

Marta Niedziela-Janik

Miasto umarłe w sztuce Niny Sadur "Lotnik"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 24, 109-125

2014

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.

Miasto umarłe w sztuce Niny Sadur *Lotnik*

Marta Niedziela-Janik

ABSTRACT: The article is devoted to one of the last dramas by Nina Sadur. The author of the article, pointing to the senses included in the work, makes use of the writer's ideas, investigates dependency of Sadur's literary views on her individual opinions. The author of the paper tries to determine the role biographical events played in Sadur's writings by using the topic of a city as an example. The picture of Moscow that is shown in the drama can be compared to the literary myth of Saint Petersburg, which was created by Alexander Pushkin. Contemporary Moscow depicted as a phantom city shows its dark and tragic look, which is close to the worldviews of Sadur.

KEY WORDS: Sadur, Moscow, city, the present, danger

Nina Sadur należy do grona tych twórców dramatu, których utwory — z jednej strony — są źródłem inspiracji dla badacza, z drugiej jednak — ciągle stanowią niezbadaną kartę, a poświęcone im opracowania nie pojawiają się zbyt często. Owa dwoistość wynika zapewne z faktu, iż jej twórczość trudno przyporządkować do jednego, konkretnego nurtu literackiego. Pisarka została zaliczona do „nowej fali” dramaturgii lat osiemdziesiątych, ponieważ jej sztuki znalazły się wśród odkryć teatralnych owego okresu. Jednak nawet wśród wielu nowości dramaturgicznych były one zjawiskiem indywidualnym, odosobnionym, znacznie wyróżniającym się na tle pozostałych. Sytuacja ta nie zmieniła się do dnia dzisiejszego. Sadur udało się stworzyć swój własny, niepowtarzalny styl. Dominantą jej sztuk stało się ukazywanie świata na poły realistycznego i na poły fantastycznego, w którym elementy „inności” odgrywają role moralizatorskie, ale przede wszystkim podkreślają idee filozoficzne, etyczne czy moralne. Chwył ten autorka zastosowała również w jednej ze swoich najnowszych sztuk — w *Lotniku* (*Лётчик*) powstałym w 2009 roku, prezentującym zagadnienia miasta, dającego się określić mianem przekłętogo, martwego, miasta widma. Dramat doskonale wpisuje się w styl charakterystyczny dla Sadur. To

jednak prawdopodobnie przyczyniło się do tego, iż sztuka nie została wystawiona na deskach teatru. Reżyserzy bowiem odnoszą się do utworów autorki z pewnym dystansem: «Бесспорно интересно, но знать бы, как это ставить?...»¹. Tym niemniej po zaprezentowaniu *Lotnika* przez samą Sadur w kijowskim Teatrze na Żukach spotkał się on z entuzjastycznym przyjęciem ze strony widowni oraz krytyków. Uwagę zwraca przede wszystkim język dramatu: z jednej strony poetyczny, przepełniony bólem i tragizmem, z drugiej — niepozbawiony humoru, choć często jest to „czarny humor”. Sztuka Sadur porusza zagadnienie kryzysu duchowego współczesnego człowieka, początków owej destabilizacji oraz jej prawdopodobnych skutków, a czyni to w sposób nader oryginalny i wyróżniający się, czym zdobyła sobie spore uznanie. Jeden z reżyserów związanych z Teatrem na Żukach tak scharakteryzował *Lotnika*: «Эмоции зашкаливают — очень сильное произведение... При всей абсурдности предложенных ситуаций, возникает ощущение их прямого родства с жизнью. Только всё доведено до такого предела, так обострено, что становится надреальным, приобретает почти метафизическое звучание. Мне кажется, это гениально. Смешно, трогательно, страшно... Если честно, хочется даже не плакать, а рыдать после прочтения этой вещи...»². I właśnie owa nadrealność w połączeniu z rozmyślaniami nad współczesnym życiem tworzy oryginalność twórczości Sadur, dzięki której — zdaniem krytyka Aleksandra Ciepałowa: — «эта вещь [пьеса — М.Н.-J.] гораздо выше популярной современной драматургии, имеющей лишь внешние признаки современности»³. Tak cenione przez badaczy cechy maniery twórczej autorki — „inność” i absurd określające realność — wyróżniają również *Lotnika*, w którym swoistą metaforą niszczenia tożsamości staje się miasto widmo.

Zaskakiwać może fakt, iż pisarka zdecydowała się przedstawić w tak negatywnym świetle Moskwę, gdyż w rosyjskiej tradycji, literaturze i kulturze za takie właśnie przyjęto uważać Petersburg — miasto zbudowane na kościach, którego podstawowym spoiwem stały się ludzkie cierpienia oraz śmierć. Niechlubna część historii założenia Petersburga nadała mu miano miasta przeklętego. Położenie dodatkowo negatywnie wpłynęło na jego postrzeganie przez Rosjan: „Jest to miasto, które powstało wbrew Naturze i znajduje się z nią w konflikcie, co stwarza możliwość podwójnej interpretacji miasta: z jednej strony jako zwycięstwa rozumu nad żywiołami i z drugiej jako wypaczenia porządku naturalnego”⁴. Od momentu powstania stale gromadziły się wokół niego motywy eschatologiczne, przepowiednie całkowitej eliminacji, zagłady

¹ Cyt. za: М.И. Г р о м о в а: *Русская драматургия конца XX — начала XXI века*. Москва 2009, s. 201.

² *Нина Садур познакомила харьковских театралов с «Летчиком»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://glavnoe.ua/news/n23217> [data dostępu: 27 IV 2014].

³ Ibidem.

⁴ Cyt. za: W. Т о р о в: *Miasto i mit*. Red. i tłum. B. Żyłko. Gdańsk 2000, s. 19.

miasta, spowodowanej nieuniknionym zwycięstwem tymczasowo ujarzmionej przyrody. Żywioty, najczęściej w postaci potopu, miały w końcu zatriumfować, skazując Petersburg na zgubę: «Но чудо почти мгновенного возникновения столицы огромной империи на болотистой и негостеприимной северной почве было столь поразительно, цена этого чуда в человеческих жизнях столь велика, а личность его создателя столь экстраординарна, ни на кого не похожа, что в скорости Петербург породил и искренние восхваления, и не менее искрение проклятия мистического характера»⁵.

Jakby na potwierdzenie owego przekleństwa wiele takich powodzi nawiedziło Petersburg, nigdy jednak nie doprowadziły do upadku miasta. O jednej z nich, z 1824 roku, pisze w swoim poemacie *Jeździec miedziany* Aleksander Puszkina; ten genialny utwór dał początek literackiemu mitowi o Petersburgu. Puszkina jako pierwszy ukazał bowiem dwoistość natury nie tylko samego miasta, ale także jego założyciela, dwoistość, która ukazywała piekielność pod osłoną raju północy. To, co zapoczątkował autor *Jeźdźca miedzianego*, kontynuowali jego następcy. Wśród nich Mikołaj Gogol postrzegał Petersburg jako królestwo umarłych, gdzie dominują diabelskie siły, a ziemia w każdej chwili może pochłoniąć całe miasto. Również Fiodor Dostojewski oceniał Petersburg jako «гнилой, склизкий город», który jak dym zniknie z powierzchni ziemi wraz ze mgłą. W literackim micie petersburskim «отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти...»⁶. Przełom XIX i XX wieku przyniósł aktualizację tematu petersburskiego w kulturze, a idea mitu stworzona przez Władysława Iwanowa wyznaczyła nową rolę i miejsce także mitowi Petersburga. W twórczości symbolistów kontynuujących tradycję puszkiniowskie miasto jawi się jako naznaczone piętnem, fatum, tragizmem, jako mroczny symbol zagłady. Utwory Dymitra Miereżkowskiego, Zinaidy Gippius, Władysława Iwanowa czy Andrieja Biełego, bazujące na idei petersburskiej, ukształtowanej w poprzednim wieku, ujęły ją jednak w nieco odmienny sposób, a nowatorstwem były m.in. drzemiące w Petersburgu tajemne kosmiczne siły⁷.

Petersburg na przestrzeni wieków wielokrotnie pojawiał się w utworach literatury rosyjskiej, ukazując swe złowrogie oblicza i wpływając destrukcyjnie na swoich mieszkańców, zmagających się z licznymi dylematami moralno-filozoficznymi. Dlatego właśnie zaskakiwać może fakt, iż Nina Sadur akcję swojego dramatu *Lotnik* zdecydowała się umiejscowić nie w Petersburgu, ale w jego odwiecznej rywalce — w Moskwie. Fakt ten zaznacza już na samym początku

⁵ С. В о л к о в: *История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней*. Москва 2005, s. 17.

⁶ Cyt. za: *Ibidem*, s. 19.

⁷ Więcej o zagadnieniu mitu petersburskiego w twórczości symbolistów zob. np.: I. M a l e j: *Literacki mit Petersburga w symbolizmie rosyjskim*. W: *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*. T. 2: *Słowiańszczyzna Wschodnia*. Red. C. A n d r u s z k o, B. Z i e l i Ń s k i. Poznań 2005, s. 85—100.

sztuki — «Москва. Наши дни», dzięki czemu czytelnik nie ma już żadnych wątpliwości, które mogłyby się pojawić, biorąc pod uwagę opisane w sztuce wydarzenia, bardziej odpowiadające niechlubnemu literackiemu mitowi Petersburga. Autorka nie odsyła w swoim utworze do przeszłości, ukazuje obraz miasta współczesnego, początku XXI wieku, kiedy to dawna i terazniejsza stolica Rosji już ze sobą nie konkurują o miano pierwszego i najważniejszego w państwie grodu⁸. Dlaczego Sadur odcięła się od literackiej „tradycji” i wybrała Moskwę? Można jedynie przypuszczać, iż wpływ na jej decyzję miał zapewne osobisty stosunek autorki do stolicy: «Москва очень изменилась. Если в ней и оставалось какое-то очарование, индивидуальность столицы, сейчас всё рассеялось. Москва стала бизнесменом или просто перекупщиком»⁹. Moskwa dla autorki nie ma wartości sentymentalnej, choć to w niej rozpoczęła się jej kariera pisarska. Nie jest to miejsce, w którym zachowała się dawna świetność, tradycje i dziedzictwo kulturowe dawnych czasów. Dziś Moskwa dąży do upodobnienia się do reszty Europy, podobnie jak przed wiekami czynił Petersburg. Ten z kolei — zdaniem Sadur — zdołał zachować to, co zdobył na przestrzeni lat: «Петербург же сохранил, по-моему, чувство собственного достоинства. Он красив. Извините, но у нас нет такого моряка в тельняшке, от которого мне глаз не оторвать. Петербург — это интеллигентность. Это порода. В Москве породы нет»¹⁰.

Trudno rozpatrywać niezależną i często fantastyczno-mistyczną dramaturgię Sadur w oderwaniu od postaci samej autorki. Stosunkowo dużą rolę odgrywają tutaj motywy natury biograficznej, te bowiem w różnym stopniu nader często pojawiają się w utworach pisarki. Znaczenie ma również — z jednej strony — doświadczenie pisarki, z drugiej zaś — jej postawa manifestująca aktywny stosunek do zagadnień poruszanych w sztukach. Dziś rzadko kwestionuje się już sytuację ujawniania w tekście autora, szczególnie w przypadku dramaturgii, gdzie „dramaturg jest — rzecz można — jak gdyby »postacią«, która aktywnie określa odbiór utworu, konkretyzujący się już każdorazowo zgodnie z aktualnymi zapatrywaniem i sytuacją chwili, w której tekst ożywa. Kieruje procesem dekodowania znaków [...]»¹¹. Obraz autora wpisany jest w porządek konstruk-

⁸ Jako przykłady owej niezgodności posłużyć mogą humorystyczne, ironiczne, a czasem złośliwe opowiadki o obu miastach, takie jak: «Москва — старая домоседка, печет блины, плядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург разбитной мальш, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой [...]». Cyt. za: В.Н. Т о п о р о в: *Петербург и петербургский текст русской литературы*. В: *Семиотика города и городской культуры. Петербург*. Ред. А.Э. М а л ь ц. Таргу 1984, s. 8.

⁹ М. З а б о л о т н я я: *Нина Садур: «... Искусство — дело волчьё»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/> [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Е. В а с х о с к а: *Autor i dramata*. Katowice 1999, s. 23.

cyjny utworu dramatycznego, stąd też jego postawa wobec świata dramatu i teatru, wobec ukazanej rzeczywistości może stać się podstawą dla krytyka i badacza do ujawnienia, na ile jest ona implikowana realnymi poglądami pisarza. Dlatego uznać można, iż na wyborze Moskwy dla akcji swego dramatu zaważyły poglądy Sadur na temat Petersburga, miasta, w którym chciałaby zamieszkać: «Но первое впечатление, первый взгляд всегда безошибочный. Петербург — это моя вечная боль. Я никогда не смогу им насытиться. Наверно, есть еще какой-то Петербург мой, индивидуальный. Я его должна еще в себе найти»¹². Tragiczna historia Petersburga jako miasta widma nie tylko nie odstręcza Sadur, lecz w pewnym stopniu nawet przyciąga, podobnie jak pociąga ją zachwycająca architektura miasta, zwłaszcza urocze zabytkowe domy, usytuowane niedaleko centrum. Stosunek autorki do Petersburga jest bardzo osobisty, traktuje go jak tajemniczego przyjaciela, który «подходит ко мне особенно. Но очень незлобно. Лукаво. Показывает вдруг какие-то дымящиеся подворотни. Дома, безумные парадные — заброшенные и роскошные. Это сочетание убийственно»¹³. Na tak uczuciowych relacjach Sadur z Petersburgiem zaważyło już jej pierwsze z nim spotkanie. Okazało się ono najważniejsze także dla innych osób, którym miasto to stało się bliższe niż Moskwa: «Особенно важны описания первой встречи с П. [Петербургом — М.Н.-J.] — переход от неприязни (или равнодушия) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им»¹⁴. Mimo swojej popularnej historii, mimo wizerunku miasta skazanego na zagładę, jaki zaistniał w XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej, Petersburg potrafił uwieść wielu, w tym także Ninę Sadur.

Jaka więc jest Moskwa, o której autorka w wywiadzie wypowiada się tak negatywnie? Warto zaznaczyć, iż owa rozmowa została przeprowadzona jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, jednak — jak się okaże — nie straciła ona na aktualności. Duch miejsca związany jest tu ściśle z osobowością pisarki, doświadczającej danego miejsca i opisującej go. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na przedstawioną w dramacie topografię miasta. Autorka koncentruje się zasadniczo na jednym budynku, charakterystycznym dla Moskwy czasów Związku Radzieckiego, o którego znaczeniu dziś już praktycznie zapomniano. Jest to Dom Polarników, zbudowany — zdaniem jednego z bohaterów sztuki, Paola — według projektu samego Stalina:

И — дом до сих пор прелестен, советско-барский, с закутками для прислуги, с ответвлениями гулками в подъездах, с гордым парадным и продувным чёрным ходом, с групповыми портретами полярников в холлах, с фикусами по углам,

¹² М. Заболотная: *Нина...*

¹³ Ibidem.

¹⁴ В.Н. Топоров: *Петербург...*, s. 9.

с неозначенными нигде комнатками и ниоткуда глядящими узенько хитренько окопками... а в сумерках милого дома застряло эхо напольных часов, а вентиляционные шахты заставляют замирать чистильщика¹⁵.

Paolo opowiada o domu, który powstał specjalnie dla jego rodziny oraz rodzin innych bohaterów — polarników, by mogli mieszkać, jak na owe czasy, w warunkach nader komfortowych. Budynek był dla niego bardzo cenny, znał doskonale wszystkie jego pomieszczenia, również te ukryte, w opisie nie pominął nawet fikusów i portretów na ścianach korytarzy. Każdy, najmniejszy nawet szczegół był godzien uwagi i napomknięcia, choć okres jego świetności już dawno minął. Ten dom stanowił dla niego symbol dawnych czasów socjalistycznych. Pamięć o nich starannie pielęgnował, chociażby poprzez zawieszoną na ścianie pokoju mapę całego potężnego Związku Radzieckiego. Świat, w którym Paolo był bohaterem odznaczonym wieloma medalami, odszedł w zapomnienie, a w nowym stary człowiek nie potrafił odnaleźć swojego miejsca. Wydaje się, że upadek tego domu ma symbolizować nie tylko upadek ZSRR, ale także to, o czym Sadur wspomniała w wywiadzie — utratę przez Moskwę swojej klasy. Petersburg stara się dbać o budowle mające znaczenie dla historii miasta, natomiast Moskwa nie robi nic, by ocalić ich pamięć dla potomnych w stanie jak najbardziej nienaruszonym. Aby jeszcze bardziej wzmocnić ów przekaz, autorka wykorzystała w sztuce Dom Polarników, który rzeczywiście został wybudowany w 1936 roku na bulwarze Nikitinskim dla pracowników organizacji państwowej, zajmującej się badaniem terenów Arktyki¹⁶. Ponieważ w ówczesnych czasach polarnicy cieszyli się niemałą sławą i splendorem, porównywalnym z popularnością, jaką później zdobyli w Związku Radzieckim kosmonauci, zbudowano dla nich wspólny dom, by wraz z rodzinami korzystali z luksusów. Dziś wśród mieszkańców domu tylko córka jednego z dawnych bohaterów chroni pamięć o swoim ojcu i innych znamienitych lokatorach, a sam dom, choć ma status zabytku architektury, ze swej dawnej świetności utracił już właściwie wszystko. Na pierwszych piętrach zburzono ściany, by powstać mogły sklepy i salon piękności, a kilka lat temu na strychu lewej części domu, mimo protestów mieszkańców, zbudowano mansardę, co całkowicie zmieniło wygląd budynku. Sadur do tego stopnia pragnęła oddać rzeczywisty charakter domu oraz jego atmosferę, że wspomniała o grupowym portrecie polarników, który faktycznie wisiał w holu na pierwszym piętrze. Jego historia jest jednak równie smutna, jak historia domu — został skradziony, a później zwrócony,

¹⁵ Н. С а д у р: *Лётчик*. Korzystam ze strony internetowej: www.proza.ru/2010/06/26/833 [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁶ Rosyjska nazwa tej organizacji brzmi: Главное управление Северного морского пути (Главсевморпуть, ГУСМП). Jej członkiem, jako pierwszym w historii, udało się w 1932 roku pokonać lodolamaczem drogę z Archangielska do Oceanu Spokojnego. Po raz pierwszy stworzono wówczas mapę archipelagu wysp Ziemia Północna.

choć z licznymi uszkodzeniami (ktoś papierosami wypalił dziury w miejscach oczu bohaterów przeszłości)¹⁷. Oszepecony dom oraz obraz jednoznacznie wskazują na brak szacunku wobec swojej własnej historii. Dziś o znaczącym wkładzie zamieszkujących dom lokatorów w rozwój nauki przypominają już tylko ich wizerunki na tablicach pamiątkowych, umieszczonych na ścianie domu. O takich tablicach pisze w swojej sztuce również Sadur, po raz kolejny ukazując brak szacunku dla historii, kultury i zasług, który — jej zdaniem — charakteryzuje Moskwę oraz jej mieszkańców. Tablica upamiętniająca Paola jest bowiem niszczone z zawiści przez innego bohatera, Zinowija:

Зиновий ковбярет гвоздём профиль лётчика на мемориальной доске.
 ЗИНОВИЙ. Паоло, холера. [...]
 ЗИНОВИЙ. Лётчик-полярник, почёт ему, а он сволочь и пьяница, это все знают. (царапает). [...]
 ЗИНОВИЙ. Взятку дал в департаменте. За это его морду на стену прибили. Увековечился, хам. Холера-Паоло¹⁸.

Z ust bohatera sztuki padają słowa, przez autorkę przypisywane całemu miastu, które najchętniej zniszczyłoby, wydrapałoby wszelkie niepotrzebne już nikomu ślady przeszłości, by tym dumniej prezentować swoje nowoczesne oblicze. Wraz z ostatnimi bohaterami w zapomnienie odejdzie także dawna Moskwa.

Historia upadku Domu Polarników służy za metaforę niszczenia nie tylko Moskwy, ale przede wszystkim tożsamości społeczeństwa, utraty dawnych wartości. Tak dokładny i nacechowany emocjonalnie opis przestrzeni domu sprawia, iż zaczyna się on przekształcać w miejsce: „[...] miejsce jest pojęciem wskazującym jego osobowy, personalny charakter, inaczej niż przestrzeń, która istnieje obiektywnie i niezależnie od ludzkiego doświadczenia. Miejsce, a więc to, co ujednostkowione i namacalne [...] powstaje w miarę poznawania i nadawania wartości przestrzeni [...] Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem”¹⁹. Autorka cytowanego artykułu podkreśla, iż właśnie miejsce jest niezbędne, by mogła się ujawnić przestrzeń wewnętrzna bohatera dramatu. Miejsce jest bowiem swoistym jej przedłużeniem. Dzięki temu czytelnik ma szansę wejść w intymną sferę bohatera, w jego wnętrze i dzięki temu odkryć w nim część swego „ja”. Takim właśnie miejscem jest Dom Polarników, mieszkanie Paola, co odpowiada tradycji dramatu XX wieku, w którym jednym z planów kształtowania i określania ludzkiej tożsamości był pokój. Podobnie

¹⁷ В. М и ш и н а: *Дом полярников в Москве и его жители, равные космонавтам*. Korzystam ze strony internetowej: <http://mosday.ru/news/item.php?178520> [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁸ Н. С а д у р: *Лётчик...*

¹⁹ Е. В а ч о с к а: *Przestrzenie wewnętrzne w dramacie XX wieku*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*. Red. V. S a j k i e w i c z, E. В а ч о с к а. Katowice 2009, s. 27.

w *Lotniku* zamknięty obszar mieszkania, któremu towarzyszy poczucie oswojenia i zadomowienia sprzyja niepokojącym dręczącym Paola wspomnieniom. Powtórnie przeżywana przeszłość przywołana zostaje w formie retrospektywnego obrazu z wykorzystaniem monologu, by jeszcze silniej uzewnętrznić miniony dramat. Przestrzeń mentalna bohatera wypełniona jest wspomnieniami z okresu jego uczestnictwa w tajnej ekspedycji na daleką północ, podczas której od niechybnej śmierci ocalała go niedźwiedzica, karmiąc własnym mlekiem i ogrzewając ciałem. Nadlatujący pilot dostrzegł wystające spod zwierzęcia nogi człowieka. Mylnie odbierając całą scenę, chcąc ratować towarzysza, zastrzelił niedźwiedzicę. Ten niewielki, lecz nader emocjonalny obraz zdaje się zmieniać perspektywę z odległej na bliską. Zabita niedźwiedzica, która pomogła polarnikowi przeżyć, stoi wypchana w jego mieszkaniu, potęgując dręczącą niemożność odseparowania się od przeszłości, a także podkreślając współlistnienie w jednym miejscu obu czasów — dawnego i obecnego. unicestwienie zwierzęcia, które podarowało bohaterowi życie, zlewa się z unicestwieniem miasta, które powinno „dawać życie” swoim mieszkańcom — Moskwy.

Oczami Paola widzimy Moskwę zagrożoną podtopieniem przez podnoszący się niebezpiecznie poziom rzeki Moskwy, w tle słychać złowróżbny dźwięk pomp oraz kontenerów na śmieci, których zawartość jest wyrzucana na sąsiednie podwórka. Do mieszkania, w którym, zdawałoby się, można znaleźć schronienie i odgrodzić się od chaosu otaczającej rzeczywistości, brutalnie wdziera się świat zewnętrzny. Miasto zagrożone jest zarówno przez siły przyrody, jak i bezmyślną działalność człowieka. Jego wizerunek napawa niepokojem i smutkiem. Zauważmy analogię do Petersburga, który również był wielokrotnie podtapiany, miał także zostać zniszczony przez wodę, gdy tymczasem to Moskwie grozi niebezpieczeństwo. „Doświadczenie obcości nieprzychylnego człowiekowi świata, jak również rozpad złudzenia mocnego — substancjalnego — podmiotu, wymuszający powracające w rozlicznych wariantach pytanie: kim jestem? Destabilizacja, płynność tej wewnętrznej przestrzeni jest więc z pewnością refleksem komplikującej się rzeczywistości, oglądanej przez zagubioną i samotną jednostkę”²⁰. Paolo jest wewnętrznie rozdarty. Z jednej strony dostrzega bowiem prawdziwą naturę zmieniającego się na jego oczach miasta:

Город ещё спит, о, страшный, о древний! Полярный город моей жизни! Страшный мертвец сосёт жизнь этого города! Но человек несёт сюда мечту свою и кладёт её к краснойгранитным ногам мавзолея. [...] Ты пришёл в Москву за добычей, но здесь давно уже нет солнца, здесь только ночные водоотсосы²¹.

²⁰ Ibidem, s. 30.

²¹ Н. С а д у р: *Лётчик...*

Tak negatywny wizerunek Moskwy bohater przedstawia podczas rozmowy z Szamszydem, który przyjechał do stolicy z Tadżykistanu, by zarobić pieniądze na utrzymanie rodziny. On właśnie jest jednym z wielu, którzy swoje marzenia i nadzieje złożyli u stóp Lenina, wierząc, iż ziszczą się w tak potężnym mieście. Tymczasem trafił do miejsca, gdzie praktycznie nie ma już życia, do miejsca, które powoli umiera, tracąc ostatnie siły vitalne. Współczesna Moskwa w oczach Paola bardzo się zmieniła:

Москва-река подтопляет Кремль и Дом Поляриков, оба эти строения дрейфуют на чёрных водах московской ночи, они больше не могут, они хотят уйти из города²².

Nawet historyczne budowle nie znajdują już dla siebie miejsca w zalewanej wodami rzeki stolicy — pragną odejść w przeciwieństwie do przyjeżdżających w poszukiwaniu lepszego życia ludzi. Sadur bezwzględnie rozprawia się z existencją — zresztą nie tylko w Moskwie — sytuacją, w której nowoczesność brutalnie wypiera i niszczy tradycję. Dla Paola są nią dawniej błyszczące purpurowe gwiazdy, które dziś przygasły, podobnie jak promienne niegdyś słońce. Teraźniejszość stała się dla mężczyzny obca, a „katastrofalna sytuacja »ja« »tu i teraz« zmusza do mozolnej rekonstrukcji »tam i wtedy«²³. Szamszyd stanowi dla Paola sygnał jego własnej przeszłości. Pod jego wpływem sięga wstecz, być może, by u schyłku życia zrozumieć groźną i niezrozumiałą zewnętrzną rzeczywistość, kiedyś jakże odmienną. Dominujący w sztuce nastrój oraz kolorystyka znakomicie oddają sytuację, w jakiej znalazła się Moskwa. Autorka określiła swoją sztukę mianem „nocnej” i choć akcja utworu toczy się nie tylko nocą, to chłód moskiewskiej zimy w połączeniu z szarością i mrokiem życia mieszkańców miasta idealnie wpasowują się w ów ponury kontekst. Całość dopełnia złowieszczy dźwięk pomp, które nocą próbują ocalić tonące powoli miasto.

Dla Szamszyda tradycją był bogato urządzone rodzinny dom na wsi w Tadżykistanie. Musiał go opuścić po tym, gdy system kanałów nawadniających pola bawełny, przy którego obsłudze pracował, został zniszczony, najprawdopodobniej w wyniku wojny domowej, choć tego możemy się tylko domyślać. Bohater zmuszony był więc przyjechać do Moskwy, by zarobić pieniądze, które wysyłał swojej żonie i córkom. Mężczyzna ze wzruszeniem wspominał swoje dawne życie mechanizatora, bogato urządzone wnętrze domu oraz pewną szansę, o której świadczyły lekcje angielskiego jego córek. Miał nadzieję, że dzięki pieniądзом zarobionym w Moskwie jego rodzina znów będzie mogła żyć w szczęściu i dobrobycie, jednak miasto nie okazało się dla niego przyjazne, został bowiem stróżem odgarniającym śnieg z podwórka Domu Polarników.

²² Ibidem.

²³ E. Wąchocka: *Przestrzenie wewnętrzne...*, s. 33.

Jego upadek materialny oraz moralny był tak znaczny, iż zaproszony przez Paola na herbatę niepostrzeżenie podkraść z cukiernicy kostki cukru i chował je za brudną koszulę. Jedyne, co mu pozostało, to wspomnienia dawnego szczęśliwego życia na wsi. Moskwa nie potrafi pomóc ani swoim dotychczasowym, ani nowym mieszkańcom, zbyt pochłonięta — jak określiła to Sadur — бизнесом. Pragnie — jak pokaże zakończenie sztuki — stać się przede wszystkim niezwyciężoną potęgą. Na skutek owych dążeń wszyscy skazani są na powolne zatapianie wraz z Kremlm i Domem Polarników, choć niewielu dostrzega to zagrożenie. Wyparcie się przeszłości, niepamięć o minionych czasach i tradycjach, ciągle dążenie do zwiększania znaczenia swojej pozycji mogą doprowadzić do katastrofy, dlatego nie należy — jak pokazują opisane w sztuce wydarzenia — pozwolić, by przeszłość pozostała jedynie szczęśliwym wspomnieniem, nie można całkowicie „usuwać” jej z teraźniejszości.

Z jednej strony Paolo wypomina współczesnej Moskwie jej przewinienia, z drugiej — nadal jest dzielnym bohaterem ZSRR, patriotą, który składał przysięgę samemu Stalinowi, że do śmierci dochowa tajemnicy dotyczącej tajnej misji, w której uczestniczył podczas II wojny światowej na dalekiej północy. Nie potrafi więc wyzbyć się szacunku dla swej stolicy tak, jak udało się to kolejnym pokoleniom:

Знай, глупый дворник, тьмы народов пройдут и канут, но этот город стоять будет! Убиваемый и бессмертный. Унижаемый и надменный. Злопамятный, как старая дева. Недоступный, как весна. Удивительно то, что твой мир канул навек, и вот — мой мир кончается, но кого мне жалче, вот вопрос? За что мы — столь совершенны, ядовито-чувственны, прелестны, но неумолимо рассыпаемся в прах?²⁴

Pomimo zajadłej krytyki Paolo zachowuje szacunek dla potęgi Moskwy, która jednak zbliża się już do końca swego istnienia. Jej upadek jest tak nieunikniony, jak śmierć każdego człowieka. Bohater jest bardzo tajemniczy. Nie jesteśmy pewni, dlaczego jego przewidywania są aż tak pesymistyczne, skąd czerpie wiedzę o schyłku stolicy. Nie mamy pewności, czy należy wierzyć słowom starca. Jego mądrość i doświadczenie podpowiadają nam, iż eschatologiczna przepowiednia bohatera spełni się. Sadur w jednej wypowiedzi Paola zawarła jednocześnie jego wizerunek patrioty czczącego swoją stolicę oraz obraz jej zagorzałego przeciwnika. Cała scena jest przesycona emocjami. Wydaje się, iż autorka próbuje w ten sposób wpłynąć na społeczne i obywatelskie postępowanie świata przez odbiorcę. Poglądy Paola dotyczące miasta uznać można za zbliżone do poglądów Sadur. Zakończenie owej wymownej sceny również jest symboliczne — stanowi urzeczywistnienie refleksji bohatera. Na podwórzu domu pojawiają się bowiem tajemniczy, uzbrojeni mężczyźni, którzy po chwili w milczeniu znów znikają w mroku. Mrok przedświt wciąga miasto.

²⁴ Н. С а д у р: *Лётчик...*

Rozprasającym go źródłem światła jest tylko okno Paola. Ponownie więc bohater staje się jedyną postacią, której mądrość może ocalić miasto, tak jak światło z jego lampy rozprasza ciemność.

Starzec pragnie dochować wierności swoim ideałom, choć nie jest to łatwe. Wielokrotnie prosi swojego rozmówcę Szamszyda, by ten zapytał go o tajemniczą ekspedycję, choć zaraz potem dodaje, że przecież nie może zdradzić jej sekretu. Jak sam stwierdza: «Я, видишь ли, патриот. Но силы мои на исходе»²⁵. Trudno pozostać niezmiennym w swoich przekonaniach, gdy obserwuje się upadek tego, w co się wierzyło, co stanowiło istotną część życia. Co ważne, w dramacie przestrzeń podtapianego miasta jest opowiadana. Świat ciągle pracujących pomp istnieje poza sceną, poza zasięgiem wzroku odbiorcy i tylko czasami daje o sobie znać, przenikając do mieszkania bohatera. Cała scena wskazuje na świat, który nie jest dany bezpośrednio, ale poprzez dźwięki i słowa. Miejsca niedookreślone podświadomie wypełniamy własnym doświadczeniem, by potwierdzić istnienie owego świata lub — przeciwnie — zaprzeczyć mu. Ta subiektywna przestrzeń staje się obszarem lęku, wyczuwalnej tragedii ze względu na swoją nierozstrzygalność, niemożność bezpośredniej obserwacji upadku miasta, ale jedynie jego symptomów²⁶. W dramacie pojawia się jednak przestrzeń mieszkańców Moskwy, którą widzimy również na scenie. Zastępuje ona miejsce mieszkania Paola, potwierdzając zjawisko postępującej atrofii świata i społeczeństwa. Pojawia się więc w niej ubóstwo, opuszczenie, odrzucenie przez społeczeństwo. Wszystko to uosobione jest przez trzynastoletnią uczennicę Lenę, której nie stać nawet na jedzenie. Z tego powodu jest wyszydzana, wyśmiewana — zarówno przez dorosłych, jak i przez rówieśników. Jednym z licznych przykładów jej wyobcowania jest noworoczny bal w szkole, podczas którego

Лена бежит вдоль хоровода, во встречном движении. Хоровод закручивается всё быстрее и быстрее, Лена пытается влиться в него, но — руки хороводников намертво сцеплены и Лене не удаётся разорвать круг и влиться в хоровод. Её отталкивают, она падает. Хоровод продолжает кружиться²⁷.

Nikt nawet nie zauważa, jak Lena upada, nikogo bowiem nie interesuje los ubogiej dziewczyny, prawie sieroty, której ojciec zaginął, a matka nie dba o to, co dzieje się z córką. Nikt nie chce sprawdzić jej dzienniczka ani kupić łyżew, a tym samym spełnić jedynych życzeń dziewczynki. Ukazując zaistniałą sytuację, autorka pragnie, by współczesne społeczeństwo również zauważyło właśnie takie dzieci, często pozostawione same sobie, bez opieki i zaspokojo-

²⁵ Ibidem.

²⁶ Zob. A. K r a j e w s k a: *Narracyjne i dramatyczne ujęcie przestrzeni w dramacie XX wieku*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie...*

²⁷ Н. С а д у р: *Лётчик...*

nych potrzeb, przede wszystkim emocjonalnych, ale również fizycznych i potrzeby bezpieczeństwa. Podkreśla, iż w XXI wieku takie sytuacje nie powinny się zdarzać, tymczasem moskiewskie ulice i dworce pełne są беспризорников²⁸. Do smutnego losu Leny przyczyniają się dorośli, w tym także Zinowij, odpowiadający za zniszczenie tablicy pamiątkowej Paolo. Mężczyzna zaproponował dziewczynce okrutną grę, podczas której miała doskoczyć i sięgnąć zębami do kiści winogron, trzymanyh przez niego w górze. Scenę tę obserwował jego syn Pietia, pouczany przez ojca, jak należy postępować z ludźmi takimi, jak Lena. Dziewczynie udało się oderwać część kiści. Uciekła z nią do Domu Polarników jak zaszczute zwierzę, ścigane przekleństwami Zinowija. Sadur jednoznacznie określa swoje poglądy na opisywane wydarzenia — współczesne społeczeństwo miejskie dopuszcza się bowiem rażących zaniedbań właśnie w sferze opieki nad małoletnimi mieszkańcami Moskwy. Nie jest to zjawisko obecne jedynie w tym mieście, jednakże to właśnie na moskiewskich dworcach, stacjach metra oraz w innych miejscach pisarka zetknęła się z taką patologią społeczną, zagrażającą już nie tylko pojedynczym jednostkom, ale całym społecznościom.

W historii ukształtowały się miasta będące symbolami zła, niemoralności i stanów patologicznych ich społecznych; przykładami są między innymi Babilon, Sodoma, Gomora, Berlin, Moskwa, Petersburg²⁹. Oczywiście, jest to wartościowanie dość skrajne i pesymistyczne, jednak wydaje się, iż przynajmniej częściowo uzasadnione. Przecież właśnie miasto jest główną areną życia społeczeństwa postindustrialnego, a wartości, którymi kierują się jego mieszkańcy oraz władze, zmierzają — jak pokazała Sadur — dokładnie w takim pesymistycznym kierunku. I to miasto „odślania drastyczniej niż wieś ambiwalencję społeczną: piękno moralności i brzydotę niemoralności. W mieście, zwłaszcza wielkim występują bardzo nasilone zjawiska wszelkiej patologii społecznej, duchowej i moralnej [...], nędza, głód, prostytucja, zniewolenie, uzależnienie, zanik zdrowego rozsądku, brud, przestępczość bezsilność [...]. Obnaża ono całą głębię zła człowieczego”³⁰. Z pozoru Sadur zdaje się całkowicie wykluczać możliwość istnienia w Moskwie piękna czy moralności, jednak najmłodszy bohaterowie sztuki — Lenia i Pietia — reprezentują pokolenie, które miałoby jeszcze szansę ocalić miasto i jego ludność. Można bowiem dostrzec w nich dobroć i współczucie, nadzieję, że marzenia wreszcie się ziszczą, choć owe pozytywne emocje są intensywnie tłumione przez dominujący w sztuce całkowity brak moralności. Ponownie istotną rolę w utwierdzeniu tezy o upad-

²⁸ Na ten temat znaleźć można liczne opracowania, szczególnie jednak warty uwagi jest wstrząsający film *Dzieci z Leningradzkiego*, bezpośrednio ukazujący środowisko małoletnich bezdomnych w Moskwie.

²⁹ Zob. więcej: D. Jędrzejczyk: *Teologia miasta. W: Humanistyczne oblicze miasta*. Red. D. Jędrzejczyk. Warszawa 2004.

³⁰ Ibidem, s. 73.

ku dobra odgrywa Zinowij, który wśród sąsiadów uchodzi za deputata, naprawdę jednak jest „agentem nieruchomości”, a właściwie oszustem, namawiającym ludzi do oddania mu swoich mieszkań na bardzo niekorzystnych warunkach. Po zawarciu takiej umowy byli już właściciele mieszkań stawali się zbędni, ginęli więc, zabijani i zakopywani w workach przez pomocnika Zinowija, którym okazał się Szamszyd, próbujący w ten sposób zarobić tak potrzebne mu pieniądze. Tragizmu całej sytuacji dodaje fakt, iż w niecnym procederze uczestniczyła także matka Pieti, tłumacząc, iż w tak trudnych czasach musi ciężko pracować, by zdobyć pieniądze na wykształcenie syna.

Sadur ponownie zwraca więc uwagę na silną destrukcję społeczeństwa Moskwy, gdzie zanikają dotychczasowe wartości, a ich miejsce zajmują nowe. Za przykład posłużyć może chociażby ponura sytuacja, gdy wartość życia ludzkiego zastępowana jest przez o wiele bardziej cenione w dzisiejszych czasach pieniądze. Nikogo na podwórku nie dziwią i nie przerażają poruszające się worki, z których próbowali wydostać się oszukani przez Zinowija ludzie, nikt nie stara się im pomóc. Nic nie zmienia się nawet wówczas, gdy worki nieruchomeją, gdyż zamknięte w nich ofiary zamarzają na śniegu. Obojętność i bezduszość mieszkańców Moskwy przekroczyła tym samym wszelkie granice moralności i zwyczajnego ludzkiego współczucia.

Zdaniem Anny Krajewskiej dzisiejsza trudna sytuacja dramatu związana jest z przekonaniem, iż nastąpiła epoka teatru postdramatycznego — sam dramat nie jest potrzebny, a zastępuje go performance. Nadzieją dla dramatu jest jego wpływ na różnorodne dyskursy, takie jak literaturoznawstwo, antropologia czy socjologia literatury. Dotyczy to „powrotu dramatu jako matrycy teorii-poznawczej i artystycznej określającej wymiar współczesnej kultury. Zatem zamieraniu dramatu jako formy literackiej towarzyszy wspaniały powrót jego reguł, które służą dyskursom współczesnej humanistyki”³¹. Dyskursy te potrzebują dramatu stanowiącego dla nich nowy, ważny układ odniesienia. Dramat zaczął wykorzystywać do swego opisu narzędzia wypracowane właśnie przez dyskursy. Perspektywa antropologiczna i społeczno-obyczajowa — pojawiająca się w *Lotniku* — jest w pełni uzasadniona, wpisuje się w ogólny nurt nowych koncepcji, zachowując jednocześnie swą oryginalność. Wiek XXI przyniósł całkowite zubożenie. Mieszkańcy Moskwy dbając wyłącznie o własne interesy i dobrobyt. Oczywiście, świadomość potężnego kryzysu miast jest dziś powszechna, a bezradność ogarniająca społeczeństwa i władze — coraz potężniejsza. W tym jednak konkretnym przypadku mieszkańcy miasta praktycznie nie przejawiają troski o przyszłość. Co więcej, Zinowij za rodzaj zaszczytu poczytuje swoje działania oraz inicjatywy mera Moskwy, którego podaje za swojego wujka:

³¹ A. K r a j e w s k a: *Narracyjne i dramatyczne...*, s. 15.

Мэр Москвы Дружков — моя дядька родной. Родня моя. Дядька мой всю вашу Москву раком поставил. Ты понял, таджик? Мы уссывались, когда Арбат жгли! Мы и сейчас уссываемся. (приплясывает) Морду Москвы перекосили — мы!³²

Duch dawnej Moskwy cierpi z winy zarówno nieodpowiedzialnych władz miejskich, jak i niedojrzałych mieszkańców, pogardzających pamięcią o miejscach tak ważnych dla przeszłych pokoleń, jak legendarny już Arbat. Nowoczesność i upadek tradycji znacznie przyczyniły się do destrukcji duchowości Moskwy. W rezultacie ze sztuki wyłania się swoisty obraz antymiasta: „miasto, zwłaszcza odpowiednio nie zhumanizowane, może się okazać anty-światem. Być może, że miasta giganty opustoszeją. Świat może się przeobrażać w jedną wielką wieś, jak w wielu krajach Afryki. Miasto może zabić życie ludzkie, zamiast je podtrzymywać i zogniskować”³³. Oto do czego jest w stanie doprowadzić fałsz, zło i ludzka niegodziwość. Zdaniem Sadur, w Moskwie są wszechobecne: «Там [в Москве — M.N.-J.] четкое социальное деление, бездушное, бездуховное, некрасивое?»³⁴. Moskiewskie społeczeństwo chyli się ku upadkowi wraz z nową Moskwą. Historia mieszkańców tego miasta została znacznie pełniej opisana przez Sadur w jej powieści *Wieczna zmarzlina*³⁵. Omawiana w niniejszym artykule sztuka zdaje się być kontynuacją tego utworu, jego swoistym zakończeniem. Pisarka wyjaśnia, dlaczego mimo wszystko Moskwa jest skazana na upadek nawet, jeżeli mieszkają w niej jednostki wartościowe, które w przyszłości wniosłyby w jej mrok odrobinę światła.

Antropologiczny sposób postrzegania miasta zakłada, iż jest to byt posiadający swoje ciało, ducha i osobowość. Ciało stanowią przede wszystkim budowle, ulice, pomniki, place, a także życie zbiorowe mieszkańców, ich język, kod zachowań, tradycje itd. Z kolei o duchu i osobowości miasta decydują elementy, które trudno dostrzec od razu, jednak z upływem lat w każdym mieście wykształca się taki właśnie duchowy wymiar. Składają się na niego pojęcia tak abstrakcyjne, jak dusza miasta, jego pamięć, tożsamość, świadomość, osobowość³⁶. Dzięki owym elementom organizm miejski funkcjonuje bez przeszkód, będąc doskonałym miejscem do życia dla swoich mieszkańców. Wraz z rozwo-

³² H. С а д у р: *Лётчик...*

³³ D. Ј е д р з е ј с з у к: *Teologia...*, s. 70.

³⁴ М. З а б о л о т н я я: *Нина...*

³⁵ O powieści tej pisałam w swoim artykule *Choroby człowieka współczesnego. Niny Sadur Wieczna zmarzlina*, wygłoszonym na konferencji „Językowe / tekstualne / kulturowe praktyki choroby w literaturze”.

³⁶ Zob. np.: C. B a r t n i k: *Polska teologia miasta*. W: *Miasto i kultura polska doby przemysłowej*. Red. H. I m b s. Wrocław 1993; Z. B e n e d y k t o w i c z: *Od doświadczenia prowincji do doświadczenia miasta. Antropologia miasta*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.konteksty.pl/Z.%20BENEDYKTOWICZ_Od%20doswiadczenia%20prowincji%20do%20doswiadczenia%20miasta.pdf [data dostępu: 7 VI 2013].

jem cywilizacji owa niepowtarzalna osobowość antropologiczna miasta ulegała stopniowemu zatarciu — aż miasto stało się dla ludzi bardziej wrogiem niż przyjacielem, przez co coraz trudniej w nim żyć. Moskwa — za sprawą szkodliwych działań swoich mieszkańców — również utraciła znaczną część swojej świadomości, co jednak odczuwa niewielu przebywających na jej terytorium. W sztuce na wciąż nowych przykładach ukazano, jak ztraca się dawna osobowość miasta, jak egzystencja w nim staje się coraz pośepniejsza. Paolo naraża swoje zdrowie i życie na niebezpieczeństwo, nie wpuszczając do mieszkania ślusarza, by ten wymienił stare rury, przez co zalewa sąsiadów mieszkających niżej, w tym czeczeńskiego bandytę. Sadur zdaje się bazować tu na własnym doświadczeniu, sama bowiem po przeprowadzce do nowego mieszkania na parterze koło placu Arbackiego zmagala się z pewną firmą, która pod jej oknami otworzyła garaż, a ponieważ miała wielu klientów, po niedługim czasie w mieszkaniu po prostu nie dało się żyć z powodu spalin. Wówczas Sadur postanowiła walczyć — pisała do gazet, wystąpiła w telewizji, napisała pismo do merostwa. Jej działania przyniosły rezultat i firma musiała rozebrać garaż, ale niebawem «в квартиру к Садур стали приходиться люди и то ее маме, то самой Нине сообщали в грубой форме: если не заберете заявление назад, «выроем каждому по могиле» или квартиру взорвем»³⁷. Pisarka, pomimo gróźb, nie ustąpiła. Nie żałowała swojej decyzji. Uważała, że ludzie powinni walczyć z niesprawiedliwością. Twierdziła, iż ona sama posiada „infantylnymłodzieżowe poczucie sprawiedliwości”, a niesprawiedliwość wywołuje u niej ból. Podobnie Paolo, mimo realnego zagrożenia, nie ustąpił. Za pomocą krótkich epizodów Sadur „włożyła” w dramat wiele „z samej siebie”, ze swoich spostrzeżeń i biografii, np. sama była mieszkanką Domu Polarników. Chorobę płuc żony Szamszyda, której ta nabawiła się, sprzedając korale w moskiewskim metrze odnieść można z kolei do przekonania pisarki, iż: «Под Москвой нет темных недр почвы, нет темномолчащих вод, нет мрака спящей, дышащей сама в себе — земли. Под Москвой — светловатый воздух метро»³⁸. Moskwa boryka się z problemem braku duszy w swoich głębiach, pod powierzchnią została bowiem zniewolona przez metro, podobnie jak jej powierzchnia przez budynki. Moskwie nie pozostawiono miejsca, by mogła swobodnie odetchnąć. I choć od wieków miasta symbolizowały zawojowanie przyrody przez człowieka, to dawne miasta stanowiły transcendentalny porządek, broniły swoich mieszkańców za pomocą fortyfikacji przed wrogami, ale także chroniły ich przed demonami i duszami zmarłych. Miasta zyskiwały siłę i wielkość dzięki zachowaniu szacunku i powagi dla obyczajów, rytuałów

³⁷ А. Солнцева: *Квартира на первом этаже*. «Огонёк» 1998, № 2, s. 59.

³⁸ А. Соколянский: *...и в чудных пропастях земли*. «Новый Мир» 1995, № 5. Корzystam ze strony internetowej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev01.html [data dostępu: 7 XII 2013].

i świąt³⁹. Dziś demony nie muszą czatować przed murami Moskwy, gdyż już się w niej zadomowiły.

Upadek miasta jest więc nieunikniony, jednak zakończenie sztuki przynosi pewną nadzieję. Dowiadujemy się bowiem, iż podczas tajnej ekspedycji Paolo odkrył legendarną Hiperboreę, miejsce, które według mitologii greckiej miało znajdować się na nieokreślonej północy. Była to kraina wiecznej szczęśliwości, raj na ziemi o sprzyjającym klimacie, dzięki któremu człowiek bez zbytecznego wysiłku otrzymywał wszystko, co było mu niezbędne. Jej mieszkańcy wiodli życie szczęśliwe i beztrudne, bez chorób, wojen i cierpień, w zgodzie z przyrodą, a gdy już się nim nasycili, odbierali je sobie, skacząc ze skały w morze. Według Paola to stamtąd właśnie wyszli przodkowie dzisiejszej ludności Rosji i tam powinni się udać ich potomkowie. Był tylko jeden warunek:

Я начертил эту карту и стал ждать. Только слившись с картой недавно умершего государства, она могла указать путь в Гиперборею. И вот это государство умерло. Путь был открыт⁴⁰.

Okrutny warunek został spełniony — śmierć w zamian za życie, upadek Związku Radzieckiego w zamian za ukazanie drogi do nowego państwa, dającego ludziom nadzieję. Śmiertelna ofiara została złożona, jednak na drodze do wiecznej szczęśliwości stanąć mogą żołnierze, którzy przez całą sztukę kogoś poszukiwali, a teraz znaleźli. Okazuje się, że chodziło im o Paola. Jak stwierdza sam bohater:

Им не нужна Гиперборея. Истина, которую она хранит не нужна! Им нужно тайное оружие гиперборейцев. Власть над миром нужна им. Как будто этот мир можно удержать в руках. Они думают, что я нашёл такое оружие. Они боятся, что я сотру этот мир. Но мне не нужен их мир. И мне не нужна власть. Мне нужен только один этот город⁴¹.

Słowa te są znamienne dla całego wizerunku Moskwy w sztuce. Dosadnie obrazują, na czym najbardziej zależy chciwym, pozbawionym moralności mieszkańcom. Dlatego Paolo nie chce ich ratować, wszak symbolizują dążenie do władzy i potęgi za wszelką cenę. Pragnie ocalić jedynie miasto:

Гиперборея [...] вберёт в себя этот город и спрячет его навсегда, навсегда. Никто никогда его не найдёт! Лишь случайный лётчик будет видеть его иногда дрейфующим среди арктических льдов, мерцающим своими альбами звёздами, звенящим прозрачными колоколами. Но никто не поверит лётчику. Полярное сумасшествие,

³⁹ Zob. więcej: Y i - F u T u a n: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. A. M o r a w i ń s k a. Warszawa 1987.

⁴⁰ Н. С а д у р: *Лётчик...*

⁴¹ Ibidem.

мереченье, вот удел этого лётчика. Постепенно этот город забудут. Он сотрётся из памяти народов, как прекрасная и страшная сказка⁴².

I to właśnie miasto Paolo wraz z Szamszydem zabierają ze sobą: «Он сделал это! Проклятый лётчик! Сделал! Он забрал с собой Москву!»⁴³. Bohater zabrał więc Moskwę, niewyjaśnione jednak pozostaje, co dokładnie. Pozostał przecież Dom Polarników wraz z wyglądającym z przerażeniem przez okno dowódcą oddziału żołnierzy. Możemy się jedynie domyślać, iż w mieście pozostającym na granicy dwóch państw — niedawno zmarłego oraz nowo narodzonego — pozostały jego demoniczne części, a więc także żołnierze pragnący zdobyć potężną broń. Wskazywać na to może zagadkowy, mistyczny cytat rozpoczynający dramat:

После долгих лет смерти череп становится
чистым и пустым. Но прислони глаза к его глазницам
и увидишь, как мерцают и тихо поют в нём демоны

Pomimo śmierci miasta demony wciąż żyją i czyhają na swoje ofiary. Jednak to, co i kogo Paolo uznał za godnych, by zamieszkać w Hiperborei, pozostanie tajemnicą, tak jak mroczna i tajemnicza jest sztuka.

Sadur przedstawiła swoje wyobrażenie na temat miasta przekłętego, za które zdecydowanie uznała Moskwę, ukazując przestrzeń pełną demonizmu, zła i cierpień. Moskwa będąc antymiastem, nie zapewnia swoim mieszkańcom poczucia bezpieczeństwa, czego pisarka sama bezpośrednio doświadczyła. Moskwa nie jest już strażniczką dziedzictwa pokoleń, nie otacza troskliwą opieką pamięci czy tradycji, nie chroni swych odwiecznych tajemnic. Współczesna Moskwa ani nie stanowi powodu do dumy, ani nie budzi poczucia pewności i stabilności. Nie jest to miejsce, w którym „teraźniejszość” mogłaby czuć się bezpieczna. Autorka zdaje się przestrzegać przed dalszymi następstwami takiej działalności i zachowań człowieka. Odarte z osobowości i duszy zostało nie tylko miasto, ale także jego mieszkańcy.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.