

## Zakłócenie funkcji dialogu w rosyjskim teatrze absurdu epoki radzieckiej

„Bardzo zależy mi na tym, żeby poznano mnie bliżej jako literata, a nie tylko pisarza politycznego. Zaczynałem bowiem od literatury...”<sup>1</sup> – taką deklarację-życzenie zamieścił Andriej Amalrik w jednym z udzielonych przez siebie wywiadów. Debiutował bowiem jako twórca wierszy, by potem przejść do sztuk teatralnych mieszczących się w ramach dramatu absurdu, a dopiero w dalszej kolejności napisał *Niechcianą podróż na Syberię* (*Нежеланное путешествие в Сибирь*), *Czy Związek Sowiecki przetrwa do roku 1984?* (*Просушествует ли Советский Союз до 1984 года?*): „Od tego momentu stałem się znany i zaczęto mnie uważać za pisarza politycznego, albo nawet za historyka, jak mnie nazywają, choć sam się za historyka nie uważam. Powiedziałbym raczej, że jestem pisarzem, który interesuje się historią i, być może, z pewnym wyczuciem historii”<sup>2</sup>.

A przecież to właśnie zamiłowanie do beletrystyki, fascynacja teatrem, doprowadziły do ukształtowania się gustów literackich Amalrika, by w konsekwencji zaowocować stworzeniem dzieł dramaturgicznych. Przyszły twórca wielokrotnie wspominał, że wiersze (choć wówczas jeszcze bardzo nieudolne tak w planie treści, jak w planie wyrażania) zaczął pisać jako dziewięcioletni chłopiec, zaś jako trzynastolatek, z dwoma innymi rówieśnikami, urządził teatr kukielkowy, gdzie wystawiano, napisane przez owych domorosłych „dramaturgów”, sztuki. Jeszcze wcześniej wyraźnym doświadczeniem teatralnym była dla niego operetka, gdzie pracowała jego ciocia i gdzie mógł obserwować teatr zarówno jako widz, jak i uczestnik kularowych, pozascenicznych dyskusji wśród aktorów i reżyserów. Dzięki temu wcześniej rozumiał, że sztuka jest kwestią umowną. Ważnym faktem w dojrzewaniu twórczym Amalrika było wczesne rozpoznanie i dostrzeżenie przez niego fałszu socrealistycznej twórczości radzieckiej. Z tego względu, po ukończeniu czternastego roku życia, rzadko bywał w teatrach, nie chcąc narazić się (najpierw podświadomie, a później z pełną świadomością) na kontakt z zakłamaną pseudosztuką. Obowiązkowo, jako przeprowadzający wywiady z artystami, zaczął bywać w teatrze już po swym pierw-

---

<sup>1</sup> J. Pawlak, *Wywiad z Amalrikiem*, „Kultura” 1976, nr 9, s. 95.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 96.

szym zesłaniu i wtedy właśnie dostrzegł, iż na skutek odwilży nastąpiła poprawa zarówno w warstwie warsztatowej dzieł, jak i w ich wymowie ideowej.

Sztuki pisał Amalrik w latach 1963–1964 (później wielokrotnie je poprawiając i uzupełniając), a więc w czasie późnej odwilży, kiedy z powrotem zaciskała się pętla cenzury, a ideologia komunistyczna wraz z marksistowsko-leninowskim katechizmem wiary coraz głośniejszy domagały się należnych im praw. Dramaturgiczny debiut Amalrika trafił więc w próżnię, próba wydania utworów, nie mówiąc już o wystawieniu ich na scenie, nie mogła zakończyć się sukcesem. Uchylona na chwilę i tylko w nieznacznym stopniu kurtyna wolności twórczej teraz opadała znów, nie dając dojść do głosu niepokornym. Dramaty Amalrika okrzyknięto jawnie wrogimi dla ustroju, przylepiając im nadto (zupełnie zresztą bezpodstawnie) etykietkę pornografii i pod tym pretekstem zsyłając ich autora na Syberię.

Dramaty Amalrika są, w związku z powyższym, najmniej znaną i w najmniejszym stopniu opracowaną częścią jego spuścizny. W legalnym obiegu w Związku Radzieckim ukazały się dopiero w czasie *pieriestrojki*. Wcześniej pojawiały się (najczęściej we fragmentach) w formie *samizdatu*. Po rosyjsku zostały wydane w Fundacji Hercena w Amsterdamie w 1970 roku<sup>3</sup>. Tłumaczone były na język francuski, angielski i niemiecki. Sztukę *Wschód–Zachód* wystawiono na deskach holenderskiego teatru Globus. Kilka dramatów wydanych zostało w fachowych czasopismach teatralnych w Szwajcarii, grały je również teatry studenckie w Anglii, Stanach Zjednoczonych i Niemczech, dwie sztuki doczekały się ekranizacji na terenie Niemiec.

Pióru Amalrika przynależą następujące utwory sceniczne: *Moja ciocia mieszka w Wołokołamsku* (*Моя тетя живет в Волоколамске*), *Wschód–Zachód* (*Восток–Запад*), *Czternastu kochanków brzydkiej Mary Ann* (*Четырнадцать любовников некрасивой Мери-Энн*), *Vajka o białym byczku* (*Сказка про белого бычка*), *Czy wujek Jack jest konformistą?* (*Конформист ли дядя Джек?*) oraz *Nos! Nos? Nos!* (*Нос! Нос? Но-с!*).

Mieszczące się w ramach teatru absurdu sztuki Amalrika wykazują ścisły związek z egzystencjalizmem. Czynnikiem przekształcającym istnienie człowieka jest, wedle egzystencjalistów, mowa. Człowiek posługuje się mową, aby wyrazić istnienie, ale wyrażając przekształca je i fałszuje. Wierzy w wyrazy, jak gdyby im koniecznie odpowiadał byt. Wierzy, że jest tak, jak „wszyscy mówią”, sam powtarza, co mówią, i przez to przyczynia się do tego, że słowa stają się bytami, które „narastają nad rzeczywistym istnieniem”<sup>4</sup>. W takim rozumieniu dialog przestaje pełnić funkcje integracyjne, słowa przestają ludzi łączyć, zaczynają ich dzielić, atomizować, rozpraszają logiczny tok myślenia i zakłócają kontakt. Komunikacja międzyludzka staje się niemożliwa, rozpadają się więzi interpersonalne. Dla uwydatnienia tego rozpadu często stosuje Amalrik słowne wyliczanki, powtórzenia

<sup>3</sup> A. Амальрик, *Пьесы*, Фонд имени Герцена, Амстердам 1970. Wszystkie cytaty z tego wydania. W nawiasie podaję tytuł dramatu i numer strony.

<sup>4</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1990, s. 348.

i echolalię, rozumianą nie tylko jako powtarzanie jednakowych lub podobnych układów głaskowych jako naczelną zasadą organizacji i rozwijania wypowiedzi, niezależną od semantycznych rygorów języka, ale również (a może przede wszystkim) jako automatyczne i bezsensowne powtarzanie podobnych układów głaskowych występujących w mowie dzieci (w tym przypadku: wskazanie na postępującą infantyлизację społeczeństwa) oraz osób z zaburzeniami psychicznymi<sup>5</sup>. Porównajmy:

KOKI. Naga – kobieta!  
 NIKI. Naga – mężczyzna!  
 KOKI. Kobieta! Kobieta!  
 NIKI. Mężczyzna! Mężczyzna!  
 KOKI. Ubrana – mężczyzna!  
 NIKI. Ubrana – kobieta!  
 KOKI. Naga! Naga!  
 NIKI. Ubrana! Ubrana!  
 KOKI. Naga – ubrana!  
 NIKI. Kobieta – kobieta!  
 KOKI. Mężczyzna – mężczyzna!” (*Bajka o białym byczku*, s. 168).

W absurdalnym świecie sztuk Amalrika ludzie istnieją nie ze sobą, ale obok siebie. Słyszą się, ale nie słuchają i w konsekwencji – nie rozumieją. Zamykają się na innych i na otaczającą ich rzeczywistość. Wśród ludzi, ogarniętych chaosem istnienia, panuje swego rodzaju egoizm, skoncentrowanie się tylko na własnych, nieraz miałych, problemach. Zanika płaszczyzna porozumienia, nie ma łącznika między interlokutorami, na mocy czego język traci swą funkcję komunikacyjną. Sama komunikacja, ze względu na brak punktów stykowych wśród rozmówców, ulega rozkładowi. Obrazuje to na przykład taki cytat:

NEURASTENIK (*zwracając się do gospodyni domowej, pragnąc pokazać swoje wykształcenie, demokratyzm, a jednocześnie bliskość z profesorem*). Proszę zwrócić uwagę, rozmawiamy z profesorem o pogodzie: on ma wrażenie, że pada deszcz, a ja – że mocno świeci słońce. A tymczasem obiektywny świat istnieje niezależnie od naszych uczuć.

GOSPOSIA (*zachwycona*). O, tak, tak. Ja swojej córce powtarzam: nie ma co po kuchni się płatać, najważniejsze to – uczyć się. Nauka – to światłość, niewiedza – ciemność. Ja, na ten przykład, nawet nie umiem się podpisać. (*Moja ciocia mieszka w Wołokołamsku*, s. 13)

To samo miejsce zdarzeń, ten sam czas, te same osoby, a nic porozumienia zostaje zupełnie zerwana. Pogoda i nauka – to dwa różne tematy, które poruszają Neurastenik i Gosposia. Z tak prowadzonego „dialogu” nic nie wynika, bohaterowie mówią tylko po to, żeby mówić, żeby wypełnić, zataczającą coraz szersze kręgi, próżnię aksjologiczną. Słusznie więc zauważa Antoni Kępiński: „nie można zrozumieć tego, czego się samemu nie przeżyło choćby w minimalnym śladzie”<sup>6</sup>. Józef Tischner dodaje:

<sup>5</sup> *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 110.

<sup>6</sup> A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1974, s. 117.

To co doświadczamy jako „już zrozumiałe”, stanowi kanwę przedrozumienia dla tego, co jest zadane do zrozumienia. Oprócz „przedrozumienia” rozumienie zakłada „wspólny horyzont” rozumienia. By dwoje ludzi mogło się naprawdę zrozumieć co do jakiejś konkretnej sprawy, musi zaistnieć płaszczyzna, na której ludzie ci już wcześniej doszli do porozumienia. H. G. Gadamer mówi o ‘mieszaniu się horyzontów’ rozumienia. Aby człowiek zrozumiał człowieka, trzeba, by ich ‘horyzonty’ przeniknęły się wzajemnie, uległy „zmieszaniu”<sup>7</sup>.

W wyniku niemożliwości osiągnięcia owego „wspólnego horyzontu” Amalrik stosuje często tzw. dialog pozorny. Zauważamy zatem, iż dialog został tu zredukowany do mechanicznych słów trafiających w prawdziwą pustkę między postaciami. Stąd słowa wypowiedane są bez logicznego powodu i pozbawione sensu. Język i mowa straciły na wartości i znaczeniu. Słowa wykorzystywane przez wieki mechanicznie, utraciły swoją unikalność. Zdolność wypowiedania się nie odróżnia nas dłużej od zwierząt, dlatego postać żywego człowieka na scenie, zastępuje żywa, ale nieczuła, automatycznie sterowana kukła. Więcej: każde zdanie zaczęło skrywać w sobie kłamstwo i domieszkę prowokacji. Dlatego człowiek żyje w niejasnym, dwuznacznym świecie pełnym pułapek i przeciwieństw. Nie ma miejsca, aby się ukryć, nie ma wyjścia.

Komunikujemy się jednak przecież nie tylko przez język. Równie ważna jest komunikacja pozawerbalna: mowa ciała, gesty, mimika, wyraz twarzy... Wszystkie one mogą służyć osiągnięciu porozumienia i zrozumienia bez użycia słów. Nieraz są one nawet bardziej istotne i wiarygodne niżli słowa, albowiem dzięki nim uniknąć możemy pustosłowia, czczego werbalizmu, fałszu i obłudy. Kępiński twierdzi:

W całościowym oddziaływaniu lekarskim metoda komunikacji pozawerbalnej wydaje się najważniejsza. W tym wypadku stosunek lekarza do chorego przypomina te stosunki międzyludzkie, w których kontakt jest bardzo bliski, jak między dzieckiem a rodzicami, między zakochanymi, między zaciętymi wrogami. W stosunkach tych nie potrzeba słów, czyta się z twarzy<sup>8</sup>.

Ale w sztukach Amalrika również ten sposób wyrażania uczuć i emocji nie odgrywa żadnej roli. Gesty postaci są w istocie swej gestami kukieł, marionetek poruszanych za sznurki przez kogoś innego, ludzie stają się bezwolnymi maszynami napędzanymi sztucznie przez bodźce płynące z zewnątrz. Ich twarze, mimika, grymas, miny także są sterowane odgórnie, tak jakby jakiś bliżej nieokreślony „ktoś” kazał im wzdychać, wzruszać ramionami, wykonywać gwałtowne ruchy... Stąd brak pogłębienia psychologicznego postaci, częste, a charakterystyczne dla wszystkich absurdystów, stosowanie masek, teatralnych kostiumów, a co najważniejsze – stosowanie chwytów rodem z pantomimy oraz dwójkowy (Koko i Niki), a nawet trójkowy układ bohaterów, wskazujący na rozszczepienie jaźni, bądź zastyganie w bezruchu, spowodowane wszechogarniającym strachem. Klimat apatii,

<sup>7</sup> J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 1982, s. 403.

<sup>8</sup> A. Kępiński, *Rytm życia*, Kraków 1972, s. 313.

marazmu, niemocy osiąga Amalrik dodatkowo poprzez wprowadzenie motywu impotentów (Neurastenik i Poeta w sztuce *Moja ciocia mieszka w Wołokołamsku*).

Na skutek zatracenia funkcji dialogu, zacierania się komunikacji międzyludzkiej, przerywania ciągłości myśli, braku wymiany informacji, ludzie wyrzuci zostali z wszelkich wartości, zacierają się ich rysy indywidualne, wykształca się brak zaufania i wzajemna wrogość. Amalrik wprowadza tu znane zestawienie „człowiek człowiekowi wilkiem”. Przytoczmy przykład w oryginale:

Пришел-пришел! Ха-ха-ха-ха!  
 Мы волчьи сыновья!  
 Пришел-пришел! Ха-ха-ха-ха!  
 Живем в лесу не зря! (*Czy wujek Jack jest konformistą?*, s. 232)

Charakterystyczny dla egzystencjalistów i przejęty przez absurdystów (w tym przez Amalrika) jest stały lęk przed śmiercią. Okazuje się bowiem, że życie doczesne nie jest wstępem do innego, wyższego istnienia, ono jest skończone, po nim nie ma już nic. Stąd tak częste występowanie w Amalrikowskich sztukach scenicznych motywów tanatycznych, opisów umierania, samobójstw, zabójstw (np. *Czternastu kochanków brzydkiej Mary-Ann, Wschód-Zachód*).

Kruchość ludzkiego istnienia, egzystencjalna „filozofia nicości” oparta jest na tezie o braku zasady integrującej, na tym, iż Stwórca mechanicznie wrzucił człowieka w wir życia i zapomniał o nim, pozostawiając go sam na sam z troskami, lękami i trwogą. Więcej: zezwolił na okrucieństwa i trwanie w bólu. Cierpienie nie jest tu więc pojmowane jako jedno z niezbędnych doświadczeń, jako podniesienie krzyża (jako takie rozumiane będzie dopiero u tzw. egzystencjalistów katolickich), ale jako wina niezawiniona, jako oczywista krzywda. Stwórca pojmowany jest więc tutaj jako sędzia, ale niekoniecznie sprawiedliwy, a raczej okrutny.

Amalrik, podobnie jak inni absurdyści, wykorzystuje w swych dramatach czarny humor, a kategoria komizmu nierzadko stapia się z tragizmem. Raz śmiech zamiera na ustach, przegradzając się w grozę, innym razem nieszczęśliwe przypadki okazują się tylko wartymi wyśmiania, nic nieznaczącymi epizodami. Naturalistyczne, groźne opisy, hiperbolizowane i poddane wpływowi groteski, nierzadko pobudzają odbiorcę do śmiechu. Taka jest przykładowo scena opisu przez Bajarza znęcania się nad jego żoną, przypominająca instrukcję obsługi robota kuchennego, a mająca wyrzucić wrażenie i podziw na słuchającej tych absurdalnych bredni prostytutce:

MARY (*cały czas zdziwiona*). Tak po prostu bierzesz ją i bijesz?

BAJARZ. Tak. Wszystko odbywa się nadzwyczaj banalnie. Najpierw wymierzam jej policzek.

MARY. Ooo!

BAJARZ. Gdybyś słyszała, jak ona przy tym piszczy! Potem uderzam ją pięścią w klatkę piersiową i jednocześnie w brzuch. Najważniejsze – nie zatrzymywać się ani na sekundę.

MARY (*z zainteresowaniem*). Tak?

BAJARZ. Tak. Gdybyś wiedziała, jak ona wije się przy tym z bólu! Nie dając jej się opamiętać, zwałam ją z nóg i zaczynam bić wszystkim, co mi w ręce wpadnie.

MARY. Ooo.

BAJARZ (*wpadając w uniesienie*). Depczę ją nogami i biję butelką po głowie, dopóki butelka się nie rozbije, a odłamki z całej siły wbijam jej między żebra. Potem wrywam jej włosy z głowy i gryzę jej policzki, piersi i brzuch, tak żeby na ciele pozostały krwawiące rany.

MARY (*jęczy*). Ooo...

BAJARZ. Potem otwieram jej usta, wkładam rękę głęboko do gardła – widzisz, jaką mam wąską arystokratyczną dłoń – i zaczynam wrywać jej wnętrze. (*Czternastu kochanków brzydkiej Mary-Ann*, s. 125–126).

Łęk spowodowany obecnością złudzeń, niepasujących do rzeczywistości, rozładowany zostaje przez wyzwalający śmiech, towarzyszący poznaniu istoty absurdu wszechświata. Im większe niepokoje, im większa pokusa oddawania się mirażom, tym skuteczniejszy efekt terapeutyczny. Teatr absurdu wyraża strach i rozpacz, które biorą się z uświadomienia sobie, że człowiek otoczony jest obszarem nieprzeniknionych ciemności, że nigdy nie może poznać swej prawdziwej natury i celu i że nikt nie dostarczy mu gotowych zasad postępowania. Ale przez stawianie czoła strachowi i rozpacz, strach i rozpacz można przezwyciężyć<sup>9</sup>. Moc uzdrawiającą ma tu właśnie humor (choćby czarny) i śmiech.

Dramat absurdu poprzez wprowadzenie różnych rozwiązań formalnych rozbija strukturę rodzajową dramatu. Krystyna Pryszczewska zaznacza: „Wszystkie kategorie dramatyczne zostają zakwestionowane, akcja zostaje zredukowana, działanie przechodzi w stan bierności, słowo kieruje się ku milczeniu, ruch zmierza do martwoty, postać znika w przestrzeni”<sup>10</sup>. W związku z tym antydramat określa się jako „brak” – znika akcja, mowa, postać, redukuje się świat. Tak samo w sztukach Amalrika: realistyczne jest tylko samo zawiązanie akcji, później natłok tematów i motywów rozbija ciągłość „dziania się” (*Czy wujek Jack był konformistą?*); postaci albo zastygają (z różnych zresztą przyczyn) w bezruchu, albo ich ruch jest tylko pozorny (*Bajka o białym byczku, Czy wujek Jack był konformistą?*).

Dramat absurdu w ZSRR wprowadza pewne istotne *novum*, bowiem rzeczywistość komunistyczna sama w sobie była absurdalna i niedorzeczna. Absurdu nie trzeba tu więc było wymyślać ani poszukiwać w głębi ludzkiej egzystencji, tu absurd stawał się sam i występował we wszystkich sferach życia. Anita Kaźmierczak trafnie zauważa:

W stalinowskiej rzeczywistości nie było potrzeby na wyobrażenie sobie teoretycznej czy abstrakcyjnej wizji absurdalności, teoria została zastąpiona, a potem przerośnięta przez

<sup>9</sup> *Teatr absurdu*, [na stronie internetowej: <http://forum.pl/viewtopic.php?t=1053>, data odwiedzin: 22.10.2007, s. 3].

<sup>10</sup> K. Pryszczewska, *Świat w dramacie absurdu*, [na stronie internetowej: <http://www.cku.wodzislav.pl/gazeta/absurd.htm>, data odwiedzin: 12.06.2008, s. 1].

praktykę [...]. Kiedy zachodni Teatr Absurdu podkreślał zagubienie i bezsilność ludzkości, szczególnie najaskrawiając jej frustrację wywołaną niemożnością odnalezienia odpowiedzi na esencjonalne pytania o rzeczywistość i egzystencję, Sowietci, wręcz przeciwnie, ogłaszali, że jako jedyni mają gotową odpowiedź na każde, nawet najbardziej zawile pytanie, rozpowszechniając w ten sposób teorię prostego, nieuduchowionego życia<sup>11</sup>.

Utopia komunistyczna obiecywała bowiem usunięcie wszystkich ludzkich cierpień, włączając niesprawiedliwość i nierówność społeczną.

A zatem, w dramatach rosyjskiego dysydenta znajdziemy opis absurdalnej radzieckiej rzeczywistości, ogarniętej bezsenssem, a właściwie fałszywym sensem istnienia. W sztukach Amalrika króluje atmosfera strachu, podejrzliwości i wzajemnego braku zaufania. Strach wywołany jest przez niespodziewane stukanie do drzwi (*Moja ciocia mieszka w Wołokołamsku, Czy wujek Jack jest konformistą?*), pojawienie się nieznanego osoby (*Bajka o białym byczku*), zbyt natrączywe spojrzenia sąsiadów (*Czternastu kochanków brzydkiej Mary-Ann*)... Każdy uważany jest za konfidenta, a wszyscy żyją w kręgu szpiegomanii (*Wschód-Zachód*). Rozpatrywanie każdego jako potencjalnego wroga ogranicza w ogromnym stopniu wolność wewnętrzną obywateli Kraju Rad. Sprzyja temu wszechobecny w ZSRR donos. *Mały słownik języka polskiego* podaje następującą, lapidarną definicję tego pojęcia: „donos – oskarżenie, zwykle tajne, denuncjacja; donosiciel – ten, kto donosi, oskarża, denuncjator; donosicielstwo – działalność donosiciela, szpiegostwo, denuncjacja”<sup>12</sup>. Już w tym skrótowym ujęciu pojawia się pejoratywny wydźwięk działalności donosielskiej, oparty na braku odwagi do wypowiedzenia czegoś wprost i niechęci do podjęcia odpowiedzialności za swoje czyny. Według większości opracowań złożenie donosu uznaje się za czyn godny pogardy i haniebnym, chociaż pozostaje faktem, do którego czasami zachęca także władza. Takie podejście sprawia, że wielu badaczy uznaje autorów donosów za postacie „podejrzane moralnie”<sup>13</sup>. Inni mówią o zjawisku „godnym pożałowania”<sup>14</sup> albo „czynnie nagannym moralnie i karygodnym etycznie”<sup>15</sup>.

Choć donos obecny był w dziejach Rosji, to jednak dopiero po rewolucji 1917 roku przybrał rozmiary wręcz instytucjonalne. Obywatele radzieccy zobligowani byli do składania donosów, a niewypełnienie tego obowiązku skończyć się mogło zesłaniem do łagru albo nawet śmiercią. Zgłaszania donosów na najbliższych krewnych uczono dzieci już w przedszkolu. Prawdziwą kuźnicą donoszenia stała się organizacja pionierska. Wraz z rozpoczęciem akcji likwidacji analfabetyzmu lawinowo rosła ilość owych „pisemnych skarg”. I tak samo jak za kułaka uznany mógł być chłop, na którego doniósł zawistny sąsiad, tak i na skutek sąsiedzkich

<sup>11</sup> A. Kaźmierczak, *Teatr Absurdu w Zachodniej i wschodniej Europie*, [na stronie internetowej: [http://www.teatr.dlawas.com/tdw/index.php?option=com\\_content&t...](http://www.teatr.dlawas.com/tdw/index.php?option=com_content&t...) , data odwiedzin: 10.06.2008, s. 2].

<sup>12</sup> *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1969, s. 127.

<sup>13</sup> R. Conquest, *Wielki Terror*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 1977, s. 379.

<sup>14</sup> M. Fainsod, *Smolensk under the Soviet Rule*, London 1959, p. 218.

<sup>15</sup> J. Hassoun, *La Delation: un anarchisme, une technique*, Paris 1987, p. 4.

swarów szkodnikiem, pasożytem, zdrajcą... mógł okazać się każdy. Nie trzeba dodawać, że wiarygodność napływających z całego kraju „materiałów” i „źródeł” nie była sprawdzana. W Kraju Rad rozprzestrzeniła się więc plaga donosów. François-Xavier Nerard pisze: „donoszenie było integralnym elementem życia społecznego. Donoszono na członków najbliższej rodziny, na najserdeczniejszych przyjaciół. Niektórzy mówią nawet o «epidemii», «potoku donosów» albo «holocaustie». Żeby pokazać skalę zjawiska, zwykło się podawać przykłady osób, które zdobyły swoisty rozgłos jako «niedościgli mistrzowie wśród informatorów», gdyż mnożyli donosy w nieskończoność. Pewien mieszkaniec Kijowa sam jeden zadenuncjował koło dwustu trzydziestu osób. Jakiś donosiciel z Połtawy wydał całą swoją organizację. Wymienia się też rodzinę Artiomowów, składającą się z męża, żony, dwóch synów i trzech córek, którzy donieśli na sto siedemdziesiąt trzy osoby!”<sup>16</sup>. Zjawisko donosów na masową skalę precyzyjnie zilustrował Amalrik:

DAMA (*z zapalem*). [...] Sama byłem świadkiem jak obywatel Iwanow I.I., urodzony w 1930 roku, miejsce zamieszkania Chimiki-Howrino, rejon 1, dom 2, blok 3, mieszkanie 4, pracujący jako kierownik robót budowlanych w zarządzie elektromontażowym Nr 5, w wagonie trolejbusu wyrażał się niecenzuralnie, przyczepiał się do pasażerów, na uwagi nie reagował. Doniesienie złożono w miejscu pracy.

CÓRKA (*koniecznie chcąc zabrać głos*). Niedawno w restauracji rozegrała się na moich oczach niesamowita scena. Obywatel Pietrow P.P., rok urodzenia 1931, mieszkający w Choroszewo-Mniewnikach, rejon 6, dom 7, klatka 8, mieszkanie 9, pracujący jako mistrz w zakładzie fryzjerskim Nr 10, rozrabiał w sali restauracyjnej, obrażając godność obywateli. Odstawiony do izby wytrzeźwień. (*Czy wujek Jack jest konformistą?*, s. 220).

Lista owych obywatelskich powinności jest, oczywiście, znacznie dłuższa.

Ciekawe, że w dramatach Amalrika wypowiedzi zawierające donosy są pełne, rozbudowane, informacje wyczerpujące, podczas gdy w innych przypadkach dialog cały czas się rwie, przechodząc nieraz w bełkot. Repliki z donosami są również zdecydowanie najdłuższe. Owe „tyrady o donosach” pozostają w ostrym kontraście z nowomową<sup>17</sup>, którą posługują się ludzie radzieccy, a której ośmieszenia dokonał w swych dramatach dysydent rosyjski. Jego bohaterowie wygłaszają więc górnolotne hasła-slogany mające wzmocnić ducha wiary w nadrzędność ideologii komunistycznej nad wszystkimi innymi, żonglują zużyтыми powiedzeniami, dla podkreślenia sukcesów ZSRR stosują hiperbole, zaś gdy chodzi o jego porażki – eufemizmy.

Apatię, marazm życia w radzieckości można jednak, zdaniem Amalrika, przezwyciężyć. Trzeba w związku z tym podjąć walkę o godność. I właśnie to przesłanie odróżnia sztuki Amalrika z jednej strony od koszmaru bytowania w totalitaryzmie, z drugiej – od skrajnego pesymizmu egzystencjalistów.

<sup>16</sup> F.X. Nerard, *5% prawdy. Donos i donosiciele w czasach stalinowskiego terroru*, tłum. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2008, s. 10.

<sup>17</sup> Zob. np. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990, s. 43.



## Нарушение функции диалога в русском театре абсурда советского времени Резюме

Настоящая статья концентрируется на драматургическом творчестве Андрея Амальрика. К самым известным, опубликованным впервые в Амстердаме, театральным произведениям Амальрика относятся среди прочих: *Моя тетья живет в Волоколамске*, *Конформист ли дядя Джек?*, *Четырнадцать любовников некрасивой Мери Энн*, *Восток-Запад*, *Сказка про белого бычка* и творческая адаптация *Носа* Николая Гоголя.

Сам Амальрик утверждал, что его произведения опираются на опыт Самуэля Беккета (*В ожидании Годо*) и Эжен Ионеско (*Лысая певица*), то есть вписываются в традицию театра абсурда. В противоположность явления абсурда в культуре (Мартин Эсслин – *The Theatre of the Absurd*) – театр абсурда зародился не в Западной Европе в 50-х годах XX века, а в большевистской России в 20-е годы прошлого века. Абсурд на территории СССР не надо было придумывать, поскольку сама действительность была абсурдна и бессмысленна – с ее коммунальными квартирами, с теневой экономикой чудовищных размеров, манией преследования, обязанностью доноительства на ближайших родственников. Все эти проблемы нашли свое отражение в творчестве Амальрика-драматурга.