

Katarzyna Syska
Uniwersytet Jagielloński

NOWA SENTYMENTALNOŚĆ. PRZEJAWY ŚWIADOMOŚCI
KONWERGENCYJNEJ W WYBRANYCH MONODRAMACH
JEWGIENIJA GRISZKOWCA

„Не безумие ли предположить, что XXI век может стать веком сентиментальности?” — zapytywał krytyk i literaturoznawca Michaił Epsztejn w artykule *Прото- или конец постмодернизма*¹. Tekst został opublikowany w 1996 roku, lecz zarówno wcześniej, jak i w ciągu następnej dekady badacze najnowszej literatury rosyjskiej (Natalia Iwanowa, Naum Lejderman, Michaił Zołotonosow i inni) zauważali wzrost tendencji sentymentalnych w twórczości współczesnych pisarzy. Mianem neosentymentalistów okrzyknięto między innymi: Ludmiłę Ulicką, Andrieja Gielasimowa czy Aleksieja Warłamowa (proza), Timura Kibirowa (poezja), Nikołaja Koladę i Jewgienija Griszkowca (dramaturgia)².

Jeszcze dziś trudno stwierdzić, czy uzasadnione jest mówienie o nowej sentymentalności jako o oddzielnym rozpoznawalnym nurcie w rosyjskiej literaturze ostatnich dwudziestu lat, natomiast sentymentalne „ślady” w określonych utworach wymienionych autorów są faktem niezaprzeczalnym i zmuszają do postawienia kolejnych pytań, między innymi o to, na ile i w jaki sposób odwołują się one do historycznego sentymentalizmu, a także — dlaczego właśnie ten typ kultury okazał się, posługując się określeniem Stanisława Balbusa, „wzorcem stylizacyjnym”³ aktualnym i atrakcyjnym

¹ М. Эпштейн: *Прото-, или конец постмодернизма*. „Знамя” 1996, nr 3, s. 196–209. Artykuł wszedł do książki tego autora *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа 2005. Cytat według tego wydania, s. 441.

² Zob. wybrane artykuły tych krytyków: Н. Иванова: *Неопалимый голубок: „Пошлость” как эстетический феномен*. „Знамя” 1991, nr 8, s. 211–223; *Преодолевшие постмодернизм*. „Знамя” 1998, nr 4, s. 193–204; М. Золотосов: *Сентиментализм с приставкой «нео»*. „Московские новости” 1993, nr 6 (7 февраля), s. 26; Н. Лейдерман: *Траектории „экспериментирующей эпохи” (О русской литературе XX века)*. „Вопросы литературы” 2002, nr 4, s. 3–45.

³ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków: Universitas 1996, s. 20.

dla twórców i czytelników przełomu XX i XXI wieku. Naum Lejderman i Mark Lipowiecki fenomen „systemów artystycznych drugiego stopnia” (*вторичные художественные системы*), a więc tych z przedrostkiem neo- uznali za podstawową zasadę organizującą proces literacki drugiej połowy minionego stulecia. Owo współistnienie starego i nowego ma naturę skomplikowaną i labilną: „полемическое отталкивание, вплоть до травестирования и пародии, невольное взаимопроникновение, целеустремленное синтезирование”⁴. Zatem dwa przeciwstawne, acz często współzależne bieguny stylizacji: szczerą, poważną inspiracją i parodyjną negacją tworzą nieoczywiste formy „neo-nurtów” z ich wielostronną, migotliwą poetyką.

Plaszczyzn nawiązań do epoki czułości drugiej połowy XVIII wieku można doszukać się wiele: tematy, typu bohaterów, schematy fabularne, motywy, charakterystyczne formy gatunkowe, cytaty jawne i ukryte, w końcu stylizacja językowa, i każda z nich jest znacząca. Próbując jednak wyodrębnić najgłębszą istotę sentymentalnej rewolucji ukrytą pod warstwą rozpoznawalnego stylu literackiej ekspresji, który niezwykle szybko uległ konwencjonalizacji i stał się obiektem parodii już sobie współczesnych, natykamy się na figurę *ja*⁵ i jego relacji z otoczeniem, które uległy radykalnej reinterpretacji w ramach tego nurtu.

Istotę owej przemiany można za Michaiłem Bachtinem sformułować jako artystyczne „odrzeczenie” (*развеществление*) jednostki, ogołocenie jej z zewnętrznych statusów, sztywnych ról w strukturach państwowych czy społecznych. Uwagę Bachtina należy zapewne rozumieć w kontekście ówczesnych transformacji jako odchodzenie od oświeceniowej, w dużej mierze utylitarystycznej koncepcji człowieka na rzecz personalistycznej, gdzie centrum staje się „внутренний человек и его связи с внутренними людьми”⁶. Człowiek w swoim niewyszukanym życiu osobistym zaczyna być godnym obiektem przedstawienia artystycznego. Jednak filozof zauważa jednocześnie, że owo sentymentalne *ja*, które przestało być rzeczą, „не становится личностью, т.е. остается объектной, лежащей в зоне *другого*”⁷, a więc znajduje się w fazie przejściowej, pozostaje w ciągłej bliskiej relacji z innym podmiotem lub przyrodą, która jest tu traktowana jako żywy organizm. Przejściowy charakter sentymentalizmu w sferze myślenia

⁴ Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Современная русская литература 1950–1990-е годы*. Т. 1. Москва: Academia 2003, s. 17.

⁵ W związku z brakiem konsekwentnych norm pisowni zaimków „ja”, „ty” oraz „inny” w znaczeniu filozoficznym ustalamy ich użycie w następującej postaci: *ja*, *ты*, *инны*. *Ты* rozumiemy jako *инного*, który znajduje się w stanie kontaktu z *ja*.

⁶ М. Бахтин: *Проблема сентиментализма*. В: tegoż: *Собрание сочинений в семи томах*. Т. 5. Москва: Русские словари 1997, s. 305.

⁷ М. Бахтин: *Заметки 1961 года*. В: *Собрание сочинений...*, s. 356.

o jednostce i jej relacjach z otoczeniem odnotowali również inni rosyjscy badacze. Siergiej Awierincew w swojej teorii zmian typów świadomości artystycznej właśnie w drugiej połowie XVIII wieku umieszcza schyłek tzw. tradycjonalizmu (normatywizmu), który dominował w europejskiej kulturze od późnego antyku i utożsamiał akt twórczy z mniej lub bardziej doskonałym wypełnieniem określonego kanonu. W epoce sentymentalizmu i preromantyzmu widział on początek formowania się aktualnego do dziś indywidualno-twórczego typu świadomości artystycznej, opartego na indywidualnym geniuszu autora i jego subiektywnym widzeniu rzeczywistości⁸. Zmiany w domenie świadomości artystycznej wynikają oczywiście z globalnego przededefiniowania koncepcji natury ludzkiej, jednostki i jej miejsca w porządku świata. W tym kontekście sentymentalizm jawi się jako epoka przejściowa pomiędzy dwoma skrajnie różnymi paradygmatami kultury: normatywnym jeszcze klasycyzmem, w którym jednostka utożsamia się z jej rolą w porządku świata i mierzona jest kategorią użyteczności, a romantycznym egotyzmem, który absolutyzuje znaczenie *ja* i wyraźnie rozluźnia jego związki z otoczeniem. Ten sam proces w terminach socjologicznych ujął Michaił Iwanow, autor książki *Судьба русского сентиментализма*, stosując w dziedzinie literatury socjologiczne pojęcie małej grupy⁹. Uznając za podstawową płaszczyznę samookreślenia jednostki relację *ja–inny*, badacz wyodrębnia trzy formy bycia człowieka: dużą grupę (opartą na bezosobowych relacjach, np. społeczeństwo, państwo), małą grupę (zasadzającą się na bliskich stosunkach ze znanymi sobie ludźmi, np. rodzina, krąg przyjaciół) oraz suwerenne bytowanie jednostki odrzucającej identyfikację z którąkolwiek z grup. Nietrudno odgadnąć, że dominującą formą świadomości człowieka doby klasycyzmu z jego obywatelskim i utylitarnym patosem było uczestnictwo w dużej grupie, natomiast romantyk-indywidualista nie znajduje spełnienia w żadnej ze wspólnot. Stadium przejściowe pomiędzy nimi stanowi członek małej grupy, ta zaś po raz pierwszy stała się dominantą świadomości i głównym obiektem artystycznej refleksji właśnie w okresie sentymentalizmu. Dla *ja* sentymentalnego prawdziwe życie toczy się w kameralnej grupie kochanych *ty*.

W tych dwóch cechach — poczuciu wartości własnego *ja* z jednej strony oraz pozostawaniu w ciągłej relacji z bliskimi *ty* z drugiej — chcielibyśmy widzieć specyfikę sentymentalnego podmiotu, a zarazem jego odmiennność od typu oświeceniowego i romantycznego.

⁸ *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Red. С. Аверинцев, М. Андреев, М. Гаспаров, П. Гринцер, А. Михайлов. Москва: На-следие 1994. Wstęp: *Категории поэтики в смене литературных эпох*, s. 3–38.

⁹ М.В. Иванов: *Судьба русского сентиментализма*. Санкт-Петербург: Эйдос 1996.

Opis świadomości takiego podmiotu, który samorealizację upatruje w dialogicznym kontakcie z inną jednostką, współczesny teoretyk literatury Walerij Tiupa nazywa *Ty-świadomością*, lub świadomością konwergencyjną (od *convergio* — zbliżenie). Czerpiąc między innymi z koncepcji bachtinowskiego dialogizmu, dziecięcej psychologii Lwa Wygotskiego oraz z filozofii Eugeniusza Rosenstocka-Huessa uczony tworzy typologię mentalnych stadiów kultury, w skład której wchodzi kolejno: *My-świadomość*, *On-świadomość*, *Ja-świadomość* i *Ty-świadomość*¹⁰.

Chronologicznie najbardziej pierwotna *My-świadomość* (świadomość rojowa lub anonimowa), dominująca w historii kultury aż do wczesnego Średniowiecza, to określenie przedindywidualnego stanu kultury, kiedy jednostka czuje się nieodłączną częścią pewnej wspólnoty i tylko w jej ramach może się realizować. Efektem takiej bezwarunkowej wspólnotowości staje się bardzo wyraźnie rozgraniczenie pozytywnie ocenianego „swojego” (takiego samego jak *ja* członka grupy) i będącego niechcianym niebezpieczeństwem „obcego”.

Kolejna określająca typ kultury do połowy XVIII wieku *On-świadomość* (normatywna, świadomość roli) rozumiana jest jako utożsamienie jednostki z jej rolą w zewnętrznym porządku świata, a sensu istnienia — z wypełnieniem powinności. Inny jawi się jako wykonawca innej roli działający w obrębie tego samego systemu lub jako mój dubler (wykonawca tej samej funkcji).

Rozwój *Ja-świadomości* (dywergencyjnej lub wyalienowanej), będącej wyrazem uwolnienia się jednostki od poprzednich typów samookreślenia i utożsamienia z treścią własnej jaźni, związany jest historycznie z przełomem romantycznym. Romantyczny typ mentalny w poczuciu silnej własnej wyjątkowości dąży do maksymalnej niezależności od wszelkich zewnętrznych uwarunkowań. Efektem ukierunkowanej na samą siebie świadomości staje się postrzeganie *innego* jako przedmiotu podległego własnej wyobraźni, bądź jako zagrożenia dla własnej wolności, która jest wartością absolutyzowaną. Ten typ mentalny w XX wieku stał się silną duchową dominantą. Transformację początkowo elitarnego świadomości wyalienowanej w zjawisko kultury masowej można w zasadzie uznać za wyznacznik epoki tryumfującego postmodernizmu. Jednak XX-wieczna hipertrofia dywergencyjnej świadomości szybko zaczęła ujawniać swą „kryzysową” naturę, owocując koncepcjami kryzysu podmiotu, możliwości poznawczych, tożsamości itp.

¹⁰ Streszczenie typologii mentalnych stanów kultury przytaczamy według książki: В. Тiупа: *Литература и ментальность*. Москва: Вест-Консалтинг 2009, s.12–46. Zachowujemy oryginalną ortografię (pisownia zaimków wielką literą).

Ostatnia (według Tiupy również chronologicznie) *Ty-świadomość* to mentalny modus dotychczas najsłabiej reprezentowany w formach kultury. Jej przejawy są łączone z takimi wytworami różnych sfer kultury XX wieku jak filozofia dialogu i rozwój hermeneutyki, w dziedzinie myśli religijnej — tendencje ekumeniczne, oraz coraz częściej odnotowywane przez krytyków nurty neotradycjonalistyczne w literaturze. Typ ten opiera się na przekonaniu o niepodważalnej wartości ludzkiej indywidualności, co zbliża go do *Ja-świadomości*. Z drugiej jednak strony nastawienie na twórczą relację z innym *ja*, które traktowane jest jako równoprawne, niezależne i pełnowartościowe *ty*, stwarza punkty wspólne ze świadomością rojową. Zaimek *ty* oznacza tu nie tylko gotowość do przyjęcia (wysiłek poznania) *innego*, ale także zdolność wychodzenia poza własne granice i „stawania się *ty* dla drugiego *ja*”¹¹ — partnerem dialogu. Nosiciel świadomości konwergencyjnej balansuje pomiędzy poczuciem własnej osobności, a potrzebą relacji z innymi równie niezależnymi jednostkami, w czym upatruje sposób samorealizacji. Taki układ chroni z jednej strony przed skrajną alienacją i niepostrzeżoną zamianą *innego* w „obcego”, z drugiej — przed utratą indywidualności na rzecz drugiego *ja* lub wspólnoty. Jednocześnie budowanie kontaktu z innym podmiotem na zasadzie konwergencji (zbliżania się) gwarantuje szacunek wobec jego granic, nie pozwalając na tak negatywnie oceniane w ponowoczesnej myśli zawłaszczenie *innego*. Najkrótsza i najbardziej pojemna formuła tego mentalnego typu brzmi: „внетоталитарная неуединенность”¹².

Powołując się na stwierdzenie Tiupy, że opisane wyżej typy świadomości przejawiają się w historii kultury stadialnie, a więc ich załączki można zauważyć jeszcze przed okresem, kiedy stały się mentalną dominantą¹³, chcielibyśmy w historycznym sentymentalizmie widzieć zwiastuny konwergencyjnej mentalności, i — odpowiednio — teksty nowej czułości uznać za przejaw *Ty-świadomości* w formach literackich.

¹¹ В.И. Тюпа: *Лумепатупа...*, s. 14.

¹² Tamże, s. 180. Koncepcja *Ty-świadomości* nie jest nowatorskim pomysłem Tiupy (co podkreśla sam autor), jednak stała się dla nas atrakcyjna ze względu na osadzenie w szerszym systemie typów mentalnych. Analogiczne idee były formułowane w przeciągu całego XX wieku (filozofia dialogu). W ciągu ostatnich kilku dekad fenomen świadomości konwergencyjnej szczególnie aktywnie zaistniał w refleksji różnych myślicieli. Jego echa obserwujemy w takich koncepcjach jak: empatia literacka (por. A. Lebkowska: *Empatia. O literackich narracjach XX i XXI wieku*. Kraków: Universitas 2008), „odróżnicowanie” Agaty Bielik-Robson (por. A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków: Universitas 2000); solidarność i odpowiedzialność w rozumieniu Zygmunta Baumana (Z. Bauman: *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. Warszawa: PWN 1995; tegoż: *Etyka ponowoczesna*. Warszawa: PWN 1996); idee krytyki etycznej.

¹³ В.И. Тюпа: *Лумепатупа...*, s. 17.

Jewgienij Griszkowiec, okrzyknięty przez krytykę nowym sentymentalistą, nie bronił się (przynajmniej początkowo) przed tą etykietką, przeciwnie — uznawał ją za celne i pochlebne odczytanie swoich artystycznych intencji¹⁴. Tymczasem za bezpośrednie odwołanie do rosyjskiego sentymentalizmu uznać można zapewne tylko tytuł jednego z dramatów *Записки русского путешественника*, w sposób oczywisty nawiązujący do dzieła Nikołaja Karamzina. W recenzjach spektakli i książek sentymentalnymi nazywane były takie cechy jego twórczości, jak typ bohatera — przeciętny lecz wrażliwy człowiek, apelowanie głównie do emocjonalności odbiorcy, skupienie uwagi na drobiazgach codzienności, serdeczny i szczerzy ton i inne. Nas jednakże interesuje przede wszystkim ta jakość, którą umieściliśmy u podstaw sentymentalnego światopoglądu, a mianowicie specyficzny model relacji intersubiektywnych opartych na takim typie *ja*, które samorealizację osiąga tylko w konstruktywnym związku z drugim podmiotem.

Ślady świadomości konwergencyjnej w twórczości Griszkowca można prześledzić już na przykładzie dwóch niewielkich, lecz kluczowych dla pierwszego etapu jego działalności literackiej i teatralnej monodramów *JednoczEśniE* (*ОднoврЕмЕнно*) oraz *Jak zjadłem psa* (*Как я съел собаку*), w których stosunek *ja–inny* (ty) wysuwa się na pierwszy plan, staje się podstawową ramą postrzegania estetycznej rzeczywistości.

Wybrane przez nas teksty, ponad wszelką wątpliwość reprezentujące rodzaj dramatyczny, wyraźnie ciążyą ku narracyjności, co wpisuje się w szerszy kontekst przemian współczesnego dramatu. Jeśli zaś za Magdaleną Rembowskią-Pluciennik w „intersubiektywnym trybie ludzkiej świadomości” upatrywać „źródeł narracji jako ludzkiej zdolności do konstruowania opowieści o innym podmiocie ludzkim¹⁵”, to struktura relacji *ja–inny* będzie dla nas istotnym wymiarem neosentymentalnych monodramów. Pojemne koncepty *ja* i *innego* zawężymy do ujęcia literaturoznawczego, to znaczy interesować nas będą przede wszystkim strategie pisarskie, które mają na celu maksymalne zbliżenie perspektyw literackiej „trójcy” komunikacyjnej: autora, bohatera i odbiorcy.

¹⁴ Dziś trudno już ustalić, czy to krytycy teatralni okrzyknęli prowincjonalnego reżysera zaraz po moskiewskiej premierze *Jak zjadłem psa* neosentymentalistą, czy też on sam dał taki impuls, nazywając w licznych w tym okresie wywiadach swoją strategię twórczą neosentymentalizmem lub nową szczerością. Na ten temat zob. np. A. Соколянскій: *Изменник фортуны*. „Ведомости” 26.11.2001 <http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_ved.htm> (13.10.2011); L. Mięśowska: *Jewgienij Griszkowiec — „nowy sentymentalista” rosyjskiej dramaturgii przelomu XX i XXI wieku*. W: *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*. Red. I. Kowalska-Paszt, J. Czaplńska, A. Horniatko-Szumitowicz, M. Kuczyńska. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe US 2004, s. 118–126.

¹⁵ M. Rembowska-Pluciennik: *Narracyjne modele intersubiektywności*. „Teksty Drugie” 2010, nr 4 (124), s. 73. Cały artykuł (ss. 73–87) traktuje o pisarskich strategiach wglądu w mentalne stany *Innego* (tu: bohatera) i metod ich tekstowych reprezentacji.

Figura ja

W monodramach Griszkowca bohater będący jednocześnie jedyną instancją narracyjną stanowi centrum świata przedstawionego. Wiele cech tego bohatera pozwala na utożsamienie się z nim szerokiej grupie odbiorców.

Najogólniej można tę postać scharakteryzować jako p o z y t y w n i e p r z e c i ę t n ą. Owa przeciętność jest prawdziwym nowym chwytem na tle typowych postaci dramaturgii ostatnich dwóch dekad — ludzi „zmarginalizowanych” (*маргинальный человек*)¹⁶, naznaczonych skrajnymi doświadczeniami, zdegenerowanych (dramat spod znaku „czernuchy”, neobrutalizmu, teatru dokumentalnego). W zestawieniu z nimi bohater Griszkowca nie znajduje się w traumatycznych sytuacjach, w jego świecie nie ma epatującej przemocy. To mężczyzna w wieku 30–40 lat (wiek podany w didaskaliach), mieszkaniec bliżej nieokreślonego miasta, o średnim wykształceniu (ale niegłupi), niezbyt zamożny (ale niebiedny), nieidealny pod względem moralnym (ale też nie zły). Jedyne, co wynosi go ponad przeciętność, to wybujała refleksyjność. Potocznie przyjęło się, że sentymentalizm rosyjski wprowadził do grona bohaterów literackich „małego człowieka”. Tymczasem małość i słabość bohatera tej epoki daleka jest od tych znaczeń, które później określiły klasyczny typ małego człowieka z prozy Puszkina czy Gogola. Mały człowiek w literaturze realizmu i naturalizmu ociera się o nijakość i ginie niszczonej przez wrogi mu świat¹⁷. Postaciom sentymentalnym natomiast bliżej do kategorii normalności, średniości. Griszkowiec jako dyplomowany filolog-literaturoznawca wyraźnie widzi tę różnicę, korygując w jednym z wywiadów klisze o „małym człowieku” i wśród głównych wyznaczników współczesnej sentymentalności wymieniając „попадание в жизнь нормального человека”, z zastrzeżeniem: „я сознательно не говорю «маленького человека». Тут необходимо вводить

¹⁶ Termin stosowany głównie wobec bohaterów okresu pierestrojki i pierwszej połowy lat 90., przedstawicieli marginesu społecznego. Tę kontrastową inność bohatera Griszkowca od postaci współczesnej dramaturgii rosyjskiej odnotowała Lidia Mięśowska: „Wszak żaden z młodych dramaturgów nie ośmielił się, jak dotąd, pokazać życia innego niż marna egzystencja podupadłych na duchu ludzi, wyzutych nawet ze wspomnień. Griszkowiec stawiając na scenie swojego nowego bohatera przełamuje ten trend, przypomina, iż prywatne, osobiste życie normalnego rosyjskiego człowieka końca XX wieku nie jest mrzonką, niedoścignionym marzeniem”. L. Mięśowska: *Nowe oblicze rosyjskiej sceny XXI wieku: monodram autorski Jewgienija Griszkowca*. W: *Idee i poetyki. Ze studiów nad literaturą rosyjską*. Red. B. Stempczyńska. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2002, s. 196.

¹⁷ Zob. np.: П. Вайль, А. Генис: *Время маленького человека. Гоголь*. W: *Тычье: Родная речь. Уроки изящной словесности*. Москва: Независимая газета 1999, s. 95–101.

понятие нормы, и тогда уже точно понадобится сентименталистское высказывание”¹⁸.

Protagonisci wybranych przez nas sztuk są przede wszystkim mało precyzyjnie osadzeni w czasoprzestrzeni, co dodaje im uniwersalności, nie czyni ich jednak schematycznymi *everymanami*. Narrator *Jak zjadłem psa* (tak zostaje nazwany bohater w didaskaliach obu monodramów) ma 30–40 lat i ubrany jest w marynarski strój, z jego opowieści wynika, że mieszka w syberyjskim mieście — i na tym wyczerpuje się jego charakterystyka. Osobiste doświadczenie, które jest źródłem i kanwą jego opowieści — służba wojskowa — dotyczy jednak ogromnej większości rosyjskich mężczyzn. W monodramie *JednocześniE* o Narratorze dowiadujemy się tylko tyle, że jest w średnim wieku. Natomiast zdarzenia przytaczane w monologach obu protagonistów oraz sceneria, w której się one rozgrywają, zdradzają ich przynależność do absolutnej społecznej i ludzkiej średniej: obaj mają jakąś pracę, chodzili do zwykłej szkoły, mają kompletną rodzinę, znajomych. Są pełnoprawnymi mieszkańcami dużych miast, prowadząc tryb życia typowej klasy średniej — chodzą do kina i teatru, podróżują, mają samochód lub jeżdżą taksówkami¹⁹. Wszystkie te informacje można wyczytać z monologów, a jednocześnie zewnętrzne (społeczne czy zawodowe) kategorie określają bohatera tylko w niewielkim stopniu, bowiem ramy funkcyjnej *On-świadomości* są dla niego umowne. Dmitrij Bykow pisze o nim: „Человек не сводится больше к своей социальной роли, ему в ней тесно”²⁰. Na pierwszy plan wysuwa się ich pozornie naiwna emocjonalna refleksja. Bohater Griszkowca niezwykle żywo reaguje na wszelkie przejawy rzeczywistości, nieustannie obserwuje i przepuszcza przez swoją świadomość to, co go spotyka. Ta właściwość definiuje go o wiele trafniej niż jakiegokolwiek fakty

¹⁸ Wywiad z Griszkowcem: *Евгений Гришковец: „Когда погиб ‘Курск’, я решил отложить премьеру”*. Rozmawiał Artur Sołomonow. „Газета” 19 ноября 2001 <http://www.smotr.ru/net2001/net2001_gr_gzt.htm> (21.10.2011).

¹⁹ Okazało się, że popyt na pozytywnie przeciętnego Rosjanina w literaturze pięknej był ogromny, co pokazuje, że poszerzającej się wykształconej klasie średniej brakowało swojego bohatera. Opinie wielu krytyków były zbliżone do przytoczonej niżej recenzji Andrieja Archangielskiego: „Гришковец — певец не великого. [...] Милая рефлексия обычного российского человека, занятого делом. Как ни странно, таких книг у нас до сих пор почти не было. Потому что образ человека, который зарабатывает неплохие деньги [...], у нас описывался в кино и литературе исключительно как набор крайностей и парадоксов. А тут — нет. Обычный человек. Никого не убил, не ограбил. Разведен. Влюблен. Такой же, как вы и я, может быть. Это и есть настоящие «новые русские», для которых зарабатывать деньги и при этом радоваться жизни стало вполне нормально. А если вы все еще не верите, что так бывает, внимательно посмотрите в зеркало”. А. Архангельский: *Чудо на пустом месте*. „Огонек” <<http://www.ogoniok.ru/archive/2004/4848/21-52-53/>> (22.10.2011).

²⁰ Д. Быков: *Взрослая жизнь молодого человека*. „Новый мир” 2002, nr 1, s. 185.

biograficzne, czyni z niego rodzaj medium, przez które przepływa życie w pozornie przypadkowych i nieuporządkowanych przejawach.

Przeciętność może być obiektem krytyki czy ironii — konotuje wtedy takie pojęcia jak szarość, nijakość, mimikra. Szczególnie wyśmiewana bywa w okresach heroicznych²¹. Tymczasem teksty dramaturga z Kiemierowa nie deprecjonują owej zwyczajności — stanowią raczej jej apoteozę. Jednym z podstawowych tropów wykorzystywanych przez Griszkowca jest specyficzna poetyzacja codzienności. Specyficzna, bo bez użycia (lub z minimalnym użyciem) metafory. Autor dokonuje uniezwyklenia powszednich sytuacji na drodze ich przesadnie dokładnego słownego odtworzenia, stosując przy tym często intonację odkrycia, zdziwienia²²:

... а на следующее утро... Даже не утро. Проснетесь часиков... без пятнадцати два. Первого января Нового Века. [...] И вы встаете, идете умываетесь, или не умываетесь... если не хочется. Открываете холодильник, а там... салатик... Да много чего осталось. И салатик, оттого что постоял в холодильнике, стал еще вкуснее, и торт тоже стал вкуснее. А шампанское, полбутылки, хоть и выдохлось, но холодненькое. И вы все это достаете, не торопясь, расставляете, наливаете холодненькое... И можно сначала салатик, потом тортик или сначала тортик, а потом салатик, ...как хочется (*JednoczEśniE*, s. 223)²³.

Często poetyzacji poddawane jest dzieciństwo: „А потом папа зовет, то есть кричит в форточку: «Женя... а... а...», мультфильмы!» И ты бежишь домой, жадно пьешь воду из-под крана, и садишься перед телевизором, и весь аж трясешься...» (*Jak zjadłem psa*, s. 182).

Banalność przeistacza się w prywatną cudowność, dlatego postaci tych monodramów, pomimo nieprostych doświadczeń, pozostają w modalności spełnienia i ostatecznej akceptacji swojego życia. Ich „średnia” egzystencja jest konstruktywna, bez żalu niespełnienia czy krzywdy, bez resentymentu²⁴.

²¹ Wszak w rewolucyjnej Rosji pojęcie *обыватель*, będące synonimem mieszczaństwa, przeciętności, skupienia na prywatnym życiu i odmowy uczestnictwa w Wielkiej Historii, zyskało odcień inwektywy.

²² O technice odtwarzania prostych sytuacji (*проигрывание*) zob. О. Рогинская: «По По» Евгения Гришковца и культурная практика книжных пересказов. W: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*. Выпуски 1–2. Кемерово: Кемеровский государственный университет 2012, s. 96–108.

²³ Oba monodramy zostały przetłumaczone na język polski przez Irenę Lewandowską i opublikowane w czasopiśmie „Dialog” 2000, nr 12. Korzystamy jednak z oryginału według wydania E. Гришковец: *Зима. Все пьесы*. Москва: Эксмо 2007. Dalej po cytacie podajemy skrót tytułu (*Jak zjadłem psa* — JZP, *JednoczEśniE* — J) i stronę.

²⁴ Griszkowicz podkreśla akceptujący stosunek bohatera *Jak zjadłem psa* do doświadczenia służby wojskowej: „Надо не обижаться. Это самая главная наука. Я делал спектакль *Как я съел собаку*, где я рассказывал про службу на флоте, и говорил там нелицеприятные

Wspominaliśmy o specyficznej pośredniej pozycji *ja* sentymentalnego pomiędzy charakterystyczną dla poprzednich epok funkcyjną świadomością normatywną a romantycznym indywidualizmem, o jego płynnych granicach, wyznaczanych żywą relacją z samym sobą i z innymi. Bohater monodramów Griszkowca również zdradza takie cechy, co prowokowało następujące stwierdzenia krytyków: „Тут все сплошная неопределенность и неопределимость”²⁵; „Это в определенной степени любование своим несовершенством и попытка определиться «здесь и сейчас»”²⁶; „человек, [...] не очень уверенный в очертаниях собственной личности”²⁷. Postaci te ukazane są jakby w aspekcie „stale niedokonanym”²⁸, w intensywnym procesie stawania się, który nie dochodzi do finału. Owo „niedomknięcie” bohatera przejawia się w tekście na kilka sposobów. Sytuacja wyjściowa to zderzenie protagonisty z ideą czy wspomnieniem, które wytrącają go z powszedniego trybu istnienia i zmuszają do wytężonej refleksji, ta zaś organizuje wszystkie elementy świata przedstawionego. Narracja staje się sposobem osvajania rzeczywistości, nadawania jej sensu, co jednak nie prowadzi do formułowania wniosków czy definicji. Sensem okazuje się samo myślenie, percypowanie i w końcu — opowiadanie, o czym świadczą uderzająco podobne finały dwóch monodramów. Były marynarz, kończąc swoje opowiadanie o trudnym inicjacyjnym doświadczeniu służby w marynarce, w którym znalazły się załączki kilku przynajmniej tematów „z tezą” (wojsko jako bezsensowny rytuał, miejsce niszczące osobowość lub odwrotnie: arena dojrzewania i męźnienia itd.), wycofuje się na pozycje niepewności, zawiesza w próżni możliwe dopowiedzenia:

Но раньше было как-то... я не знаю... а домой пришел, а дома нет! Ну, в смысле... что ли... Но с другой стороны, чего жаловаться-то... Очень многие ведь. Просто в моей жизни этого не будет... И совсем даже – необязательно... А дома нет... (Уходя и унося все разом.) Просто... ну, нужно как-то понять, разобраться... Ведь что получается, или... (JZP, s. 200).

вещи. Я рассказывал универсальную историю взросления. Если бы я не повзрослел так, я повзрослел бы иначе. Но самое главное, там нет обиды на то, что было”. Wywiad Iłji Kirilmana: „Человек-театр” Евгений Гришковец <http://jn.com.ua/Culture/grishkovetz_1904.html> (21.10.2011).

²⁵ П. Богданова: *Под маской себя самого*. „Современная драматургия” 2002, nr 3 <<http://www.mxat.ru/authors/playwright/grishkovets/>> (2.10.2011).

²⁶ Tekst rozprawy doktorskiej: И. Болотян: *Жанровые искания в русской драматургии конца XX–начала XXI века*. Москва 2008, s. 142–143.

²⁷ М. Давыдова: *О себе, о родине, о счастье*. „Время новостей” 6.05.2009 <http://www.smotr.ru/2008/2008_gr_plus1.htm> (22.10.2011).

²⁸ Określenie własne — K.S.

Podobnie Narrator monodramatu *JednoczEsniE* po usilnych próbach przekazania odbiorcy swojej idei synchronicznego czucia jako metody uspołnienienia rozbitej rzeczywistości, kończy monolog uznaniem nieskuteczności tych wysiłków, własnej niewiedzy i bezsilności:

И вот это все я сейчас говорил и понимал, что нужно говорить не так. То есть я говорил, перескакивал с одного на другое, чего-то уточнял, растолковывал... И заранее понимал, что как надо, ...я рассказать не могу. [...] Ну, как-то так... Я не знаю как... Ну, как-то... (J, s. 233).

Niegotowość podmiotu najbardziej wyraziście demonstruje się w jego sposobie mówienia — nieskładnym, dygresyjnym, pełnym zdań eliptycznych czy niedokończonych. W wersji drukowanej autor oddał te cechy mowy bohatera w postaci licznych wielokropków, myślników, które badacze tych tekstów zwykli traktować przede wszystkim jako przejaw spontaniczności wypowiedzi, a więc właściwość samej zaprojektowanej w utworze sytuacji komunikacyjnej. My bylibyśmy skłonni widzieć w specyfice mowy bohatera również uzewnętrznienie pewnej niegotowości, przejściowej kondycji jego świadomości.

W rozważaniach nad *ja* skupiliśmy się na figurze protagonisty, pełniącego tu funkcję podmiotu literackiego, całkowicie pomijając autora biograficznego, którego obraz jest świadomie zaangażowany w świat przedstawiony²⁹. Szczególnie w przypadku debiutanckiego monodramu *Jak zjadłem psa* elementy realnej biografii Jewgienija Griszkowca przeplatają się z biografią Narratora (imię, dzieciństwo i młodość w syberyjskim mieście, służby w marynarce i miejsce jej odbywania — Wyspa Rosyjska, wiek). „Wyznaniowy” charakter monodramu i fakt, że w spektaklu autor i aktor to ta sama osoba, wydatnie wzmacnia iluzję biografizmu. W wersji teatralnej przed rozpoczęciem monologu Griszkowicz-autor wygłasza wprawdzie teoretycznoliterackie wprowadzenie do spektaklu, uprzedzając, że ten, kto za chwilę pojawi się na scenie, pomimo pewnych podobieństw nie będzie nim, lecz bohaterem-narratorem, co powinno wytworzyć odpowiednią ramę fikcyjności. Mimo to wrażenie obcowania z żywym konkretnym człowiekiem nie znika i promieniuje na pozostałe monodramatyczne sztuki (nie wyłączając późniejszych monodramów *Drednoty* i *+I*, w których śladów biograficznych jest już znacznie mniej)³⁰.

²⁹ O nieoczywistych relacjach autor-bohater-narrator-aktor-reżyser w sztukach Griszkowca zob. W. Piłat: *Jewgienij Griszkowicz — dramaturg, reżyser czy twórca spektaklu*. „Przegląd Rusycystyczny” 2001, zeszyt 2 (94), s. 68–74.

³⁰ Grigorij Zaslawskij w nieoczywistej granicy pomiędzy autorem a bohaterem widzi jeden z głównych składników komercyjnego sukcesu Griszkowca. O relacji tych podmiotów pisze: „Разница между ними, конечно, есть, но этот теряющийся зазор — одна из составляю-

Wiele cech bohaterów sztuk Grizzkowca ujawnia analogie z *ja* sentymentalnym. Pozytywna średniość tych postaci, ich funkcjonowanie na obrzeżach rzeczywistości społecznych, zawodowych czy ideologicznych (o czym świadczy brak tego rodzaju charakterystyki), duża wrażliwość na szczegóły codzienności, skoncentrowanie na świecie uczuć i refleksji czynią z nich „przedstawicieli antropologicznej średniej”³¹ — jak określił Jurij Łotman człowieka sentymentalnej epoki. Związki z tradycjami literackimi tego kierunku zdradza również chwyt zbliżenia figur narratora-bohatera i biograficznego autora tekstu — wszak narracja pierwszoosobowa, gatunki literackie (dziennik, zapiski, listy, wyznania) oparte na intymnej opowieści lub stylizowanie narratora na bezpośredniego uczestnika czy współczującego obserwatora zdarzeń stanowiły o specyfice literatury sentymentalnej. Protagonisci monodramów Grizzkowca nie doznają stanów ekstremalnych — w swoich osobistych przeżyciach i przemyśleniach pozostają w granicach doświadczenia dostępnego przeciętnemu człowiekowi, podobnie jak „średnie” postaci sentymentalne od stania się romantykami dzieliło ekstremum genialnego wznoszenia lub upadku³². Ze względu na powyższe cechy ma on wszelkie dane, by być „bohaterem swoich czasów”, dostępnym, zrozumiałym i jednocześnie pociągającym dla licznej grupy odbiorców.

Figura *innego*

Figurze „nie-ja”, kluczowej dla monodramatycznych tekstów Grizzkowca, chcielibyśmy przyjrzeć się w kilku wymiarach: *inny* jako postać w ramach świata przedstawionego; *ja* jako *inny*; adresat.

Ów pierwszy i najbardziej oczywisty sposób istnienia postaci różnych od protagonisty jest w wybranych tekstach dość ubogi w związku z gatunkiem, który reprezentują. Ponieważ w monodramach jedyny podmiot działań stanowi bohater, który w swoim monologu powołuje do życia różne osoby, te ostatnie nie posiadają samodzielnego statusu, lecz stanowią funkcję jego świadomości.

ших успеха”. Г. Заславский: *С Гришковцом на дружеской ноге*. „Независимая газета” 31.05.2001 <http://www.ng.ru/culture/2001-05-31/7_friendship.html>, a także <http://www.zaslavsky.ru/books/z_gorod.htm> (17.10.2011).

³¹ Ю.М. Лотман: *Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века*. W: tegoż: *История и типология русской культуры*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб 2002, s. 385.

³² Michaił Iwanow, zakreślając granice subiektywnej sentymentalnej świadomości, pisze: „[...] субъективизация сентиментальной модели превращает ее в романтическую только в случае морального падения личности или, наоборот, взрыва ее творческих возможностей [...]”. М. Иванов: *Судьба...*, s. 169.

Pomimo monologicznej formy teksty monodramatyczne są na ogół wewnętrznie zdialogizowane. Podmiot dramatyczny z pozycji swojego „tu i teraz” wchodzi w dyskurs z jakąś formą inności (idea, doświadczeniem), którą może być on sam, lecz w odmiennym od aktualnego stanie świadomości. Jeśli uznać za Ilmirą Bołotian i Siergiejem Ławlinskim, że inwariantywnym konfliktem współczesnej dramaturgii rosyjskiej jest problem samoidentyfikacji bohatera wobec różnych wymiarów rzeczywistości, które mogą stać się dominantą owego samorozpoznania, to protagonista Griszkowca może posłużyć za modelowy przykład takiego kryzysu³³. W analizowanych przez nas monodramach *ja* ukazane jest w momencie zachwiania integralności własnego obrazu i swojej roli w porządku świata, co w efekcie prowadzi do „zderzenia bohatera z samym sobą jako *innym*”³⁴.

W sztuce *Jak zjadłem psa* dorosły bohater przeżywa rozszczępienie na siebie-obecnego i siebie-minionego. W opowieści o służbie w wojsku na pierwszy plan wysuwają się momenty inicjacji, a więc transformacji tożsamości. Taką ramę interpretacyjną sugeruje sam Narrator, uprzedzając przed rozpoczęciem właściwej opowieści:

Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле — он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. [...] В смысле — для всех, кто меня знает и знал, — это был я, но на самом деле тот „я”, который сейчас это рассказывает, — это другой человек, а того уже нет и у него уже нет шансов вновь появиться... (s. 170–171)

Kryzys wynika zatem z poczucia kontrastu pomiędzy różnymi wariantami „siebie”: *ja* dziecięcego (doświadczenie pierwszych dni w wojsku zestawione zostało z opuszczeniem rodzinnego domu przez pierwszoklasistę i pójściem do szkoły), *ja* okresu dorastania (marynarz) i *ja* aktualnego — dorosłego człowieka, które są dla siebie wzajemnie obce.

W monodramie *JednoczEśniE* równie silnie wyrażone doznanie siebie jako *innego* ma charakter synchroniczny. Narrator boleśnie przeżywa rozszczępienie *ja* na poszczególne jego funkcje: fizyczne („мои руки это тоже не я”), psychiczne i intelektualne („Потому что мозг тоже не Я, а только — мой мозг. А где Я? Где Я?” — s. 208–209). Źródłem poczucia obcości staje się doświadczenie braku integralności różnych aspektów siebie, nieprzekładalności wewnętrznych intencji na ich zewnętrzne reprezentacje, a także rozziwmu pomiędzy autopercepcją, a byciem postrzeganym przez osoby trzecie:

³³ И. Болотян, С. Лавлинский: *Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы»*. W: *Новейшая русская драма и культурный контекст*. Кемерово: Кемеровский государственный университет 2010, s. 54.

³⁴ Tamże, s. 57.

Пойдешь на вечеринку на какую-нибудь или к кому-нибудь на свадьбу, а там кто-нибудь заснимет все на видео, а еще потом при случае будешь смотреть эту запись и удивляться... Боже, кто это такой? [...] А голос, которым О н, в с м ы с л е я ...говорит, — это же вообще кошмар [...] И, как бы просто так, скажешь: “Что-то звук как-то записался странно, да? Как-то голос звучит плохо”. А тебе отвечают: “Да нет, твой голос... нормальный, как всегда... Это мой...” А голос-то ужасный. Незнакомый голос. Незнакомый... (s. 210, podkreślenie moje — K.S.)

Konwergencyjna dynamika w relacjach ja–ty

Ostatnią, lecz bodaj najważniejszą figurą *innego* wpisaną w monodramy Grizzkowca będzie odbiorca (czytelnik/widz). Tendencja do rezygnacji z iluzji autonomiczności świata przedstawionego, z czwartej ściany wydaje się jedną z najbardziej wyrazistych i ciekawych w najnowszej dramaturgii i teatrze. Iwan Wyrpajew w zdolności budowania żywej więzi z adresatem upatruje wręcz specyfikę współczesności jako takiej, twierdząc, że współczesny reżyser musi „siedzieć na widowni”, to znaczy — tworzyć z uwzględnieniem perspektywy odbiorcy, dbać o komunikację³⁵. Co ciekawe, Wyrpajew, który pracuje w stylistyce zupełnie innej niż Grizzkowiec, właśnie dramaturga z Kiemierowa uznaje za mistrza współczesności, czyli kontaktu z dzisiejszym czytelnikiem-widzem³⁶. Badacze najnowszej dramaturgii i teatru odnotowują z związku ze wspomnianą tendencją pewne reinterpretacje tradycyjnych form podawczych dramatu (dialog, monolog):

Od tej pory postać nie tyle odpowiada, k i e r u j e replikę do swego partnera, ile zwraca się do *a priori* niewidzialnego i nieistniejącego innego (jedynie aktor ma

³⁵ Wykład Iwana Wyrpajewa podczas konferencji *East Meets West, West Meets East*, która odbyła się w Krakowie w dniach 12–14 grudnia 2011. Krótkie krytyczne streszczenie tego wykładu można znaleźć w artykule *Spotkanie*. Słowo wstępne redaktora Jacka Kopcińskiego. „Teatr” 2012, nr 1, s. 1.

³⁶ Zapytany o osobiste fascynacje teatralne, Wyrpajew wspomina: „Kilka lat temu obejrzałem spektakl Jewgienija Grizzkowca *Jak zjadłem psa*. Przed widownię wyszedł człowiek, powiedział: ‘dzień dobry, nazywam się Żenia Grizzkowiec, teraz wyjdę i znowu wrócę i to już będzie inny Żenia Grizzkowiec’. Wyszedł, wrócił, nic się nie zmieniło, zaczął opowiadać, ale mówił w tak prosty sposób, że nagle zrozumiałem, że to jest rola. On zagrał, że zagrał Jewgienija Grizzkowca. To duża różnica — nie był sobą, nie mówił od siebie, a zagrał obraz siebie. To było wstrząsające. Do tej pory jestem pod wrażeniem tego i ciągle chcę go naśladować”. *Radość tragedii (rozmowa z Remigiuszem Grzelą)*. Portal internetowy „Gazety Wyborczej” <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95158,7094299,Radosc_tragedii.html?as=3&startsz=x> data opublikowania 30.09.2009, data dostępu 23.10.2011.

świadomość istnienia i obecności widzów), którym jest widz. I jeśli istnieje jeszcze dialog — to jedynie między sceną a widownią³⁷.

Formą szczególnie nastawioną na relację z odbiorcą, bo pozbawioną wewnętrznych interlokutorów, jest monodram, w którym wypowiedź podmiotu dramatycznego wchodzi w dialog bezpośrednio ze słuchaczem: „Kiedy więc monolog obejmuje cały tekst skierowany ku publiczności, dialog wykracza poza scenę, na której komunikacja stała się już niemożliwa, by szukać sobie rozmówcy wprost na widowni”³⁸. Griszkwowicz w swoich tekstach nieustannie uwzględnia odbiorcę, każąc bohaterowi-narratorowi bezpośrednio zwracać się do niego („Только вы не подумайте, что...” — J, s. 215; „То есть будем считать, что все, что я рассказываю, — это я рассказываю без причины, ну а вы... вы слушаете по той причине, что пришли послушать, или просто — деваться уже теперь некуда, или по какой-нибудь своей причине” — JZP, s. 170), utrzymywać jego uwagę („Вот тут я прошу внимания” — J, s. 206), wprowadzać go w reguły świata przedstawionego. Mowa bohatera przepełniona jest zwrotami fatycznymi, a przytoczone przykłady budowania komunikacji z czytelnikiem/widzem to zaledwie namiastka ich liczby i różnorodności. Adresat wewnątrztekstowy³⁹ jest zatem niezwykle istotny — to jedyny słuchacz bohatera-narratora, który zamyślony został nie tylko jako abstrakcyjna bierna funkcja odbiorcza autonomicznej w gruncie rzeczy wypowiedzi narratora, lecz jako świadek, którego uważna obecność usprawiedliwia i utwierdza istnienie oraz działania postaci, bowiem „интенция рассказчика в этом случае — ожидание признания и оправдания его «я» Другими”⁴⁰.

Na poziomie zewnątrztekstowym dbałość o odbiorcę poniekąd sprzęga się z takimi rozwiązaniami jak kreacja protagonisty (pozytywnie przeciętny) czy zorientowanie na szerokiego nieprofesjonalnego czytelnika.

Każda literacka narracja uruchamia perspektywę *innego*, wymaga bowiem minimalnego chociaż udziwnienia punktu widzenia: „ja mówię o kimś innym/o sobie z przeszłości, [...] ja mówię jako ktoś inny o kimś innym”⁴¹. Ta przyrodzona cecha każdej wypowiedzi literackiej w twórczości Griszkwowca jest eksponowana, stając się możliwym kodem służącym do deszyfrowania

³⁷ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Red. J.-P. Sarrazac. Kraków: Księgarnia Akademicka 2007. Hasło *Dialog*, s. 35 (podkreślenie w oryginale — K.S.).

³⁸ Tamże, hasło *Monolog*, s. 106.

³⁹ Terminologię związaną z komunikacją literacką czerpiemy z prac Aleksandry Okopień-Sławińskiej, między innymi: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: tejsze: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Wrocław: Ossolineum 1985.

⁴⁰ И. Болотян: *Жанровые искания...*, s. 142.

⁴¹ M. Rembowska-Płuciennik: *Narracyjne modele...*, s. 73.

całego tekstu. Rozmaicie realizowana relacja „ja–nie ja” wyraźnie fascynuje autora, w jego dramaty emanują „ошеломлением от того, что все другие, и ты другой”⁴². Griszkowiec nie zatrzymuje się jednak na tej konstatacji — w relacji *ja–inny* da się zauważyć charakterystyczną dynamikę, mianowicie na wszystkich zarysowanych wyżej płaszczyznach relacji podmiotu z samym sobą i z *innymi* możemy zaobserwować tendencję do przemiany wyjściowej pozycji obcości w stan oswojenia, porozumienia. Owa zamiana Obcego w dialogowe *ty* dokonuje się na drodze maksymalnego przybliżenia (konwergencji) perspektyw wszystkich instancji komunikacji literackiej — autora, bohatera i czytelnika. Wiele rozwiązań artystycznych zastosowanych w wybranych przez nas sztukach na różnych poziomach tekstu służy właśnie temu procesowi.

Wybór gatunku zawsze jest znaczący. Monodram (i monolog jako forma podawcza) mogą wyrażać dwie przeciwstawne intencje — być „otwartą przestrzenią słowa poszukującego współrozmówcy lub światem zamkniętym w niemożliwej komunikacji”⁴³. W przypadku tekstów Griszkowca zdecydowanie przeważa intencja komunikacyjna. Wypowiedź postaci monodramatycznej może być zwrócona do pewnego wirtualnego adresata, jednak w najnowszej dramaturgii tym rozmówcą coraz częściej staje się aktualny czytelnik/widz, co ustawia go w pozycji niezbędnego i aktywnego elementu utworu. Już na początku XX wieku teoretyk i praktyk sztuki teatralnej Nikołaj Jewrieinow w zaangażowaniu widza w zdarzenie teatralne oraz sposobie konstrukcji protagonisty widział specyfikę monodramu. Bohater „działający” (u Jewrieinowa *действующий персонаж*), bez względu na to, czy jest jedyną postacią sztuki, czy też nie, stanowi podmiot kreujący świat przedstawiony. W artykule *Введение в монодраму* z 1909 roku czytamy:

Теперь под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия⁴⁴.

Owo zawężenie monodramu do jednej świadomości, jednego centrum przeżyć ma ułatwić niezbywalnemu uczestnikowi dramatu — widzowi pełnowartościową w nim partycypację, która zawsze opiera się na współczuciu-współprzeżywaniu, bowiem, jak twierdzi Jewrieinow, nie możemy w pełni współodczuwać jednocześnie z różnymi postaciami, szczególnie je-

⁴² П. Вайль [wstęp do tomu opowiadań] Е. Гришковец: *Планка* <<http://www.grishkovets.ru/products/books/t32.html>> (10.02.2012).

⁴³ *Słownik dramatu...*, hasło *Monolog*, s. 103.

⁴⁴ Н. Евреинов: *Введение в монодраму*. Санкт-Петербург: Издание Н.И. Бутковской 1909, s. 8.

śli pozostają one w konflikcie⁴⁵. Współprzeżywanie widza czyni ze zwykłego widowiska (*зрелище*) prawdziwy dramat, zaś forma monodramu najbardziej sprzyja temu pożądanemu przetworzeniu „cudzego dramatu”, widowiska w „mój dramat” (s. 2–5). Według tej koncepcji udział widza warunkuje zaistnienie dramatu jako takiego, a w związku z tym „обратить зрителя в иллюзорно действующего и есть главная задача монодрамы”⁴⁶.

Jewgienij Griszkowiec w pełni wykorzystuje gatunkowe cechy monodramu, by osiągnąć efekt maksymalnego zaangażowania odbiorcy w zdarzenie estetyczne.

Podczas lektury od razu zwraca uwagę silne zdialogizowanie monologicznego słowa bohatera. Narrator jako nadawca zwraca się do odbiorców bezpośrednio w metakomentarzach do monologu właściwego, wyjaśniających motywację opowiadania, zasady rządzące światem przedstawionym, komentujących efekt czy skuteczność wypowiedzi. Dla przykładu — jedna z pierwszych replik w *JednoczEśniE* brzmi:

И вот тут надо обязательно объяснять, потому что может показаться, что то, о чем я буду говорить, это для меня очень важно. А так покажется потому, что я с этого начал, а вы же про меня ничего не знаете, и то, с чего я начал, будет первым, что вы про меня узнаете [...] (s. 204),

— a jedna z ostatnich: „[...] вы меня вот так увидели, и сразу бы все поняли, и сразу почувствовали, и при этом еще получилось бы какое-то впечатление [...]” (s. 233). W monologu właściwym zaś Narrator retorycznie używa zwrotów w 2. osobie liczby pojedynczej i mnogiej, odwołując się do doświadczeń i wspomnień odbiorców: „И в пять утра вас будит будильник, ...а это ваш единственный выходной, ...и вы понимаете, что вы больше всего на свете не хотите идти ни на какую рыбалку” (J, s. 220–221), „Бывают такие моменты в жизни ну, например, приходишь домой чуть позднее, чем обещал [...]” (JZP, s. 170). Zdarza się, że w ramach jednego wątku protagonista przechodzi od *ja*-narracji do *ty* lub *вы*:

Или вот, например, **ты** ложишься на правый бок, ну, спать или, просто, прилег. Лег на правый бок, и в носу правую ноздрию заложило, а потом повернулся на левый бок — правую ноздрию отпустило, а левую заложило. Значит, **во мне** что-то там перетекает, что-то там во мне происходит, какие-то сообщающиеся сосуды. **И я** это никак не контролирую, я не могу этим управлять (J, s. 207–208; wytluszczenie moje — K.S.)

Zmiany gramatycznych osób narracji z jednej strony potwierdzają retoryczność ich użycia, z drugiej — demonstrują łatwość protagonisty do

⁴⁵ Tamże, s. 2–5.

⁴⁶ Tamże, s. 15.

postrzegania siebie jako *innego* i odwrotnie, a więc znaczną wymienialność perspektyw⁴⁷. W obu przypadkach ów tryb zdialogizowanego monologu służy ciągłej aktywizacji odbiorcy.

Forma monologu sprzyja również stworzeniu atmosfery osobistego wyznania, co w połączeniu ze wspomnianą wcześniej iluzją autobiografizmu daje efekt prywatnej, szczerzej rozmowy z prawdziwym człowiekiem.

W ostatnich latach zaczęto za ważny wyznacznik „nowoczesności” dramaturgii uznawać podwyższoną performatywność, a więc ściśle powiązanie słowa i działania, które mają prowokować odbiorcę do aktywnego współuczestnictwa w wydarzeniu estetycznym⁴⁸. Monodram ze swej istoty jest performatywny, bowiem uwypukla ten aspekt, który dramaturgia czy teatr oparty na iluzji rzeczywistości stara się zakamufłować, mianowicie — aspekt przedstawiania, odtwarzania, opowiadania. W ten sposób dwie płaszczyzny utworu: zdarzenia, o których opowiada wykonawca monologu, oraz samo „zdarzenie opowiadania” (Olga Roginskaja⁴⁹) zyskują równoprawną pozycję. Opowieść o odległej w czasie służbie w marynarce wojennej nie jest w jakikolwiek sposób nadrzędna wobec samego obcowania Narratora z adresatem, o czym świadczą wysiłki tego pierwszego, aby swoją wypowiedź uczynić atrakcyjną i zrozumiałą. We wszystkich monodramach Griszkowca owe niejednokrotnie już wspomniane metakomentarze rozszczepiają Narratora na bohatera opowiadanych wydarzeń/przemysłów (przynależącego do czasoprzestrzeni opowieści) oraz współczesnego czytelnikom/widzom wykonawcę monologu, który wymaga słuchacza. Rośnie zatem rola samej recepcji, spotkania narratora z odbiorcą. Procesowi zbliżenia świadomości Narratora i odbiorcy, parafrazując Jewrieinowa — zmiany widza w figurę iluzorycznie działającą towarzyszą liczne strategie twórcze mające na celu wywołanie efektu rozpoznania i utożsamienia.

⁴⁷ Bogdanowa pisze nawet o wrazeniu „podmienialności” bohatera — odbiorcy wypowiedziane repliki wydają się na tyle znajome i „własne”, że mógłby podmienić bohatera i zacząć mówić za niego: „Так разговаривают не на сцене, а где-нибудь в квартире или на улице [...]. Так вот любой из зала может выйти и сделать то же самое. Рассказать о том, какие с ним случались любовные истории, к примеру, или как он служил в армии. Вот этот поразительный эффект не литературного или театрального, а подлинного человеческого высказывания и притягивает к Гришковцу, вызывая к нему и к тому, что он делает, наше особое доверие”. П. Богданова: *Под маской...*

⁴⁸ O performatywności nowej dramaturgii, jej postaciach i funkcjach patrz m.in.: С. Лавлинский: *О перформативном потенциале русской драматургии рубежа XX–XXI вв. W: Поэтика русской драматургии...*, s. 31–39; М. Липовецкий: *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*, „Новое литературное обозрение” 2008, nr 89, s. 192–200; М. Sugiera: *Raz, dwa, trzy, astronauta patrzy! Performatywność tekstów dla teatru*, „Teatr” 2012, nr 1, s. 31–34.

⁴⁹ О. Рогинская: *«По По»...*, s. 100.

Griszkowiec w mistrzowski sposób operuje metodą, którą roboczo nazwiemy uniwersalną intymnością. Polega ona na takim doborze elementów tekstu, by jak najszerza grupa odbiorców mogła go uznać za reprezentację swojego prywatnego doświadczenia. Strategia uniwersalnej intymności przejawia się przede wszystkim w wyborze tematów i sposobie ich przedstawienia. Główne wątki wybranych przez nas sztuk to: służba wojskowa, proces dojrzewania i inicjacji w dorosły świat (JZP), niezgodność zewnętrznego oglądu i realnej istoty zjawisk i rzeczy, niemożność ogarnięcia ogromnej liczby jednoczesnych zjawisk (J), temat trudności komunikowania swoich stanów innym. Wszystkie one mieszczą się w doświadczeniu przeciętnego człowieka, a mimo to podlegają dalszej familiaryzacji: nawet, jeśli ktoś nie służył w wojsku, to przecież na pewno chodził do szkoły, więc autor buduje paralelę między tymi dwoma momentami inicjacji. Twierdzenia abstrakcyjne ilustrowane są konkretnymi sytuacjami „z życia wziętymi”, te z kolei są multiplikowane, co poszerza pole potencjalnego utożsamienia z którąś z nich. Dla przykładu — myśl o tym, że tylko czucie może integrować wielość naszych doznań zobrazowana zostaje całym ciągiem praktycznych egzemplifikacji:

Я имею в виду — ПОЧУВСТВОВАТЬ! [...] И тут мы не знаем, в какой момент мы почувствуем, а в какой нет. И какие для этого нужны условия... для того, чтобы почувствовать. Иногда во-обще никаких условий не надо.

Вот, например, вышли вы из дома на работу... с портфелем или не обязательно с портфелем, а с чем-то в руках. [...] Или вы вышли из дома на улицу. [...] Или поедете вы в Дрезден [...] Или вот такой странный феномен: сидите вы у себя дома и смотрите телевизор. [...] Или вот Новый год... Скоро Новый год (s. 218–222).

Nieznane wyjaśniane jest za pomocą znanego, co niweluje wszelkie możliwe bariery pomiędzy nadawcą a odbiorcą, czyniąc komunikat maksymalnie dostępnym. Griszkowiec uniwersalizuje swoje teksty również poprzez unikanie konkretów, które mogłyby budować dystans wobec bohatera. To świadoma metoda autora, której uczył podczas warsztatów z niemieckimi aktorami:

Uczyłem ich opowiadania własnych, osobistych historii — wspomina Griszkowiec — tak, by stały się uniwersalne. Uczyłem budowania najprostszego, linearnego tekstu wspomnień, uczyłem, jak pozbawić go czasu historycznego czy też tła epoki⁵⁰.

Rzeczywiście, w tekstach nie znajdziemy informacji o zawodzie Narratora, o jego sytuacji rodzinnej, nie dowiemy się, jak mają na imię jego bliscy,

⁵⁰ *Coraz rzadziej mówię JA* — rozmowa Katarzyny Osińskiej z Jewgienijem Griszkowcem. „Dialog” 2000, nr 12, s. 118–122.

w jakim mieście mieszka i jak wygląda jego mieszkanie. Mimo że autor bardzo często ewokuje obrazy z epoki ZSRR (co stało się podstawą dla części badaczy, by nazywać jego dramaturgię nostalgiczną), są one na tyle uniwersalne, że pozostają bliskie też dla tych odbiorców, którzy dorastali już we współczesnej Rosji. Zatem czas również podlega znacznej subiektywizacji. Istotne znaczenie mają techniki wizualizacji. Narrator prowokuje odbiorców do aktualizowania w pamięci konkretnych przedmiotów, ikon, obrazów dźwiękowych czy ruchowych poprzez ich lakoniczny sugestywny opis lub (rzadziej) bezpośrednią demonstrację:

Вот смотрите (берет в руку деревянный игрушечный меч) — вот у меня был точно такой же в детстве, мне его папа делал, и мне он нравился. Этот я сделал сам, для наглядности. (J, 231); [...] бабушка говорит: “Нет, пора его будить уже”. Она идет, отдергивает одеяло и гладит тебя по спине, а у бабушки рука шершавая — ты весь извиваешься (JZP, 183).

Griszkowiec nieustannie odwołuje się do skameralizowanej świadomości zbiorowej⁵¹, precyzyjnie wyważa akcenty osobiste i uniwersalne, konstruuje specyficzną formę, którą każdy czytelnik/widz może wypełnić doświadczeniem własnym, własnego pokolenia, nawet własnej narodowości⁵². Maksymalne zbliżenie perspektyw Narratora i adresata wywołuje u tego ostatniego wrażenie, że czyta nie o „kims”, lecz o sobie samym, zatem wysiłek recepcyjny jest tu minimalny, nie wymaga osvajania nowych zjawisk, lecz ponownego identyfikowania dobrze już znanych jako swoje, prawdziwego współprzeżywania, co sprawia, że „всё это при чтении не столько воспринимается, сколько *узнается*” — celnie zauważa Piotr Wajl⁵³.

⁵¹ Określenie moje — K.S. Na dwa przeciwstawne wektory strategii Griszkowca zwrócił też uwagę Mark Lipowiecki: „Гришковец и работающие в сходной манере драматурги строят практически все свои монологи на столкновении двух противоположных концепций. Первая: у нас у всех одних и тот же экзистенциальный опыт, одна и та же память вкусов, радостей, огорчений, бытовых ситуаций, мы все были в одном и том же детском садике, школе, институте, пили один и тот же портвейн в подъезде, нюхали одни и те же армейские портянки. [...] Следовательно, идентичности автора и всех его зрителей оказываются родственными на бессознательном, полуавтоматическом и в то же время предельно интимном ‘прустовском’ — уровне: запахов, телесных ощущений, не слов, а интонаций”. *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*. „Новое литературное обозрение” 2005, nr 73, s. 244–278.

⁵² Dla krytyków sporem zaskoczeniem był sukces Griszkowca (zarówno jego występów, jak i samych tekstów, wystawianych w zagranicznych teatrach) na Zachodzie, bowiem wydawało się, że jego bohater jest rosyjski do szpiku kości i w związku z tym hermetyczny dla widza pozbawionego tego tła kulturowego. Por. szczególnie: A. Архангельский: *Чудо на пустом месте*. „Огонек” <<http://www.ogoniok.ru/archive/2004/4848/21-52-53/>> (10.02.2012).

⁵³ П. Вайль [wstęp do tomu] Е. Гришковец: *Планка...*

Najbardziej bodaj rozpoznawalną cechą postaci monodramów Griszkowca stanowi ich język — potoczny, lecz poetycki, koślawy, lecz komunikacyjnie niezwykle skuteczny. Wyobrażenie o tym, jak powinna brzmieć foniczna konkretyzacja tekstu, w znacznym stopniu narzuciły wykonania samego autora, z charakterystycznym jękaniem się i wadą wymowy (głoska „r”), bogactwem potocznych intonacji. Prosta, jakby niedopracowana, pozornie chaotyczna mowa protagonisty ma nie tyle zdradzać jego wykształcenie czy pochodzenie, co określać rodzaj sytuacji komunikacyjnej — spontanicznej, naturalnej rozmowy. Owa „niegotowość”⁵⁴ implikuje szczerłość bohatera i jego wypowiedzi, wszak gra czy manipulacja wymaga przygotowania. Protagonista raz po raz bezpośrednio lub pośrednio wyraża swoje z wątpienie w możliwość werbalnej ekspresji i skuteczność swojej wypowiedzi („И мне будет очень сложно сказать то, что я хочу сказать. Потому что про то, что я хочу сказать... я, как надо, сказать не могу” — J, s. 212; „А на Русском острове было... сильно. Там было... сильно” — JZP, s. 177), dlatego często ucieka się do takich dodatkowych form ekspresji, jak rekwizyt, gest, pantomima. Wszystkie te pozornie antykomunikatywne praktyki (jękание się, niedopowiadanie, niewiara w słowo) w oczywisty sposób prowadzą do zupełnie odwrotnego efektu — jednoczą odbiorców we aktywnym wysiłku rozumienia. W tekstach sztuk didaskalia nie sugerują w żaden sposób manieri czy intonacji ich wypowiedzania. Spontaniczność mowy przekazana została głównie za pomocą interpunkcji, zapisu graficznego, elementów składniowych i leksykalnych. Autor używa obficie wykrzykników i wielokropków, te ostatnie zaś często nie tylko oznaczają intonację czy rytm, lecz zastępują brakującą część zdania:

И сейчас будет сразу два урока русского подряд... И ты идешь, но это хуже всего, это горе, это нестерпимая... И ведь ты все выучил, и уроки сделаны, и, в общем, бояться нечего. Но... Эти три окна... И в голове проскакивают разные варианты того, как этого можно избежать, и мысли о том, как было бы здорово, если бы..., или о том, что пацаны из 48-й школы рассказывали, как они... Но ты идешь... Ужас... (JZP, s. 174).

Chwył ten znów odwołuje się do kolektywnego doświadczenia, bowiem nie ma potrzeby dopowiadania rzeczy wszystkim dobrze znanych. Eliptyczna składnia posiada również potencjał performatywny, ponieważ skłania czytelnika do dokańczania zdań własnymi wspomnieniami (jak byłoby dobrze, gdyby... np.: nauczycielka była chora, wyłączyli prąd itd.). Spontaniczność mowy podkreślają liczne prozaizmy czy fonetyczny zapis niedbałej wymowy (*щас, тыщици, елки-палки*), zupełnie brak natomiast wulgaryzmów.

⁵⁴ O niegotowości mowy protagonisty por. m.in. И. Болотян: *Жаноровые искания...*, s. 145–146; О. Рогинская: *«По По»...*, s. 102–103.

Brak obscenicznej leksyki jest znamieny, odróżnia bowiem monodramy Grizzkowca od znacznej części współczesnych tekstów dramaturgicznych. Jego sztuki, choć nastawione na ciągle prowokowanie w widzu reakcji, nie epatują ani tematami, ani agresywnymi środkami ekspresji, nie są rzuconym mu wyzwaniem, lecz zaproszeniem do dialogu. Przestrzeganie społecznie przyjętych norm doskonale widać w dość humorystycznej scenie obnażenia się Narratora w celach poglądowych — aby porównać przekrój anatomiczny człowieka z własnym żywym ciałem. Narrator uspokaja publikę, że nie zamierza rozbierać się do naga i obrażać tym czyichkolwiek uczuć:

То, что я сейчас сделаю, никого не должно обидеть или оскорбить. Потому что я никого не хочу ни обидеть, ни оскорбить. Просто мне нужно объяснить... Но не просто объяснить, а чтобы еще стало понятно! Для этого мне нужно раздеться. Но раздеться не донага,... но а так раздеться... Раздеться не для того, чтобы, ну, чтобы... ну..., ну, понятно..., а чтобы про устройство рассказать... Я останусь в белье. Белье... Мое белье никого не оскорбит, ...у меня вполне приличное белье. В общем, одну секундочку... (J, s. 206).

Autor nie stara się bynajmniej wywołać w odbiorcy silnych emocji, nie chce go szokować czy nawet nadmiernie poruszać. W takiego rodzaju estetyce trudno nawet mówić o *katharsis* — przeżycie estetyczne odbiorcy słuszniej byłoby określić jako łagodne rozczulenie — przede wszystkim nad sobą samym (jako że protagonista skonstruowany jest na obraz i podobieństwo odbiorcy), swoimi wspomnieniami, wydobytymi z pamięci przez autora, w końcu — nad swoją pozytywną zwyczajnością, która łączy go nie tylko z protagonistą, lecz (w sytuacji spektaklu) rodzi poczucie utożsamienia z innymi widzami.

Na poziomie relacji wewnątrztekstowych również znajdziemy wyraziste figury prób pokonywania obcości poprzez współ-czucie, współ-przeżywanie.

Młody marynarz, rozmyślając nad utratą siebie-z-przeszłości martwi się w pierwszej kolejności o swoich rodziców, którzy nie spodziewają się, że ich ukochany synek zmienił się nie do poznania:

[...] в те моменты, когда совсем было худо, когда меня сильнее всего... обижали, когда я делал то, чего не надо было делать, ни за что не надо было делать [...] — мне не было себя жалко. Я не жалел себя, не обижался... Мне было невыносимо жалко своих родителей и всех, кто меня любит или любил. А [...] Меня нет... Того, которого так любят, ждут... Того единственного... (JZP, s. 195).

Rytuał chwilowego oswojenia siebie jako marynarza (obcego w sobie) dokonuje się podczas spożywania przyrządzonej przez koreańskiego kolegę potrawy z psa:

Ел, пытался ощутить бунт в себе, а мне... было вкусно. [...] Я думал, до последнего, что не смогу есть, а смог. [...] То есть один человек думал, другой — ел. Тот, который ел, был более... современным..., то есть лучше совпадал со временем. Тем временем — флотским (s.194–195).

Jak człowiek sentymentalny samorealizację osiągał tylko w ramach małej grupy, w relacji z innymi bliskimi *ty*, tak podmiot dramatyczny sztuk Griszkowca dąży do rozumiejącego, współczującego kontaktu z *innym*, reprezentowanym najczęściej przez odbiorcę. Protagonista na różne sposoby domaga się uwagi adresata, nie szuka w nim biernego słuchacza, lecz aktywnego partnera dialogu, dlatego raz po raz powtarza, że musi „не просто объяснить, а чтобы еще стало понятно!” (J, s. 206), sam jednak również podejmuje kolejne działania, by uczynić swój przekaz dostępnym, by ułatwić odbiorcy utożsamienie się z nim, z wypowiedzianym przez niego tekstem. Jego wysiłek komunikacyjny nastawiony jest na to, by, zgodnie z definicją *Ты-свiаdomости* „мыслить себя как бы в другом лице: как «ты» для «своего Другого»”⁵⁵.

W sentymentalnym systemie wartości współczucie jest tą postawą emocjonalną, która powinna określać relacje dwóch *ja*, zarówno w rzeczywistości społecznej, jak i estetycznej⁵⁶. Jednak w odróżnieniu od współczesnej sentymentalności, dla XVIII-wiecznego sentymentalizmu charakterystyczny był duży optymizm poznawczy. Wgląd w *innego* i możliwość współczującej więzi z nim postrzegano jako zjawiska nie tylko możliwe, lecz również jednoznacznie pozytywne. Bohaterowi *Dziennika jednego tygodnia* Aleksandra Radiszczewa stan samotności, wyobcowania z kręgu przyjaciół kojarzy się ze śmiercią: „Но где искать мне утoление хотя мгновeнного моей скорби? Рассудок вешает: в тебе самом. Нет, тут-то я и нахожу пагубу, тут скорбь, тут ад [...]. Те, коих сердца сочувствуют твоему, от тебя отсутственны”⁵⁷.

Znamienne jest, że *ja* sentymentalne kategorycznie odrzuca możliwość osiągnięcia spełnienia w sobie samym (*ja* — to „пагуба, скорбь, ад”). Obcowanie z innymi z kolei równoznaczne jest życiu, pełni. Tenże bohater wykrzykuje: „Друзья мои! вы, может быть, уже возвратились, вы меня ждете; — и мне желать смерти? [...], я жить хочу, я счастлив”⁵⁸. Dlate-

⁵⁵ В. Тюпа: *Литература...*, s. 14.

⁵⁶ Przypomnijmy pouczenia Karamizna dla młodych adeptów sztuki poetyckiej: „Ты хочешь быть автором: читай историю несчастий рода человеческого — и если сердце твое не обольется кровию, оставь перо, — или оно изобразит нам хладную мрачность души твоей”. Н.М. Карамзин: *Что нужно автору? W: Русская литература XVIII века. Сентиментализм*. Red. Т. Калганова. Москва: Вече 2003, s. 136.

⁵⁷ А.Н. Радищев: *Полное собрание сочинений в 3 тт.* Т. 1. Москва–Ленинград: АН СССР 1938, s. 140.

⁵⁸ Tamże, s. 140.

go dzieło literackie miało za zadanie przekonać adresata o autentyczności przeżyć bohaterów i wywołać reakcję współczucia, co wymagało od autora wyboru odpowiedniej strategii oddziaływania na czytelnika, którą Karamzin nazywał „sposobem wzruszania”:

Не надобно также беспрестанно говорить о слезах, прибирая к ним разные эпитеты [...] — сей способ трогать очень ненадежен: надобно описать разительно причину их; означить горесть не только общими чертами, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя, — но особенными. Сии-то подробности и сия, так сказать, личность уверяют нас в истине описаний и часто обманывают; но такой обман есть торжество искусства⁵⁹.

Dziś współczucie, nazywane często empatią literacką, jest dużo bardziej kontrowersyjnym pojęciem, bowiem taki typ emocjonalnego kontaktu z *innym* kryje w sobie niebezpieczeństwo nieuszanowania jego granic i mniej lub bardziej świadomych prób projektowania własnych stanów na *ty*. W związku z tym ryzyko manipulacji, naruszenia autonomii *innego* jawi się jako ciemna strona empatycznej relacji. Obecna w literaturze współczesnej empatia bytuje w niesprzyjającej takim postawom atmosferze — typowym dla postmodernistycznej świadomości przekonaniu o niemożności niezapośredniczonego poznania *innego*, i dlatego podlega pewnym transformacjom. Współczucie XXI wieku absorbuje pewne mentalne wektory postwspółczesności, między innymi poczucie alienacji i słabości podmiotu, erozji komunikacji. Dlatego w dzisiejszych nurtach neosentymentalnych empatia to nie tyle rzeczywistość spełniona, co postulowana, to ta granica, do której należy się zbliżać, lecz nie osiągać jej ani tym bardziej nie przekraczać — wspólnota bez zawładnięcia *innym* czy też zatracenia w nim. Owa empatia, przez Katlyn Lundeen trafnie nazwana „ideałem zróżnicowanej unii z Innymi”⁶⁰, prowadzi raczej do współ-przebywania niż do pełnego zjednoczenia i szanuje niezbywalną wolność *ty*:

[...] empatia nie daje się sprowadzić do dążenia do całkowitej identyfikacji, polega bowiem na ustawicznym napięciu między innością a dążeniem do bliskości. innymi słowy: w grę wchodzi tu głównie relacje oparte na paradoksie współodczuwania i bycia obok, świadomego wytlumienia własnej ekspresji i zarazem powstrzymywania się od zbyt daleko posuniętej ingerencji w cudzą autonomię⁶¹.

⁵⁹ Н.М. Карамзин: *Предисловие к альманаху «Аонида»*. W: *Русская литература XVIII века. Сентиментализм...*, s. 146 (kursywa w oryginale — K.S.).

⁶⁰ K. Lundeen: *Who Has the right to feel. The ethics of literary empathy*. W: *Mapping the Ethical Turn. A Reader I Ethics, Culture and Literary Theory*. Red. T.F. Davis, K. Womack. Charlottesville–London: University Press of Virginia 2001. s. 92. Cyt. za: A. Łebkowska: *Empatia...*, s. 33.

⁶¹ Tamże.

Takie pojmowanie współczucia-empatii pozbawione jest wcześniejszej integralności, rozpada się na bieguny pragnienia zjednoczenia z *innym* i jednoczesną obawę działań opresyjnych, zawłaszczających. Ambiwalencja w rozumieniu tego pojęcia, kluczowego wszak dla przeżycia estetycznego, nie może pozostać bez wpływu na kształt dzieła literackiego na różnych jego płaszczyznach. Najdobitniejszy wyraz znajduje jednak w strategiach kreowania kontaktu z odbiorcą i oddziaływania na niego.

Obok opisanych wyżej strategii mających na celu wywołanie maksymalnego utożsamienia odbiorcy z narratorem/protagonistą, w tekstach monodramów znajdziemy wiele rozwiązań artystycznych wyrażających niemożność osiągnięcia niezapośredniczonej więzi z *innym*, szacunek dla jego granic, podkreślających jego partnerską rolę w komunikacji w tym estetycznym zdarzeniu, jakim jest lektura lub udział w spektaklu.

1. Rezygnacja z iluzji estetycznej. Zazwyczaj bezpośredni zwrot do czytelnika, a więc ujawnienie się narratora narusza już autonomiczność świata przedstawionego. W przypadku monodramu zwrot taki wpisany jest w naturę gatunku, więc burzenie iluzji artystycznej odbywa się głównie poprzez metatekstualne wstępy lub podsumowania narratora:

То есть будем считать, что все, что я рассказываю, — это я рассказываю без причины, ну а вы... вы слушаете по той причине, что пришли послушать, или просто — деваться уже теперь некуда, или по какой-нибудь своей причине. Не знаю... (JZP s. 170).

Podkreślanie fikcyjności sytuacji stawia odbiorcę w partnerskiej pozycji wobec narratora, osłabiając tym samym jego demiurgiczny charakter, ujawnia umowne ramy sytuacji komunikacyjnej. Ujawniona fikcja staje się zatem niezbędnym pośrednikiem pomiędzy *ja* i *ty*⁶².

2. W a r i a n t y w n o ś ć t e k s t u. Szczególnie w dwóch pierwszych monodramach widzowi obwieszcza się, że opowiadana przez Narratora historia to tylko jeden możliwych wariantów realizacji tematu, nie najdoskonalszy i nie totalny, co nadaje utworom charakter megatekstu, dającego możliwość wypowiedzi i dużą dowolność konkretyzacji:

Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательнее рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов (JZP, didaskalia, s.169).

3. U n i k a n i e w n i o s k ó w. W swoich monologach protagoniści na wszelkie sposoby unikają radykalnych twierdzeń, wypowiadają się raczej

⁶² Zob. A. Łebkowska: *Empatia...*, s. 58.

w modalności możliwości, propozycji, co wyraża się w częstym zamykaniu sekwencji tekstu wielokropkiem lub słowami „nie wiem”. Ponieważ na pierwszy plan wysunięty jest sam proces komunikacji, dzielnie się doświadczeniem, monologiczne „jedynie prawdziwe” sądy występują niezwykle rzadko. Andriej Pawłow określa ów procesualny, dialogiczny a nie wnioskujący charakter narracji jako „не «выводосодержащий»” i uznaje za dystynktywną cechę tzw. dramatów nastawionych na dyskurs z czytelnikiem⁶³. Najwyraźniej obrazuje go finał sztuki *Jak zjadłem psa*:

Просто... ну, нужно как-то понять, разобраться... Ведь что получается, или...
Хотя, конечно, ничего не попишешь..., оно все так... конечно.

Да! Да, да, да, я и сам так думаю...

Не стоит... это ведь...

Я бы не стал так однозначно...

Я же не настаиваю... (s. 200).

4. Skuteczna komunikacja jako ideał. Dla współczesnego *ja* skuteczna komunikacja nie jest spełnioną oczywistością, lecz pożądanym ideałem:

И вот это все я сейчас говорил и понимал, что нужно говорить не так. То есть я говорил, перескакивал с одного на другое, чего-то уточнял, растолковывал... И заранее понимал, что как надо, ... я рассказать не могу. Заранее понимал, что ничего не получится (J, s. 233).

5. Charakterystycznym dla empatii literackiej chwytem jest *mediatyzowanie doświadczenia innego* poprzez jakiś przedmiot należący do niego. Za taki „rytualny rekwizyt” może służyć fotografia, elementy garderoby itd. W monodramie *JednoczEśniE* protagonista doświadcza więzi z martwym niemieckim żołnierzem, zobaczywszy związane na kokardkę sznurówki jego butów. Opis takiego doznania ma z kolei wywołać współczucie u odbiorcy:

Я был однажды на месте боев, и там велись раскопки. [...] И при мне раскопали немецкого сержанта. [...] Я увидел немного. Первое, что откопали, были его ноги... в ботинках. Ботинки были зашнурованы кожаными шнурками. Шнурки были завязаны на бант... На бантик. С длинными петлями. Я увидел узел, который пятьдесят с лишним лет назад завязал живой человек. Завязал, а потом умер. Завязал точно так же, как я завязываю шнурки... В точности так же. Он их завязывал..., делал движение, которое я отчетливо себе представляю.

⁶³ А.М. Павлов: *Событие рассказывания» в современной отечественной монодраме (на материале пьесы Е. Исаевой «Про мою маму и про меня»)*. W: *Поэтика русской драматургии...*, s. 74.

Завязывал, не думал, что его убьют... Просто, когда я увидел эти ботинки, я впервые в жизни встретился с живым немецким солдатом... (s. 217–218).

Relacja *ja–inny* w przedstawionych monodramach Jewgienija Griszkowca wydaje się najważniejszym i zarazem najbardziej inspirującym ich tematem. Prześladowane wyżej literackie strategie osvajania *innego*, przemieniania go w dialogowe *ty* i budowania iluzji żywej relacji Narratora (protagonisty) z widzem z jednej strony zdradzają pokrewieństwo z literaturą sentymentalizmu, z drugiej — okazują się nieobce nurtom myśli ponowoczesnej. Nie należy jednak zapominać, że tego rodzaju strategie często wykorzystywane są w literaturze masowej. Griszkowiec w swoich monodramatycznych tekstach w wyważony sposób łączy te pierwiastki, prowokując tym samym refleksję o roli, formach i sposobach pojmowania sentymentalności w dramaturgii rosyjskiej ostatnich kilkunastu lat.

Катаржина Сыска

НОВАЯ СЕНТИМЕНТАЛЬНОСТЬ. ПРОЯВЛЕНИЯ КОНВЕРГЕНТНОГО СОЗНАНИЯ
В ИЗБРАННЫХ МОНОДРАМАХ ЕВГЕНИЯ ГРИШКОВЦА

Резюме

В начале девяностых годов XX века литературные критики и литературоведы заговорили о усилении сентиментальных тенденций в современной литературе. Среди прочих авторов «неосентименталистом» был признан драматург, театральный режиссер и актер Евгений Гришковец. Неосентиментальность в его текстах не сводится к литературной стилизации, но опирается на своеобразную архитеконику отношений Я–Другой, которая состоит в максимальном сближении точек зрения этих субъектов. В настоящей статье проводится анализ конвергентных субъектно-объектных отношений на материале монодрам Гришковца *Как я съел собаку* и *Одновременно*.

Katarzyna Syska

THE NEW SENTIMENTALITY: CONVERGENT CONSCIOUSNESS
IN YEVGENY GRISHKOVETS'S SELECTED MONODRAMAS

Summary

Since the early 1990s literary critics and scholars have been pointing out the increasing tendency to sentimentality in modern Russian literature. Among other authors marked as “Neo-Sentimentalists” is Yevgeny Grishkovets, a playwright, stage director, and actor. The new sentimentality in his plays cannot be reduced only to literary imitation; it is based on a certain architectonics of relationship between Same and Other: the viewpoints of these two subjects are almost identical. The article analyses the convergent subject–object relationship in Grishkovets’s monodramas *How I Ate a Dog* and *Simultaneously*.