

Elżbieta Banasiuk
Uniwersytet Warszawski

AUTOBIOGRAFIA NINY BERBEROWEJ *PODKREŚLENIA MOJE*
— HISTORIA I STRUKTURA FORMALNA DZIEŁA

Autobiografia *Podkreślenia moje* (w oryg. *Курсив мой*) to niewątpliwie najważniejsze dzieło w dorobku twórczym Niny Berberowej (1901–1993), jednej z przedstawicielek młodszego pokolenia rosyjskiej „białej emigracji”, zwanej także popaździernikową emigracyjną „pierwszą falą”.

W eseju otwierającym jubileuszowe rosyjskie wydanie tego dzieła w setną rocznicę urodzin pisarki, Jewgienij Witkowski stwierdza¹:

Более чем девяносто два года жизни отпустил Господь на земле Нине Николаевне Берберовой именно для того, чтобы она написала «эту книгу» — *Курсив мой*. Не напиши она «этой книги» — жизнь была бы не выкуплена у Бога, никакими беллетризованными биографиями, второстепенными стихами, «малой прозой» а-ля парижский Зоценко и даже никакими исследованиями русского масонства. К счастью, книга написана и известна всему миру.

W określeniu „известна всему миру” jest pewna przesada, która staje się zrozumiała, gdy autor tych słów precyzuje jedną z istotnych przyczyn popularności omawianego utworu, mówiąc, że wśród trzech najwybitniejszych, jego zdaniem, utworów w XX-wiecznej rosyjskiej literaturze wspomnieniowej — obok Chodasiewiczowskiego *Nekropolu*, który na skutek zbiegu historycznych okoliczności uniknął skandalu —

[...] в ряду растянувшихся на шесть десятилетий скандалов на мемуарной почве пальму первенства разделили Георгий Иванов и Нина Берберова.

W historii literatury (zresztą, nie tylko w tej dziedzinie) skandale — zwłaszcza związane z realiami pozaliterackimi, obecnymi szerzej niż w innych gatunkach literackich właśnie w autobiografii — zawsze przysparzały autorom popularności. Często odrębną i wtórną kwestią było wów-

¹ Е. Витковский: *Почерк Петрарки*. W: Н. Берберова: *Курсив мой. Автобиография*. Москва: Согласие 2001, s. 7.

czas wartościowanie — tzw. dobrej czy złej sławy, za którą jednak później w życiu codziennym przychodziło niekiedy autorom drogo zapłacić, jak stało się to, między innymi, w przypadku Niny Berberowej.

Emocje, jakie pisarka wzbudzała w tych, którzy zetknęli się z nią osobiście, towarzyszyły także reakcjom pierwszych czytelników jej autobiografii, tyle że tym razem zamiast hołdów składanych niegdyś jej urodzie, wśród żyjących jeszcze rosyjskich „białych” emigrantów — zwłaszcza należących do galerii postaci, zjadliwie przez nią sportretowanych — zdecydowanie przeważała wrogość.

Z bezprzykładną zajadłością, nie przebierając w słowach, atakowano niemal wszystko — poczynając od tytułu książki, poprzez jej zawartość², aż po ostatnie strony, zawierające załącznik o niewinnie brzmiącej nazwie *Биографический справочник (Informator biograficzny)*, który został potraktowany jako świadoma prowokacja i wyzwanie rzucone przez autorkę całej „białej” emigracji, przy czym podważano nie tylko prawo Niny Berberowej do dokonania wyboru tych, którzy się w nim znaleźli, ale i kryteria tego doboru oraz sposób prezentacji poszczególnych postaci. Zniewagi padały również za to, czego w *Informatorze* zabrakło.

Kontrowersje wokół autorki i jej autobiografii nie ustają do dziś. Przypomnijmy pokrótce najważniejsze fakty z dziejów powstania utworu.

Książka została napisana w latach 1960–1966. Jej fragmenty ukazały się już w 1967 roku, w numerze 87 „Нового журнала” — rosyjskiego emigracyjnego czasopisma ukazującego się w Nowym Jorku, zaś pełny tekst opublikowany został po raz pierwszy w języku angielskim w 1969 roku nakładem wydawnictwa Harcourt, Brace & World (New York, London) w przekładzie Philippa Radleya, pod tytułem *The Italics Are Mine*.

² Wśród negatywnych ocen znalazła się m.in. wypowiedź Zinaidy Szachowskiej, która nawoływała do rozprawienia się na łamach emigracyjnej prasy z subiektywnymi i — jej zdaniem — niegodnymi wypowiedziami Berberowej o niektórych pisarzach, m.in. o Buninie. Jednak — jak przyznała sama Szachowska — adresaci jej apelu: Władimir Weidle, Mark Słonim, Georgij Adamowicz i Gleb Struve, odmówili udziału w tego typu zbiorowej prasowej „rozprawie”, twierdząc — wg Szachowskiej — iż błędów jest w książce Berberowej zbyt dużo i ustosunkowanie się do nich byłoby zbyt pracochłonne. Zob. „Книжное обозрение” 1990, nr 10, s. 9. Dodajmy, że Szachowska w przedmowie do własnych wspomnień (też: *Отражения. Париж 1975*, s. 5–6.) była znacznie bardziej pobłażliwa, wyjaśniając obszernie, iż: „В области воспоминаний достоверности нет... Часто близкие к знаменитостям люди по своему эмоциональному желанию их представить потомству впадают в «агиографию», тогда как враги и завистники знаменитых людей стараются их очернить в глазах читателей и ухватываются за все, что было в них смешного и темного. Литературоведам приходится с этим считаться — «У каждого ‘своя правда’», по Пиранделло. Правда же писателя, поэта, художника, композитора — это его творчество”. Zauważmy, że te stwierdzenia nie przeszkodziły Szachowskiej w oburzeniu i odmówieniu *de facto* prawa do zaprezentowania „prawdy subiektywnej” przez Ninę Berberową.

Kolejne wydanie książki, zarazem pierwsze w języku rosyjskim — *Курсив мой*, nakładem Fink Verlag (zaledwie 600 egzemplarzy!), zostało opublikowane w Monachium w 1972 roku, a w 1983 roku — pojawiło się drugie, poprawione wydanie — nakładem Russica Publishers Inc. (New York). W 1989 roku — pierwsze wydanie w języku francuskim (nakładem wydawnictwa Actes Sud), zatytułowane *C'est moi qui souligne*, zostało uznane we Francji za najlepszy dokument roku; w 1990 roku książka uzyskała Nagrodę Gutenberga.

W języku polskim, w przekładzie Eugenii Siemaszkiewicz, autobiografia Niny Berberowej ukazała się pod tytułem *Podkreślenia moje*, nakładem wydawnictwa Noir sur Blanc, w 1998 roku (wcześniej — fragmenty w tłumaczeniu Natalii Woroszyłskiej — „Literatura na Świecie” 1991, nr 4).

W ZSRR w obszernych fragmentach książka była rozpowszechniana w samizdacie niemal od chwili ukazania się pierwszego rosyjskiego wydania w Niemczech, natomiast oficjalnie fragmenty utworu ukazały się dopiero w 1988 roku w czasopiśmie „Вопросы литературы” (nr 9–11) i „Октябрь” (nr 10–12) — przed planowaną wizytą pisarki w ZSRR, do której, przypomnijmy, doszło w 1989 roku — oraz w miesięczniku „Октябрь” (1991, nr 7–9). Pełny tekst utworu został opublikowany po raz pierwszy dopiero po rozpadzie ZSRR — w Rosji — już po śmierci pisarki, w 1996 roku, a jubileuszowe wydanie — z okazji 100-lecia urodzin Niny Berberowej w 2001 roku nakładem wydawnictwa Согласие.

Za największy atut książki z czasem uznano — mimo jej subiektywizmu i rozlicznych nieścisłości faktograficznych — bogatą, żywą, przemyślaną, z rozmachem nakreśloną panoramę epoki — od zarania XX wieku aż po lata 60.

Wasilij Aksionow³, podkreślając wartość autobiografii Niny Berberowej, stwierdził:

Я читаю некоторые книги более сложного жанра, например *Курсив мой* Берберовой. Это блестящая книга — не просто мемуары, а осмысление трагических разломов времени. Это высший класс.

John Malmstad, znawca literatury rosyjskiej, w latach 60. uczeń Niny Berberowej oraz jej wieloletni przyjaciel, dziś profesor Harvardu, przypomina⁴:

³ Wywiad Aksionowa dla gazety „Известья” z 21 września 2005 r.: „Если начнется восстановление памятников Сталину — я отрекнусь от Родины”: <<http://www.izvestia.ru/culture/article2709440>>.

⁴ Zob. Джон Мальмстад. *В присутствии гения*. Wywiad, udzielony przez J. Malmstada analitycznemu petersburskiemu tygodnikowi „Дело”, przeprowadzony przez Aleksieja Samożłowa: <<http://idelo.ru/463/24.html>>.

Нина Николаевна была невероятно одаренной личностью. А *Курсив мой* — ее памятник. Некоторые, правда, терпеть не могут ее самую знаменитую книгу: по их мнению, слишком часто «я», «я», «я» ... У нее было много недоброжелателей.

Przytaczane przez nas wypowiedzi potwierdzają, że obok autobiografii Niny Berberowej trudno przejść obojętnie. Dotychczas jednak niemal nikt nie pokusił się — z pewnością z uwagi na rozległość tematu oraz skomplikowane odniesienia historyczne i literackie — o pogłębioną, wszechstronną, rzetelną analizę całego dzieła.

Zamieszczona poniżej analiza struktury formalnej utworu stanowi składową szerszej refleksji autorki niniejszych rozważań nad autobiografią Niny Berberowej.

Zaznaczmy, że świadomie wyłączamy z analizy tzw. zmienne lub „ruchome” elementy struktury książki, do których należą przedmowa autorska i posłowie, zróżnicowane w poszczególnych wydaniach i przekładach, stanowiące w istocie część zewnętrznej przestrzeni autobiograficznej. Waga i rozległość tego materiału zasługują na odrębne potraktowanie. Przedmiotem analizy będą natomiast stałe części struktury formalnej utworu: tytuł książki, motto, tytuły i układ rozdziałów.

Tytuł autobiografii

Wokół tytułu autobiografii rozgorzał spór, zapoczątkowany przez Romana Gula, który twierdził, co następuje⁵ :

Заглавие книги *Курсив мой* не оригинально. Б-ва взяла его у советских юмористов Ильфа и Петрова. Под этим заглавием у них есть смешной рассказ: редактору не дает покоя какой-то графоман, все приносит ему рукописи, причем в них почти все подчеркнуто и в скобках указано: «курсив мой». В один прекрасный день редактор впадает в невероятную ярость от этих рукописей графомана, швыряет их секретарю и кричит: «Отдайте ему его курсив!» Мы сочувствуем этому редактору и отдаем Берберовой ее курсив (podkreślenie — E.B.).

Zważywszy napastliwy ton tego komentarza (szerzej do niego jeszcze wrócimy) i fakt, że mimo wyjaśnień gołym okiem widać, iż wspomniane tytuły nie są identyczne, a przejrzyste aluzje o grafomanii w odniesieniu do autobiografii Berberowej są dalekie od prawdy, rzetelność jego analizy

⁵ Zob. P. Гуль: Рец.: N. Berberova: *The Italics Are Mine*. Translated by Philippe Radley. Harcourt, Brace & World, Inc. New York 1969. W: *Критика русского зарубежья*. В 2 ч. Ч. 2. Сост., преамбулы, примеч. О. А. Коростелева, Н. Г. Мельникова. Москва 2002, s. 224.

staje pod znakiem zapytania. Nawet naiwnego czytelnika może to jedynie pobudzić do głębszej refleksji i uważnej lektury książki Berberowej (na co zwracają również uwagę inni komentatorzy, jak np. Jewgienij Witkowski, o czym poniżej).

Następną osobą, zgłaszającą zastrzeżenia co do oryginalności wymienionego tytułu była Ałła Ktorowa⁶:

Это она взяла выражение «курсив мой» у меня, а я похитила его у Ильи Сохатого из романа *Угрюм-река* Шишкова.

Wspomniany już Witkowski nie pobłaza atakującym i sam szarżuje bez pardonu⁷:

Думается, еще сотню претендентов на авторство этого выражения можно бы найти без труда, но Берберова и сама никогда не претендовала на оригинальность названия, хотя его — как и собственно мемуары Берберовой — основательно ругали разъяренные современники, чуть ли не по нотам повторив скандал с *Петербуржскими зимами* Георгия Иванова. Оно и понятно — чем ярче и субъективней книга, тем больше на нее обзляются задетые современники.

Dalej komentarz Witkowskiego nawiązuje do wspomnianego wyżej ataku Romana Guli. Krytyk zwraca uwagę na jego faktyczną przyczynę⁸:

Ополчившемуся на *Курсив* Роману Гулю (и не ему одному) застила глаза красная пелена ненависти: на рубеже шестидесятых-семидесятых годов Берберова помянула ему сотрудничество с советскими издательствами в конце двадцатых и поставила его в один ряд с Эренбургом. [...] Хочу надеяться, Господь простит Гулю его несправедливые слова.

Komentator dodaje także tonem, nie pozbawionym złośliwej satysfakcji:

Однако практически нигде и никто из мемуаристов — не считая самых поздних, уже избавившихся от пуританских комплексов, — не рискнул написать о самой Берберовой больше одной фразы (О. Форш и др.). Безобразное печатное отгавкивание от первого издания *Курсива* не в счет; мольеровского господина Журдена давным-давно обманули, сказав ему, что все, что не стихи — проза, и наоборот: есть ведь еще и такой жанр, как, мягко скажем, лай из подворотни, до которого ни сама Берберова, ни вдова Осипа Манделштама, написавшие две самые «злые» книги в нашей мемуарной литературе, не унизились. Воспоминаний о Берберовой просто нет, и это при том, что о месяцах совместной работы с Берберовой американские слависты и поэты в семидесятые годы

⁶ А. Кторова: *На розовом коне*. Москва 1995, с. 38. Цyt. za: Е. Витковский: *Почерк Петрарки...*, s. 4.

⁷ Е. Витковский: *Почерк Петрарки...*, s. 4.

⁸ Тамże, s. 16.

нередко отзывались как об одном из ярчайших впечатлений своей жизни. [...] никому не хотелось получить от нее полновесную сдачу. «Железная женщина» (Берберова, а не «баронесса» Будберг) никогда, никому и ничего не прощала.

Nina Berberowa, zapytana wprost podczas jednego ze spotkań z czytelnikami w Moskwie w 1989 r.⁹ — *Как родилось название «Курсив мой»?* — ze stoickim spokojem stwierdziła:

— Не была при родах. Не знаю. Просто я, так сказать, подчеркиваю сама, а не оставляю подчеркивание читателю. Может быть, так.

Ta lakoniczna odpowiedź wydaje się zamykać sprawę.

Gwoli ścisłości, pozostaje nam jeszcze odnotować interesującą rozprawkę, zainspirowaną angielską wersją tytułu autobiografii Berberowej, otwierającą szkic Witkowskiego, w której prezentuje on pokrótce historię czcionki drukarskiej, nazywanej w jęz. angielskim *italic* (*italiques* — po franc.), a w rosyjskim — przez niemiecki i łacinę — *курсив* (w j. pol. — *kursywa*), wywodząc ją od charakteru pisma Petrarcki.

Motto

Если ты можешь посмотреть
В семена времени
И сказать, какое зерно взойдет,
А какое — нет,
Тогда говори со мной.

(Szekspir: *Makbet*, akt 1, scena 3)

Cytat z *Makbeta*, który posłużył Ninie Berberowej za motto do jej autobiografii, trudno byłoby uznać za przypadkowy, więcej nawet — zasadne wydaje się twierdzenie, że jest on swego rodzaju kluczem do interpretacji całego utworu, wskazuje bowiem — obok portretowanej postaci samej pisarki — na równoległego bohatera, jakim jest w utworze czas (semena времени). Wspomina też o tym Jewgienij Witkowski¹⁰, stwierdzając, m.in.:

[...] очень важен для понимания книги Берберовой эпитафия из *Макбета*, где говорится о «семенах времени». Проставляя его на книге, Берберова точно знала, зачем это делает: она указывала внимательному и (что не обязательно) доброжелательному читателю на главного героя — на время.

⁹ А. Саакянц: *Последняя из «Могикан»*. О Нине Николаевне Беберовой. W: *тежце: Только ли о Марине Цветаевой. Воспоминания*. Москва: Аграф 2002, s. 274.

¹⁰ Е. Витковский: *Почерк Петрарки...* s. 21.

Naszym zdaniem, można tu dostrzec również dalej idące odniesienia intertekstualne: семена времени → путем зерна → biblijna przypowieść o siewcy.

Posiadają one szczególną wymowę w dwóch aspektach: 1) sygnalizują wpływy twórczości Władysława Chodasiewicza (tu: jego wiersza *Путем зерна* z tomiku o tym samym tytule) oraz 2) przywołują szerszy sens biblijnej przypowieści o siewcy (Mateusz, 13,3 — 23). Dla większej jasności naszego wywodu, przytoczmy wspomniane odniesienia:

1. Владислав Ходасевич — *Путем зерна*¹¹

Походит сеятель по ровным бороздам. / Отец его и дед по тем же шли путям. / Сверкает золотом в его руке зерно, / Но в землю черную оно упасть должно. / И там, где червь слепой прокладывает ход, / Оно в заветный срок умрет и прорастет. / Так и душа моя идет путем зерна: / Сойдя во мрак, умрет — и оживет она. / И ты, моя страна, и ты — ее народ, / Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, — / Затем, что мудрость нам единая дана: / Всеми живущему идти путем зерна. (23/12/1917)

2. Przypowieść o siewcy (Mateusz, 13,3)¹²

Oto siewca wyszedł siać. A gdy siał, niektóre (ziarna) padły na drogę, nadleciały ptaki i wydziobały je. Inne padły na miejsca skaliste, gdzie niewiele miały ziemi; i wnet powschodziły, bo gleba nie była głęboka. Lecz gdy słońce wzeszło, przypaliły się i uschły, bo nie miały korzenia. Inne znowu padły między ciernie, a ciernie wybujały i zagłuszyły je. Inne w końcu padły na ziemię żyzną i plon wydały, jedno stokrotny, drugie sześćdziesięciokrotny, a inne trzydziestokrotny. Kto ma uszy, niechaj słucha!

W kontekście tego, co mówiła o czasie Nina Berberowa („...я опаздывала, теряя драгоценное время — ту единственную основу жизни, ту ткань ее, которую нельзя ни купить, ни обменять, ни украсть, ни подделать, ни вымолить”¹³) oraz wagi, jaką przywiązywała doń przez całe życie, można stwierdzić, że niezwykle sugestywny obraz, jaki przed laty roztoczyła pisarka przed oczami czytelników, ciągle prowokuje do dyskusji, nie tracąc szczególnej magii: ziarna słów jej autobiografii, jej myśli i uczuć, jej wizji osobistych i wizji epoki, unoszone przez czas, padają niczym w biblijnej przypowieści o siewcy — to na przyjazny, to znów na wrogi grunt czytelniczego odbioru, starając się mimo wszystko odcisnąć swoje piętno,

¹¹ Zob. <http://www.silverage.ru/poets/chodas_poet.html#St8>.

¹² Zob. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. III Poprawione. Red. odp. Ks. K. Dynarski SAC. Poznań–Warszawa: Wyd. Pallotinum 1990., s. 1138.

¹³ Н. Берберова: *Курсив мой...*, s. 28–29.

przekazać świadectwo epoki, zachowując ciągłość pokoleń, kroczących wbrew wszelkim przeciwnościom losu „путем зерна”, wypełniając misję, którą niegdyś nakreślili sobie pisarze „białej” emigracji i urzeczywistniając zarazem brzmiały dziś niczym prorocтво — pełen pokory i jednocześnie dumy — „sen” pisarki sprzed ponad czterdziestu lat¹⁴:

Но у меня был один сон, он был о моем будущем возвращении: я еду в ленинградском метро, еду час, еду два, вдруг вспоминаю, что еду уже месяц, целый год или больше. Но выхода наверх нет. На остановках я выхожу, ищу надписи, знака, спрашиваю спешащих куда-то людей: где выход? Где лестница? Где улица? Люди отвечают наскоро и невнятно. Я не слышу их и опять бегу. Снова сажусь в поезд, мелькают станции, вот пересадка. Я **под** городом, я не могу быть в самом городе, он наверху, надо мной, но доступа к нему нет. Мне в нем нет места.

Может быть, это и есть основной образ всей моей жизни, тот «фундаментальный личный символ», который критик ищет в творчестве поэта? Который у самого человека к концу жизни проясняется как «рисунок», «чертеж», «выкройка» его судьбы, и он видит вдруг, что он не Прометей, не Орфей, а — скажем — обыкновенный слесарь, который не может подобрать ключа в собственный дом? Может быть. Но во сне какое-то спокойствие в конце концов исходит на меня, какая-то уверенность, что через пятьдесят, через сто лет меня кто-то вытащит, за руки и за ноги, вытянет по нужному эскалатору на Сенатскую площадь или к Лиговке — может быть, названия тогда будут другие, но это несколько не беспокоит меня.

Dodajmy, że pisarka zamierzała początkowo zamieścić w autobiografii jeszcze jedno motto, ale ostatecznie zrezygnowała z tego pomysłu. Odnotujmy ów fakt, zapoznając się z autorskim wyjaśnieniem przyczyn tej decyzji. Nabiera ono szczególnej wymowy zwłaszcza w kontekście zawiedzionych poetyckich ambicji pisarki, które wpłynęły na jej zaniżoną samoocenę, jak i na wykreowany przez nią potem obraz pokolenia „białych” emigrantów¹⁵:

У Шатобриана есть мысль, которую соблазнительно было бы поставить вторым эпиграфом к этой книге. Но я этого не сделала, хоть и понимаю его оптимизм. Вот она:

«Перемены в литературе, которыми хвастается девятнадцатый век, пришли к нему от эмиграции и изгнания».

Я понимаю его оптимизм не в смысле «содержания» и не в смысле «формы», но в смысле переемственности традиции свободы. Но я не ставлю этого эпиграфа, потому что знаю, как мы малы. Кто я? Я так и не издала «полного собрания сочинений» и не научилась ремеслу наборщика, я едва не умерла от шпульки и близко знала последних великих людей России; я любила минуту

¹⁴ Тамże, s. 594.

¹⁵ Н.Берберова: *Курсив мой...* s. 593–594.

жизни больше славы и сделала из этого для себя выводы; и вот теперь я смотрю «на царский поезд» русской литературы, уходящий все дальше.

Tytuły i układ rozdziałów

Książka składa się z siedmiu następujących rozdziałów:

Rozdział 1: *Гнездо и муравьиная куча* — obejmujący okres dzieciństwa Niny Berberowej, spędzonego w kręgu rodzinnym oraz lata gimnazjalne do roku 1917.

Rozdział 2: *Бедный Лазарь* — to opowieść o życiu autorki w latach Rewolucji Lutowej i Październikowej 1917 roku, o Wojnie Domowej i latach spędzonych przez Ninę Berberową i jej rodziców na Kaukazie, wreszcie — powrót do Piotrogradu po upadku „białego” południa, wejście Niny w kręgi poetyckie Piotrogradu, spotkanie z Władysławem Chodasiewiczem, aż do opuszczenia kraju 22 czerwca 1922 roku.

Rozdział 3: *Товий и Ангел* — prezentuje losy Niny Berberowej i Władysława Chodasiewicza na emigracji, w okresie berlińskim, oraz ich wędrówki po Europie lat 20., dzieje kolejnych spotkań i kontaktów z Gorkim, pobyt u niego w Sorrento, wyjazd do Paryża i początki „osiadłego” trybu życia w emigracyjnych realiach rosyjskiej diaspory.

Rozdział 4: *Соль земли* — to budząca największą kontrowersję, z rozmachem nakreślona panorama literackiego „rosyjskiego Paryża”, jego kluczowych postaci i salonów literackich w okresie międzywojennym aż po wybuch i zawieruchę II wojny światowej, lata schyłku ich świetności oraz powojennego upadku.

Rozdział 5: *«Гордые фигуры на носу кораблей»* — odsłania nam obraz paryskich przedmieść, w których toczą się dni powszednie i rozgrywają codzienne dramaty rosyjskiego „białego proletariatu”. Na tym tle autorka snuje też opowieść o swoim życiu z Władysławem Chodasiewiczem, o narastających między nimi problemach, o rozstaniu oraz o nowych związkach obojga, o chorobie i śmierci poety, a także o kryzysie ekonomicznym lat 30., o wojnie, wreszcie — o własnych powrotach do Paryża z Ameryki — w latach 60., w czasie pracy nad autobiografią.

Rozdział 6: *Черная тетрадь* — zawiera dziennik pisarki z okresu wojennego i powojennego, z lat 1939–1950.

Rozdział 7: *Не ожидая Годо* — obejmuje okres od 1947 roku (rozstanie z Nikołajem Makiejewem), poprzez trudne powojenne paryskie lata — do podjęcia decyzji o opuszczeniu Francji i emigracji do USA oraz okres amerykański w życiu Niny Berberowej — do chwili ukończenia autobiografii (1966).

Integralną część autobiografii stanowi także wyodrębniony z tekstu, dołączony na końcu, autorski *Биографический справочник*.

W świetle powyższych charakterystyk na pierwszy rzut oka wydaje się, że autorka zastosowała w utworze tradycyjny układ chronologiczny, prezentując go w narracji linearnej, diachronicznej, wiodącej czytelnika od narodzin bohaterki ku jej „teraźniejszości”, tj. do chwili powstania autobiografii, przy czym bieżący tok narracji przeplatany jest elementami retrospekcji. Faktycznie zaś, w odróżnieniu od ujęć tradycyjnych, dynamiczny obraz rozwija się jakby jednocześnie w dwóch planach narracyjnych.

Refleksja nad tytułami — podobnie jak sam układ i struktura rozdziałów — upoważnia do stwierdzenia, że nic nie jest tu dziełem przypadku, jak to wykazemy poniżej. Zaznaczmy, że do tej pory właściwie żaden z krytyków nie poświęcił należytej uwagi intertekstualnym odniesieniom tytułów i płynącym stąd wnioskom (a jeśli już — to jedynie tam, gdzie to na pierwszy rzut oka oczywiste). Przejdźmy zatem do usystematyzowanej analizy.

W rozdziale 1. (*Гнездо и муравьиная куча*) autorka przedkłada czytelnikowi kategorię i ważką deklarację, wiążącą się bezpośrednio z jego tytułem¹⁶:

Я многих и многое любила в то время, но я также умела и ненавидеть. Я ненавидела главным образом все то, что имело отношение к «гнезду», к семейственности, к опеке, к защите малых (то есть меня) от чего-то страшного, или опасного, или просто рискованного...

Живя в гнезде, я еще не понимала, конечно, всего того, что это понятие несет с собой, но как в жесте руки, положенной на плечо, я увидела больше, чем жест, так и в гнезде я видела символ. Никогда в течение всей моей жизни я не могла освободиться от этого и до сих пор думаю, что даже муравьиная куча лучше гнезда, что в муравьиной куче можно жить лучше гнезда, что в муравьиной куче можно жить более вольно, чем в гнезде, что там меньше тебя **греют** твои ближние (это грение мне особенно отвратительно), что в куче, среди ста тысяч (или миллиона) ты свободнее, чем в гнезде, где все сидят кружком и смотрят друг на друга, ожидая, когда наконец ученые выдумают способ читать мысли другого человека.

Natychmiast jednak — jakby tonem usprawiedliwienia — dodaje¹⁷:

Это не значит, что всякая семья есть для меня гнездо; бывают исключения, и даже постепенно их становится все больше. Но психология гнезда мне омерзительна, и я всегда сочувствую тому, кто бежит из гнезда, хотя бы он бежал в муравьиную кучу, где хоть тесно, но где можно найти одиночество — самое естественное, самое достойное состояние человека. Драгоценное состояние связи с миром, обнажение всех ответов и разрешение всех скорбей.

¹⁶ Н.Берберова: *Курсив мой...* s. 46 (podkr. — E. B.).

¹⁷ Тамże, s. 47.

W zestawieniu z tymi wynurzeniami, kolejne oświadczenie Berberowej o jej silnym poczuciu przynależności do XX wieku nabiera szczególnego wydźwięku, w tym — w interesującym nas odniesieniu do tytułu rozdziału:

Одно убеждение постоянно жило во мне, что мой век (с которым вместе я родилась и вместе старею) — единственный для меня возможный век. Я знаю, что многие судят этот век иначе. Но я сейчас говорю не о мировом благополучии или о счастье жить в своей стране, а о чем-то более широком. Как женщина и как русская, где, в каком еще времени могла бы я быть счастливее? В XIX веке, среди пушкинских Нанетт и Зизи? Среди герценовских Нагалий (или их воспитанниц)? Среди дочек и маменек нарождающейся буржуазии? Или ученых поборниц женского движения? Или, может быть, в XVIII столетии? Или еще раньше, когда по всей Руси спали, ели и молились, молились, ели и спали молодые и старые?

Я пришла на готовое. Вокруг меня лежат сокровища — только успевай их хватать. Я свободна жить где хочу, как хочу, и слушать кого хочу.

W świetle tych słów zniechęcone przez pisarkę „gniazdo”, kojarzone przez nią z odchodzącą bezpowrotnie epoką, bez trudu można odczytać w tytule rozdziału jako przejrzystą aluzję do powieści Iwana Turgieniewa *Szlacheckie gniazdo*.

Odnoszący się do niej poniższy komentarz, autorstwa Pawła Annienkova¹⁸, trafnie podkreśla ten obraz, którego tak nie znosiła Nina Berberowa:

Собственно говоря, «Дворянское гнездо» было трогательным прощанием устарелых порядков жизни, отходящих в историю, причем все высшие, идеальные их потребности и стремления выставлены в лучезарном свете, как это бывает почти всегда и с людьми и с порядками, с которыми современники расстанутся навсегда...

Pisarka była wyraźnie zafascynowana tym, że symboliczny początek XX wieku, jakim było w jej odczuciu wynalezienie przez Thomasa Edisona żarówki, zbiegł się z dniem jej narodzin — 8 sierpnia 1901 r. Przeświadczenie o własnej przynależności do tej epoki należało do najmocniejszych w jej życiu. Potwierdza to m.in. także autorska przedmowa do drugiego rosyjskiego wydania autobiografii (1983), która kończy się właśnie przypomnieniem wynalazku Edisona¹⁹:

8 августа 1901 года Томас Эдисон, работая в Калифорнии и изобретая XX век, зажег небольшую электрическую лампочку в одном из калифорнийских

¹⁸ П. В. Анненков: *Шесть лет переписки с И. С. Тургеневым. 1856–1862 гг.* W: И. С. Тургенев: *Дворянское гнездо. Романы.* Москва 2002. s. 148.

¹⁹ Zob. *Предисловие ко второму изданию.* W: Н. Берберова: *Курсив мой ...* s. 25–26.

пожарных депо. Представьте себе: она все еще горит! В 30-е годы в депо был ремонт, в 40-ых годах в депо попала японская бомба. А лампочка все горит. И судя по всем, она еще будет гореть некоторое время.

W ostatnich słowach pisarka z charakterystycznym dla siebie sarkazmem jakby dystansuje się do sprawy, usiłując pomniejszyć znaczenie swego wynurzenia:

Когда я была в Калифорнии, я не пошла посмотреть на нее: „На что мне это? — подумала я. — Чего, собственно, я не видела?”

Dociekliwy czytelnik nie może dać się jednak zwieść pozorom. Wystarczy zestawień zacytowane słowa z faktem, że w swoim testamencie pisarka wyraziła życzenie, aby jeszcze przez rok po jej śmierci w mieszkaniu paliła się żarówka; niemal magiczny wymiar tego symbolu XX wieku w jej pamięci jest aż nadto oczywisty. Pozostaje jeszcze tak bardzo ludzkie pragnienie przedłużenia, zaznaczenia swojej obecności, kiedy definitywnie trzeba odejść, pozostawienia śladu bodaj przez chwilę... Jeśli w dodatku dałoby się kogoś zaintrygować... Nina Nikołajewna nigdy nie miała nic przeciwko temu.

Tytuły kolejnych rozdziałów autobiografii: *Бедный Лазарь, Товий и Ангел* oraz czwartego: *Соль земли* — odsyłają czytelnika bezpośrednio do stosownych fragmentów Biblii, tj. odpowiednio — do *Wskrzeszenia Łazarza* (Ewangelia wg św. Jana 11,1)²⁰, i *Księgi Tobiasza*²¹ oraz *Kazania na górze* — *Zadanie uczniów* «*Wy jesteście solą dla ziemi...*» (Ewangelia wg św. Mateusza 5, 13)²².

Przywołana przez autorkę postać Łazarza symbolizuje ją samą przeistoczoną przeżyciami Wojny Domowej, powracającą — po upadku „białych” na południu — do Piotrogradu. Rodzinne miasto staje się opoką, pomagającą odrodzić się zagubionej, wyniszczonej fizycznie i psychicznie autorce-bohaterce, „zmarłychwstać” do życia, odnaleźć jego sens i niezbywalne wartości.

Biblijny symbol Łazarza, tak jak i kolejne — Tobiasza i Anioła Rafała, z którymi na przemian identyfikuje się pisarka, prezentując obraz „chroniącej” i „chronionej” (czasem utożsamiając z nimi także Chodasiewicza), wreszcie — dominujący nad wszystkim obraz zaczerpnięty z *Kazania na górze*, prezentujący tych, którzy są „solą dla ziemi”, odnoszący się w utworze jednoznacznie do pisarzy-emigrantów i ich misji — wszystkie te elementy podkreślają wagę, jaką autorka przywiązuje do wizji, daleko wykraczającej poza rzeczywisty rozwój własny, przesuwałającej akcenty i kreślącej co najmniej równoległy plan — wizję epoki i ludzi w niej — „soli dla ziemi”...

²⁰ *Biblia Tysiąclecia...*, s. 1229–1230.

²¹ Tamże, s. 447–458.

²² Tamże, s. 1128.

Symboliczny wydzźwięk ma także tytuł rozdziału 5: *Гордые фигуры на носу кораблей*. Motyw statku i żeglarza jest obecny w literaturze i sztuce od czasów antycznych — ...od Homera i wędrówek po morzach i oceanach jego bohatera, Odyseusza, Wergiliusza i podróży Eneasza, ...poprzez *Rozbicie okrętu Eneasza* Rubensa i tytułowy *Statek szaleńców* Hieronima Boscha, poemat *Statek głupców* Sebastiana Branta, *Statek niewolników* Heinricha Heinego, *Statek pijany* Arthura Rimbaud, sonety *Żegluga* i *Burza* Adama Mickiewicza, ... aż po *Statek komediantów* — musical Jerome'a Kerne'a, czy postać Żeglarza z *Ziemi jałowej* — cenionego przez Ninę Berberową Thomasa Stearnsa Eliota, *Pieśń żeglarzy* Kena Keseya (pomijam tu świadomie nurt sztuki *stricte* marynistyczny oraz historię słynnych wypraw i antyczny obyczaj nadawania statkom nazw, który przetrwał do dziś), ...wreszcie — użyty w przenośnym znaczeniu — *Сумашедущий корабль* Olgi Forsz i obraz statku, wiążący się najczęściej z motywem wygnania, obecny w twórczości wielu znaczących rosyjskich poetów — od Aleksandra Puszkina i Michaiła Lermontowa — po Nikołaja Gumilowa i poetów „białej” emigracji, w tym — jednego z najbliższych Ninie Berberowej człowieka — Władysława Chodasiewicza.

Nota bene, w twórczości poetyckiej samej Niny Nikołajewny również nie zabrakło tego motywu, jak choćby w wierszu *Петербург*, gdzie we wspomnieniach jej ukochane miasto przybiera postać statku:

Там мирный город якорь кинул / И стал недвижным кораблем, / Он берега
кругом раздвинул / И все преобразил кругом. [...] И я сама жила недавно / На
том огромном корабле, / И возле мачты самой славной / Ходила и ждала во
мгле...

W omawianym przez nas tytule rozdziału 5. autobiografii mowa jest także o tajemniczych „гордых фигурах” na dziobach statków. Wyjaśnijmy, że boki statków żaglowych, zwanych galeonami, w pobliżu rufy i dziobu zaczęto z czasem bogato ozdabiać płaskorzeźbami²³, a następnie — u szczytu belki, nazywanej bukszprytem, ustawionej wzdłużnie w płaszczyźnie symetrii statku, skierowanej ukośnie ku górze przed dziób i służącej do rozpinania żagli i lin, umieszczano rzeźbioną figurę (głowę, popiersie, a potem — całą

²³ Do najslawniejszych należał galeon Vasa — jeden z najbardziej zdobionych i najbardziej kosztowny flagowy okręt wojenny floty szwedzkiej, który zatonął w porcie sztokholmskim w 1628 roku, z powodu wadliwej konstrukcji, po przepłynięciu zaledwie 1300 m, nie wziawszy udziału w żadnej bitwie. Miał być znaczącym orężem w walce z Polską, w której, przypomnijmy, rządził wówczas były regent Szwecji, zdetronizowany ze względu na wiarę katolicką, Zygmunt III Waza, kuzyn szwedzkiego króla. W 1961 roku galeon Vasa został wydobyty i wszechstronnie zbadany, a po 17 latach konserwacji w 1990 r. udostępniony dla zwiedzających przy sztokholmskim nabrzeżu (Vasa Museum).

postać), w terminologii żeglarskiej noszącą nazwę „aflaston” (popularnie określaną często jako „galion”).

W utworze Niny Berberowej wspomniane „dumne postacie”, jak i sam obraz statku, są ważkim symbolem. To krucha nawa „białych” rosyjskich wygnańców, rozrzuconych po świecie, walczących dzień po dniu o zachowanie dumy i godności w niełatwych warunkach emigracyjnego życia, próbujących przystosować się do nowych realiów, utrzymać na powierzchni, nie dając się pogrążyć wśród ponizeń w odmętach przeciwności losu.

Jedną z tych „dumnych postaci” jest sama pisarka, której słowa, pochodzące z zewnętrznej przestrzeni autobiograficznej²⁴ — „я изжила в себе гордую фигуру на носу корабля” — potwierdzają *expressis verbis* fakt jej identyfikacji ze współtowarzyszami, walczącymi o lepsze jutro na chybliwym pokładzie emigracyjnej niedoli.

Rozdz. 6 — *Черная тетрадь* — stanowi włączenie międzygatunkowe. Zawiera, jak już wspominaliśmy, dziennik Niny Berberowej — zapisy z lat wojennej pożogi (od dnia zawarcia niemiecko-sowieckiego paktu Ribbentrop-Mołotow z 23 sierpnia 1939 r.) oraz z okresu powojennego — do kwietnia 1950 r. Kolor czerni w tytule można, naturalnie, odebrać dosłownie, ale zasadne wydaje się także odczytanie go w wymiarze symbolicznym jako odniesienie do tamtych okrutnych, wojennych lat.

Tytuł rozdziału 7. — *He ожидая Годо* — odsyła nas wprost do Samuela Becketta i jego komedii *Czekając na Godota* (1953), nazywanej przez autora metafizycznym cyrkiem o bezsensie istnienia. Sparafrazowanie tego tytułu przez Ninę Berberową stanowi wyrazistą pointę jej podejścia do życia, specyficzną receptę, której obce jest daremne beczynne oczekiwanie na odmianę losu, a tęsknota za piękniejszym światem i zrozumieniem sensu ludzkiej egzystencji przekuta zostaje w działanie, otwartość, chęć uczenia się, samopoznania i rozwoju — nawet w obliczu nadciągających katastrof.

Umieszczony przez autorkę na końcu autobiografii jako specjalny dodatek wspomniany już *Биографический справочник* odgrywa szczególną rolę — Berberowa wykorzystuje w nim świadomie tendencyjną selekcję jego zawartości — oficjalnie: jako pomocnicze wyjaśnienie nieudomówień w samym tekście utworu, faktycznie zaś bez ogródek ujawnia zróżnicowane, subiektywne podejście do opisywanych postaci.

Już analiza tytułów rozdziałów — drugiego, trzeciego i czwartego — kluczowych dla zaprezentowanej przez pisarkę wizji rozwoju osobistego i wizji epoki, wskazuje, że kilkakrotne zapewnienia autorki, jakoby była to „книга вся ‘о себе’”, w której relacje z innymi ludźmi mają być

²⁴ Zob. *Предисловие ко второму изданию*. W: Н. Берберова: *Курсив мой* . . ., s. 25.

jedynie punktem odniesienia, uwypuklającym jej wewnętrzne przemiany, są dalekie od prawdy.

Proporcje tych obrazów można uznać nie tylko za zachwiane, ale wręcz za odwrócone — i to, naszym zdaniem, w pełni świadomie — przez samą autorkę. Wizja jej osobistego rozwoju, choć wyeksponowana na pierwszym planie, faktycznie stanowi jedynie składową — mimo iż niezwykle bogatą, wszechstronnie naświetloną i osadzoną na szerokim tle (kulturowym, społecznym, politycznym...) — ale tylko (czy też „aż”) składową tej wielkiej, panoramicznej, żywej, mistrzowsko wyreżyserowanej, subiektywnej, budzącej ogromne emocje — pozytywne bądź negatywne — wizji epoki i emigracji.

Elżbieta Banasiuk

AUTOBIOGRAPHY *THE ITALICS ARE MINE* BY NINA BERBEROVA
— THE HISTORY AND STRUCTURE OF THE WORK

Summary

This article presents the history and structure of a famous and contradictory work — Nina Berberova's autobiography, written in 1960–1966. In spite of the long time passed, no complete and competent analysis of the work has been made, due to its complexity.

Эльжбета Банасюк

АВТОБИОГРАФИЯ НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ *КУРСИВ МОЙ*
— ИСТОРИЯ И СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Резюме

В настоящей статье представлены история и структура известной автобиографии Нины Берберовой, написанной в 1960–1966 гг. Несмотря на уходящее время и полемику вокруг книги, до сих пор не проводился полный, всесторонний анализ произведения отсутствует.