią się przed okrutnym, niebezpiecznym i często niezrozumiałym światem zewnętrznym. Realizm magiczny w wersji stworzonej przez Sadur daje o sobie znać szczególnie w usiłowaniach wskazania czytelnikowi realnego istnienia wyższych wartości duchowych oraz w uwypuklonym celowo kontakcie subiektywnego, niezwykle osobistego spojrzenia na świat samej autorki z tradycyjnie ideowym postrzeganiem świata. Zmysł realistycznej obserwacji obyczajowej oraz krytycyzm społeczny o różnym natężeniu pozostaje charakterystyczny dla dramaturgii pisarki mimo, a może raczej przy aktywnym współdziałaniu warstwy niesamowitości. W przypadku twórczości dramaturgicznej Sadur nie może być zatem mowy o tym, że nie niesie ona ze sobą żadnych poważnych sensów, nie przekazuje żadnych istotnych prawd, że w żaden sposób nie wyraża autorki. Jej obecność jest

wyraźna i istotna, a realizm magiczny nie stanowi tu jedynie warstwy dekoracyjnej, nie jest elementem zdobniczym dołączonym do zamkniętej realistycznej treści. Wręcz przeciwnie, nadnaturalność pomaga odgadnąć ukryte właśnie w zawartości treściowej znaczenia, jest nośnikiem ważnych sensów, określa artystyczną postawę pisarza wobec tradycji i wyraźnie pomaga ujawnić nadawcę komunikatu. Poprzez zobiektywizowane i przynależne do danej postaci słowo lub zachowanie może dokonać się autorskie samowyrażenie, które wspomagają tajemnicze wydarzenia. Bowiem głos autorki związany jest ze swoimi postaciami tajemną więzią, mistyczną i duchową nicią porozumienia. Wprowadzając na scenę tę lub inną postać Sadur nigdy nie zapomina o nadnaturalnych siłach wpływających na charakter bohatera. Ludzka dusza wciąż pozostaje zagadką, a pisarka stara się rozwikłać tę tajemnicę uciekając się do propozycji różnorodnych motywów magicznych, fantastycznych czy folklorystycznych. Autorka kończy wszakże swoje sztuki w taki sposób, by wnioski wyciągane przez odbiorcę stały się dla niego samego nieoczekiwaną zagadką. Filozoficzne rozważania nad statusem człowieka w świecie w dramatach Sadur wymykają się próbom systematyzacji ze względu na zamiłowanie do cudowności i nadnaturalności, z pozoru naiwne, lecz nawiązujące do licznych źródeł i poparte dogłębnymi badaniami z pogranicza folklorystyki, historii, literaturoznawstwa oraz religii.

Sadur pociąga i interesuje rosyjska klasyka literacka. Jej twórczość ukształtowała się pod silnym wpływem Gogola – błyskotliwego satyryka o zacięciu komiczno-ironicznym, piewcy przyrody, mistrza romantycznej fantastyki, grozy, demonologii o rodowodzie ludowym i literackim. Autor upodobał sobie więdźmy, jako wdzięczny motyw literacki oraz nieodzowny element ludowej koncepcji świata. Czarownice paktujące z diabłem zajmowały uprzywilejowane stanowisko w demonologii ludowej⁴⁴⁸. Sadur z nie mniejszym zamiłowaniem i pieczołowitością przywołuje w swoich dramatach kulturę ludową, dawne wierzenia, folklor i zwyczaje mieszkańców wsi. Folklor okazał się niezwykle pomocny przy budowaniu w kolejnych sztukach realizmu magicznego, który:

[...] przyswojony przez konkretną literaturę narodową, kulturę, może okazać się jej od lat integralną częścią, pozwala bowiem na wydobywanie z każdej tradycji jej najbardziej podstawowych elementów – opisując czyjąś codzienność, sięga przecież do podstawowych sfer ją kształtujących, a więc do kultury narodowej

⁴⁴⁸ B. Galster: *Mikołaj Gogol*. Warszawa 1967.

przede wszystkim. Prócz tego mechanizmy rządzące kulturą i jej różnorodność są kolejnym ważnym etapem rozwoju pojęcia realizmu magicznego dziś mocno z nim związanym⁴⁴⁹.

W dramatach Sadur źródła zjawisk niesamowitych są często wspólnotowe i zbiorowe, należą do nich pamięć przedstawicieli danej grupy społecznej i etnicznej, zbiorowa podświadomość, mity i wierzenia, obyczaje wyrażające myślenie magiczne wspólne dla określonej tradycji. Realizm magiczny łączy się w nich z poczuciem wyraziście ukształtowanej tożsamości, a więc z tym, co – według słów autorki – władza radziecka przez lata starała się odebrać swoim obywatelom. Dawne wierzenia ludowe same w sobie dają poczucie magii i niezwykłości, jednak wprowadzenie ich do utworu w oderwaniu od rzeczywistości nie ma sensu. Natomiast połączenie ich ze szczegółowym opisem codziennego życia bohaterów w taki sposób, by niesamowitość wraz z realnością stały się jednością kształtuje w odbiorcy poczucie innego porządku metafizycznego lub fizycznego. Spełnia funkcję filozoficznego komentarza do tajemniczej strony rzeczywistości. Dzięki mocy, jaką dają wiara i praktyka szamańska, folklor czy wierzenia ludowe świat odbierany jest jako realnie magiczny, w którym naturalne i realne są zarówno racjonalne, jak również nadprzyrodzone cechy rzeczywistości. Odnalezienie tego świata jest możliwe dzięki realizmowi magicznemu.

Skłasyfikowanie zjawisk niesamowitych obecnych w dramaturgii Sadur z pozoru może wydawać się łatwe, bowiem liczne motywy powielają się w kolejnych utworach, wzajemnie się uzupełniających. Jednakże każdy dramat jest inny, wyraża różne sensy, a sposoby przejawiania się realizmu magicznego także różnią się w zależności od sztuki. Kreowana tajemniczość staje się źródłem wiedzy o świecie i człowieku, jednak „odrealnienie” czy też „uniezwyklenie” rzeczywistości przebiega inaczej w każdym z dramatów. Przyjęta w pracy metoda badawcza podziału na utwory może zamazywać nieco dające się zauważyć dominanty problemowe i tematyczne, jednak zaproponowane ujęcie tematu z perspektywy oddzielnej analizy poszczególnych sztuk ujawnia pewną niepowtarzalność w sposobach kreowania niezwykłości oraz inne jej funkcje, a tym samym sygnalizuje nową, interesującą perspektywę badawczą.

Unikalność realizmu magicznego stworzonego przez Ninę Sadur wypływa z jej oryginalnego sposobu postrzegania świata, umiejętności właściwego odczytywania

⁴⁴⁹ M. Szewczyk: *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*. W: „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3, s. 46.

ludzkich emocji i przenoszenia ich na karty swoich dramatów. Także osobowość samej pisarki sprzyja specyficznemu, mistycznemu spojrzeniu na otaczającą rzeczywistość. Odczuwa ona rozbitcie świata i bezradność samotnego człowieka podporządkowanego władzy chaosu. Realizm magiczny staje się wyrazem światopoglądu Sadur, odzwierciedla jej reakcje na degenerację współczesności, którą przeżywa w sposób wręcz fizyczny, do bólu prawdziwy. Wychodząc od rzeczywistości autorka dociera do mistycznej przestrzeni ludzkiej duszy będącej ciągłym polem walki dwóch przeciwstawnych sił, ciemności i światła. Podobnie jak w realizmie magicznym, gdzie elementy niesamowite wpisują się w obrazy przyziemne jako całkowicie naturalne, przez co granica między światami ulega rozmyciu, także u Sadur dobro i zło przeplatają się ze sobą tworząc mglistą całość. Realizm magiczny stworzony przez rosyjską autorkę bardziej niż na zjawiskach czy to realnych, czy też magicznych koncentruje się na człowieku i jego relacjach z otaczającym światem. Metafizyczność jest przez Sadur traktowana jako sposób dotarcia do głębin ludzkiej duszy. Wyjątkowość jej stylu polega na połączeniu klasycznej dla literatury rosyjskiej problematyki ludzkiej egzystencji z realizmem magicznym i stworzenie w swoich dramatach przestrzeni przypominającej sen, czy raczej koszmar, któremu obca jest atmosfera baśniowości. Nie jest to wymarzony świat, lecz bolesna otaczająca codzienność, która rządzi się nie zawsze zrozumiałymi racjami. Przyzwyczajeni do logicznego dyskursu odbiorcy mogą czuć się zaskoczeni fabułą która z tradycyjnie realnej przekształca się w niesamowitą. Wśród zupełnie normalnych ludzi pojawiają się osoby szczególnie naznaczone i obdarzone niezwykłymi umiejętnościami, a wydarzenia zwyczajne zostają zastąpione przez takie, które przeczą prawom fizyki i zdrowemu rozsądkowi. Za sprawą realizmu magicznego relacje interpersonalne nabierają nowych znaczeń, jest on pretekstem do ukazania skomplikowanych ludzkich uczuć i emocji oraz więzi między człowiekiem a przyrodą, wiarą czy tradycją. Wydarzenia nierealne nie są tu czymś przypadkowym i nie są obliczone na wywołanie efektu zaskoczenia odbiorcy. Nadnaturalność w pewnym stopniu równoważy tutaj brutalną i oschłą rzeczywistość. Realizuje się ona w dramatach Sadur wielopłaszczyznowo, przez co wzbogaca człowieka o pierwiastek mistyczny, duchowy, czego pozbawione jest ukazane w sztukach obiektywne i racjonalne życie bohaterów. Realizm magiczny stworzony przez autorkę prezentuje różne wymiary rzeczywistości, co pozwala dostrzec wiele jej części składowych, które na co dzień nie są zauważane. Rzeczywistość nie ulega tu deformacji, a symbioza wymiaru magicznego i realnego, ich równoprawność sprawia, że świat ten funkcjonuje jako całość

i niedostrzegalny jest ostry podział na racjonalne i paranormalne. Twórczość dramaturgiczna Niny Sadur realizmowi magicznemu zawdzięcza swoją niepowtarzalność i rozpoznawalność, stawia to pisarkę w rzędzie oryginalnych twórców o ukształtowanym profilu estetycznym i skonkretyzowanej poetyce.

Dramaturgia Sadur jest wyjątkowa – niejednoznaczna, metaforyczna, z obszernym podtekstem – porusza i niepokoi, każe człowiekowi zastanowić się nad własnym życiem duchowym i losem innych ludzi. Nie da się jej zrozumieć bez zaangażowania emocjonalnego w kreowaną w niej magiczną rzeczywistość. Kontakt z teatrem Sadur ma charakter obcowania z wielorako pojmowaną kategorią piękna. Niemiecki poeta i dramaturg Fryderyk Schiller zapisał słowa pozostające aktualne po dziś dzień. Pisał on m.in. o wytworzeniu się szczególnego „stanu estetycznego zawieszenia”, który następuje przy obcowaniu z pięknem sztuki i odnosi tę zasadę do innych sposobów istnienia człowieka: „Teatr – pisze Paweł Mościcki – komentując teorię Schillera – ma ogromne znaczenie dla wykształcenia postawy twórczego uczestniczenia w życiu społecznym, uczy postrzegania w sposób świeży i swobodny.”⁴⁵⁰ I chociaż nie zaliczamy sztuk Sadur do teatru zaangażowanego, to każdy z bohaterów ma możliwość uczestnictwa i przeżycia własnego dramatu, nawet takiego, który w życiu realnym wywołuje w nas skrajne emocje, także ze względu na swoją niesamowitość. Obcowanie z pięknem sztuki powiązanych z dziełami dramatycznymi będącymi odzwierciedleniem sytuacji społecznej czy zmian obyczajowych pobudza do wrażliwości, zrozumienia, zaangażowania, a nierzadko do przemiany. Autorka pod wieloma względami jest nowatorska, charakteryzująca się wyjątkowym niepowtarzalnym stylem. Niezwykłość dzieła wynika z niebanalnej osobowości pisarki, bowiem Sadur zdecydowanie wyróżnia się na tle rzeczywistości naszych czasów i jako dramatopisarka, i jako człowiek. Zaznaczyć należy, że w niniejszej pracy nie zostały ujęte wszystkie utwory dramaturgiczne Sadur, nie we wszystkich bowiem można dopatrzeć się elementów realizmu magicznego. Potwierdza to dość oczywistą uwagę, jaką wysunął Tomasz Pindel: „Nie ma pisarzy realistyczno-magicznych, są jedynie dzieła realizmu magicznego.”⁴⁵¹ Z pewnością jednak zanalizowane sztuki Sadur z tak wyraźnym

⁴⁵⁰ P. Mościcki: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa 2008, s. 111.

⁴⁵¹ T. Pindel: *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Kraków 2014, s. 90.

„«ucudawnianiem» codzienności i «ucodziennianiem» cudowności»⁴⁵² wpisują się w nurt realizmu magicznego.

⁴⁵² Ibidem, s. 96.

Realizm magiczny, absurd i dramat – próba interpretacji sztuk Niny Sadur

Streszczenie

Niniejsza praca jest próbą przybliżenia oryginalnej twórczości dramaturgicznej współczesnej rosyjskiej pisarki z Nowosybirska, reżyserki i scenarzystki, miłośniczki i znawczyni teatru, znanej nie tylko w Rosji, ale w całej Europie i w wielu krajach na innych kontynentach.

Dramaturgia Niny Sadur nie jest błaha i stereotypowa, to zjawisko niezwykle, wywołujące kontrowersje i żarliwe dyskusje w literaturze krytycznej. Twórczość Sadur charakteryzuje się wieloznacznością i właśnie ta cecha jej utworów dramaturgicznych jest przyczyną najróżniejszych interpretacji. Sztuki ukazują współczesnego człowieka, jego samotność, żalostne jestestwo i desperackie poszukiwania swojego miejsca w świecie. Właśnie człowiek zawsze znajduje się w centrum zainteresowania pisarki, która swoją twórczością sygnalizuje największe – jej zdaniem – zagrożenia mogące wystąpić w jego życiu. Sadur w swoich dramatach zdecydowanie wskazuje na liczne przejawy zwycięstwa demonicznych sił, na to, że racjonalnie myślący człowiek we współczesnym świecie utracił poczucie bezpieczeństwa, pewności i stabilności. Jest to rezultatem, między innymi, zerwania więzi z przyrodą oraz z tradycją, na którą składają się dawne wierzenia, obyczaje, określony sposób myślenia i postępowania. Dlatego ratunku dla współczesnego człowieka autorka upatruje w szeroko rozumianej magii, która pomoc ma w pozbyciu się własnej „rzeczowości” i w osiągnięciu wyższego wymiaru istnienia.

Sztuki Sadur są analizowane w pracy w kontekście szeroko rozumianego realizmu magicznego. Przejawia się on w światopoglądzie, świadomości społecznej, artyzmie i poetyce utworów. Realizm magiczny zmienia sposób rozumienia pojęcia realizm,

dopełnia, poszerza i pogłębia obraz zjawisk realnych w świecie przedstawionym. Najważniejszy jest realizm, ponieważ stawia sobie za cel ukazanie świata, nie zaś jego wymyślenie. Magia, choć również istotna – uzależniona jest od realizmu. W konstrukcji wątku, bohatera i świata widoczne są ślady niesamowitości, transcendentalności i metafizyczności. Jednak wszystkie fantastyczne elementy wpisują się w codzienność jako jej bezsporne, integralne i naturalne części. Tylko wtedy osiągnięta zostaje równowaga między sferami realną i magiczną. Dlatego tak ważne jest, aby nie wydzielać elementów fantastycznych, nie wyróżniać i nie objaśniać ich odmiennego charakteru. Wszystkie sztuki Sadur rozpoczynają się w sposób realny, ale stopniowo wątek zaczyna nabierać cech tajemniczości, wypełnia się mistycznymi asocjacjami. Zawsze jednak granica pomiędzy światem znanym a nieznanym pozostaje mglista tak, aby oba mogły wzajemnie w siebie wnikać, przeplatać się ze sobą. Elementy magiczne nie deformują rzeczywistości, a stanowią jej naturalny element, dlatego Sadur nigdy nie wyjaśnia ich pochodzenia. Nadnaturalność nie dominuje w sztukach Sadur, ale równocześnie jest ich istotną częścią, bez której cały obraz świata nie mógłby istnieć.

W pierwszym rozdziale pracy analizowana jest problematyka pozornej nieobecności realizmu magicznego w wybranych sztukach Sadur. Poruszony został problem przekształcenia fikcji w rzeczywistość oraz anektowania realności przez teatr. Dzięki tym zabiegom badacz dramatu może zgłębić strukturę opisanego w utworze społeczeństwa wraz z ukrytymi w nim możliwościami oraz siłami, ale także ze wszystkimi niedoskonałościami, których na co dzień się nie dostrzega. W omówionych dramatach Sadur odwołuje się do przestrzeni bliskich zarówno jej, jak i wielu innym obywatelom Rosji. Eksponuje w nich bardziej realną niż magiczną stronę rzeczywistości, jednak w każdej sztuce czyni to tak, by odbiorca mógł wyczuć, że pod ową normalnością i codziennością kryje się coś mrocznego, niezwykłego i tajemniczego. Ma mu w tym pomóc szeroko rozumiane szaleństwo, które w różnych formach ujawnia się u poszczególnych postaci. Sztuki Sadur ukazują moment przełomowy w ich życiu, kiedy np. mieszkanie w komunałce czy praca sprzątaczką stają się nie do zniesienia, kiedy chaos zaczyna pomagać, a porządek unicestwia wszelką indywidualność. Wtedy realizm ustępuje miejsca magii, a szaleństwo pomaga bohaterowi odkryć swoją przynależność do świata.

W drugiej części rozpatrywane są zasady gry Sadur cudzym tekstem i słowem. Przełom XX i XXI wieku to punkt kulminacyjny form wtórnych, dramaturdzy starają się

odtworzyć dzieła klasyków, przekształcając je i dostosowując odpowiednio do nowej epoki. W tę tendencję wpisuje się także Sadur, która grając z tradycjami jednocześnie gra czytelnikiem, podpowiadając, że wykorzystanie znanych tekstów nie zawsze służy do wyrażenia ustalonych niegdyś światopoglądów. Niewyczerpanym źródłem inspiracji dla pisarki jest Mikołaj Gogol – genialny pisarz, któremu stara się oddać hołd. Autor *Martwych dusz* zafascynował ją jako przedstawiciel realizmu magicznego, przy pomocy którego piętnował on rzeczywistość. Sadur w swoich remarkach ponownie odkrywa nieco zapomniane znaczenia, kreując jednocześnie nowe kody i eksplorując współczesną rzeczywistość. Dialog tradycji z nowatorstwem prowadzi do refleksji nad stanem współczesnego społeczeństwa rosyjskiego i stanowi próbę przywrócenia równowagi w realnym świecie

Sadur wnikliwie obserwuje otaczający świat dostrzegając w nim niezwykłość, cudowność. Jej sztuki poprzetykane są mistycznymi wrażeniami i odczuwaniem tajemniczości oraz wieloaspektowości świata, który pomieścić może zaskakującą ilość zła w różnej postaci. Omawiane dramaty zawierają w sobie obszerny kontekst mitologiczny i folklorystyczny, pojawiają się w nich postacie Baby Jagi, diabła, szamanki, pojawia się Matka Ziemia, a towarzyszy im motyw katastrofy. Twórczość Sadur tworzy atmosferę kataklizmu, upadku świata, akcja jej sztuk toczy się „na granicy”. Tej problematyce poświęcony został trzeci rozdział pracy. Przeróżające elementy, zagadki, tajemnice łączą się tu z ludowymi wierzeniami i magią, aby dać czytelnikowi możliwość spojrzenia na codzienne życie, a także zajrzenia w głąb swoich myśli i uczuć. Absurdalność wyróżniająca dramaty Sadur pozwala nawiązać do twórczości oberiutów. Wraz z cudownością i innością stanowi element decydujący o oryginalności omawianych sztuk.

Magical realism, absurd and drama – an attempt to interpret plays by Nina Sadur

Summary

This monograph presents the original dramas of contemporary Russian playwright from Novosibirsk, who is also a director and a screenwriter, great lover of the theatre and expert in theatre matters. She is popular not only in Russia, but also in Europe and in many countries of the other continents.

Sadur's plays are unconventional, controversial and multifaceted what is the leading cause of controversy. She describes a modern man and his loneliness, miserable existence, his desperate search for his place in the world. Sadur's plays show all the problems connected with man using playwright's individual choices, there are also no stereotypes.

Texts are analysed in the context of magical realism which can be shown in ideology, social living, artistic thoughts and poetics. Magical realism changes the way of understanding reality, adds new meanings to those pieces of text which are related to real life. The most important part of the current is realism, because its basic aim is to show the world, not to create it. Magic is also important but is always subordinate to realism. Supernatural, transcendental, metaphysical elements of plays can be found in plots, persons and construction of the world. However, all this fantastic element fit with the everyday life as its indisputable, integral and natural parts. This is the only way to result in equality between realistic and magic areas. This is the reason why it is so important not to isolate fantastic elements, not to explain them, not to underline their otherness. Every Sadur's play begins realistically but gradually plot is being changed into more intricate and mysterious. Nevertheless, the line between known and unknown worlds is always foggy so they could blend together. Abnormal behaviour of heroes and their madness are

perfectly recognizable and normal. Supernatural doesn't dominate in Sadur's plays but is so important that the presented reality cannot exist without it. We live in exactly that world which is shown in Sadur's dramas.

The subject matter of part one of the present study is madness connected to apparent lack of magical realism. Playwright describes in her works heroes in the soviet reality. Sadur's dramas show the turning points in their lives, when they are tired of living in communal apartment, working as a cleaner or following the rules. Than the realism give way to magic and madness helps person to find his place in the world.

Part two, in its turn, is devoted to Sadur's playing with another writer's text. Playing with traditions, the writer, at the same time, plays with the readers, suggesting that a well-known, or classical text doesn't have to express the established views. The playwright has conceded that she is profoundly fascinated with Gogol's works, consequently, in the later part of the chapter, the connections between her dramas and the great author are discussed.

Sadur's plays contain extensive mythological and folk context with the catastrophic motive. The atmosphere of cataclysm, world's collapse is present in Sadsur's dramas, everything is on the edge. Demonic elements, secrets and mysteries connect with national beliefs and magic, thanks to that the reader can look at his everyday life but also can fathom his thoughts and feelings. This is the topic of third part of the present study.

Bibliografia

W języku polskim

- Abramowska J.: *Literatura – dramat – teatr. Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Ajdukiewicz K.: *Zagadnienia i kierunki filozofii: teoria poznania, metafizyka*. Warszawa 1983.
- Aszyk U.: *Od magii i cudów do realizmu magicznego w teatrze hiszpańskim*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Łódź 2007.
- Bachtin M.: *Rabelais i Gogol (sztuka słowa i ludowa kultura śmiechu)*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bachtin M.: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. A. i A. Goreniovie. Kraków 1975.
- Barthes R.: *Śmierć autora*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2.
- Brodniak W.A.: *Choroba psychiczna w świadomości społecznej*. Warszawa 2000.
- Brodski J.: *W półtora pokoju*. W: Idem: *Mniej niż ktoś. Eseje*. Tłum. R. Baster. Kraków 2006.
- Brodzka A.: *O pojęciu realizmu w powieści XIX i XX wieku*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987.
- Brückner A.: *Mitologia słowiańska i polska*. Warszawa 1985.
- Borges J.L.: *Sztuka narracyjna i magia*. Tłum. A. Elbanowski. „Literatura na Świecie” 1988, nr. 12.
- Burns E.: *O konwencjach w teatrze i w życiu społecznym*. Tłum. H. Holzhausen. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 3.
- Caillois R.: *Od baśni do science fiction*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Tłum. J. Błoński. Warszawa 1967.
- Carpentier A.: *Królestwo z tego świata*. Tłum. K. Wojciechowska. Kraków 1975.
- Chrobak M.: *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Kraków 2010.
- Dąbrowska J.: *Fantastyka a realizm magiczny*. „Nowa Fantastyka” 1998, nr 5.
- Di Nola A.M.: *Diabeł*. Tłum. I. Kania. Kraków 2013.
- Dorst T.: *Scena jest miejscem absolutnym (1962)*. W: *O dramacie. T.3: Od Sartre'a do Mrożka*. Red. E. Udalska. Tłum. M. Leyko. Warszawa 1997.

- Dudzik W.: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.
- Eco U.: *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*. Tłum. T. Rutkowska. „Przekazy i opinie” 1990, nr 1/2.
- Eliade M.: *Aspekty mitu*. Tłum. P. Mrówczyński. Warszawa 1998.
- Eliade M.: *Mity, sny i misteria*. Tłum. K. Kocjan. Warszawa 1999.
- Eliade M.: *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*. Tłum. M. i P. Rodakowie. Warszawa 1998.
- Eliade M.: *Przeżycia światłości mistycznej*. W: Idem: *Mefistofeles i androgyn*. Tłum. B. Kupis. Warszawa 1994.
- Eliade M.: *Sacrum-mit-historia*. Tłum. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.
- Foucault M.: *Kim jest autor?* W: Idem: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. M. P. Markowski. Warszawa 1999.
- Foucault M.: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. T. Komendant, Warszawa 2009.
- Foucault M.: *Szaleństwo, nieobecność dzieła*. W: Idem: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Tłum. T. Komendant. Warszawa 1999.
- Frazer J.G.: *Złota gałąź. Studia z magii i religii*. Tłum. H. Krzeczkowski. Kraków 2012.
- Fromm E.: *O sztuce miłości*. Tłum. A. Bogdański. Warszawa 1994.
- Galster B.: *Mikołaj Gogol*. Warszawa 1967.
- Gazda G.: *Realizm magiczny*. W: Idem: *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000.
- Gemra A.: *Motywy i stereotypy melodramatyczne w wybranych utworach wampirycznych*. W: *Fantastyczność i cudowność. Fantasy w badaniach naukowych*. Red. T. Ratajczak, B. Trocha. Zielona Góra 2009.
- Glinka G., Kajsarow A.: *Dawna religia Słowian. Mitologia słowiańska i ruska*. Tłum. I. Tsanev. Sandomierz 2011.
- Głowiński M., Kostkiewicz T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998.
- Goffman E.: *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*. Tłum. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir. Gdańsk 2007.
- Gogol M.: *Martwe dusze*. Tłum. W. Broniewski. Warszawa 1987.
- Gondowicz J.: *Paradoks o autorze*. Kraków 2011.
- Górski K.: *Literatura i teatr*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.

- Grzywa A.: *Zachowania samobójcze*. W: *Między literaturą a medycyną. Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*. Red. E. Łoch, G. Wallner. Lublin 2007.
- Guriewicz A. J.: *Z historii groteski: "góra" i "dół" w średniowiecznej literaturze łacińskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 4.
- Halloran S.M.: *Język i absurd*. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.
- Heller M.: *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki*. Paryż 1988.
- Hutnikiewicz A.: *Czy dramat jest dziełem literackim?* W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Hutnikiewicz A.: *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*. Toruń 1967.
- Janion M.: *Psyche i Eros melodramatu*. W: *Eadem: Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980.
- Kayser W.: *Próba określenie istoty groteskowości*. Tłum. R. Handke. W: *Groteska*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2003.
- Kempiński A.: *Encyklopedia mitologii ludów indoeuropejskich*. Warszawa 2001.
- Kirk G.S., Raven J.E., Schofield M.: *Filozofia przedsokratejska*. Tłum. J. Lang. Warszawa-Poznań 1999.
- Knopka K.: *Dramaty generacji „P”*. W: *Lepsi! i cztery inne kawałki dramatyczne w dzisiejszej Rosji*. Red. K. Knopka. Gdańsk 2003.
- Kowalski P.: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 2007.
- Krzak Z.: *Od matriarchatu do patriarchatu*. Warszawa 2007.
- Leibfried E.: *Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją*. Tłum. A. Pełka. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007.
- Limon J.: *Między niebem a sceną. Przestrzeń i czas w teatrze*. Gdańsk 2002.
- Limon J.: *Piąty wymiar teatru*. Gdańsk 2006.
- Lubomira Piotrowska A.: *Sfera duchowości we wczesnej dramaturgii Niny Sadur (twórczość lat osiemdziesiątych)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, nr 2.
- Malinowski B.: *Mit, magia, religia*. Tłum. B. Leś, D. Prasałowicz. Warszawa 1990.
- Manifest OBERIU*. W: *Tragiczna zabawa. OBERIU, czyli inna Rosja poetycka*. Red. i tłum. A. Drawicz. Kraków 1991.
- Markiewicz H.: *Autor i narrator*. W: *Idem: Wymiary dzieła literackiego*. Kraków – Wrocław 1984.
- Markiewicz H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1980.
- Markiewicz H.: *Teorie powieści za granicą*. Warszawa 1995.

- Markiewicz H.: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku.* Warszawa 1995.
- Mazurek H.: *Dramat rosyjski z lat 90. wobec problemów współczesności.* W: *Konteksty literatury rosyjskiej, ukraińskiej i białoruskiej XX wieku.* Red. W. Wilczyński. Zielona Góra 2000.
- Mazurek H.: *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady.* Katowice 2007.
- Mazurek H.: *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? (O sztukach Aleksieja Szypienki).* „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” T. 19. Katowice 1998.
- Mazurek H.: *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady.* Katowice 2002.
- Miłosz Cz.: *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku.* Warszawa 1987.
- Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX w.* Red. W. Kowalczyk, A. Orłowska. Lublin 2004.
- Mroczkowska-Brand K.: *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku.* Kraków 2009.
- Nietzsche F.: *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm.* Tłum. L. Staff. Kraków 2006.
- Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo.* Tłum. W. Berent (<https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/tako-rzecz-zaratustra.html>).
- Niziołek M.: *Zdefiniować fantastykę, czyli „fantastyczne” (i nie tylko) teorie literatury fantastycznej* (https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/9187/1/018_Ma%C5%82gorzata_Nizio%C5%82ek_Zdefiniowa%C4%87_fantastyk%C4%99_267_178.pdf).
- Ostermeier T.: *Teatr w dobie przyśpieszenia.* Tłum. K. Wielga. „Didaskalia” 2000, nr 36.
- Pałubicka A.: *Frazera i Lévy-Bruhla koncepcje magii a problem poznania humanistycznego.* „Kultura współczesna” 1997, nr 3.
- Piłat W.: *„Komunalka” jako obraz archetypowy w najnowszej dramaturgii rosyjskiej.* „Studia Wschodniosłowiańskie” 2005. T. 5.
- Piłat W.: *W stronę teatru metaforycznego. Dramaturgia Niny Sadur.* „Język Rosyjski” 1990, nr 5.
- Piłat W.: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte.* Olsztyn 1995.
- Pindel T.: *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny).* Kraków 2014.
- Pindel T.: *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej.* Kraków 2004.

- Podgórcy B., A.: *Wielka Księga Demonów Polskich - leksykon i antologia demonologii ludowej*. Katowice 2005.
- Propp W.: *Historyczne korzenie bajki magicznej*. Tłum. J. Chmielewski. Warszawa 2003.
- Propp W.: *Morfologia bajki*. Tłum. W. Wojtyga-Zagórska. Warszawa 1976.
- Ratajczakowa D.: *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Ratajczakowa D.: *Teatralność i sceniczność*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Rowieńska T.: *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 2. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005.
- Różanowski R.: *Absurd nasz powszedni*. W: *Absurd w filozofii i literaturze*. Red. R. Różanowski. Wrocław 1998.
- Rzepnikowska I.: *Bajka magiczna we współczesnej folklorystyce rosyjskiej*. W: *Genologia literatury ludowej. Studia folklorystyczne*. Toruń 2002.
- Schindler N.: *Karnawał, Kościół i „świat na opak”*. W: *Idem: Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*. Tłum. B. Ostrowska. Warszawa 2002.
- Siwek R.: *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków 2001.
- Siwek R.: *O europejskich korzeniach realizmu magicznego (Ernsta Jüngera rzeczywistość magiczna)*. „Ruch Literacki” 1998, nr 5.
- Skuczyński J.: *„Anektowanie rzeczywistości” w dramacie*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Skwarczyńska S.: *Niektóre praktyczne konsekwencje teatralnej teorii dramatu*. W: *Problemy teorii literatury*. Red. H. Markiewicz. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1987.
- Skwarczyńska S.: *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*. W: *Eadem: Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.
- Sławińska I.: *Czytanie dramatu*. W: *Eadem: Odczytywanie dramatu*. Warszawa 1988.
- Sławińska I.: *Odczytanie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1. Wrocław 2003.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław – Warszawa – Kraków 1992.
- Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.

- Stachówna G.: *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków 2001.
- Stawczyk E.: *Gabinet osobliwości, czyli demony Pavicia*. W: *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI-XXI wieku*. Red. I. Rzepnikowska. Toruń 2009.
- Stepnowska T.: *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści Mistrz i Małgorzata Michaiła Bulhakowa)*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007.
- Strzelczyk J.: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Poznań 1998.
- Szamina W.: *Dramat afroamerykański jako przykład realizmu magicznego w teatrze*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007.
- Szewczyk M.: *Realizm magiczny: geneza – terminologia – praktyka literacka (różnorodność programowo-artystyczna)*. „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3.
- Szyjewski A.: *Religia Słowian*. Kraków 2004.
- Tarkowska J.: *Przykłady patologii społecznych w naturalistycznej prozie Ludmiły Pietruszewskiej*. W: *Między literaturą a medycyną. Problemy psychologiczne ludzi cierpiących w badaniach interdyscyplinarnych*. Red. E. Łoch, G. Wallner. Lublin 2007.
- Tatarkiewicz W.: *Historia filozofii*. T.3. Warszawa 1998.
- Tokarz B.: *Mimesis – realizm – magia*. W: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*. Red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner. Łódź 2007.
- Tomiccy J., R.: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Białystok 1975.
- Trojanowska U.: *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Kraków 2008.
- Tuan Yi-Fu: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. A. Morawińska. Warszawa 1987.
- Turner V.: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Tłum. P. Skurowski. „Dialog” 1988, nr 9.
- Wąchocka E.: *Autor i dramat*. Katowice 1999.
- Wąchocka E.: *Ujęcie doświadczenia wewnętrznego w teatrze absurdu i w dramaturgii subiektywnej*. W: *Teatr absurdu: nowy czy stary teatr?* Red. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008.
- Wierciński A.: *Magia i religia: szkice z antropologii religii*. Kraków 1994.
- Wierzejska J.: *Widowisko jako forma prezentacji poezji w rzeczywistości totalitarnej. Przypadek grupy Oberiu*. „Tekstualia” 2011, nr 3.
- Zawadzki A.: *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. R. Nycz i M.P. Markowski. Kraków 2006.

W języku rosyjskim

Алексеева Е.: *Тридцать девять классиков и две чудные бабы*. „Современная драматургия” 1993, nr 2.

Багдасарян О.: *Пьесы-ремейки в «новой драме» (М. Биттер-Младший «На доньшке» - М. Горький «На дне»)*
(http://journals.uspu.ru/attachments/article/86/Vest_2012_1_10.pdf).

Байзер Т.: *Накопление зла*. „Литературная газета” 1999, nr 4.

Брашинский М., Добротворский С.: *Что такое remake?*
(<http://old.seance.ru/n/10/theory-10/chto-takoe-remake/>).

Василенко С.: *Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время)* (http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm).

Воробьева Т.: *Поэтика пьесы Нины Садур «Чудная баба»: мистико-мифологические мотивы и образы* (file:///C:/Users/Marta/Downloads/poetika-piesy-niny-sadur-chudnaya-baba-mistiko-mifologicheskie-motivy-i-obrazy%20(1).pdf).

Гоголь: реальность воображения. „Знамя” 2009, nr 4
(<http://magazines.russ.ru/znamia/2009/4/go12.html>).

Гончарова-Грабовская С.: *Комедия в русской драматургии 1980-1990 годов (жанровая динамика и типология)*. Минск 1999.

Гончарова-Грабовская С.: *Русская драма конца XX – начала XXI века (аспекты поэтики)* (www.philology.bsu.by).

Гордиенко Ю.: *Дрейфуя в сторону вечности* (<http://www.finansmag.ru/979>).

Громова М.: *Русская драматургия конца XX – начала XXI века*. Москва 2009.

Громова М.: *Русская современная драматургия. Учебное пособие*
(<http://profilib.com/chtenie/85708/margarita-gromova-russkaya-sovremennaya-dramaturgiya-uchebnoe-posobie-34.php>).

Дарк О.: *Волосы Садур* (<http://www.litkarta.ru/dossier/volosy-sadur/>).

Дарк О.: *Письма темных людей. Из цикла очерков о людях литературы и андеграунда* (http://curtain.ng.ru/printed/plot/2001-01-19/5_pisma.html).

Дмитревская М.: *Иван Вырыпаев: Я не Чацкий*. „Российская газета” 2003, nr 3267
(<http://www.rg.ru/2003/08/04/128.html>).

Ермошина Г.: *Темные силы нас злобно гнетут...*
(http://www.ng.ru/ng_exlibris/1999-10-07/dark.html).

Заболотная М.: *Нина Садур: «...Искусство — дело волчье»*
(<http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>).

- Кислицын К. Н.: *Магический реализм* (http://www.zpu-journal.ru/zpu/contents/2011/1/Kislitsyn_Magic_Realism/46_2011_1.pdf).
- Климова Т.Ю., Симон Г.А.: *Эстетическая категория ужасного в „гоголевском” тексте Н. Садур* (<http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/%D0%A1+253-258.pdf>).
- Кузмин М.: *О пантомиме, кинематографе и разговорных пьесах*. Сут. за: А.Г. Тимофеев: *Театр «Нездесьних вечеров»*. W: М.Кузмин: *Театр. В четырех томах*. Red. В. Марков, Ж. Шерон. Oakland 1994.
- Левитан Л., Цилевич Л.: *Сюжет в художественной системе литературного произведения* (<http://www.studfiles.ru/preview/460747/>).
- Левкиевская Е.: *Мифы русского народа*. Москва 2011.
- Лейдерман Н., Липовецкий М.: *Современная русская литература. 1950-1990-е годы*. Москва 2003.
- Липавский Л.: *Исследование ужаса* (<http://anthropology.rinet.ru/old/4/lipavski2.htm>).
- Логвинова И.: *Нина Садур: Литература - некорытоддявсядноголитлюда. Интервью* (http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0100.shtml).
- Манукян Ю.: *Нина Садур: «Я в жизни не видела такой чудовищной пошлятины»* (<http://www.artkavun.kherson.ua/nina-sadur-ya-v-zhizni-ne-videla-takoy-chudovischnoy-poshlyatinyi.htm>).
- Мещанский А.: *Поэтика мистического в творчестве Н. Гоголя и Н. Садур* (<http://linguamobilis.ucoz.ru/2010/2010-3-22.pdf>).
- Михеев А.: *Нинка Садур* (<http://miheev-snezhina.ru/index.php/2010-11-02-10-36-48/4-2010-11-02-12-35-14>).
- Нина Садур в гостях у программы Театральный салон* (<http://video.meta.ua/1962166.video>).
- Овчинников И.: *Тысяча задумчивостей о Нине Садур и её саде* (<http://stihistat.com/pr/avtor/ninasadur>).
- Особый случай Нины Садур*. Сайт *Новости культуры* (http://tvkultura.ru/article/show/article_id/17432/).
- Парнель К.: *К вопросу о «другом» в женской прозе* (http://www.a-z.ru/women_cd1/html/k_voprosu_o_drugom.htm#note33).
- Парнель К.: *Сумасшествие как переход в «другое» (Дискуссия о телесности у Нины Садур)*. W: „Przegląd Rusycystyczny” 1998, nr. 1-2.
- Пашкина Н.: *Магия творчества*. „Современная драматургия” 1990, nr 3.
- Римейк. Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX—XXI вв.* W: „Современная драматургия” 2012, nr 2.

- Розов В.: *Пьесы Нины Садур*. W: Н. Садур: *Чудная баба. Пьесы*. Москва 1989.
- Рубинштейн Л.: *Коммунальное чтение*
(http://www.kommunalka.spb.ru/cfm/from_fiction.cfm?ClipID=620&TourID=950).
- Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*. Т. 3
(<http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Q00aBM-GAP4%3d&tabid=10547>).
- Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений*.
Red.: Л. П. Кременцов. Москва 2003.
- Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения*.
Red. С.И. Кормилов. Москва 2004.
- Ручников П.: *Старая повесть на иной лад* (<http://www.tverlife.ru/news/67771.html>).
- Садур Н.: *Брат Чичиков*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Вечная мерзлота*. W: Eadem: *Вечная мерзлота. Сборник*. Москва 2004.
- Садур Н.: *Влюбленный дьявол*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Догадка о народе* (<http://magazines.russ.ru/voplit/2001/2/sadur.html>).
- Садур Н.: *Замерзли* (http://www.theatre-library.ru/files/s/sadur_nina/sadur_nina_8.html).
- Садур Н.: *Занебесный мальчик*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Заря взойдет*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Красный парадиз*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Лётчик* (http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0050.shtml).
- Садур Н.: *Миленький, рыженький* (http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0070.shtml).
- Садур Н.: *Мои думы о денюжках*. „Московский наблюдатель” 1993, nr 8-9
(<http://teatr-live.ru/2008/09/denyuzhki-ninyi-sadur/>).
- Садур Н.: *Морокоб*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Немец*. W: Eadem: *Злые девушки*. Москва 2003.
- Садур Н.: *Памяти Печорина*. W: Eadem: *Вечная мерзлота*. Москва 2004.
- Садур Н.: *Панночка*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Садур Н.: *Сад* (<http://www.proza.ru/2015/05/18/183>).
- Садур Н.: *Сила волос* (http://thelib.ru/books/sadur_nina/sila_volos.html).
- Садур Н.: *Смертники* (<http://www.proza.ru/2014/08/04/1878>).
- Садур Н.: *Старик и шапка*. W: Eadem: *Чудесные знаки*. Москва 2000.

- Садур Н.: *Фалалей* (<http://www.proza.ru/2013/02/16/66>).
- Садур Н.: *Цветение*. W: Eadem: *Ведьмины слезки: книга прозы*. Москва 1994.
- Садур Н.: *Черти, суки, коммунальные козлы....* W: „Театр” 1992, nr 6.
- Садур Н.: *Чудесные знаки спасения*. W: Eadem: *Злые девушки*. Москва 2003.
- Садур Н.: *Чудная баба*. W: Eadem: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1990.
- Сетюкова-Кузнецова М.: *Тёплая шапка вечности*
(<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200004201>).
- Симон Г.: *Онтология зла в книге рассказов Н.Н. Садур «Проникише»*
(<http://old.bsu.ru/content/pages2/1075/2010/SimonGA.pdf>).
- Соколянский А.: *...и в чудных пропастях земли*
(http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev01.html).
- Солнцева А.: *Квартира на первом этаже*. „Огонёк” 1998, nr 2.
- Старченко Е.: *Мистические мотивы в драматургии Н.Н. Садур*. W: *Современная русская литература: Сб. ст. Ч. 1*. Пермь 2005.
- Старченко Е.: *Пьесы Н.В. Коляды и Н.Н. Садур в контексте драматургии 1980-90-х годов* (<http://www.dissercat.com/content/pesy-nv-kolyady-i-nn-sadur-v-kontekste-dramaturgii-1980-90-kh-godov>).
- Тодоров Ц.: *Введение в фантастическую литературу*
(http://royallib.com/read/todorov_tsvetan/vvedenie_v_fantasticheskuyu_literaturu.html#0).
- Ульченко Е.: *Нина Садур: "Я еще помню, как мыла в театре полы..."*
(http://www.trud.ru/article/28-03-2002/38452_nina_sadur_ja_esche_pomnju_kak_myla_v_teatre_poly_.html).
- Ульченко Е.: *Загадочная писательница, с которой не дружат*
(<http://www.sem40.ru/famous2/m1919.shtml>).
- Улюра А.: *Природа абсурдного в художественном мире Нины Садур*
(<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74346/43-Ulyura.pdf?sequence=1>).
- Утехин И.: *Очерки коммунального быта*
(<http://bookre.org/reader?file=723216&pg=1>).
- Хабарова И.: *Элементы фольклора, христианских и языческих верований в драматургии Н. Садур (подступы к теме)*
(<http://dspace.luguniv.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1566/1/7.pdf>).
- Цейтлин А.: *Становление реализма в русской литературе*. Москва 1965.
- Цунский И.: *Заколдованное пространство*. „Современная драматургия” 1997, № 1.

Цунский И.: *Технология мистического*. „Современная драматургия” 1998, № 2.

Цыпуштанова М.А.: *Пьеса Н. Садур «Брат Чичиков»: опыт диалога с классикой* (http://ru.vestnik.udsu.ru/files/originsl_articles/vuu_08_053_24.pdf).

Чанцев А.: *Нина Садур: нервная система бравых пьес* (<http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/nina-sadur-nervnaya-sistema-bravykh-resh/>).

Чепалов А.: «Чудная» Садур (http://zhuki.kharkov.ua/mass_media/151.htm).

W języku angielskim

Carpentier A.: *Baroque and the Marvelous Real*. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham. Тłum. Т. Huntington, L.P. Zamora. London 1995.

Carpentier A.: *On the Marvelous Real in America*. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham. Тłum. Т. Huntington, L.P. Zamora. London 1995.

Chanady A.: *The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms*. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham, London 1995.

Collopy E.: *The Communal Apartment in the Works of Irina Grekova and Nina Sadur* (<http://www.bridgew.edu/SoAS/jiws/Jun05/Collopy.pdf>).

Faris W.B.: *Ordinary Enchantments: Magical Realism: Theory, History, Community*. Nashville 2004.

Fairs W.B.: *Scherzade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*. W: *Magical Realism. Theory, History, Community*. Red. L.P. Zamora, W.B. Faris. Durham, London 1995.

Hardy J. D., Stanton Jr. L.: *Magical Realism in the Tales of Nikolai Gogol* (<http://www.janushead.org/5-2/hardystanton.pdf>).

Klonowska B.: *Contaminations. Magic Realism in Contemporary British Fiction*. Lublin 2006.

The Oeuvre of Nina Sadur. Red. K. Sarsenov, H. Goscilo, D.J. Birnbaum. Pittsburgh 2005.