

AGNIESZKA JUCHNIEWICZ

## Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa

### The comical and humorous nature of utterances in the plays by Oleg Bogayev

**Abstract.** The aim of this paper is, first of all, to discuss the linguistic sphere in Oleg Bogayev's comedy works. We would like to pay special attention to the way the characters express themselves. The way Bogayev's characters create reality is deeply rooted in the spirit of postmodernism, which is reflected primarily in the playwright's bold experimentation with words, especially in the area of constructed replicas. Language saturated with humour and comical elements can be found in the plays *Maria's field* (2004) and *Notes of a prosecutor in love* (2019). In each of these works, the mode of expression is shaped slightly differently, primarily because of the relationship between the word and the reality presented. They have been constructed according to different genre patterns. The comical and humorous character is most clearly manifested in the former at the linguistic level, while in the latter it is conditioned by the situation. On the one hand, there is humour in Bogayev's works that can be described as good-natured and comical, directed at human existence and social problems, both as perceived by the author and the characters. On the other hand, there is satirical humour that destabilises the image of the presented world, shattering stereotypes and fixed beliefs. Humour often lurks the tragedy and absurdity of the human world, with all its weaknesses and problems.

**Keywords:** linguistic absurdity, comical and humorous expressions, postmodernism, contemporary drama, Oleg Bogayev

Agnieszka Juchniewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska, [juchniewicz.agn@wp.pl](mailto:juchniewicz.agn@wp.pl),  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2458-9780>

Twórczość dramaturgiczna Olega Bogajewa, jednego z najbardziej znanych uczniów Nikołaja Kolady<sup>1</sup>, jest przykładem głębokiej, przemyślanej refleksji nad egzystencją społeczeństwa rosyjskiego. Tematyka komedii uralskiego dramaturga

---

<sup>1</sup> Omawiając twórczość Olega Bogajewa, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na profil tak zwanej uralskiej szkoły Nikołaja Kolady, która w dużej mierze wpłynęła na ukształtowanie sylwetki Bogajewa jako dramaturga. O Koladzie i jego szkole pisała Halina Mazurek w swojej monografii *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, a także Walenty Piłat w pracy *„Szkoła Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa*, zamieszczonej w dziele

stanowi przedmiot zainteresowania dość nielicznej grupy polskich badaczy (Mazurek; Piłat; Mięśowska 2016), przez co wachlarz problemów poruszanych przez Bogajewę jest wciąż niewyczerpany i aktualny. Niniejsza praca ma na celu przede wszystkim omówienie sfery językowej w utworach komediowych Bogajewy, ze zwróceniem szczególnej uwagi na charakter wypowiedzi bohaterów. Sposób kreowania rzeczywistości, z jaką mierzą się Bogajewowskie postaci, jest głęboko osadzony w duchu postmodernizmu, co odzwierciedla się przede wszystkim w śmiałym eksperymentowaniu dramaturga ze słowem, zwłaszcza w obszarze budowanych replik. Komizm i humor jako dwie podstawowe kategorie, z których czerpie Bogajew, niejednokrotnie doprowadzone zostają do granic absurdu i wypełniają hipernaturalistyczny obraz świata jego komedii.

Nasycony humorem i komizmem język odnajdziemy w sztukach *Pole Marii* (*Марьино поле. Пьеса в двух действиях*, 2004) oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* (*Записки влюбленного прокурора в одном действии*, 2019). W każdym z tych utworów sposób wypowiedzi kształtuje się nieco inaczej, przede wszystkim ze względu na stosunek słowa do przedstawianej rzeczywistości. Pierwszy z nich, *Pole Marii*, odznacza się typowym dla pieśni legendarno-mitologicznym charakterem wypowiedzi, z właściwym mu stylem wysokim. Niezgodność między dosłownym a kontekstualnym znaczeniem słowa w poetyce wypowiedzi, niespójność wiedzy, która zakodowała się w kulturowej pamięci społeczeństwa oraz znaczenia, które pojawiają się przypadkowo, okazjonalnie – wszystko to odkrywa komiczno-humorystyczny stosunek do rzeczywistości. W drugiej sztuce natomiast wypowiedź jest bardziej pragmatyczna. Zachowane zostaje dosłowne znaczenie słów i uzewnętrznia się sytuacyjny charakter ich napisania. Umożliwia to odniesienie do różnych zjawisk narracji, określenie charakteru pisma, co daje odbiorcy sposobność porównania znaczenia wypowiedzi ze stylem urzędowych dokumentów. Sprzeczności stylistyczne również odkrywają komiczno-humorystyczny potencjał słowa.

To właśnie analizie tych utworów poświęcę najwięcej uwagi, choć nie ograniczę się wyłącznie do ich treści. W celu porównania omawianych kategorii, podkreślenia ich zasadniczej roli, odniosę się także do kilku innych wybranych sztuk komediowych tegoż dramaturga z różnych okresów jego twórczości: *33 szczęścia* (*Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях*, 2003), *Szpilki* (*Шпильки. Пьеса в одном действии*, 2009) oraz *Wielki Mur Chiński* (*Великая Китайская Стена. Комедия в двух актах*, 1996).

Zanim jednak przejdę do właściwego omówienia wybranych sztuk, należy podkreślić różnorodne znaczenie i zastosowanie komizmu oraz humoru w utworach komediowych Bogajewy. O kategorii komizmu pisałam już przy okazji

omówienia problemu przekroczenia granicy w jego sztukach (Juchniewicz). Oba te pojęcia często są używane zamiennie, synonimicznie. Różnice między nimi w wymienionych sztukach są bardzo subtelne, często określa to kontekst lub sytuacja, dlatego w moich rozważaniach zdecydowałam się je połączyć. Skłania do tego również fakt, że w sztukach Bogajewa humor przybiera różne modalne odcienie: ironii, tragizmu, satyry czy komizmu. Warto przypomnieć tu pracę Bohdana Dziemidoka, który w obszernej monografii przedstawił różnorodne ujęcia i klasyfikacje głównych form komizmu (Dziemidok 88–89). Wśród nich znajdują się takie, które dzielą komizm na dwa główne rodzaje (komizm satyryczny i komizm humorystyczny). Inne z kolei przyporządkowują kategorii humoru określenia satyryczny, pobłażliwy/dobroduszny i ironiczny (Dziemidok 88–89). Wszystkie istniejące teorie, o których wspomina, zostały wysnute w ramach konkretnych dyscyplin, tj. estetyki, filozofii, lingwistyki, psychologii kognitywnej, związanych z zainteresowaniami danych badaczy oraz metodologią ich badań.

O gatunkotwórczej roli komizmu w literaturze oraz zróżnicowanych podejściach do tej kategorii pisze również Nina Kalmykova:

Комическое рассматривается и как эстетическая категория, и как пафос, как идейно-эмоциональное отношение автора к изображаемому (Г.И. Пospelов), и как тип художественного содержания (И.Ф. Волков), и как модус художественности (В.И. Тюпа) (Kalmykova 138).

Badaczka podkreśla również, że o kompletności zjawiska komizmu możemy mówić wyłącznie wtedy, gdy zanika dystans, granica między podmiotem i obiektem śmiechu (Kalmykova 139). W takim wypadku postać może śmiać się sama z siebie. Autor maksymalnie zbliża się do świata bohatera, a co za tym idzie – również do odbiorcy, zyskując jego zaufanie. Znaczące dla dalszych rozważań są również prace takich autorów jak Swietłana Gonczarowa-Grabowskaja, Paweł Rudniew czy Lidia Mięśowska.

Humor, który można określić mianem dobrodusznego i komicznego, ukierunkowany jest przede wszystkim na bytowe i socjalne problemy człowieka, zarówno w percepcji autora, jak i bohaterów. Wyraźnie mu przeciwstawny humor satyryczny destabilizuje obraz świata przedstawionego, burzy stereotypy i utrwalone przekonania. Mówimy o nim w momencie zestawienia kontekstualnie różnych słów czy wypowiedzi, pojawienia się u odbiorcy niejednoznacznych, często sprzecznych opinii, podczas gdy nakładają się na siebie stereotypy indywidualnego zachowania oraz normy przyjęte przez społeczeństwo. W efekcie nieoczekiwanie pojawia się nowy, implicytny sens:

Под креативным механизмом юмора нами понимается порождение в процессе восприятия юмористического текста нового, имплицитного смысла, основанного на компоновке текста с высокой степенью контраста (двойственности и/или многозначности) (Musijčuk 23).

Okres, jaki rozpoczął się w latach 80. ubiegłego stulecia, to tzw. nowa rzeczywistość *русского человека*, określanego mianem *homo sovieticus*. Bohaterami utworów, które sam Bogajew określa jako komediowe (sygnalizując to w podtytule), są zazwyczaj zwykli, samotni ludzie w podeszłym wieku, niejednokrotnie zepchnięci na margines społeczny. W przypadku sztuki *Pole Marii* bohaterkami są trzy stuletnie już kobiety (Serafima Fiodorowa, Masza Iwanowa, Praskowia Griszyzna), które łączy nie tylko wieloletnia przyjaźń, ale i wspólne problemy. Wybierają się one na stację kolejową, gdzie mają nadzieję spotkać wciąż żywych, powracających z wojny mężów. Od jej zakończenia minęło już wiele czasu: sąsiadki żegnały ukochanych jako młode kobiety, zaś w momencie opisywanych przez Bogajewa wydarzeń osiągnęły już symboliczny, sędziwy wiek. Błądząc po okolicy, wspominają dawne czasy, co niejednokrotnie kończy się kłótnią.

Symbolika liczby sto nie jest tu przypadkowa. W całym utworze pojawia się ona kilkakrotnie w wypowiedziach bohaterów: „сто лет победу ждут”; mężowie długowiecznych kobiet „сто лет как на фронте убиты”; Serafima o swoich relacjach z mężem mówi: „Жили как кошка с собакой! Я ему слово, а он – сто поперек!”. Szukając dworca, na którym mieliby wysiąść z pociągu wojenni weterani, staruszki spotykają przypadkiem pewnego człowieka, który im tłumaczy: „Тут, почитай за сто верст никого! Вымер народ деревенский!”<sup>2</sup>. Ciekawe jest to, iż autor nadał kobietom nazwiska pochodzące od imion ich mężów: Fiodor, Grigorij i Iwan. Jest to swego rodzaju gra słów dramaturga. Warto też zwrócić uwagę, że nazwisko męża Maszy – Mar’in pochodzi z kolei od imienia jego małżonki, zawartego w tytule sztuki (Iśuk-Fadeeva 150). Tytuł wyraźnie podkreśla sposób percepcji autora, ponieważ to on przedstawia wyobrażenie Marii na temat pola. Myśl o tym, że w postsowieckiej utopii pole zawsze stanowi czyjaś własność, w analizowanej sztuce ulega dystancjalizacji<sup>3</sup> („остранение”). Biorąc pod uwagę wiek kobiet, Bogajew zdecydowanie obdarzył ich nienaturalną siłą fizyczną, dzięki czemu wpisują się one w absurdalny obraz świata, jaki stworzył.

Dwuznaczność wypowiedzi staruszek oraz ich wzajemne relacje, jakie uzewnętrzniają się w momencie komunikacji, to główne źródło komizmu w analizowanej sztuce. Wydawać by się mogło, że zachowanie bohaterek jest mało adekwatne do sytuacji, lecz w tym właśnie tkwi istota komicznego obrazu świa-

<sup>2</sup> Te i kolejne cytaty z tego utworu pochodzą z wydania *Марьино поле. Пьеса в двух действиях* opublikowanego na oficjalnej stronie internetowej Bogajewa: <https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm> [dostęp: 26.07.2021].

<sup>3</sup> Posługuję się pojęciem, które w *Słowniku terminów teatralnych* wyjaśnione zostało jako „proces uzyskiwania dystansu wobec rzeczywistości przedstawionej przez ujęcie jej w nowej perspektywie [...]” (Pavis 122). Oznacza ono również „chwyt udziwnienia” (Wiktor Szklowski) czy tzw. efekt obcości Bertolta Brechta.

ta przedstawionego w utworze. Praskowia i Serafima, jako wierne przyjaciółki umierającej na ich oczach Maszy, przynoszą, a dosłownie wloką – „волокут” – do jej domu pustą trumnę. Wkładają do niej wciąż jeszcze żywą kobietę:

СЕРАФИМА. Да что уж теперь, ладно. Твой теперь гроб. Лежи на здоровье. (Пауза.)  
Крышки правда нет, в прошлом году на дрова пустила...  
ПРАСКОВЬЯ. Сама лягешь, или укласть тебя?..  
МАША (еле-еле). Сама... (Пытается встать, не получается).  
СЕРАФИМА. Ладно, чего уж там. Ты подругой была нашей, поможем.  
Серафима и Прасковья перекладывают Марию в гроб.

Efekt komiczny wywołuje tu przede wszystkim zwrot „лежи на здоровье”, skierowany w tej sytuacji do Maszy. Jest on prawdopodobnie świadomą transformacją i komicznym wariantem powiedzenia: jedz na zdrowie. Oprócz tego, nieprawidłowe z punktu widzenia norm językowych użycie słów również staje się źródłem humoru. Żadne z nich, jak widać, ze względu na okoliczności wypowiedzi nie może być odebrane ani dosłownie, ani metaforycznie, co poszerza sferę komizmu językowego. Świadomość tego, że zarówno wypowiedzi bohatererek, jak i wykonywane przez nie czynności wyprzedzają naturalną kolej rzeczy, wzmacnia efekt komizmu w utworze: kobiety przygotowują pochówek dla wciąż żywej Maszy, a mówią o niej już w czasie przeszłym („Ты подругой была нашей [...]”). Dosłowny sens słów (poza kontekstem) i te intencje, które pojawiają się w wypowiedziach bohatererek, wyraźnie ze sobą kontrastują. W odczuciu odbiorcy jest to komiczne i pełne humoru.

Ludzie przyzwyczajeni są do tego, że wszystko robią sami. Biorą za siebie odpowiedzialność, aby w przyszłości nie prosić nikogo o pomoc. Ten rodzaj stereotypowego zachowania sprowadza się do hiperodpowiedzialności jednostki. Praskowia i Serafima rozmawiają bezpośrednio o tym, co widzą, nie zwracając uwagi na obecność przytomnej Maszy. Wytykają jej, że niewystarczająco dobrze przygotowała się na odejście z tego świata – powinna wcześniej wykopać sobie grób: „ПРАСКОВЬЯ. Да ладно... Сама хоть обмылась, оделась... СЕРАФИМА. А яму не выкопала!”. Komiczny sposób komunikowania się bohatererek wzmacnia poczucie absurdalności świata, w jaki mimowolnie zagłębiają się jako odbiorcy. Przygotowania do obrzędów pogrzebowych staruszki traktują jako coś powszedniego. Praskowia i Serafima swobodnie na ten temat żartują, co sprowadza się do humoru sytuacyjnego. Warto w tym momencie zauważyć, że w didaskaliach autor wyraźnie dystansuje się wobec znieważających działań bohatererek. Staruszki przyznają, że za wieko do trumny posłużą drzwi od wychodka, które z trudem wnoszą do domu Maszy. Po raz kolejny Bogajew pozwala swoim bohaterom zadrzeć ze śmierci, tak jak w sztukach *Бłąд оstateczны* (*Страшный суП. Продолжение преследует в двух актах*, 2000), *Sansara* (*Сансара. Комедия*

в одном действии, 1993) czy *33 szczęścia*, gdzie postacie kilkakrotnie umierają i wracają do żywych. Okazuje się, że Masza jednak wszystko przemyślała i postanowiła jeszcze trochę pożyć. Możliwe, że mówiąc o śmierci, bohaterka nie była jej w pełni świadoma – życie i śmierć w odczuciu kobiety stanowią jedną całość:

СЕРАФИМА. Ты чо???

Пауза.

МАША. Ни чо.

Пауза.

МАША. А чо?..

ПРАСКОВЬЯ. Дақ чо... Ты ж померла вчера...

МАША. Померла. А потом полежала, и передумала.

СЕРАФИМА. Как это?..

МАША. Так это. Поживу, дела еще есть. (Пьет чай.) Вам жалко чо ли?..

ПРАСКОВЬЯ. Да нет, живи уж, пожалуйста...

W jej świadomości głęboko zakorzeniły się elementy tych realiów, które były podyktowane okresem powojennym. Otaczająca bohaterki opustoszała przestrzeń została przedstawiona dzięki przytoczonej przez Maszę Iwanową myśli jej zmarłego męża, z którym podobno rozmawiała w nocy:

МАША. „[...] Куда не глянь – везде разруха, везде одна могила. Эх... И врагов нет, и друзей нет, и ни добрых, и не злых... Никого нет. Ничего нет. Посмеяться бы, да смеха нет, поплакать бы, да слезы высохли... Стыд один”.

To, o czym prawdopodobnie śniła Masza, wpływa na dalsze losy bohaterek i „wygląd” rzeczywistości. Ich wędrówka przywodzi od razu na myśl znamienne w literaturze motyw drogi. „Путешествие старушек ведет к трансформации в метафору не просто жизненного пути героинь, а путей послевоенной страны [...]” (Išuk-Fadeeva 146). Podczas przeprawy przez opustoszałe rejony spotyka je wiele komicznych sytuacji.

Staruszki ruszają w drogę w towarzystwie krowy – najcenniejszego skarbu Serafimy. Okazuje się, że na podobieństwo jednej z bohaterek, ona również nosi imię Masza:

МАША. Все вернутся, все до единого, Иван так сказал.

Плывут в туман.

ПРАСКОВЬЯ. Помнишь ее Федька был холостым, и за тобою бегал?.. Вот Серафима это и помнит, всю жизнь тебе все слова поперек... Даже корову в твою честь назвала...

Bohaterki biorą krowę na pokład łodzi: „Река. Корова стоит в лодке, поперек лодки телега, Серафима молится, крестит корову, Прасковья и Маша гребут веслами”. Jak się okazuje, jej obecność umożliwia dramaturgowi skonstru-

owanie wielu przykładów komizmu sytuacyjnego w sztuce, ale też zobrazowuje niespełnione marzenia kobiet o trwałym, bogatym gospodarstwie. W ten sposób, poprzez naruszenie idyllicznego obrazu rosyjskiej wsi, w utworze pojawiają się elementy antyutopii. Podczas zatrzymania staruszek w lesie przez policjanta drogowki (Гаишник), zwierzę staje się obiektem porównania i odniesienia do zmechanizowanego pojazdu: „ГАИШНИК (толкает Прасковью к подругам). Сидеть! (Указывая на корову). Так... Кто водитель спецтехники?!”. Wtedy też wyprawa na spotkanie mężów to w mniemaniu mężczyzny „нарушение правил дорожного движения”, ponieważ od dawna żołnierze są martwi. W innym momencie w didaskaliach zasygnalizowane jest zachowanie kobiet i krowy, które uciekając przed wilkami, wspięły się na drzewo i śpią: „Серафима, Маша и Прасковья спят высоко на сосне, рядом на крепкой ветке висит корова и тихо дремлет”.

Na swojej drodze Masza, Praskowia i Serafima spotykają również osoby ze środowiska politycznego, m.in. Stalina: „За кустом Сталин, он сидит на корточках, штаны приспущены, какает, тужится. Вокруг него стоят все члены ЦК и Ставки Верховного Главнокомандования, серьезно и ответственно мнут в руках бумагу”. Zaprezentowana w ten sposób sylwetka wielkiego przywódcy burzy jak dotąd typowy dla świadomości postsowieckiego społeczeństwa obraz idealnego wodza, dobrego gospodarza: „Физиологические потуги вождя, пытающегося победить забор, как бы метафорически выражают мысль, что он прос...л страну, и вся сцена со Сталиным визуализирует эту метафору” (Isuk-Fadeeva 147). Taki sposób prezentacji postaci to zamierzony chwyt Bogajewa, stanowiący przykład humoru satyrycznego, destabilizującego dotychczasowe wyobrażenia większości konserwatywnych sowieckich obywateli. Dla porównania, w komedii *33 szczęścia* postać Stalina została przywołana wyłącznie w celu podkreślenia jego wagi dla społeczeństwa, jako wyraz wdzięczności i oddania. Obraz Stalina dopełnia wizja podbitego oka, które dawno temu Praskowia dorysowała mu w gazecie „Trud”. „СЕРАФИМА. А я всю жизнь, когда на его рожу глядела, представляла себе, как он сидит на горшке, и видишь – как сбилось...”. Zdaniem Iszczuk-Fadiejewej, dzięki tej scenie odbiorca może w inny sposób spojrzeć na wędrowną staruszek po tytułowym polu – „[...] как на странствия по «полям» своих мечтаний” (Isuk-Fadeeva 147). Skazane przez Stalina na rozstrzelanie, kobiety dostają szansę wypowiedzenia ostatniego życzenia. Scena z udziałem oprawców, oznaczonych w sztuce jako Pierwszy i Drugi, przeradza się w sytuację komiczną. Zamiast broni jeden z mężczyzn wyciąga gitarę i zaczyna śpiewać piosenkę z filmu *Dwaj żołnierze* (*Два бойца*, 1943). Okazuje się, że jest nim dawny aktor, który niegdyś kochał się w Praskowii, a teraz chciałby się z nią ożenić. Wspomniany obraz przypomina idylliczne sceny z filmów okresu sowieckiego. Kobietom udaje się uniknąć śmierci.

Niespodziewane spotkanie z Pierwszym i Drugim aktywizuje obecny już od początku utworu motyw bajkowy. Mężczyźni wskazują drogę do magicznego źródła, tzw. *Девичьего источника*, które sprawi, że kobiety odmłodnieją:

ПЕРВЫЙ [...] (Указывает в даль). Глядите, вон там бугорок, и лощина. Налево – осиновый лес. Окажетесь там, и увидите дерево. А на дереве белка. Она вам дорогу укажет. (Пауза, оглядывается) А теперь бегите! И не оглядывайтесь назад! Что ж вы стоите??? Бегите!!!

Pierwsze didaskalia również sygnalizują element bajkowości w sztuce, wprowadzają w tajemniczy, opustoszały świat bohaterów:

Между лесом и полем стоит старая, заброшенная деревня. Ни души. Поскрипывает ржавая цепь колодца, качается дырявое ведро на ветру. Дома глядят пустыми, черными окнами. Впрочем, кажется, в трех избах еще горит какой-то свет.

O motywie bajki świadczy nie tylko narracja, rozumiana w tym kontekście jako sposób mówienia o wydarzeniach rzeczywistych lub wyobrażonych (White 569) (czy to bohaterów, czy *ремарочного субъекта*), ale i obecność dziwnych, bajkowych postaci, takich jak Człowiek-grzyb (Человек-гриб). To powojenny kaleka, bez rąk i nóg, który „toczy się” po lesie. Cechuje go niecodzienne poczucie humoru: mimo frustrujących doświadczeń na froncie, jak i w gronie rodzinnym (został wyrzucony z domu przez żonę), opowiada historię swego życia ze śpiewem na ustach:

ЧЕЛОВЕК-ГРИБ. Тогда про гармониста. (Весело.) Уехал Яша на фронт. Воевал, воевал, с пулями веселился, и вот послали в разведку. Ползет Яша, ползет, и вдруг к нему подлетает мина: „Ты кто?” – „А ты?” – „А я – твоя мина!” И бац! Яша стал „самоваром” без ручек, без ножек. Вернулся домой – бжих-бжих, щекотливое дело... Жену не обнять, на гармошке не спеть, ордена не потрогать, не жизнь – а сплошная умора! Глядела на это супруга, глядела, взяла Яшку в лукошко, и в лес. А Яша не будь дураком, покатался в земле, пообтерся, и стал гриб. (Смеется.) Вот теперь по пояс в земле крепко-крепко... (Пауза.) Нас тут таких ведра три.

Humor, towarzyszący kalece, można określić mianem dobrodusznego, podtrzymującego na duchu. Świadczy on nie tylko o pozytywnym usposobieniu bohatera, ale i pomaga w akceptacji nowego życia z niepełnosprawnością. Oprócz tego, wzbogacony został o autoironię Człowieka-grzyba. Sposób jego wypowiedzi charakteryzuje więc szczególnie refleksja, wykraczająca poza sztywne ramy postsowieckich stereotypów, ale też wzbogacająca utwór językowo. Ten specyficzny humor wzbudza groteskowo-absurdalne wrażenie, iż rzeczywistość pozbawiona została jedności, a w zamian zastąpiły ją fragmenty przypadkowych sytuacji i wypowiedzi na ich temat.

Ostatnią postacią, którą spotyka Masza, jest Śmierć. Jej oczekiwanie na początek sztuki i osobiste pojawienie się na końcu wyprawy tworzy swoistą klamrę,



okalającą cały utwór. Śmierć utwierdza w przekonaniu, że wędrownka Maszy była jej własną bajką, w którą bardzo chciała uwierzyć:

СМЕРТЬ (встает с пня, подходит к Маше, смотрит в вырытую яму). А ты молодец, хорошо для себя постаралась. (Пауза.) Я тут, пока ты землю рыла, сказку твою послушала... Задорно, хотя... Нескладно, конечно, зато смешно! (Вздыхает.) А как без смеха и песен, когда вся деревня умерла, даже подруги!

Masza jednak nie umiera. Być może to właśnie dzięki swojej komicznej opowieści, niczym bohaterka bajki, po raz kolejny zamienia się w młodą dziewczynę i ponownie dostaje od Śmierci sto lat życia.

Motyw bajkowy, który jednocześnie transformuje i wzbogaca gatunek współczesnego dramatu, niejednokrotnie staje się formą komicznej dystancjalizacji w sztukach Olega Bogajewa. Tak na przykład w utworze 33 *szczęścia* organizuje on całą jego strukturę. Komedia oparta jest na utworze Aleksandra Puszkina *Bajka o rybaku i rybce* (*Сказка о рыбаке и рыбке*, 1833), przy czym obraz Bogajewowskiej złotej rybki został całkowicie sprofanowany i nie ma nic wspólnego z oryginałem. Utwór stanowi model bajkowej utopii, tak bliskiej postsowieckiemu sposobowi myślenia i rozumienia świata. Zachowanie bohaterów, Starca i Staruchy, jest idealnym dowodem na to, że w ich wieku przystosowywanie się do na nowo organizowanej rzeczywistości nie może się udać. Z góry skazana na niepowodzenie próba adaptacji w utworze owocuje pojawieniem się elementów humoru i komizmu. Aby nie powielać tego, co już dawno znane, przytoczę jedynie kilka przykładów obecności tych kategorii w sztuce Bogajewa, trzymając się obranej we wstępie terminologii.

Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na sceny, w których bohaterowie (zwłaszcza Starzec) manifestują swoją bezgraniczną przynależność do ojczyzny i poczucie więzi z nią. Odmłodzeni za sprawą złotej rybki, w jednym z epizodów dostają szansę wyjazdu za granicę jako Aktorka i jej Mąż. Pod tymi maskami kryje się jednak dawna świadomość, której żadne z nich nie potrafi zagłuszyć. Jego upór w połączeniu z niechęcią do innej kultury, wyrażające się w wielości argumentów, którymi Starzec chce przekonać małżonkę, by pozostali w kraju, materializują się w komicznym sposobie wypowiedzi bohatera. Starzec zacięcie twierdzi, że nie jest zdrajcą, a na wieść o tym, że mógłby mieć własną łazienkę, przyznaje, że nie przywykł do samotnych kąpeli:

МУЖ АКТРИСЫ. Там нет нашей бани...

АКТРИСА. У тебя будет своя, отдельная баня!

МУЖ АКТРИСЫ. Ты что! Я один не привык мыться... Мне с людьми надо, чтоб была куча народу...

Так сказать коллектив дружный! (Bogaev, *Tridcat' tri sčast'â. Komedîa v dvuh dejstviáh*, źródło elektroniczne).

Staruszka zdecydowanie wie prym w małżeństwie. Nieustannie ma o coś pretensje, stawia wymagania, warunki, przez co wielokrotnie dochodzi do komicznych potyczek słownych między nimi. Stąd też adresowane w kierunku męża i powtarzające się regularnie określenie „тридцать три несчастья”.

Kłótnie małżeńskie są również specjalnością bohaterów komedii *Szpilki*. Nasycony grą słów i komizmem językowym utwór okazuje się scenariuszem małżeńskiej terapii, której poddane zostały trzy pary: Dyrektor i Żona Dyrektora, Blondyn i Blondynka oraz Brunet i Brunetka. Wypowiedzi mężczyzn, z pozoru niezwykle poważne, gdy traktują o minusach zachowania i sposobie bycia ich żon, są odbierane jako komiczne:

ДИРЕКТОР (в замешательстве). Надо же, как всё похоже... А обзывает?

БЛОНДИН. Конечно. Придурком.

БРЮНЕТ. А меня – чаще говном...

ДИРЕКТОР. А меня называет – „засёрыш плешивый”

(Bogaev, *Špil'ki. P'esa v odnom dejstvii*, źródło elektroniczne).

Przepychanki słowne między bohaterami wywołują w utworze efekt komiczny, który wybrzmiewa dzięki użyciu anormatywnej leksyki. Taki sposób wypowiedzi towarzyszy im jednak nie po to, aby poniżyć czy obrazić współrozmówcę, ale ukierunkować na wywołanie określonych przeżyć estetycznych.

Życie małżeńskie bohatera kolejnego utworu Bogajewa *Zapiski zakochanego prokuratora* okazuje się z kolei ogromnym błędem, całkowitym nieporozumieniem. Nie jest to główny temat sztuki, lecz ściśle z nim powiązany, ponieważ częste kłótnie małżonków stają się negatywnym bodźcem generującym w konsekwencji całą gamę tragicznych w skutkach sytuacji. Na ochłodzenie stosunków małżeńskich wpływa przede wszystkim nieumiejętność rozgraniczenia pracy od życia prywatnego:

СЕРГЕЙ. Прекрати мучить меня своими расспросами! Ты не в суде!

ЖЕНА. Я в суде говорила бы по-другому.

СЕРГЕЙ. Не сомневаюсь...

ЖЕНА. Будешь орать, выйдешь из зала.

СЕРГЕЙ. Мы на кухне, а не в зале Суда!

ЖЕНА. Жалко... Я тебя бы судила.

СЕРГЕЙ. Конечно, ты бы с радостью впяла мне четвертак! (Bogaev, *Zapiski vlublennogo prokurora v odnom dejstvii*, źródło elektroniczne)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego utworu *Zaniski vlublennogo prokurora v odnom dejstvii*, Teatralna biblioteka Siergieja Jefimowa, <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> [dostęp: 20.08.2021].

Tytułowy bohater sztuki – prokurator Siergiej Nikołajewicz oraz jego żona, z zawodu sędzina, pracują w tym samym sądzie (Горсуд). Charakter ich rodzinnych relacji oraz sposób wzajemnej komunikacji Siergiej postrzega przez pryzmat dyskursu prawoznawstwa oraz stylu aktów urzędowych. Opowiada, ilu ludzi wspólnie osadzili i skazali na więzienie w ciągu piętnastu lat bycia razem:

[...] Сколько мы с ней людей посадили? В год 200 дел. На двоих четыреста. Оправданных – единицы. Итого: за 15 лет нашей супружеской жизни мы отправили за решетку 6 тысяч человек! Это целый народ, европейское государство!

Zamiłowanie do zawodu bohater odziedziczył po swojej matce. Mówi o niej jako o człowieku skale, zaszczytnym pracowniku sądownictwa i kobiecie z zasadami w relacjach z najbliższymi. Siergiej zdążył jeszcze z nią porozmawiać dzień przed jej śmiercią. Repliki bohaterów noszą cechy komizmu językowego, ponieważ relacje matka – syn zostały zdegradowane do poziomu sędziego – pozwany, na co wskazuje przede wszystkim ostatnia wypowiedź matki („Idź, jesteś wolny”):

МАТЬ. Как работа?

СЕРГЕЙ. Обычно.

МАТЬ. Много дел в пересмотре?

СЕРГЕЙ. Полно.

[...]

СЕРГЕЙ. Мама...

МАТЬ. Заткнись!

СЕРГЕЙ. Хорошо.

МАТЬ. Ты не жалеешь, что стал прокурором?

СЕРГЕЙ. А ты?

МАТЬ. Я – не жалею. Я служила закону. Иди, ты свободен.

Bohater nie kryje swoich emocji. Mimo szacunku, jakim darzy matkę, w jednej ze swoich notatek przyznaje, że rodzice nie mogli go kochać: „Им нельзя, они прокуроры”. W tej myśli obnażone zostało stereotypowe postrzeganie prokuratora jako człowieka pozbawionego jakichkolwiek uczuć, nawet wobec najbliższych. Dzieje się tak dlatego, ponieważ główny bohater jest jedynie trybikiem w maszynie, jak metaforycznie możemy nazwać państwo, któremu powinien wiernie służyć. To z kolei tłumaczy relacje Siergieja ze swoją matką czy z jego synem, dla którego nigdy nie miał czasu. Komizm sytuacyjny obnaża w tym przypadku wewnętrzny dramat bohatera. Przez wszystkie lata ulegania wpływom systemu, jego osobowość kształtowała się w okowach bezwzględnej władzy, w którym nie było miejsca na pielęgnowanie emocji, wewnętrznych przeżyć. Źródło komiczno-humorystycznego tonu wypowiedzi pojawia się w momencie, kiedy odbiorca spostrzega niespójność emocji i sposobu ich wyrażania w konkretnych sytuacjach, odbiegającego od norm przyjętych przez społeczeństwo.

Zapiski-didaskalia stają się także źródłem informacji na temat innych bohaterów, pracowników moskiewskiego sądu. W przestrzeni akcji dramatycznej Siergiej jawi się jako postać, która jest w stanie powiedzieć o pozostałych więcej, niż oni sami. Uniemożliwia im to sytuacja dramatyczna (Tûtelova 152), która rozwija się wciąż wokół osoby prokuratora.

Wyrażając swoje myśli, spostrzeżenia, codzienne doświadczenia w formie pierwszoosobowej, Siergiej staje się tym, który „opowiada” swoją historię. Dzieli się z odbiorcą swymi przeżyciami, m.in. wtedy, gdy po raz pierwszy spotyka Walerię:

И она растворилась. Представьте мое изумление, я видел ее сейчас на страницах моего рассказа... Видел ее, это платье, это лицо, эту улыбку... И вдруг она появляется в нашей реальности. Здесь и сейчас! Живая и самая настоящая! Неужели бывает такое?! [...].

Obecność znaków zapytania oraz wykrzykników w jego replikach jest w tym wypadku znacząca. Tego rodzaju retoryka wywołuje komizm sytuacyjny, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jesteśmy świadkami wypowiedzianych na głos rozmyślań bohatera. Nie wiemy jednak, czy dzięki temu Siergiej świadomie wchodzi w interakcję z odbiorcą, czy też zwyczajnie „rozmawia” z samym sobą. Za pośrednictwem komiczno-humorystycznych replik kształtuje się identyfikacja podmiotu wypowiedzi. Prokurator wyznaje, że jako jedyny nie nudzi się w pracy, ponieważ pochłania go malowanie, później pisanie fantastycznych opowiadań. Dostrzeżenie talentu artystycznego w duszy prawnika oraz zobrazowanie sytuacji, w której prokurator zamiast zajmować się swymi obowiązkami po prostu siedzi i maluje, jest przykładem komizmu sytuacyjnego, wzbogaconego o ironię autora. Pasje bohatera pozwalają mu wydobyć głęboko ukryte cechy indywidualne, dzięki którym jest on zdolny do wyrażania swoich uczuć.

Pewnego razu Siergiej zakochuje się w młodej sekretarce Walerii, którą poznał podczas kontroli prowincjonalnego sądu. Ta uskrzydająca bohatera miłość rozwiązuje jednocześnie worek nieszczęść, przez które prokurator upada na samo dno: traci rodzinę, dom i pracę. Na przykładzie Siergieja Bogajew przedstawił smutną prawdę o człowieku jako nic nieznaczącym elemencie w wypełnionym układami świecie. Bohater sam wyznaje, że należy do rodziny prokuratorowskiej i dzięki temu naczelnik nigdy nie zwolni go ze stanowiska:

Да, это так, все мои предки были прокурорами: бабки, дедки, тети и дяди. И, конечно же, мама с отцом. Все служили на благо Закона, который менялся как дышло. И поэтому начальник меня никогда не уволит. Потому что моя фамилия – бренд для конторы!

Przytoczony fragment pozwala mówić nam o komizmie sytuacyjnym, ponieważ pokazuje, że zasady funkcjonujące w obrębie systemu państwowego od wielu

już lat zostają poddane dystancjalizacji. W ten sposób trzonem utworu Bogajewa staje się problem funkcjonowania systemu sądownictwa współczesnej Rosji. Za pomocą komizmu dramaturg przedstawia różne sytuacje, dzięki którym odbiorca jest w stanie na nowo zinterpretować stereotypowe zachowania, destabilizujące od wewnątrz pracę sądów. Jedną z nich jest przekonanie o nietykalności, które zakorzeniło się jeszcze w czasach sowieckich i daje poczucie wyższości, przewagi nad resztą społeczeństwa. „Rodzinne” zarządzanie instytucją sądownictwa, jak się okazuje, ma też swoje minusy, o czym z pewną dozą humoru opowiada Siergiej:

Плохо, когда брат твой прокурор, он может тебя посадить. Еще хуже, когда твой брат следак – он может подкинуть тебе наркотики, но самое хреновое, когда твой брат нотариус. Он состряпает дело так, что ты проглотишь и съешь все, что угодно, включая перемену своего имени и степень родства!

Wypowiedź bohatera w ironiczny sposób unaocznia odbiorcy problem łapówkarstwa dotyczący pracowników na wszystkich szczeblach instytucji. Odmówienie przyjęcia korzyści majątkowej oznaczałoby wyłamanie się z chorego systemu, którego produktami są wszyscy bohaterowie sztuki. Temat ten został poruszony także w komedii Bogajewa z 1996 roku zatytułowanej *Wielki Mur Chiński*. Zdaniem żony Uczciwego męża (Честного мужа), jak ironicznie nazywa go uralski dramaturg, jej mąż jest ciężko chory, gdyż jako jedyny nie bierze łapówek. Kobieta twierdzi, że tacy ludzie nie są nikomu potrzebni i jeśli nic się nie zmieni, to mężczyzna straci pracę. Filozofia łapówki w monologowej wypowiedzi Siergieja, wracając do bohatera *Zapisków*, staje się odzwierciedleniem modelu istnienia całego państwa. W ten sposób formułuje się również komiczno-humorystyczny podtekst utworu. Poprzez zestawienie sprzecznych pojęć, wyjaśnienie zjawiska „Взятки – это распределение средств” należy postrzegać w ramach alogizmu. Mimo że słowo łapówka i towarzyszące mu po drugiej stronie myślnika określenie są używane w różnych sferach leksyki (potocznej i naukowej), ich połączenie okazuje się bardzo produktywne:

Взятки – это распределение средств. Из одного кармана – в другой. Вы скажете, это в обход государства! А государство из кого состоит? Из нас. Тот взял, эта взяла, эти взяли – глядишь, все обеспечены. А я никогда не беру. То есть беру, но не много. Ну, дали, и ладно. Не дали – и хрен. Главное – это работа. Вы скажете – а зачем тогда ты берешь? А как не брать? Это не правильно. Это против системы. Представьте, все плывут по течению, и вдруг одно бревно плывет поперек. Что такое? Что это с ним? И сразу тебя багром вынимают.

Siergiej przyznaje, że on też bierze łapówki, jednak ironicznie zauważa, że nie jest tego dużo. Dzięki sprzeczności zestawionych ze sobą słów („беру взят-

ки” i „немного”) ta uwaga zwyczajnie wywołuje śmiech u odbiorcy. Warto podkreślić, że bohater wypowiada się jednocześnie jak zwyczajny człowiek i osoba pełniąca obowiązki urzędnika, co również wywołuje efekt komiczny.

Dzięki szczególnemu typowi narracji – osobistym notatkom z dziennika prokuratora, dowiadujemy się także o opieszałości organów sądowych, dłużących się w nieskończoność rozprawach, „opłaconych” kontrolach, bezsensownych zasadach. Jedna z nich, całkowicie bezkompromisowa, przyznaje prawo opieki nad dziećmi matkom bez względu na okoliczności: „БРАТ. Наш закон на стороне матери даже если она всех детей перебьет”. Komizm językowy w wypowiedzi brata głównego bohatera wywołuje absurd, potęgowany przez nielogiczność formułowanych praw. Co więcej, zaprzeczają one stereotypowemu obrazowi dobrej, kochającej matki, która broni dziecko przed agresją ojca. Wszystko to sygnalizuje odbiorcy, że starania Siergieja o uzyskanie opieki nad synem po zakończonym procesie rozwodowym są bezcelowe.

Obraz sądu nie tylko odzwierciedla realia współczesnych instytucji, ale kreuje także wyobrażenie o nieudolności całego państwa. „В нашем мире везде клетки, заборы, засовы, но они невидимы, незаметны для глаза”. W rzeczywistości bohaterowie mogą nie zauważać tego, co dzieje się wokół nich, ponieważ sami uczestniczą w kreacji „zamkniętego” świata. O swoistym odizolowaniu świadczy też hasło, jakie pada w jednej z wypowiedzi bohaterów: „Москва для жизни. Провинция для смерти”. Zacytowana fraza w percepcji odbiorcy postrzegana jest jako stereotyp, ponieważ do tej pory uważa się, że Moskwa i inne duże miasta tętnią życiem, zaś prowincjonalne miejscowości kojarzą się z marazmem i zacofaniem.

Ton, w jakim zapisane zostały notatki głównego bohatera, w których wybrzmiewa aluzja do utworów literackich, patos zakochanego człowieka, autoironia, wyraźnie kontrastuje z charakterem replik urzędników państwowych, brata Siergieja, jego pierwszej żony. Wszystko to wpływa na komiczno-humorystyczny sens wypowiedzi. Sprzeczność, jaka pojawia się na poziomie dosłownego znaczenia słów i ich kontekstualnego użycia, warunkuje pojawienie się implicytnego sensu wypowiedzi. Oto przykład:

СЕРГЕЙ. Смеетесь?..

РЕДАКТОР. Да в зеркало поглядите. У вас лицо нетипично счастливое. Так бывает, когда человека любят взаимно. А быт... Быт утрясется, включая сандалии. **(Пауза.)** В такую погоду нельзя так ходить. Хотите ботинки? У нас умер поэт, ботинки оставил. Берите! **(Достаёт ботинки.)**

СЕРГЕЙ. Хороший поэт???

РЕДАКТОР. Ваш размер.

Так я стал ходить в этих ботинках. Ботинки хорошие, новые. Видимо, поэт их только купил, не одел даже. Так и оставил с чеком в коробке. А как суеверие? Ну, он же их не носил перед смертью, он был не в них, когда шагнул из окна, он их просто оставил, эти

ботинки. Он даже их не одел. А через лет, двадцать, глядишь, когда этот поэт станет супер-известным, я продам эти ботинки на аукционе, и мы с Лерой купим яхту, на которой отправимся в кругосветное путешествие. Надо спросить, умеет ли она плавать?..

Życiowy dialog z Redaktorem, który oddaje bohaterowi buty zmarłego poety, kończy fraza „Ваш размер?”, oznaczająca niewypowiedzianą wprost analogię między bohaterem a nieżyjącym już poetą. Dalsze zapiski Siergieja również nabierają komiczno-humorystycznego charakteru. Humor, towarzyszący tragikomicznym sytuacjom i narracyjnym fragmentom opisującym dynamikę wewnętrznego stanu zakochanego prokuratora, odznacza się egzystencjalno-ironicznym zabarwieniem, co stanowczo odróżnia go od humoru w sztuce *Pole Marii*.

Dzięki powyższej analizie widzimy, że omawiane sztuki *Pole Marii* oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* zostały skonstruowane według różnych wzorców gatunkowych. Komiczno-humorystyczny charakter najwyraźniej przejawia się w pierwszej z nich na poziomie językowym, w drugiej zaś, uwarunkowany jest sytuacją. Warto też podkreślić, że za połączeniem komizmu i humoru niejednokrotnie stoi tragizm i absurdalność świata człowieka, ze wszystkimi jego słabościami i problemami. Nacechowane komizmem wypowiedzi bohaterów zdecydowanie odzwierciedlają absurd egzystencji Bogajewowskich postaci, ale też stają się skutecznym narzędziem w dekonstrukcji i demitologizacji obrazów przeszłości czy kodów kulturowych.

## Bibliografia

- Bogaev, Oleg. *Mar'ino pole. P'esa v dvuh dejstviah*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Špil'ki. P'esa v odnom dejstvii*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Tridcat' tri sčast'â. Komedîa v dvuh dejstviah*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Velikaâ kitajskaâ stena. Komedîa v dvuh aktah*. Web. 10.08.2021. [https://bogaev.narod.ru/doc/velikaya\\_kitajskaya\\_stena\\_2011.htm](https://bogaev.narod.ru/doc/velikaya_kitajskaya_stena_2011.htm).
- Bogaev, Oleg. *Zapiski vlûblënnogo prokurora v odnom dejstvii*. Web. 20.08.2021. <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev>.
- Dziemidok, Bohdan. *O komizmie*. Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza”, 1967.
- Fukson, Leonid. *Smeh kak sposob istolkovaniâ*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 2016.
- Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana. *Komedîa v russkoj dramaturgii konca XX – načala XXI veka*, Moskva, Flinta, 2006.
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Koncept vojny: ot istorii k mifologii (*Pir pobeditelej Aleksandra Solženicyna i Mar'ino pole Olega Bogaeva*)”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny*, 2013, s. 137–150.
- Juchniewicz, Agnieszka. „Kategoria komizmu w poetyce sztuk Olega Bogajewa: problem przekroczenia granicy”. *Bibliotekarz Podlaski*, 49 (4), 2021, s. 325–349.

- Kalmykova, Inna. „Kategoriâ komičeskogo i žanr komedii v literaturnom processe: problemy izučeniâ”. *Vestnik Burâtskogo gosudarstvennogo universiteta*, 10 (4), 2014, s. 138–143.
- Mazurek, Halina. *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikolaja Kolady*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Mięsowska, Lidia. *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Mięsowska, Lidia. „W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa”. *Antropologia kultury mieszczańskiej. Prace Interdyscyplinarne*. T. IX. Red. Joanna Ławnikowska-Koper, Lucyna Rożek. Częstochowa, Wydawnictwo AJD, 2016, s. 181–192.
- Musijčuk, Maria. „Ponimanie implicitnego smysła jak osnova kreatywnego mechanizmu Źmora”. *Vestnik NGU*. T. 5, vyp. 1, 2007. Web. 10.09.2021. <https://nsu.ru/xmlui/handle/nsu>.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. Sławomir Świontek. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Piłat, Walenty. „«Szkoła» Nikolaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa. *Dawna a nowa Rosja: z doświadczeń transformacji ustrojowej*. Red. Roman Jurkowski, Norbert Kasparak. Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA, 2002.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamâti. Očerki rossijskoj dramaturgii 1950-2010-e*. Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
- White, Hayden. „Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości”. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przeł. Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński. Kraków, Wydawnictwo Universitas, 2000, s. 135–170.