

AGNIESZKA JUCHNIEWICZ

Podmiot groteskowy w dramatach Olega Bogajewa

The grotesque subject in Oleg Bogayev's dramas

Abstract. The article analyses three dramas written by Oleg Bogayev (*The Russian National Postal Service. A Room of Laughter for a Lonely Pensioner; Bashmachkin and Sansara*). The purpose of the work was primarily to expose various forms, due to which we can talk about the grotesqueness of the subject, i.e. the relationship I – Others, the violation of the boundary between the categories of significant and signified, subject-object relations, the subject of the act of behaviour and the act of speech as well as the occurrence of the Voice as a separate unit from the subject. The author emphasises the fact that the contemporary figure of the subject has been reduced to the language level and experiences a crisis of self-identification, which in turn leads to the crisis of the drama itself. Comic characters balance between the real and the fantastic world. Their statements are often pictures-simulations, heavily saturated with irony, the grotesque and absurdity.

Keywords: the grotesque subject, irony, the grotesque, simulations, contemporary drama

Agnieszka Juchniewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska, juchniewicz.agn@wp.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2458-9780>

Postać odgrywa kluczową rolę w rozumieniu i interpretacji współczesnego dramatu. Zapoznając się z pracami krytycznymi, poświęconymi kategorii postaci, zauważamy, że istnieje już pewna tradycja w sposobie jej analizy. Badacze rozpatrują ją w wielu aspektach, m.in. rozróżniają pojęcia bohatera i postaci (герой/персонаж), analizują wzajemne relacje podmiotu z obiektem (субъектно-объектные отношения), odnoszą się do charakterystyki gatunkowej.

W świecie postmodernistycznym „osłabiona na wielu poziomach konstrukcji, [postać] utraciła cechy fizyczne oraz zakorzenienie w kontekście społecznym. Rzadko ma ona za sobą jakąś przeszłość czy historię, a przed sobą możliwą do zrekonstruowania wizję przyszłości” (Sarrazac 127). Taki typ postaci, która jest przeciwieństwem modelu tradycyjnego, traci indywidualność i swoje znaczenie w sztukach współczesnych, nosi miano antybohatera (Baluch, Sugiera, Zajac 239). Zdaniem badaczy, pojawienie się tego pojęcia może mieć związek z próbą

„wskrzeszenia” tragedii greckiej na przełomie XIX i XX wieku. Dramatopisarze odwoływali się wtedy do klasycyzmu francuskiego.

Już w dramaturgii XIX wieku pojawiają się oznaki dotyczące kryzysu postaci oraz przekonania, że nie należy ich rozpatrywać w charakterze samodzielnych i pełnowartościowych komponentów utworu (Kasperski 9). W *Słowniku dramatu nowoczesnego i najnowszego* czytamy, iż „rozpad tradycyjnej struktury postaci stanowi zarazem przyczynę i konsekwencję kryzysu dramatu” (Sarrazac 127), który to sprzyja poszukiwaniom nowych form. W okresie postmodernistycznym, wraz ze zmianą funkcji literatury, jak również „ewolucją” samych odbiorców, to właśnie postać staje w centrum ich uwagi.

Według Lidii Mięśowskiej większość wprowadzanych innowacji w twórczości współczesnych dramaturgów odzwierciedla się w sposobie i charakterze konstrukcji postaci (Mięśowska 2007: 169). Postać stała się „nośnikiem” myśli samego autora i wyrazem jego świadomości. Mówi o tym Olga Żurczewa – badaczka podkreśla obumarcie wątku, zaś tekst sztuki uważa jedynie za autoekspresję autora (Żurčeva 27). Zmiana sposobu postrzegania postaci i obrazu świata w dramacie postmodernistycznym wpłynęła na uświadomienie zmienności i względności wizji realnego i nierealnego. Jest to związane z występowaniem ironii konceptualnej i kontekstualnej w tekście.

W artykule *Типы иронии в художественном тексте: концептуальная и контекстуальная ирония* (Petrova 26–28) czytamy, że ironia konceptualna jest kategorią estetyczną, sposobem myślenia autora, stanowi zarówno jego koncepcję, jak i ideę całego tekstu. W ironii kontekstualnej natomiast ważne jest umiejętne tworzenie kontekstu, polegające na świadomym i zamierzonym wyborze takich znaczeń jednostek językowych, które wnoszą do tekstu odpowiedni sens ironiczny.

Bohaterami współczesnego dramatu są „biedni, mali ludzie”, wciąż żyjący według starych zasad i ideałów, postaci starsze i samotne, wykluczeni, pochodzący z marginesu społecznego, nieudacznicy, tzw. ofiary systemu, ludzie leniwi, bierni w działaniu i wielu innych (Gončarova-Grabovskaâ, Skatov). Są to postaci tragiczne, które nie potrafią odnaleźć się w otaczającej ich rzeczywistości (Ohman’ska, źródło elektroniczne)¹.

We współczesnym dramacie dekonstrukcja przedstawionego świata skłania do wyodrębnienia różnych form zredukowania postaci. W wielu utworach znajdujemy jedynie szczątkowe opisy bohaterów, pojedyncze wzmianki o tym, kim są. Niejednokrotnie zostają oni pozbawieni imienia i nazwiska, a w tekście występują jako Starzec, Starucha czy jedynie Pierwsza, Drugi. Są też tacy, których w ogóle nie widzimy. Odbiorca jest świadomy obecności postaci, poznaje jej historię

¹ Według Beaty Ochmańskiej, rola postaci zmieniła się w związku z degradacją kategorii karnewalizacji, która to kojarzy się z charakterystycznym typem bohaterów, takich jak klaun czy pajac.

i tym samym jest zmuszony do pobudzenia swojej wyobraźni, stworzenia własnej wizualizacji. Postać zostaje ograniczona nie tyle do mowy, wypowiedzi, ile jej symulacji – słowa w rzeczywistości nie mają żadnego odniesienia, wskazują wyłącznie na siebie.

Charakteryzując postać z pozycji poststrukturalnej wizji obrazu świata, rozpatrzę ją (postać) pod względem występującej w utworach ironii i groteski. Relatywność granic realnego i nierealnego, transgresji itp. wiąże się z podmiotem groteskowym, będącym przedmiotem badań w literaturoznawstwie rosyjskim. Pojęcie to (*гротескный субъект*) zostało wprowadzone do literaturoznawstwa przez Natana Tamarceńkę i Anastazję Bielancewą i, choć początkowo stworzone dla epiki, funkcjonuje też w obszarze innych rodzajów literackich. Taki typ podmiotu zaczął pojawiać się już w literaturze XIX wieku. W eksperymentalnym słowniku dramaturgii rosyjskiej przełomu XX–XXI wieku znajdujemy poniższą definicję:

Гротескный субъект в современной отечественной драме – субъект речи и (само)сознания (как персонаж, так и „носитель” высказывания в афише и ремарках), образ „я” которого в соответствии с традицией гротескной эстетики „строится на переходе границ” (Lagoda, Pavlov 291).

Popularność takiego rodzaju podmiotu we współczesnej dramaturgii rosyjskiej, związana z poszukiwaniem samoidentyfikacji, może wynikać z dwoistości charakterów, ale niewątpliwie dotyczy stosunku bohatera do siebie samego, usiłującego odnaleźć w sobie drugie „Ja” (Lagoda, Pavlov 291). Sztuki współczesne ze swoją groteskowo-podmiotową strukturą kształtują szczególną postawę receptywną, która przewiduje pogrążenie podmiotu w stanie zadumy, zdziwienia, zamętu, czyli zmusza go do samoidentyfikacji (Lagoda, Pavlov 295). Tego typu sztuki wymagają groteskowego sposobu przedstawienia scenicznego, polegającego na tym, że aktor ma za zadanie odegrać rolę nie jednej, lecz kilku postaci.

Kryzys tożsamości warunkuje pojawienie się w sztukach współczesnych istotnej (z punktu widzenia omawianego tematu) kategorii fantastyki. Jest ona instrumentem odgrywającym kluczową rolę w organizacji i budowie świata, w którym zwykle (w odczuciu bohatera bądź odbiorcy) elementy rzeczywistości, a także język je opisujący, łączą się ze sobą w nieoczekiwany sposób (Lavlinskij, Malkina, Pavlov 10).

W utworach współczesnych dramaturgów istnieje tendencja do transformacji osobowości postaci, ciągłego dążenia do osiągnięcia jedności i samoidentyfikacji, co bezpośrednio odzwierciedla się w przeobrażaniu przestrzeni i czasu akcji. Groteskowo-fantastyczne przemiany postaci, czasu i przestrzeni wyjaśniają upodabnianie wyimaginowanego świata w sztukach współczesnych do chronotopu snu, koszmaru czy halucynacji (Lavlinskij, Malkina, Pavlov 14). Takie fantasmagoryczne wątki oraz sposób konstruowania akcji wyraźnie wskazują na koncep-

tualną ironię autora, a w przypadku sztuk Bogajewa – na ironiczne podejście do względnosci przebywania na granicy realnego i nierealnego.

Maria Łagoda i Andriej Pawłow dochodzą do wniosku, że omawiane kategorie mogą sprzyjać wyjaśnieniu problemów dotyczących właściwości poetyki współczesnej dramaturgii rosyjskiej. W niniejszej pracy skupię się więc na rozpatrzeniu powyższych zagadnień na podstawie trzech wybranych sztuk Olega Bogajewa, jednego z najbardziej utalentowanych i cenionych uczniów Nikołaja Kolady. Warto podkreślić, iż Bogajew pozostaje pod dużym wpływem swego nauczyciela. Jest to widoczne m.in. w sposobie organizacji czasu i przestrzeni akcji w sztukach uralskiego dramaturga. Podobnie jak w dramatach Kolady, bohaterowie zostają umieszczeni w niewielkich, komunalnych mieszkaniach. Z jednej strony tak zaplanowana przestrzeń organizuje świat artystyczny utworu, z drugiej zaś – urasta do rangi archetypu, w którym ukryte są nadsensy danej sztuki.

We wszystkich trzynastu Bogajewowskich sztukach, zamieszczonych w zbiorze *Rosyjska poczta ludowa* (*Русская народная почта*, 2012), groteskowe rozszczępienie (rozwarstwienie) świadomości występujących tam postaci przejawia się na różnych poziomach i w wielu aspektach. W dalszej części omówię ten problem na podstawie dramatów *Rosyjska poczta ludowa* (*Русская народная почта*, 1994), *Baszmaczkin* (*Баумачкин*, 2002) i *Sansara* (*Сансара*, 1993), w których, moim zdaniem, ta kategoria jest najbardziej zróżnicowana. Obraz groteskowego podmiotu rozpatrzę w następujących kontekstach:

- relacja „Ja” podmiotu a „Inny/Inni”. W mowie i zachowaniu jednej osoby przejawiają się elementy myślenia i przyzwyczajzeń innych postaci. Bohaterowie nakładają różne maski. Dochodzi do poszukiwania przez podmiot własnej tożsamości za pośrednictwem „Innego”;
- naruszenie granicy między kategoriami znaczące i znaczone (fr. *signifiant* i *signifié*). Pewne określenie/obraz przestaje być w naszej wyobraźni tym, czym jest naprawdę, traci swoje główne znaczenie, nie wywołuje u odbiorcy podstawowych skojarzeń. Jest to związane także z symulakrycznością mowy. Słowo staje się jedynie znakiem, który do niczego prócz samego siebie się nie odnosi;
- relacje podmiot – obiekt przejawiające się w wypowiedziach. Ich korelacja jest zmienna, podmiot staje się obiektem i odwrotnie – obiekt ożywa i staje się podmiotem wykonywanych czynności;
- podmiot aktu zachowania i podmiot aktu wypowiedzi. Pierwszy określamy poprzez charakter przemieszczania się, jego aktywność, drugi zaś zawiera się w mowie, sposobie wypowiedzi. Oba służą przedstawieniu symulacji konkretnych zachowań lub stereotypów myślenia bohaterów;
- występowanie Głosu jako jednostki odizolowanej od podmiotu: przybiera on ludzkie cechy i staje się odrębnym bohaterem sztuki.

W komediach Bogajewa wyczuwalne jest niezadowolenie z zastanej rzeczywistości, a występujące w nich postaci to zwolennicy czasów postsowieckich. Wynika to z ich wypowiedzi, często komicznych i tragicznych zarazem. Halina Mazurek zaznacza, że „choć prosta w odbiorze, przesycona humorem, absurdem i groteską, treść nie jest wcale zabawna, lecz wypełniona po brzegi ironicznym podtekstem” (Mazurek 32). Doskonałym tego przykładem jest *Rosyjska poczta ludowa*. Bogajew dość obszernie opisuje w didaskaliach głównego bohatera sztuki jako podmiot aktu zachowania – Iwana Sidorowicza Żukowa, samotnego mężczyznę w podeszłym wieku. Dla zabicia czasu oraz ucieczki od uciążliwych myśli o zbliżającej się śmierci postanawia on korespondować z samym sobą. Pisze listy do swoich dawnych przyjaciół, dyrektora telewizji, prezydenta, królowej Elżbiety II, Lenina, Marsjan i pluskiew i sam później na nie odpowiada. Odłożone na bok, niby przypadkiem znalezione, listy te sprawiają mu ogromną radość. Zawarte w nich jest wszystko to, za czym tęskni i o czym marzy. Bohater sztuki ciałem przebywa w świecie realnym, o czym odbiorca dowiaduje się z didaskaliów, ale jego myśli wykraczają poza zwykłą, ziemską egzystencję. Funkcjonuje on w wymyślonym, nierzeczywistym świecie. W swoich listach „rozmawia” z osobami, które zna bądź znał, ale ucieka się też do odbiorców fikcyjnych i istot pozaziemskich.

Bogajew, pisząc *Rosyjską pocztę ludową*, ewidentnie inspirował się *Wańką* (*Ванька*, 1886) Antoniego Czechowa – swojemu bohaterowi nadał to samo imię i nazwisko. Przedstawił go jako obraz sowieckiej utopii, produktu powszechnie utrwalonego, kolektywnego postrzegania człowieka: małego, biednego i bezradnego wobec sytuacji, w jakiej się znajduje. Postać, o której mówimy, jest także podmiotem aktu wypowiedzi². W mowie Żukowa materializują się symulacje sowieckiej rzeczywistości. Bohaterowie, z którymi koresponduje, reprezentują stereotypy myślenia człowieka radzieckiego. Ich symulowane wypowiedzi to czysta ironia, gra słów, przez co groteska jest jeszcze bardziej uwypuklona. Postać staje się symulakrem. W wypowiedzianych przez bohatera monologach zawarte są poglądy całego starszego pokolenia, będącego więźniem przeszłości i nie potrafiącego z niej zrezygnować. Żukow z ogromnym sentymentem wspomina dawne czasy. Idealizuje obraz Rosji, bo właśnie w takim kraju chciałby żyć. Dzięki korespondencji ucieka od prawdy i realnego świata.

Autor sztuki ironicznie ukazuje sposób, w jaki postrzega świat Iwan Sidorowicz (podobnie jak Platon, Żukow widzi otaczającą go rzeczywistość jako fantomy), manipuluje zmysłami odbiorcy i zastępuje obraz Żukowa fantastycznym,

² Odwołuję się tu do myśli francuskiego filozofa Gilles’a Deleuze’a (1925–1995) zawartej w jego wystąpieniu z 1973 roku na temat psychoanalizy (zob. Deleuze, źródło elektroniczne).

ironicznym konstruktem, zaś sam bohater staje się symulacją³ działania ludzkiej świadomości. Sytuacja, w której bohater się znalazł, zmusza go do pobudzenia wyobraźni i wcielenia się w obraz innych postaci, odegrania ich ról. Każda „transformacja” wymaga od Żukowa niemałych umiejętności. Wszystkie osoby, w których imieniu pisze, mają przecież swoje własne, niepowtarzalne cechy, są odrębną symulacją. „Ja” głównego bohatera sztuki zostało w ten sposób „rozszczępione” na kilka odrębnych elementów. Żukow wie, że „tylko w listach, swoistym dzienniku-spowiedzi może na chwilę stać się kimś innym, ważnym, potrzebnym, utytułowanym, czyli tym, komu żyje się dobrze, bezpiecznie, dostatnio, w otoczeniu wielu ludzi” (Mazurek 24). Korespondując z wymyślnymi adresatami, poszukuje swego dawno zagubionego „Ja”. Sam już nie wie, kim jest: zwykłym Iwanem Żukowem czy może zasłużonym dla kraju żołnierzem lub uwielbianym przez tłumy artystą.

W *Rosyjskiej poczcie ludowej* kluczową rolę odgrywają ożywające rzeczy: porozrzucane listy i koperty – pamiętka po zmarłej żonie Żukowa, pracującej niegdyś na poczcie. Mamy tu przykład utracenia związku między znaczącym a znaczoną: główny bohater, nie mając nikogo bliskiego, z kim mógłby porozmawiać i poskarżyć się na nieprzychylny los, ucieka się do rzeczy, w nich szuka pocieszenia i zrozumienia. Bogajew uzmysławia nam, że w dzisiejszym świecie przedmioty martwe mają w sobie więcej empatii niż ludzie, ich znaczenie zaś poddaje się upersonifikowaniu. Błahe kartki z zeszytu, które dzięki zapiskom Żukowa ożywają, stają się jego najwierniejszym przyjacielem.

W podobny sposób ożywa również Płaszcz w sztuce *Baszmaczkin*. Ironia pojawia się już w tytule utworu, wzorowanym na *Płaszczu* Mikołaja Gogoła (*Иллюэль*, 1842) i wykorzystuje nazwisko głównego bohatera, którym jest Akakij Akakijewicz Baszmaczkin. Pierwsze sceny pokazują, że Baszmaczkin został brutalnie napadnięty. Pobito go i ukradziono mu to, co miał najcenniejszego – nowo uszyty Płaszcz, który w konsekwencji zyskuje odrębne istnienie. Bez niego bohater staje się nikim, traci swoją tożsamość. Identyfikując się z czynowniczym Płaszczem, mógł być kimś ważniejszym i wyższym rangą, niż był w rzeczywistości, i tak też się czuł. Bogajew przedstawił tu Gogolowski wątek w kontekście postsowieckiego myślenia. Personifikowany przedmiot wraz ze swoim właścicielem łączyły bliskie relacje (współoddziaływanie na poziomie podmiot – obiekt), tworzyli oni harmonijną całość, współgrali ze sobą, a ich rozdzielenie stało się tragicz-

³ To pojęcie spopularyzował francuski socjolog i filozof kultury Jean Baudrillard w swojej pracy *Simulacres et Simulation*. Wyjaśnił, że *symulacja* podaje w wątpliwość różnicę między tym, co prawdziwe i fałszywe, realne i wymaginowane, tworzy model hiperrealny.

ne w skutkach⁴. Skoro Akakij Akakijewicz nie może go szukać, chciałby, żeby Płaszcz sam wrócił do domu, karmi się nadzieją utrzymującą go przy życiu.

Bohater miewa halucynacje, bredzi w gorączce, wydaje mu się, że widzi swój Płaszcz błakający się po ulicach miasta w poszukiwaniu własnego domu, realny świat przeplata się z fantasmagorią. Miarą bezradności bohatera jest marzenie, że to Płaszcz wykaże się energią i przywiązaniem do właściciela. Odkąd nadano mu ludzkie cechy, przestał pełnić funkcję wierzchniego nakrycia. Pod słowem płaszcz kryje się już zupełnie inny sens, zmieniła się jego semantyka, nastąpiło „rozerwanie” związku przedmiotu z jego znaczeniem. Taki zabieg to kolejny sposób eksponowania groteskowości w sztuce. Absurdalny staje się fakt, że Płaszcz przemawia ludzkim głosem. Rozpaczliwie szuka Baszmaczkin, kiedy trafia na obcych ludzi, wdaje się z nimi w dyskusję. W sztuce autor, oprócz tego, że pozwolił rzeczy mówić, „rozszczerzył” ją na dwie płaszczyzny, doprowadzając do groteskowego rozdwojenia świadomości: poza ożywionym przedmiotem jako takim pojawia się również jego Głos. Uzewnętrznia się on jedynie wtedy, gdy Szewc i jego Żona nie mają jeszcze pojęcia, skąd dobiegają nieznanymi dźwięki. Maniera i ton Głosu świadczą o złym stanie emocjonalnym Płaszcz, jego nieśmiałości i delikatności. Boi się cokolwiek powiedzieć, zdobywa się jedynie na przywołanie imienia swego właściciela. Zabranym Baszmaczkinowi, nie potrafi funkcjonować w obcym świecie, nie jest w stanie radzić sobie w pojedynkę. W jego zachowaniu odmalowuje się ból będący wyrazem dramatycznej przeszłości i przykrej teraźniejszości.

Problem groteskowości podmiotu został ujęty również w sztuce *Sansara*⁵. Zapoznając się z bohaterami utworu, widzimy, że Bogajew nie nadał im konkretnych imion: Kobieta, Starucha i Śpiący za szyfonierą⁶. W ten sposób zostają oni pozbawieni indywidualności – głównego elementu osobowości człowieka. Dopiero z biegiem zdarzeń, a dokładniej w momencie przesłuchiwanie prowadzonego przez Staruchę, dowiadujemy się kilku informacji o Kobiecie. Niemniej, są to wyłącznie zapiski Staruchy. Informacje nie są prawdziwe, spełniają w tekście rolę symulacji.

W *Sansarze* groteska została doprowadzona do granic absurdu. Wiąże się to z ideą pośmiertnego przejścia z jednego stanu do drugiego. Obraz Kobiety przedstawiono tak, jakby została ona owładnięta ideą reinkarnacji. W ciągu jednego

⁴ U Gogola płaszcz był jedynie obiektem, na który autor przeniósł świadomość bohatera. U Bogajewa zaś, Płaszcz stał się pełnoprawną postacią, powstałą w wyniku oddzielenia od podmiotu – Baszmaczkin. Jest to wyobcowanie personifikowanego obiektu za pomocą groteski.

⁵ Tytuł utworu odwołuje się do mitologii buddyjskiej, co też autor objaśnia na samym początku: „блуждание, круговорот, переход из одного состояния существования в другое”. Samo zestawienie tytułu sztuki ze słowem komedia wywołuje tu efekt ironiczny.

⁶ Szyfoniera – rodzaj wysokiej komody.

roku straciła całą swoją rodzinę, lecz jest przekonana, że jej syn, Jura, nadal żyje, tylko jako kotek z białym uszkiem. Dwukrotnie przeżywa śmierć kliniczną, przechodzi przez długi, kręty tunel, a przed jej oczami przewija się całe dotychczasowe życie.

Na poziomie słów idea sztuki Bogajewa przejawia się w tym, że wypowiedzi bohaterki tracą swoistą subiektywność. W domu Staruchy dostrzegamy tabliczki z napisami: „Не влезай! Убьёт!”, „Опасно для жизни”, „Внимание! Высокое напряжение!”, „Стой! Идут работы!”⁷. Nie wiadomo, do kogo są one adresowane, pozostają bezpodmiotowe. Słowo traci swoją podstawową i najważniejszą funkcję – funkcję komunikacji. Niczego nie nazywa, nie opisuje, nie informuje, nic nie znaczy, odnosi się do samego siebie. W ten sposób otaczająca przestrzeń jest zorganizowana na zasadzie symulakryczności.

Przeszłość ożywa na oczach odbiorców, powracają wspomnienia, przypominają się pewne historie. Dowiadujemy się o nich jedynie dzięki zdawkowym informacjom, a raczej ciągu słów wypowiedzianych kolejno przez Staruchę i Kobiętę:

Старуха. (скороговоркой). Я родилась в деревне Знаменка Пермской области... Мама тятя сестра Кока...Кока меня била баня шайка чугунок молоко колодец месяц сапоги белые сапоги красные тятю увели...

Kobieta mówi jak w hipnozie, nie potrafi dojść do siebie. Beładnie wypowiedzane słowa to fragmentaryczne szczątki obrazów będących wizualizacją słów-wydarzeń, które występują w roli symulacji. Oznacza to, że słowa nie wskazują już na wspomnienia z rodzinnego domu czy szkoły, nie odnoszą się do minionych wydarzeń, lecz je zastępują. Odrębnym zdarzeniem staje się samo ich wypowiedzenie. Wszystko to jest następstwem utraty indywidualności. Człowiek staje się produktem przeżytych słów, a nie wrażeń i doświadczeń.

Zdenerwowana i roztrzęsiona Kobieta pomrukuje:

Женщина. Кришна... Зришна... Вришна... Пришна... (Закрывает брошюру.) Сришна. (Разрывает брошюру на части.) Фиолетовые Будды... Райские нирваны... Бивни из ушей... (Поджигает спичкой, кидает в ведро.) Фиолетовые обезьяны... Мочегонные миражи...

Te słowa to morfologiczne transformacje, obrazy-symulacje, które, choć ożyły w momencie wypowiedzenia ich przez bohaterkę, zupełnie do niej nie należą. Kobieta mówi bardzo chaotycznie. Posługuje się wyrwanymi z kontekstu słowami, zmienia stałe związki wyrazowe⁸.

⁷ Ten i kolejne cytaty ze sztuki Olega Bogajewa *Sansara* pochodzą ze strony internetowej <http://bogaev.narod.ru/>.

⁸ Wyrażenie *райские нирваны*, którego użyła bohaterka, jest najprawdopodobniej przekształceniem znanego frazeologizmu *райские кущи* oznaczającego raj.

Bogajew po raz kolejny „udziela głosu” rzeczom, przez co wydają się one bardziej „żywe” od ludzi. W mieszkaniu Staruchy jest wiele przedmiotów codziennego użytku, które w jakiś sposób dają o sobie znać: „[...] w tle «rozmów» bohaterów znacząco pobrzmiewają rozmowy przedmiotów – szklanki pękają, jęczą, czajnik wzdycha, grzałka pomrukuje, przewody elektryczne skwierczą, wszystko postukuje, pohukuje, szura itd.” (Mięśowska 2016: 189). Rzeczy sprawiają wrażenie jakby żyły własnym życiem, nie zwracając uwagi na to, co dzieje się wokół. W sztuce mamy odniesienie do pewnych archaicznych rytuałów, opartych na magii, takich jak próby powrotów do przeszłości. Słowa utraciły związek nie tylko ze swoim znaczeniem, ale również nie odnoszą się już do samych magicznych działań, czarów.

W każdym z trzech omawianych utworów autor skonstruował podmiot tak, że jego groteskowość przejawia się nie w jednej, lecz w wielu formach. W związku z powyższym dochodzimy do wniosku, że postać w przedstawionych i przeanalizowanych sztukach Bogajewa jest całkowitym przeciwieństwem postaci tradycyjnego dramatu. Została ona zredukowana wyłącznie do poziomu tekstu, funkcjonuje w charakterze symulakrum. Ironia, występująca w utworach, jest nie tylko techniką czy kategorią organizacji tekstu, lecz przede wszystkim głównym sposobem wyrażenia światopoglądu samego autora, starającego się ukryć modalność swoich wypowiedzi.

Bibliografia

- Baluch, Wojciech, Małgorzata Sugiera, Joanna Zajac. *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris, Éditions Galilée, 1981.
- Bogaev, Oleg. *Bašmačkin. Čudo šineli v odnom dejstvii*. Web. 10.08.2019. <http://bogaev.narod.ru/doc/bashmachkin.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Ruskaâ narodnaâ počta. Komnata smeħa dlâ odinokogo pensionera v odnom dejstvii*. Web. 10.08.2019. <http://bogaev.narod.ru/doc/post.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Sansara. Komedîa v odnom dejstvii*. Web. 10.08.2019. http://bogaev.narod.ru/doc/sansara_2011.htm.
- Delez, Žil'. *Pât' tezisov o psihoanalize*. Web. 06.03.2019. <https://syg.ma/@nikita-archipov/zhil-dielioz-piat-tiezisov-o-psykhoanalize>.
- Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana. *Poëtika sovremennoj ruskoj dramy (konec XX – načalo XXI v)*. Minsk, Belorusskij gosudarstvennyj universitet, 2003.
- Kasperski, Edward. „Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień”. *Postać literacka: teoria i historia*. Red. Edward Kasperski. Warszawa, Wydawnictwo Dydaktyczne Wydziału Polonistyki UW, 1998, s. 9–40.
- Lagoda, Mariâ, Andrej Pavlov. „Grotesknij sub"ekt”. *Poëtika ruskoj dramaturgii rubeža XX–XXI vekov. Sbornik naučnyh statej*. Red. Sergej P. Lavlinskij, Andrej M. Pavlov. Kemerovo, Stivès, 2011, s. 291–295.

- Lavlinskij, Sergej, Viktoriâ Malkina, Andrej Pavlov. „Fantastičeskoe kak teoretiko-literaturnaâ i èstetičeskaâ kategoriâ. Diskursivno-vizual'nye aspekty”. *Grotesknoe i fantastičeskoe v kul'ture: vizual'nye aspekty*. Red. Viktoriâ Malkina. Ekaterinburg, Izdatel'skie rešeniâ, 2017, s. 25–69.
- Mazurek, Halina. *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikolaja Kolady*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Mięsowska, Lidia. *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2007.
- Mięsowska, Lidia. „W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa”. *Antropologia kultury mieszczańskiej. Prace Interdyscyplinarne*. T. IX. Red. Joanna Ławnikowska-Koper, Lucyna Rożek. Częstochowa, Wydawnictwo AJD, 2016, s. 181–192.
- Ohman'ska, Beata. *Tancuj do upadu, eš', pej i razvlekajsâ! Charakteristika personažej p'es Ol'gi Muhinoj*. Web. 02.04.2019. <http://rosyjskaruletk.edu.pl/2013/12/11/танцуй-до-упаду-ешь-пей-и-развлекайся-2/>.
- Petrova, Olga. *Tipy ironii v hudožestvennom tekste: konceptual'naâ i kontekstual'naâ ironiâ. Izvestiâ Saratovskogo universiteta*. T. 11, vyp. 3, Ser. Filologičeskij. Žurnalistika, 2011. Web. 12.05.2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/typy-ironii-v-hudozhestvennom-tekste-kontseptualnaya-i-kontekstualnaya-ironiya>.
- Pilat, Valenty. *V orbite tvorčeskih vliânij Nikolaâ Kolady*. Web. 02.12.2019. https://journals.kantiana.ru/upload/iblock/0cf/0cf%20%9F%20%B8%20%BB%20%B0%D1%82_387-396.pdf.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszeo*. Przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2007.
- Skatov, Nikolaj. *Ruskaâ literatura XX veka. Prozaiki, poëty, dramaturgi*. T. 2. Moskva, Olma-Press Invest, 2006.
- Žurčeva, Ol'ga. „Priroda konflikta v novejšej drame XXI veka”. *Novejšaâ drama rubeža XX–XXI vv.: problema konflikta*. Samara, Univers grupp, 2009, s. 18–27.