

PAULINA CHARKO-KLEKOT

## Nuda codzienności w sztuce *March* Iriny Waśkowskiej

### Boredom of everyday life in the play *March* by Irina Vaskovskaya

**Abstract.** The article attempts to describe how everyday life and the ennui it entails influence the lives of the protagonists of Irina Vaskovskaya's play *March*. The banality of everyday life is one of the main themes in this young author's works – Vaskovskaya draws portraits of women that are bored and disillusioned with their shallow, bland life, who are waiting for a miracle to free them from the abyss of monotony. The protagonist of the play *March* stands out against the background of these characters. For her, the trivial everyday life becomes an incentive to abandon her current existence and look for happiness elsewhere (although the actions she takes are often destructive). In the case of the other characters, the lacklustre reality does not spark creativity, but only deepens their passivity and inertia. Vaskovskaya's play is quite a sombre image of provincial Russia, whose inhabitants live in a state of numbness. While maintaining a semblance of normalcy, they flit between boredom and despair in relation to the meaninglessness of their existence.

**Keywords:** Irina Vaskovskaya, contemporary Russian drama, daily life, boredom, feminism

Paulina Charko-Klekot, University of Silesia, Katowice – Poland, [paulina.charko-klekot@us.edu.pl](mailto:paulina.charko-klekot@us.edu.pl),  
<https://orcid.org/0000-0002-1265-6934>

Codziennosc i nuda bardzo czesto ze soba wspolbrzmia. Obie sa, poslugujac sie okremleniem Rocha Sulimy, „nieuchronne jak pogoda” (Sulima 7). W powszechnej swiadomosci rzeczy i sprawy zwykle czesto sa bagatelizowane czy wręcz deprecjonowane – przewidywalne, schematyczne i powtarzalne nie pociągają tak jak ekscytująca nowoscia, oryginalnoscia i niepowtarzalnoscia niezwyyczajnosc, niecodziennosc. Josif Brodski w swoim slynnym eseju *Pochwała nudy* (*In praise of boredom*, 1995) przypomina, ze wszelkie znuzenia czy zniechecenia sa wynikiem powtorzenia – najwazniejszego czynnika zycia. Fundamentalna pozycja powtarzalnosc sprawia, ze niemozliwe jest calkowite unikniecie czy usuniecie nudy z ludzkiej egzystencji, dlatego poeta radzi poddac sie marazmowi, gdy ten juz nas dotknie (Brodski 88–89, 91–92). Jednak zderzenie z „potworem nudy”, jak nazywal ow stan Charles Baudelaire (Baudelaire, zrodlo elektronicz-

ne), jest trudne, ponieważ ciężko pogodzić się z jego jednostajnością i nieuchronnością. Dlatego też nie jest łatwo zaakceptować stwierdzenie Emila Tardieu, że nuda jest „faktem, [...] chorobą, z którą się musimy rachować, jak sen, któremu płacimy codzienną daninę” (cyt. za: Finkielsztein 11). W obliczu beczynności i monotonii człowiek często podejmuje próby ucieczki – dąży do zabicia czasu, gdyż „[t]aki ujednoczony, zatrzymany czas staje się przykry, trudny, nieznośny, dlatego ludzie dążą do jego przyspieszenia czy wręcz pozbycia się go” (Pleskaczyńska 28). Jak zauważa Mariusz Finkielsztein, ci którzy nie potrafią lub nie chcą zaakceptować nudy w swoim życiu, „nieustannie coś robią, kompulsywnie wypełniają swój czas tak, aby nie mieć ani chwili na refleksję. «Spędzają czas», jak spędza się płód – chcą się go pozbyć” (Finkielsztein 11).

Negatywne emocje związane z nudą przekładają się na niechęć do codzienności, z którą bywa utożsamiana. Jak zauważa Aneta Mazur, „nuda i pojęcia jej pokrewne – zwyczajność, powszedniość, zniechęcenie, monotonia, apatia, czczość, melancholia – w znacznej mierze określają status codzienności” (Mazur 271). Nie dowartościowuje się życia powszedniego, którego przewidywalność łączona jest z rutyną, brakiem wyrazistości, schematem. Ludzie tęsknią bowiem za oryginalnością oraz nietuzinkowością, leku na nudę szukając w kreatywności i pomysłowości. Jednak, jak pisał Brodski, mało kto ma te cechy rozwinięte w takim stopniu, by skutecznie przeciwstawić się nudzie (Brodski 89). I choć dla przeciętnej osoby codzienność wraz z towarzyszącą jej monotonią mogą nie wydawać się atrakcyjne, to twórcy z różnych dziedzin sztuki odkryli potencjał oraz wagę tych kategorii i uczynili je obecnymi w swojej twórczości. Filozofia, literatura czy sztuka dostrzegły, że wpływające na drobiazgach „zdarzenia potoczne”, będące tłem egzystencjalnym zwykłych i niezwykłych zdarzeń, w efekcie decydują o wszystkim, stanowią „podstawę naszego istnienia” (Brach-Czaina 58).

Początki fascynacji codziennością badacze odnajdują w XIX wieku, podkreślając, że to w tamtym okresie nastąpiła „wielka ekspansja tematów, problemów oraz toposów codzienności” (Borkowska, Mazur 7). To wtedy zaczęto dostrzegać, że różnego rodzaju banały są niezbędne człowiekowi do doświadczania siebie i swojego istnienia. Kategorii nudy, jak zauważa Magdalena Bizior-Dombrowska, do XVIII wieku nie używano jako pojęcia w znaczeniu stanu uczuciowego czy duchowego – jeśli już się pojawiało, to w kategoriach fizjologicznych, jako „nudność, złe samopoczucie” (Bizior-Dombrowska 71). Na gruncie refleksji filozoficznych nuda funkcjonuje od XVIII wieku – wówczas zaczęto ją definiować jako „niemoc, poczucie pustki i nieokreślonego braku pojawiającego się bez przyczyny”. Kolejne stulecie zaś, jak konstatuje badaczka, przyniosło liczne odmiany nudy, w tym słynną romantyczną nudę, będącą niemal sposobem na życie romantyków (Bizior-Dombrowska 72).

Te zainteresowania nie są obce także literaturze i dramaturgii rosyjskiej. Na stałe do języka weszła już Gogolowska fraza „Tęskno i nudno na tym świecie, panowie!” (Gogol, źródło elektroniczne), podobnie jak termin obłomowszczyzna, wyrażający beczynność, marzycielstwo, znudzenie wszelką aktywnością, a pochodzący od postawy życiowej Ilji Obłomowa, tytułowego bohatera powieści Iwana Gonczarowa. Wśród dramatopisarzy jednym z pierwszych, którzy zainteresowali się tematem nudy, był Nikołaj Niekrasow. W swoim młodzieńczym wodewilu *Poranek w redakcji* (*Утро в редакции*, 1841) skonfrontował beczynność z działaniem: pracowitego redaktora bez ustanku nachodzą jego nudzący się koledzy, co nie pozwala mu należycie wywiązać się z obowiązków. W sztuce *Jesienna nuda* (*Осенняя скука*, 1856) Niekrasow rozbudował wątek ze swojej wcześniejszej powieści *Trzy strony świata* (*Три страны света*, 1848), napisanej razem z Awdotią Panajewą – epizod o nudzącym się na wsi starym ziemianinie przekształcił w pełnoprawny tekst dramaturgiczny. Monotonny bieg codzienności prowincjonalnej egzystencji rozwinął w swojej twórczości Anton Czechow. Jego bohaterowie to zwykle mieszkańcy rosyjskiej „głubinki”, których życie najlepiej opisują takie pojęcia, jak: tęsknota, melancholia, apatia czy obojętność (Żerebcowa 42). Nina Iszczuk-Fadiejewa zauważa, że wszechobecna w dramatach Czechowa nuda ma pokazać „драматизм не в жизни, а самой жизни, в ее монотонном течении, затягивающем человека и лишаящем его воли к сопротивлению” (Nina Iśuk-Fadeeva 79). Takie dramaty ludzkiej egzystencji obfitujące w banalność postaw, emocji, uczuć niezwykle sugestywnie portretował w późniejszym okresie m.in. Aleksandr Wampiłow. W sztuce *Polowanie na kaczkę* (*Утиная охота*, 1970) życie postaci upływa na miałych rozmowach, bezsensownych sporach i niepotrzebnych spotkaniach, a świat wewnętrzny głównego bohatera można opisać znanym nam już słowem „nuda” (Nikolenko, źródło elektroniczne). Zamknięte w zakętym kole „swojej” (bliskiej, oswojonej, akceptowanej) jednostajności, bez możliwości ucieczki są także bohaterki sztuk Ludmiły Pietruszewskiej, której twórczość m.in. z tego powodu bardzo często charakteryzowana jest jako „бытописание” (Mięśowska 2011a: 136).

„Nowy dramat” (ros. новая драма) przełomu XX i XXI wieku kontynuuje tradycje wielkiej literatury rosyjskiej, podejmując na nowo temat małego człowieka ze wszystkimi odcieniami jego szarej egzystencji. Za przykład może posłużyć chociażby twórczość Nikołaja Kolady czy Michaiła Ugarowa. Ugarow po sceny z życia powszedniego sięga np. w sztuce *Śmierć Ilji Iljicza* (*Смерть Ильи Ильича*, 2002), w której reinterpretuje tradycyjne motywy małego i zbędnego człowieka, prezentując wariację na temat wspomianej już powieści Gonczarowa *Obłomow* (*Обломов*, 1859). Z kolei ze sztuk Kolady, jak zauważa Halina Mazurek, przebija się chęć ukazania prawdy „o człowieku, zwłaszcza niezauważonym, zapomnianym, nikomu niepotrzebnym” (Mazurek 11).

Charakteryzując bohaterów jekaterynburskiego pisarza, badaczka zauważa ich odrętwienie, brak wiary w głębszy sens istnienia spowodowany m.in. świadomością nieuchronnej powtarzalności smutnej prowincjonalnej egzystencji (Mazurek 65). I choć, podobnie jak protagoniści Czechowa, postacie z kart dramatów Kolady marzą o wyjeździe ze swoich miasteczek, o wyjściu z impasu i duchowego załamania, to niestety próby przezwyciężenia nieubłagalnego losu najczęściej kończą się fiaskiem (Mazurek 126).

Zwrot ku opisom monotonii prozy życia w najnowszej dramaturgii wiąże się w dużej mierze z prowincjonalnym charakterem „nowego dramatu” – jednymi z najpopularniejszych współczesnych autorów są dramatopisarze i dramatopisarki spoza Moskwy czy Petersburga: uczniowie uralskiej szkoły Kolady, np. Oleg Bogajew, Wasilij Sigariew, Jarosława Pulinowicz, Anna Bogaczowa, Irina Waškowska (której sztuka jest przedmiotem analizy w niniejszym tekście) czy twórcy skupieni wokół dramaturga Wadima Lewanowa (tzw. тольяттинская драматургия), np. Michaił i Wiaczesław Durnienkowie, Jurij Kławdijew. Rosyjski krytyk teatralny Paweł Rudniew konstatuje: „[Т]емы провинции, жизни в провинции, духовного подвига жизни, тема выживания, которое заменило жизнь, – звучат в новой пьесе наиболее ярко. [...] Жизнь, которая обрекает маленького человека на мученичество, вынуждает принципиально не-героя стать героем” (Rudnev 247). Na wzór Czechowowskich czy Wampiółowskich bohaterów protagoniści współczesnych sztuk to prości ludzie, przedstawieni w pozornie nic nie znaczących momentach ich życia, które w rzeczywistości stanowią całą ich egzystencję. Lidia Mięowska opisuje tę tendencję w następujący sposób:

Współcześnie, ów minimalny teatr ze scenami życia codziennego, banalnego i powszedniego, prezentując sferę profanum przeciętnych ludzi i ich, z perspektywy historii ludzkości nic nieznaczące życie, odtwarza realia epoki i, przede wszystkim, stara się zdemaskować stereotypy rządzące życiem codziennym. [...] W ten sposób „nowy dramat” próbuje diagnozować problemy ponowoczesnego świata rosyjskiego człowieka (Mięowska 2011b: 89).

Zainteresowanie codziennością i utożsamianą z nią monotonią wśród najmłodszego pokolenia dramatopisarzy chciałabym pokazać na przykładzie twórczości Iriny Waškowskiej (ur. 1981). Autorka, pochodząca z małej miejscowości Machniowo w obwodzie swierdłowskim, ukończyła na Akademii Teatralnej w Jekaterynburgu specjalizację „Twórczość literacka. Dramaturgia” pod kierunkiem Kolady. Sztuki Waškowskiej wielokrotnie zdobywały nagrody na konkursach i festiwalach dramaturgicznych w Rosji (także na tych najbardziej popularnych i prestiżowych, jak Eurazja czy Lubimowka). Polskim widzom teatralnym znane są do tej pory jej trzy utwory: *Marzec* (*Март*, 2013) (jedną z inscenizacji wyreżyserował sam Kolada, a zagrali w niej studenci Szkoły Aktorskiej Teatru Śląskiego w Katowicach), *Lekcje*

*miłości* (*Упоку cepдyя*, 2011) oraz *Ruska śmierć*<sup>1</sup> (*Русская смерть*, 2012). Tłumaczenia tych utworów oraz sztuki *Zakochane dziewczyny* (*Девушкy в любви*, 2015) zostały także wydane drukiem – włączono je do siódmego tomu *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* pod redakcją Andrieja Moskwin, poświęconego szkole uralskiej. Polscy czytelnicy znają jeszcze jedną sztukę Waśkowskiej – czasopismo dramatologiczne „Dialog” opublikowało utwór *Wizyta* (*Buzum*, 2017), będący jak dotąd najbardziej eksperymentalnym utworem autorki, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i formę. *Wizyta* to sztuka-poemat, swobodny i nieco chaotyczny potok myśli głównej bohaterki, która w swojej wypowiedzi sięga po wciąż tabuizowany w rosyjskiej dramaturgii najnowszej temat, jakim jest kobiece ciało i cielesność. Powyższe informacje pokazują, że mimo młodego wieku i dość skromnego jak dotąd dorobku Waśkowska cieszy się dużą popularnością, zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami.

Dramat *Marzec*, który chciałabym zaprezentować bliżej, razem z *Lekcjami miłości*, *Ruską śmiercią* i *Zakochanymi dziewczynami* tworzy swoisty cykl o „smutnym losie kobiet” (Rudniew 156). Są to także, jak dotąd, najczęściej wystawiane sztuki autorki, nierzadko łączone na scenie w jeden spektakl. Taki zabieg jest możliwy ze względu na podobieństwo losów głównych bohaterek, na co zwraca uwagę Rudniew:

Mieszkają w tych opowieściach beznadziejnie samotne kobiety, pełniące wciąż desperackie próby znalezienia mężczyzny, lepszego losu, wyrwania się z rodzinnej klątwy samotności, wyrwania się ze starych, zawalonych śmieciem domów-skorup, do których zostały wessane jak do odkurzacza (Rudniew 156).

Życie protagonistek Waśkowskiej „zdaje się głuchą materią, gumą do żucia, która straciła smak, bez wybuchów, bez szczegółów” (Rudniew 157). Od takiej ospałej egzystencji można jedynie uciekać, co robi Masza – główna bohaterka dramatu. Poznajemy ją, kiedy po kilku miesiącach nieobecności pojawia się w domu rodzinnym, gdzie mieszka jej mąż Misza wraz z jej matką – Koczkiną. Zarówno starsza kobieta, jak i mężczyzna mają nadzieję, że tym razem Masza zostanie z nimi na dłużej, dlatego mimo wyrzutów, które jej czynią, troszczą się o nią, próbują się przypodobać, jednak dziewczyna, spędziwszy z nimi zaledwie jeden dzień, kolejny raz znika. Nie potrafi żyć w sposób, jakiego oczekuje od niej matka i mąż. Jest rozczarowana banalnością i miałkością dotychczasowej egzystencji. Rozżalona zwraca się do Koczki:

---

<sup>1</sup> Istnieją dwa tłumaczenia tej sztuki, noszące różne tytuły: Agnieszka Lubomira Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Zwyczajna śmierć*, a w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* utwór ten widnieje jako *Ruska śmierć* (przeł. Natalia Pietrulewicz). Podobnie jest w przypadku sztuki *Девушкy в любви* – Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Dziewczyny w miłości*, a Pietrulewicz *Zakochane dziewczyny*. W niniejszym artykule korzystam z tłumaczeń Pietrulewicz.

- MASZA      obiecywałaś mi, mamó, że czeka mnie wielkie szczęście. Nieziemskie szczęście, jak zwykłaś powtarzać. Tak to właśnie określałaś: nieziemskie szczęście.
- KOCZKINA    wszyscy tak żyją i świat się nie kończy. Ja sama tak żyłam i inni tak żyją, tylko ty jedna jesteś niezadowolona. Więc żyj sobie jak chcesz.
- MASZA      i tak właśnie żyję (Waškowska 2017: 119).

„Nieziemskie szczęście”, mające przypaść w udziale Maszy, polegać miało głównie na powielaniu patriarchalnych tradycji – małżeństwo, dzieci, praca, uprzejmość na pokaz, fałszywa szczerość – tak wygląda normalne życie według Koczki. Masza buntuje się przeciwko zakłamaniu matki, przeciwko powtarzalności i bezwolności kobiecego losu, przeciwko nudzie takiego trwania. Znużona bohaterka rzuca więc wyzwanie rodzinie i otaczającej rzeczywistości. Zamiast czekać na cud, na jakieś zdarzenie, które przerwie jednostajną prozę życia, postanawia działać, jednak jej działania są chaotyczne i w swej istocie destrukcyjne. Lars Svendsen w książce *Filozofia nudy* (*A Philosophy of Boredom*, 2005) zauważa, że „nuda powstaje, gdy nie możemy robić tego, co chcemy, lub musimy robić to, czego nie chcemy” (cyt. za: Majcherek 55). Kiedy jednak człowiek nie wie, czego chce, wtedy, jak konstatuje Svendsen, dąży do tego, by robić cokolwiek, dlatego nuda „leży [...] u podstaw ogromnej większości ludzkich działań zarówno pozytywnej, jak i negatywnej natury” (cyt. za: Majcherek 55). Z tą myślą norweskiego filozofa koresponduje refleksja Leszka Kołakowskiego, że „uczucie nudy rozbudza, oczywiście, potrzebę wyjścia z nudy, a to wyjście może być zarówno niszczycielskie, jak twórcze, przy czym pierwsze jest łatwiejsze” (cyt. za: Majcherek 55). Taką też postawę prezentuje Masza: jako środki do walki z chandrą wybiera alkohol, przypadkowe kontakty seksualne, hulaszczy tryb życia, coraz to nowe miejsca zlewające się w jedno, znajomości, o których niemal natychmiast zapomina. Aktywności podejmowane przez Maszę stanowią ucieczkę od codzienności z rodziną, ale nie są ucieczką od nudy, od znużenia sobą oraz bezproduktywnym życiem. Agata Stronciwilk pisze:

Nuda posiada różne aspekty: z jednej strony może zostać rozpoznana jako brak – wydarzeń, zmiany, ruchu; z drugiej zaś, może łączyć się z doświadczeniem nadmiaru i przesyty, które powodują specyficzne „stępienie”, „ochłodzenie” i brak reakcji organizmu na kolejne bodźce. W drugim przypadku nuda ma charakter subwersywny, pojawia się w obrębie działań, które w założeniu miały jej zapobiec (Stronciwilk 85).

Konstatacja ta zdaje się trafnie charakteryzować zachowanie bohaterki Waškowskiej. Badaczka zauważa także, że na doznanie nudy wpływa nie tylko samo wydarzenie lub jego brak, ale także jego jakość:

Zdarzenia powtarzalne, codzienne, zwyczajne, tracą na wyrazistości tak, że nawet wtedy, gdy wokół nas „dzieje się”, my odnosimy wrażenie wręcz przeciwnie. To, co ma miejsce wokół nas, odbieramy jako mało interesujące, nieangażujące naszej uwagi – stwierdzamy wtedy, że

„nic się nie dzieje”. Owo „niedzianie się”, stagnacja, bezruch, w chwili, gdy doświadczamy nudy, nie odnoszą się wyłącznie do naszej pozycji w świecie, lecz do całego naszego otoczenia (Stronciwilk 91).

Przekonanie, że w otaczającym świecie nic się więcej nie wydarzy, zamyka człowieka w apatycznym „teraz” i pozbawia widoków na lepsze „jutro”. Przed taką egzystencją ucieka Masza, która zgodnie z wyznawanymi przez Koczkine wartościami, osiągnęła już wszystko, o czym może marzyć kobieta: „przecież ty wszystko masz, wszystko. No sama zobacz: mieszkanie, mnie, ślubnego męża, dwie ręce i nogi” (Waškowska 2017: 115), a jeśli czegoś może brakować, to wyłącznie przedmiotów materialnych: „[c]zego ci jeszcze trzeba, powiedz, to znajdziemy i kupimy. Wszystko kupimy, żeby tylko żyło nam się wszystkim dobrze i pięknie” (Waškowska 2017: 115).

Tymczasem zaprojektowany przez matkę świat Masza odbiera jako rzeczywistość bez perspektyw – wszak jeśli osiągnęła już wszystko, co mogła, to co jej pozostaje? Nuda, w przypadku Maszy, staje się „duchowym nienasyceniem, tęsknotą za czymś nieokreślonym, poczuciem braku”, a świat „jawi się jako miejsce niepełne, niedoskonałe, ułomne, pozbawione istoty” (Bizior-Dombrowska 75). Wejście w kierat codzienności, sprowadzający się do powtarzania każdego dnia tych samych gestów, słów czy zachowań w oczekiwaniu na śmierć jako ostateczny koniec wszystkiego, bohaterka odbiera jako utratę kontroli nad własnym życiem. Walka z nudą jest więc dla Maszy jednocześnie walką o swoje „ja”, jak pisał Michał Paweł Markowski „[w]alka z nudą to walka o czas nad otchłanią nicości, a tym samym walka o samego siebie” (Markowski 45). Mimo że, jak zostało odnotowane wcześniej, działania kobiety mają destrukcyjny charakter, to pozostają aktywnością podejmowaną w celu odnalezienia własnej drogi.

Zawalczyć o zmianę swojego losu chce także inna bohaterka sztuki – Nikołajewa, koleżanka Miszy z pracy. Przerazająco samotna kobieta chętnie związałaby się z Miszą i w ten sposób wypełniła egzystencjalną pustkę, którą odczuwa. Była by szczęśliwa, mając to, co odrzuca Masza:

NIKOŁAJEWA niech mi go pani odda [Miszę – P.Ch.-K.]. Pani jest młoda, ładna, a ja jestem stara i mam brodawki na dekolcie. Proszę go oddać [...] ma pani cztery po-koje, mamę, Miszę, a ja nie mam nikogo [...]. Będę pozwałała Miszy panią odwiedzać, obiecuję (Waškowska 2017: 121–122).

To, co Masza ocenia jako przygnębiającą prozę życia, Nikołajewa poczytuje za „przestrzeń miłej swojskości” (Borkowska 30) i „pozytywne doświadczenie zwyczajności” (Mazur 274). Spokojne życie u boku mężczyzny Nikołajewa traktuje jako bezpieczną przestrzeń, Masza zaś czuje się stłamszona w takiej relacji. „Stabilizacja – odnotowuje Janusz Majcherek – może być odbierana bowiem jako

stagnacja, a więc marazm, niezależnie od poziomu, na którym została osiągnięta” (Majcherek 60), co ma miejsce w przypadku Maszy. Różnice w postrzeganiu otaczającej rzeczywistości pokazują, jak wiele paradoksów kryją w sobie nuda i codzienność. Wielowymiarowość tych kategorii jeszcze bardziej podkreśla ich nieuchronność i wszechobecność – ludzie mogą odmiennie odbierać pewne wydarzenia czy stany i w różnym stopniu uznawać je za nużące.

W przeciwieństwie do Maszy i Nikolajewej, które pragną się wyrwać z otchłani apatii, Misza i Koczkinia wydają się akceptować monotonię własnego życia. Stagnację i rutynę powszedniości, które drażnią Maszę, jej mąż i matka uważają za naturalną, normalną. „Nuda wciąga i osacza, pogłębia się, sprawiając, że człowiek przestaje szukać czegokolwiek nowego, przestaje się czegoś nowego spodziewać” – pisze Maria Pleskaczyńska (Pleskaczyńska 30), a potwierdzeniem jej słów może być zachowanie Koczkiny i Miszy, u których jednostajność rzeczywistości nie prowadzi do kreatywności, a jedynie pogłębia bierność i inercję. Jednocześnie trywialność prozy życia Misza i Koczkinia łączą z poczuciem bezpieczeństwa, ze stabilnością. Oboje dowartościowują powszedniość, jest ona dla nich czymś pozytywnym. Mając inne niż Masza oczekiwania, czują się dobrze w przewidywalnej rzeczywistości, z rzadka wystawiając się na ryzyko zmian. Niechęć do reorganizacji swojego życia wiąże się także z niechęcią do porzucenia przeszłości, szczególnie tego okresu, gdy Masza była z rodziną. Widać to najbardziej w przypadku Miszy, który w znaczeniu dosłownym i przenośnym nie chce „przemeblować” przestrzeni wokół: „MISZA ja tu nic nie ruszam – wszystko jest tak, jak wtedy, kiedy byliśmy razem” (Waškowska 2017: 125). Mężczyzna nie porzuca nadziei na powrót żony, marzy, że uda im się zacząć na nowo od miejsca, w którym się rozstali. Stronciwilk zauważa, że nuda „jest zamknięciem w niekończącym się teraz” (Stronciwilk 90) i w takim zawieszeniu trwa ta dwójka bohaterów. Czas stoi dla nich w miejscu, niby żyją, ale w ich egzystencji nie ma życia, nie zachodzą w nich żadne zmiany wewnętrzne czy bytowe, co zostaje podkreślone w przestrzeni otaczającej postaci. Sztuka rozpoczyna się od opisu pokoju, w którym jednym z elementów jest nierozebrana od miesiący sztuczna choinka („MASZA najwyższa pora wyrzucić tę choinkę – przecież za oknem marzec” [Waškowska 2017: 111]). Drzewko jednak towarzyszy bohaterom do końca – utwór zamyka scena z Koczkiną i Miszą siedzącymi przy zapalonych lampkach na choince. Sztuczna choinka, sztuczne kwiaty, zakurzone pokoje, w których od lat nikt nic nie zmieniał, są symbolem gnuśności i potęgują wrażenie apatii i marazmu. Przywodzą na myśl skojarzenia ze śmiercią: „*Pokój Miszy pełen jest wazonów ze sztucznymi kwiatami i papierowych girland, wszystko to jednak robi żalodne i brzydkie wrażenie. MASZA (rozgląda się) pięknie. Jak na czymś pogrzebie*” (Waškowska 2017: 124).

Sztuka *Marzec* to, jak pisze Rudniew, „perwersja stosunków rodzinnych, powykręcany, gorzki, rozjątrzony świat” (Rudniew 157). Waškowska zwraca uwa-

gę, jak szkodliwa może być matczyzna nadgorliwość, jak trudno córkom spełnić pokładane w nich nadzieje, szczególnie jeśli wyznają zupełnie inne wartości niż ich rodzice. Dramatopisarka uwypukla brak komunikacji i zrozumienia pomiędzy członkami rodziny. Rozmowy bohaterów przypominają Czechowowskie dialogi – postacie mówią, ale nie rozmawiają ze sobą, są zamknięte na drugiego człowieka, ignorują istnienie innych punktów widzenia niż własny. W ich wypowiedziach kryje się wiele niedopowiedzeń i wzajemnych pretensji, często nie potrafią też mówić wprost o swoich uczuciach. Ewa Wąchocka następująco opisuje trudności, z jakimi wiąże się komunikacja międzyludzka:

Mowa jest schematyczna i zbyt ogólna, by pomóc wyrazić indywidualne doświadczenie; [...] utrwalona w bezosobowych, sztywnych kliszach dowodzi swojej niedokładności, okazuje się więc raczej przeszkodą niż pomocą w prawdziwej komunikacji, bardziej zniekształceniem niż objawieniem złożoności naszej osobowości. Zamiast przełamywać mury izolacji, zamiast łączyć człowieka w powszechnym rozumieniu, język często służy do utrwalania i pogłębiania barier niezrozumienia, ponieważ nasze najgłębsze emocje – obawy, niepokoje, samotność, rozczarowania – giną zakopane pod warstwami powtarzalnych, pospolitych, zrutynizowanych i w istocie pustych frazesów (Wąchocka 27).

Bohaterom *Marca* trudno jest mówić o swoich uczuciach również z tego powodu, że brakuje im samoświadomości. Świat Miszy, Koczki, Koczkiny, Koczkowej koncentruje się wokół codziennych domowych czynności, co Anna Skotnicka łączy z „brakiem podmiotowego wymiaru życia bohaterów” (Skotnicka 91). Postacie Wańkowskiej trwają w kłamstwie, grze pozorów, w sprzeczności między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Odgrywają role, które tradycyjnie przypisywane są osobom o ich statusie społecznym, nie zadając pytań o sens istnienia. Takie poczucie martwoty, konstatuje Skotnicka, świadczy o rozbitej tożsamości jednostki (Skotnicka 88).

Wyraźnie wybrzmiewają w sztuce także kwestie feministyczne i genderowe. Wańkowska opowiada o kobietach, o tym jak trudno im się realizować w męskulinizowanym świecie. Rudniew, charakteryzując dotychczasową twórczość autorki, pisze:

Kobiecy temat Iriny Wańkowskiej jest mocny, wyrazisty. To utwory o delikatności, kruchości istot próbujących żyć namiętnościami i emocjami w wieku rozumu i technologii. Najostrejszy konflikt w dramaturgii Wańkowskiej to wyjałowienie i więdnięcie kobiecego ciała, kiedy nie wolno ani kochać, ani żyć bez oglądania się na innych (Rudniew 159).

Nie bez znaczenia jest tutaj także czas akcji – 9 marca, tuż po obchodowym z estymą w przestrzeni rosyjskiej Dniu Kobiet. „Fałszywe radzieckie święto” (Rudniew 157) potęguje uczucie dwulicowości wobec kobiet – krótka chwila uwagi ze strony mężczyzny tylko uwypukla damsko-męskie zależności. Bohaterki

Waśkowskiej to często kobiety, które nie potrafią zaakceptować życia bez mężczyzny i które dążą do realizowania siebie nie poprzez pracę zawodową, ale dbanie o ognisko domowe – tak robi Koczkinia, Nikołajewa czy bohaterki innych sztuk autorki, np. *Lekcji miłości*. Obecność mężczyzny nadaje życiu kobiety wartość – od tego przekonania mało która bohaterka Waśkowskiej potrafi uciec, co pokazuje, jak silne są wpajane od dzieciństwa patriarchalne wzorce kulturowe. Prezentowany konserwatywny wizerunek kobiety kontrastuje w utworze Waśkowskiej z przedstawionym obrazem mężczyzny. Misza nie przypomina tradycyjnie rozumianego przedstawiciela swojej płci – jest uległy, bezwolny, konformistyczny i podporządkowany kobietom. Dramatopisarka, konfrontując wyobrażenia o stosunkach między płciami z odbiegającą od nich rzeczywistością, wskazuje, że świat przestaje być uporządkowany w paternalistyczny sposób.

Nuda codziennego samotnego życia jawi się w dramaturgii Waśkowskiej jako przegrana. Miałka, nijaka egzystencja rozczarowuje, ale im dłużej bohaterowie trwają w skostniałej postawie wobec życia, tym trudniej im podejmować próby odwrócenia takiego biegu rzeczy. Dlatego porzucenie przez Maszę rodzinnego domu z jego powszedniością i rutyną jest wyjątkiem, a nie regułą w twórczości autorki *Ruskiej śmierci*. Zdecydowanie częściej postaci z jej sztuk ograniczają się do czekania na cud, który wyrwie je z otchłani egzystencjalnej nudy.

### Bibliografia

- Baudelaire, Charles. *Do czytelnika*. Przeł. Antoni Lange. Web. 07.11.2021. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-do-czytelnika.html>.
- Bizior-Dombrowska, Magdalena. „Nuda metafizyczna – dwa świadectwa (Słowacki i Witkacy)”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie*, 50, 2010, s. 71–86.
- Borkowska, Grażyna. „Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekoncesans)”. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stifera do wspolczesnosci*. Red. Grażyna Borkowska, Aneta Mazur. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Borkowska, Grażyna, Aneta Mazur, red. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stifera do wspolczesnosci*. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Kraków, Wydawnictwo eFka, 1999.
- Brodski, Josif. *Pochwala nudy*. Przeł. Anna Kołyszko, Michał Kłobukowski. Oprac. Stanisław Barańczak. Kraków, Znak, 2016.
- Finkielsztein, Mariusz. „Nuda jaka jest, każdy widzi?”. *Stan Rzeczy*, 2 (11), 2016, s. 9–20.
- Gogol, Nikołaj. „Powieść o kłótni Iwana Iwanowicza z Iwanem Nikiforowiczem”. *Powieści mniejsze*. Przeł. Jan Grzegorzewski, Paulin Świącicki. Warszawa, Saga Egmont, 2020 [e-book].
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Skuka kak fenomen provincial'noj žizni i dominantnoe ponâtie žanra scen”. *A.P. Čehov i mirovââ kul'tura: k 150-letiu so dnâroždeniâ pisatelâ. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*. Red. Marina Larionova, Natal'â Izotova, Elena Maslakova. Rostov n/D, NMC «LOGOS», 2010, s. 71–80.

- Majcherek, Janusz A. „Trwanie, nuda, zmiana”. *Kultura i Rozwój*, 4 (5), 2017, s. 54–63. <https://doi.org/10.7366/KIR.2017.4.5.04>.
- Mazur, Aneta. „Między przekleństwem a błogosławieństwem – codzienność u Gustawa Flauberta, Adalberta Stiftera i Józefa Ignacego Kraszewskiego”. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stiftera do współczesności*. Red. Grażyna Borkowska, Aneta Mazur. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007, s. 271–283.
- Mazurek, Halina. *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramatycznym Nikolaja Kolady*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Miąsowska, Lidia. „Kobieta w «Męskim łagrze» Ludmiły Pietruszewskiej”. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 21, 2011a, s. 135–147.
- Miąsowska, Lidia. „Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa”. *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*. T. 3. Red. Anna Majkiewicz, Magdalena Duś. Częstochowa, Wydawnictwo WSL, 2011b, s. 89–100.
- Moskwin, Andriej, red. *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. T. 7: *Szkoła uralaska*. Warszawa, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski. Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, 2017.
- Nikolenko, Ol'ga. *Gogolevskie motivy v dramaturgii A. Vampilova*. Web. 07.11.2021. <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1423/>.
- Pleskaczyńska, Maria. „Filozoficzne paradoksy nudy”. *Stan Rzeczy*, 2 (11), 2016, s. 22–38.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamâti. Očerki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*. Moskwa, NLO, 2018.
- Rudniew, Paweł. „Ciemno – spać, jasno – uciekać”. Przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska. *Dialog*, 3, 2018, s. 156–159.
- Skotnicka, Anna. *Szczelina. Bohater współczesnej prozy rosyjskiej i jego światy*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Stronciwilk, Agata. „Nuda jako stosunek człowieka wobec czasu”. *Pisma Humanistyczne*, 12, 2014, s. 85–101.
- Sulima, Roch, *Antropologia codzienności*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Waškowska, Irina, „Marzec”. Przeł. Natalia Pietrulewicz. *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. T. 7: *Szkoła uralaska*. Red. Andriej Moskwin. Warszawa, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski. Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, 2017, s. 110–128.
- Waškowska, Irina. „Wizyta”. Przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska. *Dialog*, 3, 2018, s. 140–152.
- Wąchocka, Ewa. *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2005.
- Žerebcova, Elena. „Oppoziciã «stolica-provinciã» v tvorčestve A.P. Čehova”. *Vestnik Čelâbinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1 (2), 2004, s. 42–47.

