

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Weronika Biegluk-Leś

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: w.les@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0003-3596-1357

W świecie dusz „ukradzionych”. Olega Bogajewa czytanie Gogola

„[...] Rosja pełna jest martwych dusz i rewizorów,
i Gogolowskie obrazy nie umarły”

Nikołaj Bierdiajew¹

„Nowy dramat” rosyjski² przełomu XX i XXI wieku świadomie, wręcz ostentacyjnie eksponuje swe relacyjne istnienie, aktualizując zarówno ontologiczną, jak i epistemologiczną koncepcję intertekstualności (czyli intertekstualności rozumianej zarówno jako sposób istnienia tekstów, jak i ich poznawania)³. Zjawisko „relacyjności” ujmowane w perspektywie diachronicznej nie jest ani niczym nowym, ani niezwykłym w literaturze (w tym

¹ N. Berdâev, *Duhi russkoj revolúcii*, w: *Iz głubiny. Sbornik statej o russkoj revolúcii*, Moskwa 1990, s. 58. Tłumaczenie wszystkich cytatów z języka rosyjskiego moje [W.B.-L.].

² O specyfice „nowego dramatu” zob. np. L. Vetelina, „*Novaâ drama*” XX–XXI vv.: *problematika, tipologiâ, èstetika, istoriâ voprosa*, „*Vestnik Omskogo universiteta*” 2009, nr 1, s. 108–114; S. Gončarova-Grabovskaâ, *Sovremennââ russkaâ dramaturgiâ (konec XX – načalo XXI veka)*, *Učebnoe posobie*, Izdatel'stvo: Vyšėjšaâ škola, Minsk 2021.

³ Anna Krajewska charakteryzując dynamikę rozwoju dramatu współczesnego, podkreśla: „Dramat pokonał drogę od «teatru w teatrze» przez metadramat po akt *recyclingu*” [A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 11]. Z kolei Halina Mazurek stwierdza, że rosyjski dramat postmodernistyczny: „charakteryzuje się daleko idącą intertekstualnością, spowodowaną chęcią podkreślenia przez dramaturgów odmiennego podejścia do powszechnie znanych z klasyki literackiej i dramaturgicznej tematów, wątków i postaci” [H. Mazurek, *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*, „*Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*” 2014, nr 24, s. 13].

oczywiście i w twórczości dramaturgicznej). Maksymalizacja strategii odniesienia do tekstu-wzorca polegająca na jego powtórznym opowiedzeniu realizowała się już w postaci wariantowości mitów greckich jako wypadkowa funkcjonowania w oralnej przestrzeni oraz inwencji i światopoglądu opowiadacza. Reprodukowanie, naśladowanie, aktualizacja czy reinterpretacja szczególnie nośnych kulturowo elementów były i są obecne w artystycznej ekspresji, a w ramach estetyki postmodernistycznej przekształciły się w istotową cechę, immanentny element tworzenia i tekstu⁴. W znacznej mierze wpływają również na oblicze współczesnego postdramatu⁵:

Przepisywanie dramatu i recykling jako techniki nowego dramatopisania to odpowiedź na postmodernistyczną estetykę czy szerzej – kulturę remiksu, opartą na dynamice odczytu i zapisu, dekontekstualizacji i rekontekstualizacji, wymianie elementów budującej pomost nie tylko między oryginałem i tekstem „pasożytniczym”, ale otwierającym tekst literacki na transmedialne fuzje⁶.

W postmodernistycznym dramacie rosyjskim zjawisko powtórnego „opowiadania”, przeróbki klasycznych tekstów (nie tylko dramaturgicznych, jak np. *Mewa* Borysa Akunina, *Hamlet-2* Grigorija Niebolita czy *Mój wiśniowy sadek* Aleksieja Słapowskiego) zarówno rodzimej, jak i zachodniej literatury określana jest mianem remake’u⁷. W odniesieniu do dramatu rosyjskiego przełomu wieków XX i XXI, badacze wskazują wręcz na „eksplozję” re-

⁴ Zob. np. sądy Jonathana Cullera o intertekstualnej naturze wszelkich konstrukcji werbalnych [J. Culler, *The Pursuit of Signs*, London 1981, s. 101] czy stwierdzenie Laurenta Jenny’ego: „Poza intertekstualnością dzieło literackie byłoby po prostu nie do pojęcia, podobnie jak słowa nieznanego jeszcze języka” [L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 265].

⁵ Marta Karasińska używa określenia „postdramat” (charakteryzując m.in. specyfikę polskiego dramatu po 1989 roku) odwołując się do klasycznej monografii *Teatr postdramatyczny* (*Postdramatisches Theater*, 1999) Hansa-Thiesa Lehmana, poświęconej transformacji gatunków scenicznych. Teatrolologiczna refleksja Lehmana zmieniła sposób myślenia o dramacie i teatrze współczesnym formułując paradygmat postdramatyczności. Więcej na ten temat zob. M. Karasińska, *W poprzek gatunków. O potrzebie nowej taksonomii genologicznej dramatu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2021, nr 11, s. 282–283. Zob. też: H.-Th. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

⁶ M. Karasińska, *W poprzek gatunków*, s. 286.

⁷ Określenie przejęte ze sztuki filmowej w rosyjskiej krytyce i refleksji literaturoznawczej uzyskało znacznie szersze znaczenie niż w polskiej praktyce badawczej. Szerokie rozumienie remake’u jako nowej wersji lub interpretacji wcześniej powstałego dzieła (filmu, muzyki, literatury, sztuki użytkowej) odzwierciedlają nie tylko liczne artykuły i monografie, ale również hasła słownikowe. Zob. np. L. Krysin, *Tolkovij slovar’ inoazychnykh slov. Okolo 25 000 slov i slovosocetanj*, izd. 2-e, dop., Russkijazyk, Moskwa 2007, s. 235; S. Belokurova, *Slovar’ literaturovedčeskich terminov*, Sankt-Peterburg 2005.

make'ów, w różny sposób ją oceniając⁸. Przy czym należy zaznaczyć, że badacze i krytycy pojmują remake zarówno jako tendencję, gatunek, formę czy sposób tworzenia utworu⁹. Jej popularności upatrują w różnorodnym sfunkcjonalizowaniu: uwspółcześnianiu klasyki, tradycjonalizacji, ustanawianiu więzi między różnymi typami sztuki, rodzajami i gatunkami literackimi, aktualizacji i przewartościowaniu spuścizny kulturowej¹⁰. Maria Czeraniak stwierdza wręcz, że klasyczne teksty stają się swoistym „indykatorem” współczesności¹¹.

Wśród powstałych do tej pory różnych propozycji typologizacji literackiego remake'u¹² najbardziej rozbudowaną i najczęściej wykorzystywaną jest koncepcja Jeleny Taraziewicz. Łączy ona w sobie ilościowe i jakościowe kryterium klasyfikacji „przeróbek” ze względu na specyfikę artystycznego opracowania tekstu-źródła. Badaczka traktuje remake jako chwyt wielopłaszczyznowej dekonstrukcji znanych klasycznych fabuł wyróżniając: remake-motywu, remake-sequel, remake-kontaminację, remake-stiob¹³, remake-reprodukcję¹⁴.

⁸ Jedni widzą w niej „eksploatację” słynnych pierwowzorów [A. Kuročkina, *Remejk v sovremennoj sisteme žanrov*, „Nacional'naâ asociaciâ učenyh” 2020, nr 62, s. 55], inni – „ekspansję klasyki” [M. Zagidullina, *Remejki, ili Ėkspansiâ klassiki*, „Novoe literaturnoe obozrenie” 2004, nr 69, online], a jeszcze inni wręcz przeciwnie – przejaw „inflacji klasyki” [M. Černâk, *Fenomen massovoj literatury XX veka: monografiâ*, Sankt-Peterburg, 2005, s. 163].

⁹ Zob. np. E. Šlejnikova, *Rimejk*, „Novyj filologičeskij vestnik” 2011, nr 2, s. 140. Brak precyzyjnej definicji może być efektem wielopostaciowości zjawiska oraz „rozmycia” zarówno samych gatunków, jak i gatunkowych specyfikacji we współczesnej literaturze. Więcej na ten temat zob. np. A. Samarin, *Problemy izučeniâ rimejka v sovremennoj russkoj dramaturgii*, w: *Russkaâ literatura. Issledovaniâ: sb. nauč. tr.*, redkol. A.Ů. Merežinskaâ i dr., Kiev 2009, wyd. 13, s. 1–12. Pojawiająca się w przywoływanych źródłach krytycznych wariantywność pisowni terminu „remake” (ремеѣк – римеѣк) odzwierciedla proces adaptacji tego zapożyczenia w języku rosyjskim. Obecnie za poprawną uznaje się pisownię „ремеѣк”.

¹⁰ A. Samarin, *Problemy izučeniâ rimejka v sovremennoj russkoj dramaturgii*, s. 11.

¹¹ M. Černâk, *S Gogolem na družeskoj noge: ůbilejnye zametki*, „Znamâ” 2009, nr 6, s. 185.

¹² Zobacz np. klasyfikację Tatiany Rotobyłskiej, która wyróżnia takie rodzaje remake'u jak: reprodukcja, conceptualna kontaminacja, adaptacja i przeróbka [T. Rotobył'skaâ, *Germeutyka i sučasnaâ dramaturgiâ*, w: *Spynisâ, imgnenne... Staronki teâtral'naga žyčcâ Belarusi 1990-h g.*, Kovčeg, Minsk 2000, s. 190–195]; Siergieja Smirnowa, który zamiennie z remake'iem stosuje termin „parafraza” i opisuje: remake-kryminał, remake-fantazję, remake-tragedię [S. Smirnov, *Rimejk (parafraza) v „novoj russkoj” drame*, w: *Sibir': vzglâd izvne i iznutri. Duhoვნoe izmerenie prostranstva*, Irkutsk 2004, s. 305–308]. Warto zapoznać się również z propozycją Andrieja Urickiego, który wydziela p-remake (postmodernistyczny remake) oraz pseudoremake niewymagający znajomości pierwowzoru [A. Urickij, *Dubl' vtoroj*, „Družba narodov” 2002, nr 3, s. 193].

¹³ Potoczne określenie „crëć” oznacza kpinę, drwinę, dowcip, ironiczny żart.

¹⁴ E.G. Tarazevič, *Rimejk v sovremennoj russkoj dramaturgii*, w: *Sovremennaâ russkaâ literatura: problemy izučeniâ i prepodavaniâ*, Sb. st., Perm': PGPU, 2005, s. 318–322.

Dramat *Baszmaczkin. Cud płaszcza w jednym akcie*¹⁵ (Баи.мачкин. Чудо шинели в одном действии, 2002) Olega Bogajewa¹⁶ jest pozycjonowany w refleksji badawczej jako przykładowa realizacja postmodernistycznego remake'u¹⁷.

Charakteryzując z tej perspektywy utwór jednego z najbardziej znanych uczniów Nikołaja Kolady, badacze najczęściej wskazują, że jest to remake-motywu, w którym można odnaleźć także elementy remake'u-kontaminacji oraz remake'u-sequela¹⁸. Trzeba jednak dodać, że *Baszmaczkin* Bogajewa nie jest typowym sequelem, ponieważ rozwijając określone wątki oryginału nie wykracza poza jego ramy fabularne¹⁹. Trudno zgodzić się także ze stwierdzeniem Anny Tyki, że dramat Bogajewa jest „przykładem remake'u-parodii [...]”²⁰.

¹⁵ Sztuka *Baszmaczkin* po raz pierwszy została opublikowana w 2003 roku w zbiorze *Zerowy kilometr* (Нулевой километр), a wystawiona – w lutym 2006 roku w Teatrze Studio 21 w Moskwie (reż. Władimir Mirzozew, w roli głównej Jewgienij Styczkin). Z genezą *Baszmaczkin* wiąże się mistyczna wręcz historia, problematyzująca granice między rzeczywistością a irrealnością w życiu samego twórcy – w 1998 roku dramaturg trafił do szpitala, gdzie zajmował łóżko po pacjencie, który *nomen omen* nazywał się A.A. Baszmaczkin. Zob. np. *Šinel' vyšla iz sebâ. „Akakij A. Bašmačkin” v Teatre-studii 21*, „Kommersant”, 5.05.2008, <https://www.kommersant.ru/doc/889036> [dostęp 4.02.2024].

¹⁶ Oleg Bogajew – współczesny dramaturg rosyjski, uczeń Nikołaja Kolady, przedstawiciel „nowego dramatu”. Jego sztuki rzadko goszczą na scenach polskich teatrów, np.: *Rosyjska poczta ludowa* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2006, reż. Ryszard Major; Teatr przy Stole, Sopot 2020, reż. Krzysztof Gordon).

¹⁷ E.E. Šlejnikova, „Bašmačkin” O. Bogaeva kak dramaturgičeskij rimejk, „Vestnik TGU” 2007, nr 7, s. 98. Ilia Gubin nazywa dramat Bogajewa błyskotliwym remake'iem, w którym autor dokonuje „absolutnej parafrazy opowiadania Gogola” [I. Gubin, *Ne trogajte Gogolâ! Neskol'ko slov o „Bašmačkinie” Sergeâ Fedotova*, „Vzglâd” 2015, nr 7, <http://www.strast10.ru/node/3542>, dostęp 07.03.2023].

¹⁸ Zob. np. E. Šlejnikova, „Bašmačkin” O. Bogaeva kak dramaturgičeskij rimejk, s. 98–99. Jewgienija Szlejnikowa, klasyfikując dramat Bogajewa m.in. jako remake-kontaminację, wskazuje na obecność w nim odwołań do takich utworów Gogola jak np.: *Nos, Portret, Rewizor* czy *Pamiętnik wariata* [E. Šlejnikova, „Bašmačkin” O. Bogaeva kak dramaturgičeskij rimejk, s. 102].

¹⁹ Remake'iem-sequelem określają dramat Bogajewa m.in.: Paweł Rudniew, Swietłana Wasiljewa, Martyna Kowalska. Zob. P. Rudnev, *Vzryv materii*, „Nezavisimâ gazeta”, 09.30.2008, <https://uralkukla.ru/media/publikacii/vzryv-materii-press-24.html> [dostęp 5.09.2023], S. Vasil'eva, *P'esy Olega Bogaeva i problemy sovremennogo dramaturgičeskogo âzyka*, „Vestnik Volgu” 2013, nr 12, s. 72; M. Kowalska, *Remake jako forma dialogu z klasyką (inspiracje „Szynelem” Mikolaja Gogola w wybranej literaturze rosyjskiej XX i XXI w.)*, „Politeja” 2019, nr 2, s. 345. Olga Troszyska używa natomiast określenia „strategia dopisywania” [O. Trošinskaâ, *Strategiâ dopisyvaniâ povesti N. V. Gogolâ „Šinel'” v p'ese O. Bogaeva „Bašmačkin”*, „Vestnik Samgu” 2011, nr 1/2, s. 158].

²⁰ A. Tyka, *Remake w najnowszej dramaturgii rosyjskiej (próba syntezy)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 2, s. 232. Sposób odniesienia Bogajewa do pierwowzoru nazwałabym raczej aktualizująco-reinterpretującym, również z racji, że poetyka i estetyka Gogola są bliskie autorowi.

Wybór pisarza-klasyka²¹ prowokuje pytanie, czy Bogajew w swoim „przepisywaniu” historii o radcy tytularnym Baszmaczkinie bliski jest odczytania Gogola, którego dokonuje Wasilij Rozanow²² odrzucający obiegową tezę, że „wszyscy wyszliśmy z Gogolewskiego *Plaszczka*”²³, czy wręcz przeciwnie – potwierdza jej żywotność. Specyfika artystycznej realizacji dialogu z klasyką skłania z kolei do refleksji nad jego ukierunkowaniem – czy w dramacie Bogajewa mamy do czynienia z oglądem współczesności przez pryzmat klasyki, czy ze spojrzeniem na klasykę z perspektywy współczesności? Natomiast wybór jako „materiału” utworu określanego mianem „DNA rosyjskiej literatury”²⁴ wprowadza w przestrzeń owego dialogu/gry określony typ bohatera literackiego. Akakij Akakijewicz Gogola jest bowiem jedną z pierwszych realizacji w rosyjskiej literaturze XIX wieku „małego człowieka”²⁵. Niżej artykuł jest próbą odpowiedzi na te pytania.

Przede wszystkim należy podkreślić, że niejednoznaczność wpisana w kreację pierwowzoru-typu zapewnia żywotność i atrakcyjność „małemu

²¹ Trzeba tu przypomnieć, że Gogolowskie ślady w twórczości Bogajewa pojawiają się praktycznie od samego początku, np. w sztuce *Martwe uszy. Najnowsza historia papieru toaletowego* (Мертвые уши. Новейшая история туалетной бумаги, 1995) już w tytule ostentacyjnie podejmowana jest gra z kanoniczną powieścią Gogola. Dramat diagnozuje współczesność przez pryzmat stosunku do wielkiej tradycji literackiej, a Nikołaj Gogol jest w nim jedną z działających postaci. Jurij Kazarin wskazuje, że najbardziej wyrazistym przejawem wpływu Gogola na twórczość Bogajewa jest charakterystyczny dla sztuk autora *Baszmaczkin* „wielowarstwowy chronotop” [Ū. Kazarin, *Pis'mo (o p'esah Olega Bogaeva)*, w: O. Bogaev, *Russkaâ narodnaâ poçta: 13 komedij*, cost. V.Ė. Ishakov, Ekaterinburg: Żurnal „Ural” 2012, s. 762].

²² Wiktor Jerofiejew podkreśla, że Rozanowa stawia diametralnie odmienną tezę, że praktycznie cała literatura rosyjska jest *de facto* odrzuceniem Gogola. Autor *Opadłych liści* postrzega bowiem Gogola jako „genialnego pejzażystę zewnętrznych form, za którymi w istocie swej nic się nie kryje, nie ma żadnej duszy” [V. Erofeev, *Rozanov protiv Gogolâ*, „Voprosy literatury” 1987, nr 8, https://www.e-reading.club/bookreader.php/22187/Erofeev_-_Rozanov_protiv_Gogolya.html, dostęp 30.04.2023]. Zob. też teksty samego Rozanowa, np. V. Rozanov, *Rus' i Gogol'*, w: tenże, *O pisatel'stve i pisatelâh*, Moskwa 1995, s. 353].

²³ Obiegowa fraza autorstwa francuskiego dyplomaty, pisarza i krytyka Eugene'a Vogue'a użyta w artykule poświęconym twórczości Dostojewskiego opublikowanym w 1885 roku w „Revue des Deux Mondes”. [Więcej zob.: S. Rejser, *Vse my vyšli iz gogolevskoj „Šineli”*, „Voprosy literatury” 1968, nr 2, s. 184–187].

²⁴ Takie określenie *Plaszczka* Gogola pojawia się w filozoficznej powieści z przypisami Dmitrija Gałkowskiego [D. Gałkovskij, *Beskonečnyj tupik*, Moskwa 1998, s. 97].

²⁵ Ten typ bohatera najczęściej jest postrzegany przez pryzmat socjalny lub psychologiczny. O podstawowych składowych konstrukcji takiej postaci zob. np. *Literatura i âzyk. Sovremennââ illüstrirovanââ ênciklopediâ*, red. A. Gorkin, Moskwa 2006. Od momentu swojego pojawienia się (lata 30–40. XIX wieku) formuła „małego człowieka” podlega w literaturze rosyjskiej modyfikacjom. Zob. np. E. Emec, S. Âkimova, *Razvitie temy «malen'kogo čeloveka» v proizvedeniiâh russkikh klassikov XIX veka*, „Učenyje zametki TOGU” 2016, nr 3, http://pnu.edu.ru/media/ejournal/articles-2016/TGU_7.130.pdf [dostęp 14.05.2023].

człowiekowi” Gogola prowokując do wciąż nowych odczytań nie tylko postaci Akakija Akakijewicza, ale i finału opowiadania²⁶. Autorskie spojrzenie Olega Bogajewa wpisuje się zatem w żywotny kulturowy dyskurs interpretacyjny²⁷.

Wejście w lekturę dramatu Bogajewa od samego początku projektowane jest przez demonstracyjne i wielokrotne przywoływanie Gogolewskiego tekstu-źródła, tworząc intelektualną przestrzeń gry z oryginałem: począwszy od tytułu i podtytułu poprzez motto-cytat i bezpośrednią identyfikację cytatu poprzedzającego część właściwą sztuki i w końcu samą jej fabułę. Intertekstualne elementy inicjalne eksponują z jednej strony motyw choroby (szaleństwa) bohatera oraz jego zawieszenie między życiem a śmiercią (stan agonalny), projektując „migotliwy” status ontologiczny świata przedstawionego (efekt „rozmytej” percepcji Baszmaczkinia, który sam momentami nie wie, co jest snem, wizją, halucynacją, a co realnością), z drugiej – przywołują przestrzeń o określonym charakterze – pustą i mroczną.

Bogajew, „przepisując” na swój sposób fabułę Gogolewskiego *Płaszcz*, zachowuje praktycznie wszystkie jej dominanty, inaczej je jednak akcentuje. Pewne elementy pomija bądź skraca (przeszłość bohatera, praca, stosunek kolegów, historia nabycia nowego płaszcza), inne rozbudowuje i uzupełnia (motyw płaszcza, motyw zemsty, agonia bohatera), dodaje nowe elementy (szereg postaci). Reinterpretuje klasyczną historię, modyfikując także jej kompozycję i strukturę – przede wszystkim adaptuje tekst epicki do formy dramaturgicznej, wzbogaca akcję i ją dynamizuje. Struktura dramatu Bogajewa wykazuje przy tym charakterystyczne dla postdramatu rozmywanie cech rodzajowych – mówienie zamiast akcji (epizody z umierającym Baszmaczkinem), epickość określonych fragmentów (didaskalia z tekstu pobocznego ewoluują w pełnoprawny składnik dramatu). Jest to również przykład sztuki przeznaczonej do czytania²⁸.

²⁶ Mikhail Weisskopf podkreśla, że *Płaszcz* jest najbardziej złożonym utworem Gogola. [M. Vajskopf, *По чему так трудно экранизировать 'Шинель' Гоголя*, „Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Āzyk i literatura” 2022, nr 19, s. 535].

²⁷ Jest to obszerne zagadnienie, które zasługuje na odrębne omówienie. Por. chociażby „spojrzenia” Borysa Eichenbauma [B. Ėjhenbaum, *Kak sdelana „Šinel’” Gogol’a*, w: *Поэмука, Петерпала* 1919, s. 151–165], Vladimira Nabokova [V. Nabokov, *Šinel’* (1842), w: tegoż, *Lekcii po russkoj literature*, Sankt-Peterburg 2017, s. 103–114] czy Michaiła Ėpsteina [M. Ėpštejn, *Malen’kij čelovek v futlâre: sindrom Bašmačkina-Belikova*, „Voprosy literatury” 2005, nr 6, s. 193–203].

²⁸ Sam dramaturg w 2019 r. podczas spotkania na jednym z uniwersytetów rosyjskich stwierdził: „Teatr jest sztuką chwili [...]. Tekst pozostaje. [...] mam nadzieję (być może naiwną!), że moje sztuki będą istniały nie tylko w formie spektakli, ale będą czytane” [N. Pospelova, *Oleg Bogaev: „Teatr – iskusstvo siūminutnoe. No ostaetsā tekst. Tekst ostaetsā”*, <https://www.vyatsu.ru/nash-universitet/trudoustroystvo-1/oleg-bogaev-teatr-iskusstvo-siyuminutnoe-no-ostaet.html> dostęp 14.12.2023].

Baszmaczkin składa się z trzydziestu pięciu sygnowanych poprzez numerację epizodów, które prezentują dwa symultanicznie rozwijające się wątki fabularne o heterogenicznym charakterze – ożywającego Płaszcz²⁹ i umierającego Baszmaczkin. Dzięki personifikacji Płaszcz stopniowo staje się pełnoprawną „osobą działającą” dramatu. Niektórzy badacze (być może dla klarowności wyводу) wątek Płaszcz nazywają fantasmagorycznym (fantastycznym), a wątek Baszmaczkin – realistycznym, podkreślając, że zostaje on „zapożyczony” z tekstu Gogola³⁰. Zgadzam się z tymi³¹, którzy wskazują na umowność takiej klarownej specyfikacji, ponieważ konsekwentnie od samego początku Bogajew zaciera granice między obydwooma wątkami. „Realistyczność” części dramatu „przynależących” do Akakija Akakijewicza jest rozbijana poprzez widzenia, fantasmagorie, halucynacje, groteskowe i absurdałne zachowania bohatera, a „fantastyczność” wędrówki „mówiącej rzeczy” równoważą rozbudowane realia społeczno-obyczajowe oraz faktyczna topografia rosyjskiej „Wenecji Północy”. Analogicznie wygląda sytuacja z pozornie kontrastowym podziałem na przestrzeń otwartą i dynamiczną (odysseja Płaszcz przemierzającego podwórka, place, mosty i ulice Petersburga, trafiającego do różnych domów i miejsc użyteczności publicznej: komisariatu, redakcji gazety, biura rzeczy znalezionych) oraz przestrzeń zamkniętą i statyczną (wynajmowany pokój, w którym dogorywa chory Baszmaczkin). Dramaturg problematyzuje tę relację m.in. dzięki specyfice postrzegania świata przez bohatera, które jest naznaczone nierozstrzygalnością – między widzeniem a halucynacją oraz między jawą a snem. Czy to efekt niezwyklej mocy, czy efekt choroby – a może jedno i drugie? Na przykład, zanim pijany krawiec Pietrowicz minie na Newskim Prospekcie Płaszcz, w zamieci „biorąc go za człowieka” (epizod 17, epicki – składający się jedynie z „didaskaliów”), bohater wcześniej zobaczy całe to zdarzenie w bucie (epizod 16, pokój Baszmaczkin):

Baszmaczkin. [...] (*Patrzy do wnętrza buta.*) Pietrowicz... Pijany Pietrowicz idzie! (*Przykłada cholewkę do ucha.*) Śpiewa... (*Patrzy do wnętrza.*) Oto i płaszcz mój! [...] Pietrowicz... Płaszcz... Pietrowicz... Płaszcz... [...] (*Patrzy do wnętrza cholewki.*) Idą. A oto się zrównali, patrzą na siebie nawzajem... [...] (*Trzęsie butem, odpada podeszwa.*) Stój, Pietrowiczu!!! Ty, dokąd? Stójże pijany głupcze!.. To mój

²⁹ Dwuaspektowość istnienia płaszcza (przedmiotowo-podmiotowa) znajduje odzwierciedlenie (tak w dramacie, jak i w niniejszym artykule) w pisowni małą, bądź wielką literą, w zależności, od tego, czy płaszcz jest postrzegany jako przedmiot, czy jako podmiot.

³⁰ Zob. np. I. Gubin, *Rimejk kak tendenciâ (słučaj Olega Bogaewa)*, <http://litbook.ru/article/4164> [dostęp 5.04.2024].

³¹ E. Šlejnikova, *Bašmačkin* O. Bogaeva kak dramaturgičeskij rimejk, s. 99.

płaszcz! On mnie szuka! Stój!... Stójże! Dokąd odchodzisz, pijany bałwanie?!.. (Patrzy do wnętrza, rwie zębami cholewkę buta, zmęczył się, ciężko dyszy, położył się na podłogę, zamknął oczy.)³².

Przejście między epizodami-wątkami ma jednocześnie antycypacyjno-unaoczniający charakter, który nie pozwala na jednoznaczną ocenę percepcji bohatera, ponieważ sam w istocie swej jest paradoksalny. Przyjmijmy, że bohater rzeczywiście ma mistyczną zdolność pokonywania fizycznych ograniczeń i „widzi”, co się dzieje z Płaszczem. Takie stanowisko mógłby potwierdzać „niezależny” opis „niespotkania” Pietrowicza i Płaszcza, który pojawia się w kolejnym epizodzie dramatu (jest to również przykład polifonicznej struktury świata przedstawionego – to samo zdarzenie zostaje przedstawione przez różne byty/instancje poznawcze tekstu, tzn. bohatera i narratora). Zadziwiająca zgodność obu „punktów widzenia” (mimo kontrastu: emocjonalność bohatera a spokojna rzeczowość narratora), zdaje się potwierdzać słuszność tej tezy. Jednocześnie groteskowa fantastyka, będąca osią obrazowania w relacji Baszmaczkin (but jako zaskakujące „okno czasoprzestrzenne”), oraz niestabilność emocjonalna postaci podważają taką interpretację.

W innym momencie Akakij Akakijewicz, rozdrażniony nieefektywnością działań Płaszcza, który mimo wysiłków, wciąż nie może go odnaleźć, stwierdza: „Co za nierozgarnięty płaszcz?! Błąkać się i błąkać... Że też tak można cały czas w kółko!” [s. 46]. Artykułuje to (w subiektywnej ocenie bohatera) postrzeganie otwartej przestrzeni, którą przemierza Płaszcz, jako „zamkniętego kręgu”.

Zazębianie się wątków powoduje, że momentami struktura dramatu przypomina technikę montażu równoległego. Strategia rozmywania granic odsyła zarówno do poetyki Gogola, jak i współgra z estetycznymi preferencjami samego Bogajewa³³. Przenikanie się obu wątków wzmacnia również silna, fundamentalna, niezbywalna więź między Płaszczem a Baszmaczkinem, która ukazuje postacie jako części całości. Dramatyzmu akcji dodaje wektorowość działań tych kluczowych „postaci” – właściciel desperacko pragnie powrotu Płaszcza, a Płaszcz desperacko poszukuje właściciela. Natomiast atomizacja struktury dramatu, w połączeniu z całą galerią postaci re-

³² O. Bogaev, *Bašmačkin*, w: Bogaev O., Kolâda N., Sigarev V., Ugarov M., Šiškin O., *Parfûmer i dr. inscenirovannye personaži*, Moskwa 2008, s. 37. Wszystkie cytaty z utworu według tego wydania. Numery stron podaję w tekście głównym w nawiasach.

³³ Więcej o specyfice poetyki dramaturgii Olega Bogajewa, której istotnymi elementami są: fantasmagoryczność, intertekstualność, absurd, groteska, komizm [S. Vasil'eva, *P'esy Olega Bogajeva i problemy sovremennogo dramaturgičeskogo âzyka*, „Vestnik Volgu” 2013, nr 12, s. 63–74].

prezentujących różne warstwy społeczne i grupy zawodowe, jest kolejnym sposobem generowania polifoniczności utworu. Kreacja świata jako złożonej wielogłosowej struktury to jedno z wielu odniesień do twórczości Dostojewskiego, jakie odnajdziemy w dramacie Bogajewa. Znamienne, że owe „głosy” zostają uporządkowane według hierarchii społecznej – poczynając od bandyckiego tandemu miejsko-wiejskiego (Tichon pochodzi ze wsi, Jegor – z miasta) poprzez klasę pracującą (służąca, stróż, szwajcar), drobnych rzemieślników (szewc, krawiec), urzędników i inteligencję (inżynier, lekarz, dzielnicowy, redaktor gazety, dziennikarz, wdowa po pułkowniku) aż do samego imperatora. Notabene, ożywający Płaszcz jest początkowo identyfikowany w porządku nazw działających postaci jako „Głos”. Jeśli przyjąć, że wątek Płaszcza rozgrywa się w „teatrze wyobraźni” Baszmaczkinia, wówczas będą to „odgłosy” świadomości bohatera – wizualizacja polifonicznej struktury świadomości rosyjskiego człowieka.

Specyfika umiejscowienia pierwszego epizodu *Baszmaczkinia* – pusty plac na peryferiach Petersburga w mroźną zimową noc – generuje określone pole semantycznych i emocjonalnych skojarzeń. Ciemność oraz ogrom i pustka placu wywołują w bohaterze uczucia mimowolnej bojaźni, połączone z przeczuciem nadciągającego nieuchronnie zagrożenia. Wydaje mu się, że ma wokół siebie morze. Sposób identyfikacji otaczającej rzeczywistości („obejrzał się do tyłu i po bokach”, [s. 7]) poprzez żywioł wody wzmacnia jej tajemniczość, złowrogość, niszczycielską moc, zmienność, nieprzewidywalność oraz aktualizuje niejednoznaczność znaczenia tego żywiołu w kulturze – woda daje życie i śmierć, może jednocześnie oczyścić i unicestwić, odsyła przy tym również do głębokich obszarów psychiki ludzkiej, do podświadomości.

„Ciemny plac”, który musi pokonać Akakij Akakijewicz w drodze do domu, i dokonany przez bohatera wybór, wywołują skojarzenia z „ciemnym lasem”, w którym znalazł się bohater *Boskiej komedii* Dantego, prowokując do symboliczno-alegorycznego odczytania: ciemny las – świat i dusza Dantego pogrążone w grzechu, a ciemny plac – chaos i zło świata, zło w Baszmaczkinie. Niestety, „wieczny radca tytułarny” reprezentuje zupełnie inną postawę wobec świata niż bohater średniowiecznego poematu. Brak mu siły i odwagi, aby zmierzyć się z brutalną rzeczywistością i własną ułomnością. Wybiera „zamknięcie oczu” – gest eskapizmu. Próba ignorowania zła mści się ze wszystkimi tego fatalnymi konsekwencjami i Baszmaczkin traci to, co najcenniejsze – płaszcz („duszę”).

W tej perspektywie gest bohatera przywołuje również skojarzenia z ge-
stem Piłata – „umyciem rąk”, aktualizując istotną dla rosyjskiej przestrzeni kulturowej kwestię konformizmu, niejednokrotnie w literaturze podejmowaną (na przykład piłatyzm w *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa

czy różne przyczyny i formy uległości jednostki wobec totalitarnego systemu w *Opowiadaniach dwuczęściowych* Aleksandra Sołżenicyna (*Двучастные рассказы*, 1995)).

Nieprzypadkowo Bogajew pomija początkową część opowieści Gogola, rozpoczynając swój dramat od „mocnego uderzenia” – brutalnej grabieży płaszcza. Dzięki temu zawiązaniem akcji staje się akt przemocy. Istotnym przesunięciem akcentu jest również fakt, że Baszmaczkin Bogajewa rozchorowuje się od razu po utracie płaszcza, a nie tak jak w pierwowzorze – po „poniżeniu i upokorzeniu” przez ważną osobistość, u której desperacko szukał pomocy. Takie przesunięcie egzemplifikuje i eksponuje destrukcyjne oddziaływanie przemocy na jednostkę. Pokazuje jej skutki fizyczne i psychiczne. W wymiarze metaforycznym i egzystencjalnym nie tylko okrucieństwo i dehumanizacja świata są przyczyną rozpadu podmiotu, ale także jego postawa wobec zła. Należy zauważyć, że już sam tytuł i podtytuł dramatu Bogajewa zapowiadają zarówno heterogoniczność świata przedstawionego, jak i wielowymiarowość, „rozszczerzenie” bohatera (w podtytule uszczegółowienie „zrównuje” Baszmaczkiną i płaszcza).

Przypomnijmy, że w utworze Gogola nowy, wymarzony płaszcz był dla Baszmaczkiną surogatem pełnowartościowych relacji międzyludzkich – „drogą przyjaciółką” oraz ekwiwalentem życia duchowego. Pełnił też funkcję zewnętrznego, wizualnego wskaźnika „odpowiadania panującej normie”, „wpisywania się w obowiązujący schemat”, zapewniając bohaterowi akceptację urzędniczego środowiska. Był także sposobem samoidentyfikacji bohatera poprzez przynależność zawodową – „szynel” (*шинель*) w czasach Gogola oznaczał nie tylko płaszcz o określonym kroju, ale też formalny ubiór, świadczący o przynależności do określonej grupy zawodowej (szynel urzędnika, kolejarza, żołnierza)³⁴. Bogajew radykalizuje i wzbogaca obraz pierwowzoru. Konsekwentnie to właśnie rzecz (tak bezpieczna dla Gogolowskiego Baszmaczkiną, przejawiającego charakterystyczne objawy socjopatii³⁵) staje się w dramacie-remake’u Bogajewa swoistym „ucieleśnieniem” „ukradzionej” duszy bohatera (taki wariant zabiegu „materializacji metafory” wywołuje skojarzenia zarówno z poetyką Gogola, jak i z prozą postmodernisty Władimira Sorokina). Można to również potraktować jako dekonstrukcję opozycji głębia i powierzchnia.

³⁴ *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo ŗzyka*, red. S.A. Kuznecov (obř. red.), Norint, Sankt-Peterburg 2000, s. 1497.

³⁵ Michaił Epstein traktuje ascetyczny i praktycznie pustelniczy styl życia Akakija Akakijewicza jako przejaw socjopatii, a płaszcz nazywa „wtórnym matczynym łonem” [M. Ėpštejn, *Malen'kij čelovek v futläre*, s. 193 i n.].

Obraz płaszcza w sztuce Bogajewa jest nierozzerwalnie połączony z motywem wędrowni, która jawi się jako stopniowy proces groteskowej inicjacji duszy Baszmaczkinia w rosyjską rzeczywistość pełną przemocy i agresji. Obserwujemy konstytuowanie się i przejawianie podmiotowości płaszcza – najpierw w sferze oralnej (coraz lepsza zdolność komunikowania się z otoczeniem), potem – w zdolności do odczuwania emocji, uczuć i świadomego działania. Tragikomicznej głębi motywowi drogi dodaje immanentnie z nim powiązany motyw spotkania, które dla obu bohaterów nie jest kwestią wyboru czy przypadku, ale jawi się jako bezwzględna konieczność. Płaszcz zdecydowanie odrzuca wszelkich potencjalnych właścicieli, Baszmaczkin umiera bez Płaszcza.

Począwszy od inicjalnej sceny w przebiegu akcji dramaturgicznej następuje konsekwentna brutalizacja obrazu świata przedstawionego. Dwaj bandyci Tichon i Jegor: „Biją Akakija Akakijewicza nogami; Akakij Akakijewicz już nie uchyla się od uderzeń, leży bez czucia, utknąwszy twarz w czarnym od krwi śniegu” [s. 8].

Wraz z eskalacją przemocy (Tichon zabija toporem współnika Jegora, potem pasera Zachara i ginie pod rozpędzonymi saniami) rozwija się również motyw infernalny związany ze stopniowo objawiającą się demonicznością Płaszcza. Za uzyskującą świadomość rzeczą kroczą śmierć i zniszczenie. Początkowo widz/czytelnik nie wiąże łańcucha morderstw i tragicznych zgonów z przerażonym i zagubionym Płaszczem. Szybko jednak staje się oczywiste, że giną wszyscy, którzy próbują go sobie przywłaszczyć czy w inny sposób przeszkodzić mu w poszukiwaniach Baszmaczkinia. Fatalność Płaszcza ma co najmniej dwie wykładnie. Po pierwsze, „naznaczenie krwią” ofiary przywołuje kontekst (biblijny i antyczny) mściciela³⁶ wymierzającego sprawiedliwość:

Zachar. [...] Oto i plamka krwi. [s. 13]

Stróż. [...] Widzisz, kołnierz naderwany, i tutaj ciemna plamka... [s. 24]

Płaszcz. Baszmaczkin... (*Patrzy na swój prawy bok, gdzie została plama krwi [...]*) [s. 25]

Po drugie, wykładnią fatalności Płaszcza jest „klątwa” oszalałego z bólu bohatera:

Baszmaczkin. [...] Ja tu leżę, a mój płaszcz nosi nowy właściciel, niech będzie przeklęty! [s. 18]

³⁶ Rozbudowany odpowiednik „zemsty po śmierci” z opowiadania Gogola, w którym zjawia/duch prawdopodobnie Baszmaczkinia wymierza sprawiedliwość zrywając nocą z mieszkańców Petersburga płaszcze.

Aktywizuje ona „ciemną stronę” Płaszcza, transformując go w „mroczny przedmiot pożądania” – magiczny, złowrogi artefakt rodem z baśni czy opowieści grozy. Złowrogość Płaszcza ujawnia się *implicite* w dramacie, nie jest ukazana jako jego świadome działanie. Eksponuje się natomiast kondycję Płaszcza-ofiary: samotny, nieszczęśliwy, zagubiony, „przechodzący z rąk do rąk”:

[...] Płaszcz woła: „Bazmaczkinie... Bazmaczkinie...”. Wokół żywej duszy. Płaszcz opuszcza rękawy, bezsilny siada na moście. [s. 32]

Ambiwalentność płaszcza współgra z wielowymiarowością i złożoną metaforą przestrzeni miasta, której realistyczny wymiar (topografia) przejawia się wyraziście w obu wątkach dramatu, przy czym w wątku Baszmaczkinia często realizuje się poprzez groteskowo-fantasmagoryczne obrazy. Na przykład, w pewnym momencie „widzimy”, jak w pokoju Baszmaczkinia, który wygląda jakby przeszedł przez niego huragan (drzwi szafy i komody otwarte, szuflady wywrócone do góry dnem, na podłodze wala się różny „chłam”), zwykłe przedmioty „transformują” w elementy miejskiego krajobrazu Petersburga:

Baszmaczkin. [...] Płaszczu!... Płaszczu!... (*Patrzy na podłogę, przyglądając się kawałkom chlamu, oszołomiony.*) Petersburg... U mnie pod nogami... (*Nachyla się, patrzy na świecznik*) [...]. Admiralicja... Admiralicja... A to? [...]. (*Przygląda się przewróconemu talerzowi.*) A oto i sobór... [...]. (*Patrzy na pudełko*) Mój departament! [...]. [s. 41]

W kreacji przestrzeni Petersburga w dramacie Bogajewa od samego początku zostają również wykorzystane semantycznie nasycone obrazy-wytrychy, np. motyw zamieci, nieskończone puste przestrzenie, zniszczenie (płonący dom), mróz i śnieg, projektujące pojawienie się w świadomości odbiorcy określonych asocjacji. Nośna kulturowo „semantyzacja” miasta powoduje, że zaczyna ono być postrzegane jako metafora Rosji. Z obrazami chaosu, szalejącego żywiołu, chłodu, pustki i ogromu korespondują elementy konstytuujące infernalno-demoniczny aspekt – eskalacja przemocy i wszechobecny mrok: „ciemność”, „ciemny plac”, „ciemne podwórze”, „ciemne schody”...

Obraz Petersburga w omawianym dramacie powtarza i intensyfikuje (poprzez eksponowanie przemocy, wzmocnienie motywów infernalnych i demonicznych) charakterystyczny dla cyklu *Opowieści petersburskich* Gogola „portret” miasta³⁷. Halina Mazurek nazywa je „miastem martwych dusz”,

³⁷ Więcej na ten temat zob. np. M. Kowalska, *Genius loci Petersburga w świetle „Opowieści petersburskich” Mikołaja Gogola*, w: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 327–341. Opowiadanie *Płaszcz* jest częścią tego cyklu.

miejszem absurdalnym, w którym człowieczeństwo przynależy zwierzętom i rzeczom, a nie ludziom³⁸. Nieprzypadkowo w epickich fragmentach dramatu natrętnie powraca fraza: „Wokół ani żywej duszy” [s. 17, s. 32].

Bogajew, podobnie jak Gogol³⁹, eksponując metafizyczny i indywidualny wymiar zła, pokazuje również zło generowane przez sferę polityki i władzy: dzielnicowy grozi Płaszczowi, który naruszył porządek „wdrapując się” na latarnię, syberyjskim mrozem i katorgą (opresyjny system władzy); w redakcji gazety – niezwykła prawda (historia „żywego płaszcza”) jest traktowana jako wywrotowe jakobiństwo i przegrywa z bezpiecznym, ogłupiającym informacyjnym „fastfoodem” (historia o krokodylu w Fontance); spotkanie z Imperatorem ukazuje, że bycie dobrym obywatelem oznacza wierną służbę carowi i ojczyźnie (Imperator nagradza lojalność Płaszcza orderem św. Andrzeja, docenia również Baszmaczkiną za to, że „wychował” tak wiernego sługę).

Bogajew maksymalizując charakterystyczne składowe poetyki autora *Martwych dusz*, ukazuje aktualność oraz efektywność „metody Gogola” w opisywaniu kondycji współczesnego świata i człowieka. Egzystencjalny uniwersalizm (dehumanizacja świata, powszechność zła, samotność człowieka w świecie przemocy i chaosu, kryzys duchowości, rozpad podmiotu, poszukiwanie tożsamości, konieczność autoidentyfikacji) łączy się z archetypem świadomości rosyjskiego człowieka, świadomości w stanie dezintegracji i traumy, cierpiącej i okaleczonej, ale i pełnej agresji, która staje się paradoksalną formą samoobrony i samookreślenia⁴⁰.

Z drugiej strony, dramaturg umiejętnie integruje estetykę Gogola z elementami postmodernistycznej poetyki, na przykład takimi jak prymat gry⁴¹ czy rozbijanie binarnych opozycji w obrazie świata. W dramacie Bogajewa umownego charakteru nabierają granice między życiem a śmiercią (zamordowany Jegor powraca, zabija dzielnicowego i próbuje przejąć płaszcz; tragicznie zmarły zabójca Tichon również dokonuje kolejnego morderstwa), du-

³⁸ H. Mazurek, *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Kraków 2007, s. 27.

³⁹ Nikołaj Bierdiajew, odrzucający spojrzenie na Gogola jako na satyryka i realistę uważał, że autor *Rewizora* jest „inferralnym artystą”, a jego twórczość ukazuje zło jako ciemną, diabelską stronę bytu wypełniającą rosyjską przestrzeń: „będąc podstawą zarówno metafizycznego, jak i wewnętrznego/indywidualnego wymiaru istnienia” [N. Berdâev, *Duhi ruskijj revoliucii*, s. 57–60].

⁴⁰ Tichon z chciwości zabijający toporem „brata swego” Jegora staje się parodystycznym odpowiednikiem ideowego zabójcy Radiona Raskolnikowa.

⁴¹ Ilia Gubin stwierdza, że tekst Bogajewa „jest jedną wielką grą: grą z Gogolem, grą z czytelnikiem, grą z widzem [...]” [I. Gubin, *Rimejk kak tendenciâ (słuchaj Olega Bogaeva)*, <http://litbook.ru/article/4164>, dostęp 5.04.2023].

chem a materią (złożoność związku między Płaszczem a Baszmaczkinem), realnym a irrealnym, normalnością a szaleństwem. Ze szczególną siłą problematyzowana jest relacja podmiot – przedmiot. Swoiste groteskowe apogeum osiąga ona w epizodzie 23, kiedy Płaszcz „chory i ranny” trafia do domu wdowy po pułkowniku:

Wdowa. Sądząc po płaszczu – urzędnik. [...]

Praskowia. Rozebrać by, popatrzeć...

Wdowa. Coś ty, Praskowio, nieprzystojności takie mówisz! Lepiej kompres przyłóż, może mu przyniesie ulgę.

Praskowia. (*Podnosi grzałkę*) Pani, a gdzie mam położyć? Czoła to nie ma...

Wdowa. Tak, widzę. No to połóż gdziekolwiek...

Praskowia. Pani, nie widzę u niego rąk... I nóg!

Wdowa. Ja też. I co z tego? Oto Pał Pałycz miał wszystko. A pożytek z tego? [s. 47]

Wdowa poi Płaszcz gorącym mlekiem (wlewa je w kołnierz) i proponuje mu małżeństwo zupełnie nie przejmując się jego heterogenicznym statusem „ontologicznym”. „Żywa rzecz” wydaje jej się bardziej realna niż były mąż. Nie bez znaczenia pozostaje też niezwykłość potencjalnego małżonka, którego będą jej zazdrościć inne damy. Odrzucona, reaguje wściekłością i... traci życie.

Niejednoznaczny finał *Baszmaczkin*, dokonujący się w przestrzeni gry (kategoriami otwartości i zamknięcia), koresponduje z charakterem całej sztuki. Co prawda, śmierć bohatera zdaje się ostatecznie zamykać historię, podobnie jak powtórzenie gestu „zamknięcia oczu” oraz ramowość przestrzeni („pustynny plac”, „półmrok” na początku – „ciemność”, „nic”, „tylko wiatr” na końcu). Jednak uderza groteskowa transformacja inicjalnego gestu bohatera w zakończeniu dramatu: dwaj mężczyźni przygotowujący ciało Baszmaczkin do pochówku nieoczekiwanie przykrywają mu oczy guzikami od płaszcza. Dzięki temu gest eskapizmu przekształca się w gest transgresji (guziki-oboje jako zapłata za przejście „na drugą stronę”). Włączenie w chrześcijański rytuał pogrzebowy antycznej tradycji nadaje finalnej scenie teatralności. Dyskusyjna pozostaje kwestia połączenia Płaszcza i Baszmaczkin – integracja podmiotu. Kiedy przez rozbite okno wlatuje tak bardzo upragniony i oczekiwany Płaszcz, bohater już nie żyje. „Zastygły uśmiech” na jego twarzy pojawił się po przedśmiertnym gorzkim chichocie, gdy Baszmaczkin zapewne zdał sobie sprawę z ironii losu, fatalizmu swojej sytuacji – jak niewiele zabrakło, aby bolesny proces samoidentyfikacji, „uleczenia” rozbitej i okaleczonej świadomości zakończył się sukcesem:

Baszmaczkin. (*głośno chichocze, na koniec skulił się w kłębek i przycichł, cicho i marzycielsko*). Dlaczego?... Dlaczego?... Dlaczego?...
(*Rozkaszał się, krew poszła gardłem.*) [s. 61]

Znamienne, że w ostatnim epizodzie rozbite okno zostaje zasłonięte, tak znieawidzoną przez bohatera, starą kapotą. Mężczyźni z kolei interpretują ten „uśmiech” jako oznakę szczęścia i ukojenia – przypuszczają, że przed śmiercią zmarły widział anioła.

Reasumując, Oleg Bogajew w swoim dramaturgicznym remake’u umiejętnie posługuje się bliskim mu artystycznie „językiem” Gogola (groteskowość, mistycyzm, wizyjność, demoniczność, fantastyka), pokazując jego efektywność w opisie współczesności. Jednocześnie radykalizuje metodę twórczą autora *Martwych dusz* dzięki łączeniu jej z elementami postmodernistycznej poetyki. Szczególną uwagę zwraca konsekwentne rozbijanie binarnych opozycji w obrazie świata przedstawionego oraz maksymalizacja strategii gry, gdy – na przykład – do granic absurdu doprowadza Bogajew kategorię podmiotowości.

Opowiadając ponownie historię „małego człowieka” Akakija Akakijewicza dramaturg postrzega go jako realizację archetypu świadomości rosyjskiej. Pokazuje etyczne i psychologiczne konsekwencje eskapizmu oraz traumatyzującą, destrukcyjną rolę przemocy. Wprowadzenie dwóch symultanicznie rozwijających się wątków Płaszczka i Baszmaczkinia pozwala zobrazować rozpad i destrukcję podmiotu oraz dramatyczną próbę jego reintegracji. Charakter finału sztuki – otwartość i teatralizacja – egemplifikuje zarówno konieczność procesu scalenia, jak i niemożliwość jego realizacji.

Specyfika prowadzonego przez Bogajewa dialogu z klasyką ma charakter sprzężenia zwrotnego, ponieważ łączy ogląd współczesności przez pryzmat klasyki z oglądem klasyki „oczami współczesności”. Dialog ten ukazuje zarówno aktualność spojrzenia na rosyjską rzeczywistość Gogola, jak i uniwersalność poruszanych przez niego tematów.

Bibliografia

- Belokurova Svetlana (2006), *Slovar' literaturovedčeskich terminov*, Sankt-Peterburg: Paritet, s. 314.
- Berdâev Nikolaj (1990), *Duhi russkoj revolúcii*, w: *Iz głubiny. Sbornik statej o russkoj revolúcii*, S.A. Askol'dov, N.A. Berdâev, S.A. Bulgakov i dr., Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta, s. 55–90.
- Bogaev Oleg (2008), *Bašmačkin*, w: O. Bogaev, N. Kolâda, V. Sigarev, M. Ugarov, O. Šiškin, *Parfûmer i dr. inscenirovannye personazi*, Moskva: Korovaknigi, s. 5–62.

- Bogaev Oleg (2012), *Bašmačkin*, w: O. Bogaev, *Ruskaâ narodnaâ počta: 13 komedij*, cost. V.È. Ishakov, Ekaterinburg: Žurnal „Ural”, s. 365–424.
- Breeva Tat’âna, Ihsanova Anna (2015), *Rimejkovaâ strategiâ v „novoju drame” rubeža XX–XXI vekov* (M. Ugarov „Smert’ Il’i Il’iča”), „Filologijâ i Kul’tura. Philology and Culture”, nr 3, s. 191–196.
- Bykov Dmitrij (2017), *Programma Odin ot 13-go oktâbrâ 2017 goda, „O čëm King rasskazal v «Kërrî»?”*, radio Èho Moskvy, <https://ru-bykov.livejournal.com/4544700.html>, [dostęp 7.02.23].
- Černâk Mariâ (2005), *Fenomen massovoj literatury XX veka: monografiâ*, Sankt-Peterburg: Izd-vo RGGU im. A.I. Gercena.
- Černâk Mariâ (2009), *S Gogolem na družeskoj noge: ûbilejnye zametki*, „Znamâ”, nr 6, s. 181–187.
- Culler Jonathan (1981), *The Pursuit of Signs*, London: Publisher Routledge & Kegan Paul.
- Èjhenbaum Boris (1919), *Kak sdelana „Šinel” Gogolâ*, w: *Poëtika*, Petrograd: 18-aâ Gosudarstvennaâ tipografiâ, s. 151–165.
- Emec Evgenij, Âkimova Svetlana (2016), *Razvitie temy «malen’kogo čeloveka» v proizvedenijah russkich klassikov XIX veka*, „Učenyje zametki TOGU”, nr 3, s. 27–32.
- Èpštejn Mihail (2005), *Malen’kij čelovek v futlâre: sindrom Bašmačkina-Belikova*, „Voprosy literatury”, nr 6, s. 193–203.
- Erofeev Viktor (1987), *Rozanov protiv Gogolâ*, „Voprosy literatury”, nr 8, https://www.e-reading.club/bookreader.php/22187/Erofeev_-Rozanov_protiv_Gogolya.html [dostęp 30.04.2023].
- Galkovskij Dmitrij (1998), *Beskonečnyj tupik*, Moskva: Samizdat.
- Gončarova-Grabovskaâ Svetlana (2021), *Sovremennaâ ruskaâ dramaturgiâ (koniec XX – načalo XXI veka)*, *Učebnoe posobie*, Minsk: Izdatel’stvo Vyšješâa škola.
- Gubin Il’â (2015), *Ne trogajte Gogolâ! Neskol’ko slov o „Bašmačkine” Sergeâ Fedotova*, „Strasnoj bul’var, 10”, nr 7, s. 121–123, <http://www.strast10.ru/node/3542> [dostęp 7.03.2023].
- Gubin Il’â, *Rimejk kak tendenciâ (slučaj Olega Bogaeva)*, <http://litbook.ru/article/4164> [dostęp 5.04.2023].
- Jenny Laurent (1988), *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, z. 1, s. 265–295.
- Karasińska Marta (2021), *W poprzek gatunków. O potrzebie nowej taksonomii genologicznej dramatu*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” nr 11, s. 275–291.
- Kazarin Ūrij (2012), *Pis’mo (o p’esah Olega Bogaeva)*, w: O. Bogaev, *Ruskaâ narodnaâ počta: 13 komedij*, red. V.È. Ishakov, Ekaterinburg: Žurnal „Ural”, s. 761–770.
- Kowalska Martyna (2013), *Genius loci Petersburga w świetle „Opowieści petersburskich” Mikołaja Gogola*, w: *W kręgu problemów antropologii literatury. W stronę antropologii niezwykłości*, red. W. Supa, Białystok: Wydawnictwo UwB, s. 327–341.
- Kowalska Martyna (2019), *Remake jako forma dialogu z klasyką (inspiracje „Szynelem” Mikołaja Gogola w wybranej literaturze rosyjskiej XX i XXI w.)*, „Politeja”, nr 2, s. 327–351.
- Krajewska Anna (2005), *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań: Wydawnictwo UAM.

- Krysin Leonid (2007), *Tolkovyj slovar' inoazyčnyh slov. Okolo 25 000 slov i slovosocetanj*, izd. 2-e, dop., Moskva: Russkijazyk, s. 235.
- Kuročkina Anželika (2020), *Remejk v sovremennoj sisteme žanrov*, „Nacional'naâ asociaciâ učenyh” nr 62, s. 55–57.
- Lehmann Hans-Thies (2004), *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Literatura i język. Sovremennââ illüstrirovannââ ênciklopediâ* (2006), red. A. Gorkin, Moskva: Rosmèn.
- Mazurek Halina (2007), *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Mazurek Halina (2014), *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, nr 24, s. 11–26.
- Nabokov Vladimir (2017), *Lekcii po russkoj literature*, Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Pospelova Natal'â, Bogaev Oleg (2019), „Teatr – iskusstvo siûminutnoe. No ostaetsâ tekst. Tekst ostaetsâ”, <https://www.vyatsu.ru/nash-universitet/trudoustroystvo-1/oleg-bogaev-teatr-iskusstvo-siyuminutnoe-no-ostaet.html> [dostęp 12.05.2023].
- Rejser Solomon (1968), *Vse my vyšli iz goglevskoj „Šineli”*, „Voprosy literatury”, nr 2, s. 184–187.
- Rotobyl'skaâ Tat'âna (2000), *Germeutyka i sučasnaâ dramaturgiâ*, w: *Spynisâ, imgnenne... Staronki têtatral'naga žyčcâ Belarusi 1990-h g.*, Minsk: Kovčeg, s. 190–195.
- Rozanov Vasilij (1995), *Rus' i Gogol'*, w: V. Rozanov, *O pisatel'stve i pisatelâh*, sobr. soč. pod obšej red. A.N. Nikolûkina, Moskva: Izdatel'stvo „Respublika”, s. 352–354.
- Rudnev Pavel (2008), *Vzryv materii*, „Nezavisimââ gazeta” 30.09.2008, <https://ural.kukla.ru/media/publikacii/vzryv-materii-press-24.html> [dostęp 5.09.2024].
- Samarin Andrej (2009), *Problemy izučeniâ rimejka v sovremennoj russkoj dramaturgii*, w: *Russkaâ literatura. Issledovaniâ: sb. nauč. tr.*, Kiev: SPD Karpuk S.V., Vyp. 13., s. 1–12. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/31050/27-Samarin.pdf?sequence=1> [dostęp 15.05.2024].
- Šinel' vyšla iz sebâ. „Akakij A. Bašmačkin” v Teatre-studii 21*, „Kommersant”, 5.05.2008, <https://www.kommersant.ru/doc/889036> [dostęp 4.02.2024].
- Šlejnikova Evgeniâ (2007), „Bašmačkin” O. Bogaeva kak dramaturgičeskij rimejk, „Vestnik TGU”, nr 7, s. 97–102.
- Smirnov Sergej (2004), *Rimejk (parafraza) v „novoj russkoj” drame*, w: *Sibir': vzglâd izvne i iznutri. Duhojnoe izmerenie prostranstva*, Irkutsk, s. 305–308, <http://ellib.library.isu.ru/showdoc.php?id=2421> [dostęp 14.04.2023].
- Tarazevič Elena (2005), *Rimejk v sovremennoj russkoj dramaturgii*, w: *Sovremennââ russkaâ literatura: problemy izučeniâ iprepodavaniâ. Sbornik statej*, Perm': PGPU, s. 318–322.
- Trošinskaâ Ol'ga (2011), *Strategiâ dopisyvaniâ povesti N.V. Gogolâ „Šinel'” v p'ese O. Bogaeva „Bašmačkin”*, „Vestnik Samgu”, nr 1/2, s. 157–162.
- Tyka Anna (2020), *Remake w najnowszej dramaturgii rosyjskiej (próba syntezy)*, „Przegląd Rusycystyczny”, nr 2, s. 212–236.
- Urickij Andrej (2002), *Dubl' vtoroj*, „Družba narodov”, nr 3, s. 190–198.
- Vajskopf Mihail (2022), *Počemu tak trudno êkranizirovat' Šinel' Gogolâ*, „Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Žyik i literatura”, nr 19, s. 533–545.

- Vasil'eva Svetlana (2013), *P'esy Olega Bogaeva i problemy sovremennogo dramaturgičeskogo âzyka*, „Vestnik Volgu”, nr 12, s. 63–74.
- Vetelina Larisa (2009) „Novaâ drama” XX–XXI vv.: problematika, tipologiâ, èstetika, istoriâ voprosa, „Vestnik Omskogo universiteta ” nr 1, s. 108–114.
- Zagidullina Marina (2004), *Remejki, ili Èkspansiâ klassiki*, „Novoe Literaturnoe Obozrenie”, nr 5, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/za13.html> [dostęp 12.01.2022].

In the World of “Stolen” Souls: Oleg Bogayev’s Reading of Gogol

Abstract

This article analyzes Oleg Bogayev’s play *Bashmachkin. The Miracle of the Overcoat in One Act*, a postmodern remake of Nikolai Gogol’s canonical short story *The Overcoat*. The author of the article points out that Bogayev is consistently breaking binary oppositions in the depiction of the fictional world and maximizing the strategy of play, for instance, pushing the category of subjectivity to the limits of absurdity. Bogayev preserves and reinterprets the main elements of Gogol’s story (theft, the semantics of the overcoat, the protagonist’s death), modifying the structure and composition of the original, introducing a plethora of new characters, and brutalizing the depicted world through the escalation of violence. By retelling the story of the “little man” Akaky Akakievich, the author perceives him as a realization of the archetype of Russian consciousness (the Russian man). He highlights the moral and psychological consequences of escapism and the traumatic, destructive role of violence. The specificity of Bogayev’s dialogue with the classics takes the form of a feedback loop, combining a view of contemporary reality through the lens of the classics with a view of the classics from the perspective of the present, revealing both the relevance and the universality of the themes addressed by Gogol.

Keywords: “new drama”, remake, intertextuality, “a little man”