

Anna Legeżyńska
UAM Poznań

BIES NA DNIE BUTELKI...
MYŚLI I KONTEKSTY DO RELEKTURY POEMATU JEROFIEJEWA

1.

Tytułowy „bies” należy do takiego zbioru uniwersaliów językowych, które w literaturach europejskich ewokują repertuar wędrownych motywów, tematów i toposów literackich. Do mojego eseju przyplątał się on najpierw z melancholijnego, staroświeckiego wiersza Jerzego Lieberta (1904–1931), choć łączą go też oczywiste związki ze światem bohaterów prozy Dostojewskiego. W *Jurgowskiej karczmie* bies pojawia się w znanej roli kusiciela, przywodzącego człowieka do upadku. Na pokuszenie wodzi kobietę, pijącą w karczmie dla ukojenia miłosnej tęsknoty:

Raczej zawróć, raczej nadłóż parę staj,
Choćby ziąb cię spalił, wiatr oślepił —
Przed tą karczmą nie zatrzymuj sań:
Nie pij, moja miła, nie pij...

Tam z kieliszków wyskakuje siny bies,
Czuły tenor, bies rozanielony.
Stuknie w szkło — już w kieliszku pełno łez,
A on płacze, coraz wyższe bierze tony...¹

Oto obraz będący odwróceniem toposu grzesznej Ewy... Zamiast rajskiego jabłka, pragnie ona kieliszka wódki! W wierszu tym kuszenie nie odnosi się do archaicznej, przednowoczesnej topiki poznania (smaku zakazanego owocu z Drzewa Wiadomości), lecz do motywu pamięci i zapomnienia. Liebert kreśli wizerunek psychologiczno-symboliczny, w poetyckim skrócie ukazując fazy rozkołysania świadomości przez alkohol, ale także nadając

¹ J. Liebert: *Jurgowska karczma*. Cyt. z: *Poezja polska*. Antologia w układzie S. Grochowiaka i J. Maciejewskiego. Warszawa: PIW 1973, t. 2, s. 253–254.

temu obrazowi obramowanie metafizyczne. „Luba”, dziewczyna pije, by w szkle kieliszka zobaczyć twarz nieobecnego już „miłego”. Wędruje do karczmy z tęsknoty i samotności; z melancholii. Alkohol oddaje jej to, co utracone — za cenę destrukcji świadomości, osunięcia w *czarny lej bez dna*. Bies, tutaj: *siny, czuły, rozanielony* jest homomorficzny, rozumie ludzkie słabości i tęsknoty. I zmienia postać, bo oto za chwilę pojawia się drugi, rudy, z *czarną bruzdą* na czole; gdy w dziewczynę *wlepi wzrok*, to *pękną ściany, dach dwupoły się rozłamie*, a w poruszanej przestrzeni *zakracze z wszystkich stron niepamięć*. Zaczarowany (przez alkohol) świat to rzeczywistość pozbawiona tego, co boli — w ostatniej zwrotce czytamy, że gdy „łka” *słodki walczyk*, ból roztapia się w fantasmagorii, dziewczyna *wyływa lekka poprzez ściany*... Bies — nazwany w wierszu także czartem, ale ani razu diabłem czy szatanem — w y s k o c z y ł z kieliszków; niczym dzin z butelki. Uwięziony w alkoholu, przemieścił się na zewnątrz i zawładnął kimś, kto słaby, nieszczęśliwy.

Nieszczęściem stała się utrata i samotność — kombinacja typowa dla nowoczesnej filozofii podmiotu. Liebert, świadom tej właściwości ludzkiej kondycji, szuka jednak sensu, teleologii i teologii. W innych swych wierszach zwraca się ku Bogu, mimo że uznaje, iż ten nie opiekuje się opuszczonym światem jak należy. Człowiek i Bóg nie pozostają w przyjaznej więzi, mimo to wypędzeni z raju grzesznicy — jak czytamy w wierszu *Colas Breugnon* — swą „gorycz zamienili w wino”. Człowiecza emancypacja, w pojmowaniu Lieberta, nie prowadzi do całkowitego zaniku transcendencji, wszelako zmusza istotę ludzką do borykania się z samą sobą.

2.

Uzależnienie od alkoholu jest problemem XX wieku². W epokach wcześniejszych trunki były rozpowszechnionym napojem, który pito umiarkowanie lub w nadmiarze, zamiast wody lub w warunkach biesiadnych, jednak — wbrew nazwie — okowita nie była „wodą życia”. W nowoczesnym, „odczarowanym” świecie wykorzenionej istocie ludzkiej znacznie bardziej niż dotąd doskwiera *dolor existentiae*, religia traci moc i przeradza w kryptoteologię³, zaś filozofia sprzyja (jak nietszcheanizm czy egzystencjalizm) fascynacji „ciemnym” widzeniem świata. Alkohol i melancholia tworzą nierozzerwalną parę w kręgu psychosfery dwudziestowiecznej, przez

² Por. I. Gately: *Kulturowa historia alkoholu*. Przeł. A. Kunicka. Warszawa: Aletheia 2011.

³ Pisze o tym A. Bielik-Robson: „*Na pustyni*” — *kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków: Universitas 2008.

literaturę gęsto zapełnianej sylwetkami bohaterów obolałych, zagubionych, straconych czy nieuchronnie podążających ku śmierci.

Bezgraniczny smutek i fatalizm takiego losu arcydzielnie ukazał Malcolm Lowry w powieści *Pod wulkanem* (*Under the Volcano*, 1947), która stała się nie tylko jednym z najsłynniejszych literackich studiów alkoholizmu, lecz również kolejną — obok *Ulissesa* Joyce'a czy *Procesu* Kafki — parabolą losu człowieka współczesnego, wrzuconego w manichejskie wiry bytu i nieuchronnie zmierzającego ku absurdalnej, pozbawionej wyższej sankcji śmierci. Walczący z alkoholowym nałogiem Firmin, konsul angielski w meksykańskim mieście u stóp wulkanu, w ciągu jednego dnia przeżywający swą prywatną Golgotę, próbując uwolnić się od nałogu. W metaforycznej scenerii tej walki o ocalenie duszy, w zniszczonej arkadii — domu i ogrodu — dwie najbliższe Konsulowi istoty, żona Yvonne i brat Hugh, grają symboliczne role bezsilnych aniołów, niezdolnych powstrzymać go na drodze do upadku. W dniu zadusznym, w wielkim (jak gdyby piekielnym) upale. Konsul ginie przypadkową śmiercią z rąk oprawców — faszystów. Z narracji wypełnionej majakami, koszmarami i wspomnieniami wyłania się paradygmatyczny dla analizy alkoholowego nałogu zapis autoanalizy podmiotu; psychologicznie wiarygodne świadectwo destrukcji osobowości i walki człowieka z demonami, które sam do swego świata wpuścił. Powieść Lowry'ego jest jednak literackim nie psychologicznym świadectwem alkoholizmu, o jej wartości przesądzają więc odniesienia szersze: metafizyczne, podpowiadane przez symbolikę wywiedzioną z wielkich opowieści Biblii, Kabały Piekła. Lowry wyprowadza zatem temat alkoholizmu z rejonów psychologii ku eschatologii, dlatego jego dzieło tworzy paradygmatyczny wzór dla podobnej tematyki w literaturze nowoczesnej. Ale rzadko komu z późniejszych twórców „prozy alkoholowej” udaje się utrzymać podobnie mistrzowski balans między realizmem a parabolicznością opowieści o cierpieniach, psychomachii i upadku pijaka. Autobiograficzne i historyczne (socjologiczne) korzenie niemal każdej opowieści o tym nałogu pozwalają wprawdzie osiągać silny efekt psychologiczno-poznawczy, niemniej wydobycie z fabularnego schematu jakości filozoficznych możliwe staje się tylko pod warunkiem zastosowania oryginalnego konceptu estetycznego: narracyjnego, językowego czy kompozycyjnego.

W Polsce *Pod wulkanem* ukazało się w 1963 roku, dzięki tłumaczeniu Krystyny Tarnowskiej, znajdując elitarnie grono czytelników zafascynowanych szerzącą się wówczas filozofią egzystencjalizmu. Powieść angielskiego pisarza odrywa się od swego kontekstu historycznego (wojna domowa w Hiszpanii, druga wojna światowa) i uniwersalizuje jako opowieść o zniewoleniu, absurdzie, nicości. Co istotne, to sublimacyjne czytanie Lowry'ego ma miejsce w kraju socjalistycznej pijanej utopii, w kraju, w którym

powojenny alkoholizm staje się wielkim problemem społecznym. Dlatego pierwszym kontekstem dla polskiej recepcji *Pod wulkanem* jest biografia i opowiadanie Marka Hłaski z 1956 roku zatytułowane *Pętla*. Zestawiając oba utwory (choć Hłasko wtedy Lowry'ego chyba jeszcze nie czytał), można śledzić liczne analogie w wymiarze psychologicznym. Niemniej alkoholizm w opisie Polaka jest pochodną relacji ja–inni. Kuba, bohater opowiadania, wpada w nałóg pozornie bez powodów, mówi: „My, którzy pijemy, wiemy przecież, że nieważne, dlaczego...”⁴. Jednak bez wódki śni mu się pusty plac „pełen dołów z wapnem”⁵, co w narracji pisarza mającego za sobą traumatyczne doświadczenie wojny⁶ jest informacją być może kluczową dla psychogenezy alkoholizmu bohatera. Aura egzystencjalizmu uwzniosła tę opowieść o człowieku świadomym ambiwalencji związków międzyludzkich, tego, że „piekło to inni”. Pętla tragizmu obejmuje wielką miłość i zarazem nienawiść, jakie odczuwa Kuba wobec szlachetnej, bezgranicznie poświęcającej się dlań Krystyny, dla której pragnie wyzwolić się z nałogu, świadom widma przegranej. Jednak wzniosłość tej egzystencjalnie zapętlonej, tragicznej historii rujnuje trywialność, wynikająca z talentu realisty. Pisarz ukazuje wędrówkę Kuby wedle dantejskiej matrycy wędrówki przez piekło-miasto, podczas której zмага się on i ulega kusicielom — kompanom do kieliszka. Wszelako realistyczna dosłowność rodzajowych obrazków niweczy zamierzoną paraboliczność. Historyczność scenerii i zdarzeń (komunistyczna, powojenna Warszawa; motyw zideologizowanej waliki z alkoholizmem; społeczne antagonizmy między „inteligentem” a robotnikiem) nie pozwala czytelnikowi odczuć „litości i trwogi”. Nie ma w *Pętli* żadnych figur dystansu, na przykład ironii.

Hłasko ułożył fabułę opowiadania w sposób przypominający opowieść o Konsulu. Jego Kuba także przeżywa jeden, ostatni dzień, stając się podmiotem walki dobra ze złem, usiłuje ocalić wielką miłość, jego śmierć następuje wskutek omyłki losu, wynikłej z delirycznych majaczeń (uznania dźwięku dzwonka u drzwi za kolejny dzwonek telefonu natrętnych, wścibskich przyjaciół). Tytułowa pętla zapowiada finał historii: samobójstwo, lecz nadto symbolizuje egzystencjalną sytuację bohatera, zapętlenie: w nałogu, w zależności od innych ludzi. Schematyzuje również kolistą trasę jego

⁴ M. Hłasko: *Pętla*: w: tegoż: *Pierwszy krok w chmurach. Opowiadania*. Warszawa: Czytelnik 1957, s. 280.

⁵ Tamże, s. 240.

⁶ Urodzony w 1934 roku Hłasko jako dziecko spędził z matką wojnę i powstanie w Warszawie. Mówił: „mnie jest oczywiste, że stanowią produkt czasu wojny, głodu i terroru. Stąd bierze się nędza intelektualna moich opowiadań; ja po prostu nie potrafię wymyślić opowiadania, które nie kończyłoby się śmiercią, katastrofą, samobójstwem czy też więzieniem”. A. Czyżewski: *Piękny dwudziestoletni. Biografia Marka Hłaski*. Warszawa: Elf 2005, s. 24.

wędrówki. To trasa zamkniętego okręgu, ale jednocześnie błądzenia przez miasto alkoholowym szlakiem. Na figurę koła nakłada się więc obraz labiryntu. Dla Kuby, przez kilkanaście godzin pozbawionego nici Ariadny-Krystyny, labiryntem jest świat zewnętrzny, punktem centralnym zaś powinno być miejsce, gdzie miał otrzymać uzdrawiający lek (antabus). Kuba jednak spotyka się w swym labiryntcie z Minotaurem — znajduje bar z wódką, pije, przegrywa. Natomiast dla Konsula labiryntem jest jego własna jaźń, którą niszczą reminiscencje, koszmary jawy.

Dla obu, formowanych przez historię XX wieku bohaterów labiryntem jest też istnienie jako takie. Przemodelowana, archaiczna topika labiryntu należy do najważniejszych kulturowych wzorców opowieści o życiu człowieka nowoczesnego. Labirynt interioryzuje się w świadomości podmiotu, wskutek zatarcia granicy między nim a zewnętrznym, relatywnie istniejącym światem. I konkuruje z progresywną, teleologiczną topiką drogi — prowadzącej do celu, mającej swój początek i koniec. Droga życia w kulturze przednowoczesnej (przedoświeceniowej) miała przebieg kolisty i zarazem spiralny. Koło życia toczyło się duktem „świętym”, objętym uwagą Opatrzności. Człowiek wędrował według rytmu pielgrzymki, zmierzając do wzniesłego celu i doskonaląc się w drodze. Dzięki czemu horyzontalny porządek egzystencji krzyżował się z wertykalnym, zaś błądzenie było „rzeczą ludzką” i możliwą do skorygowania. Busolę w tak pojmowanej wędrówce przez życie tworzyły Tablice, boskie Prawo, Dekalog. W modelowym ujęciu (bo kto wie, jak szeroki był margines rzeczywistego odstępstwa od wzoru) *homo religiosus* nie doznawał jeszcze cierpień wyzwolonego rozumu, więc i średniowieczno-renesansowe (przez Rabelais’ego opisanego) opilstwo mieściło się w granicach (opisanego z kolei przez Bachtina) karnawału. Karnawalizacja pijaństwa odnosi się również do kultury sarmackiej, choć już jej barokowe podłoże ma w sobie eschatologiczne przeczucia i lęki, więc kryjąca się (jak chcieli Rzymianie) w winie *veritas* mogła zapewne stawać się też przeczuciem *vanitas*. Wszelako nie zna takich lęków Sienkiewiczowski arcyopój, Zagłoba, nic też o zgubnych skutkach pijaństwa nie powie wieszcz w księgach *Pana Tadeusza*, jakkolwiek już na podstawie pozytywistycznych lektur czy epepei Reymonta łatwo sobie wyobrazić skalę rozpicia dziewiętnastowiecznej wsi polskiej. Pijani są nielicho niemal wszyscy uczestnicy *Wesela*, lecz i tutaj alkohol jest specyfikiem dodającym polotu, przynajmniej bohaterom prowadzącym zasadnicze dla dramatu dysputy. To tylko prosty Jasiek traci rozum po wódce, alkohol ma więc także nacechowanie „klasowe”. Picie degradujące, przynależne bierności i umysłowej ciemności („wsi pijanej”) wytknie ostro Kazimierz Wierzyński, w poetyckim gorzkim raporcie o stanie państwa, jakim jest *Ojczyzna chochołów* (z tomu *Wolność tragiczna*, 1936), potem — z inną konkluzją — w powojennym

Czarnym polonezie (1968). Gdyby dalej ten szybki przegląd polskiej alkoholowej literatury prowadzić, to dotrzemy do *Dziennika 1954* oraz *Złego* Leopolda Tyrmanda, który wnikliwie rozpoznaje ideologiczne, ustrojowe przyczyny rozpicia narodu. Potem obok prozy Hłaski trzeba byłoby czytać opowiadania Iredyńskiego, Nowakowskiego, Głowackiego, Himilbacha — pisarzy, którzy motyw alkoholu łączyli z opisem środowiskowej egzotyki i niezależności podgrupy (złodziejasków, włóczęgów, artystów) wobec systemu. Zgoła odmiennie wykorzystał schematy prozy alkoholowej Kazimierz Orłoś w słynnej, przez cenzurę wstrzymanej realistycznej powieści *Cudowna melina* (Paryż 1973), w której wódka dla jednych jest „zamiast chleba”, dla innych — narkotykiem znieczulającym świadomość tego, „jak jest źle”, a dla innych jeszcze — strugą wlewaną w syte gardła, afrodyzjakiem, lepiszczem nomenklaturowych więzi.

Uwzniesienia pijaństwa dokonali młodopolscy artyści, znajdując w alkoholu środek pokonujący dekadencją „nudę” i otwierający drogę ku doświadczeniu transgresji⁷. Mistyczne sankcje alkoholizmu dekadentckiego demaskuje Stanisław Ignacy Witkiewicz, „wódzie” osobny poświęcając esej⁸. Niemniej zjawisko przetrwa do drugiej połowy dwudziestego wieku, sublimując się w powojennej prozie alkoholowej outsiderów, takich jak — poza Hłaską — Edward Stachura czy Ryszard Milczewski-Bruno, którego powieść *Jak już, to już* (1983) powtarza (w artystycznie gorszej wersji) obraz i klimat powojennej rzeczywistości, ale też ukazuje zmitologizowaną wspólnotę pijacką ludzi niespełnionych, niepokodzonych ze światem i błakających się w szarym świecie codzienności. Ta skarłała, peerelowska bohema pojawi się też w dość pretensjonalnej, choć aspirującej do miana psychologicznego studium alkoholizmu narracji Andrzeja Pastuszka zatytułowanym *Dobranoc* (1980).

Nowe motywy w polskiej prozie alkoholowej znaleźć można w literaturze okresu transformacji. Jedną z ciekawszych powieści jest *Apokalipsys '89* Jarosława Maślanka, pozbawiona zależności od fabuł Lowry’ego czy Hłaski, a bliższa idei Orłosa, idei pojmowania literatury jako narzędzia społecznych obrachunków. Bohater prozy Maślanka jest ofiarą transformacji, młodym człowiekiem nienadążającym za tempem kapitalistycznych przemian; w alkoholizm wpędza go bezradność, bezrobocie, nadmiar wolności, z którą nie umie sobie poradzić. Na uwagę zasługuje również *Tequila* (2001) Krzysztofa

⁷ Szerzej na temat młodopolskiego dekadentyzmu, transgresji, ekstazy, mistyki zob.: M. Podraza-Kwiatkowska: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992 oraz też: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków: Universitas 2001.

⁸ S.I. Witkiewicz: *Alkohol (C₂H₅OH)*. W: tegoż: *Narkotyki — niemyte dusze*. Wstęp i oprac. A. Micińska. Warszawa: PIW 1975, s. 92–109.

Vargi, proza asymilująca problematykę i ducha rockowej subkultury, jak też opowiadania Łukasza Steca *Bimber* (2007), diagnozującego świadomość społeczną po ustrojowej transformacji. Jednak utworem sztandarowym nowej prozy alkoholowej stała się uhonorowana Nagrodą Nike powieść Jerzego Pilcha, zatytułowana *Pod Mocnym Aniołem* (2000). Podobnie jak większość wariantów utworów z tego paradygmatu, proza Pilcha ma stosunkowo czytelne odniesienia autobiograficzne, a także intertekstualne. Juruś, pisarz, przebywający na kuracji odwykowej w zakładzie zamkniętym, snuje opowiadki — w konwencji gawędy — o wódce, kobietach, swym nałogu i bycie w ogólności. Stylistyczna dezynwoltura frapuje czytelnika może bardziej niż głębia Jurusiowych refleksji, powieść ma też mocno zarysowany wątek czystej, wyidealizowanej miłości, która mogłaby powstrzymać bohatera przed alkoholowym upadkiem... Kośćcem tej prozy jest ironia, panironia. Bohater-narrator gra z otoczeniem i samym sobą, gra kliszami literatury łotzykowskiej, romansowej, psychologicznej, jednak w istocie nie ma w tym utworze tragizmu alkoholika. Nie ma grozy i czytelnik nie odczuwa ni litości, ni trwogi, bowiem stosowana przez Pilcha groteska służy literackiej demystyfikacji. Juruś jako *porte-parole* pisarza jest nie tyle Pilchem wyznającym swe intymne prawdy, ile karykaturą modernistycznej bohemy. Ponowoczesnym ironistą, zdejmującym z alkoholu woal mistyki. Powiada: „Nie ma żadnej filozofii picia”, jest jedynie „technika picia”⁹. W powieści tej mamy do czynienia z pozbawioną referencji groteską ponowoczesną, która godzi nie w rzeczywistość, lecz co najwyżej w świat fikcji, umowności.

Historyczny przegląd obecności i funkcji alkoholowego tematu w literaturze można w ten właśnie sposób układać, by w linearnym porządku odbijały się w nim przemiany ideowo-obyczajowe, charakterystyczne i zawsze dość odmienne w dziejach poszczególnych narodów. Można również językiem socjologii czy antropologii mówić o wypreparowanych z literatury kulturach picia, w tym o „polskim” lub na przykład „rosyjskim” pijaństwie (innych krajów nie wyłączając). Współczesna psychologia wyróżnia ogólne, ponadnarodowe „style” alkoholowe (neurasteniczny, kontaktywny, dionizyjski, heroiczny¹⁰). Literackie obrazy alkoholizmu jako dokumentu doświadczenia społecznego trzeba jednak osadzać w różnych i zmiennych kontekstach interpretacyjnych. Relektury „prozy alkoholowej” mogą sprzyjać przedstawieniu estetyczno-kulturowych jakości — czego próbę stanowiło moje krótkie czytanie utworów Lieberta i Hłaski. I tak właśnie chcę postąpić, interpretując dzisiaj *Moskwę-Pietuszki*. Niemal w pół wieku po powstaniu

⁹ J. Pilch: *Pod Mocnym Aniołem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie 2008, s. 71.

¹⁰ Zob. A. Kępiński: *Motywy polskiego pijaństwa i środki zaradcze*. W: *Alkohol w kulturze i obyczaju*. Red. J. Górski, K. Moczarski. Warszawa: Wiedza Powszechna 1972, s. 49–60.

utworu i po upływie trzydziestu pięciu lat od chwili wydania polskiego przekładu; w drugiej dekadzie nowego stulecia, w epoce post-, w czasach „płynnej nowoczesności”.

3.

Poemat Wieniedikta Jerofiejewa nie jest w Polsce tak bardzo znany jak w Rosji, choć z pewnością należy, podobnie jak *Pod wulkanem*, do utworów „kultowych”, czytanych przez kolejne generacje. Nie doczekał się też równie licznych interpretacji¹¹. Trzykrotnie tłumaczony¹² i wznawiany, miał kilka adaptacji scenicznych, w tym telewizyjną, oraz nagranie w postaci audiobooku w znakomitym wykonaniu Romana Wilhelmiego. W kształtowaniu paradygmatu polskiej „prozy alkoholowej” (która bywa nawet uznawana za odrębny gatunek) *Moskwa-Pietuszki* odgrywa ważną rolę — by tak rzec — segmentu brakującego. Przypomnę, że w skrótowo przedstawionej polskiej historii pisania o pijaństwie nie pojawił się przykład utworu, którego poetyka realizowałaby reguły gatunkowe synkretycznej, groteskowej epopei bakchicznej. Nawet stematyzowane, bezpośrednio wskazane przez Pilcha podobieństwo jego powieści do poematu Jerofiejewa uznać trzeba za powierzchowne. Mimo pewnych intertekstualnych odniesień proza Pilcha mówi o zupełnie innym alkoholizmie niż pijaństwo pasażerów radzieckiego pociągu, będącego metaforą wielu światów jednocześnie: realnego i utopijnego, mentalnego i symbolicznego, historycznego i mitycznego. Pociąg (Jerofiejewa) i oddział detoksykacji (Pilcha) to całościowe metafory istnienia, „w których wyraża się psychologiczna dominanta, określająca tonację jednostkowych doznań”¹³. Ich semantyka jest negatywem obrazu przestrzennego: Juruś Pilcha w zamkniętej izolatce szpitala pozostaje w o l-

¹¹ Wymieniam wybrane prace: A. Drawicz: *Do Pietuszek bilet bezpowrotny*. W: tegoż: *Spór o Rosję i inne szkice z lat 1976–1986*. Warszawa: INNE 1992; A. Dudek: *Droga Krzyżowa Wienieczki Jerofiejewa, albo Rosja wódką umyta*. W: *Emigracja i samizdat*. Red. L. Suchanek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 1993; A. Łuczyńska: *Dwa światy Wienieczki Jerofiejewa*. W: *Literatura rosyjska wobec współczesności*. Red. W. Piłat. Olsztyn: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej 1993; E. Nikadem-Malinowska: *Magiczny świat Wienieczki Jerofiejewa*. „Acta Neophilologica” 1999, nr 1. Wiele informacji ze źródeł polskich i rosyjskich zawiera też napisana pod moim kierunkiem, niepublikowana praca magisterska Aksany Kruchkovej: *Polska recepcja poematu Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa-Pietuszki”* (Poznań 2009).

¹² Kolejne polskie przekłady to: Niny Karsow i Szymona Szechtera (pierwsze wydanie w Londynie 1976), Barbary Dohnalik (1991) i Andrzeja Drawicza (1994).

¹³ Formuła Lacanowska, zapożyczona z książki S. Chwina *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk: Tytuł 2010, s. 216.

ny, bohater Jerofiejewa, podróżując pociągiem po otwartej przestrzeni, nigdy wolności nie zazna. Ale o tym później.

Utwór Jerofiejewa, czytany w czasach „drugiego obiegu”, był satyrą i parabolą sowieckiej ideosfery, jak też (auto)portretem dysydenta, mierzącego w ustrój bronią groteski. Wnosił do polskiej edukacji literackiej ton nieznany, łączący różne rodzaje śmiechu: gargantuicznego i Witkacowskiego, z domieszką śmiechu Gombrowicza i Hrabala, Mrożka i Mentzla. Małe, samizdatowe, drobno drukowane wydanie pierwszego przekładu *Moskwy-Pietuszek*¹⁴ było więc dla nas źródłem, rzekłby Bachtin, śmiechu oczyszczającego, który pozwalał sztychować z totalitarnego smoka, bo najbardziej w ucho i pamięć zapadały kpiny pisarza z absurdalnych cech komunistycznego ustroju. Biograficzna legenda towarzysząca recepcji poematu nie obejmowała gorzkiej, trudnej i — co dzisiaj warto sobie uprzytomnić — etycznie złożonej prawdy o życiu rosyjskiego pisarza, który swą niezależność okupił ciężką chorobą i dramatai skomplikowanego życia osobistego. Miłość dwóch kobiet, porzucony syn, choroba alkoholowa i nowotworowa to główne motywy biografii Jerofiejewa, przetworzone też w nieobszernej przecież twórczości. Twórczości wciąż fascynującej dla Rosjan, o czym świadczą liczne materiały, tradycyjnie publikowane i internetowe.

Jerofiejew budzi również niesłabnące zainteresowanie poza granicami Rosji, zaś o ukierunkowaniu recepcji informują już charakterystyczne okładki kolejnych wydań niemieckich, włoskich, francuskich i anglojęzycznych. Jak wynika z przeglądu internetowej dokumentacji, zwykle jest to ikonografia alegoryczno-metonimiczna, przedstawiająca postać alkoholika, żalostny tłumek dworcowy, butelkę wódki i tym podobne, przez fabułę utworu podpowiedziane motywy. Uwagę zwraca projekt okładki do tłumaczenia angielskiego¹⁵. Wyraża on ideę, wokół której organizuję także swoje odczytanie głównego i, jak się zdaje, bardziej uniwersalnego niż w dawnej recepcji sensu *Moskwy-Pietuszek*. To idea wskazana w tytule: bies tkwiący na dnie butelki. Autor wspomnianej okładki na żółtym tle umieścił postać mężczyzny otoczonego szarpiącymi go, za pomocą charakterystycznej, płynnej kreski upodobnionymi do siebie postaciami. Wśród nich jest naga kobieta, choć na pierwszym planie znajduje się uwydatniony mocnym kolorem diabeł. Co istotne, ciemne zmierzwione włosy mężczyzny (Wieniczki) układają się jak gdyby w kształt czarcich rogów, bohater poematu ma więc coś z diabłem wspólnego, przejmuje od niego charakterystyczną

¹⁴ W. Jerofiejew: *Moskwa-Pietuszki*. Przeł. N. Karsov i Szymon Szechter. Londyn: Wydawnictwo KONTRA 1976 (wszystkie dalsze cytaty z tego wydania opatruje skrótem MP z numerem strony).

¹⁵ W. Jerofiejew: *Moscow to the End of the Line*. Transl. by H.W. Tjalsma. Evanston: Northwestern University Press 1994.

cechę „identyfikacyjną”. I być może w lekturze warto również takim tropem podążać...

Jeśli tak, to utwór Jerofiejewa, nie tracąc mocy jako alegoria rozpitego, pogrążonego w rozkładzie kraju, byłby także opowieścią o utracie tożsamości. Traktatem o rozpadzie człowieczego „ja”, rozszarpanego przez demony, które sam sobie stworzył i które są bezkształtne. Traktatem o „pijanej”, nie „myślącej trzcinie”, która utraciwszy kartezjańskie *cogito*, traci też wolę i lewituje na powierzchni bytu, nie doświadczając jego realności. Świat poematu jest tak spotworniały, wynaturzony, że zda się wirtualny — to n e - g a t y w n e s y m u l a k r u m b y t u. Herbertowski potwór Pana Cogito był bezkształtny, ale zewnętrzny wobec świadomego siebie podmiotu. W świecie Wieniczki szatan w płynnej konsystencji alkoholu wnika w człowieka, wytrawia *ratio*, rozpuszcza świadomość. Rzeczywistość i deliryczne majaki przenikają się całkowicie, nie ma miejsca dla Pietuszek — oazy dobra, prawdy i miłości. Jerofiejew jest w tym utworze przewrotnym „komiwojażerem tropów idyllicznych”¹⁶, mistrzowsko eksploatuje archaiczną topikę Wysp Szczęśliwych, by zawarty w niej topos „życie snem” ironicznie udosłownić jako nazwanie egzystencji nowoczesnego *everymana*. W tym ujęciu *Moskwa-Pietuszki* jest obrazem snu-życia-koszmaru, który tylko alkohol pozwala wziąć w ironiczny cudzysłów, oddalić jako jawę.

Opowieść ma skomplikowaną, wielopoziomową strukturę fabularną, poprzerastaną gęstą tkanką splotów intertekstualnych. Fabułę „powierzchniową” tworzy satyryczna opowieść bachiczna, pod nią rozpoznać można psychologiczno-społeczne studium alkoholizmu. Natomiast strukturę „głębinową” — i dla mnie najważniejszą — tworzy opowieść o Upadku. Wszystko to składa się na formę nowoczesnej menippej, ironicznej i wieloznacznej, historycznej i uniwersalnej.

Trzydziestoletni Wieniczka opowiada o swej podróży do Pietuszek i jest to narracja w trybie gawędy spleciona z wielu ludzkich mikrohistorii — anegdot realistycznych, obyczajowych lub fantastycznych, powiązanych nicią alkoholowego motywu. Opowiada o tym, jak pielgrzymował — z walizeczką podłych trunków i torebką cukierków — w kolejny, trzynasty już piątek do miejsca, by jak zwykle spotkać się ze swą ukochaną. Dziewczyna z warkoczem „od karku aż do pupy” (MP, 40) to pijaczka i Beatrycze w jednej osobie; „najukochańsza z wszystkich puszczałskich” (MP, 40), uduchowiona i demoniczna wiedźma z „białymi źrenicami”. Diabelskie przeistoczenie „gołębiczy” w ladacznicę następuje za sprawą trunku. W opisie tej przemiany

¹⁶ Określenie pożyczone od Marka Zaleskiego, autora inspirującej książki *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, która zaczyna się od słów: „Wszyscy poeci (ale równie dobrze można by napisać: wszyscy parający się literaturą) są komiwojażerami tropów idyllicznych” (Kraków: Universitas 2007, s. 5.)

(jak i w całym wątku romansowym) można rozpoznać trawestację motywu metamorfozy głównej bohaterki *Mistrza i Małgorzaty* Buhłakowa. W obu przypadkach kobiety stosują czarci środek; Małgorzata cudowny krem, „gołębica” Wieniczki — kieliszek wódki:

Stojąc wypila, odrzuciwszy głowę do tyłu jak pianistka. A wtedy wszystko jakby z niej uleciało, wszystko co w niej było święte — jakby uleciało z jej oddechem. A potem wygięła się jak dziwka i zaczęła kręcić biodrami — a wszystko z taką ekspresją, że dreszcz mnie przechodził, gdy na nią patrzyłem... (MP, 47)

Jak widać, bies tu sprawuje władzę za pośrednictwem wódki i kobiety, niemniej Wieniczka pragnie dotrzeć do Pietuszek, bo czekająca tam miłość jest dla niego ratunkiem przed samotnością i trwogą. Nieustannie odczuwając „zamglenie ze smutku” (MP, 74), ma poczucie egzystencjalnej dezorientacji, utraty gruntu, rozmazania kierunków i wartości. Trwa w n i e r z e c z y w i s t o ś c i, która emituje sygnały apokaliptyczne:

Coś niedobrego dzieje się na całym świecie. Zgnilizną czuć w całym królestwie i wszystkim brakuje piątej klepki. [...] Czy ja jestem przy zdrowych zmysłach, a oni wszyscy nie, czy odwrotnie: oni wszyscy są przy zdrowych zmysłach, a ja jeden nie? (MP, 101)

Wieniczka balansuje na powierzchni rzeczywistości, gdy tylko zbliży do niej zanadto, natychmiast musi coś wypić, rzeczywistość jest bowiem nie do zniesienia. Bohater traci stopniowo kontrolę nad swą świadomością, widzi zjawy, wchodzi w sferę obłądu, lecz powiada: „symuluję zdrowie duchowe” (MP, 41). Lewituje nad powierzchnią koszmaru-życia, który stara się wyprzeć ze swej świadomości: „A o tym, czym ja żyję, nikomu i nigdy nie powiem ani słowa” (MP, 42). I dalej jedzie do Pietuszek. Na początku wędrowce tej towarzyszą Aniołowie; „Ale dlaczego aniołów wprawia w zakłopotanie każde twoje słowo o tym co cię oczekuje na stacji w Pietuszkach i potem?” (MP, 41). To pytanie przygotowuje czytelnika na dalszy bieg zdarzeń. Okazuje się, że Pietuszki nie istnieją. Mają status paradoksalny: są utopią, przeciwstawioną rozkładającą się, pijanej rzeczywistości, lecz jednocześnie tylko ta utopia ludzi bohatera, że mógłby znaleźć to, co utrzyma go przy życiu: miłość. Moc przywracającą t r z e ź w o ś ć, czucie, istnienie. Jerofiejew przypomina i jednocześnie demaskuje motyw miłości jako celu życia-podróży, celu tutaj urojonego i skleconego z klisz kulturowych. Beatrycze jest dziwką, synek — chorowitą, bliską śmierci istotą. Do Pietuszek, jak powiada w rozmowie z Wieniczką Sfinks, „nikt nie dojedzie”. Nie dotrze do Pietuszek, bo w ostatniej scenie przebity-ukrzyżowany (szydłem) przez „czterech” (jeźdźców apokalipsy); skatowany przez

oprawców-rzezimieszków na zawsze utraci „przytomność” (MP, 126), czyli: utracił świadomość, zdolność jakiegokolwiek odczuwania tego, że jest. Przekroczy próg, za którym zaczyna się „oblęd i świństwo” (MP, 53). Zanim to nastąpi, Wieniczka będzie uciekał, szukał pomocy, być może ufając, że jego podróży nadal towarzyszą Aniołowie. Jednak gdy przekraczał granicę przytomności, „Bóg milczał”, natomiast „aniołowie roześmieli się” (MP, 120). Wieniczka pozostaje więc tak jak przedtem „zupełnie sam i pełen zdumienia” (MP, 102).

4.

Wielowymiarowy świat opowieści Jerofiejewa najłatwiej przyjąć jako Orwellowską z ducha przypowieść o zniewoleniu. Nie przez alkohol — przez System, scentralizowany w Kremlu, którego Wieniczka, w odróżnieniu od innych „ani razu nie widział”, lecz który jednak w końcowej scenie „jaśniej” przed nim „w całej swej okazałości”. To o Kremłowską ścianę tłuką jego głową rzezimieszki, głową długo odporną na działanie „jedynie słusznej” prawdy. Kreml triumfuje jako centrum świata, przedtem Wieniczka — gdziekolwiek by poszedł — odnajdywał dworzec Kurski, z którego, jak wiadomo, drogi i pociągi prowadzić mogły w różne strony. Miał więc pewne obszary wolności: własne trasy do dworca, własne receptury „koktajli”, własne Wyspy Szczęśliwe zamieszkałe przez bezimienną „gołębicę” z długim warkoczem i Synka. To dla niego istoty najbliższe, mogłoby razem tworzyć rodzinę — choć ona to „ruda suka”, a synek umierający; więc rodzina też marna, daleka od mitu.

W lekturze alegorycznej sowietyzacja świata Wieniczki obejmuje wszystko poza nim samym, bo choć tkwi on w świecie kalekim, to jednak przenikliwie pojmuje jego zasadę, brak, ułomność. Także gromadka uczestniczących z nim w pijackiej odysei pasażerów-oryginałów stosunkowo łatwo, dzięki ironicznej alkoholowej narracji, pozbywa się zsowietyzowanej „gęby”. Wieniczka darzy ją współczuciem, bliźnią miłością. Ludzka pokraczność, brzydota i degeneracja są tu nie tyle konsekwencją alkoholizmu, ile produktem przeciw-ludzkiej, niszczącej ideologii. Wieniczka nie poddaje się sowietyzacji, gdyż ocala indywidualność — ma erudycję, szerokie horyzonty, głęboką świadomość; tyle, że wszystko to miesza mu się z ordynarną pospolitością, strzępami sloganów i nowomowy. Mówi kodem „zredukowanym” i literackim jednocześnie. Niemniej bohater Jerofiejewa nie uchroni się przed mimikrą, ulegnie „otumanieniu”, podda — w odróżnieniu od bohaterów Witkacego — dezindywidualizacji. Kiedy go poznajemy, podejmuje wyprawę do Pietuszek; oscyluje jeszcze na granicy między bytem

„intymnym”, jednostkowym a kolektywnym. W zakończeniu poematu Pietuszki zostają utożsamione z punktem wyjścia: z Moskwą. Kreml więc jest wszędzie, Pietuszki — nigdzie.

Kim jest bies w tak prowadzonej lekturze alegorycznej? Systemem. A totalitarny system i alkohol to jedno, bo w świecie Wieniczki pijaństwo ma zasięg totalny. Nie ustaje i nie omija nikogo. Pijany świat. Przenicowany świat. Wywrócony na opak, lecz nie skarnawalizowany. Kiedy bowiem karnawał odwracał hierarchie, to jednak ich nie unicestwiał; przeciwnie, umacniał. Świat mógł po święcie, po oczyszczającym śmiechu wrócić do dawnego porządku. Jego „podszewką” pozostawał nadal nienaruszalny, metafizyczny ład gwarantowany przez zasadę kosmicznej, boskiej analogii („jak na górze, tak na dole”). Jerofiejew, nicując świat, pokazuje pustkę. Pisarz kolejno ironizuje — poprzez konfrontację z totalitarnym światem — wszystkie wielkie, dziedziczone przez ludzkość systemy: religię, filozofię, kulturową tradycję śródziemnomorską, literaturę. I nic nie wytrzymuje tej konfrontacji, wszystko obraca się w swe przeciwieństwo. Wzniosłe słowa Turgeniewa, Tolstoja, Gogoła, Czechowa w połączeniu z kontekstem, w którym się pojawiają, brzmią komicznie. Szlachetne postaci literackie okazują się ordynarnie pospolite, jakby tylko przebrane w swą szlachetność, czystość i prawość. Przenicowany na swą drugą, spodnią warstwę świat nie ulega odnowie. Bo nie ma „wierzchu”, czyli rzeczywistości i „spodu”, czyli metafizycznej podszewki. Boska zasada już „nie działa”, gdyż nie ma granicy między *sacrum* a *profanum*, tak jak nie ma tu granicy między jawą a pijacką fantasmagorią.

Światem Jerofiejewa rządzi generalna zasada kontrastu: to wizja rozpięta między realnością i światem-jaki-powinien-być, między *sacrum* a *profanum*, między „tu i teraz” a „tam i nigdyś”. Nie ma wszakże kontrastu między jawą a snem: sny i majaki Wieniczki są bowiem równie koszarne, co realne zdarzenia i trudno je od siebie oddzielić. Przeczucia i lęki Wieniczki nasilają się wraz z podróżą, zapada noc. „Trwoga szła z samego dna duszy mojej i nie mogłem zrozumieć co to za trwoga i skąd się wzięła, i dlaczego jest tak nieokreślona...” (MP, 101). I dalej: „Za oknem płynęła czern i wciąż trwożyła. I budziła czarną myśl” (MP, 103). Topika ciemności zbliża utwór do kontekstu eschatologicznego. Dojeżdżając do jednej z ostatnich stacji Wieniczka zobaczy, że na „zapoconej szybie wyraźnie i bardzo ładnie było napisane: ‘...’” (MP, 110). To czytelna aluzja do biblijnej przepowiedni upadku Babilonu: *mane, tekel, fares*. Aluzja do tych słów i zarazem ich unieważnienie, bo cudzysłów obejmuje b r a k świętego tekstu.

Wieniczka nie przyjmuje domyślnego sensu „napisu”, odurza się, sięga po kolejny haust wódki. „I od razu rozproszył się mrok, w którym byłem pogrążony, i zorza weszła z samej głębi duszy mojej i mojego rozsądku”

(MP, 110). Znaki apokalipsy są więc dla niego już puste, apokalipsa wedle porządku Bożego — niemożliwa. Przecież w trakcie podróży opowieści słyhać było śmiech, „Wszyscy konali ze śmiechu” (MP, 81). Mamy zatem do czynienia z kolejnym „tańcem na wulkanie”, katastroficzną groteską rozpowszechnioną w kulturze nowoczesnej jako odpowiedź na odczucie egzystencjalnego absurdu. Wobec absurdu, tej „czkawki”, która nie wiadomo, skąd się bierze, mówi bohater Jerofiejewa, „jesteśmy bezradni. Jesteśmy całkowicie pozbawieni wolnej woli, jesteśmy we władzy dowolności, która nie ma imienia i od której nie ma ratunku” (MP, 56).

Wśród licznych odniesień intertekstualnych poematu wiele słów i obrazów kieruje uwagę czytelnika w stronę biblijnych wątków drogi krzyżowej, ofiary, śmierci Jezusa. Zostały one w czytelny sposób odwrócone, ukazując swą „pustą” semiozę. Podróż Wieniczki można tedy pojmować jako powtórzenie motywu ofiary, która jednak nie owocuje ani zmartwychwstaniem, odkupieniem. Wieniczka pozostanie „bez świadomości”, osunie się w jeszcze głębszą ciemność niż ta, którą widział z okien pociągu. Pijacki tłum nie wyjdzie z alkoholowego otumanienia. Z „kredowego koła życia”, jak pisał w *Plaskorzeźbie* Tadeusz Różewicz, wyjść można bowiem tylko poprzez śmierć. Ta jednak w poemacie Jerofiejewa też nie jest śmiercią prawdziwą, nie wiadomo bowiem, czy przebity sztyłem oprawców Wieniczka umarł w rzeczywistości, czy tylko w swym pijackim majaczeniu. Powtórzona *pasja* ma w swoim tle nie *sacrum*, lecz *delirium*.

Podróż Wieniczki, kopiując wzór pielgrzymki, okazała się błędną wędrówką. Bohater, jadąc do Pietuszek, wracał do Moskwy. To błądzenie i późniejsza ucieczka prowadząca nieoczekiwanie do tego, co zawsze omijał: do Kremla, przemieniają trasę wędrówki w labirynt¹⁷. Pozbawiony nici Ariadny — bohater nie opuści go nigdy. Nie odzyska „świadomości”, nie oddzieli świata od maligny. Centralny więc motyw tej opowieści: droga ku śmierci, nie znajduje jednoznacznego zamknięcia. Bo i śmierci w tym świecie, powtórzmy, jakby nie ma. Nie ma granicy między nią a życiem, skoro życie ma cechy pijackiego snu. Chwilami narrator próbuje z tego snu się wybudzić:

Nie przejmuj się, nie przejmuj, Jerofiejew... Talita kumi — jak powiedział Zbawiciel — to jest wstań i idź. Ja wiem, wiem, ty jesteś zmiażdżony — całym ciałem i duszą, a na peronie mokro i pusto, i nikt nie czekał na ciebie. A mimo to wstań i idź. Spróbuj (MP, 119).

Słowa Zbawiciela pozostają tylko cytatem, ironizowanym przez zderzenie z zdesakralizowanym kontekstem, bo odnoszą się do snu pijaka.

¹⁷ Por. M. Wołk: *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*. Toruń: Wyd. Naukowe UMK 2009.

Gospodarzem świata Wieniczki przestał być Bóg, który człowieka opuścił i pozostaje wobec jego męki obojętny. Wieniczka mówi sam do siebie: „Talita kumi, to jest wstań i przygotuj się na śmierć...” (MP, 125). Jeśli Bóg milczy, kto przejął nad światem władzę? Zapewne szatan. W ostatniej scenie — władzę ma przebijający szydłem gardło Wieniczki jeden z oprawców, ten „o najbardziej klasycznym i okrutnym profilu” (MP, 126). Lecz skoro jest to deliryczna *pasja*, to i ów nowy władca-rzezimieszek jest wytworem pijanego umysłu. Szatanem, demonem już nie tak pocziwym, jak ludowy „czart”, nie tak wyrafinowanym, jak Goetheański Mefisto i nie tak „psychoanalitycznym” jak biesy Dostojewskiego. To w istocie rzeczy szatan bezpostaciowy, „wszyty” w wywrócony na nice świat i wszczepiony w rozum człowieczy. Szatan wyprodukowany przez nowoczesność — jej kulturę, ideologię, socjologię.

W poemacie Jerofiejewa alkohol zda się narkozą, aplikowaną przez diabła, by Wieniczka nigdy nie odzyskał „przytomności”. Sęk w tym, że bez alkoholu żyć tutaj nikt nie chce, nikt, dosłownie nikt — ani mężczyzna, ani kobieta, ani stary, ani młody, ani głupi, ani mądry. „Bowiem czy życie ludzkie nie jest chwilą podchmielenia duszy, a także zamroczenia duszy. Wszyscy jesteśmy jakby pijani, tylko każdy na swój sposób” (MP, 120). Picie definiuje człowieczeństwo. Daje iluzję wolności, samostanowienia, indywidualności. Lecz prowadzi do uzależnienia (od diabła), więc do zwiększenia dawki, więc do delirycznej śmierci. A skoro diabeł jest dawcą śmierci, to i on musi być dawcą życia...

Życie — gdyby było podarunkiem szatana — nie może być wiele warte. Toteż bohaterowie Jerofiejewa nie pragną i nie potrafią po Heideggerowsku „czuć przy byciu”. Uciekają od jawy, cierpienia, nie chcą zachować świadomości. Chcą tylko przetrwać godziny do „otwarcia sklepu”...

Styczeń, 2012

Анна Легежиньска

БЕС НА ДНЕ БУТЫЛКИ...
МЫСЛИ И КОНТЕКСТЫ ДЛЯ НОВОГО ПРОЧТЕНИЯ ПОЭМЫ ЕРОФЕЕВА

Резюме

Слово «бес» в разных европейских культурах вызывает универсальные ассоциации с понятием зла, греха и наказания. В моем эссе оно является метафорой распада сознания современного субъекта. Бес в виде алкоголя «крадет» человеку сознание, борьба со злом заканчивается поражением. Знаменитым примером «алкогольной прозы» в литературе считается российское произведение Венедикта Ерофеева *Москва-Петушки*, впервые

прочитанное в Польше благодаря эмиграционному переводу (вне цензуры) в 1976 году, позднее обновленное в качестве аллегории советского тоталитаризма. Сегодня книга требует нового прочтения, поэтому выбираю новые контексты и примеры: стихотворение Ежи Либерта, прозу Малькольма Лаури (*У подножия вулкана*), а также Марка Хласко (*Петля*) и другие польские тексты из новейшей литературы. В анализе российской «поэмы» я обращаю внимание на широко понимаемую проблему свободы личности, живущей в десакрализованном мире, лишенном фундаментальных ценностей. Показываю трассу путешествия-жизни на плане порочного круга, выходом из которого может быть только смерть. Герой Ерофеева в этой интерпретации – это человек, отдавший «душу» или личность «дьяволу», но не совершивший тем самым никакого выбора, потому как отчасти был обречен на существование без сознания.

Anna Legeżyńska

DEVIL AT THE BOTTOM OF A BOTTLE...
THOUGHTS AND CONSIDERATIONS FOR RE-READING YEROFEYEV'S POEM

Summary

In different European cultures a word „devil” implies universal association with a concept of evil, sin and punishment. In my essay it is a metaphor of modern subject division. The devil in the form of alcohol steals consciousness from a person, a fight with evil ends in failure. The most prominent example of „alcohol prose” in Russian literature is Venedict Yerofeyev’s book *Moscow-Petushki*. For the first time it was available in Poland in 1976 thanks to “emigrant translation” (no censorship), then reprinted as an allegory of Soviet totalitarianism. Nowadays it requires new interpretation, therefore I choose new contexts and examples: a poem by Jerzy Liebert, pieces of prose by Malcolm Lowry (*Under the Volcano*), Marek Hlasko (*Loop*) and other Polish newest literary works. Analysing Russian narrative poem I pay attention to the problem of individual freedom in a desacralized world, where there are no moral values. I show a route of life-peregrination as a vicious circle that may be broken only by death. Character created by Yerofeyev is a person, who gave his “soul” (i.e. his identity) to the “devil”, but he did not made any choice, because he had been predestined to existence without consciousness.