

Lidia Mięowska

Kobieta w "Męskim łagrze" Ludmiły Pietruszewskiej

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 21, 135-147

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kobieta w *Męskim łagrze* Ludmiły Pietruszewskiej

Lidia Mięowska

Twarze.
Miliardy twarzy na powierzchni świata.
Podobno każda inna
od tych, co były i będą.
Ale Natura — bo kto ją tam wie —
może zmęczona bezustanną pracą
powtarza swoje dawniejsze pomysły
i nakłada nam twarze
kiedyś już noszone.

[...]
Miliardy twarzy na powierzchni świata.
Twarz twoja, moja, czyja —
nigdy się nie dowiesz.
Może Natura oszukiwać musi,
i żeby zdążyć, i żeby nastarczyć
zaczyna łowić to, co zatopione
w zwierciadle niepamięci.

*Wisława Szymborska: Myśli nawiedzające mnie
na ruchliwych ulicach*

Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej od lat wzbudza zainteresowanie krytyków, choć trzeba przyznać, że najczęstszym jego przejawem są skrajne opinie na temat tekstów pisarki, prowadzące do sporów. Zaciekawienie krytyki publikowanymi od kilku dziesięcioleci utworami autorki *Trzech dziewczyn w niebieskim* nie przekłada się, niestety, na wielość literaturoznawczych opracowań dorobku Pietruszewskiej w literaturoznawstwie polskim¹. Szczególnie

¹ W Polsce w ostatnich latach powstały dwie prace na temat twórczości Pietruszewskiej, niedające jednak pełniejszego oglądu dramaturgii. Zob. I. Hubicka: *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985—1995. Z zagadnień poetyki*. Kielce 2003; H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*. Kraków 2007. W tej ostatniej można znaleźć w przypisach odwołania do innych prac polskich badaczy na temat twórczości Pietru-

słabo prezentuje się w tym świetle działalność dramaturgiczna pisarki, łącząca przecież najlepsze tradycje dramatu postwampiłowskiego z dramaturgią postmodernistyczną.

Począwszy od lat sześćdziesiątych, kiedy Pietruszewska zadebiutowała prozą, przez lata siedemdziesiąte, kiedy zaczęła pisać dramaty, po lata najnowsze, krytyka wyrażała poglądy, że jej twórczość to tylko pisanina obyczajowa (*бытотичесательство*), że pełno jest w niej goryczy, że bohaterowie są szarzy, mało interesujący, a autor ukryty gdzieś pośród nich. W istocie jednak to Pietruszewska, jak pamiętamy, „jako pierwsza tak przenikliwie i oryginalnie wskazała na deformacje okresu «Breżniewowskiego zastoju»². Matki samotnie wychowujące dzieci, matki-alkoholiczki, skomplikowane więzi matek i córek, mężczyźni-samotnicy, rozwody, aborcje, upadek moralny społeczeństwa, problemy mieszkaniowe i socjalne, problemy wychowawcze — wszystkie te kwestie znajdowały odzwierciedlenie w jej twórczości i nie przysparzały jej zyczliwych opinii. Być może krytyków irytował najbardziej styl Pietruszewskiej, pogardliwie określane mianem „zapisu magnetofonowego” czy „magnetofonowego realizmu”³, a w istocie będący bardzo męskim, silnym, choć przecież kobiecym głosem w dyskusji o drażliwych tematach współczesności. Tak specyficzną tonację narracja Pietruszewskiej zawdzięczała prawdopodobnie fascynacji pisarki twórczością Aleksandra Wampiłowa.

Wypowiadane wprost przez autorkę *Cinzano* komentarze o jej podziwieniu dla mistrza pociągnąć za sobą musiały falę porównań do jego stylistyki i poetyki. Sama Pietruszewska wypowiadała się, że jej sztuka *Cinzano* różni się od Wampiłowskiego *Polowania na kaczkę* nie tylko czasem powstania, ale i „płcią”. Zdaniem Pietruszewskiej, jak podaje H. Waszkielewicz, „Wampiłow napisał swoją sztukę w romantycznym nastroju lat 60. z pozycji mężczyzny, natomiast ona — dekadę później — z pozycji trzeźwo myślącej kobiety”⁴. W tym kontekście, jak przekonuje Waszkielewicz,

przymiotniki romantyczny (męski) — trzeźwy (babski) tworzą antonim, charakteryzujący relacje autorów z rzeczywistością. „Romantyczny” — oznacza odległy, nierealny, wydumany, natomiast „trzeźwy” — znamionuje dobre rozeznanie, bliską perspektywę.

szewskiej; zob. H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 66–68. Bibliografię prac dotyczących dramaturgii Pietruszewskiej podaje także Walenty Piłat; zob. np. W. Piłat: *Świat poetycki dramatów Ludmiły Pietruszewskiej*. W: *Z badań nad językiem i współczesną literaturą rosyjską*. „Studia i Materiały”, nr 20. Olsztyn 1990.

² H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 23.

³ Zob. W. Piłat: *Świat poetycki dramatów Ludmiły Pietruszewskiej...*, s. 33. Por. też wywiad Pawła Rudniowa z Nikołajem Koladą na temat języka współczesnego dramatu: H. Коляда: *Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка*. <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskomyazyike/> [data dostępu: 14.12.2010].

⁴ H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 42.

Gdyby uznać, że trzeźwe kobiece spojrzenie wyznacza Pietruszewskiej punkt, z którego obserwuje ona nie tylko rzeczywistość, lecz także literaturę, to można by się pokusić o to, by oglądać jej twórczość jako kobiecy wariant „męskiej” literatury⁵.

Trzeba jednak zaznaczyć, że takie utwory, jak np. *Три девушки в голубом*, *Дама с собачками* (dla których „męskim odpowiednikiem” byłyby teksty Czechowa), *Песни восточных славян* (Puszkina), *По дороге бога Эроса* (Owidiusz, Gogol), *Новые Робинзоны* (Defoe), *Новый Фауст* (Goethe), *Королева Лир* (Szekspir), choć wpisują się w powyższą tendencję, nie świadczą jednak o feministycznym zacięciu Pietruszewskiej. Bardziej są świadectwem chęci podejmowania trawestujących i parodiujących gier z tradycją, co wpisuje je bezsprzecznie w kontekst literatury postmodernistycznej.

Faktem jest, że podejmowany przez Pietruszewską, bez mała w każdym utworze, temat kobiety i stwarzany jej wizerunek, odbiegający od akceptowanego przez dotychczasowego odbiorcę, może stanowić pokusę, by twórczość autorki *Бифем* interpretować w kluczu krytyki feministycznej. Ale warto pamiętać, że nowy literacki obraz kobiety jest tylko pretekstem, perspektywą, z której pisarka chce pokazać nam anomalie współczesnego świata. Stąd w jej tekstach rodziny składające się tylko z kobiet, negujące w ten sposób uświęcony tradycją model rodziny, stąd desakralizacja matriarchatu i wizerunku matki. Trzeba bowiem zaznaczyć, że:

[Pietruszewska] jest też pisarką, która jako jedna z pierwszych zaprzeczyła ugruntowanemu w kulturze, sakralnemu wizerunkowi matki — obnażając demoniczność i toksyczność rosyjskich kobiet matek, [pokazując] by posłużyć się sformułowaniem Swobodina „kobietę, zmiażdżoną przez epokę”⁶.

A inny krytyk dodaje, że pisarka:

прослеживает, что в женщине неизменно, что составляет её сущность независимо от возраста, рода занятий, круга общения. Героини Л. Петрушевской не милы, не обаятельны, а порой злы и циничны. Но злоба и жестокость в них всегда рядом с жалостью, любовью, состраданием к детям, потому что для этих женщин материнство — высшая ценность, мерило совести и морали, всё в их жизни ради детей, даже те же злоба и жестокость⁷.

O takich literackich odbiciach kobiet u Pietruszewskiej napisano wiele, interpretując je w sposób tradycyjny bądź w kluczu feministycznym czy nawet postfeministycznym⁸. Pretekstów do takich ujęć dostarczyła sama Pie-

⁵ Ibidem, s. 43.

⁶ Ibidem, s. 43—44, zob. też przypis 151 i 152, s. 44.

⁷ Г.А. Поплавская: *Типология женских образов в современной русской прозе*. http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Rossica-38/Rossica-38_12.pdf [data dostępu: 22.11.2010].

⁸ Zob. H. Waszkielewicz: *Чернушинная и прекрасная...*; I. Hubicka: *Proza Ludmiły Pietruszewskiej...*, a także literaturę w nich zamieszczoną.

truszevska w ciągu kilkudziesięciu lat pracy. A nadmienić trzeba, że w jej dorobku artystycznym znajdują się absolutnie wszelkie formy literackie i nie tylko (np. pisze scenariusze filmowe, bajki dla dzieci i dorosłych, ostatnio — dialogi raczej niż dramaty⁹). W latach sześćdziesiątych zadebiutowała prozą, by w kolejnym dziesięcioleciu zwrócić się w stronę form dramaturgicznych. Pozornie łatwa dramaturgia obyczajowa nastęrczała jednak trudności w odbiorze, szczególnie z powodu wielu ukrytych podtekstów. Zdaniem niektórych krytyków

в системе пьес Петрушевской важнейшая роль принадлежит «подтексту скрытых чувствований» [...] Без их раскрытия недостижимой оказывается особая природа общения персонажей, говорящих сразу обо всем, нахождение внутреннего стержня, соединяющего элемента¹⁰.

Sztuką *Trzy dziewczyny w niebieskim* z 1980 roku wchodzi Pietruszevska w nowy etap twórczości, który dzisiaj możemy określić mianem postmodernistycznego, ze względu na nową poetykę, zastosowaną w sztuce *Mieszkanie Kolombiny* (1981), gdzie za pośrednictwem gry z maskami rodem z komedii *dell arte* obnaża zepsucie moralne radzieckiego społeczeństwa. Rok 1988 to czas opublikowania tomu *Pieśni XX wieku*, w którym znalazły się bardzo różnorodne pod względem gatunkowym utwory¹¹. Mimo tych odrębności wszystkie je łączy współlistnienie w obrębie jednego tekstu przynajmniej dwóch kategorii estetycznych, czyli komizmu i tragizmu. Sztuki, które weszły do tego tomu, to w większości teksty o proveniencji absurdystycznej, co potwierdzają komentarze krytyków. O efektach pracy na tym etapie twórczości Pietruszevskiej Naum Lejderman i Mark Lipowiecki powiedzieli, że są to

абсурдистские трагифарсы, лишь использующие современные реалии в качестве материала для актерской импровизации. [...] Парадоксальность и новизна драматургического языка, созданного Петрушевской, состоит, по нашему мнению, в сочетании тонкого реалистического психологизма с поэтикой абсурда¹².

Związki poetyki sztuk Pietruszevskiej z teatrem absurdu wydają się niezaprzeczalne, jeśli uwzględni się kilka najnowszych jej utworów, opublikowanych

⁹ Zob. Л. Петрушевская: *Черная бабочка*. Санкт-Петербург 2008. W tym tomie pojawiły się dotychczas nieopublikowane utwory, m.in. właśnie „dialogi”. Zob. też recenzję tego tomu: Л. Панны: *Запретная зона Людмилы Петрушевской*. «Новый мир» 2008, № 12. Wersja elektroniczna dostępna na: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/pa15-pr.html [data dostępu: 14.12.2010].

¹⁰ Zob. З. Владимировна: *И счасттье в личной жизни*. «Театр» 1990, № 6, s. 213.

¹¹ М.ин. *Что делать!*, *Опять двадцать пять*, *Сцена отравления Моцарта*, *Аве Мария*, *мамочка*.

¹² Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Современная русская литература*. Кн. 3: *В конце века (1986—1990-е годы)*. Москва 2001, s. 112.

w 2007 roku w tomie *Московский хор*. Wystarczy przywołać takie sztuki, jak: *Певец певица* — poruszająca zagadnienia transwestytyzmu historia, w której doprowadzona do obłędu gwiazda prowadzi „dialog” z głuchoniemą dziewczyną, *Бифем* — opowieść o zropaczonej po śmierci córki matce, która poddaje się fantastycznemu eksperymentowi i „wszczepia” do swego organizmu komórki zmarłego dziecka, w efekcie obie kobiety (Bi i Fem) zaczynają funkcjonować w jednym ciele, niczym bliźnięta syjamskie czy *Еды в сад* — sztukę o trudnym powrocie do rzeczywistości kobiety z kryminalną przeszłością.

Tym, co wiąże Pietruszewską z teatrem absurdu, jest na pewno obraz zdezintegrowanego pod względem osobowościowym i językowym człowieka, odreagowującego w ten sposób dyskredytację ideologii, na której się wychował czy w cieniu której żył. Pietruszewska demonstruje nieumiejętność komunikowania się ludzi, prowadzącą do ich izolacji, przedstawia anonimowych bohaterów, których życie stanowi łańcuch „momentów” — nieustannie zmieniających się zależnie od okoliczności, chwil, których nie sposób połączyć w jedno życie, chwil, w których przestaje liczyć się doświadczenie człowieka, kultura, pamięć, chwil, w których człowiek pozbawiony zostaje wszystkiego i zmuszony jest zaczynać wszystko „od zera”. Zapewne z tego powodu sztuki Pietruszewskiej najczęściej nie przynoszą rozwiązania akcji (albo rozwiązanie pozorne) bądź prezentują kolistą budowę — finał jest powrotem do początku, tak jak w teatrze absurdu.

Poetyka dramaturgii Pietruszewskiej od samego początku nie należała więc do najłatwiejszych w odbiorze, mimo — zarzucanego jej konsekwentnie przez lata — „бытописательства”, budzącego niesmak większości krytyków swoją (pozorną) lekkością, banalnością czy wręcz trywialnością. Nie jest wykluczone, że z tego powodu w jednym ze swoich wykładów, opublikowanych w 2003 roku, Pietruszewska tak wspomina te ciężkie chwile, kiedy podczas pracy projektowała wirtualnego odbiorcę:

Читателя своего мне надо было искать и отбирать, отсеивать. Не так, чтобы человек воткнулся в текст, все понял и взял почитать соблазнившись. Мой читатель не должен был соблазняться легкостью чтения. Он должен был быть особенным — умным. Талантливым. Добрым. Который понимает и все что сверху, и все что спрятано¹³.

Nieprzygotowany intelektualnie i życiowo odbiorca może, niestety, nie posiadać odpowiedniego aparatu pojęciowego, by zdekodować ukryte w głębi sztuk, w ich fabule i języku sensory naddane. Nie rozumiejąc zastosowanych przez autorkę chwytów, nie umiejąc odpowiedzieć na jej gry intelektualne

¹³ Л. Петрушевская: *Лекция о жанрах. Пикассо и уход от погони*. В: Еадем: *Десятый том*. Москва 2003. Korzystam z wersji elektronicznej: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/petrushevskaya-l/lektsiya-o-zhanrakh/> [data dostępu: 4.11.2010].

i językowe, odbiorca negatywnie oceni jej twórczość. Wypada zgodzić się tutaj z Lejdermanem i Lipowieckim, którzy uważają, że

Петрушевская сама провоцирует такие оценки, доводя будничные, бытовые коллизии (знакомые, по крайней мере, по ее же новеллистике) до последнего края. Мотив повседневного быта, где-то уже на грани с небытием, настойчиво прочерчен автором через всю повесть, начиная с эпиграфа [...], и кончая финалом¹⁴.

„Zanurzenie” tak ulubionych przez Pietruszewską życiowych, obyczajowych kolizji w oparach absurdu nie ułatwia więc czytelnikowi odczytania. Nie sposób bowiem tego typu utworów nie analizować w kluczu zawilej poetyki postmodernistycznej, z wykorzystaniem skomplikowanych narzędzi, jakie postmodernizm dostarcza literaturoznawcy.

Przywołana w tytule niniejszego artykułu sztuka Pietruszewskiej *Мужская зона. Кабаре (Męski lagier. Kabaret*¹⁵) z 1994 roku bezsprzecznie sytuuje się w okresie postmodernistycznej twórczości pisarki. Jest to bodaj jedyna sztuka autorki *Cinzano*, w której nie występuje żadna kobieta. Wśród osób dramatu mamy jedynie mężczyzn, osadzonych, na co wskazuje tytuł sztuki, w łagrze męskim. Brak postaci kobiecych nie oznacza jednak, że Pietruszewska porzuciła kwestie kobiety i kobiecości, tak mocno uzmysławiane w jej twórczości. Wręcz przeciwnie, odwołując się do poetyki absurdu, wykorzystując postmodernistyczne gry z tradycją, postmodernistyczną ironię i trawestację, zwraca się ku myśli feministycznej czy może nawet bardziej konkretnie — ku zagadnieniom, wokół których oscylują dzisiejsze praktyki *gender studies*.

I choć o kategorii *gender*, o *genderlektach* i o *gender studies* wiemy dzisiaj już bardzo wiele¹⁶, to — jak wskazują znawcy tematu — spory w ramach *gender studies* trwają od lat i rozwijają się w różnych kierunkach. Mimo wielości i niejednoznaczności rozstrzygnięć, są one pożyteczne dla badań literatury — prowokują do podejmowania nowych wyzwań, „przyczyniając się do współlistnienia kilku kręgów badawczych niekoniecznie wzajemnie się wykluczających”¹⁷. Anna Łebkowska wymienia dwa podstawowe obszary za-

¹⁴ Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*. «Новый мир» 1993, № 7. Korzystam z wersji elektronicznej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/litkrit-pr.html [data dostępu: 29.11.2010].

¹⁵ W Polsce sztuka pojawiła się właśnie pod takim tytułem w „Dialogu” (1994, nr 9) w przekładzie Ireny Lewandowskiej.

¹⁶ Zob. literaturę przedmiotu podaną w pracach, np.: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 2: *Feminizm*. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005; A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006; *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006; P. Dybel: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2006; E. Komisaruk: *Od milczenia do zamilknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*. Wrocław 2009.

¹⁷ A. Łebkowska: *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 390.

gadnień, jakie ukonstytuowały się w toku dyskusji — pierwszy to ginokrytyka, wciąż zajmująca się mechanizmami „opresywności odzwierciedlonymi w literaturze”, podejmująca badania nad literaturą wykluczonych, opisująca konkretne gatunki (np. listy, autobiografie) bądź skupiająca swoją uwagę na gatunkach najnowszych, jak np. blogi internetowe.

Drugi, bardziej dla nas przydatny zespół zagadnień, jaki wyróżnia Łebkowska, to szeroko rozumiane badania nad *genderową* reprezentacją, mające obnażyć jej chwyt. W tym przypadku „uwaga badaczek / badaczy koncentruje się na przejawach maskarady, na autotematycznych przejaskrawieniach (które mogą też służyć jako chwyt dla ujawnienia tożsamości), na zabiegach parodiujących, które bywają postrzegane bądź jako eksponujące to, co niezmiennie, bądź — częściej — jako przejaw *genderowej* performatywności (w sensie, jaki temu pojęciu nadała Judith Butler)”¹⁸. Badacze działający na tym polu dokonują zwrotu w stronę fikcji możliwych światów, fikcji interaktywnych, budujących nowe porozumienie z odbiorcą oraz prezentujących nowe metody demonstrowania pograniczności między płaszczyzną fikcyjną a realną. Stąd — jak przekonuje dalej Łebkowska — wzrosło zainteresowanie badaczy powieścią eksperymentalną i metafikcyjną, nastąpił rozwój nowych perspektyw narratologicznych, zainteresowano się rzeczywistością wirtualną, podmiotem piszącym i „ciałem”.

Sztuką *Męski lagier* Pietruszewska wpisuje się w kontekst feministyczny na nieco innych zasadach, aniżeli w przypadku wcześniejszych „kobięcych” (napisanych przez kobietę dla kobiet, o kobietach) tekstów. Wspomniane już zespoły zagadnień podejmowanych w jej twórczości, czyli kobiety i ich relacje z otoczeniem, problemy z tożsamością, z uprzedmiotowieniem (na skutek zmian ustrojowych w społeczeństwie radzieckim i postradzieckim), kwestie zdewaluowania wartości, zerwanych więzi rodzinnych, problemy Innych (ludzi, więzi, a zatem pytania o homoseksualizm i transwestytyzm), nawiązywały w sferze problematyki do feministycznego oglądu świata i pozwalały tę niewątpliwie „kobięcą literaturę” autorstwa Pietruszewskiej (nawet mimo odżegnywania się pisarki od jakichkolwiek „feminizmów”¹⁹) umieścić w nurcie feministycznym²⁰.

Męski lagier to bardzo krótka, zawarta w jednym akcie, historia mężczyzn, osadzonych w tytułowym męskim łagrze, zeków, którzy pod okiem nadzorującego ich strażnika (Надсмотрщик), pełniącego rolę Reżysera, odbywają próbę do przygotowywanego przedstawienia pt. *Romeo i Julia*. Lenin, Hitler,

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Zob. H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*

²⁰ Inną kwestią jest pytanie o samo zaistnienie feminizmu w kulturze i literaturze rosyjskiej. Na to i inne pytania dotyczące tej kwestii próbuje dać odpowiedź Tatiana Rowieńska w artykule *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, s. 84—94.

Beethoven i Einstein odgrywają ich własny, męski, jak mówią, wariant Szekspirowskiego utworu. Podwójne kodowanie postaci przenosi nas na różne poziomy „meta” (postaci mówią wieloma językami jako zekowie, jako postaci historyczne i jako Szekspirowskie *dramatis personae*), dzięki czemu Pietruszewska buduje chwyt teatru w teatrze, postaci w postaci i języka w języku, co pozwala uwypuklić zagadnienia iluzyjności fikcji i realności, pograniczności życia i sztuki oraz pomaga przeprowadzić autorce wielopłaszczyznową dekonstrukcję (klasycznego tekstu dramatycznego Szekspira z wykorzystaniem czysto postmodernistycznego chwytu „teatru bez spektaklu”²¹, a także gatunku tragedii antycznej, w której występowali tylko mężczyźni, postaci historycznych, języka itd.).

Bohaterowie sztuki odgrywają role Romea i Julii oraz innych postaci tego dramatu: Hitler — Piastunki, Beethoven — 14-letniej Julii, Einstein — Romea, Lenin — księżycy. Pietruszewska dokonuje w ten sposób dekonstrukcji klasycznego dramatu, dodając jednocześnie komiczne i absurdalne efekty. Tak właśnie konstruuje obraz Beethovena, grającego nieletnią dziewczynę, która/który na zawołanie Reżysera: „Julia cała w bieli” (szykująca się na bal) zrzuca z siebie wierzchni zekowski uniform i paraduje w samej bieliźnie. Przedstawienie Hitlera, wcielającego się w rolę Piastunki, z charakterystycz-

²¹ Jest to tzw. миноритарный театр, nowe, jeszcze mało zbadane zjawisko, o którym czytamy w Internecie: „Миноритарный театр — явление постмодернистской драмы. Главная роль в пьесе отводится второстепенным персонажам (англ. minor character) других пьес. Создатель миноритарного театра — итальянский литератор, режиссер, актер Кармело Бене. Бене освобождает театр от власти литературы, от диктата драматургии, делает его антилитературным и антихудожественным. С этой целью он отходит от текста, превращает его «в звуковой материал, переведенный в механическую деконструкцию-реконструкцию», разрушает связь между знаком и смыслом, формой и содержанием, «строит свою работу на несовпадении между актером и ролью, между словом и сказанным». Тем самым Бене «изгоняет из драматургии злую волю: поучать и командовать». Он делает ставку на актера — актера-машину, для которого исполнение роли — самовыражение. Это актер без сцены, без драмы, вне любого действия. Актер у Бене не интерпретирует текст, не воплощает драматический сюжет, в его игре ничто не детерминировано. Читать партитуры сцены значит для него — «ЗАБЫТЬ О СЦЕНЕ, отдаться прошлому, которое возвращается как настоящее, то есть не мемуаризируется, но, напротив, де-мемуаризируется в не-воспоминании». Персонажи Бене — «не живые», между ними нет никаких форм «отношений»; в одном персонаже выявляются все». Посредством актера-машины Бене создает «театр без спектакля», действие которого «напрямую соотносится с языком». В языке реализуется невозможное. «Театр без спектакля» сильнейшим образом повлиял на постмодернистскую драматургию, и русские авторы, впитывая эту традицию, обновляют собственное творчество, укрепляют связь между русским и западно-европейским постмодернизмом». Informacje pochodzą z: <http://www.relax.by/145719/> oraz <http://www.litrasoch.ru/sovremennaya-postmodernistskaya-proza/> [data dostępu: 9.12.2010]. Zob. też: Н.Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000. http://d2.theupload.info/download/8481hiuucw7l2v7ochnmi4qmlid3pbq29/mankovskaja_n_b_yestetika_postmodernizma.txt [data dostępu: 15.12.2010].

nym dla niego wąsikiem i skośną grzywką, deflującego w spódnicy, wywołuje podobny, utrzymany w poetyce buffo, efekt komiczny, chwilami wręcz absurdalny.

Wykreowana przez Pietruszewską „podwójność” (płciowa) bohaterów wskazywać może na podjęcie próby zrównania „męskiego” i „żeńskiego”, prowadzącego do odrzucenia fallogocentryzmu (fallogokracji) jako kulturowego symbolu władzy, utrzymującego opozycję męskie—żeńskie²². Można więc zaryzykować stwierdzenie, że Pietruszewska w takiej konstrukcji postaci ujawnia ich subwersję. Pod tym pojęciem w studiach *genderowo-queerowych* kryje się zachowanie lub postawa, przecząca opresywnym, normatywnym ujęciom płci, ról płciowych i seksualności. Postaci Hitlera/Piastunki oraz Beethovena/Julii, występując w ubraniach/kostiumach/rolach niezgodnych z ich płcią biologiczną, mogą demaskować i podważać mechanizmy płci kulturowej. Subwersja w *gender* służy bowiem potwierdzeniu prawdy, że antagonicznie postrzegane wzorce kultury są sztucznym wytworem tejże kultury. Zaprezentowana zamienialność „mężczyzny” i „kobiety” czy „osoby” i „rzeczy” (Lenin/Księżyc) nasuwa także skojarzenia z takim zjawiskiem postulowanym w ramach kampu²³.

Stosując realistyczne konwencje i rozwiązania, a jednocześnie zapożyczając dyskursy kabaretowe o odmiennej stylistyce (według kwalifikacji gatunkowej zamieszczonej przez Pietruszewską pod tytułem sztuki mamy do czynienia z gatunkiem / formą „kabaretu”), pisarka, by wykorzystała tu rozważania autorów monografii *Dyskurs, postać płęć w dramacie*²⁴, zapewnia odbiorcom, z jednej strony, wysoki stopień iluzji „rzeczywistości”, by mogli identyfikować się z postaciami i ich doświadczeniami, z drugiej — parodią, pastiszem czy trawestacją niszczy tę iluzję, by odbiorca nie mógł popaść w pełną i bezmyślną (więc destrukcyjną) identyfikację.

Taki efekt Pietruszewska uzyskuje także, sięgając do absurdu w obrazie Beethovena/Julii, która / który okazuje się w niechcianej ciąży i musi natychmiast, zgodnie z poleceniem Hitlera/Piastunki, znaleźć kandydata na męża i wyjść za mąż. I. Skoropanova tłumaczy to następująco:

поскольку в тексте неоднократно заявлено, что в «зоне» одни мужчины, присвоение себе персонажами и женских качеств, вплоть до способности рожать, может быть рассмотрено как пародийное изображение «мужского шовинизма» — неотъемлемой черты тоталитарной культуры. Однако и осмеяние «мужского шовиниз-

²² Zob. rozważania np. J. Derridy (termin „fallogocentryzm”), M. Foucaulta, G. Deleuza czy J. Lacana na ten temat i podaną literaturę krytyczną w: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 73, 391—437.

²³ Zob. hasła o zamienialności płci, o stylu obojnackim, hermafrodytyzmie związane z kampem. Por. S. Sontag: *Notatki o kampie*. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.

²⁴ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajęc: *Dyskurs, postać płęć w dramacie*. Kraków 2002.

ма» у Петрушевской — лишь конкретизированное выражение неприятия любого типа тотальности²⁵.

Warto tu jeszcze zaznaczyć, że w sztuce obraz zony/łagru²⁶ jest uosobieniem autorytarnej, umasowionej, ujętej w klisze kultury, posługującej się sprymitywizowanym, jednoznacznym językiem kłamstw i Pietruszewska także przeciwko takiemu obrazowi występuje. Podobnie, dzięki zestawieniu postaci (właściwie są to raczej, jak interpretuje je Skoropanowa, wykreowane przez kulturę popularną i zakorzenione w świadomości jego odbiorcy image²⁷) Hitlera i Lenina, piętnuje powstałą z połączenia dwóch totalitaryzmów absurdalną hybrydę polityczną. I choć od czysto politycznych zagadnień Pietruszewska konsekwentnie stroni w swej twórczości, to w tekście, dzięki masie językowych sformułowań, potocznych wyrażań, znanych z literatury „łagrowej”/ „obozowej” można doskonale wyczuć klimat zamkniętego kręgu — z jednej strony nazistowskich Niemiec, z drugiej komunistycznej Rosji Radzieckiej (padają słowa o Żydach, Oświęcimiu, ucieczce, emigracji itp.)²⁸.

Krąg, zona, zamknięta przestrzeń stają się w utworach Pietruszewskiej symbolem ludzkiej egzystencji, w której człowiek wchodzi nieustannie w pewne role, co nie jest równoznaczne z odnalezieniem tożsamości i osiągnięciem/doznaniem bliskości drugiego człowieka. N. Kabłukowa podejmuje próbę wyjaśnienia takiego stanu rzeczy w konstatacji:

Роловой образ, игра, условность становятся характеристикой психологической ситуации, выражающей не самодостаточность человеческой личности, когда человек вынуждаем обстоятельствами скрывается за чужим «лицом». С точки зрения автора, роль определяет персонажную отчужденность друг от друга и личную от мира²⁹.

Występowanie bohaterów Pietruszewskiej w konkretnych rolach (matki, ofiary, przestępczyni, dziecka itd.) można uznać za cechę charakterystyczną

²⁵ И. Скоропанова: *Комедийно-абсурдистский бриколаж: «Мужская зона» Людмилы Петрушевской*. В: Еadem: *Русская постмодернистская литература*. Москва 1999, s. 416.

²⁶ Oprócz oczywistych odniesień do *Zony* i *Przedstawienia* S. Dowiatowa, czyli do „zony” jako miniatury komunistycznego państwa radzieckiego i rządzącego nim totalitarnego reżimu, o czym wspomina И. Скоропанова: *Комедийно-абсурдистский бриколаж...*, s. 411—419.

²⁷ Еadem: *Комедийно-абсурдистский бриколаж...*; Еadem: *Фаллоцентризм как объект осмеяния в пьесе Людмилы Петрушевской «Мужская зона»*; tekst dostępny na stronie: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_6_1998_d.htm [data dostępu: 15.10.2010].

²⁸ Szerzej o tym zob. np. Т. Степновска: *Розważания о постмодернизме росыжским*. W: „Studia Słowiańszczyzny”. Т. 3. Red. В. Mucha. Piotrków Trybunalski 2002, s. 224.

²⁹ Н. Каблукова: *Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской*. Благовещенск 2003, s. 92. Cyt. za: Н. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 51.

jej twórczości. Tutaj „bohater jest więc rolą, nie osobowością”, jak powie Anna Skotnicka, omawiając role i maski w rosyjskiej prozie „innej”³⁰, co pociąga za sobą różny status egzystencjalny postaci. Sztuka *Męski łagier*, jak się zdaje, świetnie to demonstrowuje — bohaterowie wchodzą w role, przywdziewają maski, odgrywają spektakl, który stanowi w ich świecie język opisu rzeczywistości. Więźniowie obozu przyjmują na siebie jeszcze inne, ważne z punktu widzenia feminizmu i *gender studies* role — homo- i biseksualistów, pomagające „stwarzać wrażenie, że heteroseksualizm jest czymś marginalnym i nienaturalnym w życiu ludzkości”³¹. Poddane trywializacji miłosne perypetie bohaterów Szekspira w utworze Pietruszewskiej (wszyscy wchodzą w liczne erotyczne związki z własnymi matkami, ojcami, braćmi i siostrami — Lenin i Hitler homoseksualnie kochają muzykę Beethovena, co oznacza *de facto*, że Piastunka wyznaje miłość Julii itd.), stanowią ośrodek śmiesznych i absurdalnych odniesień. Jak zaznacza Skoropanova:

Петрушевская обыгрывает многозначность, присущую слову «любить», пародийно интерпретируя цитату из очерка Горького *В.И. Ленин* о любви Ленина к Бетховену также в гомосексуальном ключе³².

Analogicznie Pietruszewska konstruuje sytuację rozmowy Beethovena i Einsteina o Hitlerze:

Эйнштейн. Скрипку Гитлер у меня спрятал, олух.

Бетховен. А меня он любит. Гитлер любил Бетховена.

Эйнштейн. И Ленин тебя любит, соната Аппассионата.

Ленин отрицательно трясет головой, потом спохватывается и снова кривится.

Бетховен. Меня многие любят³³.

Lenin i Hitler jako zmaterializowane zdekonstruowane image postaci historycznych stają się w obozie męskim pedziami-rywalami o zupełnie odmienną mentalność (pierwszy cichy i skromny, drugi — wręcz odwrotnie, przekonany o swoim niezwykłym uroku i niepowtarzalności bycia obiektem seksualnego pożądania). Pamiętając, że Hitler wszedł jednocześnie w rolę Julii, można uznać, iż mamy tu, charakterystyczną dla dramatów gejowskich, próbę ukształtowania wizerunku męskich homoseksualistów i podważenia relacji między płcią biologiczną i kulturową za pośrednictwem konwencji *drag*

³⁰ A. Skotnicka: *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław 2001, s. 125.

³¹ T. Stepnowska: *Rozważania o postmodernizmie rosyjskim...*, s. 225.

³² И. Skoropanova: *Комедиюно-абсурдистский бриколаж...*, s. 414.

³³ Л. Петрушевская: *Мужская зона*. Korzystam z wersji elektronicznej: http://www.belousenko.com/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_moscow_xop.htm [data dostępu: 12.11.2010].

i *camp*, czyli — co zostało już zasygnalizowane — ironicznego parodiowania i pastiszowania heteroseksualnych wzorców zachowań. Badacze podkreślają, że w przypadkach takich różnorodnych stylizacji, „nie chodziło wcale o identyfikację z konkretnymi aktorkami czy dosłownymi obrazami zachowań typowych dla płci kulturowych, lecz o uwypuklenie aspektu teatralnej maskarady”³⁴.

Wydaje się, że Pietruszewska, uciekając się do chwytu nakładania masek i przebierania się w kostiumy, próbuje, podobnie jak niegdyś Joan Riviere w szkicu *Kobiecość jako maskarada* (1929), uzmysłowić odbiorcy, że kobiecość:

może być traktowana i zakładana jak maska zarówno po to, by ukryć pod nią posiadane męskie przymioty, jak i po to, by uniknąć spodziewanej nagany w momencie, kiedy ktoś je odkryje — jakby złodziej wywracał kieszenie i prosił o przeszukanie ubrania, by zasadnie udowodnić, że nie posiada skradzionych dóbr³⁵.

Taką wypowiedzią Riviere antycypowała późniejsze rozważania Simone de Beauvoir (i jej pamiętne: „Nikt nie rodzi się kobietą. Kobieta się staje”³⁶), która publicznie uzmysłowiła postrzeganie kobiecości jako społecznego konstruktu — projekcji wyobrażeń męczyzny, który to model w świadomości społecznej utrwalają i propagują określone postawy wychowawcze, obrazy literackie, sztuka oraz media.

W ten sposób, wykorzystując tradycyjną koncepcję maskarady i odgrywania ról, klasyczny motyw zakładania i zdzierania masek, stosując odwieczną metaforę *theatrum mundi*, pisarka, nie będąc zdeklarowaną feministką, odnotowała swój głos w postmodernistycznym i feministycznym dyskursie (o) kobiecości.

³⁴ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając: *Dyskurs, postać, płęć w dramacie...*, s. 398.

³⁵ Ibidem, s. 341.

³⁶ S. de Beauvoir: *Druga płęć*. Przeł. G. Mycielska. Kraków 1972. Cyt. za: W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając: *Dyskurs, postać, płęć w dramacie...*, s. 339.

Лидия Менсовска

**ЖЕНЩИНА В МУЖСКОЙ ЗОНЕ
ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ**

Резюме

Статья является попыткой прочтения пьесы Людмилы Петрушевской под заглавием *Мужская зона* с учетом постмодернистской, феминистской и гендерной концепций восприятия литературного произведения. Автор работы доказывает, что Петрушевская, не проявляя особого интереса к феминизму мастерски создала текст, в котором традиционный образ женщины заменен категорией женственности и женского начала.

Главные слова: гендер, феминизм, постмодернизм, Петрушевская, Скоропанова

Lidia Mięśowska

**WOMEN IN МУЖСКАЯ ЗОНА (THE MALE CAMP)
BY LYUDMILA PETRUSHEVSKAYA**

Summary

The article is an attempt to read the theatrical play by Lyudmila Petrushevskaya entitled *Мужская зона* (*The Male Camp*) through the postmodern, feminist and gender studies prisms. The author of the article points out that Petrushevskaya, although never consciously adhering to the Russian feminist movement, masterfully constructed her play's text, in which the traditional image of woman was replaced by the category of femininity.

Key words: gender, feminism, postmodernism, Lyudmila Petrushevskaya, Irina Skoropanova