

PAULINA CHARKO-KLEKOT
Uniwersytet Śląski w Katowicach

KOBIETA W SYTUACJI GRANICZNEJ (WYBRANE MOTYWY TWÓRCZOŚCI JURIJA KŁAWDIJEWA)

Jednym z naczelnych wymiarów istnienia człowieka jest bycie w sytuacji. Człowiek, wychodząc z jednej rzeczywistości, wchodzi w inną. W momencie kiedy traci grunt pod nogami, można mówić o sytuacji granicznej, która, według słów Karla Jaspersa, jest „jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy”¹. Ponieważ trudno precyzyjnie zdefiniować taki stan, termin ten — podobnie jak trauma — stał się w ostatnich latach obiektem wielu badań. Rozległość kontekstów, w jakich oba określenia są używane, podnosi jego atrakcyjność intelektualną i wpływa na popularność terminu. Niestety, w wyniku tych procesów pojęcie traumy ulega uproszczeniu i jest nadużywane. Można się spotkać z takimi opiniami, jak wyrażona przez Marka Seltzera, że „trauma nie jest dziś niczym innym jak modą”². Współczesną kulturę popularną charakteryzuje znaczne zainteresowanie wstrząsającymi zdarzeniami i doświadczeniami, co zauważa Seltzer, konstatując:

Wciąż na nowo ekscytujemy się otwierającymi się przed nami prywatnymi, cielesnymi i psychicznymi wnętrzami — wciąż trwa pokazywanie i dawanie świadectwa, powtarzanie w nieskończoność, publicznej prezentacji zranionych ciał i dusz³.

¹ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, w: R. Rudziński, *Jaspers*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1978, s. 188.

² Zob. M. Seltzer, *Kultura rany*, przeł. A. Rejniak-Majewska, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą*, przeł. T. Bilczewski i in., Universitas, Kraków 2015, s. 330. O groźbie nadużycia i pewnego „rozmycia” terminu pisze również Tomasz Łysak. Zob. T. Łysak, *Trauma — od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, w: tegoż (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 5–30.

³ M. Seltzer, *Kultura rany...*, s. 313.

Fascynacja traumatycznymi przeżyciami prowadzi coraz częściej do nazywania kultury współczesnej mianem „kultury rany”⁴, w której trauma definiuje późnonowoczesną tożsamość i staje się punktem krytycznym pozwalającym „na psychologiczne i społeczne umiejscowienie podmiotu”⁵. W czasach, gdy określenie własnej tożsamości — zarówno przez jednostkę, jak i przez całe społeczności — jest utrudnione (między innymi dlatego, że nie jest tak jak kiedyś narzucone i regulowane przez stałe normy społeczne, ale jest wynikiem poszukiwań i refleksji każdego podmiotu⁶), trauma zaczyna odgrywać ważną rolę w kształtowaniu tożsamości indywidualnych i zbiorowych. Szczególnie jeśli spojrzymy na traumę nie tylko jak na pojedyncze wstrząsające wydarzenie, lecz na długotrwały proces w życiu próbującej zaświadczyć o sobie jednostki: „травма становится не столько точкой и даже не столько отправным пунктом, сколько многоточием, траекторией, цепью событий и переживаний”⁷. Wydarzenia te i emocje w diametralny sposób mogą zmienić dotychczasowe życie. Nie dziwi zatem, że literatura i sztuka również zabierają głos w sprawie „traumatycznych doświadczeń współczesności”⁸ — dążą do upiększania świata czy nawet chcą przedstawić go w jak najbardziej złożonej postaci.

W tym kontekście celem rozważań, które tu podejmuję, jest przeanalizowanie twórczości Jurija Kławdijewa⁹ — przedstawiciela rosyj-

⁴ Tamże, s. 313–358.

⁵ Tamże, s. 314.

⁶ Zbigniew Bokszański zauważa, że „Na klasyczne pytanie, kim jesteś? tradycyjna odpowiedź brzmi, jestem synem swojego ojca. Dzisiaj odpowiada się, jestem sobą, sam o sobie świadczę tym, co robię i co wybieram”. Zob. Z. Bokszański, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 19.

⁷ С. Ушакин, „Нам этой болью дышать?” *О травме, памяти и сообществах*, w: tegoż, Е. Трубина (red.), *Травма, пункты*, Новое литературное обозрение, Москва 2009, s. 7.

⁸ K. Bojarska, *Trauma. Przegapione spotkania z historią*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1734-trauma-przegapione-spotkania-z-historia.html> (16.01.2018).

⁹ Jurij Michajłowicz Kławdijew (Юрий Михайлович Клавдиев) urodził się 30 listopada 1974 roku w Togliatti (Тольятти). Jest dziennikarzem, dramaturgiem, scenarzystą, reżyserem oraz muzykiem. Debiutował w 2002 roku na festiwalu „Lubimowka” sztuką *Reakcja zwrotna (Возвратный рефлекс)*. Jego utwory nie schodzą z afisza w teatrach w Rosji, Europie oraz USA. W Polsce utwór Kławdijewa *Anna* (w tłumaczeniu Alicji Chybińskiej) został opublikowany w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* zatytułowanej *Nowy realizm* (2011) pod redakcją Andrieja Moskwin. W 2012 roku, podczas XXI edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu, Centrum Dramaturgii i Reżyserii A. Kazancewa i M. Roszczina (Moskwa) zaprezentowało polskim widzom sztukę

skiego nowego dramatu (ros. „новая драма”) — dla którego sytuacja graniczna wyrażona różnymi formami przemocy stała się uparcie powracającym motywem.

To właśnie w tekstach „nowodramców”, jak zauważają Mark Lipowiecki i Birgit Beumers, odnajdujemy cechy hipernaturalizmu, teatru okrucieństwa Artauda, teatru absurdu i późnosowieckiej „czernuchy”¹⁰. W utworach młodych dramaturgów stale pojawiają się różne formy przemocy (w dużej mierze — seksualnej), dlatego teksty te nierzadko odbierane są przez czytelników i krytykę jako „nieśmaczne”¹¹, szokujące wulgarnością i brutalnością. Lipowiecki i Beumers uważają, że agresywność tych tekstów wyraża szczególny stan społeczeństwa, kiedy przemoc staje się jedną z podstawowych form komunikacji¹². Tacy dramaturdzy jak Jurij Kłwdijew, Oleg i Władimir Priesniakowie, Iwan Wyrypajew czy Wasilij Sigarijew portretują świat przepełniony wydarzeniami o wyraźnym ładunku traumatycznym. Ich sztuki (np. *Plastelina* Sigariewa, *Tlen* Iwana Wyrypajewa czy *Terroryzm* braci Priesniakowów) potwierdzają istnienie „kultury przemocy”, o której wspominają Lipowiecki i Beumers. Dramaty te przedstawiają świat, w którym agresja „normalnieje” i jest elementem codzienności, opisują niczym nieusprawiedliwioną brutalność obecną zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej.

Kristina Matwijenko nazywa „nowodramców” pokoleniem strauumatyzowanym anarchią lat 90., które odważyło się „не отвернуться от травмы, а проговорить ее. То есть, вообще-то, посмотреть в лицо новой, разрушенной или уже отвердевшей социальности. И описать ее в своих пьесах”¹³.

Kłwdijewa *Zburzeni* (*Развалины*) w reżyserii Kirilla Wytoptowa. W 2015 roku Teatr Słubice Wschodnie wystawił sztukę *Ja & cekaemista* w reżyserii Xenii Torskiej na podstawie dramatu *Я, пулеметчик*. W swojej twórczości Kłwdijew rysuje obraz brutalnego świata, w którym ludzie nierzadko zostają postawieni wobec sytuacji granicznych. Wykorzystując zarówno tło współczesne, jak i historyczne, dramaturg wskazuje na nierozzerwalny od wieków związek życia i przemocy.

¹⁰ M. Lipовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия, литературные и театральные эксперименты „новой драмы”*, Новое литературное обозрение, Москва 2012, s. 14–22.

¹¹ B. Popczyk-Szczęśna, *Oblicza polskiego brutalizmu. Szkic o najnowszej dramaturgii*, w: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr — media — kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 118. Zob. także: A. Krajewska, *Estetyka współczesnego dramatu*, w: D. Fox, E. Wąchocka (red.), *Teatr — media — kultura...*, s. 49–66.

¹² M. Lipовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 33.

¹³ K. Matwienko, *Путеводитель по заблуждениям и открытиям. „Новая драма” в попытке академического описания*, „Октябрь” 2013, nr 2, <http://>

Przemoc jako normę społeczną i formę komunikacji wyraźnie widać w twórczości Kławdijewa. Bohaterami jego sztuk są zazwyczaj młodzi ludzie. W ich świecie nadrzędnym argumentem jest użycie siły. Grigorij Zaslawski podkreśla, że znajdują się oni przeważnie „между жизнью и смертью, на грани истерики или суицида; поступки совершают в состоянии алкогольного или наркотического опьянения и т.п.”¹⁴. Pisarz często umieszcza postaci swoich dramatów w skrajnych egzystencjalnie sytuacjach: zmusza ich do stawienia czoła nieuleczalnej chorobie (*Podbiegunowa prawda/ Заполярная правда*), przemocy domowej (*Anna*) i szkolnej (*Zbieracz kul/Собиратель пуль*) czy wojny (*Ja & cekaemista; Zburzeni/Развалины*¹⁵). Agresja w utworach Kławdijewa, rozumiana jako akt komunikacyjny, wyraża różne postawy: jedni bohaterowie buntują się przeciwko takiemu stanowi rzeczy (*Anna, Podbiegunowa prawda*), inni idealizują ją i traktują prawo pięści jako naczelną zasadę swojego życia (*Monoteista/Монотеист; Lato, którego wcale nie widzieliśmy/Лето, которого мы не видели вовсе*¹⁶).

Podobnie jak innym „nowodramcom”, Kławdijewowi zależy na pokazaniu prawdziwej rzeczywistości. Aby zmanifestować bliskość

magazines.russ.ru/october/2013/2/m10.html (16.01.2018). Zob. również M. Липовецкий, *Перформансы насилия: „Новая драма” и границы литературоведения*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html> (16.01.2018); M. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 19.

¹⁴ Г. Заславский, *На полпути между жизнью и сценой*, „Октябрь” 2004, nr 7, <http://magazines.russ.ru/october/2004/7/zasl10.html> (16.01.2018). Dramaturdzy i krytycy Władimir Zabałujew oraz Aleksiej Zenzinow, pisząc o bohaterach „nowego dramatu”, dodają jeszcze: „Заметна преемственность с киногероями девяностых — тоже не оглядываются на нормы и запреты, живут на пределе, ‘подсев’ на экстрим”. Zob. В. Забалуев, А. Зензинов, *В поисках несуществующей сущности. Возвращение героя в театральное пространство*, „Октябрь” 2011, nr 3, <http://magazines.russ.ru/october/2011/3/za7-pr.html> (16.01.2018).

¹⁵ W Polsce dotychczas nie ukazało się drukiem tłumaczenie sztuki *Развалины*, ale, jak już wspomniano, została ona zaprezentowana na toruńskim festiwalu „Kontakt” w 2012. Na potrzeby festiwalu tytuł sztuki przetłumaczono jako *Zburzeni* i takim wariantem będę posługiwać się w niniejszym artykule. Sztuka ta była również przedmiotem mojej analizy w referacie *Demitologizacja Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w dramaturgii rosyjskiej na przykładzie sztuki Jurija Kławdijewa „Zburzeni* [w druku], wygłoszonym podczas konferencji naukowej *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa* (Warszawa, 25–26 listopada 2017).

¹⁶ Wykaz i pełne teksty sztuk dostępne są na stronie czasopisma „Перепбурский театральный журнал”, <http://drama.ptj.spb.ru/author/klavdiev-yurij/> (16.01.2018).

z realnym światem, zdarza mu się korzystać z techniki verbatim, czyli znaku rozpoznawczego moskiewskiego Teatru.doc — z zapisanych rozmów z przedstawicielami różnych grup społecznych (bardzo często są to ludzie z tzw. marginesu, m.in. narkomani, prostytutki, emigranci itd.) powstają sztuki, w których głos dramaturga zostaje zminimalizowany, a główną rolę odgrywają wypowiedzi autentycznych osób¹⁷.

Niniejszy szkic chciałabym poświęcić analizie czterech sztuk dramaturga — *Chodźmy, czeka na nas samochód* (*Пойдем, нас ждет машина*), *Deszcz za ścianą* (*Дождь за стеной*) oraz *Anna i Zburzenie*. W utworach tych bohaterki Kławdijewa znalazły się w sytuacjach zagrażających ich życiu. Łączy je wola walki i niechęć do ulegania przeciwnościom losu. W różny sposób radzą sobie z przeżytyą czy też przeżywaną traumą — jak większość bohaterów Kławdijewa to wojowniczkę i buntowniczkę, rzucające światu wyzwanie¹⁸.

W pierwszym z omawianych utworów, *Chodźmy, czeka na nas samochód*, doświadczenie graniczne jest udziałem dwóch młodych kobiet — Maszy i Julii, które niejako same wplątują się w sytuację bez wyjścia: wyruszają na obrzeża miasta, by zastraszać mężczyzn, udowadniając tym samym swoją wyższość. Zgodnie z poglądami Jaspersa, człowiek może być nie tylko biernym uczestnikiem sytuacji, ale — poprzez celowe działanie — również je tworzyć, nadawać rzeczywistości określony sens¹⁹. Bohaterki dramatu czują, że ich ży-

¹⁷ W taki sposób Kławdijew napisał sztukę *Podbiegunowa prawda*, opowiadającą o młodych ludziach zarażonych wirusem HIV. Wykorzystanie wypowiedzi rzeczywistych osób w dokumentalnych sztukach Teatru.doc sprawia, że łączą one sztukę z socjologiczną analizą aktualnych problemów współczesności, przez co uważane są za bliższe rzeczywistości i prawdy o świecie niż teksty autorskie. Szczegółowy opis działalności Teatru.doc dostępny jest na oficjalnej stronie teatru: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=about> (16.01.2018).

¹⁸ Sam autor tak określa swoich bohaterów: „Мои герои, в какой бы оболочке они ни существовали, — воины. Они боятся не смерти, а забвения. Да и страх смерти в чистом виде не является основным человеческим страхом. Самый большой косяк — умереть, не оставив о себе абсолютно никакой памяти. ‘Я умру, меня похоронят, и никто даже не вспомнит обо мне’ — вот хуже этого ничего нет. Прожить жизнь, не совершив никаких поступков, — вот что страшно. Но страшно совершать и те, на которые программируют нас телевизор и газеты типа ‘Из рук в руки’, — это новая мифология, в которой нас хотят заставить существовать”. Ю. Клавдиев, *Я сейчас азбуку прохожу*. Беседу wiodę Мария Сизова i Светлана Щагина, <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/yurij-klavdiev-ya-sejchas-azbuku-prohozhu/> (16.01.2018).

¹⁹ K. Rozmarynowska, *Sytuacja graniczna jako moment doświadczenia siebie w ujęciu Karla Jaspersa*, „Studia Philosophiae Christianae” 2012, nr 3(48), s. 166.

cie nie jest w pełni wartościowe. Pragną zatem takich warunków, które będą dla nich korzystne, dadzą szansę na zmianę dotychczasowego nudnego istnienia. Marzą o tym, by przestać pasywnie obserwować zdarzenia, chcą natomiast być ich aktywnymi uczestniczkami. Sprzeciwiają się rzeczywistości *glamour*, zarzucając jej fałsz i uprzedmiotowienie kobiet²⁰. Występując przeciwko bezsensowności życia, sprowadzonego do kultu rozrywki i przyjemności, wymyślają swoją teorię istnienia, w której — poprzez usprawiedliwianie brutalności i przemocy — definiują na nowo kobiecość, co Łarysa Kisłowa interpretuje następująco:

Юля и Маша создают некую теорию, обосновывают и оправдывают жестокость, не приемля дискриминационных законов, созданных специально для женщин. Они встают против гламурной повседневности, диктата глянцевого журнала и вечного культа Барби. Оружие является альтернативой безобидных, не опасных и легкомысленных игрушек для девочек²¹.

Ta nowa koncepcja ma pomóc w uwolnieniu się od konwencji, utartych schematów, stereotypowych zachowań i zajmowanych w społeczeństwie pozycji. Nie zakłada równości między kobietą a mężczyzną, lecz optuje za całkowitą zmianą ról — to kobieta ma dominować, na co zwraca uwagę Julia: „Весь мир должен бояться женщин! А в особенности таких вот молодых девушек, как мы [...]”²². Agresja pozwala kobietom poczuć władzę i odnaleźć utraconą radość życia. Kłwdijew dekonstruuje stereotypowo rozumiane pojęcie „kobiecości” — jego bohaterki chcą zerwać z potocznym schematem myślenia o słabszej płci. Podają w wątpliwość takie cechy „kobiecy” jak bierność, zachowawczość, ostrożność czy delikatność, akcentując jednocześnie, że udziałem kobiet jest także aktywność, ekspansywność, odwaga i władczość²³. Kisłowa podkreśla cielesny

²⁰ Koncepcję kobiecości *glamour* dokładnie omawia Agata Łuksza w książce *Glamour, kobiecość, widowisko*. Zob. A. Łuksza, *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

²¹ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, женский выбор в „новой драме” рубежа XX–XXI веков (Е. Гремина, Ю. Клавдиев, В. Мережко), „Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования” 2014, nr 1, s. 141.

²² Ю. Клавдиев, *Пойдем, нас ждет машина*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

²³ Zob. I. Ślusarczyk-Turek, *Filozoficzno-społeczna refleksja nad płcią*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4707> (16.01.2018).

charakter kobiecości pokazanej przez dramaturga — jego bohaterki sã młode, pełne energii skierowanej przeciwko wspólnemu wrogowi, czyli mężczyźnie. Wykorzystują do walki najprostszy i najbardziej kojarzony z „męskością” atrybut — siłę i agresję²⁴. Za ich pomocą chcą na nowo określić własną tożsamość. Stosowana przez nie przemoc ma być odpowiedziã na męski terror. Stawiając mężczyzn na pozycji wroga, pragnã odnaleźć prawdę o sobie i o świecie, w którym przyszło im żyć. Obecność przeciwnika, traktowanego w tym przypadku równieŝ jako ciemiężcy, stanowi impuls do rozpoczęcia walki — tym brutalniejszej, im wiêksze jest poczucie krzywdy i marginalizacji odczuwane przez Maszã i Juliã. Traumatyczne doświadczenia sprawiają natomiast, ŝe kryzys toŝsamości zostaje niejako „zaŝegnany”. Kobiety wkroczyły w męski świat, terroryzując i zniewalając mężczyzn. Niespodziewanie dla nich samych, broń, którą zamierzały uŝyć do zniszczenia męskiego świata, została wykorzystana przeciwko nim. Spotykając trzech młodych mężczyzn, dla których krzywdzenie i maltretowanie innych nie jest grã, lecz elementem codziennego ŝycia, z oprawców stają się ofiarami. Znalazły się w sytuacji realnego zagrożenia ŝycia, w której uŝycie przemocy okazało się ratunkiem, a nie próbã udowodnienia własnej wartoœci. Masza i Julia poznają swoje ograniczenia i boleœnie odczuwają zawodnoœć sposobu, w jaki chciały zaistnieć w świecie. Potwierdzenie znajdujã tu słowa Bartłomieja Dobroczyńskiego, konstatajãcego, ŝe sytuacja graniczna jest „idealnym narzêdciem samopoznania”²⁵. „Prawdziwe zło”²⁶ zmusza kobiety do zweryfikowania swoich poglãdów i wyznawanych idei. Przewartoœciowaniu ulega pojęcie wolnoœci, rozumiane dotychczas jako moŝliwość zabijania bez oglãdania się na konsekwencje. Sytuacja, której doœwiadczyły przyjaciółki, pokazuje nieprawidłowoœć takiego ujęcia problemu. Masza z przeraŝeniem odkrywa, ŝe jest zdolna do zabójstwa, a przecieŝ jak sama mówi: „человек не убивает просто так. Он вообще не убивает”. Innego znaczenia nabierają takŝe pytania o sens egzystencji. Znalazłszy się w sytuacji granicznej, bohaterki Kławdijewa musiały dokonać wyboru, podjąć decyzję, która „zmieni całe [...] ŝycie. Wszystko, co się wydarzy póŝniej, będzie w ogromnej mierze konsekwencjã tego jednego wyboru”²⁷. Doznana trauma

²⁴ Л.С. Кислова, „Безумные сердцем”, женский выбор в „новой драме”..., s. 141.

²⁵ B. Dobroczyński, *Doœwiadczenie graniczne*, <http://www.katolik.pl/doswiadczzenie-graniczne,2150,416,cz.html> (16.01.2018).

²⁶ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, женский выбор в „новой драме”..., s. 141.

²⁷ B. Dobroczyński, *Doœwiadczenie graniczne*...

sprawiła, że Masza przestała poetyzować przemoc i zakwestionowała swoje dotychczasowe podejście do życia, w przeciwieństwie do Julii, która nie od razu porzuciła marzenia o wojnie z męskim światem. Jednak podczas rozmowy stopniowo przekonała się do przyjęcia postawy koleżanki i przychylniejszego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, w której priorytetami są praca i odpoczynek.

W kolejnej sztuce, *Deszcz za ścianą*, Kławdijew porusza problem werbalizacji traumy oraz języka, jakim powinna ona być wypowiedziana. Bohaterką utworu jest Dziewczyna — w swoim nastoletnim życiu zetknęła się z przemocą ze strony ojczyma, prawdopodobnie została też przez niego zgwałcona. Obecność mężczyzny stanowi dla niej psychiczne i fizyczne zagrożenie, dlatego stara się unikać kontaktów z nim: „Я чувствовала его и пряталась. [...] Полсекунды — и никого нет дома. Меня нет. Пусто”²⁸. Długotrwały stres i nieustanne poczucie strachu osiągają punkt kulminacyjny, gdy Dziewczyna widzi ojczyma gwałcącego jej młodszego brata. Nie mając oparcia w matce, która nie uświadamia sobie albo nie chce dostrzec narastającego tuż obok dramatu, bohaterka Kławdijewa decyduje się na krok ostateczny — morderstwo ojczyma — ze wszystkimi tego konsekwencjami. Wydarzenie to, z jednej strony, uwolniło ją i jej rodzinę od prześladowcy, z drugiej — odebrało wolność obywatelską i pozbawiło dachu nad głową. Poznajemy ją pół roku po tym zdarzeniu, kiedy zmęczona ukrywaniem się i milczeniem postanawia opowiedzieć swoją historię. Werbalizując przeżytą traumę, przede wszystkim w celach terapeutycznych, próbuje wyzwolić się i uwolnić od dręczącego bólu. Pragnie również przestrzec innych, zwrócić ich uwagę na problem przemocy domowej, mając nadzieję, że dzięki temu zapobiegnie kolejnym dramatom. Wyraża sprzeciw wobec pozostawiania ofiar samym sobie. Młoda kobieta zabiera głos w imieniu swoim, brata i tych wszystkich osób doznających przemocy, których życia i doświadczeń „nie postrzega się jako godnych oplakiwania, a więc mających jakąś wartość”²⁹.

Ujawniając swoje bolesne doświadczenia, Dziewczyna mierzy się także z ograniczeniami języka traumy. W relacji między traumą a językiem jednym z istotniejszych jest pytanie o to, „czy dla danego doświadczenia da się wynaleźć taki język, który zachowa jego kształt

²⁸ Ю. Клавдиев, *Дождь за стеной*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

²⁹ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Warszawa 2011, s. 71.

i nie zredukuje znaczenia?”³⁰. Leigh Gilmore zauwaŹa „[...] Źe trauma w jakimś istotnym sensie wykracza poza język, Źe język nie tylko zawodzi w jej obliczu, ale Źe trauma kpi sobie z niego, konfrontując go z jego wlasną niewystarczalnościami”³¹. Dziewczyna z dramatu Kławdijewa boi się, Źe jej opowieść nie odniesie zamierzonego skutku, jeŹli zostanie przedstawiona neutralnym językiem. Ogrom bólu wywołanego przez relacjonowane wydarzenia podkreśla więc tym samym srodkiem, jakim został on zadany — gwałtem. Przemocą skłania dwóch milicjantów, spotkanych w pustostanie, do wysłuchania jej historii. Próbuje zwrócić uwagę na samowolę męskiej części społeczeństwa wobec słabszych, ingerując w cielesność milicjantów, w ciało, które Zygmunt Bauman nazywa „narzędziem przyjemności”³². To właśnie ponowoczesne, atrakcyjne i silne ciało, produkt epoki konsumpcjonizmu, nastawione jest na odbieranie pasjonujących i zachwycających wraŹeń. Bohaterka uderza w tak rozumianą cielesność, stawiając milicjantów w sytuacji ofiary, poniŹając ich i zmuszając do doŹwiadczenia negatywnych emocji. Wykorzystuje brutalne srodki ze względu na uodpornienie i zoboŹętnienie ludzi wobec przemocy: „Иногда трудно обратить внимание на то, что ты хочешь сказать. Очень трудно. Пока не прольется кровь — никто и не услышит”, smutno konstatuje Dziewczyna.

Podobnie jak Masza i Julia, nastolatka stosuje przemoc fizyczną, by wstrząsnąć posadami otaczającego ją Źwiata. Zabijając ojczyma, bohaterka *Deszczu za ścianą* po raz pierwszy zdecydowała o sobie i rzuciła wyzwanie zmaskulinizowanej rzeczywistości. Nie zgadzając się na dominację męczyzn, którzy zawsze znajdują usprawiedliwienie dla swoich czynów, zarzuca śledczym, Źe niemal od razu jako przyczynę morderstwa wskazali jej nienawiść do ojczyma. Dziewczyna oskarŹa ich i cały męski Źwiat o źle pojmowaną solidarność, w ramach której w sytuacjach tak tragicznych, jak ta z jej udziałem, winą obarczona zostaje kobieta. Zmuszona po zabójstwie ojczyma do ucieczki z domu i ukrywania się, jeszcze bardziej samotna niŹ wcześniej, bohaterka podejmuje nierówną walkę. Strzelanina pomiędzy

³⁰ L. Gilmore, *Przypadki graniczne, trauma, autoprezentacja i prawne formy toŹsamości*, przeł. J. Burzyński, w: T. Łysak (red.), *Antologia studiów nad traumą...*, s. 366.

³¹ TamŹe.

³² Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, w: M. Szpakowska (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 99.

nią a przybyłymi na pomoc kolegom oddziałami milicji sugeruje jej przegraną. Pozostaje jednak nadzieja, że krzyk zrozpaczonej kobiety zostanie usłyszany.

Kilka miesięcy po sztuce *Deszcz za ścianą* Kłwdijew pisze dramat *Anna*, uważany za jedną z jego lepszych sztuk³³. Tytułowa bohaterka mierzy się w nim z traumą po stracie syna oraz opresyjnością zdominowanej przez mężczyzn społeczności. Najważniejsze miejsce we wspólnocie zajmują „strzelcy” — ich dni upływają na pojedynkach między sobą lub mieszkańcami sąsiednich wiosek. Tworzą zbiorowość, która z przemocy czyni najważniejsze prawo. Jak uważa sama Anna: „Наверное, в какой-то момент деревня стала таким местом, где сошлись люди, не представляющие для себя жизни без насилия”³⁴. Agresja i brutalność zostają ubrane w umowne i relatywne normy prawne zebrane w Kodeksie Ojców, który niczym *Domostroj* reguluje życie wioski. Kodeks Ojców, opresyjny wobec kobiet, całkowicie podporządkowuje je ich mężom, powielając stereotypowe przeświadczenie o drugorzędym znaczeniu kobiecości w porównaniu z preferowaną męskością³⁵. Ta z kolei utożsamiana jest z siłą fizyczną i terrorem silniejszego. Kisłowa podkreśla, że „В тексте Ю. Клавдиева жестокость усиливается, эстетизируется, наделяется символическими коннотациями и, таким образом, неизбежно создается магическое и/или ритуальное пространство перформативного проживания”³⁶.

Przemoc komunikacyjna występuje w utworze jako fundamentalne społeczne i kulturowe doświadczenie. Punktem wyjścia do budowania własnej tożsamości jest dla mieszkańców wioski negatywna identyfikacja — obserwujemy silny podział na „swoich” i „wrogów”. Łatwość, z jaką zgodnie z Kodeksem Ojców można stać się obcym, nie zostawia miejsca na pozytywną samoidentyfikację. Lipowiecki i Beumers dostrzegają w stworzonym przez Kłwdijewa miejscu antyutopię zbudowaną zgodnie z logiką zewnętrznego świata, w którym przemoc dominuje w stosunkach międzyludzkich³⁷. Anna przyznaje, że taki stan rzeczy, przypominający kino hollywoodzkie, początkowo

³³ Zob. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 250.

³⁴ Ю. Клавдиев, *Анна*, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

³⁵ Л. Кислова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в русской „новой драме”...*, s. 140.

³⁶ Тамże, s. 139.

³⁷ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 250–251.

może się podobać — najczęściej wtedy, kiedy okrucieństwo i zezwierzęcenie obyczajów dotyka inne osoby. Dla niej przełomowym momentem była śmierć syna, który postrzelił się śmiertelnie podczas zabawy pistoletem jej pierwszego męża. To właśnie grób dziecka wydaje się jedynym, co trzyma Annę w wiosce, której nie chce opuścić, by nie utracić tego, co zostało po najbliższym jej człowieku. Bohaterka Kłwdijewa egzystuje na granicy między społecznością, w której żyje, a światem, który zostawiła. Z jednej strony poddaje się obowiązującym normom, z drugiej — podejmuje próby protestu (m.in. ogląda zakazaną telewizję czy też otwarcie sprzeciwia się mężowi). Ostatecznie jawnie rzuca wyzwanie zmaskulinizowanemu światu, który pozbawił kobietę praw społecznych i politycznych, i zostaje pomocnikiem Przewodniczącego — współczesnego „szeryfa” wioski, pilnującego przestrzegania Kodeksu. Sięgając po władzę, do której jako kobieta nie powinna mieć dostępu, i obwołując siebie strzelcem, zrównuje się z męską częścią zbiorowości. Tym samym próbuje na nowo określić swoją tożsamość. Co ważne, nie ogranicza się do budowania własnego „ja” na drodze negacji, ale zawiązuje sojusz z Przewodniczącym i prostytutką Leną, dzięki któremu wychodzi poza granice tożsamości negatywnej, o której piszą Lipowiecki i Beumers³⁸. Chcąc zaznaczyć swoją obecność w okrutnym i bezwzględnym świecie, Anna idzie śladem innych bohaterek Kłwdijewa — przybiera radykalną męską rolę i podejmuje walkę fizyczną³⁹.

Autor, kreując wieś strzelców, tworzy alegoryczny obraz Rosji, przez co włącza się w dyskusję o ponowoczesnym podmiocie i kryzysie tożsamości w postsowieckiej przestrzeni, co w następujący sposób komentują Lipowiecki i Beumers: „деревня стрелков представляет собой лишь гротескное сгущение неписанных норм русской жизни и метафору постсоветского ‘кризиса идентичности’”⁴⁰.

W ostatnim ze wspomnianych utworów — *Zburzonych* — Kłwdijew umieszcza swoją bohaterkę w innej niż dotychczas sytuacji granicznej. Tym razem traumatyczne doświadczenia wynikają nie z opresyjności męskiego świata wobec kobiet, ale są skutkiem działań wojennych. Dramaturg podejmuje problem Wielkiej Wojny Ojczyź-

³⁸ Zob. charakterystykę Anny w pracy Lipowieckiego i Beumers: М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 251–252.

³⁹ Larysa Kiślowa zauważa, że jest to dość często wykorzystywany zabieg we współczesnej dramaturgii. Zob. Л. Кишлова, „Безумные сердцем”, *женский выбор в „новой драме”...*, s. 142.

⁴⁰ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 251.

nianej. W przeciwieństwie do wcześniejszego dramatu poświęconego temu tematowi (*Ja & cekaemista*), w którym akcentował heroizm rosyjskiego cekaemisty, w *Zburzonych* pisarz „подрывает мифологию Великой Отечественной, а вернее, придает ей новое — и очень страшное — значение”⁴¹. W sztuce przedstawiona zostaje Blokada Leningradu i opisane jedno z jej największych tabu — kanibalizm. Fabułę tworzy historia dwóch rodzin: chłopskiej i inteligenckiej, próbujących przeżyć ten straszny okres. Skonfrontowane zostają dwie postawy etyczne: etyka „przeżycia za wszelką cenę” (reprezentowana przez główną bohaterkę — Marię Razwalinę) i etyka „moralnego ocalenia” (wyznawana przez drugiego bohatera — Iraklija Niwierina)⁴².

Doświadczenie graniczne zostaje wpisane w życie bohaterki — najpierw Wielki Głód podczas kolektywizacji, potem blokada. Wydawać by się mogło, że nikt nie jest w stanie wytrzymać takiego nagromadzenia nieszczęść, jednak Razwalina ma ogromną wolę przeżycia. Pozbawiona wsparcia męża (który został wysłany na front), przejmuje obowiązki głowy rodziny i sama znajduje dach nad głową oraz walczy o wykarmienie dzieci i siebie. Kwestię pożywienia rozstrzyga dość szybko i pragmatycznie. Skoro nie ma nic innego, wykarmi dzieci mięsem z trupów: „да и что такого, я считаю — то ж не я его убила, он сам замерз, а что ж мясу-то пропадать...”⁴³ — usprawiedliwia swoje postępowanie przed Niwierinem. Razwalina przechodzi do porządku dziennego nad czymś, co dla większości ludzi jest nie do przyjęcia (trupożerstwo). Julia Kristeva zauważa, że „wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane”⁴⁴. Dla bohaterki to głód najbardziej destabilizuje jej świat i stanowi główne zagrożenie dla jej systemu wartości, to on budzi największy wstręt. Dlatego zapewnienie pożywienia staje się dla niej priorytetem, nawet jeśli wymaga przesunięcia granic tego, co odrażające, i złamania tabu pokarmowego, jakim jest kanibalizm (przy czym Razwalina sama nie zadaje śmierci). Z jej punktu widzenia najważniejszą wartością jest życie, jednak rozumiane nie w kategoriach nadrzędnych wartości humanistycznych, a jako fizyczne trwanie człowieka. Lipowiecki i Beumers odnotowują,

⁴¹ Tamże, s. 255.

⁴² Tamże, s. 254.

⁴³ Ю. Клавдиев, *Развалины*, <http://volodin-fest.ru/2011/7-plays/yriy-klavdiev-razvaliny/> (16.01.2018). Dalsze cytaty pochodzą z tego źródła.

⁴⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 10.

że Maria Razwalina z goryczą, ale i jednocześnie z naturalną prostotą łączy swoją moralność z doświadczeniem historycznym, wpisującym przemoc w codzienną walkę o utrzymanie się przy życiu⁴⁵.

Koncepcja świata, w której życie ogranicza się do fizycznego przetrwania, jest zupełnie obca drugiemu bohaterowi — Iraklijowi Niwierinowi — intelektualistcie i naukowcowi, który uważa, że ludzka egzystencja polega na czymś więcej niż na zaspokajaniu podstawowych potrzeb fizycznych⁴⁶. Dlatego, gdy odkrywa, czym Razwalina żywi siebie i dzieci, wpada w przerażenie i przestaje się z nimi kontaktować. W tych nieludzkich czasach męzczyzna pragnie dochować wierności ideałom, w które wierzy, przekonując: „Человеком надо быть, верить в светлое, а такой человек не то что съесть — обидеть не сможет другого человека, Анечка!”⁴⁷. Męzczyzna jest zdania, że lepiej umrzeć z głodu, zachowując godność i człowieczeństwo. Niestety tej wysokiej moralnie postawy nie docenia nawet jego córka, która mówi: „они... они знают, что делать, чтобы не умереть, а ты не знаешь”. I choć Kławdijew nie ocenia zachowań swoich bohaterów, a utwór konstruuje w taki sposób, by każdy z nich miał szansę przedstawienia swoich racji, Niwierin umiera — to ironia losu: zostaje zastrzelony przez snajpera, który bierze go za trupożercę, a Razwalinowie i im podobni przeżywają. Tym samym, jak piszą Lipowiecki i Beumers, opowieść prowadzi do smutnej konstatacji, że Niwierinowie z ich humanistycznymi wartościami nie są w tym okrutnym świecie potrzebni, w walce Razwalinów o przeżycie można natomiast odnaleźć źródła dzisiejszego języka nienawiści i przemocy⁴⁸.

Maria Razwalina opanowała trudną sztukę przetrwania w czasach, w których przyszło jej żyć. Nie tłumii ani nie wypiera reakcji na roz-

⁴⁵ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 255.

⁴⁶ Niwierin z wdzięczności za pomoc okazaną mu przez Marię podejmuje się roli nauczyciela i próbuje doksztąpić dzieci Marii. O roli inteligencji w czasie blokady zob. В. Pawletko, *Blokada Leningradu i jej репрезентacje в свете иных доświadczeń граничных*, „Śląsk”, Katowice 2016, s. 13–15.

⁴⁷ Dwa odmienne światy, które reprezentują Razwalina i Niwierin, dwa systemy wartości i dwa sposoby radzenia sobie z traumą wojny i głodu bardzo dobrze ukazują sceny modlitwy. Maria Pjinična pragnie, by ona i dzieci przeżyły, i o to się modli wieczorami: „Господи, Царица Небесная! Прости меня и укрепи не помереть, пока все не кончится. Господи, помоги дожить до когда оно кончится!”. W tym czasie Niwierin prosi Boga nie o fizyczne przetrwanie, ale o zachowanie godności i szacunku do rodzaju ludzkiego: „Господи, дай мне сил. Дай мне сил не опуститься до их уровня, и дай мне мудрость объяснить все это ребенку...”.

⁴⁸ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 255.

grywające się wokół traumatyczne wydarzenia, ale uczy się żyć obok nich. Korzysta z dostępnych i znanych sobie środków, by uczynić życie znośnym. Systematyzując i organizując swoje najbliższe otoczenie, zapewnia sobie choć namiastkę bezpieczeństwa⁴⁹. Codzienne zajęcia stają się dla Razwalinów substytutem normalności, utwierdzają ich w słuszności filozofii, w której rację ma ten, kto jest silniejszy⁵⁰. Nie czują się winni, że przeżyli, jak to często bywa w przypadku ocalałych w wojennej zawierusze⁵¹.

Maria, w przeciwieństwie do scharakteryzowanych już bohaterek, nie próbuje walczyć z męskim światem, choć okoliczności zmuszają ją do pełnienia i kobiecych, i męskich ról. Swobodnie porusza się zarówno na typowo żeńskich płaszczyznach (gotowanie, pranie, sprzątanie), jak i męskich (drobne naprawy, zdobywanie jedzenia czy opału). Jej maskulinizacja zostaje podkreślona przez życiową nieporadność Niwierina, który nie radzi sobie z pracami domowymi i zaspokojeniem podstawowych potrzeb swojej rodziny. Jeśli wziąć pod uwagę zdolność zagwarantowania bezpieczeństwa najbliższymi, to w *Zburzonych* następuje zamiana ról — silna jest kobieta, a mężczyzna zdecydowanie słabszy.

Różne doświadczenia graniczne bohaterek Kławdijewa świadczą o tym, jak bardzo intymne są to wydarzenia. Autor pokazuje, że patologie społeczne odgrywają znaczącą rolę w budowaniu tożsamości, wszak człowiek jest od początku do końca uwikłany w określone uwarunkowania środowiskowe, które w skrajnych sytuacjach nie formują, ale niszczą osobowość. Sytuacje graniczne konfrontują człowieka ze strachem, bezradnością, bezpośrednim poczuciem zagrożenia życia⁵². Zmuszają do zweryfikowania z pozoru najtrwalszych poglądów. Masza i Julia z *Chodźmy, czeka na nas samochód* docierają na krańce psychicznej i fizycznej wytrzymałości, szukając wolności i prawdy

⁴⁹ Zob. J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 55–80.

⁵⁰ Mottem do tej sztuki są słowa z piosenki Jegora Letowa i grupy Graždanskaja oborona (Гражданская оборона) *Кто сильнее — тот и прав*, z albumu *Так закалялась сталь* (1988). Pełny tekst motta brzmi: „В повальном наступлении всемирная рота одерживает вновь очередные победы, соблюдая лишь один закон — кто сильнее, тот и прав!”.

⁵¹ Zob. B. Pawletko, *Blokada Leningradu i jej reprezentacje...*, s. 23–24.

⁵² Zob. A. Radny, *Wpływ traumy na psychikę. Psychoterapia ofiary*, „Annales Academiae Medicae Stetinensis — Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie” 2011, t. 57, Sympozja I: *Neurokognitywistyka w patologii i zdrowiu 2009–2011*, s. 106–119.

o sobie. Postawione przed koniecznościami tragicznego wyboru przekonują się, że przemoc, traktowana jako forma buntu, ani nie jest polityczna, ani nie prowadzi do wewnętrznej niezależności. Dziewczyne z utworu *Deszcz za ścianą* wstrząsające wydarzenia w domu rodzinnym skłoniły do wykorzystania agresji jako środka zwrócenia uwagi na przemilczane tragedie tysięcy ofiar przemocy seksualnej. Anna z kolejnej sztuki Kławdijewa bierze do ręki broń, by pokonać opresyjny i zmaskulinizowany świat, w którym żyje. Maria Razwalina natomiast, zmuszona do tego, by mierzyć się ze społeczną traumą, jaką jest wojna, próbuje ją pokonać tak, jak umie — z okrutną prostotą, bez miejsca na refleksję nad kondycją ludzką.

Lipowiecki i Beumers nie bez przyczyny przekonują, że nowy dramat jest odpowiedzią na kryzys tożsamości ponowoczesnego społeczeństwa⁵³. Doświadczenia graniczne opisywane w utworach „nowodramców” są bardzo często związane z doświadczaniem granic własnego człowieczeństwa, co dostrzec można w analizowanych utworach. Bohaterki Kławdijewa muszą odpowiedzieć sobie na pytanie, kim są w tej okrutnej rzeczywistości, w której przemoc staje się podstawową formą komunikacji. Tę brutalizację życia społecznego dramaturg eksponuje, używając ostrego i napastliwego języka — nie-normatywna leksyka podkreśla opresyjność otaczającego bohaterów świata⁵⁴. Podobną funkcję pełnią miejsca akcji utworów Kławdijewa: zaniedbane, zaśmiecone domy czy prowincjonalne miasta porażające apatią i brakiem nadziei na lepsze jutro, w których przemoc traktowana jest jako część życia. „Зараженный насилием мир нужно уничтожить насилием”⁵⁵ — wydają się mówić bohaterowie Kławdijewa. Jednak idąc tą drogą, jak pokazują ich historie, nie wszystko można osiągnąć.

⁵³ М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия...*, s. 4.

⁵⁴ Tamże, s. 256.

⁵⁵ И. Болотян, „Новая драма” между жизнью и Интернетом, „Современная драматургия” 2008, nr 1, s. 190.

Паулина Харко-Клекот

ЖЕНЩИНА И ТРАВМА
(ИЗБРАННЫЕ МОТИВЫ ТВОРЧЕСТВА ЮРИЯ КЛАВДИЕВА)

Резюме

Статья совершает попытку охарактеризовать творчество Юрия Клавдиева в контексте исследований травмы. Анализу подвергаются четыре пьесы, которые иллюстрируют связь травматического опыта с испытанием пределов собственного человечества: *Пойдем, нас ждет машина*, *Дождь за стеной*, *Анна*, *Развалины*. Героини Клавдиева, оказавшись в положении, угрожающем жизни, принуждены ответить на вопрос, кем они есть в этом жестоком мире. Маша и Юлия (*Пойдем, нас ждет машина*) достигают края психической и физической выносливости, и убеждаются, что насилие и не поэтическое, и не ведет к внутренней независимости. Травматические события в доме героини пьесы *Дождь за стеной* заставляют ее применить силу, чтобы обратить внимание на трагедию жертв сексуального насилия. В свою очередь, Анна из одноименной пьесы прибегает к агрессии для преодоления маскулинизированного мира, в котором живет. Мария Развалина же (*Развалины*) с жестокой простотой, не задумываясь над человеческой моральностью, борется с социальной травмой — последствием войны.

Paulina Charko-Klekot

A WOMAN IN A BOUNDARY SITUATION
(CHOSEN MOTIVES OF THE WORK OF YURY KLAVDIEV)

Summary

In the article the author attempts to characterize the work of Yury Klavdiev in the context of trauma studies. For the analysis the author has used four pieces of work of the playwright showing the relation of a boundary situation with experiencing of boundaries of one's own humanity: *Let's go, the Car is Waiting*, *Rain Outside the Wall*, *Anna* and *The Ruins*. Confronted with fear, helplessness and direct sense of danger to life, Klavdiev's heroines have to answer the question, who they are in this harsh reality. Masha and Juliya from *Let's go, the Car is Waiting* reach the extremes of psychical and physical endurance, and then they see that violence is neither poetic, nor does it lead to internal independence. The shocking events at the family home of the heroine of the play *Rain Outside the Wall* forced her to use aggression as a means of drawing attention to unsaid tragedies of thousands of victims of sexual violence. The titular Anna takes a gun to her hand in order to overcome oppressive and masculinized world in which she lives. Mariya Razvalina (*The Ruins*) goes up against the social trauma of war, against harsh simplicity, without a place for reflection on human condition.