



ANNA HUMENIUK

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2955-5857>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

PRÓBA DEKONSTRUKCJI *UNIEWINNENIA* DMITRIJA BYKOWA W KONTEKŚCIE TECHNIK REALIZMU MAGICZNEGO. CZ. 1. DACZA

AN ATTEMPT AT THE DECONSTRUCTION OF DMITRY BYKOV'S *JUSTIFICATION*
IN THE CONTEXT OF MAGICAL REALISM TECHNIQUES. PART 1: THE DACHA

This article aims to analyze the presence of elements of magical realism in Dmitry Bykov's novel *Justification* and their influence on the construction of the narrative world. The author employs a deconstructivist method of text analysis, focusing primarily on the first two chapters, which describe the Stalinist period and the protagonist's life at the dacha near Moscow. The applied method highlights the hybrid nature of the novel, where elements of magical realism, realism, fantasy, history, and even historiosophy blend. The author also examines the writer's craft, focusing on the techniques that enable the fusion of various literary conventions, as well as the playful dimension of the text, which invites the reader into the interpretive process. This publication is the first part of a broader analysis that explores the presence and role of magical realism in the novel.

Keywords: Dmitry Bykov, *Justification*, magic realism, Russian magic realism, artistic method

Uniewinnienie (Оправдание, 2001) to pierwsza powieść Dmitrija Bykowa (wchodząca w skład *O-trylogii* wraz z utworami *Орфография* [2003, *Ortografia*] i *Остромов, или Ученик чародея* [2010, *Ostromow lub Uczeń czarnoksiężnika*]), która w polskim przekładzie Ewy Rojewskiej-Olejarczuk ukazała się w 2015 roku nakładem Czwartej Strony (część poznańskiej grupy wydawniczej). Akcja utworu rozgrywa się głównie w poradzieckiej Rosji, chociaż powieść okraszona jest także licznymi retrospektywnymi odniesieniami, które przenoszą czytelnika do czasów stalinowskich, nie tylko przybliżając specyficzną atmosferę strachu, panującą w tym okresie, ale i budując kontekst motywacji działań podejmowanych przez współczesnego bohatera.

Utwór przedstawia historię Sławy Rogowa, który powodowany chęcią rewizji losów swego dziadka¹ — Iwana Antonowicza Skaldi-
na, skromnego naukowca, opracowującego metodę zwiększenia plo-
nowania pszenicy, oskarżonego o zdradę państwową i skazanego na
dziesięć lat łagru bez prawa do korespondencji (co w ówczesnych
realiach oznaczało karę śmierci) — postanawia zgłębić tajemnicę
powrotów ludzi, poddawanych stalinowskim represjom. Kluczową
rolę w rozwikłaniu tej zagadki odgrywa moskwianin, były geolog —
Aleksiej Kretow, z którym Rogow od najmłodszych lat obcuje pod-
czas wakacyjnych pobytów na daczach (mężczyzna jest jego tamtejszym
sąsiadem). To właśnie od niego główny bohater słyszy o historiach
innych ocalałych, od niego dowiaduje się o tajemniczej osadzie, która
miała być tajnym miejscem szkoleń „złotej kohorty” Stalina — ściśle
wyselekcjonowanej grupy, która nie złamała się w trakcie czystek. To
wreszcie Kretow (w formie pośmiertnego prezentu) daje Sławie lu-
sterko z ostatecznymi wskazówkami z nazwą osady, co sprawia, że
bohater udaje się w podróż na Syberię w poszukiwaniu miejsca, do
którego miał trafić jego dziadek. Próbuje odnaleźć właściwe Czyste
(mapa wskazuje trzy osady o tej nazwie na interesującym Rogowa ob-
szarze), Sława coraz bardziej daje się pochłoniąć nierealnej rzeczywi-
stości, do której trafia.

Celem niniejszego artykułu jest próba dekonstrukcji *Uniewin-
nienia* pod kątem obecności i wpływu elementów poetyki realizmu
magicznego i właściwych mu technik formalnych na sposób kon-
struowania świata przedstawionego utworu. Publikacja ta stanowi
pierwszą z dwóch części poświęconych temu zagadnieniu: ze wzglę-
dów praktycznych (objętościowych) zdecydowałam się na podziele-
nie materiału egzemplifikacyjnego. Zaproponowana poniżej optyka
analizy powieści bazuje w przeważającej mierze na dwóch pierwszych
rozdziałach *Uniewinnienia*, obejmujących fabułę czasy stalinowskie
i liczne pobyty protagonisty na podmoskiewskiej daczach, choć, kiedy
wymaga tego logika wyводу, odwołuję się także do wątków rekon-
strukcyjnych i pobytów bohatera w Czystym. Z konieczności — aby
cel przedkładanego artykułu z analizy i interpretacji tekstu literac-
kiego nie przekształcił się w rozważania teoretyczne nad specyfiką re-

¹ Aleksander Etkind zwraca uwagę na fakt, że bohater powieści Bykowa wtóruje
swoją postawą teorii „literackich pokoleń” Wiktora Szklowskiego, rezygnując
z zainteresowania bezpośrednim przodkiem na rzecz dziadka. Zob. А. Эткинд,
Магический историзм, w: tegoż, *Кривое горе. Память о непогребенных*,
przeł. В. Макаров, Новое литературное обозрение, Москва 2016, s. 286.

alizmu magicznego — pomijam liczne kwestie sporne, które narosły wokół tego nurtu². Zainteresowanych tym tematem odsyłam do prac Aleksandra Gugnina³, Katarzyny Mroczkowskiej-Brand⁴, Tomasza Pindla⁵ czy znakomitych monografii wieloautorskich: pod redakcją Johanna Biedermanna, Grzegorza Gazdy i Ireny Hübner⁶ oraz Lois Parkinson Zamora i Wendy Faris⁷ — by wymienić nazwiska zaledwie kilku badaczy.

Pragnę również podkreślić, że moim celem nie jest „sprawdzenie”, czy dzieło Bykowa spełnia konkretne kryteria i może być nazwane utworem realistycznymagicznym *sensu stricto*⁸ — byłoby to zadanie

² O tym w jak różnorodny sposób może być postrzegany realizm magiczny piszą na polskim gruncie na przykład Henryk Markiewicz (*Teorie powieści za granicą. Od początku do schyłku XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 328–331), Katarzyna Mroczkowska-Brand (*Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009) czy Tomasz Pindel (*Realizm magiczny — przewodnik (praktyczny)*, Universitas, Kraków 2014). Ze względów praktycznych pomijam tu teoretyczną dyskusję na temat granic formalnych realizmu magicznego i jego klasyfikacji (czy to jako prądu, gatunku, nurtu; czy jako kategorii estetycznej, techniki obrazowania świata przedstawionego, czy wreszcie technik narracyjnych). Mam świadomość różnorodnych pozycji badaczy i stojących za tym argumentów (sprzężonych zazwyczaj bądź to z twórczością poszczególnych pisarzy, bądź z konkretnymi utworami). Zainteresowanych problemem klasyfikacji realizmu magicznego odsyłam do pozycji zawartych w bibliografii do niniejszego artykułu.

³ A. Гугнин, *Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления*, Институт славяноведения РАН, Москва 1998;

⁴ K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia...*

⁵ T. Pindel, *Realizm...*

⁶ J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2007.

⁷ L. Parkinson Zamora, W.B. Faris (red.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham and London 1995.

⁸ Po pierwsze utworów modelowo realistycznymagicznych nie ma znowu tak wiele; po drugie granice formalne realizmu magicznego dla każdego z badaczy przebiegają w nieco innym miejscu i to, co dla jednych będzie klasyfikowane już jako neofantastyka, dla innych nadal sytuować się będzie w nurcie realistycznymagicznym, tyle że nie w jego „twardym jądrze” (określenie Mroczkowskiej-Brand), a na peryferiach; po trzecie należałoby zadać sobie pytanie: czy większość utworów realistycznymagicznych spełnia wszystkie kryteria równocześnie? Oczywiście, że nie. Po czwarte wreszcie, uwzględnić należałoby fakt odmienności realizmu magicznego na gruncie rosyjskim, w porównaniu do hispanoamerykańskiego „pierwowzoru”: inne wzorce kulturowe i literackie, po części odmienne techniki formalne czy wreszcie nawet inne ramy czasowe — dla przykładu Anna Sobieska dostrzega silne związki realizmu magicznego z twórczością rosyjskich symbolistów, zob. A. Sobieska, *Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na*

co najmniej karkołomne, bo ilu badaczy, tyle stanowisk i kryteriów. Świadomość owego pluralizmu winna, w moim odczuciu, uruchomić nieco inny sposób oglądu powieści: zamiast wnikliwie poszukiwać kontrargumentów obalających istnienie technik i motywów charakterystycznych dla realizmu magicznego w omawianym dziele, czytelnik winien czerpać barthesowską przyjemność z tekstu: skupiać się na odnajdywaniu kolejnych śladów obecności rzeczywistości magicznej w utworze Bykowa. Chciałabym w niniejszym artykule prześledzić obecność elementów wspomnianego nurtu w powieściowym świecie i ich wpływ na sposób jego konstruowania. Pragnę przyjrzeć się pisarskiemu warsztatowi autora, zasygnalizować hybrydowość gatunkową powieści, ludyczny potencjał tekstu, a także wielopoziomowość interpretacyjną, osiąganą dzięki zastosowanym chwytom.

Deklarowaną próbę analizy utworu wypada poprzedzić lapidarnym nakreśleniem specyfiki omawianej techniki narracyjnej. Realizm magiczny jako zjawisko literackie po raz pierwszy wyraźnie zaznacza swą obecność w krajach Ameryki Łacińskiej, rozkwitając w okresie boomu⁹ literatury hispanoamerykańskiej¹⁰. Nurt ten proponuje czytelnikowi odmienną od dotychczasowej wizję rzeczywistości: powieściowy świat przeniknięty zostaje nieredukowalnym¹¹ pierwiastkiem

materiale „Srebrnego gołębia” Andrieja Bielego), w: J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm...*, s. 263–271; sam pisarz zaś rysuje wyraźne paralele w kontekście historycznych inklinacji sytuacji społeczno-politycznej pomiędzy realizmem magicznym a Srebrnym Wiekiem, zob. Д. Быков, *Маркес, Сто лет одиночества*, <https://www.youtube.com/watch?v=17wAt1Yzyc> (16.02.2025). Zresztą samo słowo „pierwotność”, w odniesieniu do hispanoamerykańskiego sposobu obrazowania rzeczywistości artystycznej dzieł, nie jest trafne, gdyż termin „realizm magiczny” (*Magischer Realismus*) został ukuty przez historyka sztuki Franza Roha w odniesieniu do malarstwa europejskiego (paralelnie zrodziło się pojęcie tzw. Nowego Obiektywizmu [*Neue Sachlichkeit*], którego autorem był Gustaw Hartlaub — ówczesny dyrektor jednego z niemieckich muzeów), a i na gruncie literackim po raz pierwszy został zastosowany na Starym Kontynencie przez Massimo Bontempellego. Zob. I. Guenther, *Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic*, w: J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm...*, s. 33.

⁹ Były to wyraziste przemiany w literaturze kontynentu, które zasadzały się na zerwaniu z tradycyjnymi stylami i intensywnych poszukiwaniach nowych sposobów prowadzenia opowieści. T. Pindel, *Realizm...*, s. 26.

¹⁰ Część badaczy wyraźnie sprzeciwia się stosowanej niekiedy redukcji, polegającej na stawianiu znaku równości pomiędzy boomem a realizmem magicznym. Zob. np. K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia...*, s. 15.

¹¹ W.B. Faris, *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*, w: L. Parkinson Zamora, W.B. Faris (red.), *Magical...*, s. 167.

magicznym, przy czym realność i magia nie znoszą się wzajemnie, przeciwnie — funkcjonują w homeostazie, dopełniając się¹². Oznacza to, że wbrew semantycznej wykładni (*contradictio in adiecto*)¹³, służy on integrowaniu przeciwieństw. „Fabuła powieści realistycznomagicznych rozgrywa się w naszej, prawdziwej rzeczywistości”¹⁴, a wiele chwytów, m.in. osadzenie dzieła w kontekście historycznym¹⁵ i geograficznym oraz obecność licznych szczegółów, mają utwierdzić w tym czytelnika¹⁶. Element magiczny funkcjonuje w utworze na szczególnych zasadach: nie dziwi on ani bohaterów, ani narratora. Zdumionym może być jedynie czytelnik (co odróżnia realizm magiczny od fantastyki, w której epizody fantastyczne są zwykle tak samo szokujące dla narratora jak i czytelnika¹⁷): nie wie on jak interpreto-

¹² A. Elbanowski, *Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej*, „Literatura na Świecie” 1983, nr 9, s. 14.

¹³ Artjom (sic) Skworcow, w kontekście takiego zestawienia pojęć, pisze: „[...] za ironię lingwistycznego losu uznać można fakt, iż termin ‘realizm magiczny’ jest o wiele jaśniejszy [od terminu realizm] [...]”. A. Skworcow, *Niektóre cechy realizmu magicznego w rosyjskiej poezji przełomu tysiącleci*, w: J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm...*, s. 307.

¹⁴ T. Pindel, *Realizm...*, s. 38.

¹⁵ W.B. Faris, *Scheherazade’s...*, s. 170.

¹⁶ T. Pindel, *Realizm...*, s. 37.

¹⁷ Tamże, s. 38. Odmienne stanowisko w tym zakresie prezentuje Adam Elbanowski — jego zdaniem realizm magiczny eliminuje wszelkie zawahanie (*hesitation* Tzvetana Todorova) zarówno narratora, bohatera, jak i czytelnika, powodując ich organiczne „wsiąknięcie” w realność magiczną. Z kolei w utworach fantastycznych, zdaniem badacza, mamy do czynienia ze świadomym „zawieszeniem niewiary”, a więc akceptacją konwencji, zaproponowanej przez autora. A. Elbanowski, *Márquez:...*, s. 14. Z kolei, dla przykładu, Tatiana Stepnowska, postrzegając *Mistrza i Małgorzatę* (*Macmep u Małgorzata*, 1966–1967) Michaiła Bułhakowa jako przykład rosyjskiego realizmu magicznego, pisze: „Wydaje się więc, że istotną cechą realizmu magicznego w *Mistrzu i Małgorzacie* jest takie połączenie elementów realnych z fantasy, które buduje atmosferę zagadki, nieprzeniknionej tajemnicy. Wszystkich bohaterów powieści początkowo szokuje kontakt z diablem, Bogiem, z transcendentalną rzeczywistością. W miarę upływu czasu zaczynają jednak traktować ją jak nieodłączny element własnego życia, np. Małgorzata podczas spotkania z Azazello początkowo boi się go”. T. Stepnowska, *Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa)*, w: J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner (red.), *Realizm magiczny...*, s. 284. Widać zatem, że postrzeganie przez bohaterów elementów fantastycznych jako nie przystających do otaczającego ich świata nie stanowi dla badaczki przeszkody w zaklasyfikowaniu dzieła jako realistycznomagicznego, co tylko zdaje się potwierdzać uznaniowy charakter niektórych ze wskazywanych przez badaczy „wytycznych” gatunku. W zupełnie innym miejscu granicę pomiędzy realizmem magicznym a fantastyką stawia sam Bykow: „[...] разница в том, что фантастика

wać przedstawiane wydarzenia, które choć niesamowite w treści, ukazane zostają jako coś kompletnie zwyczajnego¹⁸. Zawahaniu w ocenie świata przedstawionego sprzyja także zakwestionowanie powszechnie przyjętych kategorii: czasu, tożsamości czy miejsca¹⁹. Pojawia się też wątek myślenia „magicznego”: bohaterowie nie mają żadnego problemu z akceptacją płynności ontologicznej²⁰, a obecność nadprzyrodzonych zjawisk nie tyle stanowi przejaw bujnej fantazji autora, ile wynika ze specyfiki mentalności postaci²¹. Dzieła realistycznomagiczne są bowiem silnie osadzone w lokalnej tożsamości, mocno skorelowane z miejscową tradycją, zwyczajami, kulturą, folklorem, wierzeniami²² —

решает прикладные задачи, а магический реализм — это тот же реализм, позволяющий себе некоторые допущения. То есть если задачи фантастики могут быть и футурологическими, и социальными, и философскими, то задачи магического реализма прежде всего в психологическом прорыве, или изобразительная мощь такая. То есть задачи прежде всего эстетические у магического реализма, у фантастики они более прикладные [...]”. Д. Быков, *Где проходит грань между фантастикой и магическим реализмом в литературе?*, <https://bykovfm.ru/gde-prohodit-gran-mezhdu-fantastikoy-i-magicheskim-realizmom-v-literature-3c637b> (15.02.2025). Więcej, o twórczości ukraińskich pisarzy fantasy, Dymitra Gromowa i Olega Ładyżeńського, pisarz mówi, że wyrasta ona z gogolowskiej tradycji realizmu magicznego, zob. Д. Быков, *Габриэль Гарсиа Маркес. 15.02.24*, <https://www.youtube.com/watch?v=V5CAH8xyWgg> (16.02.2025). Faris również wskazuje Nikołaja Gogola jako jednego z prekursorów nurtu, zob. W.B. Faris, *Scheherazade’s...*, s. 167.

¹⁸ T. Pindel, *Realizm...*, s. 39.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 50.

²¹ Tamże, s. 56.

²² Tamże, s. 39. Zdaniem Alejo Carpentiera jest to jeden z konstytutywnych postulatów „amerykańskiej rzeczywistości cudownej” („lo real maravilloso americano”), z której część badaczy wywodzi nurt realizmu magicznego. Kubański pisarz dość rygorystycznie zawęża możliwość istnienia rzeczywistości cudownej tylko do wskazanego przez siebie regionu. Odmiennego zdania jest Isabel Allende, chilijska pisarka, której *Dom Duchów* (*La casa de los espíritus*, 1982) często jest wskazywany jako istotne dzieło realizmu magicznego: „What I don’t believe is that the literary form often attributed to the works of... Latin American writers, that of magic realism, is a uniquely Latin American phenomenon. Magic realism is a literary device or a way of seeing in which there is space for the invisible forces that move the world: dreams, legends, myths, emotion, passion, history. All these forces find a place in the absurd, unexplainable aspects of magic realism... Magic realism is all over the world”. I. Allende, *The Shaman and the Infidel*, „New Perspectives Quarterly” 1991, nr 1 (8), s. 54. Cyt. za: W.B. Faris, *Scheherazade’s...*, s. 187–188. Większości współczesnych literaturoznawców, w tym Mroczkowskiej-Brand, bliżej jest do stanowiska, prezentowanego przez Allende. Badaczka pisze: „[...] Głównym błędem Carpentiera wydaje mi się twierdzenie, że takie warunki mogą istnieć tylko w Ameryce, a nawet, [...] tylko na Karaibach. Jeżeli można by

wątki nieracjonalne/niekartezjańskie są tu silnie eksponowane. Stąd też można wyprowadzić obecność elementów magicznych, cudownych, niewiarygodnych w fabularnej warstwie dzieła.

Pierwsze elementy poetyki realizmu magicznego w *Uniewinnieniu* odnaleźć możemy już w pierwszym rozdziale. Co ciekawe, w odróżnieniu od klasycznych utworów realistycznomagicznych, w których rzeczy dziwne, niespotykane, nadnaturalne dane są czytelnikowi niemal od samego początku jako nie tylko prawdopodobne, ale i prawdziwe, i w pełni realne, w omawianej powieści pojawiają się one z dozą realistycznego usprawiedliwienia. Dla przykładu fragmenty cytatów z tej samej strony:

[...] Marina uświadomiła²³ sobie nagle, że i ona i Katia straciły ojców w tym samym wieku i że może się to stać ich rodzinną klątwą [...].

Czasem jednak Marina w duchu rozmawiała z mężem, opowiadała mu, co robiła w ciągu dnia, czuła bowiem, że oprócz niej nie ma kto z nim rozmawiać. Jeśli Skaldin nawet gdzieś był, to tylko w niej, i stopniowo stał się w jej myślach jakimś wewnętrznym bytem, którego jedynym schronieniem była ona. Tkwił tam jak w kapsule, bo przecież taki wielki Skaldin nie mógł zniknąć całkowicie, to byłoby wbrew logice – i jeśli nawet jego ciało legło u podstaw tego barwnego, intensywnego świata, którego był naturalną częścią, to przecież w jego duszy istniało coś, co należało tylko do niej, i to coś nie mogło zniknąć, bo nikomu nie było potrzebne. Rozmawiała z mężem rzadko, wiedziała jednak, że jeśli nie będzie go wspominać, on się obrazi i może umrzeć [...]²⁴.

Bykow zestawia²⁵ ze sobą dwa sposoby postrzegania świata (świato-odczucia) – z jednej strony logiczny, racjonalistyczny osąd rzeczywistości („uświadomiła sobie”), z drugiej zaś – intuicyjny, oparty o wrażenia i przeczucia. Ten drugi pozwala na „naturalne” wprowadzenie do fabuły opowieści elementów czegoś niesamowitego, nierealne-

zgodzić się, że przyroda, historia, synkretyzm kulturowy i mitologizacja kontynentu przez pierwszych odkrywców i kronikarzy stwarzają warunki szczególnie korzystne do postrzegania „cudów realnych” z dużą intensywnością, to nie znaczy, że jest to jedyne miejsce na ziemi, gdzie tak może się dziać”. K. Mroczkowska-Brand, *Przechucia...*, s. 41. Co ciekawe, Seymour Menton, wprowadzoną przez Carpentiera kategorię rzeczywistości cudownej (oraz fantastykę), wprost sytuuje w opozycji do realizmu magicznego. Zob. T. Pindel, *Realizm...*, s. 52.

²³ Jeśli nie wskazano inaczej, wyróżnienia w tekście są mojego autorstwa.

²⁴ D. Bykow, *Uniewinnienie*, przekł. E. Rojewska-Olejarczuk, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015, s. 19. Kolejne odwołania do tej książki będę podawać w tekście głównym, wskazując w nawiasie numer strony, np. (U, 19).

²⁵ Na tym etapie to „zestawianie” jest wyraźnie odczuwalne; łączenie się i organiczne przenikanie rzeczywistości realnej i magicznej nastąpi w późniejszych partiach tekstu.

go — ich obecność przestaje być kwestionowana jako nieadekwatna, sztuczna. Autor może dzięki temu np. podkreślić płynny status ontologiczny postaci (zamieszkanie Skałdina w głowie żony i dokarmianie go jej uwagą) i stosować logikę „na opak”²⁶ („Skałdin nie mógł zniknąć całkowicie, to byłoby wbrew logice [...] to coś nie mogło zniknąć, bo nikomu nie było potrzebne” [U, 19]). Innymi słowy, wprowadzić chwyt charakterystyczny dla realizmu magicznego. Taki sposób prowadzenia narracji owocuje również ludycznym potencjałem tekstu, przekładającym się na zawahanie czytelnika²⁷ w interpretacji poszczególnych elementów fabuły — nie wie on, w jaki sposób interpretować słowa służące do opisu rzeczywistości artystycznej: czy stanowią one racjonalne wytłumaczenie dla działań osamotnionej kobiety, która rozmawia ze zmarłym mężem, aby ocalić pamięć po nim, czy też są przejawem wkroczenia elementu niewiarygodności do fabuły dzieła (warto tu przypomnieć, że na starość u Mariny zdiagnozowano chorobę psychiczną). Taki sposób budowania świata przedstawionego utworu, w którym w bliskim sąsiedztwie znajdują się zarówno wypowiedzi mocno osadzone w racjonalnej rzeczywistości, jak i kompletnie niesamowite w treści — Bykow będzie wykorzystywał w konstruowaniu powieściowej tkanki wielokrotnie.

Kolejnym ważnym (a w perspektywie fabuły — kluczowym) etapem wplatania realistycznomagicznych wątków jest telefon, który matka Rogowa odbiera jako trzynastoletnia dziewczynka. Tym razem, choć podkreśla się niewiarygodny charakter wydarzenia, nie kwestionuje się jego prawdziwości, wskazuje się nawet dokładną datę: 5 września 1948 roku. Cud wpleciony do fabuły powieści polega na tym, że z prośbą o spotkanie z żoną pod budynkiem poczty dzwoni ojciec dziewczynki, który według wszelkich prawdopodobnych danych, winien już nie żyć (przypomnę, że formuła „10 lat bez prawa do

²⁶ Alexis Márquez pisze: „[...] realizm magiczny wypływa z rzeczywistości konkretnej, [która] [...] dzięki wyobraźni twórczej, ulega obróbce i przetworzeniu [...]”. W ten sposób dochodzi do „stworzenia” nowej „rzeczywistości” fantastycznej czy magicznej. Ta nowa „rzeczywistość” estetyczna jest zaprzeczeniem praw przyrody, logiki i racjonalnego myślenia”. A. Márquez, *Teoría carpenteriana de lo real maravilloso*, „Casa de las Americas” 1981, nr 125, s. 88. Cyt za: A. Elbanowski, *Márquez: ...*, s. 13.

²⁷ Zdaniem Mroczkowskiej-Brand, „zawieszenie czytelnika pomiędzy racjonalną a, wydawałoby się, irracjonalną interpretacją utworu: pozostawienie go na huśtawce pomiędzy znanym, wytłumaczalnym logicznie światem a nieznanym, niesamowitym, bo, na razie, niewytłumaczalnym, a być może równie realnym jak ten namacalny” stanowi jedną z technik realizmu magicznego. Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia...*, s. 56.

korespondencji” stanowiła eufemistyczne określenie kary śmierci). Sama atmosfera wyczekiwania na pojawienie Skałdina we wskazanym przez niego miejscu nacechowana jest niepewnością i niepokojem, a podczas drogi bohaterki „przez cały ten czas nie opuszcz[a] jej wewnętrzny dygot” (U, 26). Pojawia się także wątek rozdwojenia: jest druga „Mariusia” (takim wariantem imienia zwracał się do kobiety tylko jej mąż, powielony jest tu więc element tajnego hasła — podobnie jak ze zwrotem „Śnieżka” skierowanym do Katii) oraz druga poczta główna. Bohaterka posiada zaś jakąś wewnętrzną „tajemn[ą] wiedz[ę]” (U, 27), która podpowiada jej, że „żadnego Skałdina nigdzie nie ma” (U, 27–28) i że „nie ma na co czekać” (U, 28). Bykow po raz kolejny dokonuje tu inwersji logicznej: tym razem racjonalny osąd rzeczywistości próbuje lokować w ramach tajemnego, magicznego światoodczucia. W pełni uzasadnione z punktu widzenia logiki tezy (mąż nie przyjdzie, jego już nie ma) przypisane zostają do mitycznego sposobu postrzegania rzeczywistości, opartego na odczuciach i pozarozumowych środkach tłumaczenia otaczającego świata. Potwierdza to podjęta przez Marinę próba ich werbalizacji: przedstawiając córce logiczne wyjaśnienia, bohaterka dziwi się „że prawie wszystko, co mówi, okazuje się prawdą, jakby skądś z góry to wiedziała” (U, 28). Nazajutrz mamy do czynienia z kolejnym cudem: Katia odnajduje celuloidowego pieska — otrzymaną od ojca zabawkę, którą zgubiła jako trzyletnia dziewczynka. Jego odnalezienie, po upływie dziesięciu lat, dziewczynka tłumaczy sobie na dwa sposoby:

Może ojciec kupił takiego samego i podrzucił, żeby nie myślały, że znów wyjechał na zawsze? Albo po prostu dzieciaki grzebały w piasku i znalazły zabawkę, której mama z Katią nie mogły znaleźć dziesięć lat temu? (U, 28–29).

Oba te wytłumaczenia wydają się tak samo mało wiarygodne, a przy tym z równym prawdopodobieństwem możliwe do zaistnienia w powieściowym świecie. Bohaterka zrównuje tu niesamowite przypuszczenie o powrocie zmarłego ojca²⁸ z odnalezieniem zagubionej lata temu (i intensywnie wówczas poszukiwanej) zabawki.

Klamrą kompozycyjną zamykającą tę linię czasową w powieści jest krótka informacja o chorobie psychicznej Mariny. Wątek zaburzeń psychicznych — miejscami wręcz szaleństwa — rezonuje niemal w całej fabule utworu: poza chorobą mamy Katii dowiadujemy się, że

²⁸ Motyw obecności i aktywnego uczestnictwa zmarłych w świecie żywych stanowi jedną z charakterystycznych cech realizmu magicznego.

Skaldin niegdyś cierpiał na psychozę reaktywną (U, 295) (co istotne, wiemy o tym z 3. *Rekonstrukcji*, a więc to Rogow jest autorem tej hipotezy!), a podczas podróży pociągiem spotkał „bos[ego] wariat[a]” (U, 290)²⁹; wreszcie okazuje się, że sam protagonista cierpi na zaburzenia psychiczne. Bykow wykorzystuje tym samym od razu dwa motywy reprezentatywne dla utworów realistycznomagicznych: po pierwsze, odwołuje się do motywu szaleństwa, rodzaju „stanu krańcowego”³⁰, który „otwiera” na „magiczność” doznań i legitymizuje obecność nierealnego pierwiastka w tkance tekstu; po drugie zaś, buduje kontekst dziedzicznego szaleństwa³¹, a wątki zarówno przeszłych pokoleń, jak i więzi łączącej bohaterów z przodkami, są dla utworów realizmu magicznego niezwykle istotne. Znajomość zakończenia powieści pozwala także dostrzec, nierozzerwalny, jak się okazuje, związek pomiędzy próbami odkrycia „prawdziwej” przeszłości dziadka a chorobą psychiczną protagonisty. Dzięki temu odsłania się także kolejny poziom interpretacyjny obecności rekonstrukcji w dziele: fragmenty tekstu pomyślane jako hipotetyczna wizja alternatywnego biegu historii snuta przez bohatera mogą stanowić nie tyle próbę zrekonstruowania wydarzeń opartą na żmudnie zdobywanych fragmentach wiedzy o przodku i innych powracających, ile być projekcją chorej wyobraźni. Wątek szaleństwa pojawia się także w kontekście wizyty Rogowa w pierwszym Czystym, co przywołuje w bohaterze wspomnienie jego wizyty w ośrodku dla ociemniałych i głuchoniemych oraz wrażenia z poznania dziewczynki cierpiącej na powolną degenerację czołowych płatów mózgu.

Z punktu widzenia fabuły rozdział pierwszy stanowi „wprowadzenie”, po którym Bykow przechodzi do sedna powieści: stopniowo,

²⁹ W opisie towarzysza podróży czytelne są aluzje do rosyjskich kulturowych fenomenów jurodiwego (choćby jego dydaktyczne antyzachowanie) i starca („Starzec wyłowił Skaldina drugiego dnia podróży spośród tłumu [...]”, „[...] bosi wariat, który według Skaldina miał jakieś czterdzieści pięć lat, ale wyglądał jak leśny skrzat albo Niekrasowowski starzec Sawielij [...]” [U, 290]).

³⁰ Mroczkowska-Brand, omawiając przedmowę Carpentiera do *Królestwa z tego świata* (*El reino de este mundo*, 1949), zauważa: „‘Stany krańcowe’ [...] będą często w tekstach realizmu magicznego polegać na opisywaniu rzeczywistości tak, jak ją postzega człowiek ciężko chory, w gorączce, umierający lub w transie, na pół we śnie, na pół na jawie – dlatego, że wtedy poszerzone skale i kategorie, niezwykle oświetlenia mogą na chwilę pozwolić zobaczyć to, czego bez tego zobaczyć nie można”. K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia...*, s. 40.

³¹ Bykow pisze: „Pogrążając się, dławiąc, w ostatnim wysiłku tracąc resztki zdrowych zmysłów, które zaczęły go zawodzić już rok temu, niezauważalnie dla wszystkich, jak kiedyś straciła rozum jego nieszczęsna babka Marina – niczego nie rozumiał” (U, 312).

przesuwając akcję o niemal pięćdziesiąt lat do przodu, wprowadza do utworu postać Rogowa — wnuka Mariny, który dowiaduje się od matki, o „pośmiertnym telefonie swojego dziadka” (U, 30). Z relacji z kilku innych źródeł bohater również uzyskuje informacje o tajemniczych powrotach mężczyzn skazanych na zesłanie, a „[h]istorie te napływały do niego jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności, a może ludzie po prostu czuli jego zainteresowanie” (U, 35). Autor pozostaje tu wierny stosowanej uprzednio zasadzie „wkraplania” elementów dziwnych, niezwykłych przy jednoczesnym podaniu alternatywnej, asekuracyjnie racjonalnej oceny rzeczywistości lub na odwrót — jako w pełni prawdopodobne przedstawia fakty, stojące w sprzeczności z powszechną wiedzą i zdrowym rozsądkiem, zmierzając powoli z fabułą opowieści w kierunku historii alternatywnej³². Dla przykładu:

Takich historii Rogow przez piętnaście lat nagromadził całe mnóstwo. Całkowicie wiarygodnych było co prawda tylko piętnaście [...]. Tylko dwa wypadki różniły się nieco od pozostałych [...]. W obu wypadkach nie było żadnego telefonu i nikt niczego nie przekazywał, podczas gdy w siedmiu z trzynastu pozostałych historii występowała zapowiedź przekazania czegoś, ustnie lub w postaci paczki, ale koniecznie osobiście. Ci dwaj, którzy powrócili, pojawiali się realnie — jednego widziano w tramwaju na początku czterdziestego dziewiątego [...], a drugiego [...] zobaczył już w roku pięćdziesiątym [...] znajomy czterdzieści lat później jechał na spotkanie z kolegami z trzydziestej piątej dywizji, odbywające się w Kałaczu nad Donem. Była jesień roku dziewięćdziesiątego [...] (U, 35–36).

Statystyczne zacięcie w relacjonowaniu zdobytych danych wykorzystane zostaje w służbie ich legitymizacji, tymczasem sama treść, a więc mało prawdopodobna wersja o powrocie cudownie ocalałych, zepchnięta zostaje na dalszy plan. Daty, miejsca oraz wszelkie inne szczegółowe dane służą zakotwiczeniu niezwykłych wydarzeń (w danym kontekście powrotów) w konkretnej lokalizacji. Element nierealny, magiczny sprzęga się więc z realnym.

Wraz z docieraniem przez Sławę do kolejnych świadectw zarówno bohater, jak i jego rozmówcy, powoli zmieniają optykę: tajemnicze powroty, które tak frapują wnuka Skaldina, zaczynają być postrze-

³² O *Uniewinnieniu*, jako przykładzie prozy quasi-histerycznej, utrzymanej w konwencji historii alternatywnej pisze np. Aleksandra Zywert. Zob. A. Zywert, *Śladami „złotej kohorty”* (Dmitrij Bykow, „Uniewinnienie”), „Studia Rossica Posnaniensia” 2016, nr 41, s. 263–273. Faris sygnalizuje, że snucie alternatywnej wersji historii także może stanowić jeden z elementów realistycznomagicznej opowieści. Zob. W.B. Faris, *Scheherazade’s...*, s. 169–170.

gane jako całkowicie realne wydarzenia, które winny zostać w ścisłej tajemnicy, ponieważ mieszkańcy obozu po jego opuszczeniu „nie mieli prawa się pokazywać” (U, 39). Stopniowo i w wybranych fragmentach fabuły Bykow rezygnuje więc z w pełni logicznego komentarza do niewiarygodnych wydarzeń, koncepcji czy myśli, co uprzednio równoważyło obecność pierwiastka realnego i nierealnego w tkance tekstu. W końcowych partiach pierwszego rozdziału autor pozwala czytelnikowi już całkowicie przeniknąć w tę dziwną atmosferę tajemnicy i niezwykłości, która nabierze pełnego rozmachu w kolejnych rozdziałach.

Przepustką do „pełnoskalowej” narracji realistycznomagicznej jest w fabule powieści wspomniany już Kretow, którego postać zostaje wprowadzona w rozdziale drugim. Niemal od samego początku czytelnik wie, że ma do czynienia z bohaterem niezwykłym, obdarzonym tajemniczą mocą, zbratanym z innym światem, choć skala fantastycznych opowieści mężczyzny skłania odbiorcę tekstu do zachowania w odwodzie szczypty zdrowego rozsądku:

[...] właśnie od niego [Kretowa] Rogow po raz pierwszy usłyszał wiele na pół wiarygodnych, fascynujących plotek — od historii zabójstwa Kirowa do tajemnicy latającego talerza, który nasi zestrzelili w siedemdziesiątym drugim pod Nowosybirskiem i natychmiast na zawsze utajnił (U, 46).

To dzięki postaci byłego geologa do fabuły powieści w sposób bezpośredni wprowadzone zostają elementy niesamowite, niewiarygodne czy wręcz fantastyczne, a w świecie przedstawionym utworu zaczyna dominować aura tajemniczości i magii:

[...] Kretow [...] długo wędrował jakimiś swoimi tajemniczymi ścieżkami. Po jego śmierci Rogow niejeden raz próbował przejść tą samą trasą, ale za każdym razem trafiał w jakieś nieciekawe, prozaiczne i od dawna znane miejsca [...]. Tylko Kretow wiedział, kiedy skrócić, żeby [...] wyjść nagle na strome urwisko, z którego otwierał się widok na niewiarygodnej piękności wioskę [...]. Tylko Kretow zaprowadził kiedyś Sławę Rogowa na poziomkową polanę [...] dwunastoletni Rogow zobaczył tyle poziomek, ile nie widział ani przedtem ani nigdy potem. To było zupełnie jak w bajce [...]. Świetnie pamiętał drogę, ale ilekroć, szedł tam później, ciągle skręcał w jakieś bagno. [...] Ale za każdym razem Rogowa nie przepuszczała jakaś siła, z którą Kretow umiał sobie poradzić za pomocą setki drobnych zaklęć i rytuałów (U, 46–47).

Kretow staje się strażnikiem dostępu do innego świata:

Tam, za powalonym przez burzę drzewem, które niby to upadło w przypadkowym kierunku, nagle zaczynał się całkiem inny las, jakby ten powalony dąb

wyznaczał granicę innego świata. W tym świecie, który dla Kretowa nie miał tajemnic, a do którego Rogow, gdyby siedł sam, nie miałby dostępu, było ogromne czarne jezioro w głębi jasnego, przyjaznego brzeźniaka, i Kretow na serio zapewniał, że jezioro nie ma dna [...]. A pewnego razu, w siedemdziesiątym piątym, [...] znalazł w tym jeziorze kawałek deski z wyrytymi na niej literami „The Em”, co mogło oznaczać tylko „The Empire”, nazwę słynnej brytyjskiej fregaty, która zatонуła u brzegów Ameryki [...] i świadczyło to oczywiście o tym, że w czarnym jeziorze była dziura na wylot (U, 48–49).

Fantastyczne, niewiarygodne, magiczne jest w powieści legitymizowane wskazaniem roku, powołaniem się na kolegę (przed spalaniem deski mężczyzna pokazuje ją koledze, którego Rogow rzekomo ma poznać), ale przede wszystkim, dziecięcą naiwnością, łatwowiernością czy też otwartością umysłu nieuzbrojonego w chłodny, racjonalny osąd rzeczywistości³³. Groteskowe zestawienie podmoskiewskiego lasku ze słynną brytyjską fregatą³⁴, która zatонуła u brzegów

³³ Mroczkowska-Brand, podejmując się próby komparatystycznej lektury *Bardzo starego pana z olbrzymimi skrzydłami* (*Un señor muy viejo con unas alas enormes*, 1968) Gabriela Garcíi Márqueza i *Wieczorów cyrkowych* (*Nights at the Circus*, 1984) Angeli Carter, pisze: „Uprawdopodobnienie niesamowitej przecież historii, jaką opowiada Fevvers, odbywa się na paru poziomach: poprzez mnóstwo konkretnych detali zawartych w opisach, poprzez żywość i typowość jej zachowań, [...] poprzez potwierdzające autentyczność przywoływanych wspomnień wtrącane zdania Lizzie, [...]. Balansujemy na jakiejś dziwnej krawędzi pomiędzy jakoby literaturą faktu (zapis wywiadu), historią zmyśloną przez obie kobiety [...], lub mieszaniną wszystkich tych możliwości i paru jeszcze innych”, a kilka akapitów wcześniej: „[...] ‘wtopienie’ niesamowitości w obraz świata przedstawionego odbywa się nie tylko poprzez urealnianie jej w szczegółowych pełnych zmysłowych doznań opisach, ale także poprzez użycie do tego opisu spojrzenia takich ludzi, którzy w cudowność na pewno wierzą”. K. Mroczkowska-Brand, *Przeczcucia...*, s. 121–122.

³⁴ Bykow dokonuje tu zaiste fenomenalnej zabawy słowem i ideą — przywołuje koncept wielkiego Imperium, skryty pod płaszczykiem bajkowej historii o okręcie brytyjskim, jednak w odróżnieniu od poważnego, miejscami wzniosłego tonu, dominującego w wypowiedziach bohaterów o epoce sowieckiej, w tym wypadku mamy do czynienia z prześmiewczym skarleniem idei, odarciem jej z otoczki potęgi i chwały. Widać tu bardzo obrazowe postmodernistyczne uśmiercenie lyotardowskich wielkich narracji (zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 1997, s. 111): w obliczu dojmującego zimna (niezwykle nośny motyw w powieści, zwłaszcza w kontekście jednego z mott do utworu!), wielkie idee płoną w kominkach podmiejskich dacz. Motyw unicestwienia (palenia) fragmentów Imperium (ukazanego w skarnawalizowanej formie kawałka deski) uruchamia także kontekst studiów postkolonialnych (*nota bene* Stephen Slemon wprost mówi o realizmie magicznym jako o dyskursie postkolonialnym, zob. S. Slemon, *Magic Realism as*

Ameryki także może zostać odczytane jako jedna z technik realizmu magicznego. Mowa tu oczywiście o „integrowaniu przeciwieństw” (za Aronem Guriewiczem), a więc o eksponowaniu łączenia przeciwstawnych kategorii

po to, żeby potem zaraz przejść do ich ponownego rozbijania i polaryzowania, co z kolei znów wiedzie do zbliżania do siebie, czy wręcz stapiania ze sobą dwóch antagonistycznych stron rzeczywistości, których, racjonalnie rzecz biorąc, nie powinno się dać scalić³⁵.

Kretow jawi się jako postać liminalna, z pogranicza światów: realnego i magicznego. O jej dwoistym charakterze może też świadczyć fakt, że w tekście powieści wskazane są jego dwa różne patronimiki. Przywołując treść rozmowy z jednym z chłopów, Kretow relacjonuje: „Spóźniłeś się, Aleksieju Stiepanyczu, mówi chłop, u którego kwaterowałem” (U, 74); z kolei podczas rozmowy telefonicznej bohater dowiaduje się od sąsiadki „[...] że Aleksiej Aleksiejewicz (Rogow po raz pierwszy usłyszał jego patronimik) prosił, by mu coś przekazać” (U, 88). Podanie dwóch odmiennych imion odojcowskich deprymuje czytelnika — nie wie on, czy jest to błąd autora, który umknął podczas redagowania i korekty tekstu, czy też świadomy zabieg: „puszczenie oka” do uważnego odbiorcy, „smaczek”, który wpisuje się w motyw rozdwojenia obecny w powieści (dwie Mariny; dwie pocztę główne; dwa plany czasowe: lata 30., 40.–lata 90.; dwa światy: Moskwa–dacza; czy szerzej: dwie wersje losów dziadka etc.), a tym samym „odslania” kolejną warstwę interpretacyjną tekstu. Podobnie zresztą jest z informacją o tym, że bohater po raz pierwszy słyszy imię odojcowskie Kretowa. Biorąc pod uwagę, że to postać byłego geologa ma decydujący wpływ na podjęcie przez Rogowa decyzji o ekspedycji, brak jednoznacznego patronimiku daje się też odczytać jako dotychczasowe „rozmycie”, nieupodmiotowione postrzeganie ofiar represji (na podstawie skąpych informacji zawartych w powie-

Postcolonial Discourse, w: L. Parkinson Zamora, W.B. Faris (red.), *Magical...*, s. 407–426), w tym może zostać odczytany w kluczu metafory wewnętrznej kolonizacji autorstwa Etkinda (zob. A. Эткинд, *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Новое литературное обозрение, Москва 2013). Groteska byłaby tu sposobem uniknięcia pompatyczności w ważkiej wypowiedzi na temat statusu kraju i jego przeszłości. Warto w danym kontekście podkreślić, że sam Etkind, ze względu na problematykę podejmowaną w *Uniewinnieniu*, klasyfikuje powieść jako przykład *magicznego historyzmu*. Zob. A. Эткинд, *Магический...*, s. 285–292.

³⁵ K. Mroczkowska-Brand, *Przecucia...*, s. 127.

ści, można przypuszczać, że Kretow był nieco starszy od ojca Rogowa, tym samym ojciec geologa byłby nieco starszy od Skaldina). Próbę restytucji ich podmiotowości miałyby w symboliczny sposób podjąć syn Katii swoją wyprawą w poszukiwaniu Czystego i opowiedzeniem indywidualnej historii swego dziadka.

Z jednej strony w tekście wyraźnie wyeksponowana zostaje wyjątkowość sąsiada Rogowa, jego magiczne umiejętności, znajomość zaklęć, dar poruszania się w tajemniczej przestrzeni, z drugiej zaś skala fantastycznych wydarzeń, z którymi ponoć obcował mężczyzna, zmusza czytelnika do uśmiechu i zdecydowanej dozy sceptycyzmu w osądzie rzetelności jego deklaracji. Nie zmienia to jednak faktu, że dla Sławy jego sąsiad stanowi immanentną część cudownego świata magii, z którym można obcować na daczach. Bykow wyraźnie wyznacza granice magicznego świata w powieści: Moskwa jawi się jako reprezentacja „twardej”³⁶ rzeczywistości, podczas gdy dacha i jej okolice pełne są magii, tajemnicy i cudowności stanowiących fundamentalną cechę danego obszaru. Rogow, niejako rozpięty pomiędzy obydwooma światami, ma świadomość specyfiki miejsc, w jakich przebywa:

W Moskwie [...] było zupełnie inne życie, które w dziwny sposób zaczynało się zaraz po przecięciu obwodnicy. [...] cały wiejski świat ze swymi cudami zniknął, nie wiadomo gdzie. Kretow mógł istnieć tylko w tamtym życiu [...] (U, 49).

Rogatki Moskwy wyznaczają magiczną granicę — wjeżdżając do miasta, Rogow czuje się jak w innym świecie, fantastyczne opowieści Kretowa stają się niewiarygodne i pozbawione umocowania w rzeczywistości (z wyjątkiem tej o obozie). Wizyta w domu byłego geologa po jego śmierci jest dla Sławy krępująca — bohater odczuwa nieadekwatność miejsca, w którym się znalazł, jego dotkliwą prozaiczność. Stolica w percepcji syna Katii radykalnie różni się od dacz i jej okolic³⁷. Gwoli sprawiedliwości odnotować należy, że to w Moskwie bohater podejmuje decyzję o wyprawie (nie odrzuca on więc w pełni teorii Kretowa) i tam właśnie wchodzi w posiadanie magicznego

³⁶ Choć kiedy bohater trafia do drugiego Czystego zauważa, że: „[...] jakaś siła wyrwała go z przytulnej Moskwy, która teraz wydawała się nierealna [...]” (U, 212).

³⁷ Ciekawy wydaje się fakt, że choć w percepcji Sławy Moskwa sytuuje się raczej na biegunie chłodnego, racjonalnego osądu, to w spekulacjach mężczyzny, ukazanych w retrospekcji, Ima Zasławski (którego alternatywną wersję życia snuje Rogow) postrzega dane miasto w silnym skorelowaniu ze zmysłami i odczuciami: bohater, wracając do Moskwy, powraca do dawnego życia, wracają uczucia do Iry, plany wspólnego życia, odczucie głodu, wspomnienie zapiekanki robionej przez matkę, ogrom miłości do rodzicielki.

przedmiotu (lusterka), które ma służyć do przesyłania tajnych kodów (wątek przedmiotów i przypisywanych im szczególnych właściwości jest silnie akcentowany w utworach realistycznomagicznych, by dla przykładu wspomnieć magnes czy bryłę lodu ze *Stu lat samotności* (*Cien años de soledad*, 1967).

Ze względu na powyższe można uznać, że w powieści mamy do czynienia z rodzajem chronotopowego zawieszenia niewiary przez głównego bohatera. W zależności od miejsca, w którym przebywa bądź daje się pochłoniąć magicznej aurze, bądź jej istnienie stawia pod znakiem zapytania, uciekając się do racjonalizacji (*vide*: nawet do niewiarygodnych spraw podchodzi zdroworoządkowo, jak np. podjęcie próby skatalogowania powrotów, co paradoksalnie sprawia, że logika zostaje wykorzystana w służbie alogicznych danych).

Z punktu widzenia technik realizmu magicznego postać Kretowa pełni jeszcze jedną istotną funkcję — łączy protagonistę z rodzimą tradycją i folklorem. To geolog zaznajamia małego Sławę ze specyfiką rodzimej kultury:

Dla małego Rogowa właśnie te opowieści były pierwszą historią ojczystego kraju, tak jak dacia była pierwszą ojczyzną. Była to ojczyzna w stylu Bilibina — z ostrymi wierzchołkami świerków na tle szkarłatnego zachodu, z wiatrołomem, z lepiącą się do twarzy pajęczyną. Tam [...] łatwo było sobie wyobrazić opuszczoną chatę, w rzeczywistości zamieszkaną przez niewidzialne istoty (Kretow często opowiadał o takich chatach, rozsypanych w tajdze) (U, 48).

Element magiczny, niewiarygodny, niezwykle zostaje tu wyprowadzony z rodzimego folkloru, sam Kretow zaś jawi się jako łącznik pomiędzy tym, co realne, a światem magii i tajemnicy. Jego otoczenie przesyczone zostaje magiczną aurą, a przedmioty posiadają niezwykle możliwości: Rogow jest przekonany, że dzięki znajdującej się na strychu antenie, w przypadku zatopienia „[...] można by się było połączyć z jakimś ładem [...]” (U, 52), a i telefon:

[...] był całkiem sprawny i nawet odłączony mógł połączyć z kimś, kto nie mógł się dodzwonić po linii. Każda sowiecka rzecz miała drugie dno, [...] ale co jest słuszne, a co niesłuszne — mogli wiedzieć tylko wtajemniczeni, a może nawet nikt poza tym kimś, kto mógłby się dodzwonić przez wyłączony telefon. Mały Rogow podnosił słuchawkę i słyszał w niej szmer. Usłyszałby też głos, ale zawsze ogarniał go strach i rzucał słuchawkę na widelki, a potem długo ją głaskał, żeby przeprosić (U, 53).

W przytoczonym cytacie widoczne jest także charakterystyczne dla realizmu magicznego animistyczne postrzeganie świata. Jak pisze

Pindel: „[...] wszystko, co istnieje, posiada własną duszę, własne życie i może w jakiś sposób oddziaływać na człowieka, niezależnie od tego czy będzie to przedmiot, zjawisko atmosferyczne, roślina czy zwierzę”³⁸. Przedmioty znajdujące się na dacy, ukazane zostają dokładnie w takiej perspektywie: posiadają duszę, odczucia, przemawiają, proszą; ulegają nie tylko wyraźnej animizacji, miejscami wręcz personifikacji. Dla przykładu:

Rogow nie miał serca wejść do domu: wszystkie sprzęty w nim były słabe i błagały o pomoc — ale nic nie można było dla nich zrobić (U, 65). Wszystko wyło, wszystko prosiło, by wejść i choćby pogłodzić sprzęty, dotknąć, choćby w ten sposób przypomnieć im, że nie zostały zapomniane i ostatecznie porzucone [...] (U, 65).

Teraz [...] [rzeczy] powinny były popaść w ostateczną rozpacz. Rogow nie miał sił pocieszać domu dotknięciami i wypełniać go własnym wątlm ciepłem (U, 65–66).

Telefon Kretowa zapisany był w notesie telefonicznym dużym i też jakby proszącym pismem ojca (U, 87).

[...] na dacy Kretow sypiał na wygodnej, luksusowej czarnej skórzanej kanapie, która jakby wchłonęła znużenie kilku pokoleń i dlatego aż się prosiła, by się na niej położyć (U, 88)³⁹.

Co ciekawe, taki rodzaj percepcji otoczenia (upodmiotawiający świat nieożywiony) protagonista mógł także odziedziczyć po dziadku, który hołdował teorii Michajłowa głoszącej, że rośliny należy traktować z czułością, bo reagują na tembr głosu opiekuna (U, 81), co z kolei wpisywałoby się w realistycznomagiczny wątek nieprzerwanego dialogu pokoleń.

W przytoczonym powyżej cytacie warto także zwrócić uwagę na fakt eksponowania „sowieckości” — zarówno przedmiotów („Każda sowiecka rzecz miała drugie dno [...]”), jak i „jakości” życia w danej epoce oraz jej związków z przyrodą:

³⁸ T. Pindel, *Realizm...*, s. 49–50.

³⁹ Wyimki te wolno postrzegać jako przejaw ludyczności, skutkującej zawahaniem interpretacyjnym czytelnika. Stwierdzenie „kanapa aż się prosiła, by się na niej położyć” można by przecież traktować jako „zwykłą” przenośnię, jednak nakreślony powyżej kontekst eksponuje możliwość dosłownego odczytania. Pindel zauważa: „Kultury prymitywne wyrażają się za pomocą konkretów, a nie abstrakcyjnych pojęć. Wiąże się to z naturą mitu, który ukazuje pewne prawa, zasady i prawdy nie bezpośrednio, lecz przy pomocy obrazów, konkretnych fabuł czy scen, kryjących w sobie konkretne przesłanie. W tekstach realizmu magicznego objawia się to dosłownym traktowaniem wyrażań przenośnych, jak w scenie ze strużką krwi płynącą przez miasteczko w *Stu latach samotności*”. Tamże, s. 51.

[...] było mnóstwo starych, masywnych, ale solidnych mebli, i całe sowieckie życie wydawało się Rogowowi równie masywne, tajemnicze i solidne jak te meble. Tutaj nie było nic trwałego oprócz tego życia, toteż gdy ono minęło, przetrwało i działało tylko to, co wymyślono lub wytworzono za tamtych czasów.

[...] to życie trwało w tajemnym przymierzu z otaczającą przyrodą i tylko ono umiało się z nią porozumieć. Pokonało całą tę przyrodę, zmusiło ją by mu służyła, właśnie dlatego, że było z nią jednej krwi i z jednego ciasta, tak samo naturalne i tak samo organicznie bezwstydne. Nie знаło innego prawa prócz prawa życia i było mu ślepo posłuszne. Dlatego też, dopóki to sowieckie życie było silne i młode, z taką łatwością podporządkowywało sobie lody i lasy, skały i pustynie: porozumiewali się, a mniejsza siła ustępowała większej. Wszystko, co stworzono za sowieckiego życia, było jak przyroda — majestatyczne i tajemnicze, i zawsze, oprócz podstawowego, miało jakieś dodatkowe, sekretne przeznaczenie (U, 52).

Powyższy cytat eksponuje wagę sowieckiej epoki, jej możliwości przeczące prawom przyrody, logiki, racjonalnego myślenia — powieściowa realność ulega zdeformowaniu: albo sowieckie życie i przyroda funkcjonują w homeostazie, uzupełniając się wzajemnie (podobnie jak magia i realność w utworach realistycznomagicznych), albo epoka sowiecka zajmuje miejsce ponad przyrodą⁴⁰, podporządkowując ją sobie — mamy tu do czynienia z jawną apologią danego okresu historycznego. Tym samym mentalność Rogowa osadzona zostaje w wielkim micie epoki sowieckiej, jej siły, triumfu i potęgi, wykorzystując typowy dla realizmu magicznego mechanizm percepcji rzeczywistości zakotwiczony w mentalności magicznej⁴¹. Utwory tego nurtu wyrastają z mitu jako formy opowieści, w której za pomocą fabuły przekazane zostają określone schematy zachowań, wiedza danej społeczności oraz uniwersalne prawdy⁴². Próba odnalezienia Czystego, wokół której rezonuje akcja powieści, stanowi nic innego jak chęć tytułowego usprawiedliwienia brutalnej eksterminacji narodu rosyjskiego, co przecież wpisuje się w rodzaj magicznego myślenia, życzeniową próbę „zaklęcia” rzeczywistości. Bykow nie tylko sięga tu do stereotypów mentalnych Rosjan, do przekonania, że naród rosyjski musi cierpieć w imię wielkiego imperium; odwołuje się on do współczesnego rozumienia mitu,

⁴⁰ Co ciekawe, wspomniane bilateralne stosunki prezentują się zgoła odmiennie z perspektywy współczesności: „Teraz Imperium zniknęło i przyroda poniewczasie się na nim mściła, rozprawiała się z nim równie łatwo i bez zastanowienia, jak kiedyś ono z przyrodą” (U, 55). Bykow dokonuje tu personifikacji przyrody, obdarza ją uczuciami, emocjami, postrzega jako autonomiczny byt.

⁴¹ T. Pindel, *Realizm...*, s. 47.

⁴² Tamże.

który według Rolanda Barthesa jest w stanie przekształcić historię w ideologię⁴³.

Autor osadza znaczną część fabuły utworu w specyficznym ukazanej Moskwie, a następnie Czystem, nawiązując w ten sposób do ważkich momentów historycznych dla obszaru, w którym rozgrywa się akcja — okresu represji stalinowskich i ich niezaprzeczalnego wpływu na działania lokalnej społeczności. W dziełach realizmu magicznego nierzadko akcja rozgrywa się na tle przełomowych wydarzeń mniejszej bądź większej skali: buntów, rewolucji, powstań, wojen⁴⁴. Mocne osadzenie fabuły utworu w lokalnej tradycji, powiązanie wydarzeń ze specyfiką odmiennego sposobu postrzegania świata — otwartego na to, co niemożliwe, nierzeczywiste — stanowi jeden z kluczowych wyznaczników „rzeczywistości magicznej”. Bohaterowie *Uniewinnienia* — Kretow i Rogow — wierzą w istnienie tajnego ośrodka szkoleniowego dla wybranych, sympatyzują z myślą o istnieniu logicznych przesłanek, usprawiedliwiających (!) cierpienie⁴⁵ i śmierć setek tysięcy

⁴³ Barthes pisze: „Wszystko może więc być mitem? Tak właśnie sędzę, gdyż świat jest nieskończenie wyzywający. Każdy przedmiot na świecie może przejść z istnienia zamkniętego, niemożliwego, w stan podatny na zawłaszczenie przez społeczeństwo w postaci mowy, bo żadne prawo — naturalne czy nie — nie broni mówić o rzeczach. [...] Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej — jak okiem sięgnąć — przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz *naturalny* tej rzeczywistości. [...] mit tworzy się poprzez odebranie rzeczom historyczności: rzeczy tracą w nim pamięć swego wytwarzania. Świat wkracza w język jako dialektyczna relacja czynności ludzkich działań — wychodzi z mitu jako harmonijny obraz esencji. Dokonał się pewien rodzaj kuglarstwa, które odwróciło rzeczywistość, opróżniło ją z historii i wypełniło naturą, które wyciągnęło z rzeczy ich ludzki sens w taki sposób, żeby musiały oznaczać brak ludzkiego znaczenia. Funkcją mitu jest usunięcie rzeczywistości [...]”. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 239, 277.

⁴⁴ Dla przykładu wojny między liberałami a konserwatystami w *Stu latach samotności* Garcíi Márqueza, rewolucja w *Pedro Páramo* (*Pedro Páramo*, 1955) Juana Rulfa, powstanie niewolników w *Królestwie z tego świata* Carpentiera.

⁴⁵ W Czystem, dającym się odczytać jako *pars pro toto* Rosji, panuje podejście — charakterystyczne również dla narracji w całym *Uniewinnieniu* — polegające na cierpieniu w imię wyższego celu, w tym wypadku przyjemności: „—Udaje — powiedział z przekonaniem Paweł. — Znam Ankę. A ci źle duszą: ona dopiero zaczęła wymiękać, a ci już kończą. [...] Jak ja ją dusiłem, gołymi rękami — miała prawdziwy odlot. Opowiadała, że widziała anioły, Wszystko w iskrach — mówiła. A mnie żebyś nie wiem jak dusił, żadnych aniołów nie zobaczę” (U, 258). Zarówno w idei duszenia, jak i okaleczania mieszkańców obozów pobrzmiewa czytelna aluzja do religijno-kulturowej spuścizny skopców, dla których poszczególne poziomy wtajemniczeń skorelowane były z różnymi rodzajami okaleczeń i kastracji.

cy ludzi, uzasadnienia (!) szukają też w historii własnego kraju, nieświadomie podejmując próbę wybielenia czy też nawet zsakralizowania bestialskich działań podejmowanych przez władze.

W tak nakreślonym kontekście pojawiające się w powieści wątki rekonstrukcyjne wolno interpretować nie tylko jako swobodną wizję bohatera, korespondującą z zasłyszczanymi przez niego historiami, lecz także jako próbę rozwikłania tajemnicy, chęć odmistycznienia tego, co niewiadome, zracjonalizowania. Co paradoksalne, próba rozumowego wytłumaczenia bazuje w głównej mierze właśnie na wspomnianej mitycznej świadomości. Autor ukazuje kilka jej „warstw”: od naiwnego przekonania o istnieniu „wyższej” idei, po np. wewnętrzną wiedzę, mityczną świadomość Mariny. Bykow po raz kolejny dokonuje więc ekwilibrystycznej żonglerki opozycją racjonalne–nierealne, ze swadą odsłaniając zakotwiczenie konkretnych kategorii w przeciwnym porządku.

Tytułem otwartego podsumowania, na tym etapie analizy tekstu przyjąć można, że w analizowanej powieści obecne są wybrane elementy techniki realizmu magicznego: pojawiają się elementy magii i fantastyki, opisywane wydarzenia podważają granice trzeźwego osądu rzeczywistości, wreszcie pojawia się pierwiastek niezwykłości, magiczności. Zastosowanie dekonstruktywistycznej metody analizy tekstu, tj. „rozmontowywanie” jego poszczególnych partii w poszukiwaniu elementów realistycznomagicznych, pozwoliło — w moim odczuciu — wyeksponować hybrydowość gatunkową utworu⁴⁶, w którym obecne są elementy realistyczne, realistycznomagiczne, fantastyczne, historyczne czy wręcz historiozoficzne. Obrana metoda eksponuje również szeroki wachlarz technik, jakimi włada Bykow, zręczność i swobodę, z jaką dokonuje mariażu rozmaitych konwencji, a także pozwala zasygnalizować ludyczny wymiar interakcji z czytelnikiem, utrzymywanie go w stanie niepewności co do słuszności interpretacji tekstu — asekuracyjny ton narracji owocuje zaangażowaniem czytelnika.

⁴⁶ Zywert twierdzi, że specyficzna metoda twórcza Bykowa polega na świadomej hybrydyzacji konwencji utworu: „Jej źródła, jak podkreśla sam autor, wynikają ze specyficznego postrzegania podwójnej w swej istocie rzeczywistości rosyjskiej: równoległe z Rosją oficjalną, oswojoną, namacalną, przewidywalną, istnieje Rosja funkcjonująca na zasadach niepodlegających logicznemu wytłumaczeniu, w której na równych prawach współistnieją mity i rzeczywistość, realność i fikcja. Co istotne, świat ten nie tyle egzystuje równoległe, co krzyżuje się nieustannie z rzeczywistym i proces ten jest przez Rosjan akceptowany i uznany za normę”. A. Zywert, *Podróże powtórzone* (Dmitrij Bykow, „Uniewinnienie”, „Sygnały”), „Kultury Wschodniosłowiańskie — Oblicza i Dialog” 2017, t. 7, s. 226.

nika, przejawiającym się nie tylko we wzroście zainteresowania rozwojem fabuły, ale i rodzajem testu własnych kompetencji — odbiorca wkłada większy wysiłek w proces interpretacyjny.

Powyższe wątki, a także te, które nie zostały tu omówione, postaram się rozwinąć w kolejnej, drugiej części analizy tekstu, poświęconej Czystemu.

REFERENCES

- Barthes, Roland. *Mitologie*. Transl. Dziadek, Adam. Introd. Kłosiński, Krzysztof. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Biedermann, Johann, Gazda, Grzegorz, and Hübner, Irena, (eds.). *Realizm magiczny: Teoria i realizacje artystyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007.
- Bykow, Dmitrij. *Uniewinnienie*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2015.
- Elbanowski, Adam. "Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej." *Literatura na Świecie*, 1983, nr 9: 10–23.
- Faris, Wendy B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Parkinson Zamora, Lois, and Faris, Wendy B. (eds.). Durham and London: Duke University Press, 1995: 163–190.
- Guenther, Irene. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Parkinson Zamora, Lois, and Faris, Wendy B. (eds.). Durham and London: Duke University Press, 1995: 33–73.
- Liotard, Jean-François. *Kondycja ponowoczesna: raport o stanie wiedzy*. Transl. Kowalska, Małgorzata, and Migasiński, Jacek. Warszawa: Aletheia, 1997.
- Markiewicz, Henryk. *Teorie powieści za granicą. Od początku do schyłku XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Mroczkowska-Brand, Katarzyna. *Przeczucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009.
- Parkinson Zamora, Lois, and Faris, Wendy B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- Pindel, Tomasz. *Realizm magiczny – przewodnik (praktyczny)*. Kraków: Universitas, 2014.
- Skwarcow, Artjom. "Niektóre cechy realizmu magicznego w rosyjskiej poezji przełomu tysiącleci." *Realizm magiczny: Teoria i realizacje artystyczne*. Biedermann, Johann, Gazda, Grzegorz, and Hübner, Irena, (eds.). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 305–317.
- Slemon, Stephen. "Magic Realism as Postcolonial Discourse." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Parkinson Zamora, Lois, and Faris, Wendy B. (eds.). Durham and London: Duke University Press, 1995: 407–426.
- Sobieska, Anna. "Realizm magiczny rosyjskich symbolistów (na materiale 'Srebrnego gołębia' Andrieja Bielego)." *Realizm magiczny: Teoria i realizacje artystyczne*.

PRÓBA DEKONSTRUKCJI UNIEWINNIEŃ...

- czne. Biedermann, Johann, Gazda, Grzegorz, and Hübner, Irena, (eds.). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 263–271.
- Stepnowska, Tatiana. “Rosyjski realizm magiczny (na przykładzie powieści ‘Mistrz i Małgorzata’ Michaiła Bułhakowa).” *Realizm magiczny: Teoria i realizacje artystyczne*. Biedermann, Johann, Gazda, Grzegorz, and Hübner, Irena, (eds.). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2007: 273–287.
- Zywert, Aleksandra. “Podróże powtórzone (Dmitrij Bykow, ‘Uniewinnienie’, ‘Sygnały’).” *Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog*, 2017, t. 7: 225–239.
- Zywert, Aleksandra. “Śladami ‘złotej kohorty’ (Dmitrij Bykow, ‘Uniewinnienie’).” *Studia Rossica Posnaniensia*, 2016, nr 41: 263–273.
- Быков, Дмитрий. “Габриэль Гарсиа Маркес. 15.02.24.” *Живой Гвоздь*, <<https://www.youtube.com/watch?v=V5CAH8xyWgg>>.
- Быков, Дмитрий. “Где проходит грань между фантастикой и магическим реализмом в литературе?” *Быков.ФМ*, <<https://bykovfm.ru/gde-prohodit-gran-mezhdu-fantastikoy-i-magicheskim-realizmom-v-literature-3c637b>>.
- Быков, Дмитрий. “Маркес, Сто лет одиночества,” <<https://www.youtube.com/watch?v=17wAt1Yzeyc>>.
- Гутнин, Александр. *Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления*. Москва: Институт славяноведения РАН, 1998.
- Эткинд, Александр. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*, Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- Эткинд, Александр. “Магический историзм.” *Кривое горе. Память о непогребенных*. Transl. Макаров, Владимир. Москва: Новое литературное обозрение, 2016: 285–292.