

Beata Siwek

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

PROBLEMATYKA ETYCZNA W DRAMACIE *POLOWANIE NA KACZKI* ALEKSANDRA WAMPIŁOWA¹

Ethical Problems in the Drama *Duck Hunting* by Alexandr Vampilov

ABSTRACT: The article is devoted to the subject of ethical problems in Aleksandr Vampilov's drama *Duck Hunting*. A detailed analysis of the character concepts and the complexity of the composition enable one to reach the motives and images the work's contents are actualized through: rain, a window, a door, a telephone – these are the recurring motives crucial in presenting the moral dilemmas of the main character – Viktor Zilov. Each of them may be interpreted as a sign of spiritual anxiety and Zilov's efforts, his ups and downs, questioning the value of life and giving it some meaning. An oscillation between extremes, transitioning from drama to comedy and from laughter to tears, determines the structure of the text and, at the same time, gives an expression of the main character's existential quest, one lost in the intricacies of every-day reality. A The drama's perfect structuring, the careful construction of space – the real and the imaginary, sound and light effects are all subordinated to the one imperative goal – showing Zilov's spiritual evolution and the moral feeling still present in his life.

KEYWORDS: moral feeling, the world of values, ethical problems, drama, game, composition

Perspektywa etyczna i aksjologiczna jest silnie obecna w wielu rosyjskich tekstach dramatycznych. Puszkiniowskie „małe tragedie” – *Skąpy rycerz* (*Скупой рыцарь*), *Mozart i Salieri* (*Моцарт и Сальери*), *Uczta podczas dżumy* (*Пир во время чумы*),

¹ Artykuł powstał w ramach projektu *Aspekty etyczne literatury rosyjskiej XX i XXI wieku*. Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” w latach 2019-2022 nr projektu 028/RID/2018/19, kwota finansowania 11 742 500 zł.

Kamienny gość (*Каменный гость*), tragedia historyczna *Borys Godunow* (*Борис Годунов*), Lermontowowska *Maskarada* (*Маскарад*) i *Dwaj bracia* (*Два брата*), Gogolowski *Rewizor* (*Ревизор*), Czechowowskie *Trzy siostry* (*Три сестры*), *Mewa* (*Чайка*) i *Wiśniowy sad* (*Вишневый сад*) to utwory, których nie da się interpretować inaczej, jak tylko przez pryzmat odniesień do problematyki etycznej. Ścieżką wytyczoną przez swoich wielkich poprzedników śmiało kroczy Aleksander Wapiłłow (1937-1972), którego twórczość, uwikłana w dylematy moralne i psychologiczne, kryje w sobie wciąż jeszcze wiele zagadek i ukrytych znaczeń.

Wapiłłow jest autorem czterech sztuk pełnospektaklowych – *Rozstanie w czerwcu* (*Прощание в июне*, 1966), *Starszy syn* (*Старший сын* 1968), *Polowanie na kaczki* (*Утиная охота*, 1970), *Zeszłego lata w Czulimsku* (*Прошлым летом в Чулимске*, 1972) i trzech jednoaktówek – *Dom z widokiem na pole* (*Дом окнами в поле*, 1963), *Dwadzieścia minut z aniołem* (*Двадцать минут с ангелом*, 1970), *Historia z tetraprzemem* (*История с метранпажем*, 1970)².

Autor wkroczył do dramaturgii rosyjskiej w momencie, kiedy dominującym gatunkiem scenicznym był dramat publicystyczny czy socjologiczno-produkcyjny³, a zatem proponowany przez twórcę model tekstu, ukierunkowany na analizę psychologiczną postaci, liryzację czy poetyzację ukazywanej rzeczywistości, silnie zaznaczający się egzystencjalizm, wynikający zapewne z fascynacji twórczością Jeana Paula Sartre'a i Alberta Camusa, a także ciążenie ku estetyce absurdystycznej spod znaku Eugene'a Ionesco i Samuela Becketta (ich teksty dotarły do Rosji dopiero w latach 60. XX wieku) i uwydatniający tak częsty w dramaturgii rosyjskiej temat gry i maski⁴ przyjmowany był z wielką niepewnością. Nie dziwi zatem fakt, że jeden z najbardziej interesujących i zagadkowych tekstów Wapiłłowa, wokół którego skupi się nasza uwaga – *Polowanie na kaczki*, został opublikowany dopiero w 1970 roku, a na scenie teatralnej miał swoją premierę cztery lata po śmierci twórcy, w 1976 roku, w Rosyjskim Teatrze Dramatycznym w Rydze i Republikańskim Teatrze Luceafărul w Mołdawii).

Twórczość dramaturgiczna Aleksandra Wapiłłowa doczekała się już wielu interesujących opracowań naukowych i popularnonaukowych. Powstałe w przeważającej mierze u schyłku XX wieku i w pierwszym dziesięcioleciu wieku XXI prace Kseni Demieniewej⁵, Siergieja

² Dwa ostatnie teksty złożyły się na tzw. *Anegdoty prowincjonalne* (*Провинциальные анекдоты*).

³ W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska...*, Olsztyn 1995, s. 10.

⁴ W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska...*, s. 34; H. Mazurek, *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002, s. 19-44.

⁵ Patrz m. in. K.A. Деменева, *Архаика и новаторство в пьесе А. Вампилова «Старший сын»*, „Вестник Челябинского государственного университета” 2008, № 26, s. 22-26; K.A. Деменева, *Образ Сильвы в комедии Вампилова «Старший сын»*, „Известия ВГПУ” 2008, s. 195-198; K.A. Деменева, *Система персонажей в комедии А. Вампилова «Старший сын»*, „Вестник ВятГГУ” 2008, № 2, s. 114-117; K.A. Деменева, *Элементы абсурда в поэтике А. Вампилова (на материале «Провинциальных анекдотов»)*, „Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского” 2007, № 4, s. 179-182.

Motorina⁶, Siergieja Smirnowa⁷, Anatolija Sobiennikowa⁸ czy Walentego Piłata⁹ ukazują niezwykle interesujący obraz całości dokonań twórczych rosyjskiego dramaturgów i – jednocześnie – inspirują do poszukiwania nowych kontekstów interpretacyjnych, odsłaniania głębszych warstw znaczeń metaforycznych i symbolicznych, ukrywających się na różnych poziomach jego tekstów. Szczególnie głośno wybrzmiewa w dramaturgii Wampiłowa temat wolności i odpowiedzialności. Rosyjski pisarz zwraca uwagę w wielu swoich tekstach na związek wolności z etyką, na etyczne dylematy współczesnego człowieka uwikłanego w konflikty osobiste i społeczne, zniewolonego przez świat swoich marzeń i lęków, sukcesów i porażek. Zagadnienia te, jakże istotne i wciąż jeszcze słabo zbadane, staną w centrum naszych rozważań.

Śmiało można powiedzieć, że całość dokonań dramaturgicznych rosyjskiego twórcy, tragicznie zmarłego w wodach syberyjskiego Bajkału¹⁰, jest pełna niepokojów i napięć, moralnych dylematów i złożonych wyborów, w obliczu których Wampiłow

⁶ С.Н. Моторин, *Жанровая специфика пьес А. Вампилова*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина” 2016, № 1, с. 51-63; С.Н. Моторин, *Идейно-художественный комплекс «Театра Вампилова»*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина” 2011, № 33, с. 79-91; С.Н. Моторин, *Композиционные особенности пьес А. Вампилова*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина” 2009, № 22, с. 69-75; С.Н. Моторин, *Социальная проблематика в драматургии А. Вампилова*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина” 2008, № 18, с. 64-75; С.Н. Моторин, *Типология героев «Театра Вампилова»*, „Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина” 2013, № 2, с. 106-122.

⁷ С.Р. Смирнов, *Драматургия А. Вампилова: закономерности творческого процесса*, Иркутск 2006; С.Р. Смирнов, *Становление художественного мастерства Вампилова-журналиста*, „Вестник Иркутского государственного лингвистического университета” 2012, № 3, с. 213-218; С.Р. Смирнов, Е.О. Фалалеева, *Художественные своеобразие публицистики А. Вампилова (Очерк и фельетон)*, „Известия Иркутской государственной экономической академии” 2012, № 3, с. 193-196; С.Р. Смирнов, *Творческая лаборатория Александра Вампилова (от „Ярмарки” до „Утиной охоты”)*, Иркутск 2006.

⁸ А.С. Собенников, *Ремарка как средство психологического анализа в драматургии Александра Вампилова*, „Вестник Бурятского государственного университета” 2013, № 10, с. 116-119; А.С. Собенников, *Судьба и случай в драматургии А. Вампилова*, „Сибирский филологический журнал” 2013, № 3, с. 153-159; А.С. Собенников, *Чеховские традиции в драматургии А. Вампилова*, [в:] *Чеховиана, Чехов в культуре XX века*, ред. В.Ю. Лакшин, Москва 1990, с. 144-152.

⁹ W. Piłat, *Motywy gry w twórczości Aleksandra Wampiłowa*, „Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 1989, t. 15, s. 163-175; W. Piłat, *Twórczość Aleksandra Wampiłowa. Z zagadnień poetyki*, Olsztyn 1986.

¹⁰ A. Wampiłow rzucił się na pomoc irkuckiemu pisarzowi Glebowi Pakułowowi, którego łódź motorowa tonęła. Przyjaciel ocalał, a Wampiłow poniósł śmierć tragiczną. Polski krytyk teatralny Janusz Majcherek tak pisze na ten temat: „Śmierć, jak życie, musi mieć swoją przestrzeń, swój horyzont. Przestrzeń bezkresna nie jest sferą ludzką, jest nieludzka, nieoswojona, tworzy antyporządek niezaspokojenia. Wampiłow zginął, przepadł tam, gdzie krzyżują się dwie miary, nie na miarę człowieka skrojone, utonął na nieogarnionym obszarze Syberii w najgłębszym jeziorze świata. Mikropsycholog prowincji, uparcie ewokujący świat nieduży, został połknięty przez bezkres i bezdenność”. Patrz: J. Majcherek, *Wampiłow: strasznie śmieszne anegdoty*, „Dialog” 1984, nr 11, s. 109-110.

stawia swoich bohaterów¹¹. Polska filozof Anna Głąb, zajmująca się problematyką etyczną w literaturze i zagadnieniem etycznej krytyki tekstu¹², w jednym ze swoich artykułów pisze: „Literatura piękna daje doświadczenie *Jestem stąd*: wyostrza indywidualną perspektywę czytelnika, jego zakorzenienie w unikalnej świadomości, którą z czasem z trudem opuszcza, by poznać inny punkt widzenia”¹³. Słowa te doskonale oddają proces wchodzenia w świat przeżyć bohaterów tekstów rosyjskiego dramaturga.

Warto podkreślić już na wstępie, że Wampilów kreuje we wszystkich swoich dramatach postaci, które na pierwszy rzut oka niczym się nie wyróżniają, są przeciętne, „szare”, nudne – jak sam je często określa – jednakże to, co interesuje dramaturga w tych osobach, to ich „moralny potencjał” będący miarą ich wartości¹⁴.

Polowanie na kaczki Wampilowa to tekst trudny. Dramat, w którym problematyka moralna jest ściśle sprzężona z jego formą¹⁵. Można odnieść nawet wrażenie, że z tej formy w pewnym sensie wyrasta i zaznacza się na kilku poziomach, odsłaniając się powoli, za każdym razem przynosząc nowe treści, obudowane wokół etycznego doświadczenia człowieka. Sensy etyczne i metafizyczne stuki wyznaczane są przez rozbudowane metafory i symbole. To one stanowią spoiwo poszczególnych scen-obrazów i nadają kierunek interpretacji. Mnogość ewokowanych przezeń sensów sprawia, że dramat Wampilowa staje się niejednoznaczny w odbiorze.

Główny bohater sztuki Wampilowa – Wiktor Ziłow – trafnie nazwany przez Walentego Piłata „tragicznym błaznem” chodzącym w aureoli Don Juana¹⁶, a przez Barbarę Osterloff mężczyzną łączącym cechy *enfant terrible* i *angry young man*¹⁷ jest

¹¹ Jednym z pierwszych badaczy twórczości Wampilowa był Aleksander Diemidow, który w swoim artykule *Irkucka historia Wampilowa* pisał wprost: „Wampilowa interesowały zawsze konflikty moralne, rozgrywane w specyficznej atmosferze prowincjonalnej czy przedmiejskiej. Temat przedmieścia pojawia się w jego twórczości nieustannie”. A. Diemidow, *Irkucka historia Wampilowa*, przeł. R. Śliwowski, „Dialog” 1973, nr 11, s. 99.

¹² Patrz m.in. *Literatura a poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Lublin 2016.

¹³ A. Głąb, *Etyka czytania. Na marginesie szkicu Thomasa Pavla*, „Konteksty Kultury” 2018, nr 5, s. 482.

¹⁴ Por. A. Diemidow, *Irkucka historia Wampilowa...*, s. 100.

¹⁵ Zagadnienie ścisłego związku między formą a tzw. „sensem treści moralnej” sygnalizuje A. Głąb, odwołując się do znanej pracy M. Nussbaum, *Finely Aware and Richly Responsible: Literature and the Moral Imagination*: A. Głąb, *Dlaczego etyka potrzebuje literatury*, [w:] *Etyka i literatura. Antologia tekstów*, red. A. Głąb, Lublin 2014, s. 5-24. Warto dodać, że zaprezentowane zarówno w pracach Bootha jak i Nussbaum stanowisko metodologiczne zostało poddane krytyce przez Agatę Bielik-Robson, która twierdzi, że „z punktu widzenia formalistycznego ich podejście do literatury jest nie do przyjęcia, ponieważ lekceważy jej autonomię. Patrz więcej na ten temat: A. Bielik-Robson, *Kilka wątpliwości na temat etyki krytycznej: uwagi tłumacza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 25-31.

¹⁶ W. Piłat, *Współczesna dramaturgia rosyjska...*, s. 94. A także: W. Piłat, *Motyw „tragicznego błazna” w sztuce A. Czechowa „Iwanow” i w dramacie A. Wampilowa „Polowanie na kaczki”*, „Slavia Orientalis” 1988, nr 1, s. 30-40.

¹⁷ B. Osterloff, *Tęsknota do polowania*, „Teatr” 1981, nr 1, s. 6.

kolejną postacią uosabiającą typ tzw. zbędnego człowieka, których tak wiele zna literatura rosyjska. Erast z *Biednej Lizy* Karamzina, Puszkowski Eugeniusz Oniegin, Lermontowski Grigorij Pieczorin z *Bohatera naszych czasów*¹⁸, Gonczarowski Ilja Obłomow, Turgieniewowski Bazarow z powieści *Ojcowie i dzieci*, Czechowowski Płatonow. Ta wielość twarzy, a może trafniej byłoby powiedzieć – masek Ziłowa wynika z faktu, że gra jest podstawowym sposobem jego funkcjonowania w świecie, jego relacji międzyludzkich, jego istnienia. Raz przypomina tragicznego bohatera komicznej gry, innym razem komicznego bohatera tragicznych sytuacji. Gra z otoczeniem, z rzeczywistością, z przyjaciółmi. Jego działania są nieprzewidywalne, i pełne nieoczekiwanych zwrotów. Zarówno koncepcja tej postaci, jak i budowa poszczególnych scen (zwłaszcza scen-wspomnień), oparte są na licznych tropach karnawalizujących, świadomie zaprojektowanych przez dramatopisarza dla uwydatnienia złożoności ukazanego świata. Obecne w analizowanym utworze tendencje do karnawalizacji, ironicznej perspektywy, ukazanie procesu pogrążania się świata w chaosie (strategie tak dobrze znane z tekstów przedstawicieli tzw. nurtu postwampiłowskiego – Ludmiły Pietruszewskiej i Nikołaja Kolady¹⁹), odnajdujemy w większości tekstów Wampiłowa. Za każdym razem jednak realizują one odmienne cele artystyczne.

Już w pierwszych obrazach trzyaktowego *Polowania na kaczki*²⁰ Wampiłow powoli, ale konsekwentnie odkrywa wewnętrzne rozdarcie głównego bohatera, nieumiejętność spojrzenia z dystansem na własne uczucia, emocje, relacje, w jakie jest uwikłany, a które w szczególności dotyczą jego zobowiązań rodzinnych. Ukazuje go w zdarzeniach, które wywołują jednocześnie groźę i śmiech, dzieją się na pograniczu jawy i snu, rzeczywistości i fantazji. Ziłow – inżynier w centralnym Biurze Informacji Technicznej, mistrz fikcyjnych raportów i sprawozdań, człowiek owdądnięty życiową nudą i poczuciem bezsensu swojej egzystencji, które pchają go do działań destrukcyjnych – zdrady żony, alkoholizmu, zakłamania, ogniskuje swoje życiowe plany wokół jednego celu – corocznego wrześnieckiego polowania na kaczki. Nic więcej dla niego nie jest ważne²¹. Każda kolejna odsłona dramatu, to wydarzenie z pozoru niewiele znaczące – konflikty i sprzeczki z przełożonymi, słowne utarczki z żoną, pijatyki z kolegami w pobliskiej kawiarni „Niezabudka”, ale – co istotne – powiązane z egzystencjalnymi problemami, jakich doświadcza Ziłow. Jego największym problemem jest brak zakorzenienia w teraźniejszości, nieumiejętność jej usensowienia.

Teraźniejszość Ziłowa obciążona jest piętnem przeszłości i projekcją niepewnej przyszłości, której istotę oddaje tytułowy, symboliczny obraz polowania na kaczki.

¹⁸ Patrz więcej na temat tradycji lermontowskiej w dramaturgii Wampiłowa: Т.Г. Прохорова, *Знаки обращения к лермонтовской традиции в пьесе А. Вампилова «Утиная охота»*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, nr 6, s. 65-73.

¹⁹ Pisał o tym m.in. rosyjski literaturoznawca Naum Lejderman: Н. Лейдерман, *Драматургия Николая Коляды*, Каменск-Уральский 1997, s. 59-60.

²⁰ Właśnie tak – картина – określa dramatopisarz poszczególne segmenty składające się na akty. Łącznie jest ich sześć.

²¹ А. Федута, *Две трагедии на сцене безвременья*, [в:] А. Вампилов, *Старший сын. Утиная охота. Пьесы*, Санкт-Петербург 2014, s. 8.

Rosyjska badaczka Rajsat Szabanowa zastosowany w dramacie sposób łączenia zdarzeń (utwór rozpoczyna się przygotowaniami bohatera do polowania i tym też się kończy, a na plan pierwszy wysunięta jest centralna postać dramatu, wokół której ogniskują się wszystkie zdarzenia) określiła mianem kompozycji dośrodkowej²². Jej specyfikę podkreśla także starannie ustrukturyzowana przestrzeń akcji, która zasadniczo niczym się nie wyróżnia. Jednakże w owej zwyczajności, typowości przestrzeni akcji ukryte są głębsze treści, które – powoli, ale konsekwentnie odkrywa Wampiłow:

Городская квартира в новом типовом доме. Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно. Мебель обыкновенная. На подоконнике большой плюшевый кот с бантом на шее. Беспорядок. На переднем плане тахта, на которой спит Зилов. У изголовья столик с телефоном²³.

W tę niczym nie wyróżniającą się, wydawałoby się na pierwszy rzut oka, przestrzeń wkraczają niezwykłe zdarzenia, których rytm wyznacza dzwonek telefonu lub rozmowa telefoniczna. Już na początku pierwszego aktu dramatu telefon dzwoni kilkakrotnie. Jednak do rozmowy nie dochodzi, bowiem ktoś za każdym razem odkłada słuchawkę. Ziłow wreszcie wybiera numer do przyjaciela, który jest wyraźnie zaskoczony, że ten żyje i – jak każdego roku – planuje udział w polowaniu²⁴. Wkrótce Ziłow otrzymuje z rąk gońca, wieniec pogrzebowy z podpisem: „Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей” (s. 110) i zaczyna przypuszczać, że po wczorajszej upojnej nocy w restauracji „Niezabudka” koledzy postanowili z niego zażartować. Ten niewinny z pozoru żart kolegów, urasta w utworze do rangi sceny symbolicznej, uruchamiającej mnóstwo sensów. Urasta do rangi obrazu, który z powodzeniem może być odczytywany w kontekście moralnym. Ziłow – „żywy trup”? Ziłow – człowiek wyzuty ze swojego człowieczeństwa? Ziłow – zły syn i niewierny mąż? Ziłow – melancholik i fantast? Ziłow – szaleniec i paranoik? A może przyszedł zwycięzca? Wszak jego odbicie w lustrze – co sugeruje Wampiłow w didaskaliach – przypomina obraz zwycięzcy z wieńcem laurowym na szyi²⁵.

Już w tej krótkiej scenie pojawia się wiele pytań dotyczących duchowego wymiaru życia Ziłowa, jego świata wartości (a może raczej ich braku?), tożsamości. Pytania

²² Р. Шабанова, *Пьеса А. Вампилова «Утиная охота» (к проблеме композиции)*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2019, т. 12, вып. 8, с. 68.

²³ А. Вампилов, *Утиная охота*, [в:] Его же, *Старший сын. Утиная охота. Пьесы*, Санкт-Петербург, с. 107. Wszystkie cytaty z tekstu źródłowego podaję według tego wydania.

²⁴ О randze tego wydarzenia świadczy cytat: „Умер?.. Кто умер?.. Я?!. Да вроде бы нет... Живой вроде бы... Да?.. (Смеется.) Нет, нет, живой. Этого еще только не хватало – чтоб я умер перед самой охотой!” (s. 109).

²⁵ Nie bez znaczenia jest też fakt, że imię Ziłowa to Wiktor, a wieniec zostaje dostarczony przez chłopcę o imieniu Witia, co podkreślają w swoim artykule rosyjscy badacze: В.Я. Иванова, С.Р. Смирнов, *«Зеркальные миры» А. Вампилова в пьесе «Утиная охота»: анаморфозы лиц, мотивов, времени*, «Сибирский филологический журнал» 2012, вып. 4, с. 91.

mnożą się wraz z kolejnymi scenami, zwłaszcza tymi, które stanowią projekcję wewnętrzných stanów bohatera, jego przeszłości i przyszłości. Wampilów zaznacza te fragmenty dramatu bardzo wyraźnie – „начинается его первое воспоминание”, „продолжается первое воспоминание”, „окончание первого воспоминания сопровождается музыкой”, „воспоминание последнее” itd. Sygnalizacja ustrukturyzowania dramatu, przeniesienia zdarzeń na płaszczyznę wspomnień, jest niezwykle pomocne w uchwyceniu całościowego wymiaru dzieła. Co więcej, każde wspomnienie poprzedza i kończy dźwięk telefonicznego dzwonka sygnalizującego terażniejszość, czas konkretny, co wyraźnie zaznacza dramatopisarz w didaskaliach (*раздается телефонный звонок; звонит телефон; снимает трубку; из темноты слышны телефонные звонки; телефон звонит настойчиво и долго*) i nieustannie padający deszcz, który można by odczytać jako sygnał duchowych zmagani bohatera, jego wewnętrznych napięć (*день дождливый; да вот насчет дождя, черт бы его под-рал; за окном по-прежнему дождь; за окном идет дождь; этот дождь, по-моему, никогда не кончится...; шум дождя усиливается*). R. Szabanowa pisze na ten temat:

Зилов не проявляет интереса к настоящему, если, конечно, не считать телефонные звонки, которые не дают ему ответа, так как адресатов не бывает на месте, либо ему не говорят правды (в случае разговоров с Официантом). Каждый телефонный звонок предваряет одно из воспоминаний героя²⁶.

Błyskawiczna zmiana scenografii, dynamizm akcji (nie tyle konkretnej, co projektowanej), zmiana postaci i ról sprawiają wrażenie, że oto mamy do czynienia z totalną dezintegracją świata scenicznego. Obraz w obrazie, wspomnienie we wspomnieniu... Wampilów piętrzy trudności. Sprawia, że odbiorca, mimo pewnych sygnałów wychodzących z tekstu, ma problem z rozpoznaniem granicy między tym to realne, a tym co fikcyjne, o czym pisał we wspomnianym już artykule A. Diemidow: „Пропонował fabułę-zagadkę, fabułę-łamigłówkę i szczerze zastawiał pułapki swoim bohaterom, rywalizując z nimi w inwencji i w dowcipie. Owa zabawowa istota twórczości Wampilowa decyduje też o jej teatralności”²⁷.

A wszystko to po to, żeby bardziej wnikliwie przyjrzeć się głównemu bohaterowi, jego życiowej postawie, przybliżyć świat jego wartości.

Wampilów buduje psychologiczny portret bohatera głównie poprzez ukazanie jego doświadczenia moralnego. Kluczowe dla podjętego przez nas tematu są sceny, w których Wampilów obnaża rodzinne i małżeńskie relacje Ziłowa, jego stosunek i uczucia do rodziców (w szczególności do ojca) i relacje łączące go z żoną Galiną.

²⁶ Р. Шабанова, Пьеса А. Вампилова «Утиная охота» (к проблеме композиции)..., с. 70.

²⁷ А. Diemidow, *Irkucka historia Wampilowa*..., s. 101. Zagadnieniu teatralności sztuk Wampilowa poświęcony jest także artykuł K.A. Demieniewej: K.A. Деменова, *Художественные особенности «Утиной охоты» А. Вампилова*, «Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачева» 2008, № 3, с. 246-252.

Temat starości i śmierci wybrzmiewa w dramacie bardzo wyraźnie. Ziłow nie jest emocjonalnie związany z ojcem, nie czuje się też w obowiązku troszczenia się o niego, a ten – z tęsknoty za synem – niejedną raz już żegnał się z życiem, w nadziei, że to poruszy syna i da nadzieję na spotkanie. Z czasem Ziłow tak bardzo przyzwyczaił się do „zabiegów” ojca, że stracił czujność i nie zareagował na telegram mówiący o jego ciężkim stanie zdrowia, wręcz pogardliwie i z ironią wypowiada się o ojcu w rozmowie z przyjacielem:

Обрати внимание, раз или два в году, как правило, старик ложится помирать. Вот послушай. (*Читает из письма.*) «...на сей раз конец – чуёт мое сердце. Приезжай, сынок, повидаться, и мать надо утешить, тем паче, что не видела она тебя четыре года». Понимаешь, что делает? Разошлет такие письма во все концы и лежит, собака, ждет. Родня, дура, наезжает, ох, ах, а он и доволен. Полежит, полежит, потом, глядишь, поднялся – жив, здоров и водочку принимает. Что ты скажешь? (s. 144).

Doświadczenie śmierci ojca wywołuje początkowo uporczywe wyrzuty sumienia, którym Ziłow daje wyraz w rozmowie z Kelnerem: „Хреновый я был ему сын. За четыре года ни разу его не навестил...” (s. 177). W kontekście tak silnych egzystencjalnych przeżyć jakie doświadcza nasz bohater zaskakiwać może fakt, że przygotowując się początkowo do wyjazdu na pogrzeb, ostatecznie nie wyrusza w podróż, nie oddaje należnej czci ojcu i traci jednocześnie szansę na odbudowanie swoich relacji z matką, o której też już prawie nie pamięta.

W wielu miejscach dramatu, zarówno na poziomie tekstu głównego, jak i w didaskaliach, Wampilów sygnalizuje wewnętrzne zakłamanie Ziłowa, jego niedojrzałość i nieuczciwość względem żony Galiny. Ich relacje są mocno skomplikowane, nieuporządkowane i niezrozumiałe. Oboje żyją własnymi sprawami, oddają się miłosnym marzeniom, projektują swoją przyszłość. Kobięcy ideał Ziłowa to kobieta wierna i święta. Z tego też względu obraz Galiny, nie przystający do owego ideału, zostaje dopełniony przez dwa pozostałe obrazy kobiece – Wiery i Iriny, tak mu bliskie.

Ukazane w didaskaliach i dość dobrze scharakteryzowane postaci kobiece, w szczególności obraz żony, Wampilów dookreśla poprzez dialogi, będące wyrazem konfrontacji pragnień bohatera z rzeczywistością, młodzińskich ideałów z pełnym obłudą i fałszu światem dorosłych, niegdyś bliskich sobie ludzi:

ГАЛИНА. Ни одному слову твоему не верю.

ЗИЛОВ. Но почему?.. Ведь я же тебе верю.

ГАЛИНА. А я тебе нет.

ЗИЛОВ. Странно... (*Помолчал.*) Когда-то мы обещали друг другу верить, вспомни-ка. Друг другу, а не соседям... Может, этого не было? Или ты этого не помнишь?

ГАЛИНА. «Когда-то»... Вспомнил. Мало ли что было когда-то.

ЗИЛОВ. А разве что-нибудь изменилось?

ГАЛИНА. Изменилось? Ну что ты. Просто все прошло. (s. 157).

Motyw kłamstwa powraca w tekście kilkakrotnie²⁸. Bohaterowie przyjmują bowiem różne role, grają emocjami i nastrojami, nierzadko bojąc się obnażyć swoje prawdziwe oblicze, w obawie przed zranieniem. Wampilów nie daje jednak prostej odpowiedzi na temat związku Ziłowa i Galiny – oni obydwójce gubią się w swoich uczuciach i nie są w stanie zrozumieć swoich potrzeb. Nieprzypadkowo zatem utrzymana w czechowowskim stylu tyrada Ziłowa skierowana do Galiny: „Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу! Я один, один, ничего у меня в жизни нет, кроме тебя. Помогите мне! Без тебя мне крышка... Уедем куда-нибудь! Начнем сначала, уж не такие мы старые...” (s. 187) – dociera do Iriny, kochanki Ziłowa, która nieoczekiwanie wchodzi do mieszkania i staje się – chcąc nie chcąc – adresatką owych słów. Scena ta, wykorzystująca znany od wieków literaturze dramatycznej chwyt *qui pro quo*, wyraźnie wskazuje na niewiarygodność i nieprzewidywalność sytuacji na jakie skazany jest współczesny człowiek, żyjący w wielkim pośpiechu i nie uświadamiający sobie wagi uczciwych relacji międzyludzkich i konsekwencji swoich niemoralnych zachowań.

W dramacie Wampilowa *Polowanie na kaczki* dość mocno wybrzmiewa także jeden z fundamentalnych etyczno-moralnych problemów współczesnego świata – temat aborcji. Co ciekawe, problem ten zostaje wpleciony w tok rozważań na temat uczciwości w relacjach małżeńskich. Ziłow nie postrzega bowiem aborcji jako aktu niegodnego, nie odnosi go do moralnej normy „nie zabijaj”. Bardziej niepokoi go fakt, że żona samodzielnie, bez jego zgody zdecydowała się na usunięcie niechcianego dziecka. Nie męczy go poczucie winy za niewinne życie, które zostało stracone, ale raczej ignorancja żony i jej samowola:

Это ужасно... Ужасно, что ты со мной не посоветовалась. (*Маленькая пауза.*) А что теперь? Теперь уж не вернешь... (*Подходит к ней.*) Ты-то как? Нормально?... (*Маленькая пауза.*) Ну не грусти. Это дело мы поправим... Все будет хорошо... (*Пауза.*) Все будет хорошо, ты слышишь... В следующий раз ты шагу не сделаешь без моего совета. Да, да. Будешь находиться под моим наблюдением, не веришь? (s. 157).

Wampilów, sygnalizując nam tak istotny, i jakże częsty we współczesnym świecie, problem moralny, wskazuje jednocześnie na dostrzegany w życiu bohaterów dramatu brak odpowiedzialności za poczęte życie, brak świadomości wagi popełnionego czynu, o czym świadczą słowa Ziłowa skierowane do żony: „Ну кое-что изменилось – жизнь идет, но мы с тобой – у нас с тобой все на месте. Во всяком случае, у меня к тебе все в целостности-сохранности. Как шесть лет назад. Как в тот вечер. Надеюсь, ты его не забыла?” (s. 40).

Ta Wampilówowska refleksja nad życiem przywodzi na myśl pytanie nurtujące Wayne’a Booth’a, sparafrazowane przez amerykańską filozofkę Marthę Nussbaum

²⁸ Вранье, врать, ложь, обман, обманывать, ни слова правды.

w artykule pod znaczącym tytułem *Czytać, aby żyć*: „Jaki sens życia wyraża się w tym oto dziele jako pewnej całości? – to jest w jego ogólnym zamierzeniu, budowie zdań, zharmonizowaniu poszczególnych części”²⁹.

Podobnie jak w pozostałych dramatach Aleksandra Wapiłowa, tak i w *Polowaniu na kaczkę* główny bohater na przestrzeni całego utworu dokonuje nieustannie indywidualnych wyborów z pełną świadomością różnych alternatyw, ale jednocześnie wszystkie je kwestionuje³⁰. W tym aspekcie przypomina w pewnej mierze Kafkowskiego Józefa K, bohatera słynnego *Procesu* czy też Różewiczowskiego Franza z *Pułapki*, o którym Anna Krajewska pisze:

Franc, Różewiczowski bohater, odpycha sen złowieszczy, proroczy, przedustanowiony, w słownych skojarzeniach odnajduje ironiczny, upiorny sens, żyje w lęku, w chorobie, w ucieczce, w proroczych wizjach. Śmierć czai się w pustce między obrazami dramatu; nie tyle z nich wchodzi, ile je otacza. Poprzez nieciągłość rozbija układającą się w jedno opowieść. Obrazy dramatu odsyłają do fragmentaryczności procesu poznania³¹.

Dlatego tak wiele literackich pierwowzorów możemy odnaleźć w Wapiłowskiem Ziłowie, i jednocześnie tak różne interpretacje tej postaci, ponieważ jej koncepcja oparta jest nie tylko na wspomnianej wcześniej strategii karnawalizacji, jak już wcześniej zostało wspomniane, ale też na przeciwieństwach, antynomiach³². Próba ukazania jego wkraczania w życie, mierzenia się z rzeczywistością jest tyleż zabawna, co tragiczna. Ziłow w każdej scenie swoich wspomnień stwarza skandaliczną sytuację, próbuje odciąć się od świata „innych”, poszukuje autentyczności, ukrytej istoty rzeczy. Gra z obowiązującymi zasadami społecznymi i moralnymi, prowokuje innych do niewłaściwych zachowań, bawi się emocjami. Raz przeżywa emocjonalne problemy, izoluje się od przyjaciół i znajomych, innym razem aktywnie uczestniczy w życiu społecznym i towarzyskim.

Trafnie ujął złożoność struktury psychicznej Ziłowa rosyjski badacz Borys Suszkow, który stwierdził: „Если говорить о «загадке» Зилова, то она в том, что в Зилове воплощен не один характер, хотя бы и типичный, а три, пять, семь характеров-типов. Поэтому естественны столь разные и по-своему вполне логичные... сценические прочтения этого образа”³³.

Wapiłow nie boi się pokazać swojego bohatera w sytuacji moralnych wyborów, niepokojów i wahań. Stąd tak częste przywoływanie różnych zdarzeń, projektowanie

²⁹ M. Nussbaum, *Czytać, aby żyć*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 11.

³⁰ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Русская литература XX века (1950-1990-е годы)*. В двух томах, т. 2, Москва 2013, с. 276-277.

³¹ A. Krajewska, *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005, s. 115.

³² A. Diemidow uważa, że „kulminacyjne momenty w rozwoju tej postaci następują podczas rozmowy z Kelnerem, który na świat patrzy trzeźwo i rzeczowo: dlatego też jest antytezą bohatera”. A. Diemidow, *Irkucka historia Wapiłowa...*, s. 104.

³³ Б.Ф. Сушков, *Александр Вампилов: размышления об идейных корнях, проблематике, художественном методе и судьбе творчества драматурга*, Москва 1989, с. 114-115.

rzeczywistości, żeby przyjrzeć się intencjom bohatera, jego priorytetom, uczuciom, ideałom. Stąd tak bardzo zmienne jego stany mentalne doskonale oddane za sprawą muzycznej warstwy tekstu: „Звучит траурная музыка, звуки ее постепенно нарастают” (s. 112), „Громко звучит та же бодрая музыка” (s. 138), „Веселая музыка превращается в траурную” (s. 142), „Траурная мелодия, которая внезапно обрывается и после секундной паузы сменяется своим развязным вариантом” (s. 181), „Звучит музыка – причудливое чередование траурной мелодии с ее веселой вариацией” (s. 192).

Do doskonałe ustrukturyzowanie dramatu, staranna konstrukcja przestrzeni – zarówno tej realnej, jak i wyobraźniowej, efekty dźwiękowe i świetlne podporządkowane są jednemu nadrzędnemu celowi: ukazaniu duchowej ewolucji Ziłowa i – mimo wszystko obecnej w jego życiu – intuicji moralnej³⁴.

Сам же центральный характер оказывается на перекрестке противоположных возможностей, заложенных в нем самом и реализованных в его окружении. В нем сочетаются святой и циник, бес и ангел, опустившийся алкаш и преуспевающий прагматик, низменное и возвышенное, трагическое и комическое. Такая конструкция ставит в центр драматургического действия романский характер, незавершенный и незавершимый (отсюда открытые финалы вампиловских пьес), динамичный и противоречивый³⁵.

W finale sztuki Ziłow planuje targnąć się na swoje życie. Nie ma już siły zmagać się ze swoim losem. Kartka znaleziona przez Kelnera „Za moją śmierć nikt nie ponosi winy” (s. 77) mówi wszystko. Plany te przerywa mu jednak dzwonek telefonu. Nie bez znaczenia jest też zmieniająca się aura. Przestaje padać deszcz i myśl o samobójczej śmierci mija jak niedobry sen, ponieważ można, zgodnie z wcześniejszymi planami, wyruszyć na polowanie:

К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярким предвечерним солнцем.

Раздается телефонный звонок. Он лежит неподвижно. Долго звонит телефон. Он лежит неподвижно. Звонки прекращаются. Звонки возобновляются. Он лежит не шевелясь. Звонки прекращаются. Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся – по его лицу мы так и не поймем. Он взял трубку, набрал номер. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном (с. 217-218).

³⁴ Nie brakuje w literaturoznawstwie rosyjskim prac krytycznych, w których finał *Polowania na kaczki* odczytywany jest zgoła odmiennie – jako moralny upadek Ziłowa. Patrz więcej na ten temat: O.B. Богданова, В.А. Тихоненко, *Герой и мотивная система «Утиной охоты» А. Вампилова*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2019, т. 12, вып. 4, с. 334.

³⁵ Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Русская литература XX века...*, с. 276.

Przytoczony fragment didaskaliów ostatniej sceny – „синеет полоска неба” – jest kluczowy dla podjętego w artykule tematu. Zawarta jest w nim bowiem wyraźna sugestia wskazująca na rozpoczęcie się procesu wewnętrznej przemiany Wiktora Ziłowa, na podjęcie przez niego próby zrozumienia samego siebie i otaczającej go rzeczywistości. Rozpoczyna zatem tę najtrudniejszą grę – grę ze swoim życiem, z której wychodzi zwycięsko.

Świat Ziłowa to, jak już zostało wspomniane, rzeczywistość trudnych wyborów, na które fundamentalny wpływ ma prezentowany przez bohatera moralny relatywizm, tak dobrze znany z tekstów literackich Dostojewskiego, H. Ibsena czy J.M. Coetzee. To oscylowanie między egoizmem i altruizmem, złem i dobrem, niewiernością a stałością w uczuciach, nieodpowiedzialnością, a zobowiązaniami rodzinnymi sprawia, że czytając tekst Wampiłowa nieodparcie przypomina się sytuacja, o której wspominał Paul Evdokimov w swojej monografii, że kiedy Gogol czytał Puszkiniowi swojego *Rewizora*, ten najpierw skręcał się ze śmiechu i zachwycał „szczerą wesołością, wolną od wszelkiej przesady i sztywności”, a w miarę penetrowania zaczarowanego świata Gogola, stawał się coraz bardziej zamyślony, aby w końcu powiedzieć: „Mój Boże, jaka smutna jest nasza Rosja!”³⁶.

I takie jest *Polowanie na kaczki*. Najpierw śmieszność wielością absurdalnych i zaskakujących sytuacji, by w finale uświadomić odbiorcy tragizm życia Ziłowa, tragizm życia takich jako on.

Aleksander Wampiłow unika prostej kategoryzacji dobra i zła. W jego dramatach, podobnie jak w tekstach jego wielkich poprzedników – Dostojewskiego i Czechowa, zostaje ona unieważniona. Nie ma takiego upadku, z którego nie można by powstać – zdaje się powtarzać za nimi Wampiłow. Nie ma takiej straty, na której nie można zacząć budować nowego świata, nowego siebie. W dramaty Wampiłowa bardzo silnie wpisana jest myśl personalistyczna, zgodnie z którą:

Człowiek jako osoba nie tylko kształtuje rzeczywistość wokół siebie np. dzięki swej pracy przemienia krajobraz, ale kształtuje on sam siebie, rzeźbi poniekąd swój wewnętrzny osobowy wygląd. W każdym ludzkim czynie zawiera się odniesienie podmiotu do siebie samego, jako celu, co sprawia, że spełnianie czynu staje się okazją spełnienia lub niespełnienia siebie³⁷.

Ziłow – centralna postać dramatu *Polowanie na kaczki* w pełni doświadcza i jednego, i drugiego. Zaprzepaszcza swoją szansę na bycie dobrym synem, mężem, ojcem, ale ostatecznie ma jeszcze szansę spełnić się jako człowiek. Kwestionuje początkowo podstawowe cnoty etyczne – życzliwość, zrozumienie, uczciwość, wrażliwość na potrzeby innych, by z czasem przekonać się o ich fundamentalnej roli w ludzkim życiu.

³⁶ P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunek, wstęp: H. Paprocki, Bydgoszcz 2002, s. 94.

³⁷ Ks. A. Wierzbicki, *Karola Wojtyły filozofia osoby ludzkiej jako podstawa obrony praw człowieka*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, nr 1, s. 324.

Emocjonalna obojętność wobec zła i próba ucieczki od odpowiedzialności za własne wybory zostaje zastąpiona przekonaniem o konieczności zbudowania „nowego siebie”. Ma dość siły, by nie poddać się pokusie odebrania sobie życia, zakotwicza się w swoim „celu”, by na nim budować nową przyszłość. Ostatnie słowa Ziłowa, pełne ekspresji i pasji udowadniają, że jest on mimo wszystko człowiekiem moralnie wrażliwym i zdolnym do obudzenia w sobie ukrytych pokładów uczciwości i odpowiedzialności.

Może zaskakiwać fakt, że jego wewnętrzna przemiana została zapoczątkowana przez doświadczenie samotności, które pozwala mu lepiej zrozumieć i samego siebie, i otaczającą go rzeczywistość. Motyw ten pojawia się w utworze wielokrotnie, zwłaszcza w trzecim akcie („Вон отсюда”, „Уходите”, „Убирайтесь”, „И ты убирайся”, „Убери ее отсюда. И сам уходи. Я хочу остаться один...”, „И никто, черт подери, ни одна душа на свете мне не понимает”), choć – w konsekwencji – staje się doświadczeniem ocalającym, aktywizującym bohatera, który wychodzi ze swojego azylu i oddaje się realizacji swojego marzenia³⁸. A zatem strategia gry, maski służy w dramacie Wampiłowa poznaniu prawdy o człowieku, o świecie wartości absolutnych, z życiem jako wartością nadrzędną. Otwarte zakończenie dramatu nie rozstrzyga, co prawda, losów Ziłowa, ale wskazuje na podjęcie przez niego trudu scalenia własnej tożsamości – zarówno w wymiarze jednostkowo-egzystencjalnym, jak i społecznym: „Дима?.. Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился... Да, все прошло... Совершенно спокоен... Да, хочу на охоту... Выезжаешь?.. Прекрасно... Я готов... Да, сейчас выхожу” (s. 218).

Zauważmy, że w powyższej wypowiedzi Ziłowa, podobnie jak w wielu innych fragmentach dramatu, Wampiłow subtelnie dozjuje emocje. Podkreśla je za sprawą starannej organizacji rytmicznej, rwącej się frazy (o różnej długości), która jest wyrazem namysłu, niepewności, a może nawet duchowej walki bohatera z samym sobą. Całość dopełniana jest poprzez umiejętne łączenie różnorodnych zabiegów retorycznych, w szczególności pytań i aposiopesis.

Nie można pominąć faktu, że w kilku scenach dramatu Wampiłow odwołuje się do wartości chrześcijańskich. Pojawia się motyw zaślubin małżonków w cerkwi (wielkie marzenie Galiny, które się nie ziściło) oraz nawiązanie do biblijnego potopu, o którym

³⁸ Rosyjska badaczka W.J. Iwanowa uważa ponadto, że samotność i wyobcowanie bohatera, a także zmienność jego wewnętrznych stanów doskonale oddają, tak liczne w tekście, metafory okna i drzwi. Patr.: В.Я. Иванова, *Метафоры и метаформы времени в пьесе А. Вампилова «Утиная охота»*, [в:] *В мире Александра Вампилова*, сост. Л.А. Казанцева, Иркутск 2013, с. 90-91. Rzeczywiście, motywy okna (zawsze pojedynczego) i drzwi – to otwieranych, to zamykanych, podkreślają wewnętrzne stany bohatera: „Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно” (s. 107); „Уголок кафе «Незабудка». На виду одно небольшое окно. Два-три столика. Видна дверь на улицу” (s. 115); W odślonie trzeciej, w rozmowie Ziłowa z Galiną słowo otwieraj (w odniesieniu do zamkniętych drzwi) pojawia się siedmiokrotnie: „Открой! (Стучит.) Открой немедленно! [...] Открой!.. Открой – хуже будет!... [...] Открой, добром тебя прошу... Не доводи меня, пожалешь... [...] Ну ладно, открой. Я тебя не трону... А этого друга, слышишь, я его убью... Открывай!...” (s. 186-187). Wampiłow wielokrotnie ponadto zaznacza w didaskaliach, że bohater spogląda przez okno lub zbliża się do okna.

wspomina Ziłow przerażony nieustannie padającym deszczem, który może zaprzepaścić realizację jego marzenia o udziale w polowaniu. Olga Bogdanowa i Walentyna Tichonienko podkreślają wagę tych nawiązań w całościowym odczytaniu dzieła, a w obrazie tytułowego polowania widzą współczesną realizację biblijnej opowieści o oczyszczeniu, ucieczce od zła i amoralności:

В условиях «безбожия» советской действительности (и соответственно литературы 1960-х) Вампилов не мог во всей широте развернуть избранную им метафору потопа, однако он ввел в текст отдельные штрихи-маркеры, которые позволяют утверждать, что драматург, несомненно, имел в виду этот емкий метафорический образ-символ³⁹.

Trudno nie zgodzić się z powyższą konstatacją, tym bardziej, że w wielu innych miejscach *Polowania na kaczki* Wampiłow subtelnie, ale znacząco odsyła nas do świata wartości chrześcijańskich, które – jego zdaniem – stanowią fundament etycznych norm i zasad. Podobne strategie wykorzystuje rosyjski dramatopisarz w utworach *Starszy syn*, *Zeszłego lata w Czulimsku* czy *Dom z widokiem na pole*, które w istotny sposób dopełniają wizerunek Wampiłowa jako twórcy poszukującego uparcie prawdy o człowieku, o jego sile i słabości, rozterkach i lękach, doświadczeniu samotności i wielkim pragnieniu miłości.

Dramaturgiczna twórczość Aleksandra Wampiłowa wyznaczyła nowy kierunek rozwoju dramaturgii rosyjskiej, a w dyskursie literaturoznawczym pojawił się termin „dramaturgia postwampiłowska”⁴⁰, na określenie tendencji rozwojowych obecnych w twórczości Ludmiły Pietruszewskiej, Władimira Arro, Aleksieja Kazancewa, Ludmiły Razumowskiej, Wiktora Sławkina, Aleksandra Galina.

References

- Bagdasaryan O.Yu., *Postvampilovskaya dramaturgiya. «Poetika atmosfery»*, Ekaterinburg 2011.
- Bielik-Robson A., *Kilka wątpliwości na temat etyki krytycznej: uwagi tłumacza*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2.
- Bogdanowa O.V., Tikhonenko V.A., *Geroy i motivnaya sistema «Utinoy okhoty» A. Vampilova*, «Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki» 2019, t. 12, vyp. 4.
- Demeneva K.A., *Arkhaika i novatorstvo v p'yese A. Vampilova «Starshiy syn»*, „Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta” 2008, № 26.
- Demeneva K.A., *Obraz Sil'vy v komedii Vampilova «Starshiy syn»*, „Izvestiya VGPU” 2008.
- Demeneva K.A., *Sistema personazhey v komedii A. Vampilova «Starshiy syn»*, „Vestnik VyatGGU” 2008, № 2.

³⁹ O.B. Богданова, В.А. Тихоненко, *Герой и мотивная система «Утиной охоты» А. Вампилова*, с. 336.

⁴⁰ Nurtowi poświęciła swoją monografię rosyjska badaczka Olga Bagdasarian: O.I.O. Багдасарян, *Поствампиловская драматургия. «Поэтика атмосферы»*, Екатеринбург 2011, 140 сс.

- Demeneva K.A., *Khudozhestvennyye osobennosti «Utinoy okhoty» A. Vampilova*, «Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobacheva» 2008, № 3.
- Demeneva K.A., *Elementy absurda v poetike A. Vampilova (na materiale «Provintsial'nykh anekdotov»)*, „Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo” 2007, № 4.
- Diemidow A., *Irkucka historia Wampilowa*, przeł. R. Śliwowski, „Dialog” 1973, nr 11.
- Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, przeł. A. Kunek, wstęp: H. Paprocki, Bydgoszcz 2002.
- Głąb A., *Etyka czytania. Na marginesie szkicu Thomasa Pavla*, „Konteksty Kultury” 2018, nr 5.
- Ivanova V.Ya., *Metafory i metaformy vremeni v p'yese A. Vampilova «Utinaya okhota»*, [v:] *V mire Aleksandra Vampilova*, sost. L.A. Kazantseva, Irkutsk 2013.
- Ivanova V.Ya., Smirnov S.R., *«Zerkal'nyye miry» A. Vampilova v p'yese «Utinaya okhota»: anamorfozy lits, motivov, vremeni*, «Sibirskiy filologicheskij zhurnal» 2012, vyp. 4.
- Krajewska A., *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*, Poznań 2005.
- Leyderman N., *Dramaturgiya Nikolaya Kołyady*, Kamensk-Ural'skiy 1997.
- Leyderman N.L., Lipovetskiy M.N., *Russkaya literatura XX veka (1950-1990-e gody)*. V dvukh tomakh, t. 2, Moskva 2013.
- Literatura a poznanie moralne. Epistemologiczne podstawy etycznej krytyki literackiej*, Lublin 2016.
- Majcherek J., *Wampilow: strasznie śmieszne anegdoty*, „Dialog” 1984, nr 11.
- Mazurek H., *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady*, Katowice 2002.
- Motorin S.N., *Zhanrovaya spetsifika p'yese A. Vampilova*, „Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina” 2016, № 1.
- Motorin S.N., *Ideyno-khudozhestvennyy kompleks «Teatra Vampilova»*, „Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina” 2011, № 33.
- Motorin S.N., *Kompozitsionnyye osobennosti p'yese A. Vampilova*, „Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina” 2009, № 22.
- Motorin S.N., *Sotsial'naya problematika v dramaturgii A. Vampilova*, „Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina” 2008, № 18.
- Motorin S.N., *Tipologiya geroyev «Teatra Vampilova»*, „Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina” 2013, № 2.
- Nussbaum M., *Czytać, aby żyć*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2.
- Osterloff B., *Tęsknota do polowania*, „Teatr” 1981, nr 1.
- Piłat W., *Motyw gry w twórczości Aleksandra Wampilowa*, „Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 1989, t. 15.
- Piłat W., *Motyw „tragicznego błazna” w sztuce A. Czechowa „Iwanow” i w dramacie A. Wampilowa „Polowanie na kaczki”*, „Slavia Orientalis” 1988, nr 1.
- Piłat W., *Twórczość Aleksandra Wampilowa. Z zagadnień poetyki*, Olsztyn 1986.
- Piłat W., *Współczesna dramaturgia rosyjska*, Olsztyn 1995.
- Prokhorova T.G., *Znaki obrashcheniya k lermontovskoy traditsii v p'yese A. Vampilova «Utinaya okhota»*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica” 2013, nr 6.
- Smirnov S.R., *Dramaturgiya A. Vampilova: zakonomernosti tvorcheskogo protsessa*, Irkutsk 2006.
- Smirnov S.R., *Stanovleniye khudozhestvennogo masterstva Vampilova-zhurnalista*, „Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta” 2012, № 3.

- Smirnov S.R., Falaleyeva E.O., *Khudozhestvennyye svoyeobraziye publitsistiki A. Vampilova (Ocherk i fel'yeton)*, „Izvestiya Irkutskoy gosudarstvennoy ekonomicheskoy akademii” 2012, № 3.
- Smirnov S.R., *Tvorcheskaya laboratoriya Aleksandra Vampilova (ot "Yarmarki" do "Utinoy okhoty")*, Irkutsk 2006.
- Sobennikov A.S., *Remarka kak sredstvo psikhologicheskogo analiza v dramaturgii Aleksandra Vampilova*, „Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta” 2013, № 10.
- Sobennikov A.S., *Sud'ba i sluchay v dramaturgii A. Vampilova*, „Sibirskiy filologicheskij zhurnal” 2013, № 3.
- Sobennikov A.S., *Chekhovskiye traditsii v dramaturgii A. Vampilova*, [v:] *Chekhoviana. Chekhov v kul'ture XX veka*, red. V.Yu. Lakshin, Moskva 1990.
- Sushkov B.F., *Aleksandr Vampilov: razmyshleniya ob ideynykh kornyakh, problematike, khudozhestvennom metode i sud'be tvorchestva dramaturga*, Moskva 1989.
- Feduta A., *Dve tragedii na stsene bezvremen'ya*, [v:] A. Vampilov, *Starshyy syn. Utinaya okhota. P'yesy*, Sankt-Peterburg 2014.
- Shabanova R., *P'yesa A. Vampilova «Utinaya okhota» (k probleme kompozitsii)*, «Filologicheskije nauki. Voprosy teorii i praktiki» 2019, t. 12, vyp. 8.
- Vampilov A., *Utinaya okhota*, [w:] Ego zhe, *Starshiy syn. Utinaya okhota. P'yesy*, Sankt-Peterburg.
- Wampiół A., *Polowanie na kaczkę*, [w:] tegoż, *Dwadzieścia minut z aniołem i inne utwory sceniczne*, przeł. G. Strumiłło-Miłosz, Kraków 1975, s. 5-79.
- Wierzbicki A., *Karola Wojtyły filozofia osoby ludzkiej jako podstawa obrony praw człowieka*, „Roczniki Filozoficzne” 2008, nr 1, s. 315-328.

NOTA O AUTORCE

Beata Siwek – dr hab., prof. KUL, kierownik Katedry Literatury Rosyjskiej, Ukrainńskiej i Białoruskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. **Wybrane publikacje:** **Książka:** *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011, ss. 412. **Artykuły:** *Strategie metateatralne we współczesnym dramacie białoruskim*, „Studia Białorusnistyczne” 10/2016, s. 183-195; *Starość niedoskonała. Doświadczenie starości w dramatach „Końcówka” Samuela Becketta i „Wieczór” Alaksieja Dudaraua*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia” 2016, s. 377-388; *Символика режизита в современной белорусской драматургии*, [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Ciało i rzecz w literaturze*, pod. red. W. Supy, I. Zdanowicz, Białystok 2016, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, t. 2, s. 332, 149-164; *„Dziady” Adama Mickiewicza w nowych realizacjach teatrów polskich i białoruskich*, *Беларуска-польскія моўныя, літаратурныя, гістарычныя і культурныя сувязі. Да 220-годдзя з дня нараджэння Адама Міцкевіча: зб. арт. па матэрыялах міжнар. навук. канф.*, red. I. Bahdanowicz, M. Siwstunowa, Mińsk 2018, s. 89-101.

ORCID: 0000-0002-0742-3431

Email: beata.siwek@kul.pl