

Katarzyna Syska  
Kraków, Uniwersytet Jagielloński

## DRAMAT *UMIERA CHÓR ASI WOŁOSZYNY:* O NIEMOŻLIWOŚCI I KONIECZNOŚCI DIALOGU INTELEGENCJI Z NARODEM

### *Asya Voloshina's The Chorus Perishes: On the Impossibility and Necessity of Dialogue Between the Intelligentsia and the People*

ABSTRACT: Asya Voloshina's drama *The Chorus Perishes* (*Гибнем хор*) was prompted by her disillusionment with the ineffectiveness of the mass anti-regime protests in Russia in 2011-2012. Although the play is set during the First World War, this article seeks to interpret the play as a commentary on Russian society in 2014. The author sees one of the main reasons for political stagnation in the disconnection of the intelligentsia from the less educated majority of the nation. This rupture prevents the transformation of the metropolitan protests into a broad social movement. In her drama, Voloshina constructs a complex array of voices, formed by characters' speech (Doctor Mikhail and a Chorus composed of the documentary testimonies of soldiers) and intertextual references, to consider the causes and consequences of this fatal lack of dialogue between the intellectual elite and 'ordinary people'.

KEYWORDS: Asya Voloshina, contemporary Russian drama, tragic guilt, verbatim, intertextuality

Asia Wołoszyna (Esther Bol)<sup>1</sup> należy do grona uznanych i niezwykle ciekawych współczesnych dramatopisarek. Jej sztuki, niemal wszystkie o wydźwięku antytotalitytarnym, do 2022 roku otrzymywały nagrody literackie i teatralne oraz wystawiane były w wielu rosyjskich teatrach, a także za granicą. Po inwazji Rosji na Ukrainę 24 lutego 2022 roku Wołoszyna publicznie potępiła agresję, uczestniczyła w ulicznych manifestacjach, po czym wyjechała za granicę, zrzekając się rosyjskiego obywatelstwa. We wrześniu 2022 roku opublikowała radykalnie antywojenną sztukę *Crime*<sup>2</sup>, w której

---

<sup>1</sup> Na emigracji Wołoszyna oficjalnie zmieniła imię i nazwisko na Esther Bol. Ponieważ artykuł dotyczy sztuki napisanej przed wyjazdem, posługuję się poprzednimi danymi autorki.

<sup>2</sup> Sztuce tej, umieszczonej zresztą na tle innych tekstów dramatopisarki, poświęcił obszerny i wnikliwy artykuł Krzysztof Tyczko: „*A co to jest Rosja – teraz już nie wiem*”. *Ewolucja światoodczucia w „Crime” Asi Wołoszyny wobec innych jej sztuk*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2023,

podjęła próbę przekroczenia bariery między tekstem a działaniem, wzywając w finale „Always arm Ukraine”. Autorka dochodzi z dość licznych realizacji<sup>3</sup> swoich tekstów przeznaczona na wspieranie ukraińskiej armii.

Utwór *Umiera chór* (*Гибнет хор*), który stanie się przedmiotem dalszego namysłu, powstał w 2014 roku w ramach dramaturgicznego laboratorium „Wojna” przy BDT (Большой драматический театр) w Petersburgu – z myślą o 100-leciu wybuchu I wojny światowej, a po raz pierwszy wystawiony został w 2015 roku<sup>4</sup> – już w kontekście obchodów 70-lecia zakończenia II wojny światowej. Pamięć o tych wydarzeniach pełni jednak w znacznym stopniu funkcję maski historycznej dla przeżyć autorki („стыд и боль”<sup>5</sup>) wywołanych rosyjską aneksją Krymu w marcu 2014 i rozpoczęciem działań zbrojnych na Donbasie.

W najoczywistszym odczytaniu sztuka stanowi pokojowy manifest, obnażający bezsensowne, masowe okrucieństwo wojny. Akcja toczy się w 1915 roku w pociągu wiozącym rannych z frontu. Bohaterów jest zaledwie troje – petersburski okulista Michaił, prowincjonalna sanitariuszka Sofia oraz Chór – zbiór żołnierskich głosów (a zarazem dręczące lekarza-inteligenta sumienie). Doktor, strauumatyzowany koniecznością ciągłego amputowania żywcem kończyn, zasywania wnętrzości, nie radzący sobie z poczuciem winy po tym, jak zastrzelił zbyt głośno krzyczącego pacjenta, stopniowo popada w szaleństwo, wskutek uderzenia w pociąg pocisku traci wzrok, a w finale popełnia samobójstwo.

Znaczące wydaje się, że Wołoszyna podejmuje nieczęsty w literaturze rosyjskiej w ogóle, a we współczesnej dramaturgii szczególnie temat „imperialistycznej” I wojny światowej – pierwszej wielkiej katastrofy XX wieku, która, jak twierdzi Jay Winter, na Zachodzie pozostawiła „nieznośne poczucie masowej śmierci (...), chmurę żałoby”<sup>6</sup>, wizję powojennego świata jako „ocaleńców przycupniętych na górze ciał”<sup>7</sup>. W Rosji zaś, przyćmiona przez kolejne krwawe katastrofy, w niewielkim stopniu zaistniała

---

nr 33, s. 1-39. Można w nim znaleźć pełniejszą biografię Wołoszyny oraz bibliografię dotyczącą opracowań jej twórczości. Tyczko wniósł poważny wkład w popularyzację twórczości Wołoszyny w Polsce, ponieważ opublikował przekłady dwóch jej tekstów na język polski: *Człowiek z ryby* (*Человек из рыбы*), „Teatr” 2018, nr 12, s. 80-82 oraz *Mama* (*Мама*), „Dialog” 2018, nr 3, s. 160-185.

<sup>3</sup> Mowa o czytaniach i spektaklach zagranicznych, ponieważ sztuki Wołoszyny zostały zdjęte ze scen rosyjskich teatrów.

<sup>4</sup> Premiera sztuki odbyła się na scenie teatru Twórcza Przestrzeń „Imażynarium” w Petersburgu w kwietniu 2015 (reż. Jewgienija Boginska), a w ciągu kolejnych lat powstały spektakle w kilku teatrach (m.in. w Kaliningradzie, Samarze, Moskwie). Spośród ważniejszych warto wymienić efektowne przedstawienie moskiewskiego Centrum Dramaturgii i Reżyserii zrealizowane metodą SounDrama (2017, reż. Władimir Pankow) oraz najnowsze – niezależnej grupy teatralnej Fulcro, która wystawiła *Umiera chór* w swojej nowej emigracyjnej siedzibie w Tel-Awiwie (2022, reż. Daria Szamina).

<sup>5</sup> *Ася Волошина: Драмматургия – это опрокинутый психоанализ*, беседовал Д. Маслаков, [w:] <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html> (30.05.2024).

<sup>6</sup> J. Winter, *Powrót umarłych*, tł. M. Napiórkowski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2022, s. 328.

<sup>7</sup> Ibidem.

w pamięci zbiorowej, a co za tym idzie – uległa jeszcze słabszemu przepracowaniu niż kolejne historyczne traumy. Jednocześnie, ten uniwersalny obraz konotuje wszystkie późniejsze konflikty zbrojne z udziałem Rosji (didaskalia precyzujące czas akcji ostatniego aktu otwierają nieskończoną perspektywę: „Время потерялось – непонятно, сколько это длится”<sup>8</sup>), zaś krytycy w XXI wieku widzieli w spektaklu bezpośredni komentarz do współczesności. W kwietniu 2015 roku Siergiej Bondarjenko pisał:

В пьесе зримо переживается не тогдашнее, а нынешнее крушение иллюзий, ничтожность интеллигентских практик, при помощи которых мы, кажется, хотели что-то изменить в мире. (...) А за окном (...) была просто другая жизнь, равнодушная к нашему коллективному камланию. И возможно, в эту самую минуту за сотни километров от Петербурга окраину какого-нибудь городка со смешным малороссийским названием «обрабатывали» самоходные гаубицы<sup>9</sup>.

W niniejszym artykule zaproponuję lekturę dramatu *Umiera chór* wytyczoną przez dwie perspektywy: tematyczną (relacja inteligencja-lud<sup>10</sup>) i formalną – skupioną na funkcji wybranych intertekstualnych odwołań, budujących płaszczyznę metaliterackiej refleksji.

### Dramaty obolałego sumienia inteligencji<sup>11</sup>

W 2018 roku Wołoszyna twierdziła: „Но все же она [sztuka] не о войне. А о вине перед народом. Вине за его невежество. Нашей вине”<sup>12</sup>, a w 2023 roku w obszernej rozmowie z Yaną Meerzon za jedną z najdotkliwszych bolączek rosyjskiego społeczeństwa uznała „całkowite zerwanie [inteligencji] ze zwykłymi ludźmi. Tragiczny

<sup>8</sup> А. Волошина, *Гибнет хор*, [в:] *Гибнет хор: четыре пьесы о России*, Санкт-Петербург 2018, с. 4. Dalej w tekście cytuję według tego wydania, podając numer strony.

<sup>9</sup> С. Бондаренко, *Заклинание страха*, «Петербургский театральный журнал» 2015, № 2, [в:] <https://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straxa/> (20.05.2024).

<sup>10</sup> Używane w tym kontekście rosyjskie słowo *народ* jest trudno przetłumaczalne na język polski, nie oznacza bowiem narodu jako wspólnoty symbolicznej, lecz słabo wykształconą i mało świadomą większość społeczeństwa. Będę zatem, z pewnym oporem, naprzemiennie używać określeń „lud”, „naród”, „masy”, „prości ludzie”, mając świadomość ich nieprecyzyjności i ograniczeń. O semantycznych granicach rosyjskiego *народ* i polskiego „naród” w kontekście kształtowania się w obu krajach warstwy inteligencji i jej relacji z resztą społeczeństwa Dienis Sdwiżnikow pisze: „Не только в польском *naród*, но и во французском *peuple*, и в немецком *Volk* такой пропасти между образованной и необразованной частью заложено не было. И если во всех перечисленных случаях можно было говорить об «интеллигенции народа», то в нашем между этими двумя понятиями неизменно бочком с извиняющейся улыбкой втискивался союз «и»: интеллигенция и народ”. Д. Сдвижников, *Знайки и их друзья. Сравнительная история русской интеллигенции*, Москва 2021, с. 134-135.

<sup>11</sup> Sformułowanie użyte przez Wiktora Woroszylskiego w wykładach o literaturze rosyjskiej: W. Woroszylski, *Wykład I [O inteligencji rosyjskiej]*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 375.

<sup>12</sup> А. Волошина, *Драматургия...*

brak jakiegokolwiek języka, którym można by się z nimi porozumieć”<sup>13</sup>. Wyjaśniła jednocześnie, że ową winę inteligencji wobec „zwykłych ludzi” widzi jako ponadjednostkową, „dziedziczną, rodową”, nieświadomioną, a fatalną w skutkach, a więc tragiczną.

Relacje inteligencji (rozumianej jako ogół ludzi wyedukowanych i zdolnych do krytycznego myślenia) i ludu stanowiły jedno z istotniejszych rosyjskich zagadnień filozoficzno-społecznych od pierwszej połowy XIX wieku aż do rewolucji 1917 roku, sytuując się na przecięciu wątków fundamentalnego sporu o tożsamość Rosji i perspektywy jej cywilizacyjnego rozwoju, toczonego przez słowianofilów i okcydentalistów oraz ich kontynuatorów (m. in. zwolenników prawosławnej tradycji i propagatorów idei rewolucyjno-socjalistycznych). Mimo radykalnych różnic stanowisk w bez mała stuletniej debacie dotyczącej stosunków wykształconej elity i mas ludowych, wspólny mianownik, a zarazem punkt wyjścia dalszych podziałów światopoglądowych, stanowiła teza o rzeczywistym wyobcowaniu społecznym inteligencji, któremu zresztą władze carskie sprzyjały, przeczuwając rewolucyjny potencjał w zbliżeniu tych klas<sup>14</sup>. Owo „odszczerpięstwo” utrudniało realizację podjętej przez rosyjską inteligencję misji „pośrednika między dwoma typami kultur oraz (...) pomiędzy tymi elementami własnej kultury, które w wyniku kulturowej konfrontacji wymagają ponownego zdefiniowania ról społecznych i wzajemnych zależności”<sup>15</sup>, a także mediacji między władzą a ludem. Stawiało także wykształconą elitę przed dylematem wyboru strategii zmniejszenia przepaści klasowej, który Małgorzata Abassy podsumowała następująco: „podnieść lud do towarzystwa czy zintegrować towarzystwo z ludem poprzez powrót do tradycyjnych zasad”<sup>16</sup>. Przy tym inteligentkie wyobrażenia o „narodzie” cechowała daleko posunięta ambiwalencja, skłonność bądź do jego idealizacji (słowianofilskie koncepty prawdy prostego ludu czy narodu-bogonośca), bądź przeciwnie – demonizacji (por. okcydentalistyczne wizje destrukcyjnego, ciemnego chłopskiego żywiołu), a postawy wahały się między uniżonością a pogardą.

Ujmowanie tych stosunków w kategoriach winy obecne było już w dekabrystowskiej refleksji społecznej<sup>17</sup>, a mocno wybrzmiało w latach siedemdziesiątych XIX wieku w kręgach narodnickich, między innymi w artykułach Nikołaja Michajłowskiego czy *Listach historycznych (Исторические письма)* Pawła Ławrowa, którzy w od-

<sup>13</sup> A. Voloshina, *On the rightlessness for compassion or how to redeem an unredeemable guilt*, interview by Y. Meerzon, [w:] [https://www.critical-stages.org/26/on-the-rightlessness-for-compassion-or-how-to-redeem-an-unredeemable-guilt/?fbclid=IwAR1ne0YxsGSxkB4HCWpY1QFJH378ztB\\_OHKsDzMOt1RbuUaQHkX45AY9AKQ](https://www.critical-stages.org/26/on-the-rightlessness-for-compassion-or-how-to-redeem-an-unredeemable-guilt/?fbclid=IwAR1ne0YxsGSxkB4HCWpY1QFJH378ztB_OHKsDzMOt1RbuUaQHkX45AY9AKQ) (21.05.2024). Tu i dalej, jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie z języka angielskiego moje – K.S.

<sup>14</sup> Na ten temat zob. szerzej: M. Smoleń, *Rosyjska inteligencja liberalna i radykalna w XIX i na początku XX wieku*, Kraków 2010, s. 59-61.

<sup>15</sup> M. Abassy, *Inteligencja a kultura. O problemach samoidentyfikacji dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 17.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 95.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 50-54.

kupieniu długu zaciągniętego u wyzyskiwanych mas widzieli moralną powinność warstw uprzywilejowanych. Jak pisze Andrzej Walicki, poglądy Ławrowa:

znakomicie wyrażały stan duchowy wykształconej, dręczonej poczuciem winy socjalnej i pragnącej poświęcić się dla dobra ludu – przede wszystkim młodzieży szlacheckiej – tzw. kajającej się szlachty, która poczęła wówczas odgrywać coraz większą rolę w ruchu demokratycznym<sup>18</sup>.

Kompleks winy wobec „prostego ludu”, który aktualizuje w swoich wypowiedziach Wołoszyna, towarzyszył zatem rosyjskiej warstwie wykształconej od jej początków, w literaturze zaś obecny jest co najmniej od *Podróży z Petersburga do Moskwy* (*Путешествие из Петербурга в Москву*) Aleksandra Radiszczewa<sup>19</sup>. Lidia Liburska przyczynę pogłębiania się owego kompleksu w pierwszych dekadach wieku XX widzi w fakcie, iż „występujące w wieku XIX elementy wzajemnego oddziaływania czy próby dyfuzji kultury «miejskiej» i «wiejskiej» nie zdołały przezwyciężyć dzielącej ich przepaści”<sup>20</sup>.

Mimo radykalnej przebudowy struktury społecznej wskutek rewolucji bolszewickiej, a następnie transformacji ekonomiczno-politycznej po upadku ZSRR, problem „oderwania inteligencji od narodu” pozostaje aktualny – i zaświadcza o tym nie tylko twórczość Wołoszyna. Falę zainteresowania relacjami formacji społecznej, dziś częściej określającej się jako „klasa twórcza” („креативный класс”), z tzw. masami można zaobserwować po 2012 roku, kiedy zaczęto krytycznej refleksji poddawać antyreżimowe protesty lat 2011-2012, które dość masowo ogarnęły duże miasta. Udział w ruchu protestacyjnym i jego skuteczne zdławienie przez władzę oraz odczuwalne ograniczenie swobód obywatelskich stały się doświadczeniem formacyjnym ówczesnych dwudziesto- i trzydziestolatków<sup>21</sup>. Jako jedną z istotnych przyczyn niepowodzenia antykremlowskiego zrywu badacze wymieniaли słabe zakorzenienie inteligencji w społeczeństwie, a co za tym idzie – niemożność uzyskania szerszego poparcia dla demokratycznych zmian. Porównując podobne u źródeł losy inteligencji francuskiej i rosyjskiej, Aleksandr Wierszynin stwierdza, że o ile pod koniec XIX wieku ta pierwsza przeobraziła się w klasę realnie reprezentującą znaczną część społeczeństwa, w Rosji „«функцией народной жизни» она [inteligencja – K.S.] не являлась из-за культурной пропасти, отделявшей ее от масс, а в ряды политической элиты ее

<sup>18</sup> A. Walicki, *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Kraków 2005, s. 364.

<sup>19</sup> Zob.: В. Кантор, *Откуда и куда ехал путешественник? («Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева)*, «Вопросы литературы» 2006, № 4, s. 83-138.

<sup>20</sup> L. Liburska, *Kultura i inteligencja rosyjska. O pisarstwie Lidii Czukowskiej*, Kraków 2003, s. 36.

<sup>21</sup> W dramatach napisanych przed 2020 rokiem Wołoszyna, pod wpływem doświadczenia antyreżimowego zrywu lat 2011-2012, eksponuje problem wolności i strategii funkcjonowania w warunkach politycznej niewoli (na ten temat zob.: K. Tyczko, *Wolność i tragizm*, „Teatr” 2018, nr 12, s. 39-42), (nie)skuteczności protestu (tragikomedialna *Antygona. Redukcja – Антигона. Редукция*), inteligencjonalnej bezsilności i eskapizmu (m.in. *Człowiek z ryby*).

не допустили”<sup>22</sup>. Według Marka Lipowieckiego, taka postawa „podwójnego oporu” – jednocześnie wobec opresyjnego systemu i „zacofanych mas” – charakteryzowała również późnosowiecką inteligencję techniczną i wyznawany przez nią elitarny liberalizm: „одновременно антитоталитарный и антидемократичный, который противостоял власти, но и под «народом» понимал лишь «свой круг», а вовсе не «широкие массы»”<sup>23</sup>, co utrudniało budowanie społecznej solidarności. Towarzyszyło temu ukształtowane w warunkach długotrwałej politycznej opresji pojmowanie kultury (nauki, sztuki, ale i nauk humanistycznych) nie jako części rzeczywistości polityczno-społecznej, lecz równoległej wobec niej sfery osobistej wolności i rozwoju. Schematy te zaważyły również na charakterze zrywu 2011-2012. Był on niezwykle wyrazisty estetycznie i intelektualnie (zyskując później nawet określenie „kreatywnego protestu”<sup>24</sup>), co czyniło go swoistym dziełem sztuki, skierowanym do dość ograniczonego kręgu odbiorców i obniżało subwersywny potencjał. Ponadto, jak nie bez ironii twierdzi Ilja Kalinin, wykluczająca strategia samoidentyfikacji ruchu opierała się na podkreślaniu różnic kulturowych:

Так либерально-демократическая традиция культурного противостояния государству (повторяющаяся также и на уровне неизбежного – хотя и остро переживаемого – культурного разрыва с народными массами) получила неолиберально-креативный *upgrade*, уже вполне откровенно и без всяких интеллигентских переживаний выстраивающий жесткую культурную границу между *smart and sexy, mobile and active* агентами новой нематериальной экономики и „пассивным” большинством, „предпочитающим” (...) работать в машинном цеху (...) [и] смотреть по вечерам телевизор, вместо того, чтобы быть продвинутыми *prosumers* эпохи Web 2.0<sup>25</sup>.

Badacz sugeruje, że podkreślanie w autoprezentacji ruchu kwestii artystyczno-lifestylowych nie tylko uniemożliwiło zyskanie szerszego poparcia współobywateli, lecz również podpowiedziało władzy skuteczną retorykę pogłębiania społecznych podziałów poprzez konfrontowanie „prawdziwego narodu rosyjskiego” ze „zgniłą inteligencją”<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> А. Вершинин, *Отчужденная интеллигенция: российская проблема и французский урок*, «Неприкосновенный запас» 2015, № 4, [в:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi\\_zapas/102\\_nz\\_4\\_2015/article/11570/?sphrase\\_id=610477](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/102_nz_4_2015/article/11570/?sphrase_id=610477) (20.05.2024).

<sup>23</sup> М. Липовецкий, *Траектории ИТР-дискурса. Разрозненные заметки*, «Неприкосновенный запас» 2010, № 6, с. 216.

<sup>24</sup> Zob. np. J.G. Mathers, *Even the toys are demanding free elections: humour and the politics of creative protest in Russia*, [in:] *Cultural Forms of Protest in Russia*, ed. B. Beumers, A. Etkind, O. Gurova, S. Turoma, Routledge, London – New York 2018, p. 105-119.

<sup>25</sup> И. Калинин, *О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия»*, «Неприкосновенный запас» 2017, № 6, [в:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi\\_zapas/116/article/19490/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyi_zapas/116/article/19490/) (19.05.2024).

<sup>26</sup> Zob. *ibidem*. Do podobnych wniosków doszła M. Abassy, przeanalizowawszy społeczny aspekt protestów 2011-2012: „inteligencja poniosła klęskę i nie zdołała zapewnić rosyjskiemu społeczeństwu

**Bohater umiera – chór jest od początku martwy<sup>27</sup>**

W sztuce *Umiera chór* wielostronne przedrewolucyjne konceptualizacje relacji inteligencja – lud stanowią ogólne tło ideowe konfliktu. W poszczególnych replikach można wprawdzie rozpoznać konkretne stanowiska, te jednak wzajemnie się podważają, ujawniając złożoność problemu.

Bohaterowie tworzą specyficzny układ. Protagonistą jest stołeczny chirurg Michaił, przed wojną wyrafinowany i dobrze sytuowany inteligent z żoną „z kręgów artystycznych”, a w czasie akcji – złamany psychicznie cyniczny alkoholik. Jego antagonistą<sup>28</sup> – Chór o statusie na poły dokumentalnym, ponieważ jego repliki to świadectwa żołnierzy I wojny światowej zgromadzone przez pielęgniarkę frontową i pisarkę Sofię Fiedorczenko w książce *Naród na wojnie* (*Народ на войне*, 1917)<sup>29</sup>. Chór to „персонафицированный образ народа”<sup>30</sup>: złożony z fragmentarycznych opowieści niepiśmiennych żołnierzy, anonimowy, ale chwilami przybierający konkretną postać „rudego chłopca”, którego Michaił w desperacji zastrzelił na stole operacyjnym. Jego status ontologiczny jest niejasny – z jednej strony istnieje tylko w świadomości doktora jako jego projekcja (Sofia go nie słyszy), z drugiej zaś z biegiem akcji zyskuje pewną samodzielność i w krytycznym momencie potrafi bezpośrednio zadziałać. Natomiast sanitariuszka-ochotniczka Sofia, która jako piśmienna dziewczyna z prowincji zajmuje między nimi pozycję pośrednią, w finale staje się swoistym kulturowym mediatorem zbliżającym Chór i Michaiła.

Pierwsza część dramatu składa się wyłącznie z naprzemiennych kwestii doktora i Chóru, które nie układają się jednak w pełnowartościowy dialog, lecz tworzą dość niezależne, choć komentujące się nawzajem monologi. Didaskalia charakteryzują te relacje następująco: „Михаил нарочито игнорирует Хор, делает вид, что говорит с залом, но, на самом деле, ведёт диалог именно с Хором и только Хором жив” (s. 5). Pragnąc dialogu z Chórem, eksplicytnie doktor wciąż deklaruje jego niemożność

---

przejścia od rzeczywistości totalitarnej do takiego systemu wartości i ich instytucjonalnych reprezentacji, w których na pierwszym miejscu stawia się wolność”. M. Abassy, *Status i funkcje rosyjskiej inteligencji w społeczeństwie posttotalitarnym*, „Politeja” 2022, nr 1, s. 75.

<sup>27</sup> Sformułowanie Wołoszyny z jej korespondencji z Yaną Meerzon, której fragmenty badaczka opublikowała w swoim artykule: „*The Chorus Perishes*” – on *Esther Bol’s Theatre of Catastrophe*, „Studii și cercetări științifice. Seria Filologie” 2023, nr 50, s. 39, stanowiącym analizę trzech dramatów Wołoszyny w kontekście filozofii i estetyki powojennego teatru katastrofy.

<sup>28</sup> Równie uprawnione – w zależności od obranej optyki badawczej – jest uznanie za protagonistę Chóru, jak robi to Yana Meerzon. Zob. *ibidem*.

<sup>29</sup> С. Федорченко, *Народ на войне*, Москва 1990, [в:] [http://www.belousenko.com/books/memoirs/fedorchenko\\_narod\\_na\\_vojne.htm](http://www.belousenko.com/books/memoirs/fedorchenko_narod_na_vojne.htm) (20.05.2024). A. Trifonow we wstępie poprzedzającym to wydanie pisze o wielkim zainteresowaniu książką Fiedorczenko wśród takich pisarzy jak Błok czy Bułhakow, a także o skandalu wokół jej dokumentalności, bowiem dekadę po pierwszym wydaniu autorka przyznała, że na froncie nie prowadziła zapisków – dopiero po powrocie w przybliżeniu odtwarzała zapamiętane żołnierskie opowieści.

<sup>30</sup> Т. Джурова, *Комната Волошиной*, «Современная драматургия» 2021, № 1, [в:] [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2021-1/9014](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/9014) (20.05.2024).

(„Да с кем тут поговоришь? С этим что ли? «Я тогой, он сегой, этот как его». Темень!” – s. 5; „С этим не поговоришь. Этот голос слушать-то, признаться, довольно гнусно” – s. 6; „Что я сумасшедший? О чём мне с ним говорить. У него, знаете, какие истории? (...) Это что разговор что ли?” – s. 18) oraz brak zaufania: „Да врешь ты все” (s. 17). Demonstracyjnie ignorując chętny do rozmowy Chór, okulista szuka sojusznika to w czytelniku/widzu (takim jak on „kulturalnym” człowieku)<sup>31</sup>, to w Sofii. Na różne sposoby podkreśla też dystans między sobą a prostackim Chórem („я не мясник, я ювелир” – s. 9., „я еще человек!” – s. 14), posuwa się wręcz do klasowej segregacji pacjentów, twierdząc, że student-kaleka powinien dalej żyć („Философу без ног можно. Так даже пикантнее” – s. 6), a zwykły żołnierz bez kończyn staje się bezużyteczny: „Мясо. Лишний рот (...). (Он и с руками и с ногами-то, скажем прямо, не венец творения)” – s. 8. Przypadki kulturowego rasizmu potwierdza też Chór:

Так вот: слышу, один господин-офицер другому говорит: тот, говорит, не человек, который Пушкина да еще там каких-то не читывал... Ты подумай, чего такое загнул, а?.. Да их же, почитай, никто и не читывал!<sup>32</sup> (s. 8)

Tak wyraźnie zaznaczanej w replikach obcości Michaiła i Chóru przeczy jednak warstwa zdarzeń, które zacierają klasowe różnice. W finale chirurg-okulista na skutek wybuchu traci wzrok i popełnia samobójstwo, powtarzając w ten sposób los żołnierza z prologu Chóru – раннего, który ośleplł i pragnie śmierci. Podważający wiarygodność inteligenta kontrast między słowem a działaniem kulminację osiąga w scenie, kiedy doktor najpierw ostrzega Sofię przed żołnierską masą, przytaczając wcześniejszą relację Chóru o brutalnych gwałtach Kozaków na dzieciach:

МИХАИЛ. Да не отшатывайтесь вы так! Я не претендую. (...) А они, знаете, как? Вот один мне рассказывал... Говорит видел, как девочку лет семи. Вчетвером. Говорит, он пытался оттащить, да где там... А может, и врёт. Может, и сам он среди них был. (s. 15)

<sup>31</sup> Łarisa Tiutieliowa – autorka jednej z pierwszych filologicznych analiz sztuki Wołoszyny – słusznie zauważa, że nie da się przypisać autorskiego punktu widzenia żadnej z postaci: „(...) ни один из субъектов – ни хор, ни герой – не становится формой прямого авторского высказывания; Они оба ищут возможности быть услышанными: и авторские реплики персонажа, и реальные фразы участников Первой мировой войны обращены к зрителю”. Zob. Л. Тютелова, *Роль хора в пьесе Аси Волошиной „Гибнет хор”*, «Филология и культура» 2021, № 3, с. 151.

<sup>32</sup> Wołoszyna wykorzystała tylko fragment źródła. U Fiedorczenko pogarda klasowa jest wyraźnie obustronna: „Да никто их, почитай, не читывал, а неужли мы не люди?.. Вот он и читал, а ничего в ём путного нету... Хилый телом, и душа хилая. Боится, на себя и на людей злобится... Не человек, а сопля, вот т. и Пушкин!.. А промеж нас чистые богатыри есть... Забыть его не могу, избидел так...”, С. Федорченко, *Народ...*

– zapewnia o własnych uczciwych intencjach („я еще все-таки человек. Честь имею” – s. 14), by po chwili rzucić się na sanitariuszkę, od której odciąga go właśnie Chór, czynem odpowiadając na powątpiewanie doktora o zdolności prostego człowieka do moralnego zachowania. Co ciekawe, w scenie tej dochodzi do istotnej zmiany układu – Michał po raz pierwszy (o czym informują didaskalia) zwraca się do Chóru, zabiegając o wysłuchanie i uznanie własnej niewinności, pozycjonuje zatem zbiorowe ciało narodu jako gwaranta swojego człowieczeństwa i ujawnia rzeczywistą współzależność. Chór odpowiada jednak milczeniem, a porozumienie z nim w końcu staje się ostatnim przedśmiertnym pragnieniem doktora.

Zanurzenie w języku, kontekstach historycznych i literackich było rozpoznawalną cechą strategii pisarskiej Wołoszyny okresu 2014-2022. *Umiera chór* jest utworem, w którym narosła na akcji sieć intertekstualnych odwołań niemal się usamodzielnia, buduje dramatyczny konflikt. Na ów „chór” intertekstów składają się<sup>33</sup>: wspomniane już dokumentalne relacje żołnierzy z książki Fiedorczenko (repliki Chóru) oraz teksty kultury: odczyt noblowski Josifa Brodskiego z 1987 roku i rosyjska poezja modernistyczna reprezentowana tu przez symbolistyczny wiersz Konstantina Balmonta *Orchidea* (*Орхидея*, 1906) oraz awangardowy *Jeśli zamienię ludzkość w zegar* (*Если я обращу человечество в часы*, 1922) Wielimira Chlebnikowa.

Aforystyczna uwaga Josifa Brodskiego z mowy noblowskiej („В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор”<sup>34</sup>) pojawia się trzykrotnie, w dodatku z różną atrybucją. Po pierwsze, stanowi tytuł dramatu, a więc pochodzi od autorki i narzuca pewną ramę interpretacyjną. W samym zaś tekście zostaje wprowadzona w mowie zależnej – Michał dwa razy przytacza słowa zmarłego od ran studenta filozofii – jedyne godnego rozmówcy w szpitalu wojskowym: „Давайте. (*Зрителям, конечно.*) За упокой. За философию. В настоящей, говорит, трагедии гибнет не герой. Гибнет хор. Пусть земля ему будет пухом” (s. 7). I dalej, zwracając się do Sofii:

Тут недавно был философ один – вот с ним бы еще поговорить. Умер, блядь. Он мне знаете что сказал? В настоящей, говорит, трагедии гибнет не герой – гибнет

<sup>33</sup> W dramacie można zauważyć związki z innymi utworami, nie zacytowanymi wprost, lecz aktualizowanymi poprzez aluzje fabularne. Mam tu na myśli *Bieg* (*Бег*) M. Bułhakowa, *Tragedię optymistyczną* (*Оптимистическая трагедия*) Wsiewołoda Wiszniewskiego. W *Biegu* biały generał Chłudow zabija ordynansa Krapilina, a następnie – podobnie jak Michał z Chórem – rozmawia z jego zjawą. *Optymistyczna tragedia* stanowi natomiast ważny kontekst ze względu na rolę chóru, który u Wiszniewskiego również składa się żołnierzy-marynarzy i w finale ginie, ale na jego miejsce natychmiast wstępuje nowy. Prowokuje to pytanie o możliwość realizacji kategorii tragizmu w ramach świadomości kolektywistycznej. Oba te konteksty aktualizuje we wspomnianym artykule Łarisa Tiutelowa (*Роль хора...*), skupiając uwagę na kwestii transformacji obrazu i funkcji chóru. Wizja martwego chóru towarzyszyła Wołoszynie również w kolejnych latach – w 2018 roku razem z reżyserem Wiktorem Ryzakowem przygotowała dla MChAT-u im. Czechowa spektakl na podstawie *Optymistycznej tragedii*, w którym aktorzy grający chór marynarzy od początku występują w trupim makijażu.

<sup>34</sup> И. Бродский, *Нобелевская лекция*, [в:] <https://noblit.ru/node/1338> (20.05.2024).

хор. Красиво? Точно! Улавливаете мысль? Не один, а все гибнут. Широко – миллионами. Такой вот прогноз. (s. 13).

Tu, podobnie jak w tekście wyjściowym, zdanie o ginącym chórze dotyczy masowości ofiar historycznych katastrof XX wieku. Wielokrotnie zapośredniczone – napisane martwemu już filozofowi, a powtórzone z gorzkim uznaniem przez bliskiego szaleństwa doktora, który niebawem sam zginie w pociągu śmierci, zdanie to traci jednak aforystyczną błyskotliwość oryginału i podlega brutalnemu ucieleśnieniu. Kłasyczne wykształcenie studenta każe jednak sięgnąć do inspiracji samego Brodskiego, a mianowicie do *Opowiastek rozmaitych* (III w. n.e.) Klaudiusza Eliana. W tym zbiorze historycznych anegdot Sokrates wychwala przeciętny żywot, który pozwala pozostać z dala od wielkiej historii i uniknąć losu wybitnych bohaterów, którzy w tragediach zazwyczaj giną straszną śmiercią. „Однако никогда не было столь отважного и дерзкого трагического поэта, который вывел бы на сцену обреченный на смерть хор”<sup>35</sup>. Brodski, rzecz jasna, rewiduje tę myśl, za wyznacznik XX wieku uznając powszechność represji, nie czyniących rozróżnienia na wybitne jednostki (bohater) i masy (chór). Wołoszyna zgadza się z twierdzeniem poety, a jednocześnie – o czym świadczy zwłaszcza tytuł – podejmuje niejako wyzwanie Eliana, a nawet idzie o krok dalej: tworzy dramat, w którym chór jest od początku martwy.

Autorka wstępuje w dialog jeszcze z kilkoma innymi tezami z wykładu Brodskiego. Pierwsza z nich dotyczy niedopuszczalności podziału na „inteligencję i resztę”, politycznego zagrożenia płynącego z intelektualnego i estetycznego zaniedbania mas: „русская трагедия – это именно трагедия общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции”<sup>36</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę przytaczane wyżej wypowiedzi Wołoszyny o karygodnym oderwaniu inteligencji od „narodu”, wypada uznać, że zgadza się ona z diagnozą noblisty. Nieufnie odnosi się jednak do jego metod leczenia, a mianowicie – do przekonania o autonomicznej mocy literatury, bezwiednie rozwijającej w każdym czytelniku odporność na „повторы и ритмические заклинания, свойственные любой форме политической демагогии”<sup>37</sup>, mocnego przypuszczenia, że „для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительнее,

<sup>35</sup> Элиан, *Пестрые рассказы*, пер. С. Поляковой, Москва – Ленинград 1963, с. 19. Сут. za: В. Зельченко, «В настоящей трагедии гибнет хор», [в:] *Древний мир и мы: Классическое наследие в Европе и России*, вып. 5, Санкт-Петербург 2014, с. 323-327. W artykule tym poeta i badacz Wsiewołod Zielczenko dowodzi znajomości Brodskiego z dziełem Eliana i szczegółowo śledzi relacje między źródłem a jego wykorzystaniem przez noblistę (nie do końca zresztą zgodnym z intencją pratekstu, między innymi ze względu na nieprecyzyjny przekład na język rosyjski) nie tylko w słynnym przemówieniu, lecz również w esejach i wierszach innych lat. Przypomina na przykład – właśnie w kontekście Wielkiego Terroru – uwagę noblisty z eseju *Muza żałoby* (*Муза плача*) na temat *Requiem* Achmatowej „Это трагедия, где хор погибает раньше героя” (В. Зельченко, «В настоящей трагедии...», с. 323)

<sup>36</sup> И. Бродский, *Нобелевская лекция...*

<sup>37</sup> Ibidem.

чем для человека, Диккенса не читавшего”<sup>38</sup>. W logice Brodskiego działalność estetyczna poprzedza i determinuje wybory moralne w tym sensie, że sprzyja procesowi indywidualizacji, „поощряет в человеке (...) ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности – превращая его из общественного животного в личность”<sup>39</sup>. Indywiduacja zaś stanowi warunek wolności, a wartość ta w hierarchii Brodskiego stoi wyżej od dobra i prawdy<sup>40</sup>. Obcowanie ze sztuką, przede wszystkim zaś z literaturą (a nie prosta „грамотность”, co poeta specjalnie podkreśla), winno mieć zatem bardzo praktyczne zastosowanie – przemieniać masy („нолиики”) w osoby („рожици”) ceniące jednostkowe istnienie, zdolne do samodzielnych wyborów estetycznych i moralnych, a w efekcie odporne na manipulację. W taki sposób proponował noblista rozumieć maksymę Dostojewskiego o zbawczej mocy piękna.

Z perspektywy roku 2014, dziś już traktowanego jako zapowiedź kolejnej historycznej katastrofy, Wołoszyna zastanawia się nad przyczynami nieskuteczności koncepcji noblisty, będącej przecież kolejnym wariantem projektu emancypacji mas jako warunku modernizacji Rosji. Jest w tej refleksji, ubranej w maskę historyczną, ale otwartej ku współczesności, znaczna doza autokrytycyzmu, pytanie o sensowność własnej pracy twórczej.

O polemice z estetycznym optymizmem Brodskiego jako ważnym przesłaniu sztuki, niedocenionym przez reżyserkę, wspominał w obszernej recenzji spektaklu Jewgienii Boginskiej (2015) Siergiej Bondarienko: „Вот это-то опрометчивое чувство податливости мира слову и подвергает ревизии драматург Волошина”<sup>41</sup>.

Rewizji owej służą między innymi intertekstualne odwołania do rosyjskiej poezji modernistycznej, związane w dramacie z kulturalną żoną pisarza, miłośniczką „modernych” wierszy. Chlebnikowa cytuje sam Michaił, wspominając małżonkę, a jednocześnie sprawdzając erudycję Sofii:

А не знаете ли вы каких-нибудь новых стихов? (...) «Если я превращу человечество в часы и покажу, как стрелка столетия движется, неужели из нашей времен полосы не вылетит война, как ненужная ижица». В таком роде. Так не знаете? Эх, вы. Я как чувствовал, что все-таки мало от вас проку. (s. 12).

Pacyfistyczny, przepelnięny awangardową wiarą w utopijny projekt przemiany rzeczywistości za sprawą nauki i sztuki wiersz nieoczekiwanie współbrzmi (pomimo wielu szczegółowych różnic) z noblowską wizją Brodskiego. Jednak okoliczności i następująca bezpośrednio po poetyckim cytacie brutalna kwestia Chóru („Что я детей

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> O zawartym w przemówieniu Brodskiego ukrytym sporze z wykładem noblowskim Aleksandra Sołżenicyna, między innymi wokół takich wartości jak indywidualizm, wspólnotowość, wolność, prawda, dobro, piękno zob. O. Глазунова, «Нобелевская лекция» Иосифа Бродского: монолог или скрытая полемика?, «Нева» 2017, № 12, s. 139-147.

<sup>41</sup> С. Бондаренко, *Заклинание страха...*

порченных здесь перевидел. Одного – так забыть не могу. Почитай, в час один его солдатня кругом осиротила. И матку забили, отца повесили, сестру замучили, надругались” – s. 12) wydatnie osłabia jego wiarygodność, a więc i nadzieję na przeobrażenie zjadaczy chleba w aniołów.

Jeszcze bardziej groteskowo brzmi w pociągu pełnym pokiereszowanych żołnierzy wiersz symbolisty Konstantina Balmonta – stylistycznie wybujały, erotyzujący opis dzikiego kwiatu zawarty w liście od żony okulisty, a odczytywany niewidomemu już adresatowi przez Sofię. Jego rażącą nieprzystawalność do okoliczności dodatkowo podkreślają nie techniczne, lecz wyrażające autorski punkt widzenia didaskalia („Очень чужие ей эти слова. И вообще здесь они чужие” – s. 24). I jeśli w warstwie zdarzeń punktem kulminacyjnym jest nieudana próba zoperowania раннего żołnierza i – tym samym – odkupienia osobistej winy doktora, to konflikt intertekstualny najwyższy poziom napięcia osiąga właśnie w tym zderzeniu artystycznej stolicy reprezentowanej przez wyrafinowany wiersz Balmonta i brutalnej rzeczywistości, o której zaświadczać repliki Chóru i która staje się udziałem dwójki bohaterów. Zderzeniu wytwarzającym tekstualny obraz Rosji, „где как-то уживаются поэтические «гроздь жадных орхидей» и груды ампутированных обрубков, декадентский Петербург и поля Галиции с протухающими во ржи трупами”<sup>42</sup>. I dla Sofii, i dla Michaiła napięcie to okazuje się nie do zniesienia, a finał stanowi próbę jego rozładowania, które znów odbywa się w języku, w słowie. Michaił „z obrzydzeniem” (jak czytamy w didaskaliach) komentuje wykwinność stylu swojej żony, dystansując się w ten sposób do swojej klasy, i marzy o prostym liście, jakie żołnierze dostawali od swoich kobiet. Sofia zaś, z trudem dobrnąwszy do wersów: „Среди пьянящих испарений / Я рвал любовный цвет грехов”, odkłada list i, wchodząc niejako w rolę medium, kulturowego pośrednika między światami elity i ludu, „отважно, сквозь стыд, обретя какой-то бабий голос” (s. 25), kontynuuje już w stylu wiejskiej kobiety:

Родненький мой, Богу за тебя молюсь каждый день, ночами не сплю, все мерещится твоя горячая ласка... Закрою глаза, и вижу, как обнимаю тебя, и прижимаюсь к тебе всем своим жарким телом, так что и тремя кобылами тяни – не оторвешь... (s. 25).

Pozycję mediatora podkreśla podwójnie przeżywany przez Sofię wstyd – zarówno z powodu niestosowności tekstu wysokiej kultury („МИХАИЛ. Мне кажется, я вижу, как ты краснеешь” – s. 25), jak i bezpośredniego języka Chóru („отважно, сквозь стыд” – s. 25). Swoisty pojedynek dyskursów zwyczajna jednak słowo niewykształconego ludu, które wypiera modernistyczny wiersz, zostaje uznane przez inteligenta („МИХАИЛ. Спасибо (...). «Кобылами». Такие слова смешные, хорошие...” – s. 25) i zamyka dramat. Po nim następuje już tylko podana w odautorskich didaskaliach informacja o samobójstwie okulisty.

<sup>42</sup> Ibidem.

Scena ta zdaje się polemicznym rozwinięciem dość kategorycznej uwagi Brodskiego, który inteligencki dylemat: zniżyć się do poziomu mas czy podnieść lud do własnego poziomu – rozstrzygał (w duchu okcydentalizmu) na korzyść drugiego stanowiska: „Только если мы решили, что «сапиенсу» пора остановиться в своем развитии, литературе следует говорить на языке народа. В противном случае народу следует говорить на языке литературы”<sup>43</sup>. W dramacie Wołoszyny zaś relacje między językiem tłumu i językiem literatury ulegają komplikacji.

Semantycznie otwarty finał skłania nielicznych jak dotąd badaczy tego utworu do dość wyrazistych interpretacji. Jeśli uznamy ten fragment przemówienia noblisty za autorytatywny pratekst, wówczas przejęcie przez Michaiła i Sofię żołnierskiej mowy wypada uznać za klęskę, „zatrzymanie się w rozwoju” (przed którym Brodski przestrzegał), utratę tożsamości. Tym tropem poszedł Krzysztof Tyczo, proponując następujące odczytanie:

Michaił rozkoszuje się prostymi, a wręcz ordynarnymi słowami. Protagonista ulega więc Chórowi, swoistej średniowiecznej masie – według dramatopisarki ma to być symbolem upadku rosyjskiej inteligencji, cieszącej się wraz z najprostszymi warstwami ludności w 2014 roku, że ich kraj odebrał innemu krajowi część ziem (...)<sup>44</sup>.

Łarisa Tiutieliowa wprost przeciwnie – akcentuje nie upadek, a ostateczne zwycięstwo myślącej jednostki, „стремящейся к самосохранению даже тогда, когда это невозможно”, podsumowując: „что важно, у Волошиной человек разделяет судьбу хора, но не становится хором, сохраняя свое лицо”<sup>45</sup>.

Wołoszyna, konstruując dramát wokół wyraźnej dychotomii: jednostka/inteligent – masy, prowokuje sprzeczne odczytania. Dodajmy, że tekst uprawnia również do bardziej „chłopomańskiej” interpretacji na korzyść Chóru i dostrzeżenia w finale namiastki kojącego pojednania elity z ludem, realizacji narodnickiego marzenia, które Nikołaj Michajłowski formułował następująco: „О, если бы я мог расплыться в этой серой, грубой массе народа, утонуть бесповоротно, но сохранить тот светоч истины и идеала, какой мне удалось добыть за счёт этого народа”<sup>46</sup>.

Można jednak potraktować te trzy propozycje lektury jako skrajne punkty otwartego pola namysłu i negocjacji sensów, w którym wyjściowa dychotomia jest wciąż podważana, choć nie unieważniana. Inaczej zbędne byłoby komplikowanie stosunków Michaiła z Chórem – od jawnego antagonizmu przy ukrytym pragnieniu porozumienia, przez uwewnętrznienie głosu Chóru (który w IV i V części istnieje już niemal wyłącznie jako przytoczenie w kwestiach doktora), aż do chwilowego utożsamienia się z nim tuż przed rozwiązującą akcją katastrofą.

<sup>43</sup> И. Бродский, *Нобелевская лекция...*

<sup>44</sup> К. Тучко, „*A co to jest Rosja...*”, s. 23.

<sup>45</sup> Л. Тютелова, *Роль хора...*, с. 151.

<sup>46</sup> Н. Михайловский, *Записки профана*, [в:] С. Жаба, *Русские мыслители о России и человечестве*, Париж 1954, с. 166.

Samo sięgnięcie przez autorkę po surowe, nieopracowane artystycznie żołnierskie relacje bezrefleksyjnej przemocy, ale i niepoddającego się refleksji doświadczenia okrucieństwa stanowią próbę przebicia się przez warstwę literackości do rzeczywistości przy użyciu dokumentu<sup>47</sup>. Ów zabieg, charakterystyczny dla nowej rosyjskiej dramaturgii spod znaku techniki *verbatim*, można rozumieć jako etyczny gest ustąpienia miejsca „innemu” spoza kultury, który jednocześnie u Wołoszyny staje się sumieniem, ukrytą prawdą o samym lekarzu-inteligencie. Dlatego też dokumentalne kwestie Chóru nie są stylistycznie i treściowo jednorodne – znajdziemy w nich i prymitywne okrucieństwo (np. „Собачонка по-за кустом скулит. (...) Я притаился, да как хвачу ее прикладом, да еще, да еще. И пошел дальше – s. 9; Видел, как казаки девчонку лет семи чисто как стерву разодрали” – s. 14), i przejmujący liryzm czy wzniosłość („Пшеница что ни колос – то Богу слава. Словно трубы архангельские. А по пшенице солдатики убитые лежат, и наши, и ихние” – s. 17; „Человечья речь притаилась. Чья дума выдумала пушки да еропланы – не ведаю. Одно ведаю: большой покос смертушке уготовали” – s. 19). Co ciekawe, list żony do żołnierza, który cytuje z pamięci doktor, a Sofia w transie, „babim głosem” podejmuje, nie pochodzi z tomu Fiedorczenko, a więc nie ma statusu dokumentu – to autorska stylizacja, dyskursywne wyjście poza własny horyzont kulturowy, uznanie społecznego „innego” w jego słowie.

W tym kontekście owo „ulegnięcie Chórowi”, przedśmierne roztopienie się w nim trudno jednoznacznie traktować jako upadek protagonisty. Wołoszyna wyraźnie rozróżnia indywidualną zbrodnię lekarza (zastrzelenie pacjenta), którą ten w trakcie akcji uznaje, i całkowicie wypieraną klasową odpowiedzialność za „ignorancję i zacofanie żołnierzy”<sup>48</sup>. Fiasko inteligenta polegałoby zatem na trwaniu w wyparciu, na niezdolności do wypracowania języka, który mógłby stać się podstawą efektywnego dialogu i budowania wspólnoty – niezbędnego warunku postępu i dobrostanu (lub zwykłego przetrwania) zarówno intelektualnej elity, jak i „prostych ludzi”. Właśnie owo „wyparcie” można interpretować jako wariant hamartii – tragicznej winy, która polega wszak na fałszywym rozpoznaniu przez bohatera własnej sytuacji i sprawia, że „nieświadom istotnego sensu okoliczności, w których się znalazł, popełnia [on] czyny prowadzące do katastrofy”<sup>49</sup>.

W swojej sztuce Wołoszyna aktualizuje „pamięć gatunku” tragedii (M. Bachtin) na poziomie formalnym (wprowadzenie chóru, jedność czasu i miejsca, rozpoznawalne elementy struktury), intertekstualnym (nawiązanie do Edypa przez motyw utraty wzroku) oraz filozoficznym – jako określoną modalność istnienia i postrzegania świata<sup>50</sup> (typ bohatera rozdartego między koniecznościami i skazanego na zgubę). Michaił, w sytuacji bezsensownego okrucieństwa wojny przeżywający rozdwojenie między

<sup>47</sup> W dramacie odwołania do tomu *Naród na wojnie* nie ograniczają się do bezpośrednich cytatów. Wołoszyna kopiuje strukturę kompozycyjną tej publikacji, nazywając kolejne akty „częściami” – z numerami i krótkimi tytułami. Ponadto imię sanitariuszki Sofii w sposób oczywisty odsyła do samej Sofii Fiedorczenko.

<sup>48</sup> A. Voloshina, *On the rightlessness...*

<sup>49</sup> *Hamartia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000, s. 191.

<sup>50</sup> Zob. В. Тюпа, *Трагическое*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Тамарченко, Москва 2008, с. 271.

własną tożsamością klasowo-kulturową a „obcym” plebejskim Chórem, nie znajduje sposobu na rozwiązywanie tragicznych sprzeczności. Po chwilowym rozpoznaniu – scenę utożsamienia się inteligentów z żołnierskim listem można wszak odczytać jako swoisty anagnoryzm, a więc dostrzeżenie ukrytego pokrewieństwa z Chórem – następuje samobójcza śmierć doktora. W klasycznej tragedii cierpienie i śmierć (lub całkowita klęska) bohatera są nieuchronne i wysoce celowe, bowiem „вместе с героем умирает та закономерность мироустройства, которую он воплощает; или он утверждает новый онтологический принцип ценой собственной жизни”<sup>51</sup>. Podobnie tragizm i cierpienie rosyjskiej inteligencji rozumiał Dmitrij Miereżkowski – jako sakralną ofiarę, która przyczyni się do udoskonalenia porządku świata. W 1905 roku poeta porównywał inteligencję do pszenicy miazdzonej między żarnami samodzierżawia i „ciemnego żywiołu ludowego”. Lecz „даст Бог, перемелется, мука будет, мука для того хлеба, которым, наконец, утолится великий голод народный”<sup>52</sup>.

W sztuce Wołoszyny trudno doszukać się tego rodzaju misjonizmu. Zarówno samobójstwo Michaiła w pełnym rannych żołnierzy pociągu, jak i masowa zagłada Chóru pozbawione są jasno określonego sensu i katartycznej mocy. Jak zauważa Yana Meerzon: „Ci, którzy doświadczyli tej katastrofy, nie dostąpią ani katharsis, ani odkupienia – wojna da im tylko śmierć i zapomnienie”<sup>53</sup>.

Autorka uśmierca swojego protagonistę, podejmując w ten sposób dyskusję ze sformułowaniem Brodskiego. Zastąpienie przeciwstawienia spójnikiem łącznym – u niej ginie i bohater, i chór – znów każe myśleć o sprzężeniu i ostatecznej współzależności losów inteligencji i mas.

## References

- Abassy M., *Inteligencja a kultura. O problemach samoidentyfikacji dziewiętnastowiecznej inteligencji rosyjskiej*, Kraków 2008.
- Abassy M., *Status i funkcje rosyjskiej inteligencji w społeczeństwie posttotalitarnym*, „Politeja” 2022, nr 1.
- Bondarenko S., *Zaklinaniye strakha*, „Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal” 2015, № 2, [v:] <https://ptj.spb.ru/archive/80/na-teatre-voennux-deistvy/zaklinanie-straxa/>.
- Brodskij I., *Nobelevskaya leksiya*, [v:] <https://noblit.ru/node/1338>.
- Dzhurova T., *Komnata Voloshinoy*, «Sovremennaya dramaturgiya» 2021, № 1, [v:] [https://theatre-library.ru/sovremennaya\\_dramaturgiya/2021-1/9014](https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2021-1/9014).
- Elian, *Pestryye rasskazy*, per. S. Polyakovoy, Moskva – Leningrad 1963.
- Fedorchenko S., *Narod na voyne*, Moskva 1990, [v:] [http://www.belousenko.com/books/memoirs/fedorchenko\\_narod\\_na\\_vojne.htm](http://www.belousenko.com/books/memoirs/fedorchenko_narod_na_vojne.htm).
- Glazunova O., «Nobelevskaya leksiya» *Iosifa Brodskogo: monolog ili skrytaya polemika?*, «Neva» 2017, № 12.

<sup>51</sup> M. Кадубина, *Трагедия*, [в:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, ред. Н. Тармарченко, Москва 2008, с. 269.

<sup>52</sup> Д. Мережковский, *Грядущий хам*, [в:] [http://az.lib.ru/m/merezhkovskij\\_d\\_s/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0080.shtml) (20.05.2024).

<sup>53</sup> Y. Meerzon, „*The Chorus Perishes*”..., p. 37.

- Kalinin I., *O tom, kak nekul'turnoye gosudarstvo obygralo kul'turnuyu oppozitsiyu na eye zhe pole, ili Pochemu «dve Rossii» men'she, chem «edinaya Rossiya»*, «Neprikosnovenny zapas» 2017, № 6, [v:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny\\_zapas/116/article/19490/](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/116/article/19490/).
- Kantor V., *Otkuda i kuda ekhal puteshestvennik?* („Puteshestiye iz Peterburga v Moskvu” A.N. Radishcheva), «Voprosy literatury» 2006, № 4.
- Liburska L., *Kultura i inteligencja rosyjska. O pisarstwie Lidii Czukowskiej*, Kraków 2003.
- Lipovetskiy M., *Trayektorii ITR-diskursa. Razroznennyye zametki*, «Neprikosnovenny zapas» 2010, № 6.
- Mathers J., *Even the toys are demanding free elections: humour and the politics of creative protest in Russia*, [in:] *Cultural Forms of Protest in Russia*, ed. B. Beumers, A. Etkind, O. Gurova, S. Turoma, London – New York 2018.
- Meerzon Y., „*The Chorus Perishes*” – on Esther Bol’s *Theatre of Catastrophe*, „Studii și cercetări științifice. Seria Filologie” 2023, nr 50.
- Merezhkovskiy D., *Gryadushchiy kham*, [v:] [http://az.lib.ru/m/merezhkovskij\\_d\\_s/text\\_0080.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0080.shtml) (20.05.2024).
- Mikhaylovskiy N., *Zapiski profana* [fragmenty], [v:] S. Zhaba, *Russkiye mysliteli o Rossii i chelovechestve*, Parizh 1954.
- Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy*, red. N. Tamarchenko, kolektiv avtorov, Moskva 2008.
- Sdvizhnikov D., *Znayki i ikh druž'ya. Sravnitel'naya istoriya russkoy intelligentsii*, Moskva 2021.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2000.
- Smoleń M., *Rosyjska inteligencja liberalna i radykalna w XIX i na początku XX wieku*, Kraków 2010.
- Tyczko K., „*A co to jest Rosja – teraz już nie wiem*”. *Ewolucja światoodczucia w „Crime” Asi Wołoszyny wobec innych jej sztuk*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2023, nr 33.
- Tyczko K., *Wolność i tragizm*, „Teatr” 2018, nr 12.
- Tyutelova L., *Rol' khora v p'yese Asi Voloshinoy „Gibnet khor”*, «Filologiya i kul'tura» 2021, № 3.
- Voloshina A., *Gibnet khor: chetyre p'yesy o Rossii*, Sankt-Peterburg 2018.
- Voloshina A., *Dramaturgiya – eto oprokinuty psikhoanaliz*, besedoval D. Maslakov, [v:] <https://mnogobukv.hse.ru/news/225501993.html>.
- Voloshina A., *On the rightlessness for compassion or how to redeem an unredeemable guilt*, interview by Y. Meerzon, „Critical Stages/Scènes critiques” 2022, nr 26, [v:] <https://www.critical-stages.org/26/on-the-rightlessness-for-compassion-or-how-to-redeem-an-unredeemable-guilt/>.
- Vershinin A., *Otchuzhdennaya intelligentsiya: rossiyskaya problema i frantsuzskiy urok*, «Neprikosnovenny zapas» 2015, № 4, [v:] [https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny\\_zapas/102\\_nz\\_4\\_2015/article/11570/?sphrase\\_id=610477](https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovenny_zapas/102_nz_4_2015/article/11570/?sphrase_id=610477).
- Walicki A., *Zarys myśli rosyjskiej. Od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Kraków 2005.
- Winter J., *Powrót umarłych*, przeł. M. Napiórkowski, [w:] *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2018.
- Woroszyński W., *Wykład I [O inteligencji rosyjskiej]*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5.
- Zel'chenko V., «*V nastoyashchey tragedii gibnet khor*», [v:] *Drevniy mir i my: Klassicheskoye naslediyе v Evrope i Rossii*, vyp. 5, Sankt-Peterburg 2014.

## NOTA O AUTORCE

**Katarzyna Syska** – doktor, adiunkt w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ.  
**Publikacje: monografia:** *O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej*, Scriptum, Kraków 2015. **Najważniejsze artykuły:** *Неосентиментальность: идилическая, элегическая, комическая*, [w:] *Тю/ипология дискурсов: к 75-летию Валерия Игоревича Тюны: сборник научных статей*, ред. Ю. Доманский, В. Малкина, РГГУ, Москва 2020, s. 322-328; *Skazani na Zwycięstwo: powieść Aleksandra Prochanowa „Człowiek gwiazdy”*, „Świat i Słowo” 2020, nr 2, s. 137-153; *Стратегии обращения к теме пьянства в выбранных текстах новейшей русской драматургии: уход от социальности*, „Зборник Матице Српске за Славистику” 2023, № 103, s. 259-270; *O mitologii miasta w dramacie Jurija Kławdijewa „Obłok przypominający delfina”*, [w:] *Tożsamość (w) przestrzeni: studia dedykowane Profesorowi Wasilijowi Szczukinowi*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2022, s. 269-279; *„Иллюзии” Ивана Вырыпаева: поэтика созерцания*, «Новое Литературное Обозрение» 2023, № 182 (4), s. 296-304.

ORCID: 0000-0002-5447-4987

Email: katarzyna.syska@uj.edu.pl