

Kuchnia rosyjska (Władimir Sorokin, *Пельмени*)

Aleksandra Zywert

ABSTRACT: *Пельмени* is one of the most significant plays authored by Vladimir Sorokin. Deriving both from the postmodernist tendencies and the inventions of theatre of the absurd, this play encompasses a metaphysical reflection upon the condition of Russia. The journey through time and space (from the late 70s to the early 90s of the 20th century), orchestrated by Sorokin, leads to a bitter conclusion: history has come full circle, while future – even though exteriorly different — interiorly is identical to past.

KEY WORDS: Vladimir Sorokin, postmodernism, theatre of the absurd

Twierdzę, że każdy człowiek pragnie
pożreć swego bliźniego.

Jean Baudrillard

Literatura krytyczna dotycząca twórczości Władimira Sorokina jest bardzo obszerna, jednakże w centrum uwagi badaczy najczęściej znajdują się jego utwory prozatorskie, zaś dramaty albo w ogóle są pomijane, albo wspomina się o nich niejako przy okazji. Niewątpliwie jest to związane między innymi z faktem, że do dziś nie udało się im w pełni zaistnieć na deskach teatru. Nawet jeśli reżyserzy sięgają po teksty pisarza, jest to głównie proza¹. Mimo że Sorokin był w swoim czasie uważany za jednego z najciekawszych, choć i najbardziej obrazoburczych autorów², nie znalazł się w gronie twórców wyznaczających

¹ Chodzi o zrealizowany na podstawie powieści *Lód* (*Лед*, 2002) spektakl w reżyserii Konstantina Bogomołowa. Premiera *Lodu* miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie 25 stycznia 2014 roku.

² Potwierdzają to ustalenia Haliny Mazurek, która wymienia Sorokina jako jednego z najbardziej radykalnych i bezkompromisowych (obok Aleksieja Szypienki) dramaturgów przełomu lat 80. i 90. XX wieku w Rosji. Szerzej zob. H. M a z u r e k: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2014, nr 24, s. 12.

standardy nowego, postmodernistycznego etapu rozwoju dramaturgii rosyjskiej³. Nie znaczy to, że Sorokinowi nie udało się przebić, jednakże przykładów zrealizowanych w oparciu o jego teksty przedstawień teatralnych jest niewiele. Pierwszym odnotowanym przez krytykę spektaklem, w którym wykorzystano jego tekst, była *Клаустрофобия* (1994) Lwa Dolina — odważna w swoim czasie improwizacja-kompilacja fragmentów uważanej ówczasie za prowokacyjną literatury nurtu „czernuchy”⁴. W tym samym roku Wadim Żakiewicz (Żak) wystawił w moskiewskim teatrze „Школарусскогосамозванства” jedną z najwcześniejszych sztuk autora — *Землянку* (1985)⁵, a Aleksiej Lewiński — napisaną w 1990 roku *Дисморфоманию*⁶. W 1999 roku Walerij Bieliakowicz wystawił *Щу* (1995—1996) i *Dostoevsky-Trip* (1997)⁷, a w 2007 roku w teatrze „Практика” wystawiono *Капитал* (2006) w reżyserii Eduarda Bojakowa⁸,

³ Jak zauważa Paweł Rudniew, źródeł braku zainteresowania w Rosji sztukami Sorokina należy upatrywać w kondycji i charakterze teatru epoki pierestrojki, który z różnych powodów nie był w stanie otworzyć się na absurdalną w swej istocie inność. Rudniew pisze: „Театра русского абсурдизма вообще не возникло — в перестройку наш театр отдавал долг «запретным плодам» западной абсурдной пьесы (Мрожек, Беккет, Ионеско) и обэриутам. И все отечественные опыты — сорокинские пьесы, или пьесы Алексея Шипенко, или шедевр Венедикта Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» [...] отзвенов в свое время и слегка шокировав перестроечное общество, в сущности, ушли в небытие. Театр русского абсурда так и не воплотился в сценическом искусстве, а эпоха, пришедшая вслед за перестройкой, потребовала более гармоничного театра”. П. Руднев: *Театральные впечатления Павла Руднева*. «Новый Мир» 2005, ном. 11. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/11/ru16.html (dostęp: 20.09.2015).

⁴ W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów Władimira Sorokina, Ludmiły Ulickiej, Wieniedikta Jerofiejewa i Marka Charitonowa. Głównym tematem *Клаустрофобии* jest kondycja rosyjskiego społeczeństwa początku lat 90. XX stulecia. Upadek ZSRR, pucz sierpniowy 1991 roku spowodowały, że z jednej strony w społeczeństwie rosyjskim pojawiły się jakościowo nowe lęki i fobie, a z drugiej w tym samym czasie rozkwitły nowe idee i nadzieje.

⁵ Nie był to pierwszy kontakt reżysera z tekstami Sorokina. Początki mianującej się pierwszym konceptualnym teatrem w Rosji, „Школырусскогосамозванства” — to spektakl *Школарусскогосамозванства: Первые шаги*, w którym oprócz tekstów Sorokina wykorzystano fragmenty utworów Dmitrija Prigowa i Lwa Rubinsteina. Szerzej zob. Б. Боймерс: *Театр как симуляция, или виртуальная шинель*. <http://ptj.spb.ru/archive/21/moskovsky-prospekt-21/teatr-kak-simulaciya-ilivirtualnayashinel/> (dostęp: 20.09.2015).

⁶ *Дисморфомания*, Московский академический театр Сатиры, Студия «Театр».

⁷ Dodajmy, że w 2003 roku *Dostoevsky-Trip* doczekał się kolejnej realizacji teatralnej w reżyserii Jurija Urnowa z Nowosybirska. Zrealizowany w koprodukcji z niemieckim centrum producenckim Hahn Produktion, spektakl pokazano w ramach międzynarodowego programu „Российско-германские культурные встречи 2003—2004 годов”. Fotografie ze spektaklu, informacje o realizacji zob. *Dostoevsky-Trip*. <http://red-torch.ru/archive/performance/?13> (dostęp: 20.09.2015).

⁸ Recenzje ze spektaklu zob. np. Н. Годер: *Банковская операция*. <http://www.vremya.ru/2007/182/10/188471.html> (dostęp: 20.09.2015); В. Гончарова: *Купи — продай*. http://www.smotr.ru/2007/2007_prakt_kapital.htm (dostęp: 20.09.2015); А. Карась: *«Капитал» не по Марксу*. <http://www.rg.ru/2007/10/25/a184769.html> (dostęp: 20.09.2015).

a w Kolonii *Hochzeitreise* (1994—1995)⁹. Dwa lata później w ramach odbywających się w Czelabińsku Dni Niemieckich w tamtejszym teatrze odbyło się czytanie sztuki Sorokina *Hochzeitreise* (1994—1995)¹⁰. Inscenizacja ostatniego jak dotąd utworu Sorokina — powieści *Теллурия* (2012) w reżyserii Marata Gacałowa¹¹ — miała miejsce 24 września 2014 roku w Sankt-Petersburgu.

Pierwsza i, jak się wydaje, jedna z ważniejszych sztuk Władimira Sorokina to *Пельмени* (1984—1997). Pracę nad nią autor rozpoczął bardzo wcześnie, bo 1984 roku. Miał wówczas już na koncie kilka znaczących utworów takich jak: powieść *Норма* (1979—1984), w której po raz pierwszy zdecydował się przenieść na grunt literatury zasady konceptualizmu; wyraźnie polemiczny z zasadami socrealizmu zbiór opowiadań i opowieści *Первый субботник* (1980—1984); oraz powieść *Тридцатая любовь Марины* (1982—1984). Cały czas jednak eksperymentował tylko na gruncie prozy. Dopiero pod koniec pierwszego okresu twórczości (1979—1991)¹² rozszerzył swoje poszukiwania o dramaturgię. Pierwszą próbą quasi-dramaturgiczną była *Колеска* (*Очередь*, 1983) — jawna kpina z „socjalistycznego wynalazku” — sklepowej kolejki, namacalnego dowodu absurdalnej w swej istocie gospodarki planowej. Rezygnacja z narratora, wymuszenie na odbiorcy samodzielnego konstruowania świata przedstawionego — to nie tylko dekonstrukcja klasycznej powieści, ale i w kontekście rozpoczętej już pracy nad pierwszym utworem dramatycznym próba zmierzenia się z nowym dla Sorokina rodzajem literackim.

Z tematycznego i problematycznego punktu widzenia *Пельмени* kontynuują kwestie poruszone w *Колеске*, jednocześnie wyznaczając kierunki rozwoju dramaturgii autora — znajdują się w nich wszystkie chwytły i motywy, które później będą znakami wywoławczymi jego sztuk. Warto w tym miejscu wspomnieć o związkach Sorokina z teatrem absurdu¹³. Podstawowym, o czym wspomina autor, źródłem jego „myślenia absurdystycznego” były liczne (fizyczne i psychiczne) traumy z dzieciństwa¹⁴, a później, już w dorosłym życiu — doświadczenia i eksperymenty soc-artowskie i towarzyszące temu rosnące zaintereso-

⁹ Reżyseria — Swietłana Furer. O Swietłanie Furer zob. *Светлана Фурер ансамбл*. <http://sf-ensemble.de/team/?lang=ru> (dostęp: 20.09.2015).

¹⁰ Челябинский Государственный Драматический Камерный Театр, *Владимир Сорокин «Свадебное путешествие»*. <http://www.kamerata.ru/pages/page542.html> (dostęp: 20.09.2015).

¹¹ O spektaklu zob. А. Киселев: *Голова Сорокина на подносе: «Теллурия» в Александринке*. <http://vozduh.afisha.ru/art/telluriya-na-novoy-scene-aleksandrinskogo-teatra/> (dostęp: 20.09.2015); А. Пронин: *Неподражательная странность. «Теллурия» На Новой сцене Александронского театра*. <http://www.teatral-online.ru/news/12368/> (dostęp: 20.09.2015).

¹² Stosuję tu podział zaproponowany przez Maksima Marusienkowa. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012.

¹³ W jednym z wywiadów mówi: „Моя проза связана с русским театром абсурда, и в этом смысле я представляю русскую метафизику”. В. Сорокин: *Моя жена предпочитает Томаса Манна*. <http://izvestia.ru/news/258464> (dostęp: 12.03.2015).

¹⁴ Szerzej zob. В. Сорокин: *Самый замечательный читатель — это, конечно, в России. Интервью*. В: Б. Соколов: *Моя книга о Владимире Сорокине*. Москва 2005, s. 69;

wanie rolę literatury postrzeganą przez pryzmat poglądów Michela Foucaulta¹⁵. Niebagatelną rolę odegrała także fascynacja pisarza twórczością oberiutów, ze szczególnym uwzględnieniem ich czarno-białej estetyki¹⁶.

Sztuka *Пельмени* powstawała czternaście lat¹⁷ i z tego względu do dziś jest uważana za jedno z najlepszych świadectw metamorfozy Rosji¹⁸. Zamiast tradycyjnej zwartej kompozycji podstawowym elementem porządkującym tekst jest czas, a ściślej jego upływ, któremu podporządkowane są wszystkie poziomy utworu. Odbija się to na architektonice sztuki — choć tekst nie jest podzielony na akty, to z łatwością można w nim wyodrębnić trzy części odpowiadające kolejnym etapom historii Rosji: schyłek lat 70., okres pieriestrojki, lata 90. Schemat budowy utworu, podobnie jak wszystkich tekstów Sorokina, jest taki sam: najpierw imitacja rzeczywistości, potem jej ośmieszenie, wykpienie¹⁹. Strategia ta, wpisująca się w model prozy „innej”, nastawiona jest na grę polegającą na nieustannym napięciu „między tym, co znane odbiorcy, a tym, co obce”²⁰, by ostatecznie doprowadzić do procesu dekonstrukcji zarówno mitów politycznych, jak i estetycznych. W tym kontekście Sorokinowskie *Пельмени* (także od strony formalnej) idealnie realizują założenia antydramatu absurdu. Brak wyraźnie zarysowanej intrygi jako ciągu przyczynowo-skutkowego Sorokin zamienia ciągiem luźnych scen połączonych wariacyjnie realizowanym lejtmotywywem pierogów. Bohaterowie są w swej istocie absurdalni, perfekcyjnie wpisujący się w pojęcie „antybohater”: bierni, rozmyci, patologiczni (z wyraźnym piętnem schizofrenii), marionetkowi. Stopień ich degradacji podkreślony

В. Сорокин: *Литература как кладбище стилистических находок. Интервью*. Беседовала С. Рол. W: *Постмодернисты о посткультуре*. Москва 1996, s. 124.

¹⁵ Sorokin, jak pisze Alicja Wołodźko-Butkiewicz, „Powtarza za Michelelem Foucaultem, że literatura jest totalitarna, gdyż rości sobie pretensje do władztwa nad człowiekiem, hipnotyzuje go, paraliżuje. Twierdzi — również za autorem *Historii szaleństwa* — że w literaturze pociąga go obłęd: »im bardziej odrażające teksty, tym lepiej«. A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa 2004, s. 234.

¹⁶ В. Сорокин: *Текст как наркотик: интервью*. Беседовала Т. Рассказова. В: В. Сорокин: *Сборник рассказов*. Москва 1992, s. 119.

¹⁷ Jest to jedyny tekst, który do dziś funkcjonuje w dwóch redakcjach — pierwsza z 1986 i druga z 1997 roku. O historii powstania sztuki oraz wprowadzanych doń modyfikacjach zob. szerzej: М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012, s. 218—223.

¹⁸ Krytycy twierdzą nawet, że głównym motorem działania autora, swego rodzaju współautorem tego tekstu, jest czas, bez którego tekst w ogóle nie miałby szansy powstać. В. Бондаренко: *Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015).

¹⁹ Пор. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012, s. 40; А. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury...*, s. 239.

²⁰ А. Skotnicka: *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław 2001, s. 70.

jest dodatkowo poprzez słabo zarysowaną tożsamość — niektórzy posiadają tylko nazwiska (Iwanowa, Iwanow), inni — tylko imiona (Natasza, Mark), jeszcze inni — przezwiska (Człowiek w okularach). Wszyscy oni (niezależnie od upływu czasu i zmian, jakie ze sobą niesie) żyją w więzieniu niestabilnej, pozbawionej punktów orientacyjnych rzeczywistości i, wiecznie nieszczęśliwi i rozedrgani, nieustannie błądzą w niej, rozpaczliwie, acz bezskutecznie, poszukując sensu własnego istnienia. Prezentując ich żalną egzystencję, Sorokin zbliża się do wizji zawartych w dramatach takich mistrzów jak Eugène Ionesco, Samuel Beckett, czy Jean Genet, w których „życie społeczne [...] staje się przedstawieniem rządzącej w nim przypadkowości”, zaś tkwiący w nim człowiek „jest tylko śmieszną marionetką, której zdaje się, że jest bohaterem lub po prostu zwykłym człowiekiem”²¹. Z tego względu, zgodnie z założeniami teatru absurdu, zawsze występują oni bądź w parach (w części pierwszej — Iwanowowie, w trzeciej — Mark i Natasza) bądź w układach trójkowych przy zachowaniu zasady „dwóch na jednego” (część druga — Iwanowowie kontra Człowiek w okularach), przy czym w każdym przypadku zestawienie to przybiera postać konfrontacji kat — ofiara. Można to zaobserwować już w pierwszej części dramatu. Bohaterowie — to przeciętne rosyjskie małżeństwo Iwanowów. Scena rozgrywa się w kuchni. Kobieta miesi ciasto na pierogi, zaś siedzący obok na krześle mąż — żołnierz zawodowy w stopniu chorążego, przegląda codzienną gazetę. Początkowo śledzimy zwykły, zarejestrowany ze stenograficzną dokładnością, utrzymany w neonaturalistycznym stylu, dialog pomiędzy partnerami.

ИВАНОВА (с силой месит тесто) Во как... во как... и во как...
 ИВАНОВ (не отрываясь от газеты) А?
 ИВАНОВА Во как мнется.
 ИВАНОВ А что?
 ИВАНОВА Да на молоке-то во... как...
 ИВАНОВ На молоке?
 ИВАНОВА Ага... на молоке-то... воно оно как...
 ИВАНОВ А ты на молоке нынче?
 ИВАНОВА А как же...²²

Głęboko zrutynizowany alogiczny, bełkotliwy dialog w połączeniu ze skrupulatnie odtworzonym zapisem rytualizacji działań bohaterów pogłębia wrażenia beznadziejności i bezsensowności ich egzystencji. Małe prostackie szczęście tej pary dopełnia ich niechlujny wygląd zewnętrzny. Sorokin pisze:

²¹ Hasło: „antyteatr”. W: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Słowo wstępne A. Ubersfeld. Tłum., oprac. i uzupełnienia S. Świontek. Wrocław—Warszawa—Kraków 1998, s. 48—49.

²² В. Сорокин: *Пельмени*. В: В. Сорокин: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 75. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania. Strony podano w nawiasach.

она в домашнем платье с засученными рукавами и в фартуке. [...] Он в клетчатой байковой рубашке, заправленной в кальсоны, которые, в свою очередь, заправлены в серые шерстяные носки.

(s. 75)

Zamierzony antyestetyzm stwarza iluzję wiarygodności, uwypuklając jednocześnie charakterystyczną nie tylko dla Sorokina, ale i całej tzw. literatury „innej” tendencję do eksponowania brzydoty rozumianej między innymi jako wyraz polemiki w odniesieniu do opresyjnego literaturocentryzmu poprzedniego okresu. „Uspokoiwszy” odbiorcę, Sorokin sięga po szok — po neutralnym wstępie piętrzy absurdy i doprowadza do sytuacji, w której niewinna wymiana zdań błyskawicznie przeradza się w makabryczny, przesycony nieumotywowanym okrucieństwem rytuał. Oto pijany mąż pastwi się nad żoną i zmusza do odegrania (utrzymanej w konwencji żołnierskiej fali) symulacji otrzęsin. Iwanowa najpierw musi bez zająknięcia wyrecytować swój życiorys, znieść przesłuchanie, a na koniec poddać się upokarzającej procedurze przysięgi przypieczętowanej obrzędem inicjacyjnym — kobieta zostaje oblana moczem. Absurdalny wymiar sytuacji uwypukla finał epizodu — zakończywszy „dzieło”, Iwanow błyskawicznie trzeźwieje i wszystko wraca do normy.

Druga część sztuki rozgrywa się kilkanaście lat później, również w mieszkaniu Iwanowów, ale już nie w kuchni, a w pokoju. Upływ czasu realizowany jest poprzez zastosowanie motywu symbolicznej podróży — Iwanowowie przechodzą przez przypominające zapuszczony i zagracony szpitalny magazyn pomieszczenie, w którym zalegają bezładnie rozrzucone atrybuty miniopej epoki („в углу ведра и швабры, рядом старое зубоврачебное кресло, на котором лежит синий газовый баллон; у стен старые железные койки, шкаф, стулья, большая красная трибуна с позолоченным гербом Советского Союза, телевизор на ножках и различные мелкие предметы” [s. 88]). W pokoju czeka na nich Człowiek w okularach — symbol kolejnej, pieriestrojkowej epoki. Jego rola i znaczenie wynikają zarówno z wypowiedzi, zachowania, jak i wyglądu. Jest to mężczyzna w średnim wieku ubrany w sweter, dzinsy i duże różowe okulary. Prawdopodobnie jest wysokim urzędnikiem państwowym (jednym z jego atrybutów jest czarna torba typu dyplomata), zna język angielski. Szybko okazuje się jednak, że oficjalny wizerunek Człowieka w okularach — to tylko kostium, bo *de facto*, podobnie jak Iwanowowie, urzędnik jest integralną częścią symulacyjnej, opartej na strachu przed władzą, nadrzeczywistości. Świadczy o tym stylizowana na prozę produkcyjną warstwa dialogowa. Trudno dopatrzeć się w niej sensu, bowiem rozmowa toczy się wokół zgody na podpisanie jakichś przyniesionych przez Człowieka w okularach dokumentów. Nie wiadomo, czego one dotyczą, ale mają na tyle dużą rangę, że odmowa poparcia ze strony Iwanowów i podpisania rzeczonych oznacza całkowitą klęskę urzędnika.

Ostatnia część przenosi czytelnika w pierwsze lata po upadku ZSRR. W drogiej restauracji uczują Nowi Rosjanie: bankier Mark i fotomodelka (a w rzeczy-

wistości ekskluzywna prostytutka, kochanka Marka) Natasza. Daniem głównym — prezentem-niespodzianką dla dziewczyny jest olbrzymi pieróg nadziany ciałem Człowieka w okularach, a prywatnie ojca Nataszy. Dziewczyna początkowo nie może zgadnąć składu farszu, a kiedy wreszcie dowiaduje się, czym nadziano pieróg — wpada w euforię i po obficie zakrapianej szampanem uczcie uroczyście pali głowę ojca. Sorokin pisze:

Берет со стола бутылку коньяка, отпивает из горлышка, обливается; смеется, вытирает ладонью коньяк с груди, нюхает ладонь, задумывается, потом смотрит на голову отца; подходит к голове, льет на нее коньяк из бутылки, затем подносит свечу; голова загорается.

(s. 107)

Sztuka Sorokina — to podróż przez czas i przestrzeń rzeczywistości rosyjskiej i radzieckiej prezentująca kolejne kryzysy wyznawanych dotąd narodowych wartości. Wychodząc od uznanych i akceptowanych schematów i rozwiązań, autor skutecznie rozbija je, niszczy, wykpiwa, by ostatecznie pokusić się o próbę zdiagnozowania aktualnej kondycji społeczeństwa rosyjskiego. Pierwsza wskazówka znajduje się już w, zapoczątkowującym główny lejtmotyw, tytule. Zwróćmy uwagę, że Sorokin posłużył się tu jednym z najbardziej wieloznacznych, a jednocześnie najbardziej znanych symboli Rosji. Funkcjonujące jako jeden ze znaków wywoławczych tego kraju pierogi mogą w zależności od składu farszu być albo daniem wykwintnym, zarezerwowanym dla bogaczy, albo powszechnym, dostępnym nawet najbiedniejszym. Demokratyczna natura tego dania sprawia, że w polu zainteresowania pisarza mogło się znaleźć całe społeczeństwo rosyjskie od zdegenerowanych sadystycznych wojskowych, poprzez potulnych urzędników, aż po wyznaczających nowe standardy życia Nowych Rosjan. Można zatem dojść do wniosku, że autora przede wszystkim interesuje codzienność Rosji ze szczególnym uwzględnieniem jej psychologicznej (a dokładniej psychiatrycznej) warstwy²³.

Niebagatelną rolę odgrywa lokalizacja akcji skrajnych części dramatu w kuchniach. Choć różnią się one wystrojem i wyposażeniem — pierwsza, z lat 70., jest bardzo uboga; druga, znajdująca się na zapleczu drogiej restauracji, to pomieszczenie niemalże ekskluzywne — jest to nieistotny szczegół, bo proces przygotowania pierogów jest taki sam. Ten swego rodzaju pierścień, klamra kompozycyjna nie tylko spaja tekst w spójną całość, ale i eksponuje na wyższym poziomie odniesień poczucie ciągłości historii Rosji niezależnie od zawirowań historyczno-politycznych.

W tym kontekście automatycznie dochodzi do jakościowej zmiany symboliki kuchni. W potocznej świadomości społecznej funkcjonuje ona jako symbol serca domu, rodzinnego ciepła i bezpieczeństwa. Czasy odwilży nadały jej dodat-

²³ Ibidem, http://www.library.ru/2/liki/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015).

kowy, jakościowo nowy wymiar — miejsca szczególnego — symbolu prawdy w przesiąkniętej powszechnym kłamstwem i terrorem radzieckiej nadrzeczywistości. Była ona (głównie z uwagi na standardy ówczesnych mieszkań, z których większość stanowiły tzw. komunalki) miejscem spotkań towarzyskich, ale i (co istotniejsze) nieformalnym ośrodkiem życia kulturalnego i intelektualnego²⁴. Sorokinowska kuchnia również nie jest pusta, ale wymowa rozgrywających się w niej scen skutecznie niszczy zarówno wszelkie utrwalone w świadomości społecznej wyobrażenia, jak i skojarzenia, stając się niebezpiecznym, wrogim antydomem, miejscem „obróbki” człowieka: w pierwszym akcie — głównie psychicznej; w ostatnim, w którym „słowo staje się ciałem” — dosłownej Sorokin pisze:

Голый человек в очках лежит на полу и стонет. Повара подсоединяют газовый баллон к громадной газовой плите, ставят на нее чан с водой, кидают в воду соль и лавровый лист. Затем обмывают человека в очках из шланга, солят его, перчат и закатывают в тесто. Получается громадный пельмень. Когда вода закипает, повара опускают пельмень в чан. Пельмень варится.

(s. 95)

Świadome zniesienie opozycji ciało — duch, ciało — tekst generuje zatarcie granicy pomiędzy tym, co estetyczne i nieestetyczne, moralne i niemoralne, sugerując przyzwolenie na nieograniczone pochłanianie wszystkiego (w tym całej kultury). Wniosek ten ma bezpośrednie przełożenie na wizerunek Rosji jako kraju rządów kolejnych bezwzględnych „kucharzy”, którzy z absolutną obojętnością „przetwarzają” ludzi w potrawy, żywią się nimi, by ich ostatecznie wywalić²⁵.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na znaczenie idealnie konweniującej z jedzeniem cielesności i zmysłowości w sztukach Sorokina. Jak podkreślał sam autor, literatura rosyjska zwykle znacznie chętniej uwypuklała walory ducha, niż ciała, traktując to ostatnie w kategoriach zbędnego balastu. Autor mówi:

Когда читаешь Достоевского, не можешь почувствовать тела героев: сложение князя Мышкина или какая грудь была у Настасьи Филипповны. Я же очень хотел наполнить русскую литературу телесностью: запахом пота, движением мышц, естественными отправлениями, спермой, говном. Как сказал Арто: «Там, где пахнет говном, пахнет жизнью»²⁶.

²⁴ Szerzej zob. A. George: *Ucieczka z „Sali numer sześć”. Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*. Przeł. B. Bratny. Warszawa 2004, s. 12—146.

²⁵ Sorokin rozwija ten motyw w opowieści *Москва* (2002). Pojawia się w nim szokujący w swej wymowie obraz miasta — jako miejsca zamieszkiwanego przez bezwolnych ludzi-pierogi, nic nieznaczących, gotowych do dowolnego przetworzenia przez każdego, kto będzie silniejszy od nich.

²⁶ В. Сорокин: *Убойное сало: «Я хотел наполнить русскую литературу говном»*. Беседовала О. Семенова. <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html> (dostęp: 3.11.2015).

Odwrocenie proporcji i nastawienie na uwypuklenie języka ciała w połączeniu z dążeniem do rozbicia tradycyjnych symboli i metafor generuje u pisarza zwrot ku ekspozycji ciemnej, wstydlivej części ludzkiej egzystencji. Sorokinowscy bohaterowie „mówią” albo językiem gwałtu, okrucieństwa i wymyślonych tortur (w tym rozczłonkowywaniem ciała), albo formami fizjologii: obrazy ekskrementów, wyuzdanej często seksualności albo procesu jedzenia (a częściej pożerania, pochłaniania) i zwracania²⁷.

Protestując przeciwko wszelkiej literaturze odzwierciedlającej rzeczywistość, Sorokin skłania się ku Foucaultowskiej teorii władzy i demonstrowa proces przekształcania się *homo aestheticus*²⁸ w *homo bellicus*²⁹. Eksponując biologiczny wymiar ludzkiego istnienia, Sorokin skupia lwią część swojej uwagi na transgresji pożywienia. Zjawisko to można zaobserwować, śledząc postępujący proces materializacji metafory jedzenia jako „smaku życia” i jednocześnie „smaku śmierci”³⁰. W pierwszej części podczas jedzenia dochodzi tylko do kanibalizmu symbolicznego (Iwanow pożera pierogi-nowożeńców). W drugiej Sorokin także nie wychodzi jeszcze poza symbol, choć nieco modyfikuje i rozszerza jego znaczenie. Maszynka do mięsa, o której wspomina Iwanowa („Я подпишусь, а через полгода, когда седьмой, пустят меня с Борисом Иванычем в мясорубку?!” [s. 92]), kieruje uwagę odbiorcy nie ku jedzeniu, a ku mechanizmom funkcjonowania radzieckich organów śledczych. W ostatniej, trzeciej części „słowo staje się ciałem”, a kanibalizm — faktem. Radosne pożeranie zamkniętego w pierogowym kokonie rodzica-uosobienia starego świata, a później rytualne odcięcie i spalenie jego głowy urasta do rangi symbolu ostatniego aktu przypieczętowanego zerwanie z przeszłością.

²⁷ Zwracanie pokarmu nie jest u Sorokina czynnością wstydlivą, a pożądaną, bo posiadającą właściwości analogiczne z *katharsis*. Sorokin twierdzi, że: „Рвотный рефлекс — это не значит плохо, это очищает организм. Литература должна быть разной, как и еда. Если есть каждый день пудинг, то в конце концов это тоже вызовет рвотный рефлекс. [...] Литература тоже должна быть трудной. Плохая литература — это как «Макдоналдс». Вроде съят, но на уровне ощущений чего-то не хватает”. В. С о р о к и н: *Убойное сало. «Я хотел наполнить русскую литературу говном»*. <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html> (dostęp: 4.11.2015).

²⁸ Jak podkreśla Wolfgang Welsch, w momencie kiedy w otaczającym człowieka świecie brak jakiegokolwiek punktu parcia, zaczyna on czerpać je z najbliższego otoczenia. Welch pisze: „W świecie, gdzie zanikają normy moralne, najpewniejsze oparcie zdają się dawać formy towarzyskie — wybór kieliszka i osoby na daną okazję. Kompetencja estetyczna ma rekompensować utratę standardów moralnych”. W. W e l s c h: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. G u c z a l s k a. Red. K. W i l k o s z e w s k a. Kraków 2005, s. 39.

²⁹ Foucault pisze: „Wszyscy mamy w głowie faszyzm i, na bardziej podstawowym poziomie, wszyscy mamy władzę w ciele”. Cyt. za: M. P o d n i e s i ń s k i: *Prawda i władza. Myśl Michela Foucaulta w latach 1956—1977*. Kraków 2012, s. 187.

³⁰ Szerzej na ten temat zob. A. Z y w e r t: *Smak życia — smak śmierci („Uczta” Władimira Sorokina)*. W: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 11. Zmysły*. Red. I. M a l e j, E. T y s z k o w s k a - K a s p r z a k. Wrocław 2014, s. 337—347.

Szczególne znaczenie ma tu sposób unicestwiania ciała „starego”. Najpierw zostaje ono ugotowane i podane na stół w „trumnie” z ciasta jako danie, potem zaś (w trakcie uczyty) dodatkowo dekapitowane *post mortem*. Ów, nawiązujący między innymi do praktyk odrąbywania przez republikanów głów królewskim posagom, akt ma głębokie znaczenie symboliczne — to namacalny znak ostatecznego końca epoki³¹. Istotnym szczegółem jest także fakt, że ów świąteczny pieróg jedzą zwykli ludzie. Takie rozwiązanie w pierwszej kolejności burzy mit o kanibalu jako nie-człowieku³², w dalszej zaś przenosi punkt ciężkości z aktu odmiany endokanibalizmu będącego formą agresji³³ na płaszczyznę symbolicznego wzajemnego pożerania się ludzkości³⁴ jako formy bezwzględnej walki o prymat.

Ważną cechą dramatów Sorokina jest ich, nawiązująca w wielu momentach do eksperymentów oberiutów, warstwa językowa. Początkowo, kiedy autor skupia się na dekonstrukcji okresu radzieckiego (pierwsza i druga część), tworzy absurdalny kolaż słów z języka potocznego, slangu i nowomowy. Są tu obecne i popularne hasła propagandowe („врагу не достанется!” [s. 81], „Служим Советскому Союзу” [s. 82], „Артиллерия — бог войны” [s. 83]), i zwroty charakterystyczne dla prozy produkcyjnej („Почему мы должны отвечать за обрезку?” [s. 90]), a nawet charakterystyczne dla pieriestrojki wtrącenia w języku angielskim („Все будет о'кей, Лев, все” [s. 89])³⁵. Z kolei Sorokin lat 90. koncentruje się, jak słusznie wnioskuje Władimir Bondarenko, na trzech podstawowych kwestiach: „Тема утраты прежней жизни — тема тыканья в новую жизнь (зачастую без ее убедительного обретения) — тема творческого импульса, который старую жизнь держал, а в новой заглох или преобразовался”³⁶. Nowe, jeszcze nie obrośnięte codziennością życie według

³¹ Szerzej zob. *Wymiary śmierci*. Wybór i słowo wstępne S. Rosiek. Gdańsk 2010, s. 157.

³² Potocznie, czemu starał się zaprzeczyć m.in. Michel de Montaigne w eseju *O kanibalach*, (a ze współczesnych badaczy William Arrrens w książce *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*. Przeł. W. Pessel. Warszawa 2010) kanibal — to nie-człowiek, „który złamał jeden z podstawowych zakazów stanowiących fundament cywilizacji”. Szerzej zob. K. Wojnowski: *Wszyscy kanibale!*. <http://www.e-splot.pl/?pid=articles&id=1454> (dostęp: 4.11.2015).

³³ Endokanibalizm — czyli zjedanie członków własnego plemienia. Szczególna odmiana kanibalizmu jako formy agresji; wynikający z wielkiej potrzeby dominacji i kontroli nad drugą osobą i ekspresji tej potrzeby. Szerzej zob. T. Sting Chmielik: *Kanibalizm*. <http://kult.polter.pl/Kanibalizm-c7717> (dostęp: 12.03.2015).

³⁴ Szerzej zob. J. Baudrillard: *Wymiana symboliczna i śmierć*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2007.

³⁵ Jednym z najszybciej zauważalnych efektów pieriestrojki były zmiany w języku mediów. Jak pisze Józef Smaga, „Do języka mediów szybko wchodzi takie »europejskie« pojęcia, jak »reiting« (ranking), »sponsor«, »dżoint-wienczure« (joint-venture), czy tak często przez Michała Sergiejewicza podczas jego triumfalnych wojaży zagranicznych powtarzany »kansensus«”. J. Smaga: *Rosja w 20 stuleciu*. Kraków 2001, s. 269.

³⁶ В. Бондаренко: *Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 (dostęp: 12.03.2015). Potwierdza to także Maksim Marusienkow, pisząc, że drugi okres

pisarza uosabiają Nowi Rosjanie. Wychodząc od socjologicznego, utrwalonego także w literaturze, wizerunku nuworysza, pisarz kreuje ich jako uosobienie prostactwa, prymitywizmu duchowego i krańcowej obojętności przechodzącej w nieumotywowane okrucieństwo. Choć nowobogaccy są niewyobrażalnie mądrzy, charakteryzuje ich to samo zbydlęcenie co prymitywnego sierżanta Iwanowa. („НАТАША Ой, это полный пиздец! [...] Папаша, блядь! [s. 100])). Jako przykład przypomnijmy ostatnią scenę sztuki. Jest ona bliźniaczo podobna w swej istocie do prezentowanej przez Sorokina w pierwszej części, ale tym razem obiektem opresji i poniżenia staje się mężczyzna. Najpierw, analogicznie jak wcześniej Iwanowa, przechodzi on sprawdzian posłuszeństwa, potem zaś zostaje widowiskowo upodlony — w finale rytuału pijana Natasza oddaje mocz na jego pośladki. Autor pisze:

Наташа поднимает платье, приспускает трусы, Марк приспускает брюки и, причитая молитвы, ложится на пол, ягодицами вверх.
НАТАША (как бы отпугивая гениталиями невидимых мышей) Изыйдите вон, окаянные! Изыйдите вон, окаянные! Изыйдите вон, окаянные!
Затем Наташа мочится на ягодицы Марка.
МАРК Аминь!

(s. 106)

Całość kończy się (równie błyskawicznym, jak to miało miejsce w pierwszej części w przypadku Iwanowa) otrzeźwieniem Nataszy i prośbą o podanie deseru.

Z konstrukcyjnego punktu widzenia rozwiązanie to idealnie wpisuje Sorokinowski tekst w poetykę teatru absurdu Jeana Geneta z jego koncepcją rytualnego, magicznego powtórzenia absurdalnych, niczym nieumotywowanych, niemających nic wspólnego z rzeczywistością aktów. Dokonujący się w ten sposób rytuał zwycięstwa-spełnienia staje się w rzeczywistości potwierdzeniem klęski. Jak słusznie podkreśla Martin Esslin,

Ритуал исполнения желания — акт абсурдный, пустота, отражающая себя; попытка, никогда не перекидывающая мост через бездну, разделяющую мечту и реальность, подобная магии первобытного человека, который не может смотреть в лицо холодной, безжалостной жестокости реального мира. Это ритуал мира невротиков и маниакальных наваждений, проявление отторжения от жизни³⁷.

Metoda dekonstrukcji starych idei i tradycyjnych wartości przybliży *Пельмени* do współczesnego dramatu metafizycznego, mówiącego, co podkreśla Anna Krajewska, „o tragicznej niepewności człowieka, który stoi na pustej scenie

twórczości Sorokin (1992—2000) rozpoczyna się od kryzysu twórczego spowodowanego m.in. właśnie zmianą charakteru rzeczywistości. Szerzej zob. M.П. Марусенко в: *Абсурдопедия Владимира Сорокина...*, s. 52.

³⁷ М. Эсслин: *Жан Жене. Театр зеркал*. В: *Idem: Театр абсурда*. Пер. Г. Коваленко. Санкт-Петербург 2010, s. 214.

niepewny prawdziwości wszystkiego, co go otacza — ani sceny, ani teatru, ani samego świata, ani Boga. Kwestionujący na koniec swą własną realność, okazuje się tragicznym bohaterem komicznej gry pozorów istnienia³⁸. Eksponując powszechną niepewność jednoznaczności rzeczywistości, Sorokin buduje świat oparty na współlistnieniu sprzeczności. Odwraca przy tym nie tylko tradycyjne, zwyczajowo przypisane tragizmowi i komizmowi, role, ale i (co widać choćby w obrazie tragikomicznej „stypy” po rytualnym „pogrzebie” Człowieka w okularach) zaburza proporcje pomiędzy sacrum i profanum. Tego rodzaju zabieg dowodzi, że autor rezygnuje z epistemologicznego badania świata i przenosi punkt ciężkości na kwestie ontologiczne, wysuwając na pierwszy plan pytania postpoznawcze³⁹. Przydatny przy tym okazuje się zarówno zastosowany przez autora chwyt logiki snu, jak i ukierunkowanie na panlabiryntowość przestrzeni. Taki potęgujący poczucie niepewności i zagrożenia sposób zacierania granic pomiędzy strukturami oswojonymi i obcymi automatycznie kieruje uwagę odbiorcy ku postmodernistycznej żonglerce symbolami i archetypami. Warto jednak podkreślić, że owo programowe nastawienie na grę uwypuklającą przypadkowość istnienia człowieka na świecie jest u Sorokina głęboko uzasadnione — to nie zabawa, a inspirowana metamorfozą Rosji forma metafizycznej refleksji nad kondycją swojego kraju⁴⁰. Niestety, jest to refleksja krytyczna — nie widząc jakościowych zmian w mentalności swoich rodaków, autor boleśnie uświadamia, że błędne koło wciąż się kręci i przyszłość, choć zewnętrznie inna, wewnętrznie jest tożsama z przeszłością⁴¹.

³⁸ A. Krajewska: *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznań 1996, s. 26.

³⁹ Szerzej zob. В. МсНале: *Пowieść postmodernistyczna*. Kraków 2012, s. 14.

⁴⁰ Potwierdzają to słowa samego autora, który w jednym z wywiadów stwierdził, że „Книга должна соответствовать времени, ее ритм должен совпадать с ритмом сегодняшней жизни”. В. Сорокин: «Мне не грозят какие-либо премии»: *И пусть умрут толстые журналы*. Беседавал А. Беляков. «НГ Ex Libris» 1999, ном. 2, s. 1.

⁴¹ Pogląd jest w dalszym ciągu aktualny. Eksponowali go i nadal eksponują pisarze różnych pokoleń, jak choćby Jurij Drużnikow, który w swojej ostatniej powieści pisał wprost: „Мы, русские, не живем сегодня, мы всегда живем вчера или завтра”. Ю. Дружников: *Первый день оставшейся жизни. Роман*. Москва 2008, s. 23.

Aleksandra Zywert — dr hab., profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej. Zainteresowania naukowe: rosyjska literatura emigracyjna, proza rosyjska przełomu XX i XXI wieku. Autorka książek: *Романы Бориса Пильняка 20-х годов* (2001) i *Писарство Владимира Войновича* (2012) oraz artykułów dotyczących twórczości współczesnych pisarzy rosyjskich (m.in. Siergieja Łukjanienko, Anny Starobiniec, Władimira Sorokina i Wiktora Pielewina).