

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
20



NR 2612



40 LAT
UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO

20



Rusycystyczne
Studia
Literaturoznawcze

*Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej
XX i XXI wieku*

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Jadwigi Gracli



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2008

**Redaktor serii: HISTORIA LITERATUR SŁOWIAŃSKICH
BARBARA CZAPIK-LITYŃSKA**

**Recenzent
ADAM BEZWIŃSKI**

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (<i>Halina Mazurek</i>)	7
Justyna TYMIENIECKA-SUCHANEK: O nowelach włoskich Dmitrija Mierieżkowskiego	9
Jadwiga GRACLA: Dramat czy wskazówka jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikołaja Jewreinowa <i>To, co najważniejsze</i>	23
Andrzej POLAK: <i>Czas głuchej jesieni</i> Jurija Dawydowa. Uwagi na temat gatunku powieści historycznej	32
Katarzyna JASTRZĘBSKA, Alicja MRÓZEK: O „zepsutych aforyzmach” Anatolija Kima	56
Anna DOMOGALLA: Rosyjska powieść kryminalna XX—XXI wieku. (Wokół przemian gatunkowych)	71
Halina MAZUREK: Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrpajewa	84
Lidia MIĘSOWSKA, Beata PAWLETKO: Okiełznać dziki Ru.net. Internet a przemiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej	96
Indeks osobowy (oprac. <i>Jadwiga Gracla</i>)	115

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (<i>Галина Мазурек</i>)	7
Юстына ТЫМЕНЕЦКА-СУХАНЕК: Об итальянских новеллах Дмитрия Мережковского	9
Ядвига ГРАЦЛЯ: Драма или ответ на вопрос как жить. Несколько замечаний о драме Н. Евреинова <i>Самое главное</i>	23
Андрей ПОЛЯК: <i>Глухая пора листопада</i> Юрия Давыдова. Замечания на тему жанра исторического романа	32
Катажина ЯСТЖЕМБСКА, Алиция МРУЗЕК: О „испорченных афоризмах” Анатолия Кима	56
Анна ДОМОГАЛЛА: Русский детектив XX—XXI века (жанровые перемены)	71
Галина MAZUREK: Притчи с припевом. Драматургия Ивана Вырыпаева	84
Лидия МЕНСОВСКА, Беата ПАВЛЕТКО: Обуздать дикий Ru.net. Интернет и русская литература — взаимодействия и модификации жанров	96
Указатель имен (сост. <i>Ядвига Грацля</i>)	115

CONTENTS

Introduction (<i>Halina Mazurek</i>)	7
Justyna TYMIENIECKA-SUCHANEK: On Italian short stories by Dmitrij Mierieżkowski	9
Jadwiga GRACLA: A drama or a hint how to live? A few remarks on Nikolaj Jewreinow's drama <i>To, co najważniejsze</i>	23

Andrzej POLAK: Jurij Dawydow's <i>Czas głuchej jesieni</i> . Remarks on the genre of the historical novel	32
Katarzyna JASTRZĘBSKA, Alicja MRÓZEK: On Anatolij Kim's spoiled aphorisms	56
Anna DOMOGALLA: A Russian criminal novel of the 20 th and 21 st centuries. (Around genre changes)	71
Halina MAZUREK: Parables with a chorus. On Iwan Wyrpajew's plays	84
Lidia MIĘSOWSKA, Beata PAWLETKO: The conquer of the wild Ru.net. Internet versus genre changes in Russian literature	96
Index of persons (ed. <i>Jadwiga Gracla</i>)	115

Słowo wstępne

Dwudziesty tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” poświęcony został zagadnieniom związanym z przekształceniami dokonującymi się w dziedzinie gatunków literackich. Proces przemian jest nieustanny, w zależności od epoki mniej lub bardziej intensywny. Temat zatem jest często eksploatowany, ale wciąż pozostaje aktualny, zwłaszcza w ostatnich latach, kiedy literaturoznawcy próbują dokonać pewnych rozeznań gatunkowych w bogatej i różnorodnej produkcji tekstów postmodernistycznych.

Od klasycystycznego ładu i w miarę konsekwentnie przestrzeganej czystości gatunkowej minęło już dużo czasu i nastąpiło wiele istotnych zmian. Nigdy jednak nie przekraczano tak dalece granic wytyczonych niegdyś przez *Poetykę* Arystotelesa i poetyki pseudoklasyczne jak dziś, kiedy to podstawowe gatunki literackie przestają niekiedy nawet być rozpoznawalne. Zawodne okazują się tradycyjne metody badawcze, a wszelkie segregacje i uporządkowania nie owocują konkretnymi. Coraz częściej praca badacza bywa po prostu przygodą, rekonesansem bez dalszych poważniejszych konsekwencji. Proces badania gatunków ukierunkowuje przypadkowość, wyjątkowość i dowolność pisarstwa postmodernistycznego.

Niniejszy zbiór prac stanowi próbę rozpoznania pewnych, zarówno powtarzających się we współczesnej literaturze rosyjskiej zjawisk związanych z przebudową gatunków literackich, jak i przypadków jednostkowych, ale ciekawych i godnych uwagi. Dwa początkowe artykuły dotyczą okresu modernizmu, a więc czasu naznaczonego piętnem wszelkich przemian literackich. Pozostałe wiążą się już bezpośrednio z nowym pisarstwem, choć wymagającym, jeśli nie podsumowań to przynajmniej fachowych komentarzy na temat określony w tytule publikacji. Zadaniem autorów, w przeważającej mierze najmłodszej generacji pracowników Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego, było przede wszystkim potwierdzenie, na wybranych przykładach, różnorodności odmian gatunkowych cechującej literaturę postmodernistyczną, zasygnalizowanie problemów w identyfikacji gatunków oraz zwrócenie uwagi na modyfikacje gatunkowe do

tej pory nieopisywane. Istotną sprawą jest poruszane przez niektórych autorów wzajemne przenikanie się cech różnych gatunków w jednym utworze, jak również synteza sztuk zmieniająca radykalnie oblicze podstawowych rodzajów i gatunków literackich. Znaczące przemiany na tym obszarze następowały w wyniku sięgania pisarzy po obce teksty. Zjawisko to przeżywa dziś swoją kulminację i daje nieograniczone możliwości swobodnej gry z tradycjami, usprawiedliwiającej wszelkie eksperymenty gatunkowe.

Tak się złożyło, że pierwszy artykuł w niniejszym tomie pokazuje, jak eksperymentowano z obcym tekstem na początku XX stulecia, jak gra z tradycjami literackimi i kulturowymi była jeszcze stonowana, delikatna, z zachowaniem pewnych reguł, ale owocująca nowatorstwami gatunkowymi. Autorzy dwu ostatnich studiów natomiast zajmują się opisem powstawania zupełnie nowych gatunków, zgodnych z duchem naszych czasów, może raczej z techniką ostatnich lat, np. powieść komputerowa, reality drama, dramat rapowany itp.

Zaprezentowane prace odznaczają się różnorodnością omawianego materiału, który dotyczy takich gatunków literackich jak np. nowela, dramat, powieść historyczna, powieść kryminalna. Przedłożony tom nie pretenduje do roli pionierskiej publikacji, ale jego autorzy żywią nadzieję, że czytelnicy znajdą w ich skromnych trudach trochę interesujących i ważnych spostrzeżeń na temat przekształceń gatunkowych w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej.

Halina Mazurek

O nowelach włoskich Dmitrija Mierieżkowskiego

Justyna Tymieniecka-Suchanek

Kopiuj mistrzów, dopóki sam nie zostaniesz mistrzem

Stefan Żeromski: *Aforystykon*

Dmitrij Mierieżkowski nie zasłynął jako autor tzw. małej prozy. Co więcej, krótka forma narracyjna (mam na myśli nowelę) nie była jego szczególnie silną stroną. W dorobku znajduje się bodaj jedyny zbiór nowel z okresu wczesnej twórczości. W skład tego niewielkiego zbioru figurującego pod nazwą *Итальянские новеллы*¹ weszło siedem nowel: *Святой Сатур. Флорентинская легенда* [*Święty Satyr. Florencka legenda*], *Рыцарь за прялкой. Новелла XV века* [*Rycerz przy kołowrotku. Nowela XV wieku*], *Любовь сильнее смерти* [*Miłość silniejsza od śmierci*], *Наука любви* [*Nauka miłości*], *Железное кольцо. Новелла XV века* [*Żelazna obrączka. Nowela XV wieku*], *Превращение. Флорентинская новелла XV века* [*Przemiana. Nowela florencka XV wieku*], *Микеланджело* [*Michelangelo*]. Utwory te powstały w latach 1895—1902, a ich pierwodruki — z wyjątkiem tekstu *Michelangelo*, który został włączony do zbioru nowelistycznego opublikowanego nakładem Wydawnictwa „Skorpion”, ukazały się w czasopiśmie: „Северный вестник”, „Нива” i „Всемирная иллюстрация”.

Wśród wymienionych nowel nie ma utworów nowatorskich i w pełni samodzielnych na miarę rosyjskich mistrzów krótkiej formy. Warto jednak odnotować, że fascynacja odmiennymi kulturami ujawniona we wczesnej twórczości prozatorskiej Mierieżkowskiego (w gatunku, do którego pisarz właściwie nie powróci), nie opuści go już nigdy. Chciałabym uczynić tematem niniejszego tekstu właśnie nowelistykę Mierieżkowskiego dlatego, że nowe włoskie — gatunkowy „ende-

¹ Д.С. Мережковский: *Собрание сочинений в четырёх томах*. Т. 4. Москва 1990, s. 369—521. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, stronę zamieszczam w tekście. Nowele włoskie zostały niedawno ponownie opublikowane: Д.С. Мережковский: *Данте: Роман и новеллы*. Москва 2005.

mit” w twórczości autora powieści, dramatów, poezji, eseistyki i krytyki literackiej — wskazują jeden z kierunków kulturowych zainteresowań i literackich inspiracji młodego pisarza. Ponadto okres ich powstawania, gatunkowa i literacka proweniencja, miejsce akcji (Włochy, głównie Florencja), jednolity styl narracji (głównie trzecioosobowej), podobieństwo ideowo-tematycznych założeń i rozwiązań kompozycyjnych (kompozycja zamknięta) oraz koncentracja wokół określonej anegdoty (motywu) pozwalają uznać te utwory za swoisty cykl literacki, charakteryzujący się kompozycją swobodnego układu (cykl luźny). Zaznaczmy, że cykle stanowią pewną prawidłowość w twórczości powieściowej i eseistycznej Mierieżkowskiego, wśród nich warto wskazać choćby trylogie (np. *Христос и Антихрист, Царство Зверя, Лица от святых от Иисуса к нам, Реформаторы*) i dylogie (np. *Рождение богов. Тутанкамон на Крите, Мессия; Данте, Наполеон*).

Geneza nowel włoskich wiąże się zapewne z pierwszym wyjazdem zagranicznym pisarza w 1891 roku do Włoch (długo mieszkał w Rzymie, we Florencji, na Sycylii)². Źródeł fascynacji Italią należy też szukać w typowym dla literatury przełomu XIX i XX wieku zjawisku stylizacji³ — w tym czasie indywidualnej twórczości wielu pisarzy towarzyszyła zakrojona na szeroką skalę wymiana wartości literackich, tak było np. w przypadku Michaiła Kuzmina⁴ czy Walerija Briusowa⁵.

Oglądanie świata przez pryzmat mniej lub bardziej oddalonych kulturowo i temporalnie epok i stylów stanowi zasadniczy fenomen sztuki pisarskiej Mierieżkowskiego, a w nowelach włoskich wyraża się wprost. Tu — jak się zdaje, pod wpływem pierwszej lektury — stylizacja obejmuje niemal wszystkie płaszczyzny tekstu: gatunkową, kompozycyjną, językową. W rezultacie mamy klasyczną postać noweli, ukształtowanej we Włoszech w epoce renesansu, w XIV—XVI wieku, doskonałej pod piórem mistrzów gatunku, takich jak: Matteo Bandello, Franco Sacchetti, Tommaso Guardati (Masuccio Salernitano), Giambattista Giralaldi, Gian

² Z podróży do Włoch wiąże się głównie geneza powstania powieści o Leonardzie da Vinci, do której Mierieżkowski zbierał materiał. Pierwszym miastem, odwiedzionym przez pisarza nieprzypadkowo była Wenecja. Zob. С. П о в а р ц о в: „Люди разных мечтаний” (*Чехов и Мережковский*). „Вопросы литературы” 1988, № 6, s. 160.

³ Ж. З ё л ь д х е й н - Д е а к: *К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века*. „Hungaro-Slavica” 1978, s. 389—402; Н. Барковская: *Стиль и стилизация в модернистской прозе начала XX века*. В: *Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900—1930 гг.)*. Ред. В.В. Эйдинова. Екатеринбург 1996; S. B a l b u s: *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.

⁴ В. С т е м п с з ы ń с к а: *Стилизация в прозе Michaiła Kuzmina*. В: *Дзiesięć wieków związków Wschodniej Słowiańszczyzny z kulturą Zachodu*. Red. J. B o r s u k i e w i c z. Cz. 1. Lublin 1990, s. 365—375.

⁵ М.Ю. Жилкин: *В. Я. Брюсов и Э. А. По. Стилизация в новелле „Теперь, когда я про-
снулся...”*. В: *Судьба жанра в литературном процессе*. Ред. Н.В. Дулова. Иркутск 1996.

Francesco Straparola⁶. Zbiór nowel Mieriezkowskiego jest w gruncie rzeczy wtórną artystyczną kompilacją utworów lub pomysłów włoskich autorów, którzy sami czerpali z różnych źródeł, czego dowodem jest anonimowa seria krótkich opowieści zatytułowanych *Novellino* i jej niejednorodna geneza sięgająca *Biblii* i legend antycznych oraz tekstów rodzimych, francuskich, prowansalskich i łacińskich.

Twórczość nowelistów włoskich była prawdziwą kopalnią tematów nie tylko dla Mieriezkowskiego, ale także dla innych pisarzy, w tym dla samego Williama Szekspira, który, pisząc *Romeo i Julię*, wykorzystał prastary motyw z noweli Luigiiego da Porta *Historia niedawno odkryta o dwojgu szlachejnych oblubieńcach*⁷. Mieriezkowski nie ukrywał źródeł inspiracji swych pierwszych prób prozatorskich, o czym świadczą chociażby podtytuły nowel. I tak, *Rycerz przy kółwrotku* to nie tyle parafraza noweli *Cudowna krotochwila uczyniona przez pewną niewiastę dwóm baronom węgierskim*, której autorem jest Matteo Bandello, ile jej wolny przekład. Podobnie ma się rzecz z *Przemianą*, która jest nieco skróconą wersją utworu Antonia Manettiego *Nowela o snycerzu, co go zwali Grubym*⁸. Z kolei *Święty Satyr* Mieriezkowskiego bardziej przypomina jeden z utworów Anatola France'a pod tym samym tytułem niż autentyczną legendę florencką. Gdyby nie fakt, że nowela została przez pisarza opatrzona informacją *Из А. Франца*, można by mu zarzucić plagiat, utwór ten bowiem nie tyle nawiązuje do prozy pisarza francuskiego, ile jest dokładnym tłumaczeniem jego opowiadania o wczesnym renesansie pod tym samym tytułem⁹. W innych nowelach z omawianego zbioru Mieriezkowskiego również odnajdujemy pomysły zaczerpnięte z utworów włoskich autorów — w postaci określonych wątków, motywów, epizodów, sytuacji.

W nowelach Mieriezkowskiego bez wątpienia odnajdujemy cechy typowe dla stylu włoskiej noweli renesansowej. Najsilniej narzucającym się wyrazem tej stylizacji jest umiarkowane nasycenie języka italianizmami i latynizmami. Barbaryzmy owe występują w wersji oryginalnej i są to zarówno nazwy własne („Джованни торговал на Старом Рынке — *Mercato Vecchio*”; „Через несколько лет ему обещали выгодное и почётное место знаменосца Льяного

⁶ Noweliści tamtych czasów dużo pisali, np. Matteo Bandello w swoim dziele *Novelle*, będącym zbiorem kilkuset nowel, stworzył doskonały i wiarygodny wizerunek codziennego życia i obyczajów epoki; jest to prawdziwa galeria różnych ludzi — od króla przez artystę do kupca, rzemieślnika i chłopa, którą uzupełniają opisy miast i wsi. Kolejny pisarz to Franco Sacchetti. Jego najważniejsze dzieło to zbiór *Trecento novelle*, z których zachowało się ponad dwieście nowel zawierających facecje i anegdoty z czternastowiecznego życia włoskiego. Tommaso Guardati zaś pisał nowele realistyczne i antyklerykalne. Zob. M. Brahm er: *Wstęp*. W: *Dawna nowela włoska*. Wybór J. Gałus zka. Warszawa 1969.

⁷ Zob. J. Gałus zka: *Postowie*. W: L. Porto: *Romeo i Julia*. Warszawa 1963, s. 51—56.

⁸ Zob. *Dawna nowela włoska...*, s. 121—151, s. 257—272.

⁹ Zob. A. France: *Święty Satyr*. Tłum. J. Rogoziński. W: A. France: *Opowiadania*. Wyboru dokonał J. Adamski, wstępem opatrzył J. Rogoziński, przeł. E. Bąkowska [i in.]. Warszawa 1957, s. 281—303.

Цеха — именитого флорентинского *Arte di Lana*”; „В торжественной и мрачной зале, во Дворце шестнадцати (*Palazzo de sedici*), папа, [...] сидел под триумфальным балдахином [...]”), jak i *pospolite* („Устроено было торжественное церковное шествие по улицам с пением жалобных *miserere*”; „Но не одна диалектика, а весь круг человеческих знаний, *trivium* и *quadrivium*, был у мессера Фабрицио, как на ладони”; „Обманывает простодушных, [...] но это *fortunato garzone* [...] удивительно ловко устраивает свои дела”), jak i cytaty zaczerpnięte z dzieł Cyserona, Petrarke („*Morte bella pareva nel suo bel viso*”) i innych autorów, bądź wyrazy *pospolite* w formie fonetycznie zrusyfikowanej (фра, боттега, мессер, мона, альберго, подест, эчеленца, доганьеры, цокколи, борго). Te obce wtręty leksykalne tworzą klimat epoki. Stylizacja historyczna, a raczej lingwistyczna, sprowadzająca się do manieri pisarskiej polegającej na ukazaniu odległej epoki za pomocą środków językowych, sprawia, że czytelnik przenosi się w świat obcej kultury, w środowisko ludzi innego pokroju, obyczajów i odmiennej mentalności. W tworzeniu tej iluzji pisarz sięga po postaci historyczne, architekturę, znane zabytki, a więc po wszystko to, co tworzy barwny koloryt epoki. W stylizacji lingwistycznej zachowuje jednak umiar i powściągliwość. Sam bowiem język nowel jest w niewielkim stopniu archaizowany, może raczej wystylizowany na mowę dawnych czasów. Archaizacja nie opiera się tutaj na zjawiskach składniowych, a więc inwersjach, niewspółczesnym szyku, przesunięciu orzeczenia na koniec zdania lub na pozycję inicjalną, zabiegi językowe sprowadzają się jedynie do stosowania przestarzałej leksyki (np. *молвить*, *паче*, *намедни*, *ибо*, *обитель*, *изволить*, *чело*, *воистину*).

W dawne czasy przenosi się czytelnik nowel Mierieżkowskiego głównie za sprawą fabuły. Przyjrzyjmy się więc bliżej kolejnym utworom i spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: co je łączy z klasyczną nowelą renesansową?¹⁰ Mierieżkowski, podobnie jak Giovanni Boccaccio, w nowelach opisuje częściej sytuacje śmieszne niż dramatyczne. Nie można wykluczyć, że *Dekameron* (1353), który stał się wzorem dla nowelistów w różnych krajach, dostarczając im pomysłów, również dla Mierieżkowskiego był źródłem inspiracji. Zaczniemy od nowel bogatych w *facecje* i *aneddoty*. Nowele te utrzymane są w tonie żartobliwym, ich akcja opiera się na komizmie sytuacyjnym, tematem są epizody z życia jednej postaci,

¹⁰ Wiedzę o noweli renesansowej czerpię z: G. Boccaccio: *Dekameron*. Tłum. E. Boyé. Przedmowa M. Brahm er. Warszawa 1971; S. Żak: *Nowela — opowiadanie (ewolucja gatunku)*; A. Kr a w c z y k: *Świat nowel Giovanni Boccaccia „Sokół”, „Trzy pierścienie”*. W: *Nowela — opowiadanie*. Red. S. Żak. Kielce 1994; J. Heistein: *Historia literatury włoskiej. Zarys*. Wrocław 1987, s. 28—115, P. Sa l w a: *Historie zmyślone — historie prawdziwe. Ideologia i polityka w dawnej noweli tokańskiej*. Warszawa 2000. Zob. również: S. S t a b r y ł a: *Funkcja noweli w strukturze gatunków literatury rzymskiej*. Warszawa 1974; *Nowela — opowiadanie — gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1979. Por. hasła: *Anegdota*, *Facecja*, *Krotochwila*, *Nowela*, *Opowiadanie*, *Żart* w: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988.

a wieńczy je dowcipna pointa. Zilustrujmy humorystyczny wydźwięk nowel, prezentując streszczenia poszczególnych utworów.

W noweli *Rycerz przy kołowrotku* (1895) akcja rozgrywa się w zimowej scenerii. W czasie polowania baron Ulryk znajduje schronienie w zamku Arnolda, z którym nie tylko się zaprzyjaźnia, ale bierze za żonę jego siostrę. Małżonkowie przenoszą się do Bohemii, gdzie bohater przyjmuje intratną posadę u króla węgierskiego Macieja i w ten sposób ratuje siebie oraz Dianorę przed grożącą im ruiną finansową. Po zakończeniu służby Ulryk bierze udział w przyjęciu wydanym przez Beatrycze. Kiedy rozmowa toczy się na tematy miłosne, jeden z jej uczestników dowodzi, że wszystkie przedstawicielki płci pięknej są istotami niemoralnymi. Wypowiedziana opinia staje się pretekstem do zakładu o wierność kobiety: dwaj mężczyźni zakładają się z Ulrykiem o to, że uwiodą jego żonę. Ulryk, pewny wygranej, podpisuje zakład z polskim rycerzem Władysławem i węgierskim baronem — Albertem. Pierwszy do Dianory wyrusza Albert. Jednak kobieta, zorientowawszy się, że baron ma haniebnne zamiary, wyznacza mu schadzkę w baszcie zamku, gdzie zostaje podstępem uwięziony. Albert dowiaduje się od służącej Barbary, że otrzyma dobre jadlo, jeśli będzie praść na kołowrotku. Im więcej uprzedzie, tym smaczniejszy zje obiad. Po paru dniach głodówki upokorzony zabiera się do pracy, a następnie przyznaje się Barbarze do zakładu. Dianora, uprzedzona o wszystkim przez służącą, czeka na przybycie Władysława, którego spotyka ten sam co Alberta los, Polak zostaje zmuszony do robienia na drutach pończoch z nici, które sporządził na wrzecionie jego konkurent. Kiedy mąż wraca do wiernej Dianory, ta chwali się, w jaki sposób ukarała zalotników. Zgodnie z zakładem Ulryk ma prawo zająć ich majątki, jednak z tego rezygnuje. W zamian oczekuje zadośćuczynienia, wystawiając mężczyzn na pośmiewisko: Albert tańczy na balu w pończochach zrobionych przez rycerza, który po tym, jak okazało się, że nie ma majątku, ucieka ze wstydu do Wenecji.

Akcja utworu *Nauka miłości* (1896) toczy się w Bolonii. Na tutejszym uniwersytecie rozpoczynają studia prawnicze dwaj kuzyni z Rzymu. Bucciolo otrzymuje licencjat z prawa kanonicznego wcześniej od Pietra studiującego prawo cywilne, ale za namową kuzyna postanawia pozostać w mieście. Bucciolo udaje się do profesora dialektyki — Fabricia, żeby pobierać u niego lekcje... miłości. Oburzony profesor przystaje jednak na propozycję młodzieńca, traktując tę naukę żartobliwie i bawiąc się kosztem Bucciola, który całą rzecz traktuje poważnie. Profesor stawia przed studentem różne zadania do wykonania, a następnie każe mu zdawać z nich relacje, w duchu naśmiewając się z niego. Wypatrzeć atrakcyjną kobietę, ustalić jej miejsce zamieszkania, przesłać wybrance prezenty i czekać na odpowiedź, podjąć pierwszą próbę uwiedzenia — oto, jakie „lekcje” ma do odrobienia Bucciolo. Kiedy Fabricio odkrywa, że obiektem zainteresowania Bucciola jest żona profesora — Giovanna, sprawa przybiera zupełnie inny obrót. Okazuje się, że to student bawi się nieświadomie kosztem nauczyciela. Wynikają z tego całkiem zabawne sytuacje, gdy profesor chce przyłapać żonę na gorącym uczyn-

ku ze swoim studentem, który nie wie, że mężem rogiaczem jest jego nauczyciel. Bucciollo nadal zdaje profesorowi relacje z każdego miłosnego spotkania, a ten wścieka się, bo za każdym razem zostaje przez Giovannę i jej kochankę wystrychnięty na dudka. Żona wypiera się zdrady, wmawiając wszystkim, że jej mąż popadł w obłąd. Sprawa staje się jasna dla Bucciollo, gdy rzekomo chorego Fabricia odwiedzają w domu studenci.

Przemiana (1897) to nowela, której akcja toczy się we florenckim środowisku artystów w 1409 roku. Jej autor opowiada o tym, jak znany architekt Filippo Brunellesco podczas kolacji u Tommasa Pecoriego namówił przyjaciół do splątania figła poczciwemu snycerzowi Manetto Ammannatiniemu o przezwisku Dryblas. Przyjaciele mają żal do Manetta, że ten z powodu melancholii unika ich towarzystwa. Postanawiają dać mu nauczkę. Filippo proponuje, by wmówić Dryblasowi, że nie jest Manettem, lecz kimś innym, co nie jest takie trudne, gdyż snycerz uchodzi za dziwaka. Przyjaciele przygotowują plan zręcznej mistyfikacji, mającej na celu zasugerowanie Dryblasowi, że stał się Matteem. Każde kolejne zdarzenie pociąga za sobą następne, tworząc splot komicznych sytuacji. Dryblas słyszy zza drzwi swojego mieszkania „własny” głos (Filippo udaje Manetta), błąka się po mieście, gdzie spotyka Donatella biorącego Manetta za Mattea, a potem — wierzyciela prawdziwego Mattea, który wsadza go do więzienia. Po rozmowie z kolejnym uczestnikiem spisku — Giovannim — Dryblas jest tak skołowany, że zaczyna wierzyć w to, iż jest Matteem. W więzieniu Manetto zwierza się z metamorfozy byłemu sędziemu, który utwierdza go w przekonaniu, że takie rzeczy się zdarzają. Następnie bracia prawdziwego Mattea spłacają dług „brata”, dzięki czemu Manetto wychodzi na wolność. Wieczorem organizują u siebie w domu spotkanie z księdzem, żeby pomógł Matteemu, któremu po pobycie w więzieniu wydaje się, że nie jest sobą. Po rozmowie z księdzem Matteo jest jeszcze bardziej zdezorientowany. Podczas kolacji przyjaciele podają Dryblasowi środek nasenny, po czym przenoszą go w nocy do domu, gdzie rano Manetto z radością odkrywa, że jest u siebie. Po tych przeżyciach Dryblas postanawia skorzystać z dawnej oferty przyjaciela i wyrusza na Węgry. Tam wzbogaca się, żeni się, zyskuje sławę i odnosi sukces. Po kilku latach powraca do Florencji i opowiada Filippo o cudownej przemianie, która na zawsze wyleczyła go z melancholii.

Bohaterką noweli *Żelazna obrączka* (1897) jest Violanta, którą ojciec, Renato, chce wydać za Katalończyka — Roberta. Córka zgadza się na „ogłędziny” przyszłego wybranka, obserwuje go podczas uczyty, dochodząc do wniosku, że jest sknerą. Odrzuca więc kandydata, ponieważ jest przekonana, że nie ma większego nieszczęścia dla białogłowy niż bogaty i skąpy mąż. Renato, żegnając Roberta, zdradza mu, co było przyczyną odmowy Violanty. Robert nie daje za wygraną i powraca w przebraniu wędrownego kupca. Skrywając swoje hiszpańskie pochodzenie, nawiązuje z pozoru przypadkową znajomość z Weroniką, służącą Violanty. Pod byle pretekstem zwierza się prostej dziewczynie, że ma bardzo cenną rzecz nie do sprzedania. Weronika opowieścią o brylancie rozpala ciekawość

Violanty, która za pośrednictwem służącej targuje się o kamień. Kupiec zgadza się pokazać Violancie brylant, ale stawia ultimatum: dziewczyna otrzyma brylant na własność, pod warunkiem że zapłaci za niego pocałunkiem, a do śmierci będzie nosić na palcu żelazną obrączkę. Mimo oburzenia zuchwałością kupca Violanta wkrótce zgadza się na propozycję. Upragnione bogactwo zostaje przez nią zmienawidzone. Dziewczyna przyznaje się, że obrączka jako talizman ma większą moc, niż przypuszczała, bo połączyła ich na zawsze. Kupiec zgadza się pojąć ją za żonę, ale uprzedza, że, będąc małżonką biedaka, musi znosić niedogodności i poniżenia. Robert przybywa z Violantą do Barcelony. Tutaj namawia ją do kradzieży i jako nekromanta w czarnej masce demaskuje żonę, narażając ją na wstyd i hańbę. Każe jej dokonać kradzieży również na dworze, gdzie ma odbyć się wesela hrabiego katalońskiego i córki króla aragońskiego. Zamiast narzeczonych pojawia się rycerz, w którym Violanta rozpoznaje Roberta. Zwalnia on ją z przysięgi i pozwala dokonać wyboru — tym razem dziewczyna decyduje się go poślubić z własnej woli. W streszczonym utworze odnajdujemy motyw zemsty z noweli *Filiberto miłuje panią Zilię, która za pocałunek każe mu udawać niemowę przez długi czas, za co spotyka ją od zakochanego zemsta* Mattea Bandella. W zakończeniu *Żelaznej obrączki* pisarz wykorzystał typowy dla noweli renesansowej chwyt — narrator zwraca się nie do czytelnika, lecz do określonego grona słuchaczy:

Трубы и литавры грянули ещё торжественнее, граф каталонский взял свою супругу за руку, повёл её на приготовленный престол, и сердца их соединились в таком блаженстве, **какого мы и вам пожелаем во веки веков, любезные слушатели, благороднейшие дамы и рыцари.**

s. 413

Zaprezentowane nowele w dowcipny i żartobliwy sposób pokazują, jak bohater radzi sobie sprytem i posługuje się fortelem, aby wyjść obronną ręką z trudnej sytuacji, ośmieszyć czyjeś zakusy i zachcianki, zadrwić z głupoty, dać nauczkę przyjacielowi odludkowi lub wybrednej i rozpieszczonej pannie, zdobyć podstępem ukochaną kobietę. Szczery śmiech towarzyszy czytelnikowi zwłaszcza podczas lektury *Przemiany*, która została oparta na przysłowiowej florenckiej beffie — zabieg ten polega na zrobieniu kawału i zastosowaniu złośliwego podstępu, wszystko odbywa się w gronie przyjaciół. W ten sposób często bawili się znani artyści, jak ci, o których mowa w *Przemianie*, gdzie historycznymi postaciami są np. rzeźbiarz Donatello oraz znany architekt i rzeźbiarz Filippo Brunellesco.

Pozostałe trzy nowele są utrzymane w tonie pełnym powagi. Przy czym dwie z nich *Miłość silniejsza od śmierci* i *Święty Satyr*, które powstały najwcześniej, sytuują się w nurcie prozy fantastycznej z dominującym motywem zacierania granicy między życiem i śmiercią. Fabuła koncentruje się wokół tego, co tajemnicze, nieznanne i nadprzyrodzone.

Treścią noweli *Miłość silniejsza od śmierci* (1895) jest historia cudem uratowanej od śmierci Ginavry, zakochanej w rzeźbiarzu Antoniu Rondinellim. Po śmierci ojca dziewczyną i jej matką opiekuje się wuj Matteo. Ginavra została zmuszona przez swego wuja, który przejął interes nieżyjącego brata Giovanniego, do ślubu ze starszym od niej mężczyzną Franceskiem z rodu Agolanti. Matteo, wykorzystując finansową zależność matki Ginevry, sprawia, że ta namawia córkę do wyjścia za mąż za sekretarza florenckiego urzędu — Franceska. Ginavra umiera tuż po ceremonii zaślubin i jedynie stara niania jest przekonana, że dziewczyna zapadła w śpiączkę. Gdy modlący się nad grobem dominikanin Mariano widzi dziewczynę siedzącą w trumnie, przerażony ucieka, a ona wędruje samotnie nocą po pograżonej we śnie i ogarniętej dżumą Florencji, stukając do drzwi swoich bliskich. Nikt nie chce jej wpuścić. Wszyscy są przekonani, że to duch martwej dziewczyny. Jedynie Antonio uznaje ją za żywą i każe uczniowi Bartolino przyjąć pod swój dach zmarzniętą i wycieńzoną Ginavrę.

Utwór *Święty Satyr* (1895) to opowieść o tragicznym losie mnicha, który padł ofiarą tajemniczej przepowiedni. Pewnego dnia Mino przychodzi na pogański grobowiec św. Satyra, stając się świadkiem dziwnego zjawiska: nagie nimfy tańczą z młodzieńcem o koźlich nogach. Nagle jedna z nich spostrzega mnicha i informuje pozostałe, że obserwuje je człowiek. Piękne nimfy o imionach Mnais, Aglae, Neera, Melibea zbliżają się do Mina, zamieniając się w obrzydliwe wiedźmy, które straszą go wyrwaniem serca. Tym razem mnichowi udaje się uniknąć śmierci, ale nie kary. Zostaje wychłostany za podglądanie. Nimfy mają Mina, ale widząc jego pogardę, znikają we wnętrzu grobowca. Nazajutrz Mino nie może sobie znaleźć miejsca. Szuka informacji na temat tajemniczego grobu. Tymczasem dochodzi do kolejnego spotkania, tym razem z samym Satyrem, którego Mino spostrzega w lesie. Mnich dowiaduje się, że rogaty starzec z brodą i kopytami to ostatni z plemienia Satyr (urodzony przed powstaniem rodu ludzkiego), który teraz jest widmem. Mnicha intryguje fakt, że Satyra uznano za świętego. Satyr zaspokaja jego ciekawość i snuje opowieść o tym, jak pogodził się z upadkiem wielkich bogów, jak świadczył usługi wysłannikom Galilejczyka, jak został ochrzczony i pochowany. Mnich wraca do celi i opisuje wszystko, co widział i słyszał, wyjaśniając cuda zgodnie z zasadami scholastyki. Podczas drzemki jedna z wiedźm grozi, że jeśli mnich zdradzi ich tajemnice, zostanie uduszony. Mimo to franciszkanin znosi notatki biskupowi, za którego zgodą grobowiec zostaje otwarty i poświęcony. Mino śni, że wiedźmy wyrwywają mu z zemsty serce, a o świcie rzeczywiście umiera.

Nowelę *Michelangelo* (1902) otwiera wiersz pod tym samym tytułem, opublikowany wcześniej w zbiorze utworów poetyckich Mierieżkowskiego, powstałych w latach 1881—1901. Wiersz, stanowiący hołd złożony geniuszowi artysty, określa jednoznacznie stosunek pisarza do głównego bohatera. Opowiedziana w noweli historia nosi znamiona autentyzmu i w dużej mierze jest osnuta na faktach historycznych. Sposób zaprezentowania tytułowego bohatera przywodzi na

myśl powieść Karela Schulza *Kamień i cierpienie* (1941). Akcja noweli Mieriezkowskiego toczy się głównie w Rzymie, są też sceny we Florencji i w Bolonii rozgrywane z udziałem historycznych postaci. Głównym tematem utworu jest praca Michała Anioła w Watykanie, trwająca od 1506 roku aż do śmierci malarza, tj. do 1564 roku. Są to najważniejsze epizody niemal z całego życia artysty, ułożone w sposób chronologiczny, tworzące zamkniętą całość. A zatem akcja utworu rozciąga się na dość długi czas. Pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami następują okresy, o których czytelnik zostaje poinformowany w sposób lakoniczny za pomocą skrótów. Upływ czasu sygnalizują bardzo dokładne lub ogólnikowe sformułowania („Через тридцать лет после этого разговора, 24 октября 1542 года, из Рима Буонарроти [...] писал [...]”; „Много лет прошло с тех пор, как Буонарроти окончил потолок Сикстинской капеллы”).

Utwór opowiada o tym, jak papież Juliusz II zlecił Michałowi Aniołowi budowę swego nagrobka. Prace nad tym kolosalnym dziełem rzeczywiście trwały kilkadziesiąt lat, ale nigdy nie zostało ono ukończone — przeszkodą była podjęta przez papieża budowa nowej Bazyliki św. Piotra w Watykanie, którą zaprojektował inny malarz i architekt — Bramante. On też jest w utworze Mieriezkowskiego wrogiem Michała Anioła. Kiedy Juliusz II zamawia u Anioła wykonanie grobowca, Bramante za wszelką cenę stara się przeszkodzić w realizacji budowy mauzoleum — knuje intrygi, mając na celu skłócenie papieża z artystą. Najpierw przyczyną konfliktu są pieniądze, później trudności w ukończeniu grobowca, wreszcie prace malarskie. Sytuacja zmusza artystę do wyjazdu. Po trzech miesiącach do urzędu we Florencji przysłano bullę papieską, głoszącą, że Michał Anioł zbyt pochopnie opuścił Rzym, ale jeśli powróci, zostanie łaskawie przyjęty. Po jakimś czasie artysta decyduje się na powrót do Rzymu w charakterze posłańca republiki Florencji. Spotkanie papieża z Buonarrotem ma miejsce w Bolonii. Tutaj Juliusz II zleca artyście wykonanie swojej statui, a wkrótce — z inicjatywy Bramantego — wykonanie fresków. Chcąc skłócić papieża z Michałem Aniołem, Bramante liczy na to, że odmawiając, artysta narazi się Juliuszowi, a przyjmując i wykonując zlecenie, znajdzie się w cieniu talentu Rafaela. Ponieważ Buonarrotemu nie udaje się przekonać papieża, żeby zlecił Rafaelowi wykonanie fresków, sam rozpoczyna prace malarskie w Kaplicy Sykstyńskiej. Papież krytykuje przesadną dokładność artysty i ponagla go. Na tym tle dochodzi do następnego konfliktu. Najważniejszy więc wątek noweli *Michelangelo* dotyczy relacji między Juliuszem II i artystą, a główny motyw stanowi budowa grobowca. Tuż przed śmiercią Juliusz II wznawia próbę jego ukończenia, ale kolejny papież, Leon X, każe Buonarrotemu przerwać pracę — wysłał artystę do Florencji, by tam wykonał on projekt fasady kościoła San Lorenzo. Michał Anioł z żalem porzuca prace nad grobowcem. Po śmierci Leona X wrogowie malarza oskarżają go, że rzekomo przyjął zapłatę za nieukończone dzieło. Artysta w jednym z listów podkreśla, że przyczyną nieporozumień między nim a Juliuszem II była zawiść Bramantego i Rafaela. W rezultacie papież porzuca prace nad grobowcem. Nieukończony grobowiec do

dzisiaj funkcjonuje w potocznej świadomości jako „złowieszczy pomnik”, który, według słów Buonarrotego, był „tragedią jego życia, a może też tragedią Odrodzenia i katolicyzmu”¹¹.

Michelangelo różni się znacznie od pozostałych nowel. Utwór składa się z dwudziestu jeden rozdziałów, a akcja obejmuje — z przerwami — kilkadziesiąt lat. Wprawdzie fabuła opiera się na głównym wątku, ale prócz niego są również inne wątki i epizody, np. problemy rodzinne artysty, spotkanie po wielu latach z ukochaną kobietą, spór z pisarzem i publicystą weneckim Pietrem Aretinem, choroba i śmierć artysty. Zasadnicza różnica pomiędzy tą nowelą a pozostałymi sprowadza się nie tyle do struktury tekstu, ile do kreacji tytułowego bohatera. Narrator *Michelangela* — podobnie jak w nowelach włoskich — nie został przez autora bliżej określony. Jakkolwiek jest wszechwiedzący, nie ujawnia się i nie uczestniczy w wydarzeniach. Jednak tylko w tym jednym utworze koncentruje się na reakcjach bohatera i drobiazgowej analizie jego stanów psychicznych. Utwór charakteryzuje się psychologiczną głębią głównego bohatera, postaci tragicznej, człowieka udęczonego, nieszczęśliwego i samotnego, człowieka, który pod koniec życia przyznaje się do klęski na niwie artystycznej, uznając swoją sztukę, choć oddawał się jej bez reszty, za oszustwo. Narrator wielokrotnie ukazuje stan wewnętrzny bohatera za pomocą zachodzących zmian w jego wyglądzie zewnętrznym, mimiki i gestów. Ilustruje przeżycia artysty, prezentując jego myśli lub przedstawiając stany emocjonalne głównej postaci; posługuje się przy tym mową pozornie zależną, np.:

Когда же сходил, то, понунив голову, угрюмый и одинокий, спешил по веселым улицам Рима и чувствовал с отвращением на своем изможденном лице любопытные взоры людей. Ему чудилось, что он должен казаться выходящим из могилы. Повседневные человеческие лица были ему, противнее и ненавистнее, чем когда-либо. Завидев издали знакомого, он обходил его, чтобы не встретить. Его мучило вечное подозрение, что за ним подсматривают враги, подсланные Браманте. На вежливые поклоны друзей он не отвечал и отвергивался. Тогда в самом деле в городе стали говорить, и до папы дошли слухи, что Микеланджело не в своем уме, что он страдает черной меланхолией.

s. 478

W nowelach włoskich Mierieżkowskiego, podobnie jak w świecie Boccaccia, miłość zajmuje miejsce bardzo uprzywilejowane. Dzieje się tak nie tylko w nowelach miłosnych (*Rycerz przy kołowrotku*, *Miłość silniejsza od śmierci*, *Nauka miłości*, *Żelazna obręczka*), ale również w tych, w których dominuje inny temat. Miłość odgrywa rolę szczególną, nadając sens ludzkiemu istnieniu. Przypomnijmy choćby niegasnące uczucie Michała Anioła do Victorii (*Michelangelo*), ślub Manetta z piękną Węgierką jako jeden z rezultatów cudownej metamorfozy bohatera (*Przemiana*), smutek mnicha wywołany wspomnieniem pewnej damy florenckiej, którą w młodości, zanim został franciszkaninem, darzył uczuciem (*Święty Satyr*).

¹¹ J. K l a c z k o: *Wieczory florenckie. Juliusz II*. Warszawa 1965, s. 166.

Bohaterowie Mieriezkowskiego nie podlegają jednoznacznej ocenie. Czytelnik może wyśmiewać się z Fabricia jako rogakza, ale może także mu współczuć; może być pełen uznania dla przebiegłości jego żony, ale ma też prawo ją oskarżać (*Nauka miłości*). Może obawiać się o zachwianie równowagi psychicznej Mattea, ale jednocześnie śmieje się z jego naiwności (*Przemiana*). Z jednej strony, dziwi się Violancie, że mimo upokorzenia wychodzi za mąż za Roberta, a z drugiej — cieszy się z pomyślnego zakończenia (*Żelazna obrączka*). Podobnie sprzeczne uczucia rodzi w nas postawa Ulryka, który założył się o cnotę Dianory, a ona sama budzi podziw swym sprytem i dochowaniem wierności (*Rycerz przy kołowrotku*). Narrator nie podporządkował więc świata przedstawionego założonym wnioskom moralistycznym, pozostawiając ocenę czytelnikom.

Utwory Mieriezkowskiego spełniają podstawowe warunki gatunku włoskiej noweli renesansowej. Charakteryzują się żywą, szybko zmieniającą się akcją i skondensowaną treścią. Fabuła, z wyjątkiem noweli *Michelangelo*, obejmuje krótki wycinek czasowy i ma zwartą, dramatyczną konstrukcję. Jednowątkowa akcja skupia się wokół centralnego motywu (sokół w noweli¹²). Przejrzystość fabuły, motywy spoiste i motyw sokoła — to elementy przyjęte z noweli klasycznej. Sokół charakteryzuje się skomponowaniem noweli opartej na motywie dominującym, który nabiera ważnego znaczenia symbolicznego. W noweli *Żelazna obrączka* symboliczny staje się tytułowy pierścień. To nie tylko tytuł, to rzeczywiście najistotniejszy motyw utworu, decydujący o przebiegu fabuły. W związku z obrączką, a raczej z jej powodu Violanta podejmuje decyzję, która ma istotny wpływ na przebieg zdarzeń. To samo można powiedzieć o nagrobku z noweli *Michelangelo*, ponieważ od jego budowy zaczyna się akcja utworu i motyw ten stale powraca, symbolizując trud artysty i nieszczęścia jego życia. Wielce wymowne są tutaj słowa Michała Anioła, który mawiał: „люди, всю жизнь имеющие дело с камнями, под конец сами каменеют” (s. 489). W każdej noweli Mieriezkowskiego jest taki sokół — centralny motyw — zważywszy, że może nim być nie tylko przedmiot, ale również sytuacja, przeżycie, a więc jakieś zdarzenie. Nie ma w tych nowelach dłuższych narracyjnych, informacji niepotrzebnych, dygresji wstrzymujących rozwój wydarzeń — wszystko sensownie mieści się w systemie fabularnym. Ponadto nowele charakteryzują się takimi cechami, jak: kompozycja zamknięta, zwartość konstrukcji, dynamizm polegający na stopniowaniu napięcia od samego początku do punktu kulminacyjnego, który zbiega się zwykle z rozwiązaniem, zakończenia są na ogół pomyślne (z wyjątkiem *Świętego Satyra*; w *Michelangelo* śmierć jest naturalnym końcem długiej drogi życiowej starego artysty), opowieści z reguły zamyka zręcznie przygotowana pointa. Można zauważyć również dbałość o prawdopodobieństwo relacjonowanych zdarzeń, zdecydowaną przewagę motywacji realistycznej (poza *Świętym Satyrem*), zainteresowanie zjawiskami obyczajowymi i psychologicznymi, żywość dialogów oraz wyrazi-

¹² Zob. *Sokoła teoria*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 475.

stość postaci. Utwory Mierieżkowskiego prezentują typ lektury lekkiej i rozrywkowej, utrzymanej w konwencji noweli anegdotycznej. Zachowana jest jej struktura, ale jednocześnie — jak w przypadku noweli *Michelangelo* — rozbudowane zostają opisy, spiętrzone wątki, wprowadzone postaci drugoplanowe i epizodyczne, uwaga koncentruje się na rysunku psychologicznym tytułowego bohatera.

Rodzi się pytanie: czy w przypadku omówionych utworów Mierieżkowskiego mamy do czynienia ze świadomym kształtowaniem dzieła według cech stylu noweli renesansowej? Wydawałoby się, że gatunkowa przemiana nowelistyki pisarza polega przede wszystkim na stylizacji, ale czy rzeczywiście można te utwory uznać za stylizowane na włoską nowelę renesansową. Jakkolwiek słuszne jest twierdzenie, że napisane w latach 1895—1897 nowele XV wieku należy uznać za swoiste laboratorium przyszłych powieści historycznych Mierieżkowskiego, to opinia o pionierskim na gruncie rosyjskim zastosowaniu przez pisarza „chwytu stylizacji bezpośredniej” wydaje się nieco przesadzona¹³. Wewnętrzna struktura tekstu stylizowanego powinna charakteryzować się pewnym rozdźwiękiem (bez niego tekst byłby epigoński), polegającym na dysonansie między (w tym przypadku) modernistyczną wizją świata obecną w utworze a dawnym wizerunkiem epoki, który utwór ten kreuje. W tekście stylizowanym — zgodnie z założeniem Stanisława Balbusa — winny ścierać się z sobą dwie grupy elementów¹⁴. Jedna grupa elementów ewokuje wzorec i identyfikuje się z nim, a druga grupa — służy odróżnieniu od wzorca i przywołaniu systemu macierzystego wypowiedzi. W utworach Dmitrija Mierieżkowskiego nie ma owego rozdźwięku z uwagi na brak tej ostatniej grupy. Na próżno doszukiwać się jakiegokolwiek głosu pisarskiego z przełomu XIX i XX wieku. Nie można przecież przyjąć, że namalowany w wieku XIX obraz ukazujący fragment z życia XV wieku jest stylizacją, jeśli brak w nim odniesień do epoki, w której powstał. Dzieło takie będzie jedynie kopią, być może całkiem dobrą, ale tylko kopią. Nowele włoskie Mierieżkowskiego, choć odbiegają nieco od pierwowzorów za sprawą drobnych zmian w wydarzeniach (np. Manetto z *Przemiany* nie dowiedział się, że jego przygoda była wynikiem kawału), imionach postaci (np. w *Rycerzu przy kołowrotku* Dianora miała na imię Barbara), chronologii narracji czy szczegółach fabularnych, są jedynie wolnym tłumaczeniem nowel włoskich bądź ich imitacją, naśladowaniem, parafrazą, a nie stylizacją; pisarz rosyjski nie mówi własnym głosem, nie ujawnia stopniowo na różnych poziomach tekstu wzorca, w którym pobrzmiwałoby echo obcego kręgu kulturowego. Mierieżkowski zachowuje dystans wobec wzorca, nie prowadzi z nim ideowego dialogu, a więc obcowanie pisarza z wzorcem nie wykracza poza zwykłą formę zabawy i gry z dawnymi konwencjami literackimi. Być może z uwa-

¹³ Библиотека истории русской философии и культуры. „Дом А. Ф. Лосева”. В: <http://losev-library.ru/index.php?pid=2089> [strona wygasła].

¹⁴ S. B a l b u s: *Stylizacja i zjawiska pokrewne...*, s. 137—138.

gi na wtórny i epigoński charakter nowel włoskich Mierieżkowskiego badacze, omawiając wczesną twórczość autora *Juliana Apostaty*, pomijają w zasadzie milczeniem te utwory¹⁵, które warto było przypomnieć, ponieważ ogląd spuścizny rosyjskiego symbolisty bez uwzględnienia w nim młodzieńczego epizodu nowelistycznego byłby niepełny.

¹⁵ Ostatnio N.I. Diewiatajkina wygłosiła referat, w którym zestawiała nowelę *Przemiana* Mierieżkowskiego z włoskim pierwowzorem, ale nowelę XV wieku badaczka traktuje jako pretekst pisarza do napisania własnego utworu. Zob. Я.Э. Ахапкина, Е.В. Маркасова: *История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий*. „Вестник молодых ученых” 2000, nr 2. Podaję według wersji elektronicznej http://www.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILOL/NUM_03/4TML/page078.html [strona wygasła]. Generalnie nowele włoskie pomijane są milczeniem. Zob. np.: О. Михайлов: *Пленник культуры (О Д.С. Мережковском и его романах)*. В: Д.С. Мережковский: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва 1990; А.М. Ваховская: *Проза Д.С. Мережковского 1890-х—1900-х гг.: становление и художественное воплощение концепции культуры*. Москва 1996; О.В. Дефье: *Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумия над романом о Леонардо да Винчи)*. Москва 1996; С.П. Бельчевичен: *Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С. Мережковского*. Тверь 1999; Я.В. Сарычев: *Религия Дмитрия Мережковского*. Липецк 2001.

Юстына Тыменецка-Суханек

ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ НОВЕЛЛАХ ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО

Резюме

Настоящая статья посвящена итальянским новеллам Дмитрия Мережковского. Автор начинает свои рассуждения с вопроса стилизации, но после анализа отдельных произведений приходит к выводу, что нельзя их считать стилизацией под итальянскую ренессансную новеллу, потому что они являются лишь подражанием, имитацией, парафразой или свободным переводом новелл итальянских писателей. Кроме того в произведениях Мережковского нет внутреннего диссонанса между образцом и родным контекстом высказывания в виду отсутствия этого последнего.

По мнению автора все — так стоит обратить внимание на итальянские новеллы Мережковского потому, что они определяют его интерес к культуре, свидетельствуют о том, что писатель обратился к жанру новеллы только раз в ранний период творчества, являются свободным литературным циклом, а цикличность станет господствующей литературной формой на протяжении всего творчества писателя (трилогии).

Главные слова: новелла, стилизация, итальянский, ренессансный, мотив

Justyna Tymieniecka-Suchanek

ON ITALIAN SHORT STORIES BY DMITRIJ MIERIEŻKOWSKI

S u m m a r y

The article is devoted to the Italian short stories by Dmitrij Mierieżkowski. In her considerations, the author starts from the problem of stylization, but having analysed given works, she comes to a conclusion that they cannot be treated as Renaissance Italian short story — stylised ones because they are just an imitation, paraphrase or a free translation of Italian short stories. Besides, the works by Mierieżkowski lack an internal rift between the model and the primary system of thought due to the absence of the latter.

According to the author, the short stories by Mierieżkowski are worth paying attention to for many reasons. First, they mark a direction of the writer's cultural interests. Second, they are a rare genre among his works, and third, they constitute a loose literary series which will become a dominating literary form at the turn of his whole literary output (mainly the novel-like trilogies).

Key words: short story, stylization, Italian, Renaissance, motif

Dramat czy wskazówka jak żyć? Kilka słów o dramacie Nikołaja Jewreinowa *To, co najważniejsze*

Jadwiga Gracla

Działalność pisarska Nikołaja Jewreinowa przypada na jedną z najbardziej burzliwych dla historii dramatu i teatru epok. Wśród wielu prądów, teorii i postulatów przeobrażeniom ulegają praktycznie wszystkie ich elementy. Efektem tego w teatrze jest odśrodkowy nurt skierowany na całkowite przekształcenie oblicza sceny, który zyskał nazwę Wielkiej Reformy Teatru¹. W dramacie, powstającym w tym czasie i nierozdzielnie z tym teatrem związanym, zauważalne jest odejście od reguł wcześniej dramat kształtujących, świętych kanonów sztuki dramatycznej.

Nie oznacza to jednak, że wszyscy twórcy podążyli w tym samym kierunku. Prawdą pozostaje stwierdzenie, że utwory sceniczne tego okresu mogą być uznane za wieloznaczne, że są afabularne i, co najbardziej odbiega od tradycyjnie pojmowanych zasad dramaturgii, pozbawione tradycyjnego nerwu dramaturgicznego czy też akcji. Jednakże próby ich przyporządkowania do jednego bądź tylko kilku gatunków są obarczone pewnego rodzaju ryzykiem. Podobnie bowiem jak rzecz miała się z dramatem romantycznym² i tu odnaleźć można dramaty niemieszczące się w kanonie żadnego ze znanych gatunków dramaturgicznych, np. liryczne dramaty Aleksandra Błoka z *Nieznaną* na czele. Te zaś, które owe wyznaczniki pozornie spełniają (typu tragedia czy misterium), są w gruncie rzeczy jedynie modernistycznym wariantem tego gatunku, nazywanymi, jak miało to miejsce w przypadku Wiaczesława Iwanowa czy Andrieja Bielego, dramatai misteryjnymi³.

¹ Szerzej na temat Wielkiej Reformy Teatru zobacz: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1984.

² Dramat romantyczny nie musi zachowywać reguł dramaturgii klasycznej, swobodnie mieści gatunki, style i epoki. Jak twierdzi W. Hugo, orędownik tego dramatu, w przedmowie do dramatu *Cromwell*: „Dramat, który stapia tym samym technieniem groteskę i wzniosłość, grozę i błazeństwo, tragedię i komedię” cyt. za: *Manifesty romantyzmu 1790—1830. Anglia. Niemcy. Francja*. Red. A. Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 277.

³ O misteryjności dramaturgii symbolistycznej w Rosji zob: M. Cymborska-Leboda: *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*. Lublin 1992.

Klasyfikacja owa, rozgraniczająca wyraźnie dramaturgię rosyjską na dwie grupy: wizyjną (Błok) i liturgiczną (mistyczną) doczekała się zjadliwej krytyki na łamach poczytnego wówczas dziennika „Театр и искусство”:

Symbolizm podobny jest do kamienia leżącego na drodze. Na kamieniu znajduje się napis: na prawo życie, na lewo śmierć. Wydaje się, że symboliści tej drugiej grupy [czyli zwolennicy dramatu misteryjnego — J.G.] kierują sztukę dramatu na lewo.⁴

Przywołany cytat sugeruje więc, iż dla dramatu przełomu wieków *tertium non datur*. Tymczasem inną jeszcze drogę odnajdzie autor sztuki przywołanej w tytule niniejszego szkicu. Nikołaj Jewreinow czerpie bowiem — jak się wydaje — z obydwu źródeł, swobodnie mieszając formę, czy też raczej jej brak charakterystyczny dla dramatów wizyjnych, ze specyficznym rozumieniem funkcji dramatu i teatru, podkreślanym raczej przez dramaturgów związanych z kręgiem Iwanowa.

Owo pomieszenie formalnych wyznaczników widoczne jest już w podtytule sztuki stanowiącej przedmiot niniejszych rozważań: *To, co najważniejsze*. Jest ona bowiem określana słowami: „dla kogoś dramat, dla kogoś komedia w czterech aktach”.

Jak twierdzi Allardyce Nicoll, dramat ten jest rozwinięciem myśli, że:

można wiele znękanych dusz ludzkich uszczęśliwić złudzeniami stworzonymi za pomocą środków teatralnych.⁵

Środki teatralne są więc podstawą tworzenia tego dramatu, który właściwie w każdym ze swoich aktów odwołuje się do pewnych konwencji gatunkowych, przetwarza je, parodiuje lub też po prostu umieszcza w nieprzystających ramach. Główną ideą sztuki *To, co najważniejsze* jest bowiem próba uszczęśliwienia poszczególnych osób, stworzenia w ich życiu pewnej iluzji, bajki, wykreowania fałszywej, teatralnej rzeczywistości, która ma w konsekwencji sprawić, by życie owych postaci stało się szczęśliwe, a ich marzenia się ziściły. Do tego dąży jeden z bohaterów dramatu — Paraklet i osoby pozostające na jego usługach — Dyrektor Fregolli, Szmit, Wróżka, Mnich i Arlekin. Już sam zestaw tych postaci winien wzbudzić zrozumiałe kontrowersje. Są to osoby należące do różnych porządków (komedia dell'arte, dramat misteryjny, dramat wizyjny, dramat obyczajowy) dodatkowo zaś wzajemnie się wymieniające (Wróżka to przebrany Dyrektor Fregolli). Nie jest to jednakże koniec niespodzianek, jakie niesie ze sobą omawiany tekst. Można bowiem pokusić się o stwierdzenie, że w każdej z części dramatu odnaleźć można inny gatunek dramatyczny. I akt, rozgrywający się w pokoju

⁴ А. Кугель: *Театральные заметки*. „Театр и искусство” 1907, № 1, s. 16—18. Tłum. — J.G.

⁵ A. Nicoll: *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. T. 2. Warszawa 1983, s. 208.

domniemanej wróżki (w rzeczywistości Dyrektora Fregolliego), to rodzaj komedii sytuacyjnej⁶. Do stwierdzenia takiego uprawnia zarówno układ aktu złożonego z „pojedynczych” dialogów z różnymi osobami dramatu, w tekście których zapoznajemy się z ich problemami, jak i pojawiające się w nim sceny, w których jedna z klientek domaga się, by powrócono również jej pieskowi. Czyniąc zadość jej życzeniu, wróżka przepowiada psu rychłą chorobę wynikającą z „siedzącego trybu życia i obżarstwa”, zaś dodatkowo kładzie mu karty, z czego wynika następujący dialog:

Wróżka: Dama treflowa... wielka miłość... tęsknota po damie treflowej
 [...] I jeszcze dama czerwonna też wielka sympatia...
 Dama z pieskiem: Ach Mimi, mów zaraz, kim jest owa czerwonna dama, pierwszy raz o niej słyszę, no mów⁷

s. 13

Z pozoru więc jest to scena zupełnie pozbawiona znaczenia, jedynie zachowująca właśnie ów aspekt komedii sytuacyjnej. Scena, która budzi uśmiech publiczności, przejawia pewne wady, rysuje karykaturę pewnego typu postaci — niezbyt rozczytanej paniusi z pieskiem. Dzieje się tak tym bardziej, że cała scena rozgrywa się w pokoju wyposażonym zgodnie z regułami czy też schematami pokoju wróżki (karta, bransolety itp.). Kreowanie rzeczywistości opiera się tu więc na znanych i powtarzalnych schematach, z dość dużą dbałością o szczegóły. Tyle tylko, że jest to jedynie wrażenie. Cały ten akt to próba poznania najskrytszych pragnień zjawiających się u wróżki postaci. Albowiem po uzyskaniu wszystkich informacji za pomocą dziwnych nieraz chwytów (na przykład hipnozy) następuje zdjęcie maski. Maski pojmowanej jako najbardziej teatralny atrybut — strój, przebranie, kostium, charakteryzacja, czemu towarzyszy komiczny dialog na dwa celowo modulowane głosy, wypowiedzany przez tę samą osobę. I tu kończy się komedia sytuacyjna. Z sypialni, po tymże dialogu, który toczył się między rzekomą wróżką a Dyrektorem Fregollim, wychodzi Dyrektor Fregolli i zaczyna niezwykle rzeczową dyskusję z dyrektorem teatru.

Jewreinow więc posłużył się tu chwytem teatralnym — przebraniem i odegraniem roli — najbardziej naturalnym dla teatru zjawiskiem opierającym się przecież na podstawowym rozgraniczeniu postaci i aktora dla uzyskania informacji niezbędnych dla dalszego budowania sztuki. Tu zaczyna się gra z widzem/odbiorcą, który staje się świadkiem rytuału teatralnego — wcielania się w rolę, rytuału — tajemnicy teatru. I jak gdyby idąc dalej tym tropem, Jewreinow buduje II akt

⁶ Zgodnie z obowiązującym podziałem w tego typu komedii akcja przebiega szybko, zaś intryga jest zawikłana, czasem do tego stopnia, że same postacie mogą zgubić się w istniejących między nimi układach.

⁷ Н. Евреинов: *Самое главное. В: Опальные пьесы*. Red. B. Kodzis i W. Kasack. Wrocław 1992, s. 13. Tu i dalej przytaczam cytaty pochodzące z tego wydania, w moim tłumaczeniu. Strony podaję w tekście.

— który powinien przypomnieć chwyt teatru w teatrze, i swoją budową rzeczywiście go przypomina, tyle tylko, że ma inną funkcję.

Akt II bowiem toczy się na scenie teatru, gdzie aktorzy przygotowują wystawienie *Quo vadis*. Spotykamy więc tam Nerona, Petroniusza i inne postacie znane z nagrodzonego Noblem utworu. I jesteśmy świadkami drobnych uszczypliwości, wyrzutów, kłótni między aktorami, w przerwach między dialogami wynikającymi z tekstu scenicznego. Po raz kolejny jednak, tak samo jak miało to miejsce w jednoaktówkach scenicznych, które przyniosły Jewreinowowi rozgłos i sławę, następuje tu zakłócenie podstawowego rozgraniczenia postać a aktor. W akcie tym swobodnie miesza się wypowiadany tekst — rola z dialogami postaci sztuki Jewreinowa. Sytuacja ta jednak się zmienia. Można odnieść wrażenie, że chwyt ten był tylko środkiem do osiągnięcia celu. Oto z grupy aktorów — uczestników próby *Quo vadis* — Dyrektor Fregolli — przedstawiany jako dobroczyńca tegoż teatru, rekrutuje parę aktorów (związanych ze sobą również uczuciowo), *nota bene* wcześniejszych gości wóźki — Aktorkę tańczącą boso⁸ i Aktora grającego rolę amantów. Aktorzy ci mają wcielić się w role ukochanej studenta i zakochanego w stenotypistce. Wydaje się więc, że umieszczenie II aktu w realiach próby przedstawienia miało podkreślić teatralność całego późniejszego zamieszania, jego iluzoryczność, nieprawdziwość. Teatr jest budowaniem iluzji, w swoim najbardziej konserwatywnym wariacie mniej lub bardziej przypominającej znaną z autopsji rzeczywistość. I tu chyba najbardziej odzwierciedla się odejście Jewreinowa od zasad rządzących Wielką Reformą Teatru. Nie chce on i nie kreuje rzeczywistości dramatycznej czy teatralnej w myśl idei Craiga, czyli zgodnie z zasadą wcześniejszego całkowitego nieistnienia w czasie i przestrzeni, a powstającej w wyniku aktu twórczej kreacji cudownego, wizyjnego świata⁹. Nie odnajdziemy w jego tekstach podwójności przestrzeni — realnej i wykreowanej. Czasami nawet można odnieść wrażenie, że Jewreinow celowo stara się zatrzeć wszelkie granice pomiędzy przestrzeniami — tak jak ma to miejsce w akcie II. W sztuce *To, co najważniejsze* bowiem linia podziału przestrzeni przebiega nie między tym, co naziemskie, wykreowane, a tym, co mimetyczne, lecz między tym, co mimetyczne, a tym, co teatralne. Owemu wprowadzeniu do teatralności służy między innymi właśnie akt II, podkreślający nieprawdziwość tego, co wydarzy się dalej. Kolejny akt jest przecież efektem działania Dyrektora Fregolliego — próbą spełnienia marzeń. Swoją tematyką — oscylującą wokół chwytów znanych z nieco sentymentalnego romansu może przypominać komedię łązawą. Nie jest to jednakże część dramatu, którą łatwo przyporządkować do określonego gatunku dramatycznego.

⁸ Obecność tej postaci jest zapewne nawiązaniem do wizyty Isadory Dancan w Rosji.

⁹ E.G. Craig podkreślał, że przestrzeń przedstawienia ergo dramatu powinna zostać całkowicie wykreowana, pozbawiona umiejscowienia w czasie i przestrzeni. Zob.: E.G. Craig: *Ueber die Kunst des Theaters*. Berlin 1905.

Zgodnie z klasycystycznym rozumieniem komedii jest ona:

Naśladowaniem obyczajów ujętym w formę akcji; właśnie naśladowaniem obyczajów różni się od ona od tragedii i poematu heroicznego, a naśladowaniem działań — od poematu dydaktycznego i od zwykłego dialogu.¹⁰

Jeżeli przywołane stwierdzenie uznać za konstytutywne dla komedii, należy zadać sobie pytanie, co jest tu naśladownictwem? Czy akt ów naśladuje życie? Czy też życie podporządkowane jest prawom teatru, czyli życie naśladuje teatr? Wspomnieć należy, że dwa końcowe akty odbywają się w przestrzeni, która w tekście dramatu przypomina konstrukcję sceny, sztuczną, przerysowaną, ukształtowaną według schematu, szkicu, wyposażoną w dużą liczbę drzwi, prowadzących do różnych pomieszczeń, lecz owych pomieszczeń niepokazującą. Jeżeli odrzucić ten fragment tekstu, który mówi o konstrukcji przestrzeni scenicznej, a skupić się jedynie na tym, co zostanie stworzone na scenie — to jest to naśladowanie życia. Bo przecież na scenie nie zaistnieje ani szkic, ani też nie zostanie pokazana nicomość czająca się za opatrzonymi numerami drzwiami. Na scenie powstanie pogardzane przez reformatorów pudełko i tylko to zobaczy publiczność. Ale jak wobec tego zaklasyfikować obecność w tak specyficznej przestrzeni aktorów odgrywających powierzoną im rolę, aktorów świadomych faktu odgrywania? Jeżeli oni stanowią będą punkt orientacji, to fragment ten jest bardzo specyficznym teatrem w teatrze. Oni bowiem swymi słowami i działaniami powinni zbudować bajkę, iluzję, nieprawdziwą rzeczywistość dla tych, którym mają pomóc. Według samego Jewreinowa, którego teorię egzemplifikuje zachowanie tych dwóch postaci:

W życiu każdego z nas jest niezbędna odrobina ułudy, złudzenia, po prostu bajki, barwnej, czarownej. [...] Bez takiej bajki trudno żyć i pracować.¹¹

Ale jeżeli nie oni, a bohaterowie dramatu niebędący aktorami stanowią punkt centralny, jest to odmiana komedii łzawej, naśladowującej życie i wywołującej czasami łzy publiczności. Choć przecież trudno oto nazwać komedią poszukiwanie miłości, sensu życia, co jest przecież najbardziej naturalną potrzebą człowieka. Sens ten kryje się w pozornie banalnych słowach, czułościowych gestach, które pozostałyby tylko nic nieznaczącym szczegółem, gdyby nie znajomość poprzedniego aktu.

Jewreinow swobodnie igra tu z wieloma gatunkami, w ich gąszczu porusza się z prawdziwym znanstwem, co, niestety, czyni próby odnalezienia rozwiązań ostatecznych bezskutecznymi. Tym bardziej, że z ostatniego aktu tworzy farsę, która zgodnie z definicją gatunku:

¹⁰ J.-F. Marmontel: *Comedie*, cyt. za: P. P a v i s: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Ś w i o n t e k. Wrocław 1998, s. 231.

¹¹ S. P o w ł o c k i: *Jewreinow i jego twórczość*, cyt. za: K. B r a u n: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 160.

Służy wzbudzeniu swobodnego i powszechnego śmiechu; z właściwym sobie polotem i werwą używa do tego wypróbowanych dawno środków: typowych postaci, groteskowych przebrań [...] całego repertuaru komicznych sytuacji i gestów [...].¹²

I rzeczywiście w ostatnim akcie aż roi się do znanych postaci, nawet tych rodem z komedii dell'arte. W ferworze zabawy zapomina się o tych bohaterach, którym teatr miał przynieść ukojenie. Oni przeżyli już swoją bajkę i wtopili się w teatralną rzeczywistość, przywdziewając na znak tego sceniczny kostium. Scenę może strawić bengalski ogień podłożony przez Arlekina. Wszystko wraca do teatralnej normy. Po cóż więc było owo igranie z konwencjami?

Wydaje się, że klucz do rozwiązania tego problemu odnaleźć można w podtytule utworu: *Dla jednych komedia, dla innych dramat*. Z poczynionych obserwacji wynika, że cechy komediowe są w tym utworze obecne i że stanowią one jego składnik konstytutywny w warstwie konstrukcyjnej. Poszczególne części utworu można z punktu widzenia teorii dramatu przyporządkować do określonych gatunków. Jednak nie wolno przy tym zapomnieć o samej teorii Jewreinowa, którą sztuka omawiana w niniejszym szkicu winna egzemplifikować:

Główną tezą sztuki Jewreinowa jest myśl, że szczęście ludzie mogą znaleźć tylko w złudzeniu, ułudzie i kłamstwie, że teatr i życie to jedno, że jesteśmy wiecznymi komediantami i że w tym tylko powinniśmy szukać duchowych pociech.¹³

Pozwala to nieco inaczej potraktować ów utwór. Przyjrzyjmy się raz jeszcze jego częściom.

Pierwsza część utworu, używając współczesnej, medycznej czy też bardziej psychologicznej terminologii, jest próbą zdefiniowania problemu¹⁴, postawienia właściwej diagnozy. Jak inaczej nazwać proces, który dokonuje się w przypadku nieśczęsnej, przyprowadzonej do wróżki stenotypistki, która pod wpływem hipnozy (sic!) wyjawia swój największy problem — chce być dla kogoś ważna, chce, by ktoś ją pokochał.

Stenotypistka: (zdławiwszy szloch) Myślę... moje życie mija... nie jestem ważna dla nikogo oprócz mamy... a przecież wiem... istnieją inne pieszczoty... nie macierzyńskie... palące pieszczoty, od których kręci się w głowie i serce silniej bije. Niech nawet nie wyjdę za mąż. Niech będzie, nie potrzebuję. Ale, mój Boże czyżbym miała umrzeć nie zaznawszy miłości, o której nawet nie śmiem marzyć.

s. 24

¹² C. Mauron, cyt. za: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 146.

¹³ F. Sielicki: *Pisarze rosyjscy początku XX wieku w Polsce międzywojennej*. Wrocław 1996, s. 170.

¹⁴ Oczywiście termin ten jest tu rozumiany jako element procesu terapeutycznego, nie zaś wyrażenie potoczne.

Zdefiniowanie problemu stanowi podstawowy czynnik umożliwiający zastosowanie terapii, odpowiedni wybór metody leczenia. Właśnie: metody leczenia, tym bardziej że przecież chwyt hipnozy może prowokować medyczne, psychoterapeutyczne skojarzenia. Wydaje się więc, że I akt jest z takiego punktu widzenia diagnozą problemu, a to z kolei pozbawia go potocznie rozumianego efektu komiczności. Oczywiście, stwierdzenie to jest możliwe jedynie wtedy, gdy przyjmujemy inny punkt orientacji analizy — odchodzący od samej budowy *testo spectacolare*, przesuwając akcent w kierunku myśli samego autora. Konsekwencją odnalezienia i wskazania problemu jest poszukiwanie metody terapii, zazwyczaj polegającej na samodzielnym (choć odbywającym się przy udziale terapeuty) odnalezieniu przez pacjenta rozwiązania problemu. Ale tu zamiast terapii zastosowano metodę zmiany rzeczywistości, usuwania problemu nie rozwiązywania go.

Sprzyja temu kształt aktu II, w którym odbywa się próba przedstawienia. Jeżeli konsekwentnie przyjąć klucz z poprzedzających uwag, należy stwierdzić, że ów chwyt — teatr w teatrze, jest tylko przeglądem nawet nie metod terapii, a narzędzi (lekarstw) — w tym przypadku aktorów, którzy swoją grą, rolą, jaką będą odgrywać, mają uleczyć samotność, dać miłość, stworzyć świat, w którym inni będą szczęśliwi. Aktorzy — postacie II aktu — są świadomi swojego zadania, wiedzą, co mają robić, zachowują się tak, jakby była to kolejna sztuka, kolejny scenariusz do odegrania. Zostali obdarzeni niezwykłą mocą — kreacji innej rzeczywistości, zmiany szarzyzny na kolorową ułudę.

Tym jest właśnie akt III, co powoduje, że jest on najbardziej teatralny, posługuje się przecież wszelkimi metodami dla teatru charakterystycznymi. Ale co oznacza to dla bohaterów, którzy są obiektami terapeutycznych działań? Wszystko, co ich otacza, co daje im szczęście, jest nieprawdziwe, choć oni o tym nie wiedzą. Ich problemy zostały rozwiązane bez ich udziału, nie wiedzą dlaczego, jak długo i jak sprawić, by być szczęśliwym. Zaczynają się zachowywać jak aktorzy, student nawet mówi — „wszyscy jesteśmy aktorami u Pana Boga”.

Uświadomienie sobie tego nie jest jednak rozwiązaniem problemu. Tym bardziej, że akt ostatni ilustrujący teorię Jewreinowa — teatralizację życia, akt, który jest przekształceniem dotychczas istniejącej rzeczywistości scenicznej w wielki „balagan” nie kończy losów bohaterów. Każdy z nich otrzymał to, o co prosił, każdy problem znalazł pozornie swoje rozwiązanie. Finał jest więc osiągnięciem nowej równowagi¹⁵. W planie komedii — wszyscy stają się aktorami, wszyscy się przebiorają, gra muzyka, gdyż — jak mówi Dyrektor: „najważniejsze, to wiedzieć kiedy zakończyć sztukę”.

Zakończenie jest więc pozornie szczęśliwe. Rozpatrując utwór jedynie jako sztukę teatralną, trudno zaklasyfikować ją inaczej niż jako komedię. I tak należy

¹⁵ Zgodnie z zasadami budowy komedii jej fabuła przechodzi trzy fazy: równowagi, nierównowagi i **nowej równowagi**.

uczynić, biorąc pod uwagę kompozycję utworu, na którą składają się różne warianty komedii z farsą ostatniego aktu włącznie.

Jewreinow jest jednakże twórcą teorii teatru — teorii teatralizacji życia. Sztuka *To, co najważniejsze* miała pokazać, jak można dzięki środkom teatralnym stworzyć w ludzkim życiu ową przepiękną bajkę, jak można człowieka uczynić szczęśliwym. W takim planie utwór ten jest dramatem. Dramatem ludzkiego życia. Ale również dramatem w rozumieniu gatunku zaproponowanym przez Denisa Diderota w dziele *O poezji dramatycznej*, czyli zdefiniowanym jako „gatunek poważny”¹⁶. I nie zmieni tego cały arsenał środków komediowych.

Jeden z recenzentów międzywojennych o sztuce *To, co najważniejsze* powiedział:

Z treści tej (fabuły sztuki) Francuz zrobiłby arcyzabawną farsę, Wiedeńczyk [!] dowcipną operetkę, Niemiec sentymentalny dramat, a Rosjanin zbudował ideową sztukę.¹⁷

W swojej sztuce Jewreinow wykorzystał wszystkie chwyt teatralne. Z teatralnego punktu widzenia stworzył komedię. I jako taka przetrwała próbę czasu, chociaż w teatrze podzieliła los swojego autora. Jej drugi nie mniej ważny wymiar — dramy, która była egzemplifikacją teorii Jewreinowa, mógł zostać odczytany jedynie dzięki uwspółcześnieniu, a raczej interdyscyplinarnej analizie, której sprzyja dopiero czas obecny.

¹⁶ P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych...*, s. 105. Dodać wypada, że nazwa gatunkowa „dramat” do dziś określa sztuki o charakterze psychologiczno-obyczajowym, zwłaszcza realistyczne lub naturalistyczne.

¹⁷ F. Sielicki: *Pisarze rosyjscy...*, s. 170.

Ядвига Грацля

**ДРАМА ИЛИ ОТВЕТ НА ВОПРОС КАК ЖИТЬ
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ДРАМЕ Н. ЕВРЕИНОВА
САМОЕ ГЛАВНОЕ**

Резюме

Настоящая пьеса определена автором: для кого комедия, для кого драма. По мнению автора статьи она совмещает черты и комедии — она комедия по своей композиции, но ее идея принадлежит драме, так как она связана с теорией Н. Евреинова, касающейся роли театра в жизни человека. Согласно ей театр может создать сказку, в которой нуждается человек.

Главные слова: игра, комедия, роль, терапия, смена

Jadwiga Gracla

**A DRAMA OR A HINT HOW TO LIVE?
A FEW REMARKS ON NIKOLAJ JEWREINOW'S DRAMA
*TO, CO NAJWAŻNIEJSZE***

Summary

N. Jewreinow's play *To, co najważniejsze* [*That, which is most important*] was subtitled as a comedy for someone, a drama for the other one. According to the author of the article, it meets demands of these two genres. It is a comedy in a constructionist dimension and drama in an ideal dimension connected with Jewreinow's theory. Thus, it is the theatre that can create a fable man needs.

Key words: game, comedy, role, dream, therapy

Czas głuchej jesieni Jurija Dawydowa

Uwagi na temat gatunku powieści historycznej

Andrzej Polak

Kształt współczesnej literatury pięknej, zmierzającej wyraźnie w kierunku bezgatunkowości, sprawia badaczom próbującym dany utwór zakwalifikować gatunkowo niemałe trudności. Rodzi się jednocześnie następujące pytanie: na ile kwalifikacja taka jest potrzebna i komu jest ona potrzebna? Nie jest to oczywiście zagadnienie nowe. Konfuzje wśród badaczy (i nie tylko badaczy), spowodowane próbami rozstrzygnięcia tego problemu, pojawiły się w początkach wieku XIX i trwają do tej pory. Ilościowy przyrost tekstów literackich, zacieranie granic między tzw. literaturą „wysoką” a literaturą popularną dodatkowo utrudnia opis genologiczny powstających współcześnie utworów. Jak stwierdza znawca zagadnienia, już od okresu romantyzmu trwa i konsekwentnie narasta „zagłada” wszystkich tradycyjnych gatunków literackich. Powód takiego stanu rzeczy jest dość oczywisty — przestają się one mieścić w kręgu aktualnych światopoglądów i potrzeb estetycznych¹. Według Loli Zwonariowej, w rosyjskiej prozie współczesnej dokonuje się nieustanny proces rozmywania gatunków — w rezultacie pojawia się ogromna ilość najróżniejszych propozycji gatunkowych mających charakter czysto „roboczy”, typu: „nowela etnograficzna”, „mała opowieść”, „mikropowieść”, „moskiewska legenda”, „kinopowieść”, „szkic opowieści”, „wybrane fragmenty z utworu”, „niepoważna opowieść”, „powieść-monolog” czy „powieść-opera w trzech aktach”².

Problem z gatunkiem, a tym samym z utworem, zaczyna się od obligatoryjnie stawianych pytań: „gdzie dany tekst umieścić?”, „jak go czytać?” i wreszcie: „jak zaklasyfikować?” Są to pytania istotne nie tylko dla badaczy literatury czy tzw. wyrobionego odbiorcy; każdy czytelnik inaczej odczytuje utwór zaopatrzone

¹ S. Bałbus: *Zagłada gatunków*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. J. Sławiński. Warszawa 2000, s. 19.

² Л. Звонарёва: *Основные тенденции в российской прозе*. <http://www.wsipnet.pl/kluby/rosyjski.html?kto=725&id=5073&k1=726&k2=726&n=> [data dostępu: 20.03.2008].

w gatunkowe dookreślenie „powieść kryminalna”, a inaczej „powieść przygodowa” czy „psychologiczna” — tego rodzaju świadomość gatunku wpływa bezpośrednio na horyzont oczekiwań odbiorcy, jak również na sam proces lektury — pociąga więc za sobą istotne konsekwencje. Kto jednak i na jakiej podstawie, z jakich założeń wychodząc, ma dokonywać gatunkowej klasyfikacji tekstów? czy klasyfikacja taka w ogóle jest potrzebna? Mimo wszystko wydaje się niezbędna. Nawet wtedy, gdy utwór pozbawiony jest gatunkowego określenia (bądź czytelnik z jakichś powodów go nie zna), dokonujemy próby, niejednokrotnie mimowolnej, przypisania danego tekstu do pewnej, znanej nam już klasy, odnajdujemy „podobieństwa”, cechy, pozwalające przyjąć określoną strategię odbioru.

W badaniach nad prozą historyczną występują dwa główne i kompletnie rozbieżne stanowiska teoretyczne: według pierwszego z nich gatunków nie ma w ogóle — są tylko teksty; zwolennicy drugiego zmiierają do ustalenia ostatecznych inwariantów gatunkowych, które zawierałyby semantyczne i pragmatyczne jądro form tekstowych. Jednakże ustalenie proponowanych przez tę orientację gatunkowych inwariantów, które miałyby charakter raz na zawsze obowiązujących wzorców, z góry skazane jest na niepowodzenie, przede wszystkim z powodu żywotności literatury, nieustannej (nad)produkcji nowych form i zjawisk. Jak słusznie zauważa Janina Abramowska, strategią literatury staje się obecnie nie tyle spełnienie, ile zaskoczenie, przewrotna gra, w której znane gatunkowe konwencje stanowią tylko „materiał do przeróbki”³. Poza tym gatunki zanikają, ale też powstają i trwają — z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze⁴.

Pewnym, jednakże daleko niezadowolającym (i mało przydatnym) rozwiązaniem jest traktowanie każdego utworu literackiego jako reprezentanta swoistego gatunku. Stanisław Balbus przywołuje grupę badaczy, którzy w najbardziej skrajnych przypadkach skłonni są przyznawać kwalifikacje gatunkowe nawet pojedynczemu utworowi, o ile utwór taki pozwala na wyrazisty opis swej struktury semiotycznej⁵. Zauważmy, że zwolennicy takiego rozwiązania zbliżają się do wcześniej zaprezentowanego stanowiska, według którego istnieją tylko teksty. W ten oto sposób dwie zupełnie różne wydawałoby się orientacje zajmują nieoczekiwanie bardzo zbliżone stanowiska, diagnoza w zasadzie pozostaje ta sama, inna jest tylko jej interpretacja. Na zasadność takiego podejścia wskazuje też Jurij Łotman, w opinii którego każdy utwór literacki, realizujący pewną wiązkę kodów artystycznej tradycji, jednocześnie „naucza” w procesie lektury swego własnego niepowtarzalnego kodu, projektuje swoją własną i sobie tylko znaną *langue*⁶.

Odnotujmy, że dwudziestowieczny dekret o „zanikaniu” gatunków odnosi się nie tyle do zasobu aktualnie powstającej literatury, ile przede wszystkim oznacza kry-

³ J. Abramowska: *Gatunek i temat*. W: *Genologia dzisiaj...*, s. 62.

⁴ S. Balbus: *Zagłada gatunków...*, s. 20.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 21.

zys jej teorii. Literatura bowiem nieustannie rozrywa narzucaną jej z zewnątrz porządkującą siatkę taksonomiczną⁷. Dzieje się tak również w przypadku gatunku, który interesuje nas tu szczególnie — dwudziestowiecznej powieści historycznej.

Zanim przejdziemy do kontrowersji wywołanych jej obecnym kształtem, posłużmy się raz jeszcze opinią Stanisława Balbusa, która będzie nam pomocna do możliwie najbardziej pojemnego rozumienia terminów „proza” i „powieść historyczna”. Według badacza, gatunek literacki danego „hipertekstu” (przez „hipertekst” rozumie Balbus konkretny tekst literacki) nie ma żadnego „obowiązku” realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu, także w sensie negatywnym. Musi jednakże wskazywać na rozmaite punkty genologicznych odniesień, których może być wiele i nie muszą one pozostawać ze sobą w stosunkach komplementarnych uzgodnień w obrębie konkretnego utworu⁸. W ten sposób badacz tłumaczy zasadę powstawania współczesnego gatunkowego synkretyzmu, który wcale nie oznacza kryzysu gatunków czy też gatunkowości, wskazuje natomiast na większe możliwości wyboru (czy wręcz konieczności wyboru), jaką mają pisarze współcześni; mogą oni czerpać z określonych paradygmatów gatunkowych „danych z góry”, znanych zarówno nadawcy, jak i odbiorcy.

Na zakończenie tej części przypomnijmy, że potencjalny kryzys dotyczy nie tylko gatunków — sytuuje się on o piętro wyżej, ogarniając rodzaje literackie. Jak podkreśla Janina Abramowska, doświadczenia ostatnich lat podważyły również zasadność wyróżników rodzajowych. Platońskie trzy tryby mówienia straciły rozłączność nie tylko za sprawą rozmaitych mieszanin, ale przede wszystkim wszechogarniającego autografizmu. Bez względu na to, o czym autor pisze, zawsze pisze o sobie⁹.

Tematem niniejszych rozważań jest jedna z bardziej znanych powieści historycznych Jurija Dawydowa, reprezentująca popularny po roku 1956 kierunek rozwoju rosyjskiej prozy, czyniącej obiektem swych zainteresowań historię. Utwory należące do tego zjawiska opisują relacje między jednostką a zbiorowością, między narodem a historią, ujawniają mechanizm powstawania narodu. Ich autorzy próbują udzielić odpowiedzi na pytanie, co lub kto decyduje o kształcie historii? Powieść Dawydowa, opowiadająca o rosyjskich rewolucjonistach drugiej połowy XIX wieku, została wybrana, oprócz innych walorów, jako klasyczny przykład wspomnianego nurtu literatury, nurtu aktualnego do lat 80. XX wieku. Zanim jednakże spróbujemy opisać gatunkową specyfikę *Czasu głuchej jesieni*, uznawanego powszechnie za powieść historyczną, wypada zaprezentować kilka aktualnych i pomocnych uwag na temat kondycji współczesnej prozy historycznej.

Powieść historyczna, podobnie jak inne gatunki, przeszła od momentu swych narodzin (pierwsza połowa XIX wieku) daleko idące przeobrażenia. Utwory powstałe w wieku minionym czy w początkach obecnego stulecia coraz bardziej

⁷ Ibidem, s. 22.

⁸ Ibidem, s. 28.

⁹ J. Abramowska: *Gatunek i temat...*, s. 62.

odchodzą od uznawanych za klasykę gatunku powieści Waltera Scotta, Lwa Tołstoja czy Henryka Sienkiewicza. Niemniej jednak w odniesieniu do nich nadal używa się terminu „proza (powieść) historyczna”. Pamiętając o przemianach, jakim podlegał i podlega interesujący nas gatunek, spróbujmy omówić pokrótce jego cechy konstytutywne, a następnie wskazać na modyfikacje, jakim został poddany.

Według słów jednego z badaczy, w wieku XX powieść historyczna w swej klasycznej formie (z wszelkimi możliwymi wariacjami) nadal pozostaje jednym z głównych rodzajów twórczości literackiej, przy czym pewne znamiona odrębnego gatunku uzyskała proza historyczno-fantastyczna (prezentacja „historii alternatywnej”) i fantastyczno-historyczna (jej cechą charakterystyczną jest przemieszczanie się w czasie)¹⁰. Szczególnie popularnym ostatnimi czasy piarstwem alternatywno-historycznym zainteresował się Siergiej Czuprynin, dla którego jest to typ prozy analizującej niezrealizowany w rzeczywistości wariant historii. Badacz podkreśla, że chociaż wymieniony termin związany jest z fantastyką, to za klasykę tego *quasi*-gatunku uznane zostały utwory pisarzy na ogół z fantastyką niekojarzonych, a mianowicie *Wyspa Krym* (1981, wyd. ZSRR — 1990) Wasilija Aksionowa oraz *Rommat* Wiaczesława Piecucha¹¹. Czuprynin przypomina ponadto, że zwyczaj stosowania trybu przypuszczającego w tekstach o czasach minionych jest w literaturze rosyjskiej po roku 1990 dosyć nagminna, także w tekstach nieaspirujących do miana literatury fantastycznej, czego przykładem są utwory Wiktora Pielewina (*Czapajew i pustka*) czy Dmitrija Bykowa (*Oprawdanie; Orfografija*)¹². Z kolei Andriej Niemzer uważa, że współczesna proza historyczna dryfuje w stronę „lektury łatwej”, ilustracyjności, z czym nie zgadza się Michaił Epsztejn, według którego proza ta nieustannie, w odróżnieniu od poezji, dokonuje obrachunku z przeszłością¹³. Znanca rosyjskiej prozy historycznej, Walentin Oskocki, proponuje swoje własne, oryginalne rozumienie istoty gatunku — powstaje on na granicy badań akademickich i powieści-dokumentu, powieści-biografii — określa go mianem „synkretycznego gatunku prozy historycznej”¹⁴.

Kolejny rodzaj piśmiennictwa — niezmiennie popularny w literaturze współczesnej — to zbeletryzowane biografie, które w okresie radzieckim można było z grubsza podzielić na dwie grupy — te dotyczące ludzi szeroko rozumianej kultury oraz rewolucjonistów. Literatura ta, sytuująca się pomiędzy prozą historyczną a prozą dokumentalną, uprawiana jest przede wszystkim przez zawodowych historyków (Natan Ejdelman, Jurij Dawydow), unikających fikcji, umiejętnie łączą-

¹⁰ Ю. Балакин: *Исторический роман в современном своем выражении*. http://pilgrim.omskreg.ru/journal/04/04_public_balakin.html [data dostępu: 20.03.2008].

¹¹ С.И. Чупринин: *Альтернативно-историческая проза*. <http://magazines.russ.ru/znamia/red/chupr/book/alterist9.html> [data dostępu: 20.03.2008].

¹² Ibidem.

¹³ Л. Звонарёва: *Основные тенденции...*

¹⁴ В. Оскоцкий: *Историческая проза Юрия Дружникова*. <http://www.druzhnikov.com/text/kritik/9.html> [data dostępu: 20.03.2008].

cych dokument z własnym komentarzem. Ejdelman zna cenę trafnego cytatu, faktu historycznego potrafi nim operować, przytoczyć w odpowiednim momencie, skonfrontować z innym faktem, z innym dokumentem¹⁵. Podobnie postępował Dawydow, jednakże w jego wypadku są to teksty w dużo większym stopniu literackie.

Jak przypominają Wiktor i René Śliwowsy, gatunek powieści historycznej oraz biografii ma w rosyjskiej literaturze radzieckiej wspaniałe tradycje — towarzyszył jej od samych początków, przechodząc znamiennej ewolucję. Zainteresowanie historią, jej epokami i wybitnymi postaciami zawsze miało, według znawców, głębokie przyczyny, a opisywana przeszłość służyła teraźniejszości, będąc przez pryzmat tej ostatniej oglądana i oceniana — historia pełniłaby więc tu rolę służebną, funkcję instrumentu dla realizacji konkretnych zamierzeń twórczych. Powieść historyczna była też próbą ucieczki od rzeczywistości, bezpieczniejszym terenem poszukiwań, pretekstem do dialogu o sprawach aktualnych, interesujących społeczeństwo. Pisarze uprawiający ten rodzaj twórczości na materiale epok minionych usiłowali rozwiązać nurtujące ich problemy, przede wszystkim natury etycznej. Sięganiu do przeszłości przyświecał więc dwojaki cel: poszukiwanie w losach danego narodu tzw. zmiennych, jak również „konstantów”, tego, co się odmieniło na lepsze lub gorsze, tego, co pozostaje nienaruszalne, odwieczne, niezmiennie. Coraz częściej też, mówiąc o prozie historycznej, badacze mają na uwadze także te obszary literatury, które dotyczą stosunkowo niedawnej przeszłości, stanowiącej często część biografii autora¹⁶.

W dwudziestowiecznej prozie historycznej poważne miejsce zajmuje proza określana mianem dokumentalno-historycznej, gdzie istotny udział ma biografistyka. Zainteresowaniem cieszy się zwłaszcza literatura dokumentalna — wspomnienia, dzienniki, korespondencja. Znamiennym przykładem jej popularności była seria „Płomienni rewolucjoniści”, gdzie publikowali swoje utwory Jurij Trifonow, Wasilij Aksionow, Władimir Wojnowicz, Bułat Okudźawa, Natan Ejdelman czy Jurij Dawydow. W serii tej obok siebie pojawiły się rozmaite typy utworów — klasyczna powieść historyczna (*Niecierpliwość* J. Trifonowa), oparta na własnych poszukiwaniach archiwalnych opowieść dokumentalna (*Apostoł* Siergiej N. Ejdelmana) czy powieść J. Dawydowa o narodowolcu Aleksandrze Michajłowcie, oparta na bogatych opracowaniach dokumentalnych, świadcząca o świetnej znajomości realiów epoki¹⁷.

Według charakterystyki proponowanej przez badaczy literatury przedmiotu, powieść historyczna przełamuje barierę przeszłości, każąc odbiorcy obcować z unocznioną wizją dziejów, splecioną w jedno z wątkami przygodowymi, intrygą miłosną, psychologicznym wizerunkiem bohaterów¹⁸. Niełatwo jednak odróżnić po-

¹⁵ Zob.: W. i R. Śliwowsy: *Historia i literatura*. „Literatura na Świecie” 1976, nr 5, s. 311.

¹⁶ Ibidem, s. 305—329.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ T. Bujnicki: *Polska powieść historyczna XIX wieku*. Wrocław 1990, s. 3.

wieść historyczną od powieści współczesnej, trudno bowiem jednoznacznie stwierdzić, w którym miejscu kończy się „współczesność”, a zaczyna „historia” — istnieje cały szereg propozycji rozwiązania tego fenomenu. Dodajmy od razu, że żadna z nich nie jest w pełni zadowalająca. Andrzej Stoff, dokonując rozróżnienia na prozę historyczną i prozę współczesną, stwierdza, że proza historyczna w mniejszym lub większym stopniu, ale zawsze, odwołuje się do tego, co było — proza współczesna mówi zaś o tym, co być mogło¹⁹. Istnieje cały szereg powieści, przez część badaczy uznawanych za historyczne, które wykorzystując fikcję, projektują alternatywny rozwój wydarzeń.

Według definicji słownikowej, powieść historyczna pozostaje zazwyczaj wierna formom ukształtowanym przez dziewiętnastowieczny realizm. W XX wieku pojawiły się próby — nieraz daleko idące — jej modernizacji, chociażby poprzez zastosowanie najnowszych technik narracyjnych — świat pokazywany jest tak, jak zarysowuje się on w świadomości bohatera, dopuszcza się domysł, wprowadza refleksję historiozoficzną oraz metody nowoczesnej psychologii²⁰. Wiele z cech tu wymienionych występuje w *Czasie głuchej jesieni*. Od powyższej definicji powieści historycznej niewiele odbiega opinia Teodora Parnickiego, który za jedną z jej najistotniejszych cech, ukonstytuowanych w XIX wieku, uważa racjonalizację dziejów, porządek wprowadzony autorytetem narratora-„historiografa”. Wiek XX natomiast rozluźnił tradycyjne spoiwa — ograniczył narracyjną wszechwiedzę, „historię-kronikę” zmienił na „historię długiego trwania”, perspektywę społeczno-narodową wymienił z perspektywą uniwersalną i psychologizowaną. Postacie powieści stają się nosicielami indywidualistycznej koncepcji, wyrazem czego stała się w początkach XX wieku powieść biograficzna²¹. Utwór Dawydowa o Narodnej Woli ma wiele cech tak opisanego „rozluźnienia tradycyjnego spoiwa”. Według Parnickiego, oblicze powieści historycznej XX wieku, jej dążeń, upodobań, zainteresowań, form oraz stawianych jej wymagań prawie nic już nie ma wspólnego z „klasyczną” powieścią historyczną. Proza ta siłą sugestii artystycznej winna, z jednej strony, przekonać czytelnika, że ludzie we wszystkich epokach są ludźmi, z drugiej zaś podkreślić, że w innych epokach ludzie ci byli jednak inni, przede wszystkim pod wpływem otaczających ich warunków, stopnia rozwoju cywilizacyjnego i duchowego²².

Innej z kolei klasyfikacji dokonuje Krzysztof Stępnik, wyróżniający powieść historyczną oraz tzw. powieść o historii. Według niego, tradycyjna powieść historyczna posługuje się behawioralnymi technikami opisu, wzmagającymi iluzję real-

¹⁹ Zob.: A. Stoff: *Status postaci w prozie historycznej po roku 1945. (Rekoncesans metodologiczny)*. W: *Polska powieść historyczna XX wieku*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1990, s. 86.

²⁰ Por.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Warszawa—Wrocław—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. 289.

²¹ Zob.: T. Bujnicki: *Powieść historyczna wśród prądów epoki. „Aecjusz ostatni Rzymianin” T. Parnickiego*. Kraków 1972, s. 174.

²² Ibidem, s. 176.

ności, „wizualizującymi” świat ludzkich działań i spraw. Powieść o historii natomiast korzysta z introspekcji, dokonuje wglądu we wnętrze bohaterów, w rzeczywistość ich myśli, woli, uczuć²³. Zgodnie z takim stanowiskiem *Czas głuchej jesieni* należałoby uznać za powieść o historii. Jej narrator niejednokrotnie rezygnuje z własnego punktu widzenia na rzecz perspektywy personalnej, pozwalającej ukazać opisywane wydarzenia oczami bohaterów, zaprezentować kształt ich myśli, doznań, odczuć, jak w poniższym przykładzie:

Wszystko idzie jak po maśle, do stu diabłów. Z tym Jabłońskim to mu się rzeczywiście poszczęściło! [...] Plehwe zgodził się go przyjąć. Tołstoj, jak wszyscy wielcy panowie, myśli, że wszystko robi się samo przez się. Ale Wiaczesław Konstantynowicz Plehwe, ten to potrafi ocenić!²⁴

Jak stwierdza jeden z teoretyków gatunku, interesujący nas rodzaj powieści nie jest relacją o wielkich wydarzeniach. Jej cel widzi badacz we wskrzeszeniu i ożywieniu, „za pomocą poetyckiego technienia”, ludzi, którzy w wydarzeniach tych występowali; chodzi o to, aby ponownie przeżywać daną epokę oraz uświadomić sobie, dlaczego, z jakich powodów (społecznych i indywidualnych) ludzie ci tak właśnie, a nie inaczej, myślą, czują i działają²⁵. Przywołane słowa György Lukácsa nic nie straciły na aktualności mimo daleko idącej metamorfozy, jakiej doświadczyła i wciąż doświadcza powieść historyczna. Tadeusz Bujnicki podkreśla, iż w powieściach tego rodzaju „suche” fakty historyczne przekształcają się w beletrystyczne fabuły, „ożywają” w nich znane z podręczników postacie²⁶. Uwaga ta odpowiada formie powieści uprawianej przez Dawydowa. W *Czasie głuchej jesieni* występuje wiele postaci historycznych (Wiaczesław Plehwe, Dymitr Tołstoj, Wiera Figner, Sergiusz Degajew), nie inaczej jest też z historycznymi faktami (proces Narodnej Woli, pogrzeb Iwana Turgieniewa, zabójstwo Grigorija Sudiejkina, który w powieści nosi imię Jerzy). Już chociażby na tej podstawie wolno stwierdzić, iż powieść ta, praktycznie pod każdym względem, mieści się w granicach gatunku i to w granicach wcale nie nazbyt szeroko rozumianych.

Interesująco wypada zaproponowany przez Galinę Biełą termin „proza retrospektywna”. Pod pojęciem tym badaczka rozumie taki rodzaj literatury, który nie ogranicza się li tylko do informacji historycznych, jak również nie korzysta z typowych dla klasycznej dziewiętnastowiecznej powieści historycznej realistycznych

²³ Zob.: K. Stępnik: *Brzozowski powieść o historii*. W: *Polska powieść historyczna...*, s. 133.

²⁴ J. Dawydow: *Czas głuchej jesieni*. Tłum. W. i R. Śliwowsy. Warszawa 1977, s. 60. Dalej cytuję według tego wydania, podaję numer strony.

²⁵ Zob.: G. Lukács: *Klasyczna postać powieści historycznej*. *Studia z historii literatury XVIII i XIX wieku*. Tłum. C. Przymusiński. W: Idem: *Od Goethego do Balzaka*. *Studia z historii literatury XVIII i XX wieku*. Wybór M. Żurowski, przeł. Z. Herbert, R. Matuszewski [i inni]. Warszawa 1958, s. 262.

²⁶ Zob.: T. Bujnicki: *Polska powieść historyczna XIX wieku...*, s. 3.

sposobów narracji²⁷. Z tak przedstawionej specyfiki gatunkowej mamy w *Czasie głuchej jesieni* i zmianę strategii narracji (w minimalnym co prawda stopniu), i elementy psychologizacji. Można więc utwór Dawydowa nazwać powieścią retrospektywną, można też nazwać powieścią o historii — oba proponowane przez badaczy terminy mieszczą się w szeroko rozumianej definicji prozy historycznej.

Odnotujmy pewną cechę specyficzną *Czasu głuchej jesieni*. Jak powszechnie wiadomo, klasyczna forma powieści historycznej (według niektórych jedyna możliwa) w najogólniejszych zarysach została wypracowana przez Waltera Scotta. Rewolucyjne odkrycie szkocko-angielskiego pisarza polegało na wprowadzeniu do fabuły ściśle ze sobą powiązanych postaci historycznych i fikcyjnych; co istotne, postacie zmyślane nie zajmują tu pozycji marginalnej, niejednokrotnie to one właśnie stają się równoprawnymi twórcami historii. To właśnie autor *Rob Roy* jako pierwszy włączył do procesu historycznego „człowieka prywatnego”²⁸. W utworze Dawydowa mamy do czynienia z nieco odmienną sytuacją — postaci fikcyjnych jest tu stosunkowo niewiele, ponadto nie odgrywają one istotnej roli, rzadko koncentrują na sobie uwagę narratora. Dawydow nie wydaje się podążać za Tynianowowskim stwierdzeniem, iż „pisarz winien zaczynać tam, gdzie kończy się dokument”, interesują go przede wszystkim postacie wymienione w dokumentach, natomiast same materiały archiwalne poddane zostają niewielkiej artystycznej „obróbce”. Należy on do tych twórców, którzy, podążając za wypracowanym przez Scotta wzorcem, skupiają uwagę na wydarzeniach i postaciach historycznych (niekoniecznie tych najgłośniejszych). Właśnie tego rodzaju zdarzenia należałoby uznać za „prawdziwych powieściowych bohaterów”.

Na gruncie literatury rosyjskiej wzorzec powieści historycznej został wypracowany przez Lwa Tołstoja. Osobnym zagadnieniem pozostaje stopień oddziaływania W. Scotta na autora *Wojny i pokoju*. Wpływ ten postrzegany bywa rozmaicie, część badaczy wręcz go odrzuca, czego przykładem jest opinia J. Bałakina, według którego Tołstojowskie arcydzieło to zjawisko oryginalne, pozbawione w zasadzie wpływu Scotta. Tołstoja interesuje nie tyle „człowiek prywatny” czy wielkie postaci historyczne, lecz obraz jednostki wciągniętej w wir zdarzeń. Dla wielu kontynuatorów gatunku powyższa myśl o pasywnej roli człowieka w historii była, zarówno pod względem estetycznym, jak i historycznym nie do przyjęcia²⁹. Do pisarzy tych wypada zaliczyć również J. Dawydowa, który wydaje się zajmować pozycję zbliżoną do polemizującego z Tołstojem Dymitra Mierieżkowskiego, według którego, wybitne postaci historyczne, którym poświęcił kilka swoich utworów, to „przewodnicy ludzkości” (великие спутники человечества) i prawdziwi twórcy historii³⁰.

²⁷ Г.А. Беляя: *Булат Окуджав, время и мы*. В: Б. Окуджав: *Избранные произведения в двух томах*. Т. 1. Москва 1989, s. 15.

²⁸ Ю. Балакин: *Исторический роман в современном...*

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

Jurij Dawydow (1924—2002) był w równej mierze twórcą prozy historycznej (powieści, opowiadania, biografie), jak i uczonym historykiem, wybitnym znawcą epoki przełomu XIX i XX wieku (jego ulubiony okres to trzy ostatnie rządy carskie), co w sposób istotny przełożyło, określiło kształt jego prozy. Według Jakowa Gordina, stosunek pisarza do materiału historycznego można określić jako „безочарование” — niewiele miejsca pozostawia on zmyśleniu i fantazji³¹. Swoimi utworami pisarz zachęca do przemyśleń na temat losów Rosji, poszukuje związków, zależności między atmosferą i specyfiką chwili obecnej a wydarzeniami, które miały miejsce w drugiej połowie XIX wieku. Krótko mówiąc, interesuje go, w jakim stopniu przeszłość oddziałuje na teraźniejszość. Sam Dawydow przyznawał, że nie potrafi pisać wprost o czasach obecnych: „Я никогда не мог написать ни одной строчки о современности — впрямую”³². W historii interesuje go nie tyle poszukiwanie prawdy, ile tworzenie własnej wizji dziejów. Jak stwierdza w jednym ze swych esejów, historia należy do każdego z nas, jego pasją staje się odzyskanie prawdy. Do tego właśnie pisarz zmierza, pragnąc stworzyć własną wizję dziejów³³. Dodajmy od siebie, jest to wizja przekonująca, być może dlatego, że pozbawiona elementów fikcyjnych.

Andriej Niemzer, dokonując charakterystyki twórczości autora *Czasu głuchej jesieni*, stwierdza, iż zachowując wierność tematyce historycznej pisarz nie mieścił się w sztywnych granicach gatunku (podobnie jak Walter Scott, Aleksy K. Tołstoj czy Jurij Tynianow). Pisze on nie tyle o państwie, rewolucji, prowokacji, znaczeniu jednostki w historii, inteligencji, masach ludowych czy systemach ideologicznych, ile podejmuje dyskusję na temat sytuacji człowieka w świecie, dyskusję o granicach jego wolności, o życiu, śmierci i nieśmiertelności³⁴. Dawydowa interesuje więc sytuacja egzystencjalna człowieka — człowieka w ogóle, zawsze i wszędzie — ogromne przywiązanie pisarza do dokumentu może wprowadzać w błąd, prezentacja człowieka danej epoki nie jest dla Dawydowa celem samym w sobie, jest tylko środkiem służącym do snucia wniosków na temat ludzkiej kondycji, istoty człowieczeństwa, wniosków, zaznaczymy od razu, niewyłożonych w utworze eksplicitnie. Dla Dawydowa, podobnie jak dla „wielkich” literatury rosyjskiej, ważniejsze od udzielania gotowych odpowiedzi jest stawianie trudnych pytań, podejmowanie nierozstrzygniętych i nierozstrzygalnych dylematów, takich jak przyzwolenie na przelew krwi czy polityczne zabójstwo, terror w imię wyższych celów.

Specyfika pisarstwa autora *Czasu głuchej jesieni* zbliżona jest do twórczości Natana Ejdelmana, obaj wszak to wybitni historycy, korzystający z materia-

³¹ Я. Годин: *Жизнь стала „Бестселлером”*. <http://www.mn.ru/issue.php?2004-46-32> [data dostępu: 20.03.2008].

³² Ю. Давыдов: *Наш век — это век Иуды*. <http://magazines.russ.ru/project/arss/ezheg/davyd.html> [data dostępu: 20.03.2008].

³³ Л. Звонарёва: *Основные тенденции...*

³⁴ А. Немзер: *Собор построен. К восьмидесятилетию Юрия Давыдова*. <http://books.vremya.ru/avtory/davydov.html> [data dostępu: 20.03.2008].

łów archiwalnych. Łączy ich, jak utrzymują W. i R. Śliwowski, doskonała znajomość epoki, skrupulatność, szacunek dla dokumentu, podążanie za materiałem źródłowym. Tym samym Dawydow wyraźnie odchodzi od Tynianowskiej zasady: „tak było, tak być mogło”³⁵.

Jak przypominają wspomniani badacze, po trzydziestu latach przemilczeń i fałszywych, krzywdzących interpretacji historycy i pisarze powrócili do bogatego w dramatyczne wydarzenia okresu w dziejach Rosji — rozkwitu i upadku partii Narodna Wola, do jej uczestników zdumiewających swą postawą moralną, nieustraszoną, osamotnieniem³⁶. Historia Narodnej Woli jest powszechnie znana — organizacja powstała w wyniku rozłamu, jaki dokonał się wewnątrz Stowarzyszenia Ziemia i Wola w roku 1879 — zwolennicy propagandy socjalistycznej skupili się w grupie Czarny Podział, ci zaś, którzy opowiadali się za terrorem, przeszli do Narodnej Woli. Komitet Wykonawczy tej partii wydał wyrok śmierci na cara, wyjaśniając, że celem działalności terrorystycznej jest podważenie mitu siły rządu i podnoszenie rewolucyjnego ducha narodu oraz wiary w powodzenie sprawy³⁷. Przywódcą organizacji był Andriej Żelabow, doskonały organizator, cieszący się wśród spiskowców wielkim autorytetem. 1 marca 1881 roku, po kilku wcześniejszych, nieudanych próbach, udało się im śmiertelnie ranić Aleksandra II — cel został osiągnięty. Wkrótce potem Narodna Wola znajdowała się już w rozpence, kilku najważniejszych działaczy, jak np. Aleksandr Michajłow, zostało ujętych jeszcze przed zabójstwem cara, po zamachu zaś wyłapano pozostałych (Andriej Żelabow, Zofia Pierowska, Wiera Figner), niektórych dzięki współpracy z policją carską członka Narodnej Woli Sergiusza Diegajewa, znanego jako agent Jabłoński. *Czas głuchej jesieni* opowiada o trudnościach, przed jakimi stanęła organizacja po marcu 1881 roku. Jest to studium zdrady, której dopuścił się Diegajew. Ramy chronologiczne utworu są ściśle określone — od lutego 1883 roku (aresztowanie Wierki Figner) do jesieni roku 1884 (ujęcie Germana Łopatina). Dawydow ukazuje więc okres po ujęciu przez carską policję ważniejszych członków organizacji, rozterki i wątpliwości jej członków, próby odbudowy partii. Według W. i R. Śliwowskich, zaistniałe warunki sprzyjają prowokatorom i rene-gactwu. Pisarz odsłania mechanizm prowokacji, która staje się główną metodą pracy tajnej policji — dochodzi do porozumienia pomiędzy inspektorem Sudiejkinem i Sergiuszem Diegajewem. Wystąpienia antyrządowe stały się w tym czasie realną siłą, a stare metody walki z nimi już nie wystarczały. W aparacie policji pojawili się „nowi ludzie” i „nowe idee” — o nich właśnie opowiada Dawydow³⁸. „Nowych ludzi” reprezentują w utworze inspektor Sudiejkin, jego przełożony Wia-

³⁵ W. i R. Śliwowski: *Historia i literatura...*, s. 315.

³⁶ Ibidem.

³⁷ M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego*. Warszawa 2002, s. 607.

³⁸ W. i R. Śliwowski: *Historia i literatura...*, s. 316.

czesław Plehwe oraz następcą Sudiejkina³⁹ — Skandrakow. Są to osoby inteligentne, pozbawione skrupułów i ideologicznego zaciętrzewienia, które dla realizacji swych zawodowych ambicji gotowe są zorganizować zamach na wysoko postawionych funkcjonariuszy państwa, typu Dymitra Tołstoja⁴⁰, aby następnie wyłapać „własnoręcznie stworzonych” terrorystów. Jest to jedna z cech charakterystycznych nowej metody walki — prowokacji.

Inspektor policji próbuje za wszelką cenę zachęcić Jabłońskiego do dalszej współpracy, jego informacje są dlań bezcenne, dlatego też robi wszystko, aby umocnić w organizacji jego autorytet i odsunąć narastające podejrzenia. Dawydow nawiązuje tu do zjawiska wówczas powszechnego — oddziały ochrony odegrały niemałą rolę w rozwoju rosyjskiego ruchu rewolucyjnego, licząc po cichu na jego likwidację, przede wszystkim jednak mając na względzie swój własny interes⁴¹. Jak odnotowują W. i R. Śliwowski, pisarz opisuje sprawnie funkcjonujący aparat przemocy, inteligentnych i znających swój fach urzędników, nie usiłując ich przy tym oczerniać według obiegowych schematów (głupi, tępy służbista, bezideowy karierowicz), ani wybielać — w ich przekonaniu trudno znaleźć w literaturze równie plastycznie narysowane sylwetki dostojników policji⁴². Odnotujmy brak na poziomie tekstu jakichkolwiek ocen moralnych ze strony narratora.

Czas głuchej jesieni wypada zaliczyć do gatunku powieści historycznej w tradycyjnym rozumieniu tego terminu. Pisarz rzadko popełnia gatunkowe „błędy gramatyczne”, jego warsztat cechuje doskonała znajomość spraw, o których pisze, w niewielkim stopniu korzysta też z „zasady Tynianowa” — w omawianym utworze zmyślenie nie odgrywa istotnej roli. Studia w archiwach tajnej policji, obcowanie z obfitą korespondencją urzędową i prywatną, ze składanymi drogą służbową memoriałami i tokiem przesłuchań — wszystko to pozwala stworzyć Dawydowowi plastyczne, psychologicznie przekonujące sylwetki⁴³.

³⁹ Po zabójstwie Sudiejkina Aleksander III sporządził raport, w który m.in. napisał: „Niepowetowana strata! Kto pójdzie teraz na podobne stanowisko!”; jak się okazało — chętnych było wielu, np. Siergiej Zubatow, podobnie jak Degajew były rewolucjonista. (MH 647). Okres po straceniu organizatorów zamachu na Cara-Wyzwolicieła to — jak słusznie zauważa na kartach utworu Dawidowa Herman Łopatin — czas maruderów.

⁴⁰ Według konserwatywnego publicyisty Michaiła Katkowa, nazwisko hrabiego Tołstoja już samo w sobie jest manifestem, programem. Z kolei angielski historyk Hugh Seton-Watson ocenia go jako jednego z najbardziej obłudnych i jednocześnie wpływowych reakcjonistów XIX wieku — nienawidzili go wszyscy Rosjanie bez wyjątku, i o poglądach liberalnych, i radykalnych. (Podaję za: M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego...*, s. 640). Niewiele pod tym względem ustępował mu stojący na czele synodu Konstantin Pobiedonoscew, również kilkakrotnie pojawiający się na kartach powieści Dawidowa, o którym wiele mówi następująca żartobliwa charakterystyka: „Pobiedonoscew dla naroda, Biedonoscew dla caria, Donoscew dla Sinoda, Noscew dla siebie”. Zob.: J. Pajewski: *Historia powszechna 1871—1918*. Warszawa 1996, s. 86.

⁴¹ M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego...*, s. 647.

⁴² W. i R. Śliwowski: *Historia i literatura...*, s. 317—318.

⁴³ Ibidem, s. 317.

W powieści pojawia się wiele postaci historycznych znanych z działalności politycznej, jak również przedstawiciele szeroko rozumianej kultury (Fryderyk Engels, German Łopatin, Dymitr Tołstoj, Konstantin Pobiedonoscew, Iwan Turgieniew, Lew Tichomirow). Istnieje podejrzenie, że nawet postaci drugoplanowe i epizodyczne również nie są zmyślane. Jak odnotowują W. i R. Śliwowski, krytycy często poczytywali za fikcję właśnie to, co zrelacjonowane zostało ściśle na podstawie zachowanych źródeł (np. sprawa „porwania” przez zagraniczną agencję policyjną emigranta Tichomirowa, członka Komitetu Wykonawczego Narodnej Woli)⁴⁴. Utwór zapewniają historyczne fakty, zdarzenia, nawiasem mówiąc niekiedy mało znane, jak tajny plan zabójstwa reakcyjnego ministra Dymitra Tołstoja, zamyślony przez jego podwładnych — Wiaczesława Plehwego i Grigorija Sudejkina. Pod tym względem powieść spełnia wymogi gatunku, za pewne odstępstwo można natomiast uznać niejednakowy ilościowo udział wydarzeń *stricto* historycznych i historycznie prawdopodobnych.

Pisarza interesuje przede wszystkim „rekonstrukcja mentalności, psychiki i obyczaju, uprawdopodobnienia działań, wzajemnych stosunków i sposobów mówienia”⁴⁵, co decyduje o atrakcyjności powieści. Jej akcja nie koncentruje się wyłącznie wokół wydarzeń historycznych, tyczy się również wokół problemów związanych z szeroko rozumianą kulturą i obyczajowością. Dawydow w sposób drobiazgowy ukazuje topografię, atmosferę, przyzwyczajenia mieszkańców Petersburga drugiej połowy XIX wieku.

Inne ważne wydarzenie natury społecznej i obyczajowej to dość obszerny opis uroczystości pogrzebowych Iwana Turgieniewa. Narrator ukazuje nerwowy stan gotowości, jaki zapanował wśród stróżów porządku publicznego (spodziewano się prowokacji, zamieszek, niezaplanowanych przemówień), nieprzebrane tłumy oczekujące, a następnie wiwatujące na cześć zmarłego pisarza, uroczysty kondukt żałobny, powraca także do nieodległej w czasie wizyty autora *Rudina* w Petersburgu. Wydarzenia te ukazane są z punktu widzenia naocznych świadków — członków Narodnej Woli — zdrajcy Diegajewa, jego siostry, Blinowa czy Nila Sizowa.

W powieści wiele miejsca zajmuje przejmujący obraz życia więziennego. Pisarz wnika w codzienność Twierdzy Pietropawłowskiej, opisuje samotność uwięzionych, ich rozpaczliwe próby nawiązania kontaktu zarówno z współtowarzyszami niedoli, jak i ze światem zewnętrznym:

Ani kacery, ani pozbawianie spacerów, ani łańcuchy nie mogły powstrzymać więźniów od kontaktowania się między sobą. Było to tak jak z głodem albo pragnieniem — albo je zaspokoisz, albo zdechniesz.

s. 40

⁴⁴ Ibidem, s. 320.

⁴⁵ G. L u k á c s: *Klasyczna postać powieści historycznej...*, s. 262.

Tak więzienną rzeczywistość opisuje jeden z członków Narodnej Woli — Złatopolski, który podejmuje próby (częściowo udane) przemycenia „na zewnątrz” poprzez strażnika (tzw. gołębia) informacji na temat warunków panujących w twierdzy. Marzy, że z biegiem czasu uda mu się, podobnie jak Nieczajewowi, uzależnić od siebie tych, którzy winni go nadzorować.

Silnie obecny w strukturze *Czasu głuchej jesieni* dokumentalizm powoduje, że z wyodrębnionych przez Tadeusza Bujnickiego w powieściach historycznych dwóch warstw — rzeczywistości odtwarzanej i rzeczywistości kreowanej⁴⁶ — zdecydowanie przeważa ta pierwsza. Dawydowa interesuje przede wszystkim rekonstrukcja wydarzeń historycznych oparta na szeroko rozumianym dokumencie, niewiele natomiast pozostaje miejsca na kreację zdarzeń. Dokonuje się tu proces „ufikcyjnienia” historii, będący odwrotnością „uhistorycznienia” fikcji⁴⁷.

Według Tadeusza Bujnickiego, narrator dziewiętnastowiecznej powieści historycznej mógł występować w dwóch różnych rolach. Dominował narrator wszechwiedzący, bezosobowy, obdarzony autorytetem podobnym do tego, który posiadał narrator powieści realistycznej — odnotujmy od razu: z takim narratorem mamy w zasadzie do czynienia w *Czasie głuchej jesieni*. Drugi przypadek to „wskrzyszony z grobu pradziadek”, wcielony w jedną z postaci z opisywanej epoki, dzielący z nią sposób myślenia, przekonania i reakcje, występujący najczęściej w roli pamiętnikarza lub gawędziarza. Zdaniem Bujnickiego, ważną cechą powieści historycznej, ukonstytuowaną w XIX wieku, była właściwa jej racjonalizacja dziejów, porządek wprowadzony autorytetem narratora-„historiografa”. Wiek XX z kolei rozluźnił tradycyjne spoiwa — ograniczył narracyjną wszechwiedzę, „historię-kronikę” zmienił na „historię długiego trwania”, perspektywę społeczno-narodową wymienił z uniwersalną i psychologizowaną. Postaci stają się nosicielami indywidualistycznej koncepcji, czego popularnym wyrazem stała się w początkach minionego wieku powieść biograficzna⁴⁸. Utwór Dawydowa wpisuje się w powyższą charakterystykę, jest klasycznym przykładem „historii długiego trwania”. Przedmiotem przedstawienia przeszłości jest tu zarówno „okres czasu”, jak i „duch czasu”, to znaczy faktografia, ale także fenomeny duchowości i psychiki epoki.

Trzecioosobowy narrator *Czasu głuchej jesieni* pozostaje w zasadzie nieokreślony. Perspektywa czasowa narracji nie jest znana i nie ma takiego znaczenia jak w dziewiętnastowiecznej powieści historycznej — brakuje dystansu między osobą narratora i samą narracją a opisywanymi wydarzeniami. Narrator dysponuje niewątpliwie rozległą wiedzą, jednakże ujawnia ją niechętnie, zdecydowanie unika komentarzy czy stwierdzeń mających cechy uogólnienia czy oceny. Tego rodzaju wnioski, niewyrażone eksplicitnie, powstają dopiero na poziomie wyższych

⁴⁶ T. Bujnicki: *Polska powieść historyczna XIX wieku...*, s. 4.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ T. Bujnicki: *Powieść historyczna wśród prądów epoki...*, s. 174.

układów znaczeniowych. Rzadko też pojawiają się obszerniejsze wyjaśnienia, najczęściej w formie zdań parenetycznych.

Cechą charakterystyczną pisarstwa Dawydowa jest nastawienie na czytelnika przygotowanego, posiadającego niemałą wiedzę na temat opisywanych osób i zdarzeń — w utworze nie ma miejsca na bardziej szczegółowe informacje odnarratorskie, czytelnik od pierwszego zdania zostaje wciągnięty w środek zdarzeń, zmuszony jest odwoływać się do własnej wiedzy, musi sam identyfikować pobieżnie zaprezentowane postaci.

Narrator ani jednym słowem nie wyjaśnia, czyje to myśli i kogo dotyczą — dopiero na podstawie dłuższego fragmentu można ustalić, że chodzi o kierującego dochodzeniami politycznymi w Petersburgu Grigorija Sudiejkina i Jabłońskiego, czyli Sergiusza Degajewa. Podobną wstrzemięźliwość obserwujemy w ukrywaniu prawdy o Jabłońskim — dopiero w drugiej części utworu wyjaśnia się ostatecznie, że Degajew i Jabłoński to jedna postać. Utwór nabiera dzięki temu charakteru powieści sensacyjnej.

Tadeusz Bujnicki za jedną z kluczowych cech gatunku uznaje duży stopień zbliżenia opinii narratora (wyrażonej eksplicytnie i implicytnie) do przekonań autorskich. Jak już odnotowano, te pierwsze w omawianym utworze w zasadzie nie występują, drugie zaś, wynikające z określonego sposobu ukazywania wydarzeń, świadczą — jak się wydaje — o sympatii i podziwie, jakim Dawydow obdarza działaczy Narodnej Woli. Istotnym zagadnieniem, do którego pisarz kilkakrotnie nawiązuje na kartach powieści, są spory o znaczenie emigracji, o emigracyjny status kierownictwa partii. Wśród szeregowych działaczy Narodnej Woli, w Rosji, fakt ten wywołuje szereg wątpliwości — nie wszyscy zgadzają się, żeby o ich życiu decydował niewidzialny ośrodek partii z siedzibą w Szwajcarii czy Paryżu. Młody Jakubowicz rozterki te formułuje następująco:

Przy całym moim szacunku dla [...] Tichomirowa... [...]. Cóż to za Komitet Wykonawczy? My go nie znamy, my jesteśmy tutaj, a Komitet to jakiś miraż. Dlaczego Komitet milczy, dlaczego milczy Tichomirow? [...] Po trzecie, czemu emigranci zadecydowali o sprawie sami, potajemnie, nie powiadamiając o niej tych, którzy działają tutaj, w Rosji? Oto sprawy zasadnicze, Hermanie Aleksandrowiczu.

s. 362

Życie codzienne emigracji, ich sprawy powszednie, wzajemne stosunki, spory ukazane są w utworze nad wyraz dokładnie. Pojawiają się i German Łopatin, i Oszanina, Ławrow, Plechanow, Tichomirow i inni. Sporo miejsca poświęca się dyskusjom, jakie toczą oni zarówno na tematy ważne (Rosja, Narodna Wola), jak i mniej istotne, związane z życiem prywatnym. Mimo statusu uchodźcy, emigranta ich życie za granicą jest w miarę ustabilizowane, spokojne, przekonują o tym chociażby fragmenty poświęcone sprawom osobistym Tichomirowa czy Łopatina. Mocno to kontrastuje z sytuacją, w jakiej znajdują się w Rosji ich młodszy

sympatycy, dlatego też nie dziwią zarzuty Flerowa, przedstawiciela rodzącego się ruchu robotniczego, sympatyka Narodnej Woli, pod adresem emigrantów:

- Groszem nie śmierdzą — obojętnie zauważył Flerow. — Wykarmić taką hałasę darmozjadów to nie lada sztuka.
- Jak to darmozjadów?
 - A kimże oni są, ci emigranci?
 - Czyżby wszyscy hurmem darmozjady?
 - Nie wszyscy — wielu. I w ogóle emigracja — to same tchórze. A jakby wybuchła rewolucja, już by tu byli: podawajcie im, panowie, fotele ministerialne.

s. 380

Dawydow, podobnie jak współczesny polski twórca powieści historycznych Teodor Parnicki, rezygnuje z samodzielnych ocen, do pewnego stopnia rezygnuje też z usług narratora jako pośrednika, jego kompetencje przekazuje bohaterom wypowiadającym się w dialogach, listach (np. gdy krewny Sudiejkina, ograniczony Koko, wyjaśnia, co zaszło w mieszkaniu Jabłońskiego), rozprawach, pamiętnikach, wspomnieniach, dziennikach czy innych *quasi*-dokumentach z epoki⁴⁹. Udział tego rodzaju dokumentów w strukturze omawianego utworu jest znaczący. Obraz historii wyłaniający się z utworu w znacznej mierze skonstruowany jest w sposób pośredni, poprzez różnego typu „utekstowienia”.

W *Czasie głuchej jesieni* pojawiają się fragmenty urzędowych i policyjnych notatek (przytaczanych w całości bądź fragmentarycznie), przemyśleń Sudiejkina na temat sposobów funkcjonowania policji, raporty ministrów do cara, anonimy, raporty żandarmów, listy (czasami bardzo obszerne), notatka cara, protokół przesłuchania. Prawdopodobnie wszystkie te dokumenty, przynajmniej w ogólnym kształcie, nie są przez pisarza zmyślane. Dawydow, znany miłośnik archiwaliów, uczony przywiązany do historycznego faktu, wprowadzał na karty swych utworów odnalezione „dokumenty z epoki”, najpewniej poddając je niewielkiej redakcji. Można więc go uznać za przedstawiciela prozy dokumentalno-historycznej.

Interesująco wypadają spisywane potajemnie przez Sudiejkina uwagi na temat poprawy bezpieczeństwa państwa, mające charakter postulatów sformułowanych pod adresem cesarza. Ich zawartość potwierdza wcześniejszą tezę o odmienności poglądów tzw. nowych ludzi na sposoby funkcjonowanie policji:

- Władza najwyższa winna raz na zawsze rozwiązać kwestię zasadniczą; mianowicie, co jest ważniejsze w dziele walki z buntem: formalne dochodzenie, mające na celu schwytanie przestępcy, który zbrodnię już popełnił, czy też agentura, stawiająca sobie za cel, jak śmiem mniemać, niedopuszczenie do owego przestępstwa.

s. 65

⁴⁹ Zob.: K. U ni ł o w s k i: *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*. Katowice 1999, s. 81.

Jak dowodzi Michaił Heller, nowy oręż walki, wprowadzony przez podpułkownika Sudiejkina — prowokacja — został wykorzystany po mistrzowsku. W latach 80. i 90. XIX wieku odbyło się siedemnaście procesów narodowolców, w których skazano 154 osoby, ogłoszono 74 wyroki śmierci, z czego wykonano 17⁵⁰.

Zwraca również uwagę nad wyraz obszernie przytoczony w *Czasie głuchej jesieni* list Złatopolskiego z Bastionu Trubeckiego w Twierdzy Pietropawłowskiej. W przemyconym przez jednego ze strażników tekście opisuje on panujące tam niezwykle ciężkie warunki, codzienne męczarnie, jakim poddawani są więźniowie:

Nikomu z przebywających na wolności nie przychodzi do głowy, że tutaj najzupełniej formalnie stworzono oddział katorgi i położenie katorżników jest tak koszmarnie, że trudno je określić inaczej jak ciągłą, nieustanną torturą. Oto dlaczego mamy pełne podstawy, aby zawołać: katorga i tortury istnieją w stolicy! Katorga i tortury o kilka kroków od Newskiego.

s. 163

Sprawozdanie Złatopolskiego, mające niemalże charakter szkicu fizjologicznego, tym bardziej przejmujące, iż napisane stylem na pozór beznamiętnym, zajmuje ponad sześć stron, stanowiąc w zasadzie odrębny fragment. Takie rozwiązanie uzmysławia nam, w jaki sposób powstaje tekst Dawydowa, jak dokument współgra w nim z wymysłem. Dokument właśnie stanowi tu podstawę, kanwę, na nim oparte są wydarzenia, wszystko koncentruje się wokół niego.

Wiele fragmentów analizowanej powieści zawiera ukryte biografie głównych bohaterów wydarzeń, zazwyczaj rozbite na mniejsze części i umiejętnie wplecione w tok narracji. W ten sposób zapoznajemy się z dziejami Siergieja Diegajewa, Wiery Figner, Dymitra Tołstoja, Wiaczesława Plehwego, Piotra Orzewskiego (generał, dowódca korpusu żandarmów), Hermana Łopatina czy Lwa Tichomirowa. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm z wymienionych postaci — Diegajewowi i Łopatino wi — w jaki sposób Dawydow włącza w strukturę powieści skrawki ich biografii.

Postać Diegajewa, członka Narodnej Woli i jednego z głównych bohaterów utworu, nakreślona jest szczególnie dokładnie — Dawydowa interesują motywy przejścia na stronę wroga, stara się opisać, zdiagnozować stan jego umysłu, ukazać mechanizm zdrady. Diegajew zaprezentowany jest na różne sposoby, fragmenty jego biografii podane są np. z perspektywy jednej z przywódczyń Narodnej Woli — Wiery Figner:

W Charkowie spotkała Sergiusza Degajewa. Był to stary towarzysz. Znał go Żelabow, Pierowska. Były oficer artylerii, narodowolec, uczestnik podkopu na Małej Sadowej, gdzie zakładali miny, aby wysadzić w powietrze cara.

s. 15

⁵⁰ M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego...*, s. 646.

W innym znów miejscu jego dzieciństwo ukazane jest z punktu widzenia samego Diegajewa:

Pamiętał moskiewskie dzieciństwo. I ojca pamiętał, starego doktora w korpusie kadetów, i jak go chowali, i jak pozostali w służbowym mieszkaniu, i jak matka gorzko płakała, kiedy im kazano je opuścić... Przenieśli się do Petersburga, na Piaski, i choć żyło im się tam, na Piaskach, niesłodko, tworzyli zgodną rodzinę.

s. 24

W ten sposób „przemycane” są do powieści informacje dotyczące wcześniejszego okresu życia. Wspomina się aresztowanie dymisjonowanego sztabkapitana jako politycznie podejrzanego, jego lęki o matkę i siostrę, początki działalności w organizacji rewolucyjnej. Z fragmentów tych wyłania się obraz jednostki ambitnej, pragnącej za wszelką cenę pełnić funkcje przywódcze, imponować innym. Postawa jego oceniona zostaje przez towarzyszy walki nad wyraz surowo, Tichomirow nazywa go moralnym potworem, a jego przypadek patologicznym, z pogardą przyjmuje tłumaczenia Diegajewa, twierdzącego jakoby chciał „wyzyskać” Sudiejkina dla celów rewolucji, w jego relacji nie było żadnej zdrady, była tylko pomyłka rewolucjonisty. Oszanina z kolei dostrzega u niego „obrzydliwą manię wielkości, upajanie się aktorstwem”, podobnie postrzega go Łopatin, którego dreczy zasadnicza wątpliwość: „w jaki sposób taka nicość, taki homunkulus, wyraasta na Osobowość, a właściwie nie na Osobowość, a namiastkę Osobowości”, zauważa trafnie, że „kiedy Żelabowowie zeszli ze sceny, pojawił się Degajew, postać drugorzędna” (s. 322).

O nadmiernych ambicjach Diegajewa, zawiści, jaką żywi do osób zajmujących ważniejszą pozycję, świadczy jego niechętny stosunek do Złatopolskiego, wprowadzonego do Komitetu Wykonawczego z pominięciem starszego stażem. Powody jego zdrady wydają się oczywiste, spowodowała ją chęć bycia kimś, wspomniane wielkie ambicje i, co nie bez znaczenia, kryzys wiary w działalność rewolucyjną — dlatego też przyjmuje propozycję współpracy — zawiera haniebny układ z Sudiejkinem. Nie należy też dawać wiary jego obłudnym zapewnieniom, kiedy przekonuje Plehwego, że we współpracy nie kieruje się „ani względami kariery, ani względami merkantylnymi”, oświadcza, że przyjął na siebie misję, chce zapobiec działalności frakcji terrorystycznej, obłudnie powołując się na stwierdzenie Sołowjowa, iż „do prawdy nie można dojść przez fałsz”, uznając za fałsz przelew krwi. Brzmi to słusznie, aczkolwiek w jego położeniu bardzo nieszczerze. Nie dziwi więc, że Plehwe nie wierzy ani jednemu jego słowu.

Po demaskacji Jabłońskiego, kiedy zmuszono go do emigracji, okazuje się, że wspomniany aspekt pieniężny miał jednak dla niego ogromne znaczenie. Pieniądze pozwalają mu bowiem odgonić ponure myśli w momencie zagrożenia, wówczas gdy eskortujący go Kunicki ma rozkaz strzelać, gdyby chcieli ich zatrzymać żandarmi:

Nawet się nie domyślcie, że nie wiatrem jestem podszyty, ale grube tysiączki ze sobą wiozę! Skąd? Czyje? Ano właśnie, wszystko się poplątało, już się nie wyjaśni — skąd i czyje: i Sudiejkinem pachną, i kasą partyjną.

s. 284

Jest to człowiek ze skomplikowaną osobowością, częstokroć okłamujący siebie samego. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy wierzy własnym słowom, kiedy wyjaśniając siostrze przyczyny postępowania, stwierdza, że to właśnie on, jako jedyny dowiódł, że dawna droga terroru prowadzi do ślepego zaułka. W więzieniu odkrył jakoby nowe światy, inne wymiary, przy wydajnej pomocy Sudiejkina, który wyłożył mu program nowej działalności, będącej ratunkiem dla Rosji — zastraszyć rząd udanymi zamachami, trzymać w garści i „tych z pałacu, i tych z podziemia”, na gruncie wszechobecnego strachu dyktować i rządzić. Wierzy, bądź tylko udaje, że ten „spisek dwojga” zostałby zaakceptowany przez Andrzeja Żelazowa, jedyną osobę, która byłaby w stanie go zrozumieć. Uważa się za postać tragiczną, tragicznie samotnego działacza społecznego, któremu przeszkodzono w realizacji podjętej misji (Tichomirow). Niczym Macchiavelli stwierdza, że „historia nie pyta, jak dokonano, lecz pyta, czego dokonano”.

Podobnie wiele miejsca w utworze zajmują elementy biografii Hermana Łopatina, narodnika, przyjaciela Karola Marxa, członka I Międzynarodówki. Nie dziwi specjalnie, iż Dawydow poświęca mu tyle uwagi, jest to jego ulubiona postać, rewolucjonista bez rewolucji, samotny bojownik — przeklęty d’Artagnan, o którym jeden z jego przeciwników powiedział: „авантюрист в душе, авантюрист по складу”. Sam Dawydow natomiast widział w nim „Обломова наоборот”, człowieka sympatyczniejszego od pragmatycznych „sztolców”⁵¹. Zdaniem znawców problemu, postać Łopatina narysowana jest w sposób przekonujący — pisarz śledzi jego poczynania w Rosji i na emigracji, starając się zrozumieć, jak doszło do tego, że ten prawy, ujmujący człowiek, doświadczony konspirator przez własną lekko-myślność i zamiłowanie do gromadzenia „archiwum” sam zgubił całą, z takim trudem odbudowaną po zdemaskowaniu Diegajewa, siatkę Woli Ludu⁵². Odnotujmy też, że Łopatinowi poświęcił Dawydow oddzielny utwór — powieść *Dwie paczki listów*.

Biografia Łopatina podana jest na różne sposoby: z perspektywy Sudiejkina, Diegajewa, fakty z jego życiorysu przypominają sobie Plehwe, relacjonuje je i sam narrator. Fragmenty te pozwalają lepiej zaprezentować jego osobowość, powstaje plastyczny, niejednowymiarowy obraz człowieka mogącego zaimponować zarówno swoją postawą, jak i wiedzą. Poznajemy w ten sposób najdrobniejsze szczegóły z jego życia, zainteresowania, przyzwyczajenia, problemy rodzinne. Widzimy, jak w rozmowie z jedną ze swych przyjaciółek wypowiada słowa mogące uchodzić za proroczą wizję losów własnych i ojczyzny:

⁵¹ <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/85n/n85n-s28.shtml> [data dostępu: 20.03.2008].

⁵² W. i R. Śliwowsy: *Historia i literatura...*, s. 319.

I Łopatin zaczął mówić o tym, o czym nie mówił nikomu, nawet Engelsowi.

— Nie — ciągnął — na świecie jeszcze daleko do świtu, noc długa, a droga daleka. Droga tak daleka, że chyba jej nie pokona nawet „prawdziwy podróżnik”.

s. 340

Znamienny jest sposób oceny Łopatina przez Diegajewa. Zestawienie tych dwóch jakże różnych postaci, wokół których koncentruje się akcja odpowiednio drugiej i pierwszej części utworu, uzmysławia różnice ich charakterów, osobowości, postaw:

Co za zaszczyt, co za przejaw zaufania! Kimże on jest, ten Łopatin? Tak, głośne nazwisko, sensacyjne ucieczki, porwanie Ławrowa z zesłania, bohaterska próba uwolnienia Czernyszewskiego, przekład *Kapitału*... Tak, tak, tak! A przecież nie był nigdy członkiem partii, zawsze działał jak partyzant, można by rzec — Denis Dawydow od spraw rewolucji.

s. 248

We fragmencie tym pojawia się kilka istotnych faktów z biografii Łopatina, faktów, które mimo wszystko imponują — jak się wydaje — Diegajewowi, to one właśnie wywołują jego niechęć do człowieka, który według niego zachowuje się jak dyktator, kontaktuje się z młodzieżą za jego plecami, działa niczym sędzia śledczy. O tym, iż nie jest to postać tuzinkowa, świadczy decyzja Wiaczesława Plehwego, nakazującego dostarczyć z archiwum dokumenty dla odświeżenia w pamięci „łopatinszczyzny”. Patrząc zaś na fotografię Łopatina, stwierdza, iż jest to twarz człowieka „pełnego godności, energii, siły duchowej”.

Rzeczą istotną w przypadku każdej powieści, która swoim tematem czyni historię, jest pytanie: jaki obraz dziejów się z niej wyłania, czy wnosi ona coś nowego do tego, co zostało powiedziane dotychczas zarówno przez pisarzy, jak i profesjonalnych historyków, czy zawarta w niej jest idea historiozoficzna, myśli na temat sensu historii i istoty praw historycznych, na temat społecznych i politycznych idei?

Jednym z głównych zagadnień poruszanych w *Czasie głuchej jesieni* jest problem przemocy, zasadności jej użycia i konsekwencji. Członkowie Narodnej Woli jako sposób walki obrali terror, tzw. terror indywidualny, skierowany przeciwko ważniejszym przedstawicielom aparatu opresji, głównym obiektem ataków czyniąc Aleksandra II, skądinąd władcę dość liberalnego. Taki sposób walki w barziej światłych członkach organizacji wywołuje szereg wątpliwości, postanawiają jednak dalej iść tą drogą. Spróbujmy zastanowić się dlaczego, a przynajmniej jak problem ten ukazany został przez Dawydowa.

Jeden z badaczy ocenia rzecz następująco: pisarz pokazał, w jaki sposób świat przemocy państwa wpływa na przemoc rewolucjonistów, natomiast każdy radykalizm doprowadza do degeneracji nawet najbardziej szlachetnych zamiarów⁵³.

⁵³ Zob.: R. Pipes: *Rosja carów*. Tłum. W. Jeżewski. Warszawa 2006, s. 306—307.

Nieco inaczej postrzega problem Richard Pipes, według którego, seria zamachów miała osiągnąć dwa cele: zdemoralizować i sparaliżować aparat rządowy, jak również unaocznic chłopu słabość caratu. Jednakże działalność terrorystyczna zaczęła się rządzić własnymi prawami, a jej aktywiści szybko zapomnieli o pierwotnych celach. W rezultacie kampania terroru nasiliła się wówczas, gdy było już jasne, że pierwotnych założeń nie udało się zrealizować. Terror stał się sztuką dla sztuki, terroryści zaś dokonywali cudów przebiegłości i odwagi tylko po to, by dowieść, że można ich dokonać⁵⁴. Interpretacja taka, częściowo niewątpliwie słuszna, budzi z pewnością szereg wątpliwości, nie wydaje się też, aby była zgodna z wizją historii Dawydowa.

W przekonaniu Łopatina, jednej z głównych postaci utworu, każdy kraj ma swoją specyfikę i walka winna być dostosowana do lokalnych warunków, a specyfika rosyjska wymaga właśnie, mimo poważnych zastrzeżeń, krwawej strategii. W takim przekonaniu utwierdzają go słowa Engelsa — w ówczesnej Rosji widział on Francję z końca XVIII stulecia, z przedednia rewolucji, kraj, który inicjuje nową erę, postawa zaś Aleksandra III do złudzenia przypominała mu Ludwika XVI. Inny z bohaterów utworu, młody działacz organizacji — Sizow, w rozmowie ze swoim przełożonym na temat praw robotników, na uwagę, iż Rosja to nie Anglia, stwierdza proroczo: „ale łatwo może się zamienić w Irlandię”.

Powody, dla których terror ma w Rosji rację bytu, a terroryści prawo jego stosowania, Engels tłumaczył następująco:

Agenci rządu dopuszczają się tam niewiarygodnych okrucieństw. Przed takimi dzikimi bestiami trzeba się bronić, czym się tylko da: prochem i ołowiem. Jedynym środkiem obrony przed tymi agentami bezprzykładnego despotyzmu, dostępnym inteligentnym i uczciwym ludziom z charakterem, jest w Rosji zabójstwo polityczne.

s. 342

Karl Marx dodawał, że terror narodowolców jest specyficznie rosyjską, historycznie nieuniknioną metodą działania, która równie mało nadaje się do moralizowania — za albo przeciw — jak trzęsienie ziemi na Chios⁵⁵.

O postrzeganiu przez narodowolców sytuacji w Rosji jako specyficznej, świadczy ich negatywna i gwałtowna reakcja na wieść o zabójstwie prezydenta Stanów Zjednoczonych, Abrahama Lincolna. Według nich, w państwie konstytucyjnym zabójstwo polityczne staje się przejawem despotyzmu, tego samego despotyzmu, który postanowili zwalczać w Rosji⁵⁶ — mord polityczny uznają oni za czyn niedopuszczalny w warunkach legalnej opozycji politycznej, gdy można prowadzić walkę innymi sposobami.

⁵⁴ Zob.: *ibidem*.

⁵⁵ M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego...*, s. 607—609.

⁵⁶ <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/85n/n85n-s28.shtml> [data dostępu: 20.03.2008].

Według angielskiego historyka Ronalda Hingleya, trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi, dlaczego młodzi ludzie, zwolennicy terroru, ryzykowali życie, by unicestwić władcę. Czy wierzyli, że będzie to sygnał do powstania ludowego? Czy niesłusznie żywili nadzieję, że następca przystąpi do liberalnych reform? Według historyka nie był to bodziec racjonalny, lecz emocjonalny, wywołany niezdolnością rewolucjonistów do wywarcia wpływu na społeczeństwo⁵⁷. Jak się okazało, mylili się oni całkowicie, a zabójstwo cesarza nie stało się sygnałem do powstania, co więcej, wzbudziło oburzenie wśród ludu — od zawsze czcił on cara-ojczulka, nienawidził też „oświeconych” rewolucjonistów. W samych rewolucjonistach zaś pojawiło się z wątpienie i renegactwo, nastał czas malkontentów.

Odnotujmy obecność w utworze Dawydowa kilku celnych uwag na temat charakteru Rosjanina oraz relacji między Rosją a Europą, w dużej mierze aktualnych do dziś; wywołane są one nastrojem apatii, jaki ogarnia spiskowców po rozbiciu siatki przez carską policję i krachem nadziei na zmianę charakteru rządów po zabójstwie cara. Wprowadzone przez jego następcę kontreformy spowodowały, jak to ujął Sałtykow-Szczedrin, że „redaktorzy skazani zostali na dożywotnie przerażenie” (s. 67). Następca Sudiejkina, Skandrakow, w rozmowie z jednym ze spiskowców stwierdza nad wyraz trafnie:

[...] w zasadzie podzielam pańskie zdanie w kwestii cywilizacji: Rosji do niej jeszcze bardzo daleko. Ale ośmielę się zauważyć, to nie wysiłki Narodnej Woli nas ku niej przybliżą.

s. 353

Z ponurym obrazem Rosji, jaki wyłania się z utworu, kontrastują niektóre stwierdzenia na temat natury Rosjanina, pozwalające postrzegać przyszłość kraju nieco bardziej optymistycznie, czego dowodem poniższa myśl Łopatina:

[...] kiedy człowiek rozmawia na przykład z Niemcem, z robotnikiem Niemcem, socjalistą, to rozmowa toczy się wokół problemów niemieckich, austriackich, obchodzi go tylko to, co się wiąże z jego Vaterlandem, a naszego Rosjanina cały świat obchodzi — wszystko go ciekawi, wszystko jest dla niego ważne.

s. 250

Z powyższą opinią korespondują inne, również autorstwa Łopatina: „Kocham i zarazem nienawidzę rosyjskich chłopów za pokorność i cierpliwość... Kochając nienawidzić — to ziarno posiane przez Czaadajewa. [...]” (s. 258). Dalej zaś stwierdza:

[...] u nas, w Rosji, otwiera się szerokie pole do działania — w zakresie psychiatrii społecznej. Czasami odnosiłem wrażenie, że mam do czynienia nie z ludźmi porządnymi, nie z tchórzami, lecz z chorymi psychicznie.

s. 318

⁵⁷ M. Heller: *Historia Imperium Rosyjskiego...*, s. 606—607.

Przywołuje także myśl jednego z bohaterów Dostojewskiego o „odwiecznej rosyjskiej potrzebie, by mieć ideę”, którą sam uzupełnia: „Ta odwieczna rosyjska potrzeba... oto, co jest wspaniałe” (s. 336). Inny z bohaterów przypomina znów ogólnie znaną prawdę, którą usłyszał od pewnego Anglika: „[...] wy, Rosjanie, Panie tego, potraficie umierać, ale żyć nie umiecie” (s. 150). O wyraźnym zapóźnieniu cywilizacyjnym Rosji wobec Europy wspomina także Sudiejkin, tłumacząc jednemu z młodych spiskowców:

O, w kraju istnieją prawa pisane! Ale w kraju nie istnieje świadomość prawna, nawet poczucie prawa nie istnieje. Któż więc ma sprawować władzę, jak nie tajna policja polityczna?

s. 140

Dawydow, przeciwnik terroru politycznego, opowiada w sposób budzący szereg refleksji o chwilach kryzysu w działalności spiskowców. Interesujące, w jakim stopniu, jeśli w ogóle, sam pisarz usprawiedliwiał sposób walki przyjęty przez Narodną Wolę. Według jednego z badaczy, to właśnie władze carskie sprowokowały terror, posuwając się w swej bezsilności i nieudolności do prowokacji, w rezultacie czego powstałi Nieczajewowcy, kłamcy-prowokatorzy i terroryści-zabójcy w jednym. Tak zrodziła się nieczajewszczyzna, na której wzorować się będą bolszewicy⁵⁸. Szereg myśli bohaterów powieści świadczy o bezcelowości podjętej przez nich walki, o ich zniechęceniu i osamotnieniu. Efektem zabójstwa cara był nawrót reakcji, powolne odejście od reform zapoczątkowanych przez Cara-Wyzwolicielea, polityka represji realizowana przez Dymitra Tołstoja, Konstantina Pobiedonoscewa oraz carską ochronę. Dla wielu badaczy zagadką pozostaje psychospołeczna motywacja rosyjskiego ofiarstwa, wystąpienie owej „kajającej się inteligencji”, garstki ludzi, którzy potrafili iść pod prąd, uczestniczyć w walce nawet wtedy, gdy szanse zwycięstwa były nikłe, ze świadomością własnej przegranej⁵⁹. Pośród pisarzy temat ten interesował nie tylko Dawydowa — przypomnijmy powieść Jurija Trifonowa o Andrzeju Żelabowie. Obu pisarzy frapuje podobne zagadnienie — mechanizm załamania się rewolucjonisty w czasie śledztwa, który prowadzi do zgody na prowokację — rozpatrują go odpowiednio na przykładzie Goldenberga i Diegajewa. Problem zresztą nie jest nowy — jak przypominają W. i R. Śliwowsy, pojawił się on już u dekabrystów (Majboroda)⁶⁰.

Jak wiadomo, każda powieść historyczna, niejako obligatoryjnie, nawiązuje do aktualnej rzeczywistości, opowiada o chwili obecnej. Jest tak niewątpliwie i w przypadku *Czasu gluchej jesieni*, nie bez pewnych jednakże zastrzeżeń — opowiadając o początkach ruchu rewolucyjnego w Rosji, powieść porusza przede wszystkim szereg ponadczasowych zagadnień natury moralnej i politycznej (przyzwole-

⁵⁸ <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/85n/n85n-s28.shtml> [data dostępu: 20.03.2008].

⁵⁹ W. i R. Śliwowsy: *Historia i literatura...*, s. 316.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 317.

nie na rozlew krwi, polityczne morderstwo, szeregowi działacze partyjni a kierownictwo, mechanizm zdrady i psychika zdrajcy). Trudno natomiast postrzegać utwór Dawydowa jako tekst odnoszący się wprost do wydarzeń i procesów w Związku Radzieckim przełomu lat 60. i 70. Z powieści wyłania się przekonujący obraz epoki, jest to rzecz o ułomności natury ludzkiej, o skomplikowanym charakterze Rosjanina. Jest to, żeby jeszcze raz powołać się na W. i R. Śliwowskich, mądra, budząca wiele refleksji książka, opowiadająca o tym, jak zginęła ostatecznie Narodnaja Wola — za sprawą przebiegłych i działających bez skrupułów, choć z finezją, przedstawicieli aparatu przemocy⁶¹. Ze swej strony dodajmy, iż jej kształt wydaje się odpowiadać proponowanej przez Teodora Parnickiego odnowie powieści historycznej, dokonanej przez przyswojenie przez nią zdobyczy prozy nowoczesnej, głównie nurtu psychologicznego⁶². W utworze Dawydowa przejawia się to głównie wprowadzeniem inspiracji psychoanalitycznych oraz inwersją czasową (co prawda w ograniczonym zakresie), w rezultacie zaś na pierwszym planie przedstawienia znalazły się zarówno same dzieje, jak i sposób ich ujmowania przez świadomość bohatera.

Reasumując, *Czas głuchej jesieni*, jak również inne utwory Dawydowa, wpisują się w nurt rosyjskiej prozy historycznej ukształtowanej po roku 1956. Powieść ta sytuuje się na granicy powieści-dokumentu i powieści-biografii, z przewagą cech drugiego z wymienionych *quasi*-gatunków, nazywanych przez badaczy zbeletryzowaną biografią. Dostrzec w niej można również cechy charakterystyczne dla współczesnej, dwudziestowiecznej prozy historycznej, co przejawia się, jak twierdzi T. Parnicki, w „rozluźnieniu tradycyjnego spoiwa”. Korzystając z propozycji terminologicznych znawców zagadnienia, odnajdujemy w *Czasie głuchej jesieni* szereg wyznaczników tzw. powieści o historii, jak również prozy retrospektywnej. Przynależność analizowanego utworu do różnorodnych odmian powieści historycznej, czerpanie z wielu źródeł świadczy o jej przechodnim statusie, co sytuuje ją między klasyczną, dziewiętnastowieczną odmianą gatunku, a jej współczesnym (dwudziestowiecznym) kształtem.

⁶¹ Ibidem, s. 319.

⁶² K. Uniłowski: *Polska proza innowacyjna...*, s. 81.

Андрей Поляк

**ГЛУХАЯ ПОРА ЛИСТОПАДА ЮРИЯ ДАВЫДОВА
ЗАМЕЧАНИЯ НА ТЕМУ ЖАНРА ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА**

Резюме

В настоящей статье рассматривается актуальное (т.е. после 1956 года) состояние русской исторической прозы, прежде всего жанра исторического романа. Автор статьи обсуждает мнения исследователей русской литературы, касающиеся перемен, которые произошли в исторической прозе. Приводятся высказывания Ю. Балакина, С. Чупрынина, А. Немзера, М. Эпштейна, А. Оскоцкого и других исследователей, относящиеся к произведениям так разных писателей, как В. Аксёнов, В. Пьецух, В. Пелевин, Д. Быков или Н. Эйдельман. Основная часть статьи посвящается жанровой специфике романа Юрия Давыдова *Глухая пора листопада*. Как вытекает из проведённого анализа, произведение Давыдова принадлежит к главному течению в русской исторической прозе после 1956 года и находится на границе между романом-документом и романом-биографией. Кроме того, в романе находим черты характерные для так называемого романа о истории и ретроспективной прозы. Кажется, что *Глухая пора листопада* принадлежит к разным типам исторического романа, что свидетельствует о её переходном положении, между классической и современной формами этого жанра.

Главные слова: литературный жанр, историческая проза, Народная Воля, исторические персонажи, русская литература, исторический роман

Andrzej Polak

**JURIJ DAWYDOW'S CZAS GLUCHEJ JESIENI
REMARKS ON THE GENRE OF THE HISTORICAL NOVEL**

Summary

The following article concerns the Russian contemporary historical prose (after 1956), above all, the genre of a historical novel. The author presents an overview of the opinions made by the researchers working on the Russian literature, on directions and changes observed in it. Opinions by J. Bałakin, S. Czuprynin, A. Nezmer, M. Epsztejn, A. Oskocki and many others concern the authors of such writers as W. Aksionow, W. Pjecuch, W. Pieliwein, D. Bykow or N. Ejdelman. The main part of the article was devoted to the genre specificity of *Czas gluchej jesieni* [*Time of dumb autumn*], a novel by Jurij Dawydow. As it turns out from the analysis conducted, Dawydow's work inscribes into the main trend of The Russian literature after 1956, situated between the document-novel and the biography-novel. What we find in the work are also the features of the so called novel about history and retrospective prose. As it seems, *Czas gluchej jesieni* realises the indicators of different types of a historic novel, which proves its transitional status — it is located between a classic and contemporary version of this genre.

Key words: literary genre, historical (prose) novel, nationwill (Narodnaja Wola), historical figures, Russian literature, new people, the history of long duration

O „zepsutych aforyzmach” Anatolija Kima

Katarzyna Jastrzębska, Alicja Mrózek

Z niedomówień powstała literatura

Stanisław Jerzy Lec

Anatolij Kim — rosyjski prozaik debiutujący w roku 1974 kilkoma opowiadaniem, opublikowanymi w peryferyjnych czasopismach literackich, który w latach 80. zdobył spore zainteresowanie czytelników i krytyki, jest pisarzem swobodnie poruszającym się w różnych gatunkach literackich. W jego dorobku znajdziemy bodaj kilkadziesiąt opowiadań, nierzadko ujętych w formę cyklu, jak np. *Рассказы командировочного человека* czy *Рассказы моего отца*, opowieści, czyli odmianę „nie posiadającą sprecyzowanych jednoznacznie wyznaczników gatunkowych”¹, wśród których najbardziej znane to: *Лотос*, *Соловьиное эхо*, *Собиратели трав* czy *Луковое поле*, jak również utwory, których przynależność gatunkowa pozostaje sprawą „autorskich kwalifikacji genologicznych”². Należą do nich m.in.: *Отец-Лес. Роман-притча*³, *Белка. Роман-сказка*⁴, *Остров Ионы. Метароман*⁵, *Сбор грибов под музыку Баха. Роман-мистерия*⁶.

Dla badaczy zorientowanych na zagadnienie gatunkowej typologii utworów współczesnej literatury rosyjskiej twórczość autora *Lotosu* może więc stanowić interesujący materiał egzegetyczny. Prawdopodobnie w przypadku pisarstwa tego akurat prozaika część badaczy zdecydowałaby się na taki sposób wnioskowania, o jakim w *Zagładzie gatunków* pisze Stanisław Balbus:

¹ M. Bernacki, M. Pawłus: *Słownik gatunków literackich*. Wstęp S. Jaworski. Białsko-Biała 2004, s. 443.

² Zob. na ten temat: S. Balbus: *Zagłada gatunków*. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 32.

³ А. Ким: *Отец-Лес. Роман-притча*. Москва 1989 [podkr. — К.Ж., А.М.].

⁴ А. Ким: *Белка. Роман-сказка*. Москва 2001 [podkr. — К.Ж., А.М.].

⁵ А. Ким: *Остров Ионы. Метароман*. Москва 2002 [podkr. — К.Ж., А.М.].

⁶ А. Ким: *Сбор грибов под музыку Баха. Роман-мистерия*. Москва 2002.

Kłopot [gatunkowej klasyfikacji — K.J., A.M.] polega na tym, „gdzie to umieścić”, „jak to czytać”, w ostateczności więc „jak zaklasyfikować?” [...] Badacze literatury zaś [...] radzą sobie w ostateczności z tym kłopotem tak, że w najbardziej skrajnych przypadkach skłonni są przyznać kwalifikacje gatunkowe (a zatem kategorialne) nawet pojedynczemu utworowi, o ile utwór ten pozwala na wyrazisty opis swojej struktury semiotycznej, o ile prezentuje się jako taka struktura, jako „archetekt”, choćby w danym momencie nie posiadał (jeszcze) kolejnych powieleń, nie wyprodukował strukturalnej serii.⁷

Wskazana przez nas jedynie hasłowo, a odautorsko sygnalizowana kategorialna różnorodność (np. роман-притча, роман-сказка, метароман, роман-мистерия) pozwala przypuszczać, że Anatolij Kim należy do tych pisarzy, którzy w swoich utworach „nie realizują określonych paradygmatów gatunkowych, apriorycznych wobec nich i «danych z góry»”⁸.

Ta „skłonność” pisarza daje się zauważyć również w jego zamiłowaniu do inkrustowania swoich utworów, a konkretniej: wypowiedzi występujących w nich bohaterów (jak również, chociaż relatywnie rzadziej, i sądów auktorialnego narratora) — maksymami (czy — jak niektórzy wolą — sentencjami) i okazjonalnie aforyzmami. Te zaś zaliczane (a i to nie zawsze) do małych form literackich stanowią w dyskusjach i polemikach na temat ich cech, co się zowie gatunkowych, kość interpretacyjnej niezgody. Dzieje się bowiem tak, że „Granice podziału gatunkowego pomiędzy poszczególnymi formami są wyznaczone często tylko arbitralnie, a ich rozróżnienie w praktyce nastęrcza dużo kłopotu”⁹.

Wojciech Chlebda w *Szkicach o skrzydlatych słowach*¹⁰, porównując słownikowe definicje takich gatunków jak: aforyzm, apoftegmat, gnoma, maksyma, sentencja czy złota myśl, mówi wyraźnie o tym, że definicje te nie zawierają wzmianki o istotnych i zasadniczych różnicach między wymienionymi gatunkami. Badacz proponuje więc, aby wszystkie te odmiany gatunkowe objąć „w czysto roboczym planie wspólną nazwą *aforyzmów literackich*”¹¹.

Korzystając z tego „unifikującego” pomysłu, musielibyśmy postąpić poniekąd w sposób charakterystyczny dla autorów czy redaktorów najróżniejszych zbiorów aforyzmów, którzy, o czym pisze sam Chlebda, pod szyldem aforyzmu sprzedają wszystko to, co sami uznają za przynależne do tego gatunku¹². O podobnej tendencji wspomina także (w tonie raczej krytycznym) Kazimierz Orzechowski, pisząc w *Co to jest aforyzm?*, iż „Nie będzie zbyt wiele przesady w stwierdzeniu, że właściwie każdy autor tekstu, z którego wybierze się pewną liczbę względnie związanych i uogólniających zdań, może być zaliczony do grona aforystów”¹³. Tym-

⁷ S. Bałbus: *Zagłada gatunków...*, s. 27.

⁸ Ibidem, s. 33.

⁹ K. Orzechowski: *Posłowie*. W: *Żądło i miód mądrości. Antologia aforyzmu polskiego*. Wybór i oprac. K. Orzechowski. Wrocław 1984, s. 164.

¹⁰ W. Chlebda: *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*. Opole 2005.

¹¹ Ibidem, s. 70.

¹² Ibidem, s. 71.

¹³ K. Orzechowski: *Co to jest aforyzm?* „Nowe Książki” 1976, nr 7, s. 30.

czasem — o czym wyraźnie zaświadcza bogata (z wyraźną dominantą perspektywy językoznawczej) literatura przedmiotu — spór o to, co jest, a co nie jest aforyzmem, a więc gatunkiem (?) różniącym się od maksymy czy np. złotej myśli pozostaje nadal aktualny dla kolejnych znawców problemu¹⁴. Skupiając się na cechach charakterystycznych dla maksymy, warto przytoczyć zdanie Piotra Michałowskiego, który w *Miniaturze poetyckiej* używa w odniesieniu do niej określenia „wyspecjalizowany podgatunek”. Badacz pisze:

Wydaje się, że nurt moralistyczny [w aforystyce — K.J., A.M.] odcisnął się trwalej niż filozofia i zapewne nie tylko dlatego, że właśnie pierwszy z nich ukształtował **wyspecjalizowany podgatunek — maksymę**. [...] Aforysta nastawiony na zaprzeczanie, a przynajmniej na ostrą polemikę, deformację lub destabilizację reguły, wdzięczniejszy obiekt dla swych słownych i logicznych potyczek znajduje właśnie w systemie skostniałym, niewzruszonym i wzniosłym, czy nawet uznanym za *sacrum*.¹⁵

Z kolei Jadwiga Stawnicka w artykule *Paradoksy językowe w tekstach aforystycznych* przypomina o tym, że:

W historii aforyzmu występują rozbieżności dotyczące jego definiowania. Z jednej strony przypisywano mu status gatunku literackiego, a z drugiej negowano jego gatunkowość. Różnie też traktowano jego miejsce wśród innych małych form literackich: maksymy, sentencji, przysłowia, paradoksu, skrzydlatych słów, zagadki.¹⁶

Autorka artykułu podkreśla jednak i to, że wśród badaczy panuje względna zgodność przynajmniej co do przypisywania aforyzmowi określonych cech, takich jak: krótkość, lakoniczność, zwięzłość, zwartość, humor, uniwersalność, mądrość, dwudzielność struktury, dydaktyzm, podobieństwo do definicji filozoficznej, oryginalność¹⁷. O podobnych cechach charakteryzujących aforyzm pisze np. w swoim artykule *Ekspresja aforyzmu* Krzysztof Wichary¹⁸. Jednocześnie większość znawców problemu przyznaje, że ostateczne, pełne i niebudzące zastrzeżeń zdefiniowanie aforyzmu jest niewykonalne. Kazimierz Orzechowski mówi nawet o swego rodzaju badawczej kapitulacji: „Nie pozostaje i nam nic innego, jak [...]”

¹⁴ Bardzo szczegółowy przegląd wszelkiego rodzaju definicji określających aforyzm (definicji słownikowych, okazjonalnych, językoznawczych, syntetycznych) znajdziemy w książce Daniela Kalinowskiego. Por.: D. K a l i n o w s k i: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*. Słupsk 2003, s. 11—34. Kwesnię „gatunkowości” maksymy i aforyzmu oraz nazewnictwa tych form porusza także Mautner. Zob.: F.H. M a u t n e r: *Maksymy, sentencje, fragmenty, aforyzmy*. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 297—307.

¹⁵ P. M i c h a ł o w s k i: *Miniatura poetycka*. Szczecin 1999, s. 37 [podkr. — K.J., A.M.].

¹⁶ J. S t a w n i c k a: *Paradoksy językowe w tekstach aforystycznych*. „Poradnik Językowy” 2005, z. 1, s. 41.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ K. W i c h a r y: *Ekspresja aforyzmu*. W: „Litteraria”, nr 12. Red. J. T r z y n a d ł o w s k i. Wrocław 1980, s. 87.

zaliczyć aforyzm do tych realności, których najwidoczniej lepiej nie określać”¹⁹. W innym miejscu ten sam badacz dodaje, że nie należy dziwić się temu, iż nawet autorzy poważnych dysertacji, po próbach jednoznacznego zdefiniowania aforyzmu, uciekają się do wyjaśnienia na zasadzie *idem per idem*, czyli do definicji aforystycznych: „Aforyzm to półprawda sformułowana tak, aby obrońcą tej drugiej połowy szlag trafił”²⁰.

Z kolei Jan Trzynadlowski, badając specyfikę gatunkową małych form literackich, pisze, że „Niejednokrotnie można się spotkać z twierdzeniem, że aforyzm oraz maksyma i sentencja to terminy i pojęcia wymienne. Pogląd taki, choć nieopozbawiony własnych argumentów, uznać wypadnie za wyraźne uproszczenie [...]”²¹. Potwierdzenie takiej tendencji opisu, o jakiej wspomina autor *Małych form literackich*, znajdziemy chociażby w definicjach słownikowych, o czym wspomina się w książce Chlebdy. Porównajmy dla przykładu definicje ze *Słownika wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego, gdzie czytamy: aforyzm to „zwięzłe zdanie, wyrażające myśl moralną, filozoficzną itp., maksyma, sentencja, «złota myśl» [...]”, natomiast maksyma to „ogólna prawda, prawo, zasada podstawowa, reguła postępowania, zwłaszcza wyrażone w formie aforyzmu, krótkiej sentencji [...]”. Zaś „sentencja — [to — K.J., A.M.] maksyma, aforyzm”²². Inne źródła, opisując poszczególne formy, po prostu odsyłają do definicji form pokrewnych. Na przykład *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego definiuje wspomniane gatunki następująco:

Aforyzm — zwięzłe sformułowanie, zwykle jednozdaniowe, ogólnej prawdy o charakterze filozoficznym, psychologicznym czy moralnym, odznaczające się stylistyczną wyrazistością i błyskotliwością [...]. (Por. apoftegmat, gnoma, maksyma, sentencja, złota myśl);

Maksyma — zasada postępowania lub ogólne prawo moralne sformułowane w sposób zwięzły i dobitny, zwykle w jednym zdaniu. (Por. aforyzm, apoftegmat, gnoma, sentencja, złota myśl);

Sentencja — zdanie zawierające ogólną myśl o charakterze moralnym lub filozoficznym, sformułowane w sposób wyrazisty i skłaniający do uznania jego bezwzględnej trafności. (Por. aforyzm, apoftegmat, gnoma, maksyma, złote myśli).²³

¹⁹ K. Orzechowski: *Postowie...*, s. 162.

²⁰ Cyt. za: K. Orzechowski: *Postowie...*, s. 162. Rosyjscy badacze zajmujący się aforystyką przyznają, że w rosyjskiej lingwistyce panuje pod tym względem chaos. Brak np. zgodności co do użycia terminu „aforyzm” i definiowania tego pojęcia. Por.: A.B. Королькова: *Природа афоризмов*. В: *Словарь афоризмов русских писателей*. Ред. А.Н. Тихонов, А.В. Королькова, А.Г. Ломов. Москва 2004, s. IV—XIII.

²¹ J. Trzynadlowski: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977, s. 25.

²² *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Cyt. za: <http://sloownik-online.pl/cgi-bin/search?charset=utf-8&words=aforyzm> [data dostępu: 26.03.2008].

²³ *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1988, (sentencja — s. 464, maksyma — s. 267, aforyzm — s. 15).

Już na przykładzie tylko tych dwóch źródeł można więc zaobserwować tendencję do wskazywania raczej cech wspólnych (których — jak widać — jest całkiem sporo) wspomnianych form niż różnic.

Wtedy gdy materiałem badawczym są konkretne utwory literackie jednego pisarza, zachodzi jednak konieczność dookreślenia, o jakich strukturach będzie mowa — aforyzmie, maksymie czy „złotej myśli”. I chociaż najwygodniej byłoby (postępując niejako zgodnie z „zaleceniami” Chlebdy i definicyjnymi „uproszczeniami” zawartymi w słownikach i niektórych opracowaniach) nazwać Kima pisarzem-aforystą, to taka próba marginalizacji problemu gatunkowej kategoryzacji wydaje nam się niewłaściwa, szczególnie w przypadku tego konkretnego twórcy. Jest bowiem kilka istotnych i znaczących elementów, dzięki którym można podjąć próbę rozgraniczenia pojęć takich jak maksyma i aforyzm, korzystając z materiału badawczego zaczerpniętego z twórczości rosyjskiego prozaika.

Jedną z zasadniczych, co warto podkreślić, cech odróżniających wspomniane formy jest kategoria autonomii/zależności. Przy czym mowa tu o autonomii uzyskanej nie poprzez usamodzielnienie się danego fragmentu, wyodrębnienie go z większej całości, lecz autonomii założonej niejako przy jego tworzeniu²⁴. Chodzi mianowicie o samodzielność aforyzmu i kontekstowość (a więc zależność) maksymy. Argumentem przemawiającym za takim uzmysłowieniem jest chociażby zdanie, jakie prezentuje Lidia Kośka, pisząc: „Zgoda [wśród badaczy — K.J., A.M.] panuje w zasadzie co do jednego — aforyzm jest tekstem zupełnie samodzielnym, izolowanym od kontekstu [...]”²⁵. Dodajmy, że również cytowany już wcześniej Jan Trzynadłowski zauważa, że maksyma jest formą kontekstową, która by zaistnieć, potrzebuje tekstu w różny sposób nadrzędnego. Jeżeli występuje w pozycji cytatu i argumentu, wówczas jest składnikiem ekspresywnego i znaczeniowego nacechowania formy nadrzędnej; jeśli zajmuje pozycję tropu wprowadzona została dla stylistycznego urozmaicenia i wzbogacenia tekstu głównego. Może także pełnić funkcje inicjujące, przybierając charakter niezwykle wzniosły i patetyczny²⁶.

Kolejne istotne cechy różniące maksymę czy sentencję (terminy te traktujemy synonimicznie) od aforyzmu to — typowe dla tego ostatniego — ironia, dowcip, groteskowe widzenie świata, „nastawienie na natychmiastową puentę”²⁷:

²⁴ Zob. np.: А. К о р я к о в ц е в: *Карнавал языка. Афоризм как литературный жанр*. „Урал” 2002, nr 3. Tekst opublikowany na stronie: <http://magazines.russ.ru/ural/2002/3/kor-pr.html> [data dostępu: 26.03.2008], gdzie czytamy m.in. „Обычно афоризмы делят на две группы: «вставные» — те, что изначально были частью единого текста, и «обособленные», с самого начала существующие отдельно”.

²⁵ L. K o ś k a: *Wstęp*. W: S.J. L e c: *Myśli nieuczesane*. Wstęp i oprac. L. K o ś k a. Kraków 1999, s. 16. Określenie „względna samodzielność” pochodzi z: D. K a l i n o w s k i: *Określanie horyzontu...*, s. 178—179.

²⁶ J. T r z y n a d ł o w s k i: *Małe formy literackie...*, s. 52.

²⁷ K. O r z e c h o w s k i: *Materiały do słownika rodzajów literackich*. W: „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, T. 16, z. 1 (30). Wrocław 1973, s. 116.

[Dowcip — K.J., A.M.] jest nieodłączną cechą aforyzmu, **która wyróżnia go spośród pokrewnych gatunków, zwłaszcza zaś pozwala go odróżnić od maksymy i sentencji.** Dowcip łągodzi kategoryczność maksymy, a jej nakaz moralny czyni nieobowiązującym i ambiwalentnym [...], w sentencji tuszuje podniosły i uroczysty nastrój [...]. Stosunkowo najbliższymi z aforyzmem spokrewnione jest przysłowie [...].²⁸

Należy też wspomnieć o jeszcze jednym elemencie odróżniającym maksymę od aforyzmu, a mianowicie o założonej jednoznaczności pierwszej z tych form i wieloznaczności lub raczej dwuznaczności drugiej z nich. Dwuznaczność aforyzmu wiąże się z tym, że „funkcjonuje on w dwu płaszczyznach semantycznych: dosłownej i przenośnej, metaforycznej. Pierwsza stanowi niejako szatę utworu, druga zaś jest nośnikiem «głębokiej myśli», owej «mądrości aforyzmu»»²⁹. Czasem odbiorcę zadowala pierwsza płaszczyzna, częściej jednak to nie wystarcza i odbiorca zmuszony zostaje do głębszego namysłu, zastanowienia, refleksji. Jak pisze Andriej Koriakowcew: „Aforyzm tylko wówczas można uznać za udany, jeśli «rozkłada odbiorcę na łopatki», zmusza do zauważenia go [...], potknięcia się o niego»³⁰. „Potykający się” zaczyna wówczas poszukiwać planu metaforycznego i odkrywa właściwą wymowę aforyzmu. Gdyby więc zlikwidować powierzchwną warstwę, a tym samym obecne w omawianej strukturze podwójne znaczenie, „zniszczony” zostałby aforyzm, a w jego miejsce powstałaby sentencja lub maksyma³¹. Upraszczając tę tezę, można więc pokusić się o *nomen omen* aforystycznie brzmiącą konkluzję czy definicję, że maksyma to... zniszczony aforyzm.

Anatolij Kim, którego twórczość posłużyła za pretekst niniejszego artykułu, powinien być więc postrzegany nie jako aforysta, czyli twórca destabilizujący reguły czy zasady postępowania, „obrazoburczy”, „skandalizujący heretyk»³², lecz jako pisarz skłonny do wzniosłości, patosu, o sprawach poważnych i ostatecznych mówiący raczej z namaszczeniem niż z ironią, charakterystyczną, przypomnijmy, dla aforyzmu.

Aby zobrazować wskazane przez nas wcześniej różnice, zacytujmy maksymy pochodzące z takich utworów Kima jak: *Соловьиное эхо, Собиратели трав, Нефритовый пояс, Утопия Гурина, Лотос, Луковое поле, Поклон одуванчику, Шиповник Меко, Невеста моря, Месть* i aforyzmy „kласyka gatunku” Stanisława Jerzego Leca³³, w których poruszana jest ta sama problematyka i tematyka, jaka dominuje w pisarstwie autora *Lotosu*. Rosyjski pisarz,

²⁸ K. Orzechowski: *Materiały do słownika...*, s. 116 [podkr. — K.J., A.M.].

²⁹ M. Bałowski: *Struktura językowa aforyzmów*. Opole 1992, s. 19.

³⁰ А. Коряковцев: *Карнавал языка...* [tłum. — K.J., A.M.].

³¹ M. Bałowski: *Struktura językowa...*, s. 19.

³² Zob. uwagi na ten temat: P. Michałowski: *Miniatura poetycka...*, s. 37.

³³ S.J. Lec: *Myśli nieuczesane...* Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podano w tekście.

dążący zawsze w swoich utworach do uniwersalizacji znaczeń („Najwyższą wartością, jaką Kim dostrzega w literaturze, jest bowiem «ogólnoludzka treść»”³⁴), stawia pytania o: miłość, śmierć, człowieczy los, istotę twórczości, sens ludzkiej egzystencji czy tajemnicę nieśmiertelności i ludzkiej duszy.

Miłość

„Смысл всего любовь”³⁵

„[...] любовь священнее всего, и поэтому рождаться и умирать мы можем на людях, а любить только наедине [...]”³⁶

„[...] никто из нас не может ни надеяться полностью на другого, ни отдать себя...”³⁷

„Oddała mu się, ale nie chciała się odebrać” (s. 139)

„Kocham człowieka. Nigdy bym go nie stworzył” (s. 100)

„Kwiaty miłości nie więdną, niektóre można rzucać jeszcze świeże na jej grób” (s. 133)

Śmierć

„А что такое смерть — живому никогда не понять. Она всегда чуть дальше или чуть ближе, чем он полагает”³⁸

„Смерть желает быть царицей мира, а жизнь ни пяди не уступает и подымает навстречу ей свои новые и новые легионы”³⁹

³⁴ P. Fast: *Człowiek, świat, Bóg...* W: P. Fast, K. Jastrzębska: *Wczesna twórczość Anatolija Kima (wybrane zagadnienia poetyki i interpretacji)*. Red. A. Mrózek. Katowice 2006.

³⁵ A. Kim: *Лотос*. W: A. Kim: *Избранное*. Москва 1988, s. 354. W tym miejscu należy wyjaśnić, że fragmenty utworów Anatolija Kima cytujemy w wersji oryginalnej, co ma kilka uzasadnień. Po pierwsze, na język polski przetłumaczone zostały jedynie trzy z kilkunastu przytaczanych w artykule utworów — *Lotos*, *Zbieracze ziół* i *Słowicze echo*. Zob.: A. Kim: *Zbieracze ziół*. Przeł. W. Karaczewska. Warszawa 1988. Po drugie, tłumaczenie, o którym mowa, trudno uznać za udane, czego przykładem jest chociażby *Lotos*. Analiza tłumaczenia tego utworu (ze wskazaniem niemotywowanych transformacji translologicznych, jak również zwykłych — jak można przypuszczać — redakcyjnych błędów) została przedstawiona w artykule: K. Jastrzębska: *Śmierć oddana metaforom. O tłumaczeniu „Lotosu” Anatolija Kima W: Tabu w przekładzie*. Red. P. Fast, N. Strzelecka. Katowice—Częstochowa 2007. Po trzecie zaś tłumaczenie maksym, podobnie jak tłumaczenie np. aforyzmów jest w naszym przekonaniu umiejętnością tak samo nieoczywistą, jak tłumaczenie literatury w ogóle. Dlatego też wychodząc z założenia, że „lepiej się nie odezwać i wydać się głupcem, niż się odezwać i rozwiązać wszelkie wątpliwości”, postanowiliśmy przedstawić czytelnikowi maksymy pochodzące z utworów Anatolija Kima w wersji oryginalnej.

³⁶ A. Kim: *Соловьиное эхо*. W: Idem: *Избранное...*, s. 192.

³⁷ A. Kim: *Нефритовый пояс*. W: Idem: *Повести. Нефритовый пояс*. Москва 1981, s. 125.

³⁸ A. Kim: *Собиратели трав*. W: Idem: *Избранное...*, s. 419.

³⁹ A. Kim: *Нефритовый пояс*. W: Idem: *Повести...*, s. 162.

„[...] любой человек смертен, и делать главную ставку на отдельную личность — это значит рано или поздно прийти к поражению”⁴⁰

„Własna śmierć nie jest dla dżentelmena żadną wymówką!” (s. 81)

„Przyznajcie się! Niczego się człowiek tak nie boi jak tego, że umrze z brudnymi nogami” (s. 154)

„Војę się, że śmierć zabierze nam i życie pozagrobowe” (s. 161)

Los

„Не существует никаких заслуг, за которые воздается, никакого греха, за что наказывает судьба”⁴¹

„Для того дети, чтобы мы еще крепче запутались в сетях судьбы”⁴²

„Trzeba mieć pecha, by strop walił się właśnie wtedy na łeb, gdy się wróciło świeżo od fryzjera” (s. 144)

„Wielu ludzi pogodziłoby się z Losem, ale Los także ma tu coś do powiedzenia” (s. 167)

Twórczość

„Творчество есть противовес чувству нашего вселенного сиротства”⁴³

„Источник вдохновения только в тебе самом [...]”⁴⁴

„Zapytała mnie uroczo: «To chyba bardzo trudno wymyślić wszystko z głowy, tak jak Pan?» — «Trudno — odrzekłem — ale myślę, że z nogi byłoby jeszcze trudniej»” (s. 87)

„Piękne kłamstwo? Uwaga! To już twórczość” (s. 73)

„W niektórych źródłach natchnienia Muzy myją nogi” (s. 94)

Życie

„Нет никакого особенного места на земле. Вернее, таким местом, где сосредоточено все самое главное, может оказаться любой кусочек земли”⁴⁵

„Нет такого чуда, на которое человек не имел бы права надеяться”⁴⁶

„Научимся на каждое мгновение своего бытия смотреть ясными глазами новорожденного и одновременно темными очами смерти”⁴⁷

⁴⁰ Ibidem, s. 136.

⁴¹ А. Ким: *Нефритовый пояс*. В: *I d e m: Повести...*, s. 73.

⁴² А. Ким: *Невеста моря*. В: *I d e m: Невеста моря. Рассказы. Роман*. Москва 1987, s. 30.

⁴³ А. Ким: *Луковое поле*. В: *I d e m: Избранное...*, s. 114.

⁴⁴ А. Ким: *Нефритовый пояс*. В: *I d e m: Повести...*, s. 103.

⁴⁵ А. Ким: *Собиратели трав*. В: *I d e m: Избранное...*, s. 359.

⁴⁶ А. Ким: *Утопия Гурина*. В: *I d e m: Повести...*, s. 232.

⁴⁷ А. Ким: *Лотос*. В: *I d e m: Избранное...*, s. 115.

„[...] все пережитое, каким бы оно ни казалось кошмарным в свое время, звучит потом в элегической тональности, словно бы и на самом деле нам дана способность все понимать, ничему не печалиться и все прощать”⁴⁸

„[...] о торжестве всей доброты человека можно судить только тогда, когда он закончит жить”⁴⁹

„Przypadkowość mojego istnienia obraża mnie” (s. 168)

„Dokąd zmierza życie? Tam gdzie ty, dopóki idziesz” (s. 129)

„Spotkałem na drodze mego życia ludzi, których zwykłem spotykać również gdzie indziej” (s. 87)

Nieśmiertelność

„[...] всякий уходящий за горизонт жизни остается бессмертен, пока его помнят другие”⁵⁰

„Не надо нам бога для утешения, но если не познаем своего бессмертия — зачем и жизнь?”⁵¹

„Na szyi żyrafy pchła zaczyna wierzyć w nieśmiertelność” (s. 81)

„Trzeba być długo niezyciowym, żeby zostać na krótko nieśmiertelnym” (s. 175)

Dusza

„Утрата веры в человеческое добро есть смерть души, и с того мгновения мертва она, с какого постигнет ее сия утрата”⁵²

„Czy za karę, że nie wierzę w duszę, nie mam duszy?” (s. 72)

„Nie należy upierać się przy tym, by dusza ściśle odpowiadała futerałowi ciała. Nic nie szkodzi, gdy widać kawałek duszy” (s. 150)

Prawda

„Правд много на свете”⁵³

„[...] выход и правду надо искать не в одиночестве и не в самом лишь себе”⁵⁴

„Нету такой правды, которую неразумные обозначают словом «я»”⁵⁵

„Только глупец может отделить гремящее торжество вечных дел от тихой погибельности безвестных душ, единое от частного. Ничто от Всего. Человека от Человечства”⁵⁶

⁴⁸ А. Ким: *Утопия Гурина*. В: *Idem: Повести...*, s. 220.

⁴⁹ А. Ким: *Месть*. В: *Idem: Невеста моря...*, s. 30.

⁵⁰ А. Ким: *Собиратели трав*. В: *Idem: Избранное...*, s. 444.

⁵¹ А. Ким: *Луковое поле*. В: *Idem: Избранное...*, s. 131.

⁵² А. Ким: *Соловиное эхо*. В: *Idem: Избранное...*, s. 239.

⁵³ А. Ким: *Собиратели трав*. В: *Idem: Избранное...*, s. 392.

⁵⁴ А. Ким: *Поклон одуванчику*. В: *Idem: Повести...*, s. 54.

⁵⁵ А. Ким: *Месть*. В: *Idem: Невеста моря...*, s. 20.

⁵⁶ А. Ким: *Шиповник Меко*. В: *Idem: Невеста моря...*, s. 38.

„Prawda leży zazwyczaj pośrodku, najczęściej bez nagrobka” (s. 36)
 „Głupiec nigdy nie rozumuje błędnie” (s. 141)

Przytoczone przykłady są naszym zdaniem ilustracją tezy, że zbieżność definicji maksymy i aforyzmu oraz fakt, że poruszają podobny zakres tematyczny i problemowy nie wystarczą, by je ze sobą utożsamiać, gdyż to, jak funkcjonują i sposób, w jaki dotyczą wspomnianych zagadnień, jest zgoła odmienny.

O tym, że dla prozy Kima charakterystyczne są sformułowania o charakterze sentencji⁵⁷, pisze jeden z polskich badaczy, który, analizując opowiadania opublikowane w zbiorze *Соловьёное эхо*, podaje, jako ich (sentencji) przykłady następujące fragmenty utworów:

Любовь и смерть сильнее всего на свете, а все остальное ерунда.⁵⁸

Любовь насылается на людей властью неба, а расплачивается за нее сам человек — тревогами, болью, безутешными утратами, смертью.⁵⁹

Skłonność Anatolija Kima do „krasomówstwa” i „zdobienia” swoich utworów wyszukаныmi ornamentami myśli zauważają zarówno zwykli czytelnicy jego utworów, jak i krytycy oraz interpretatorzy twórczości autora *Lotosu*. Dla jednych cecha ta zaświadcza o wysokim kunszcie pisarskim Kima, o czym wspomina na przykład Siergiej Załygin:

[...] Анатолій Кім знайдує jedno wymowne zdanie, które wyjaśnia właściwie wszystko, jednak po chwili, jakby nie ufając samemu sobie — mówi dalej: długo i pięknie. W naszych rozmyślaniach literaturoznawczych zapominamy często o potrzebie, zgodnie z którą język powinien przede wszystkim odpowiadać strukturze, fabule i temu wszystkiemu, co określone jest mianem „materiału” utworu. Owa zgodność jest w utworach Kima obecna w sposób oczywisty⁶⁰,

czy pozwala nazywać pisarza stylistą-wirtuozem, mistrzem słowa:

[...] ustaliła się reputacja Kima jako mistrza słownej rzeźby, stylisty-wirtuoza⁶¹;

dla innych zaś jest dowodem na mizериę jego stylu graniczącego wręcz z grafomaństwem:

⁵⁷ P. Fast: „Opowiadania” (z tomu „Słowicze echo”). W: P. Fast, K. Jastrzębska: *Wczesna twórczość Anatolija Kima...*

⁵⁸ А. Ким: *Невеста моря*. В: Идем: *Невеста моря...*, s. 30.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ С. Залыгин: *О новой книге Анатолия Кима*. В: А. Ким: *Повести...*, s. 396 [tłum. — К.Ж., А.М.].

⁶¹ Э. Бальбуров: *Поэтический космос Анатолия Кима*. Zob.: <http://www.codistics.com/sakansky/kim/balburob.htm> [data dostępu: 26.03.2008; tłum. — К.Ж., А.М.].

Kilka razy w tym tekście [*Blizniec* — K.J., A.M.] Kim „fuka” na modernistów, że jakoby prześcigają się w tworzeniu paskudztw — ale ci właśnie moderniści w porównaniu z nim wypadają dużo lepiej, bo przynajmniej otwarcie określają swój cel — a jest nim właśnie powiedzenie czegoś paskudnego. Natomiast Kim wyraża się coraz bardziej górnolotnie, więc i paskudztwa wychodzą niby wyższych lotów, chociaż jeśli chodzi o efekt [...], to jest on dosyć mizerny [...] *Blizniec* napisany jest w sposób paskudny [скверно], wątpliwe więc, by znaleźli się chętni do kontynuowania znajomości z poszukującym grafomańskim duchem.⁶²

Należy wspomnieć, że wielu spośród tych, którzy jednoznacznie pozytywnie oceniają bogactwo stylu rosyjskiego pisarza skłonni są jednocześnie przypisywać jego twórczości walory głęboko filozoficzne⁶³. Opinia taka nie oznacza jednocześnie, że profesjonalni odbiorcy jego prozy interpretują ją jedynie czy też głównie w taki sposób, o którym Janusz Sławiński w *Próbach teoretycznoliterackich* pisze następująco:

Najbardziej prymitywna procedura badawcza zmierza do oswobodzenia z utworu odpowiednich cytatów, zawierających myśli, które ze względu na swoją doniosłość lub wzniosłość zasługują na miano „filozoficznych”. Zbiór takich cytatów tworzy *sui generis* tekst, dający się rozważać w odłączeniu od dzieła, z którego został wypreparowany. Zestawiając potrzebne cytaty, interpretator może sobie całkiem bezceremonialnie poczynać ze znaczeniową stratyfikacją utworu: traktuje *al pari* wynurzenia postaci, oświadczenia narratora i wypowiedzi autorskie.⁶⁴

Jak bowiem zauważa w swojej książce „*Московская школа*” или эпоха безвременья Władimir Bondarienko, twórca określenia „szkoła moskiewska”, który za czołowego przedstawiciela tego nieformalnego ugrupowania literackiego uważa właśnie Anatolija Kima:

Jak czytelnik już zauważył, Anatolija Kima trudno się cytuje. Trudność ta wynika chociażby z faktu, że Kim **sam prowokuje i podsuwa określone cytaty, zawierając w nich całą swoją koncepcję świata. Nielatwo uciec z tak zastawionych sidła.** Podzielona na wyrwane z kontekstu cytaty proza Kima może sprawiać wrażenie fałszywie brzmiącej wieloznaczności przesyczonej patosem. **On zaś, jako artysta, wybiera najbardziej zna-**

⁶² М. Ремизова: *С новой ересью, господа! Духи Анатолия Кима в журнале „Октябрь”*. http://ng.ru/culture/2000-03-31/7_eres.html [data dostępu: 26.03.2008]. Recenzja ta dotyczy jednego z późnych utworów Kima i warto przy tej okazji wspomnieć, że wielu zainteresowanych twórczością tego pisarza w kularowych rozmowach stwierdza, że Kim im dłużej pisze, tym gorzej.

⁶³ Zob. np. M. Rycielska: *Filozoficzno-artystyczny paradygmat apokatastazy w antropologii Anatolija Kima*. W: *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*. Red. H. Mazurek. Katowice 2004.

⁶⁴ J. Sławiński: *Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej). Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna: trzy kwestie i jedna ponadto*. W: *Idem: Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 61.

czące miejsca i je akcentuje. Nic go nie kosztuje odważne gromadzenie na stronicach swoich książek masy górnolotnych słów. [...] Patos jego narracji jest ściśle związany z umownością akcji, z pełnym emocyjnym stosunkiem do człowieczego istnienia. Stworzony przez niego własny, niepowtarzalny świat nie może istnieć bez słów pełnych patosu.⁶⁵

O tym, że Kim istotnie „prowokuje”, czy „zmusza” odbiorcę do zapamiętania określonych fragmentów swoich utworów, zaświadcza chociażby to, że w różnego rodzaju opracowaniach na temat jego twórczości (mowa o recenzjach kolejnych utworów, wywiadach z pisarzem, artykułach naukowych czy pracach magisterskich poświęconych np. filozoficznym inspiracjom w prozie Anatolija Kima) bardzo często przywoływany jest ten sam cytat, pochodzący z utworu *Lotos*:

Иаучимся на каждое мгновение своего бытия смотреть ясными глазами новорожденного и одновременно темными очами смерти.⁶⁶

Należy jednak pamiętać o tym, że mimo iż utwory Kima charakteryzują się nagromadzeniem w nich uwag o charakterze maksym, co z kolei przydaje prozie tego autora aury wzniosłości, odświętności i wyjątkowości, twórca ten nie jest filozofem, lecz artystą, pisarzem-myślicielem. Ł. Anninskij w posłowniu do jednego ze zbiorów opowiadań Anatolija Kima, zatytułowanego *Невеста моря*, pisał:

Kim nie jest filozofem, lecz artystą. [...] Kima-artystę ukształtował duchowy „kosmos” Wschodu, ale jako artysta realizuje się on w prozie rosyjskiej.⁶⁷

Warto przy tej okazji powiedzieć, że bodaj pierwszym polskim badaczem, który zwrócił uwagę na to, że „«teologia» Kima wygląda raczej na próbę pocieszenia dla maluczkich niż na poważną refleksję nad zagadnieniami ostatecznymi” jest Piotr Fast, który w opinii Tadeusza Klimowicza spopularyzował twórczość tego pisarza w Polsce⁶⁸. Fast, na podstawie kilkudziesięciu tekstów „dyskursywnych”

⁶⁵ В. Бондаренко: *Образ человека*. В: И д е м: „Московская школа” или эпоха безвременья. Москва 1990, s. 188 [tłum. i podkr. — K.J., A.M.].

⁶⁶ Zob. np. *Не будет „завтра” без „вчера”*. [Беседа с Анатолием Кимом. Записал Г. Симанович]. „В мире книг” 1985, № 11, s. 82; *Отражения истины*. „Литературное обозрение” 1982, nr 3, s. 40. Artykuł jest zbiorem wypowiedzi krytyków na temat opowieści *Lotos*, a na wspomniany cytat powołuje się w nim Paweł Nierler [Павел Нерлер]; M. Kluz a: *Filozoficzne inspiracje w prozie Anatolija Kima*. [Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. P. F a s t a]. Sosnowiec 2006, s. 28. Autorska przyzwoitość nakazuje, by wspomnieć i o tym, że sama, nieświadoma jeszcze wówczas „częstotliwości” cytowania tego fragmentu, przywołałam go w jednym ze swoich tekstów. Zob.: K. J a s t r z ę b s k a: *Nieśmiertelność — uwarunkowanie i uczestnictwo*. W: P. F a s t, K. J a s t r z ę b s k a: *Wczesna twórczość Anatolia Kima...*

⁶⁷ Л. А н н и н с к и й: *Окаймленные боли*. В: И д е м: *Невеста моря...*, s. 535.

⁶⁸ Zob.: T. K l i m o w i c z: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917—1996)*. Wrocław 1996, s. 472.

(artykułów krytycznoliterackich autorstwa Anatolija Kima, przeprowadzanych z pisarzem wywiadów, recenzji i komentarzy do publikacji innych autorów, jakie napisał ten prozaik), podkreśla jednocześnie i to, że:

[...] ów deklaracyjny i dosyć naiwny zbiór postulatów raczej niż twierdzeń o życiu, śmierci i transcendencji staje się myślową podstawą utworów, **które dalekie są od naiwności i (auto)perswazyjnych uproszczeń**.⁶⁹

Kima nie należy czytać tak, jak czyta się filozofa, chociaż bez wątpienia pisarz ten stworzył w swoich utworach filozofię własną — oryginalną i niepozbawioną atrybutów atrakcyjności wizję świata i człowieka. Maksymy czy sentencje tak często pojawiające się w jego prozie sprawiają, że język utworów jest o wiele bardziej kunsztowny niż sama (Kimowska) filozofia. Ta bowiem sprawia wrażenie specyficznego amalgamatu różnych koncepcji, teorii i poglądów⁷⁰. Ze sposobu, w jaki autor *Lotosu* problematyzuje świat swoich utworów, można bowiem wywieść tezę, że ów filozoficzny koncept opiera się przede wszystkim na idei Jedności i Całości. Źródeł inspiracji rosyjskiego prozaika należy szukać zarówno w jednej z tradycji kosmologicznych, jaką jest rosyjski kosmizm przełomu XIX i XX, jak również w pracach Pierra Teilharda de Chardin. Problem polega jednak na tym, że np. rosyjski kosmizm nie był zjawiskiem jednolitym i poglądy przedstawicieli nurtu przyrodoznawczego (Konstanty Ciołkowski, Włodzimierz Wiernadski) znacząco różniły się od poglądów przedstawicieli nurtu religijno-filozoficznego, którego najwybitniejszym przedstawicielem był Mikołaj Fiodorow. Z kolei filozofia Jedności autora *Fenomeny człowieka*, chociaż stanowi **religijną** wizję kosmosu, to jednak owa religijność jest inna od tej, którą odnajdujemy w pismach moskiewskiego Sokratesa, jak nazywano Fiodorowa. W koncepcji Teilharda de Chardin „dwa czynniki — doktryna o Chrystusie, Bogu-Człowieku i koncepcja ewolucji tworzą nierozłączną całość”⁷¹, a określeniem *Omega* (Chrystus) „Teilhard posługuje się [...] zarówno dla oznaczenia punktu szczytowego i kresu procesów ewolucyjnych jak i dla opisanie aktualnie istniejącego czynnika, działającego przyczynowo na przebieg ewolucji”⁷². Tymczasem, co trafnie diagnozuje jeden z polskich komentatorów prozy Kima:

⁶⁹ P. F a s t: *Człowiek, świat, Bóg: dyskursywna samoświadomość Anatolija Kima*. W: P. F a s t, K. J a s t r z ę b s k a: *Wczesna twórczość Anatolija Kima...*, s. 33—34 [podkr. — K.J., A.M.].

⁷⁰ Próbując przezwyciężyć niekonsekwencję Kima w tym, jak pisze on o np. uwarunkowaniu ludzkiego bycia-w-świecie i nieśmiertelności, konieczne okazało się zrezygnowanie z zasad logiki klasycznej na rzecz logiki paradoksu, charakterystycznej dla filozofii zen (czyli tzw. logiki „absolutnie sprzecznej tożsamości”). Zob. K. J a s t r z ę b s k a: *Nieśmiertelność — uwarunkowanie i uczestnictwo...*

⁷¹ L. W c i ó r k a: *Filozofia i przyroda. Studia nad myślą Pierre Teilharda de Chardin*. Poznań 2002, s. 135.

⁷² *Ibidem*, s. 137.

Koncept Boga nie jest [...] u tego pisarza zwarty ani bliski religiom monoteistycznym. Pisząc o Bogu, ucieka od myślenia traktującego go jako osobowy byt absolutny. Oscyluje pomiędzy koncepcją psychizmu Kosmosu i myśleniem o Bogu jako o rodzaju duchowej przestrzeni.⁷³

Nie miejsce tutaj na bardziej szczegółową, głębszą analizę owej „wolty filozoficznej”, jakiej dokonuje pisarz, warto jednak zasygnalizować, że np. problematykę „zła” inaczej postrzega się, analizując konkretne utwory Kima, inaczej zaś, kiedy „wczytać się” w jego wypowiedzi na ten temat, które raczej kolidują, a momentami wręcz przeczą ideom, jakie autor propaguje w swoich utworach prozatorskich⁷⁴.

Niezależnie od różnic pojawiających się w próbach interpretacji prozy Anatolija Kima, które nierzadko starają się przedstawić poglądy pisarza jako zwarte i konsekwentne (co wcale nie musi odpowiadać prawdzie) większość badaczy zgodnie podkreśla, że proza ta jest zdecydowanie antropocentryczna. Bez względu na to, o czym pisze Kim, zawsze w centrum jego twórczych realizacji pozostaje człowiek. Jest to jednak, jak pisał Bondarienko, „wieczny człowiek”⁷⁵ — „nie ten oto konkretny, lecz każdy”⁷⁶ — jak napisał inny z krytyków. Gdyby więc językiem Leca-aforysty określić istotę zainteresowań Kima-twórcy maksym, można by przytoczyć taką oto myśl: „Interesuje mnie człowiek, czyli wszystko” (s. 25).

⁷³ P. F a s t: *Człowiek, świat, Bóg...*, s. 30.

⁷⁴ Z jednej strony, Kim np. deklaruje swoje przywiązanie do idei Lwa Tołstoja (pisarz często mówi o właściwym naturze ludzkiej pierwiastku dobra. Por. М. К у т у з о в: *А. Ким: Казахскую и русскую Литературу роднит ИНТЕРЕС К ЧЕЛОВЕКУ*. <http://www.nklibrary.freenet.kz/elib/collect/statyii/kim.htm> [data dostępu: 26.03.2008] — „człowiek jest interesujący, a jest interesujący dlatego że jest dobry”); z drugiej strony — Kim skłonny jest zło postrzegać następująco: „Считаю, что в человеке это заложено изначально. Первый человек уже был соvrащен змеем-искусителем”. Zob.: А. К и м: *Путешествие души* [Беседа с писателем А. Кимом. Записал И. Толстой]. „Диалог” 1990, № 3, s. 106.

⁷⁵ В. Б о н д а р е н к о: *Образ человека*. В: I d e m: „Московская школа” или эпоха безвременья. Москва 1990, s. 170.

⁷⁶ Zob. P. F a s t: „*Wszelchświat człowieczego ducha*”. *Proza Anatolija Kima*. W: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*. Red. P. F a s t, L. R o ż e k. Katowice: 1994, s. 81, gdzie czytamy: „W intonacji, głosie, życiu pojedynczego człowieka zawiera się to, co ludzkie i prawdziwe w istocie dla **każdego** — choć niepowtarzalnego człowieka. Nie tylko tego oto, ale także dla każdego losu”.

Катажина Ястжембска, Алиция Мрузек

О „ИСПОРЧЕННЫХ АФОРИЗМАХ” АНАТОЛИЯ КИМА

Резюме

Настоящая статья посвящена одному из представителей так называемой „московской школы”, прозаику Анатолию Киму. Авторами статьи обсуждается вопрос о стилевых особенностях языка произведений русского писателя, при чем материалом для этих исследований послужили, главным образом, те выражения, которые можно отнести к жанру афоризма и максимы. Приведенные в статье примеры извлечены как из романов и повестей Анатолия Кима, так и из ранних его рассказов. Авторы настоящего анализа ссылаются на наследство классика жанра афоризма — Станислава Ежи Леца.

Главные слова: современная русская литература, афоризм, максима, литературный жанр, литературные мотивы, „московская школа”

Katarzyna Jastrzębska, Alicja Mrózek

ON ANATOLIJ KIM'S SPOILED APHORISMS

Summary

The article concerns a selected aspect of Anatolij Kim's works, a Russian prose writer belonging to the so called Moscow school. The authors of the article characterize the style of his writing, exemplifying it on such statements and expressions that can be referred to as the genre of aphorism or maxim. The examples presented in the article derive from both the novel, stories and short stories of the Russian prose writer. Also, in order to illustrate the characteristics of the genres under investigation, aphorisms by Stanisław Jerzy Lec were used in the analysis conducted.

Key words: Russian contemporary literature, aphorism, maxime, literary genre, motives, Moscow school

Rosyjska powieść kryminalna XX—XXI wieku (Wokół przemian gatunkowych)

Anna Domogalla

Koniec XX i początek XXI wieku w Rosji to wyraźny prymat literatury popularnej, zdecydowanie przeciwstawianej literaturze wysokiej ze względu na jej jakościową i artystyczną kwalifikację¹. Przyczyny takiego zjawiska są oczywiste i nie wymagają szerszych wyjaśnień oraz uzasadnień. Złożyły się na nie przede wszystkim polityczne przemiany, zapoczątkowane w Rosji w 1985 roku, które w dziedzinie literatury i kultury przyniosły wiele znaczących zmian. Pierestrojka doprowadziła m.in. do liberalizacji i demokratyzacji rynku wydawniczego oraz czytelniczego, a także do prawdziwego książkowego boomu. To z kolei, zrodziło zapotrzebowanie na całkowicie nowe formuły literackie i stało się przyczyną ewolucji, a nawet „rewolucji” istniejących gatunków. Z jednej strony, jak pisze Piotr Fast, ta nowa literatura rosyjska w jej postmodernistycznym duchu, zrodziła utwory, które „radykalnie rozmiągają się ze standardami akceptowanymi w przeciętnym odbiorze czytelniczym”². Z drugiej zaś, odpowiedziała na zapotrzebowanie ogromnej rzeszy rosyjskiej czytającej publiczności, która przede wszystkim oczekiwała lektury „lekkiej, łatwej i przyjemnej”, dającej chwilę wytchnienia, odprężenia czy zabawy. Jednym z gatunków, który w pełni realizował te potrzeby, okazała się w Rosji powieść kryminalna mająca całkowicie nowe oblicze.

¹ Zjawisko literatury popularnej jako jednego z elementów kultury masowej było opisywane przez wielu badaczy. Pojęcie to jest różnie określane i definiowane. Przykładowo Edward Balcerzan używa terminu „literatura koniunkturalna”, który jednak odbierany jest pejoratywnie i w związku z tym rzadko używany. Jednym z pierwszych badaczy rosyjskich tego zjawiska był Jurij Łotman. Autorem współczesnej definicji jest Rudniew. Por.: E. B a l c e r z a n: *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 214; K. T. T o e p l i t z: *Wszystko dla wszystkich*. Warszawa 1981, s. 41—42; A. M a r t u s z e w s k a: *Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury? W: Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. S ł a w i Ń s k i. Wrocław 1986, s. 253—267; *Formy literatury popularnej. Studia*. Red. A. O k o p i e Ń - S ł a w i Ń s k a. Wrocław 1973; Ю. Л о т м а н: *Массовая литература как историко-культурная проблема*. В: I d e m: *Избранные статьи в 3 томах*. Т. 3. Таллин 1993, s. 380—388; В. Р у д н е в: *Энциклопедический словарь культуры XX века*. Москва 2001.

² P. F a s t: *Postmodernizm retro*. „Opcje” 2003, nr 4—5, s. 24.

Aby prześledzić najważniejsze dla rozwoju tego gatunku utwory, musimy się cofnąć do początków XX wieku. Jak podaje Tadeusz Klimowicz w swoim *Przewodniku*³, pierwsze próby godne odnotowania to rok 1917 i powieść Marietty Szagininian *Mess-Mend, czyli Jankesi w Piotrogradzie* (*Месс-Менд, или Янки в Петрограде*), która napisana była w stylu satyry agitacyjnej i miała za zadanie odwrócić uwagę czytelnika od zagranicznej literatury przygodowej.

Kolejnym autorem radzieckich „kryminałów” był Lew Szejnin, który wykorzystał swoje doświadczenia z pracy w prokuraturze. Wszystkie teksty Szejnina charakteryzowała schematyczność i ściśle podporządkowanie akcji celom wychowawczym narzuconym przez partię i organa bezpieczeństwa. Jego znanym utworem były *Notatki sędziego śledczego* (*Записки следователя*, 1938), wielokrotnie wznawiane i uzupełniane.

Później powieść kryminalna w ZSRR funkcjonowała w jej specyficznej odmianie, a mianowicie jako powieść szpiegowska. Do połowy lat 50. ta odmiana gatunkowa przeżywała krótki okres rozkwitu. Głównym tematem kryminalnych historii było tropienie i wyłapywanie szpiegów oraz sabotażystów. Na każdego z nich przypadało kilku milicjantów czy towarzyszy, którzy udaremniali szkodliwą działalność wrogów narodu i systemu. Tym sposobem literatura wypełniała swą podstawową dla okresu stalinowskiego w Rosji funkcję — funkcję ideologiczną⁴. Nie mniej ważne, choć nie tak otwarcie eksponowane, były przyczyny ekonomiczne ukazywania się tej literatury. Powieści kryminalne przynosiły znaczny dochód, a ich często niski poziom artystyczny usprawiedliwiony był właśnie przez sukces komercyjny⁵.

W 1956 roku ukazały się dwie opowieści Pawła Nilina, które stanowiły odejście od powieści szpiegowskiej i sygnalizowały powrót do źródeł literatury kryminalnej. *Okrucieństwo* (*Жестокость*) to historia walki z przestępczością w latach 20. Akcja utworu toczy się na Syberii, a głównym bohaterem jest młody pracownik organów śledczych, który walczy o bardziej humanitarne traktowanie przestępców w czasie ich przesłuchań i możliwość resocjalizacji. Otaczające bohatera okrucieństwo i uczucie beznadziei pchają go do tragicznego finału. W opowieści *Śladami wielkich detektywów* (*Испытательный срок*) Nilin pokazał pracę zespołu kryminalno-śledczego, a zwłaszcza jego dwóch młodych pracowników, którzy prezentują odmienne postawy życiowe.

Wkrótce potem swoją obecność zaznaczyła grupa pisarzy-„detektywów”, którzy specjalizowali się w historiach kryminalnych. Należeli do nich Arkadij Adamow, Olga i Aleksandr Ławrowowie, Iwan Łazutin, Julian Siemionow, Pawieł Szesiakow czy Arkadij i Georgij Wajnerowie. Z tego grona dużą popularnością cie-

³ T. K l i m o w i c z: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917—1996)*. Wrocław 1996, s. 235—238.

⁴ В. М я с н и к о в: *Бульварный эпос*. „Новый мир” 2001, № 11, s. 151.

⁵ O ekonomicznej polityce państwa wobec określonego typu literatury i kształtowaniu popytu poprzez regulację cen pisze szerzej Miasnikow. Zob.: *ibidem*, s. 151—152.

szyła się twórczość Juliana Siemionowa, który zaspokajał zapotrzebowanie czytelnika rosyjskiego na powieść przygodowo-kryminalno-sensacyjną. Jego opowieści wydawane były w milionowych nakładach i odznaczały się wartką akcją. Bohaterami często byli silni i szlachetni funkcjonariusze milicji, jak w utworze *Trzech z wydziału śledczego* (*Петровка*, 38, 1963).

Do najbardziej znanych z tej grupy należał literacki duet braci Wajnerów. Obaj studiowali prawo, a następnie Arkadij pracował w organach ścigania, z kolei Grigorij był dziennikarzem. Popularność zyskali dzięki opowieści kryminalnej *W południe po otacku* (*Ощупью в полдень*, 1968). Do roku 1991 powstało około tuzina powieści detektywistycznych, dzięki którym stali się najbardziej poczytnymi przedstawicielami tego gatunku prozy w ZSRR. Za ich najlepszy utwór uważana jest *Epoka miłosierdzia* (*Эра милосердия*, 1976), w której ukazali humanitaryzm, obiektywizm i ofiarność organów ścigania w walce ze światem przestępczym. Na podstawie tej powieści powstał 5-odcinkowy film telewizyjny z Władimirem Wysockim w roli głównej (1979). Bracia nadal żyją i tworzą w Moskwie. Akcja ich utworów ma przebieg dynamiczny, a napięcie u odbiorcy jest umiejętnie stopniowane przez wprowadzenie zabiegów zwolnienia tempa, nieoczekiwanego zbiegu zdarzeń czy nieoczekiwanych finałów. Wajnerowie niezwykle subtelnie oddają stany psychiczne postaci, łagodzą konflikty i nieporozumienia. Ich bohaterami często są pracownicy milicji sowieckiej, a liczne powieści łączy postać tego samego detektywa-narratora.

Wskazane utwory Siemionowa i Wajnerów to przykłady kolejnej odmiany gatunkowej kryminału radzieckiego — powieści milicyjnej. Jej głównym celem było: „utrwalenie norm moralności komunistycznej”⁶. Kryminał miał wykorzenić wszelkie przejawy działalności antypaństwowej, a nie dostarczać jedynie rozrywki czytelnikowi. Realia radzieckie określiły granice gatunkowe tego typu powieści i uwarunkowały charakter oraz sposób działania ich bohaterów. „Żadna panna Marple nie mogła się u nas pojawić, gdyż z przestępczością w Związku Radzieckim walczyła wyłącznie milicja” — pisze Wiktor Miasnikow⁷. I nie każdy pisarz mógł zajmować się tego typu literaturą, a także pisać o milicji. Najczęściej musiał sobie na to prawo zasłużyć, a raczej „wysłużyć”, pracując w organach śledczych przynajmniej trzy lata⁸.

Od czasu do czasu rozlegały się również głosy o szkodliwości tego typu literatury, która mogła stanowić swego rodzaju instruktaż dla przestępców, jak powinni dokonywać przestępstw, a następnie zacierać po nich ślady, czy zdradza im tajniki pracy śledczej milicji. Popularność tego gatunku stopniowo słabła. Zaczął zajmować marginalne miejsce w literaturoznawstwie i krytyce literackiej, które jeśli już zwracały uwagę na tego typu utwory, to jedynie po to, aby je wyśmiać,

⁶ Cyt. za: T. Klimowicz: *Przewodnik...*, s. 237.

⁷ В. Мясников: *Бульварный эпос...*, s. 153. Tłum. — A.D.

⁸ Ibidem.

czy skrytykować. Do fabuły i konstrukcji utworów wkradała się nuda. Autorzy radzieckiej literatury kryminalnej szukali często tematów w przeszłości, sięgając do okresu NEP-u czy powojennej zawieruchy.

Podjęmowano również próby wykreowania bohatera na miarę amerykańskiego superagenta Jamesa Bonda, naśladując w ten sposób typ amerykańskiej powieści kryminalno-szpiegowskiej. Przykładem takiej literatury był utwór Wadima Kożewnikowa *Tarcza i miecz* (*Щит и меч*, 1965).

Mimo negatywnej atmosfery, jaka w ZSRR dla rozwoju powieści kryminalnej zapanowała, czytelnicy nadal chętnie sięgali po tego rodzaju literaturę, choć nie było to wcale łatwe. Rodzimej lekkiej detektywistycznej literatury brakowało, a zdobycie zagranicznej obwarowane było wieloma trudnościami. Potrzebne były znajomości lub specjalne talony, które otrzymywało się za dostarczenie sporej ilości makulatury (około 20 kilogramów). Na przełomie lat 70. i 80., kiedy pogoń za dobrami materialnymi ogarnęła cały kraj, posiadanie zagranicznych powieści kryminalnych w swojej bibliotece było wyrazem takiego samego prestiżu jak kryształowe lustro, zagraniczna meblościanka czy serwis do kawy „Madonna”⁹. Zresztą nie wszyscy mogli sobie na te książki pozwolić. Zbiór powieści Agaty Christie kosztował około 30—40 rubli, co przy niezłej jak na owe czasy pensji (około 200 rubli) stanowiło niemałą sumę. Zagraniczne kryminały ukazywały się przy tym niezwykle rzadko. Wiele lokalnych czasopism, aby zwiększyć prenumeratę (nieraz dwukrotnie) raz na pół roku drukowało przekłady zagranicznych kryminałów. Czasem przywożone były przez znajomych z zagranicy. Dlatego wielu Rosjan uczyło się języka angielskiego. Powstawały często amatorskie przekłady powielane domowymi technikami i rozprowadzane wśród znajomych. Uczono się również języka polskiego, by czytać kryminały z popularnych polskich serii Srebrny Kluczyk i Labirynt dostępnych w księgarniach Družba¹⁰. W seriach tych można było spotkać kryminały amerykańskie, angielskie czy francuskie, ale największą popularnością cieszyła się twórczość polskiej powieściopisarki Małgorzaty Chmielewskiej. I właśnie m.in. w tym kierunku na początku lat 90. zaczęła podążać rosyjska powieść kryminalna.

Lata 90. to również okres naśladownictwa zachodniej literatury sensacyjno-kryminalnej w przeróżnych jej odmianach (tzw. bojewiki). Przez pewien czas miejsce tradycyjnej powieści milicyjnej zajął twór, który Klimowicz nazywa antypowieścią milicyjną, przypominającą amerykańską czarną powieść kryminalną Raymonda Chandlera, w której układ wartości został odwrócony¹¹. To stróżowie prawa byli skorumpowani, a przestępcy przestrzegali zasad kodeksu honorowego. Przykładem może być *Testament na życie i na śmierć* Borisa Babkina (*Завещание*

⁹ Ibidem.

¹⁰ Miasnikow wspomina, że w fabryce, w której pracował wiele lat temu, istniało swoiste Koło Miłośników Języka Polskiego. Ibidem, s. 152.

¹¹ T. K l i m o w i c z: *Przewodnik...*, s. 237.

на жизнь и на смерть). Ale takie rozłożenie akcentów pomiędzy dobrem a złem, jak zauważa na łamach „Литературной газеты” Roman Arbitman, nie spotkało się z akceptacją czytelników rosyjskich¹². Podobny zresztą odbiór towarzyszył próbom stworzenia rosyjskiego Rambo — weterana z Afganistanu. Nieco większym powodzeniem cieszyła się powieść sensacyjno-polityczna, wzorowana na twórczości Kena Folleta, Fredericka Forsytha i Roberta Ludluma czy tzw. *political fiction*, gdzie akcja zostaje umieszczona w niedalekiej przyszłości, a bohaterami często są maniacy, którzy chcą doprowadzić do zagłady świata. Przykładami tego typu literatury są Nikołaja Leonowa *Krew purpurowa* (*Кровь алая*, 1993), Lwa Górskiego *Zabić prezydenta* (*Убить президента*) czy *Odmawiający powrotu* (*Невозвращенец*, 1989) Aleksandra Kabakowa. Jak słusznie przewidział w swoim artykule Arbitman, stabilizacja życia w kraju sprzyjała rozwojowi i odrodzeniu klasycznej policyjnej (dawnej milicyjnej) powieści kryminalnej, a także stopniowego zaniku literatury spod znaku thrillera politycznego.

Ostatnie dziesięciolecie XX wieku upłynęło pod znakiem tzw. kobiecego kryminału. To właśnie kobiety — Aleksandra Marinina, Polina Daszkowa czy Daria Doncowa zaproponowały nowy model powieści kryminalnej, osadzonej w realiach rosyjskich i wzorowanych w pewnym stopniu na kryminałach ironicznych Małgorzaty Chmielewskiej (Doncowa) czy też kontynuujących w nowej postaci dawny kryminał milicyjny (Marinina).

O poziomie popularności tej literatury i jej auterek świadczyć może kilka faktów. W 2003 roku w Moskwie na Strastnym Bulwarze otwarto Plac Gwiazd ku czci najpopularniejszych współczesnych pisarzy rosyjskich. Jako pierwsze odsłonięte zostały gwiazdy właśnie Aleksandry Marininy i Darii Doncowej. W grudniu 2003 roku Marina Aleksiejewa (prawdziwe nazwisko Marininy) zarejestrowała w Rosyjskiej Agencji ds. patentów i znaków towarowych znaki towarowe Aleksandra Marinina i Kamienskaja (nazwisko głównej bohaterki jej powieści), pokazując tym samym, że rosyjski kryminał to nie tylko książka, lecz znak firmowy i dobrze prosperujący biznes¹³. Wyznacznikiem popularności i świadectwem uwielbienia czytelników jest również rosyjskie metro i to, co się w nim czyta, a tam w latach 90. prawdziwymi idolkami były obie autorki.

Aleksandra Marinina nazywana „rosyjską Agatą Christie” czy „królową kryminałów” od 1993 wydała ponad 20 powieści o łącznym nakładzie ponad 30 mln egzemplarzy. Pisać zaczęła, czerpiąc pomysły do swoich utworów z praktyki zawodowej. Marinina — to była milicjantka-analityczka, pracująca w ministerstwie spraw wewnętrznych w randze podpułkownika. Pierwszą książkę opublikowaną

¹² Р. А р б и т м а н: *Прощай Пал Палыч!... Каким быть современному детективу*. „Литературная газета” 1994, nr 43.

¹³ Informacje uzyskane na podstawie korespondencji Witalija Portnikowa z Moskwy dla tygodnika „Polityka”. W. P o r t n i k o w: *Proste opowieści o zwyczajnych mordercach*. Przeł. J. M a l c z y k. „Polityka” 2004, nr 6, s. 64.

w czasopiśmie „Милиция” napisała wspólnie ze swoim kolegą — Aleksandrem Gorkinem. Na podstawie jej książek nakręcony został serial telewizyjny *Kamienska-ja*, wyreżyserowany przez Walerija Todorowskiego, znanego rosyjskiego reżysera, z Aleksandrą Jakowlewą w roli śledczej Nastii. Krytycy literaccy komentujący fenomen popularności Marininy i jej utworów, z jednej strony, nazywali ją „Balzakiem swoich czasów”. Tworzy ona bowiem obszerną kronikę Rosji lat 90., z jej szarą rzeczywistością i najbardziej banalnymi, codziennymi sprawami, jak brudne klatki schodowe, zepsute samochody, niegrzeczne dzieci czy egoistyczni mężowie. Z drugiej zaś, zarzucano jej produkowanie makulatury literackiej i idealizowanie służby bezpieczeństwa¹⁴. Owych opinii wysłuchała sama Marinina, uczestnicząc w pierwszej konferencji, poświęconej jej twórczości, która odbyła się w dniach 19—20 października 2001 roku w Paryżu. Temat konferencji brzmiał: „Fenomen Aleksandry Marininy jako odbicie współczesnej mentalności rosyjskiej”. Wskazuje on raczej, że przyczyny popularności pisarki, ale także cechy gatunkowe odrodzonej rosyjskiej powieści kryminalnej należy rozpatrywać nie tyle z punktu widzenia literaturoznawstwa, ile raczej socjologii. Ogromną rzeszę odbiorców utworów Marininy przyciągnęły przede wszystkim: główna postać śledczej Nastii Kamienskiej, posiadającej zwykłe problemy w życiu, z którą każda czytelniczka mogła się utożsamiać. Książki te dawały również możliwość zapomnienia o własnych kłopotach i łatwego relaksu, z ich prostą fabułą, prowadzącą do oczywistego zakończenia, prostym i zrozumiałym językiem, znajomymi typami bohaterów. Ponadto, jak pisze Iwanowa, stabilność książkowego „serialu” stanowiła alternatywę dla niestabilnej rosyjskiej rzeczywistości¹⁵. Marinina stała się również czymś w rodzaju „kompasu”, a jej powieści dawały odpowiedź na pytania tysięcy czytelniczek: „Jak żyć?”, „Co robić?”, „Kto jest winien?”. „Ludzie — pisze Miasnikow — potrzebują potwierdzenia, że ich życiowe wybory są słuszne i znajdują je właśnie w kryminałach”¹⁶. Wreszcie utwory te pełniły inną ważną funkcję — swego rodzaju funkcję terapeutyczną, bo często pokazywały, że innym kobietom w Rosji żyje się jeszcze gorzej niż czytelniczkom¹⁷.

Prawdziwą „rewolucją” gatunkową w rosyjskiej powieści kryminalnej okazała się jednak twórczość Borysa Akunina. Pod tym pseudonimem artystycznym kryje się Georgij Czchartiszwili, dziennikarz, komentator literatury światowej, japonista, tłumacz, pracownik naukowy Uniwersytetu Moskiewskiego im. M. Łomonosowa, autor głośnej monografii *Pisarz i samobójstwo* i 20-tomowej *Antologii literatury japońskiej*. Swój pierwszy utwór zatytułowany *Azazel* Akunin opublikował w roku 1998. Powieść ta stanowiła pierwszą część szczegółowo ob-

¹⁴ Н. Ивановна: *Почему Россия выбрала Путина: Александра Маринина в контексте современной не только литературной ситуации*. „Знамя” 2002, nr 2.

¹⁵ Ibidem, s. 200.

¹⁶ В. Мясников: *Бульварный эпос...*, s. 156.

¹⁷ Ibidem, s. 158.

myślonego i zrealizowanego „projektu literackiego”¹⁸. Pod tym określeniem kryje się nie tylko zamysł literacki, ale również przedsięwzięcie finansowe. W jednym z wywiadów Akunin przyznał, że chciałby doprowadzić do sytuacji, w której pisarz żyjący w Rosji mógłby zarabiać wystarczająco dużo pieniędzy, by móc bez pomocy agenta, wydawnictwa czy producenta sam o sobie decydować¹⁹. Jednym z podstawowych warunków finansowego powodzenia działalności literackiej są oczywiście czytelnicy, których ogromną rzeszę Akunin zdobył od razu. Już w dwa lata od debiutu, w roku 2000, za powieść *Koronaacja* (*Коронация*) otrzymał prestiżową nagrodę Antybookera, a na moskiewskich targach książki ogłoszony został pisarzem roku. W 2002 roku za najpopularniejszego pisarza roku uznał go internetowy portal Yandex.ru²⁰. Pisarz doskonale wyczuł oczekiwania i nastroje czytelników, nieco już znudzonych schematycznymi kryminałami i zaproponował taką formułę literacką, która całkowicie te oczekiwania spełniła. Akunin wykorzystał umiejętnie te elementy poetyki gatunku, które stanowią o jego atrakcyjności (zgrabnie skonstruowana, wartka akcja pełna nieoczekiwanych zwrotów, morderstwa, porwania, zaginięcia, poszukiwanie skarbów, pościgi, intrygi polityczne, maniakalni mordercy, drobni oszuści, terroryści, wielkie miłości, piękne i tajemnicze kobiety, skonstrastowane postaci) i dodał kilka nowych, zaskakując i zjednując sobie błyskawicznie zagorzałych wielbicieli.

Zaczął od tego, że poszerzył potencjalne grono odbiorców tego gatunku, opatrząc pierwszą powieść *Azazel* hasłem „детектив для разборчивого читателя”. Tym samym zaintrygował czytelników, niejako ich aktywizując i podejmując z nimi dość wyrafinowaną grę literacką. Uczestnicząc w niej i rozwiązując podsuwane przez pisarza zagadki, odbiorcy sami mogli rozszyfrować, na czym polega nowatorstwo jego prozy. Akunin dał wyraźnie do zrozumienia, że próbuje przełamać stereotypy gatunkowe i stworzyć pomost pomiędzy literaturą wysoką a literaturą popularną²¹. Dlatego przez czytelników mniej wyrobionych literacko postrzegany jest jako rosyjskie wcielenie Arthura Conan Doyle’a, natomiast ci bardziej wymagający widzą w nim raczej rodzimego Umberta Eco czy Jorge Luisa Borgesa.

Schematyzm gatunku w prozie Akunina zostaje przełamany na wielu poziomach konstrukcji utworu. Omówimy te zmiany na przykładzie jednej z serii owych „projektów literackich” — retrokryminałów opowiadających o przygodach detekty-

¹⁸ <http://www.diaghilev.perm.ru/confirence/s3/newpage9.html> [data dostępu: 26.03.2008].

¹⁹ Г. Александров: *Я не писатель, я беллетрист*. „Аргументы и факты”, www.people.ru/art./literature/prose/debecting/akunin/interview1.html [data dostępu: 16.08.2008].

²⁰ Informacje biograficzne dotyczące B. Akunina dostępne w Internecie: <http://www.fandorin.ru/akunin/biography.html/741> [data dostępu: 26.03.2008].

²¹ Rudniew w swoich rozważaniach o kulturze masowej zauważa, że, paradoksalnie, jest ona „zarówno antytezą kultury elitarniej jak jej kopia”, a granice pomiędzy tym, co wysokie a niskie stopniowo się zacierają, bo to właśnie kultura masowa, przez jej większą dostępność i łatwość odbioru kształtuje obecnie globalną świadomość społeczeństw. Zob.: В. Руднев: *Энциклопедический словарь культуры XX века*. Москва 2001, s. 221—225.

wa Erasta Pietrowicza Fandorina²². Cykl tworzy 11 części, z których każda stanowić może odrębną całość, ale dopiero czytane w zaproponowanej przez pisarza kolejności dają pełne wyobrażenie o rozmiarze literackiego i artystycznego zamysłu autora. Są to: *Azazel* (*Азазель*), *Turecki gambit* (*Турецкий гамбит*), *Lewiatan* (*Левиафан*), *Śmierć Achillesa* (*Смерть Ахиллеса*), *Walec pikowy* (*Пиковый валет*), *Dekorator* (*Декоратор*), *Radca stanu* (*Статский советник*), *Koronacja* (*Коронация*), *Kochanka śmierci* (*Любовница смерти*), *Kochanek śmierci* (*Любовник смерти*), *Diamentowa karoca* (*Алмазная колесница*).

Wszystkie części łączy postać głównego bohatera, o którym, mimo iż spotykamy go aż 11 razy, nie mamy zbyt wiele informacji. Towarzyszy mu aura tajemniczości, która intryguje odbiorców i przydaje Fandorinowi atrakcyjności. Tej ostatniej mu zresztą nie brak. Jest to bowiem typ superherosa, skrzyżowanie Jamesa Bonda (urok osobisty, powodzenie u kobiet, liczne przygody miłosne i „licencja na zabijanie”), Sherlocka Holmesa (zdolności analityczne, maniery, poczucie godności) czy Herculeśa Poirot, a więc połączenie cech różnych bohaterów, typowych dla różnych odmian gatunkowych powieści kryminalnej²³. Dzięki temu Fandorin nie jest postacią schematyczną, lecz zupełnie nowym bohaterem tego typu literatury. Sam Akunin pytany o literacki rodowód swego bohatera odpowiada, że na jego recepturę składa się: 20% Pieczorina, 30% księcia Myszkina, 10% Andrieja Bołkońskiego, 15% pułkownika Naj-Tursa, 5% agenta Coopera i 8% własnych pomysłów, to wszystko należy zmieszać, pozostawić na okres trzech powieści, a potem traktować bohatera jak kogoś żywego i oczekiwać od niego, czego się tylko zapragnie²⁴. Tak skonstruowany bohater zapełnił ogromną lukę, która powstała we współczesnej literaturze rosyjskiej odzwierciedlającej tematy i motywy charakterystyczne dla postmodernizmu, w której spotkać można raczej pijaków, narkomanów czy nieudaczników różnego formatu. A czytelnicy przede wszystkim pragnęli kogoś, kogo można podziwiać, kto niczym Ilja Muromiec zawsze podąża słuszną drogą, stanowi duchową podporę w trudnych czasach i przynosi nadzieję, że dobro zwycięży zło²⁵. Fandorin obdarzony jest jeszcze jedną cechą, a mianowicie nieprawdopodobnym, wręcz „bajkowym” szczęściem, dzięki któremu wychodzi cało z najgorszych opresji i niezmiennie wygrywa w różnego rodzaju grach hazardowych.

²² Drugi cykl zatytułowany jest *Przygody siostry Pelagii*, a trzeci *Przygody magistra*.

²³ Interesującą typologię bohaterów literackich kryminalnych przedstawia w swoim słowniku Rudniew. Zob.: В. Руднев: *Энциклопедический словарь...*, s. 112—113.

²⁴ Б. Акунин: *Чем дальше в лес, тем толще партизаны. Литературное предложение Сергея Андрусенко*. „Книжное обозрение”, 30 X 2000, s. 19; tłum. — A.D.

²⁵ O powielaniu schematu fabularnego starych baśni, bylin czy eposów we współczesnych kryminałach i potrzebie literatury heroiczno-epickiej pisze właśnie Wiktor Miasnikow. Zob.: В. Мясников: *Бульварный эпос...*, s. 154—155.

Owo tęskne spojrzenie w przeszłość, przeniesienie akcji powieści w XIX stulecie, „[...] kiedy to literatura była wielka, wiara w postęp — bezgraniczna, a zbrodnie popełniano i wykrywano ze smakiem tudzież z elegancją” (napis z okładki, którym opatrzona jest cała seria) to kolejny element akuninowskiego projektu. Osadzenie fabuły na pełnym detali historycznym tle, wprowadzenie autentycznych postaci i wydarzeń odpowiednio zmodyfikowanych na potrzeby tekstu literackiego staje się elementem kunsztownej gry z czytelnikiem, który może rozszyfrować liczne historyczne zagadki, oczywiście pod warunkiem, że przygotowanie intelektualne pozwoli mu na prawidłowe odczytanie wszystkich ukrytych kontekstów. Ponadto projekt Akunina w takim właśnie kształcie to również próba stworzenia eposu pod umownym tytułem *Rosja, której nie utraciliśmy*²⁶.

Kontekst historyczny pozwala także w zabawny sposób pokazać, jak nowe przenika stary świat, zwłaszcza gdy mówimy o postępie technicznym, którego Fandorin jest zagorzałym fanem. Aktywnie lansuje daktyloskopię, jeździ samochodem, jest „wynałazcą” podśluchu czy kamizelki kuloodpornej.

Przygotowanie intelektualne i wyrobienie literackie, o których była mowa, konieczne są dla percepcji i dekodowania kolejnego nietypowego dla literatury kryminalnej elementu, który wprowadził Akunin, a mianowicie misternej sieci nawiązań i aluzji literackich²⁷. Typowe dla estetyki postmodernizmu — intertekstualność i metajęzykowa gra, wymagają od jego czytelników znajomości rosyjskiej prozy (Puszkina, Dostojewskiego, Tołstoj, Bułhakow, Czechow), klasyki literatury światowej (Hamlet, Eco, Borges, Sallinger) i szerokiej wiedzy ogólnej, by mogli oni pewnie poruszać się w Akuninowskim labiryncie licznych cytatów, aluzji, zapożyczonych postaci, przeróbek literatury czy dzieł kultury masowej (kryminały Agaty Christie, filmy o Jamesie Bondzie).

Kolejnym elementem serii są ciągłe zmiany stylistyczne i odwołanie się pisarza do innych kanonów gatunkowych (powieść sensacyjna, romans historyczny, powieść obyczajowa, powieść psychologiczna, powieść łotrzykowska, dziennik podróży). Ponadto umieszczenie wzmianki „Все жанры классического криминального романа в одной серии” wraz z opatrzeniem każdego tytułu krótką informacją autora można uznać za próbę niekonwencjonalnej typologii gatunku²⁸. Mamy więc „kryminał szpiegowski”, „kryminał polityczny”, „kryminał o płatnym mordercy”, „powieść o maniaku” w stylu amerykańskiego thrillera, „powieść oszu-

²⁶ А. Макаркин: *Россия, которой мы не теряли. Борис Акунин создает эпос нового мина*. „Сегодня”, 28 VII 2000, s. 164. Cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz: „Projekty literackie” Borysa Akunina. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 72. Badaczka przedstawia również szersze tło tego projektu i reakcje krytyki literackiej.

²⁷ Рог.: Н. Работнов: *Никелируем золото. О литературных вариациях на темы литературной классики*. „Знамя” 2006, nr 2; М. Адамович: *Юдифь с головой Олоферна. Псевдоклассики в русской литературе 90-х*. „Новый мир” 2001, № 7, s. 165—174.

²⁸ J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa: *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*. W: *Kultura popularna a przekład. Studia o przekładzie*. Red. P. F a s t. Katowice 2005, s. 93.

stach”, „kryminał konspiologiczny”, „powieść z wielkiego świata”, „kryminał dekadentcki”, „kryminał dickensowski” czy „kryminał hermetyczny” w stylu znanego kryminału Agaty Christie (wszyscy podejrzani zebrani są w jednej jadalni luksusowego statku pasażerskiego).

Licznym eksperymentom poddawane są również czas i narracja. Akcja powieści *Kochanka śmierci* i *Kochanek śmierci* toczy się równolegle w 1900 roku, wzajemnie dopełniając informacje o poczynaniach głównego bohatera. W trzeciej części serii — *Lewiatanie* — akcja toczy się w 1878 roku. Fandorin płynie do Japonii, by objąć tam funkcję wicekonsula Rosji. Część czwarta — *Śmierć Achillesa* — rozpoczyna się w roku 1882, gdy detektyw powraca do Rosji. O tym, co się wydarzyło w ciągu tych sześciu lat w Japonii, dowiadujemy się dopiero w ostatnim tomie serii *Diamentowej karocy*.

W *Koronacji* mamy do czynienia z zastosowaniem techniki skazu, a narratorem jest wierny rodzinie carskiej sługa Afanasij Ziukin. W *Lewiatanie* narratorem każdego rozdziału jest inny bohater powieści. Każdy z nich prezentuje czytelnikom zupełnie odmienny obraz Fandorina. Czasem obecność innego narratora jest dodatkowo zaznaczona przez odmienny układ graficzny tekstu. W *Kochanku śmierci* stykamy się z elementami żargonu przestępczego, a w *Śmierci Achillesa* Akunin przerywa śledztwo Fandorina, by na kolejnych 110 stronach przedstawić historię życia jego przeciwnika — płatnego mordercy Achimasa.

Galeria złoczyńców i czarnych charakterów pojawiających się u Akunina jest zaiste imponująca. Zacząć należałoby może od tego, że sam pseudonim literacki B. Akunin powszechnie kojarzy się z nazwiskiem znanego anarchisty Bakunina, a samo słowo „akunin” zaczerpnięte zostało z języka japońskiego i oznacza ono łotra, złoczyńcę, złego człowieka. Pisarz wyjaśnia, że każda z jego powieści opisuje inny typ przestępcy. „Na ogół są to zbrodniarze przez duże Z. Drobne biesy mnie nie interesują”²⁹. Bohaterowie ci zawsze są godnymi przeciwnikami w kryminalnej i intelektualnej rozgrywce, jaką prowadzi z nimi Fandorin. Często wodzą go za nos, udają przyjaciół, podsuwają fałszywe przesłanki dla prowadzonych dedukcyjną metodą wywodów (*Azazel*, *Gambit turecki*, *Koronacja*). Mimo to, w finale powieści walka Dobra ze Złem kończy się za każdym razem tak samo. Dobro zwycięża Zło, choć o szczęśliwym zakończeniu, w dosłownym znaczeniu nie ma mowy. Jest to — jak pisze Cypłakow — „zepsuty happy-end”³⁰. Fandorin zostaje najczęściej postawiony w patowej sytuacji, a klęska kolejnych zbrodniarzy okupiona zostaje śmiercią wielu osób, zazwyczaj bliskich przyjaciół czy ukochanej kobiety (*Azazel*, *Kochanek Śmierci*, *Diamentowa karoca*). Akunin nie cofa się przed uśmierceniem sympatycznej postaci, do której wcześniej pozwoli czytelnikowi się przywiązać (*Dekorator*).

²⁹ Григорий Чхартишвили — он же — Б. Акунин. Беседовал Н. Алексеев. „Иностранец”, 2000, nr 39. Cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz: „Projekty literackie”..., s. 66.

³⁰ Г. Циплаков: „Зло, возникающее в дороге, и дао” Эраста Фандорина. „Новый мир” 2001, № 11, s. 163.

Powieści Borysa Akunina dostarczają odbiorcy również sporej dawki wiedzy na temat Dalekiego Wschodu, którego egzotyką zafascynowany jest jego bohater i po powrocie z Japonii przejmuje pewne elementy jej kultury oraz zachowań (japońskie jedzenie, sztuki walki, wystrój mieszkania, ćwiczenie kaligrafii)³¹. W *Diamentowej karocy* pisarz prezentuje krótkie wykłady o buddyzmie, historii o wojownikach ninja, sztuce ninso (umiejętności czytania w ludzkich twarzach) i jojutsu (sztuce wyrafinowanych uciech cielesnych, którą uprawiają kobiety, aby w tej jednej dziedzinie zyskać prawdziwą przewagę nad mężczyznami). Postacią, dzięki której Akunin pokazuje zabawne czasem różnice w obyczajowości japońskiej i rosyjskiej, jest wierny sługa, pomocnik i przyjaciel — Masa, który w imię honorowych zasad samurajskiego kodeksu Bushido gotów jest służyć swemu panu nawet za cenę życia.

I wreszcie ostatnim, niezwykle ważnym elementem Akuninowskiego projektu jest funkcja, jaką w procesie recepcji tekstów literackich odgrywiają telewizja, teatr, kino, a przede wszystkim Internet. Akunin ma świadomość, jak cennym medium jest sieć i potrafi w pełni wykorzystać jej niemal nieograniczone możliwości. Pisarz planuje nawet stworzenie książki, która mogłaby funkcjonować jedynie w postaci elektronicznej — pierwszej tego typu księgi trzeciego tysiąclecia, opowiadającej oczywiście o przygodach Fandorina³².

To, co już można znaleźć w Internecie, to profesjonalnie zaprojektowana witryna www.akunin.ru, autorstwa Artioma Lebediewa, znanego twórcy stron internetowych, która przyciąga uwagę wyrafinowaną stylizacją na powieść XIX-wieczną, co koresponduje z graficzną stroną całej serii książkowej. Drugie popularne miejsce spotkań fanów Fandorina w cyberprzestrzeni to witryna www.Fandorin.ru stworzona przez wielbicielkę Akunina — Aleksandrę Antonienko. Utwory pisarza można znaleźć ponadto w elektronicznej bibliotece Maksyma Moszkowa (www.lib.ru) oraz na serwerze Aleksandra Gelmana (www.gelman.slava.ru)³³. Pisarz wykorzystuje Internet jako swego rodzaju „skrzynkę kontaktową” z czytelnikami i tworzy dwukierunkową komunikację: nadawca — odbiorca — nadawca³⁴. Interaktywne możliwości sieci przyciągają zwłaszcza młodych ludzi, którzy mogą kontynuować w wirtualnym świecie grę podjętą w trakcie czytania powieści, wymieniać poglądy oraz dyskutować nad rozwiązaniami intertekstualnych i historycznych zagadek.

I choć pierwsza fala popularności i mody na Akunina powoli mija, to śmiało można stwierdzić, że ogromna liczba „akuninistów” i „fandorinofilów” tworzy już

³¹ Stąd też próby filozoficzno-etycznej interpretacji cyklu i jego związków z taoizmem i konfucjonizmem. Zob.: *ibidem*, s. 159—181.

³² Г. Александров: *Я не писатель, я беллетрист*. „Аргументы и факты” www.people.ru/art./literature/prose/debecting/akunin/interview1.html [data dostępu: 26.03.2008].

³³ Informacje pochodzą z artykułu A. Wołodźko-Butkiewicz („*Projekty literackie*”..., s. 67) i Internetu.

³⁴ *Ibidem*.

swego rodzaju subkulturę młodzieżową. Pisarz nie tylko zakreślił nowe ramy gatunkowe współczesnej powieści kryminalnej w Rosji, ale również w widoczny sposób wpłynął na rzeczywistość pozaliteracką, powołując do życia i modelując zupełnie nową grupę odbiorców, dając tym samym pole do działania nie tylko dla literaturoznawców, ale również kulturoznawców i socjologów.

Анна Домогалла

РУССКИЙ ДЕТЕКТИВ XX—XXI ВЕКА (ЖАНРОВЫЕ ПЕРЕМЕНЫ)

Резюме

В настоящей статье затронута проблема жанровых изменений в русском детективе XX—XXI века. Работа представляет короткую историю жанра, начиная с 1917 года. У истоков детективной литературы стоят повесть М.С. Шагинян *Месс-Менд* и *Записки следователя* Л.Р. Шейнина. Особенно интенсивно детектив начал развиваться с середины 50-х гг. Известным толчком послужило появление повестей П.Ф. Нилина *Жестокость* и *Испытательный срок*. Возникает тогда большая группа писателей-«детективщиков»: А.Г. Адамов, Ю.С. Семенов, братья А.А. и Г.А. Вайнеры, П.А. Шестаков, О.А. и А.С. Лавровы. Популярными жанровыми разновидностями являются шпионский и милицейский детектив.

В последнее десятилетие XX века развивается совсем новый вид детективной литературы — так называемый женский детектив (Александра Маринина, Дария Дноцова). Исключительной популярностью пользуются тоже ретро-детективы Бориса Акунина. Его творчество определяется, как настоящую жанровую революцию в области этого вида популярной литературы.

Главные слова: жанр, детектив, жанровая схема

Anna Domogalla

A RUSSIAN CRIMINAL NOVEL OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES (AROUND GENRE CHANGES)

Summary

The article touches upon the genre changes in the Russian criminal novel of the 20th and 21st centuries. The text presents a short history of the genre starting from 1917. The first works worth mentioning are *Mess-Mend* by M. Szaginian and *Notatki Sędziiego Śledczego* [Notes by Investigating Magistrate] by L. Szejnin. An extremely intensive development of this genre can be observed from mid 1950^s. What played an important role was the appearance of *Okrucieństwo* [Cruelty] and *Śladami wielkich detektywów* [Following great detectives], novels by Paweł Nilin. A big group of

“detective” writers was created at that time, among whom were A. Adamow, J. Siemionow, A. and G. Wajnerow, P. Szestakow, O. and A. Ławrow. Popular genre variations were a police and detective novel.

In the last decade of the 20th century th enew type of the criminal literature developed — the so called women’s criminal (Aleksandra Marinina, Daria Doncowa). Especially popular are also retro-criminals by Borys Akunin. His works are called the real genre revolution within the scope of this type of popular literature.

Key words: genre, criminal novel, genre scheme

Przypowieści z refrenem O dramatach Iwana Wyrypajewa

Halina Mazurek

Dramat, jak każdy rodzaj literacki, wraz z reprezentującymi go gatunkami podlega nieustannie przemianom, choć wydawałoby się, że zasadnicze cechy decydujące o specyfice i wyjątkowości tego najbardziej hermetycznego typu sztuki powinny być nienaruszalne. Ale historię dramatu znaczą przecież dzieła odbiegające od klasycznych wzorów, lecz mimo to stanowiące najważniejsze ogniwa w rozwoju dramaturgii. Tradycyjny dramat nie istnieje bez wysokiej i niezwyklej treści oraz problematyki, bez zdarzeń odznaczających się szczególnym napięciem dramatycznym wynikającym z nieodzownego w tym rodzaju literackim spiętrzenia wypadków, których niecodziennność potwierdzana jest nieustannie ścieraniem się przeciwieństw, prowokującym nieuchronność zaskakujących rozwiązań i finałów. Dramatu nie ma bez dziania się, bez wartkiej akcji, bez specyficznego wielofunkcyjnego dialogu, zamkniętej kompozycji, skończonej artystycznie formy, bez wyjątkowej inicjatywy postaci zastępujących obecność autora i wszechwiedzę narratora.

Jednak w Rosji od czasu pojawienia się sztuk Antoniego Czechowa (by nie rzec: Aleksandra Puszkina, Mikołaja Gogola, Aleksandra Ostrowskiego, Iwana Turgieniewa) konwencjonalna architektonika dramatu uległa znacznemu przekształceniu. Zmieniło się rozumienie tragiczności, dramatyczności i klasyczny wysoki dramat przestał zmagać się z dylematami wielkiej wagi oraz konfliktami bohaterów zmuszanych do zajęcia postaw wobec losu, historii, kodeksu wartości etycznych. Czechow przekonał nas, że przeżycia duchowe człowieka, jego stany emocjonalne i psychiczne oraz jego prywatne sprawy są nie mniej od tego ważne. Dramatyczność i tragizm, według pisarza, zawiera się w nudzie codzienności, niemocy człowieka, jego bierności i braku umiejętności dostosowania się do otaczającej rzeczywistości, co ukazać może utwór sceniczny pozbawiony akcji, tradycyjnej dynamiki, jednym słowem — tego, co do tej pory decydowało o jego istocie i odrębności. W ciągu XX stulecia dramat ulega dalszym modyfikacjom, aby u schyłku tego wieku i na początku następnego odmienić całkowicie swe oblicze.

Aleksander Wampilow pogłębia psychologiczny rysunek postaci, Ludmiła Pietruszewska zaciemnia barwy Czechowowskich sztuk, Nikołaj Kolada wydobywa z dna duszy ludzkiej najskrytsze myśli człowieka, którego zmusza do zdjęcia maski i szczerych wynurzeń na temat tego, o czym wstydził się do tej pory mówić. Dramat i teatr stają się coraz bardziej osobistą przestrzenią, miejscem prezentacji ludzkich rozterek, niepokojów, przyziemnych spraw, absurdów komplikujących człowiekowi życie oraz sytuacji życiowych skazujących go na samotną egzystencję w dzisiejszym bezdusznym świecie.

W sensie technicznym radykalny przewrót nastąpił w rosyjskim dramacie w chwili ukazania się drukiem pierwszych sztuk Aleksieja Szypienki, który bezceremonialnie obszedł się ze wszystkimi uświęconymi tradycją stereotypami w klasycznej i współczesnej dramaturgii, manipulując zwłaszcza czasem i przestrzenią, epatując celowo odpychającymi, drastycznymi, obrzydliwymi i nieprzyzwoitymi scenami. Szlachetny natomiast bunt przeciw konwencjom dramaturgicznym charakteryzuje scenopisarstwo Michaiła Ugarowa, który swoje sztuki określił mianem statycznych. Zrezygnował bowiem w nich z dynamicznej akcji z przeszkodami na rzecz przedstawienia postaci kontemplujących swoje najbliższe otoczenie i odkrywających na nowo wartości przedmiotów stałego użytku. Autor bawi się grą w dramat, który stara się złożyć po nowemu z tego, co już kiedyś w literaturze i sztuce zaistniało.

Najnowsza generacja dramaturgów rosyjskich, twierdząc stale, że w dramaturgii i teatrze wszystko już było, chce zadziwić odbiorcę nie tylko własną przerwą znanymi treściami, ale i umyślnym, demonstracyjnym lekceważeniem podstawowych cech gatunkowych dramatu. Jeśli jeszcze w XX wieku można było zauważyć jakąś zależność od Czechowowskiego typu dramatu, to już w drugiej jego połowie i na początku XXI stulecia nie widać w nowej dramaturgii dążności do stworzenia nowego konkretnego rodzaju utworu scenicznego, który by mógł pełnić funkcję wzorcowego reprezentanta epoki postmodernistycznej. Zamiast tego mamy tyle różnych gatunków i ich odmian, ilu mamy autorów, co więcej, ile mamy utworów dramaturgicznych. Chęć wyróżnienia się, uniezależnienia od wszelkich przykładów, wzorów, chęć zwrócenia uwagi na swoją twórczość, tak charakterystyczne dla naszych czasów, sprawia, że pisarz pragnie oznaczyć własne dzieło oryginalną nazwą. Oprócz więc tytułu pojawia się wyjaśnienie w rodzaju: sztuka-podróż, dramat-*dossier*, ni to komedia ni to tragedia, gra słów, kronika sądowa, wariacje taneczne, dowolny montaż, kołysanka, balet w ciemności, kronika rodzinna, opera pierwszego dnia, fantazja, żart itp. To powszechne w ostatnich latach zjawisko nie jest, rzecz jasna, odkryciem młodych dramaturgów (pamiętamy choćby *Optymistyczną tragedię* Wsiewołoda Wiszniewskiego czy *Misterium-buffo* Władimira Majakowskiego). Niegdyś odbierane jako swoista prowokacja, bunt przeciw zastanym formom i gatunkom dramatu, dziś może też skrywać za tym pewną nieporadność warsztatową, chęć zdobycia uznania małym kosztem — przez zaskoczenie, nie tyle głęboką treścią, ile nazwą. Anna Krajewska, autorka arty-

kułu o znaczącym tytule: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu* uważa, że podobne nazwy są „etykietką genologiczną stosowaną przez autora na czas tworzenia, a przez krytyka na czas interpretacji”¹. Tymczasowość, ulotność, niedokończoność, niepowtarzalność, proces tworzenia jako temat i treść sztuki — oto wyznaczniki dzisiejszego dramatu, nie do zaakceptowania przez tradycyjne dramatopisarstwo, podobnie jak nader częsta w nowych utworach scenicznych obecność autora, zredukowanie dramaturgicznej roli dialogu, epizacja i pozbawienie bohatera wszelkiej inicjatywy. Posłużmy się jeszcze raz słowami Krajewskiej, która taką sytuację określa tymi słowami:

Obwieszcono już śmierć autora, mówiono o końcu historii, umierały wielkie narracje, na koniec przyszedł i koniec dramatu... Akcję sprowadzono do redukcji, tekst do fragmentu, prezentację do próby, bohatera do śladu, a postać do głosu, oddechu. Dramat winien być jedynie synonimem „play”, gry. [...] Wizualność, widziana jako podstawowa cecha dramatu, ratuje go przed roztopieniem się w dyskursie epickim, czyli scala gatunek.²

Ale wizualizować dzisiaj można wszystko. Adaptacje sceniczne powieści i liryki cieszą się nie mniejszą popularnością niż adaptacje dramatu. Paradoksalnie, niektóre dramaty podczas próby przeniesienia na scenę sprawiają nie lada trudności, choćby z powodu nośnych znaczeniowo, finezyjnych, lecz niemożliwych do przedstawienia wizualnego tekstów odautorskich (Ugarow, Kolada). Trudno jest zaiste odnaleźć w dzisiejszym dramacie cechę podporządkowaną tylko i wyłącznie temu rodzajowi sztuki.

W te wszystkie przekształcenia i tendencje wpisuje się twórczość Iwana Wyrpajewa (ur. 1974), przedstawiciela najmłodszej generacji rosyjskich dramatopisarzy. Nie opatruje on swoich sztuk określeniami konkretyzującymi przynależność gatunkową, nie zależy mu — jak się zdaje — na szlifowaniu formy, lecz tak jak wszystkim młodym dramaturgom — na jak najszybszym dostaniu się na deski teatru. I to zapewne ma decydujący wpływ na zwiększającą się, w niebywałym do tej pory tempie, produkcję dramaturgiczną, która — jak słyszy się ostatnio coraz częściej — zaczyna przewyższać prozę powieściową:

Никогда ещё в истории российской литературы и российского театра драматургия не переживала такого расцвета. [...] не было такого потрясающего многообразия форм. [...] Никогда ещё российская драма не становилась главным жанром российской литературы, как это происходит сейчас.³

Autorzy artykułu, z którego zaczerpnięto cytaty, uznali, iż dramat wyprzedza zarówno prozę, jak i lirykę, poraża różnorodnością form i co się z tym łączy: wielo-

¹ A. Krajewska: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Boleski, I. Opascki. Warszawa 2000, s. 55.

² Ibidem, s. 57—58.

³ В. Забалуев, А. Зензинов: *Ройл Корн versus Любимовка. Что-то вроде манифеста*. „Современная драматургия” 2003, № 4, s. 166.

ścią odmian gatunkowych. Dodajmy, że choć wiele z nich dramatu, w tradycyjnym jego pojęciu, zupełnie nie przypomina, trafia szybko na scenę i święci triumfy.

W ostatnich latach głośne stało się nazwisko Wyrypajewa, który swą pierwszą sztukę *Sny* (Сны) napisał w 1999 roku. Ten młody aktor, reżyser, dramaturg, scenarzysta kinowy jest autorem kilkunastu dramatów, znanych już nie tylko w Rosji, bardzo często nagradzanych również za granicą (w Niemczech, Polsce, Włoszech, Anglii) i zawsze wywołujących szeroki oddźwięk. Wystarczy otworzyć stronę internetową pisarza⁴, by z zamieszczonej na początku jego biografii rzucił się w oczy okazały spis wyróżnień i nagród, zwłaszcza za dramat *Tlen* (Кислород 2002 rok). Niemala jest też działalność organizatorska Wyrypajewa. W 1998 roku w rodzinnym Irkucku stworzył Teatr-studio „Przestrzeń gry”, w 2001 roku uczestniczył w organizowaniu alternatywnego moskiewskiego Teatru.doc, a w 2005 nowego teatru Praktyka, którego dyrektorem został w 2006 roku. W 2005 roku zorganizował agencję projektów artystycznych Ruch Kislород, od 1999 przez dwa lata wykładał sztukę aktorską w Irkuckiej Szkole Teatralnej. Ostatnio szczyci się nagrodami za swój film pt. *Euforia* (Ейфория). Czymże zatem Wyrypajew ujął publiczność i zdobył uznanie krytyków (oczywiście nie wszystkich)? Rzecz jasna, nowym sposobem przekazu artystycznego, w którym wszakże niewiele pozostało ze środków ekspresji, jakimi posługiwał się dawny dramat. Jedynym z nim łącznikiem jest chyba waga poruszanej problematyki, odwołującej się prawie zawsze do legend biblijnych i kodeksu odwiecznych wartości etycznych.

Wyrypajew pisze o dobru i złu, przypomina, w swoistej naturalnie formie, przykazania Boże, każe bohaterom pytać o sens ludzkiej egzystencji, o istnienie Boga, o to, czym jest dobro i piękno i czymże jest sumienie. Dramat to jednak specyficzny splot kolizji, ścieranie się racji poparte działaniem. A tego w sztukach Wyrypajewa nie ma. Są one w zasadzie jedynie osobliwym komentarzem do tego, co już się stało, opowieścią postaci o stanie swego ducha, nietypową spowiedzią. Opowieść ta ma jednakowoż charakter prowokacyjny, buntowniczy, domaga się drugiego głosu, reakcji potencjalnych odbiorców. Anonsując w prasie spektakl według najnowszej sztuki Wyrypajewa *Lipiec* (Июль) (2006 rok), Marina Tokariewa zaznaczyła, że:

Спектакль-богохульство разворачивается, как иные сцены фильмов Германа, и держит не отпуская, За происходящим бьётся вечный вопрос Ивана Карамазова: если Ты есть? как допустил это? Июль вообще впитал [...] многое от иступленных исповедей антигероев Достоевского, до потоков сознания Джойса, Фолкнера, Ерофеева, даже Буковски. В нём есть отголоски страшных сказок Афанасьева и чернушных анекдотов.⁵

Ale bohater sztuki nie ma klasy Iwana Karamazowa, to raczej człowiek z podziemia naszych czasów, zabójca i kanibal, który stracił rozum, żyjąc samotnie i gnę-

⁴ Dostępne w Internecie: www.vyrypaev.ru [data dostępu: 11.10.2003].

⁵ М. Токарева: *Возможность трагедии в Июле*. „Московские ведомости”, 8.12.2006. www.vyrypaev.ru/press/ [data dostępu: 1.05.2007].

biąc się, na swój prymitywny sposób myślenia, przekłętymi pytaniami. A wszystko się zaczęło, jak wyjaśnia na początku swojego opowiadania, w „parszywym i przekłętym” lipcu, kiedy to spłonął jego dom i cały dobytek, a sąsiad nie udzielił mu pomocy i nie przygarnął do siebie. Zabójstwo sąsiada rozpoczyna cały ciąg okrutnych, drastycznych, składających się ze szczegółowego opisu obrzydliwości scen, znaczonych kolejnymi morderstwami na ludziach, którzy po prostu przypadkowo znaleźli się na drodze chorego psychicznie sześćdziesięciolatka. Jego śmierć w szpitalu dla umysłowo chorych kończy ten najbardziej wstrząsający ze wszystkich dotychczasowych dramatów Wyrypajewa. Pozostawiony w dzisiejszym świecie samemu sobie człowiek boleśniej odczuwa pustkę, samotność, bezsens egzystencji i gubi się. Bohater wciąż zadaje sobie pytanie: „co ja mam robić?”, ale od nikogo nie uzyskuje sensownych odpowiedzi, nikt nie przejmuje się jego losem. Nie pomaga mu też spotkanie z ostatnią jego ofiarą — duchownym z pobliskiego monasteru, którego drzwi, jak z cynizmem zauważy, stoją tylko dlatego otworem, że akurat trwa tu odszczurzenie. Martwa i bez wyrazu wydaje mu się twarz posągu anioła oraz twarze na ikonach. Nie darmo, jak zauważa z przekąsem, modląca się tu kobieta kieruje wzrok:

Не к небу или к иконам обращаясь, а к кому-то как будто бы стоял прямо на границе „царских врат” ровно посреди, но там никого не было, пустота и всё.⁶

Dostojewski nie dawał wyraźnych odpowiedzi na pytanie, jak żyć w świecie bez Boga, choć sugerował, iż taką pustkę wypełnić może wyzbycie się dumy, wzięcie na siebie cierpienia, wybaczenie i życie w zgodzie ze światem. Bohater Wyrypajewa szuka drugiego człowieka i zrozumienia, chce porozmawiać, jak to się dziś potocznie nazywa i zgodnie z zamierzeniem pisarza osiąga w końcu swój cel. Bo oto pojawia się w szpitalu pielęgniarka, która ku zdumieniu pacjenta, od sześciu lat przywiązane do łóżka, nie brzydzi się sprzątać jego nieczystości, nie boi się go i nawiązuje z nim szczerą rozmowę, ponieważ pojęła, iż w jego budzącym odrzęcie ciała jest dusza łaknąca miłości. Miłość to panaceum na wszystko i odpowiedź na powszechnie znaną naukę „szukajcie a znajdziecie” — zda się mówić dramaturg, który sztuki swoje kształtuje na modłę przypowieści. Są one w początkowej fazie ukazaniem naruszania dziesięciu przykazań, najczęściej „Nie zabijaj”, w końcowej zaś wykazują, że nie ma innego ratunku przed pustką, samotnością i grzechem, jak miłość, której pragną wszyscy, nawet ci najbardziej odrażający i okrutni, czyli właśnie bohaterowie dramatów Wyrypajewa — pisarza, który przywraca w dramacie niegdysiejszą pierwszorzędną rolę słowu.

W sztuce z 2004 roku *Byt nr 2* (*Бытие нр 2*) Wyrypajew zaznacza w notatce odautorskiej, że bohaterem utworu jest tekst. Teksty jego sztuk składają się bowiem ze słów nośnych znaczeniowo, przekazujących uniwersalne treści, słów

⁶ И. В ы р ы п а е в: *Июль*. www.vyrypaev.ru/press/ [data dostępu: 1.05.2007].

często powtarzanych jak w przypowieściach, słów dociekliwych i wyrażających zmienne stany ducha człowieka poszukującego prawdy, polemizującego z samym Stwórcą, człowieka buntującego się przeciw niesprawiedliwości i zadającego pytania: „Dlaczego dzieje się tak, a nie inaczej? Jak żyć, jeśli nie ma żadnych oznak istnienia siły wyższej?” Pyta o to bohaterka wymienionej sztuki, pacjentka szpitala dla psychicznie chorych, ale jak sama powiada: „Я не знаю, кто я, но то, что я не дура, это я знаю [...]. Я мечтаю о вселенском добре и справедливости”⁷. Dramaturg wykorzystał w swoim utworze biblijną legendę o żonie Lota; sparafrazował jej fragmenty na początku utworu. Dalszy ciąg to rozmowa żony Lota (owej pacjentki szpitala, niejakej Antoniny Wielikanowej, która — według wyjaśnień Wyrupajewa — rzekomo sama napisała ten dramat i poprosiła pisarza, by go opracował i wystawił) z Bogiem (lekarzem Antoniny — Arkadijem Iljiczem). Sam Wyrupajew skrywa się pod imieniem proroka Jana, który tekst utworu zdobi nieprzyzwoitymi przyśpiewkami, odzwierciedlającymi grzeszny żywot przeciętnego człowieka dzisiejszych czasów. Metaforykę postawy żony Lota określają jej buntownicze wypowiedzi domagające się od Boga prawdy, nasycone pragnieniem poznania zagadki bytu:

А я хочу посмотреть.
Хочу оглянуться и посмотреть.
Я знаю, что там, кроме стёртых с лица земли городов,
Есть что то ещё.
Я только потому ещё и живу среди всей этой глупости,
Что знаю,
Как и многие, не все, но многие, знают,
Что есть в мире кроме всего прочего и что то ещё.

Nieposłuszeństwo biblijnej żony Lota interpretuje dramaturg poprzez postać Wielikanowej jako tkwiący w człowieku myślącym głód poznania, ciekawość świata, jako swoistą wersję maksymy „szukajcie, a znajdziecie”, jako dążenie do odnalezienia czegoś, w co można wierzyć, jakiegoś punktu oparcia pozwalającego uznać sens życia. Pisarz stara się utwierdzać odbiorcę w przekonaniu, że trzeba nieustannie szukać i dostrzegać we wszystkim, i u wszystkich przejaw takich samych poszukiwań. Polemizująca i sprzecząca się z Arkadijem Iljiczem Antonina Wielikanowa twierdzi, że też i w pustej butelce prócz kształtu i szkła jest coś jeszcze, nawet w zadawaniu gwałtu może się kryć poszukiwanie. Scenami okrutnymi, drastycznymi i nieprzyzwoitymi opowiada Wyrupajew o współczesnym człowieku, jego potrzebie miłości i jego ciągłym borykaniu się z odwiecznymi „przeklętymi” problemami i pytaniami. Problematyka godna tragedii, ale czy przemawianie do dzisiejszego odbiorcy kategoriami wysokiego dramatu przyciągnęłoby

⁷ И. В ы р ы п а е в: *Бытие нр 2*. www.vyrupayev.ru/scenarij [data dostępu: 7.03.2007]. Kolejne cytaty pochodzą z tego źródła.

uwagę i spełniło oczekiwania pisarza? O poszukiwaniu Boga, miłości i konieczności przestrzegania przykazań oraz podstawowych wartości etycznych pisarz nie mówi poważnym i pouczającym tonem przypowieści ewangelicznych, lecz ostrym, pełnym dosadnych wyrażen językiem przeciętnego człowieka naszych czasów, do którego prędzej dotrze hałaśliwa muzyka młodzieżowych zespołów niż łagodne, wyciszone słowo i morał opowieści z religijnych ksiąg i kazań. *Byt nr 2* wyróżnia zatem melodyka wypowiedzi postaci oraz stylizowane na ludowo przyspiewki „pod harmoszkę” przeplatające dialogi. Dramat *Tlen* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku był przedstawiony w rytmie muzyki rap. W jednym z wywiadów autor stwierdził, że dramaturgia oczekuje dziś na nową formę, a on ją właśnie odkrył. „To rap — powiedział — nie ten wszakże marny, który na co dzień rozbrzmiewa w radio i telewizji, ale ten, który tworzą profesjonaliści z wyższych uczelni”⁸. *Tlen* cieszył się niezwykłą wprost popularnością i zdobył wiele nagród. Ortodoksom teatru, jeśli gardzą klubem, wypada pogodzić się z tego rodzaju „przewrotami”, na szczęście mają jeszcze tradycyjny teatr repertuarowy.

Typowa dla twórczości Wyrypajewa sztuka *Tlen* składa się, oczywiście, nie z aktów i scen, lecz z zapowiadanych przez Didżeja zwrotek i refrenów, które są ilustracją nieprzestrzegania przykazań i nauk ewangelicznych. Zaczyna się tak:

Niewielka scena w klubie do występów grup muzycznych. Obok sceny pulpit Didżeja.
Didżej. Kochani! Dziękuję, że przyszliście. Dzisiaj usłyszycie dziesięć kompozycji z nowego albumu „Tlen — dziesięć przykazań”⁹.

Owe kompozycje, zawierające w sobie cytaty zdań biblijnych lub ich trawestację, noszą w tytule osobliwe nazwy, bynajmniej nie zapowiadające związku z przykazaniami w tradycyjnym ich pojmowaniu. Są to przykazania stworzone przez dzisiejszego człowieka na jego własne potrzeby, o czym mówi podsumowująca treść i jasno, ale z właściwą pisarzowi ironią, formułująca jej przesłanie IX kompozycja pt. *To, co najważniejsze*:

On. „Nie skarbcie sobie skarbów na ziemi, gdzie mól i rdza psuje i gdzie złodzieje włamują się i kradną.”

Ona. „Ale sobie skarbcie skarby w niebie, gdzie ani mól, ani rdza nie psuje i gdzie złodzieje nie włamują się i nie kradną.”

On. Niebo służy temu, co najważniejsze, bo po niebie ludzie latają samolotami [...] i samoloty temu służą, bo ich katastrofy wypełniają zapisane w niebie losy. I ludzie służą najważniejszej sprawie, ponieważ swoimi czynami przybliżają koniec ziemi. [...]

On. Imiona również służą temu, co najważniejsze, bo dbając o swe dobre imię mężczyźni rozpruwają sobie brzuchy, a kobiety wypruwają z brzucha swoich nienarodzonych synów. [...]

⁸ И. В ы р ы п а е в: *В русской литературе что то зреет вот вот прорвёт*. Беседавал Б. П а с т е р н а к: www.vyrupaev.ru [data dostępu: 13.04. 2005].

⁹ I. W ы р ы п а j e w: *Tlen*. Przeł. A.L. P i o t r o w s k a. „Dialog” 2003, nr 6, s. 56.

Ona. Służąc temu, co najważniejsze dilują się kokainą, i dla tego, co najważniejsze, utopiłam szczeniaka w emaliowanej miednicy.

On. Służąc temu, co najważniejsze, księża zostają homoseksualistami [...]

Ona. Służąc temu, co najważniejsze, rzuca niedopałki na trawnik i przepija pieniądze przeznaczone na rower dla dziecka.¹⁰

To rytmiczne, rapowane przesłanie zakończone apelem do ludzkich sumień zostało poprzedzone, jak to bywa zwykle w przypowieściach, przykładami z życia. Bohaterem dramatu jest Sasza, który wbrew przykazaniu „Nie zabijaj” przerwał życie własnej żony, bo według jego określenia była ona beztlenowcem. A on pragnął tlenu i poczuł go w dziewczynie o tym samym imieniu co on, w długonogiej, rudowłosej, modnie ubranej pannie z wielkiego miasta. Zabił łopata, a zwłoki zakopał w ogrodzie. Zrobił to w imię tego, co było dla niego najważniejsze, nie zastanawiając się nad tym i nie mając okazji z nikim na ten temat porozmawiać. Jak powiada z przekąsem dramaturg, w pierwszej kompozycji pt. *Tańce*, zabił, ponieważ nie usłyszał szóstego przykazania, gdyż miał na uszach słuchawki i podrygiwał w rytm odbieranej za ich pośrednictwem muzyki, czynności tej nie zaniechując nawet po dokonaniu zabójstwa. Metafora to nader czytelna, ale w finale kompozycji pojawia się i tak wniosek-pouczenie, że „jeśli powiedziano ludziom: «nie zabijaj», a nie pozostawiono tlenu do syta, to zawsze znajdzie się Saszka z Sierpuchowa, który po to, by oddychać pełną piersią, weźmie tlenodajną łopatę i zabi je żonę-beztlenowca.”

Dalsze części sztuki (np. *Nie i tak* — Abyście zgoła nie przysięgali ani na niebo ani na ziemię..., *Moskiewski Rum* — Ale kto by cię uderzył w prawy policzek, nadstaw mu i drugi...; *Świat arabski* — Strzeżcie się, abyście jałmużny waszej nie czynili przed ludźmi dlatego, abyście widziani byli od nich; *Jak to się robi bez uczucia* — Nie będziecie sobie czynili bożków itp.) przekonują, że często „tlenem zatruwają się ci, którzy odczuwali jego głód”, więc dbać trzeba o to, by od tlenu się zbytnio nie uzależniać, cokolwiek rzecz jasna rozumie się pod tą nazwą. Celem specyficznych rapowanych, opartych na powtórzeniach sztuk-pouczeń Wyrpajewa jest uzmysłowienie, zwłaszcza młodemu pokoleniu ze słuchawkami na uszach, że przesłanie biblijnych i ewangelicznych przypowieści nie jest nauką zdezaktualizowaną i nudną. Wyrpajewowski rap, krzykliwe i bulwersujące przyspiewki, naprzykrzające się niekiedy refreny mają za zadanie tę naukę ożywić i przypomnieć o konieczności powrotu do odwiecznych wartości i uznania ich nieprzemijalności. O sensie istnienia, o Bogu i wartościach moralnych nie zawsze da się dziś mówić tak jak przedtem, uroczyście i z patosem i nie musi się weryfikować tego wszystkiego poprzez udział postaci w wartkiej akcji oraz przemyślanej intrydze oraz korzystać ze sprawdzonej formy tragedii. W *Bycie nr 2* autor wyraża ustami żony Lota myśl o tym, że:

¹⁰ Ibidem, s. 71—72.

Разве для того, чтобы ощутить трагедию, необходимо чтобы что то, произошло? Разве, мы не чувствуем, что происходит? Мы все знаем, что происходит с нами каждый день.¹¹

Pisarzowi wystarcza więc opis tego, „co się z nami dzieje każdego dnia” ku przestrodze i na poparcie sprecyzowanych w finale dramatów oczywistych wniosków i nauk. Podstawowe prawdy i wartości są jasne i proste, jak zaznacza pisarz, choć jakoś trudno im trafić do człowieka naszych czasów. Wyrypajew proponuje więc swoją rapowaną przypowieść z głośnymi refrenami powtarzającymi owe podstawowe prawdy i uniwersalne wartości, licząc na to, że dotrą one przez słuchawki do uszu Saszek z prowincji i „klubowo” ubranych dziewcząt z miasta. Sam pisarz jest urzeczony prostotą opowieści religijnych, które nieodmiennie wykorzystuje w całej swojej twórczości:

Всегда читаю Библию, хотя человек я не религиозный. Сейчас читаю Книгу Иова и одну работу Юнга — *Ответ Иову*. Дело в том, что у меня есть идея поставить *Ответ Иова* на сцене.¹²

Żona Lota, Hiob to wszakże nie bezdyskusyjne przyjęcie pewnych nakazów i nauk, to dialog, sprzeczka, bunt. Dialog jest podstawą analizowanych dramatów, choć tu nie występuje w swojej stereotypowej roli, w sensie technicznym. Nie jest tu bowiem jego zadaniem budowanie i rozwijanie tempa intrygi, lecz wyjawianie wątpliwości dręczących człowieka, zilustrowanie dążeń do poznania przyczyny i istoty rzeczy. Owo poznanie, chociaż nie jest możliwe do końca, to według sugestii autora, zawsze da się jego drogą znaleźć coś, na czym można się oprzeć i co pomoże żyć. Zwykle jest to coś bardzo oczywistego, lecz dotąd lekceważonego lub nieuznawanego. Wyrypajew, jak wynika z jego dramatów, nie każe odbierać świata bezkrytycznie i bezdyskusyjnie, ale też nie pochwała upartego zacieńtrzewienia, totalnej negacji i obojętności. Wygląda to u jego bohaterów trochę tak, jak w przypadku uczonego (*Rozmowa z diablem z Braci Karamazow* Dostojewskiego) nieuznającego życia pozagrobowego, który przekonał się po śmierci, iż nie miał racji. W końcu, nie bez buntu i krzyku, przyjął to do wiadomości, choć — jak mówił wcześniej — przeczyło to jego zasadom. Ale, jak powtarza dramaturg za Dostojewskim w *Bycie nr 2*, to nie matematyka decyduje o tym, co najważniejsze w życiu człowieka, tylko „to coś”, czego trzeba szukać nienaukowymi metodami.

W pierwszej swojej sztuce *Sny* sugerował, jeszcze poprzez bardzo prostą formę, na co wypada zwracać w życiu uwagę. Treść poprzedzoną uwagą odautorską: „Rzecz dzieje się u was” podzielił na kilka części, tytułując je: *Piękno, Wyzwolenie, Miłość, Bóg, Odlot, Piekło*. Zagubieni w mieście-molochu, potrzebu-

¹¹ И. В ы р ы п а е в: *Бытие* nr 2...

¹² И. В ы р ы п а е в: *В русской литературе...*

jący drogowskazu i pomocnej dłoni młodzi ludzie: Dziewczyna, która ma sny, Chłopak, który marznie, Dziewczyna w ciąży, Chłopak, który się jąka, Dziewczyna z brązową śliną rozprawiają o tym, co jest dobre i złe, gdzie szukać szczęścia, piękna i Boga, by w ostatniej części zgodnie z zamiarem autora stwierdzić, że:

Każdy człowiek powinien wiedzieć: jeżeli za życia ma młodości, to po śmierci na pewno będzie je miał. Umrze i nie będzie wiedział, czy zmarł czy nie, bo nic się nie zmieni. [...] Piękno, piękno — to jestem ja, ja — to piękno [...]. Miłość, miłość — to jestem ja, [...] Bóg, Bóg — to wolność, miłość i piękno.¹³

W tekście pobocznym Wyrpajew, zwracając się do odbiorców, poleca im, by opowiedzieli sobie jakąkolwiek bajkę, bo kiedy ona się skończy, skończy się to, co dobre. Znany to już tekst, jak się dzisiaj mówi, bez bajki, idei, wymyślonej krainy szczęścia nie da się spokojnie żyć. Ale ileż to męki, dramatów życiowych, buntu i krzyku bez odpowiedzi, poprzedza uznanie sensu tej konstatacji. W dawnym dramacie mówiono o tym za pomocą wymyślonej intrygi i walki przeciwieństw, ujawnionej w aktywnym działaniu postaci zdążającym do wyraźnego i konkretnego rozwiązania w finale. Dziś w analizowanych sztukach z konwencjonalnego dramatu pozostał tylko dialog, czasem w miarę spokojny, kontemplacyjny, jak w *Snach*, czasem dynamiczny, ostry jak w *Bycie nr 2*. Odnotowując pojawienie się w teatrze sztuki *Tlen*, Krzysztof Kopka zaznacza, że „przypomina ona pod wieloma względami bardziej Platoński dialog niż klasyczny tekst dramatyczny, choć jej świat bardzo jest odległy od ateńskiego logosu”¹⁴. Słusznie jednak dodaje, że dialogi Wyrpajewa to niezaplanowany i przemyślany ciąg pytań oraz wskazywanie logicznych sprzeczności w argumentacji, lecz „chaos zacietrzewionych zaprzeczeń” i „gorączkowe mnożenie sprzeczności”. Zaś Dmitrij Abaulin w lakonicznym komentarzu do *Snów* mówi, że czytając tekst tego dramatu, czasem trudno jest odróżnić, gdzie „kończą się wspomnienia postaci, a zaczyna bredzenie”¹⁵. W tym chaosie zacietrzewionych zaprzeczeń i bredzeniu młodych ludzi przytłoczonych życiem wielkiego miasta, w kłótni żony Lota z Bogiem czy też Antoniny Wielikanowej ze swoim psychiatrą, przejawia się nerw dramaturgiczny omawianych sztuk, odzwierciedlający pragnienia współczesnego człowieka, zagubionego w chaosie dzisiejszej rzeczywistości, poszukującego bratniej duszy, prawdy o ludzkiej egzystencji i dobra.

Dramat najnowszy charakteryzuje się otwartą kompozycją i rzadko sugeruje w finale rozwiązanie i wyjście z nakreślonej w treści sytuacji. Wyrpajew jednak zawsze proponuje odpowiedź na postawione w tekście sztuk pytania, tak jak dzieje się to w przypowieściach mających za zadanie rozwiązać wątpliwości poprzez przytoczenie pouczającego przykładu i zasugerowanie płynącej z niego właściwej od-

¹³ I. Wyrpajew: *Sny*. Przeł. A. Moskwin. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 105.

¹⁴ K. Kopka: *Iwana Wyrpajewa walka o oddech*. „Dialog” 2003, nr 6, s. 96—97.

¹⁵ D. Abaulin: *Tlen i magia*. Tłum. A. Kruk. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 233.

powiedzi. Wydaje się, że pisarz podaje w swoich utworach różne warianty jednej i tej samej odpowiedzi, utwierdza tylko zawsze w przekonaniu o jej słuszności. W *Snach* po raz pierwszy pojawia się myśl o tym, że piękna, dobra, miłości i Boga, szuka się w sobie samym, by potem przekazać te wartości innym. Potwierdza to tytuł i treść drugiej w kolejności sztuki dramaturga pt. *Miasto, gdzie mieszkam* (*Город, где я*; 2000 rok). Jest to jego rodzinny Irkuck, miasto magiczne, idealne. Nie dlatego, że: „nie jest podobne do innych, lecz przede wszystkim dlatego, że jestem w nim ja, ja — to magia miasta” — powiada Wyrypajew. Dwaj aniołowie szukają w nim bezskutecznie przejawów zła. Kiedy już mają zakończyć swoją misję, jeden z mieszkańców nagle przypomina sobie, że w dzieciństwie podłożył na krzesło swej nauczycielki pinezkę. Oby tylko z takim złem przyszło się dziś wszystkim zmagać. W tym utworze nie ma refrenów, za to są powtórzenia przypominające miejscami styl biblijny i wpływające na specyficzną melodykę całego tekstu.

Wyrypajew do każdej swojej sztuki wprowadza element religijny, kształtuje jej rzeczywistość na modłę osobliwego pouczenia, najczęściej z drastycznymi, przegnębiającymi przykładami z życia, przekazując wszystko w formie, która powinna dotrzeć do młodego odbiorcy naszych czasów. Twórczość dramaturga nie darmo nazwano głosem pokolenia dzisiejszych dwudziesto-, trzydziestolatków, których dojrzewanie — jak pisze Kopka w cytowanym tu już artykule — „przypadło na okres gwałtownego i dogłębnego przewartościowania całej rosyjskiej i radzieckiej tradycji ideowej”. Czas kryzysu wszelkich wartości ujawnił brak zaufania do wysokiej literatury i wysokiego dramatu, podważył sens odwołań do nauk i tradycji religijnych, przyczynił się do upadku autorytetów i utrudnił człowiekowi dokonywanie właściwych wyborów. Współczesny widz i czytelnik, niestety, sięga do literatury i sztuki tak zwanej popularnej, rozrywkowej, nieskrywającej swoich znaczeń i sensów w głębokich podtekstach i niekreującej postaci wielkich bohaterów. Dlatego też Wyrypajew zaznacza, że „rzecz dzieje się u was”, zmniejsza dystans między odbiorcą i autorem dzieła, familiarnie zwraca się do widza, uczestniczy w akcji swoich dramatów, które przenosi z wielkiej sceny do klubu, pubu i dyskoteki. Poważną treść łączy z humorystycznymi i ironicznymi fragmentami, *sacrum* z *profanum*, a jego rapowana wersja motywów biblijnych i dekalogu, jakby na nią nie pomstować, jest bardziej odpowiednia dla dzisiejszego odbiorcy niż wysublimowana forma sztuki. Nie bacząc na wszelką krytykę tego sposobu przekazu artystycznego, można bez przesady powiedzieć, że w postmodernistycznym chaosie genologicznym osobliwe dramaty-przypowieści Wyrypajewa są wartym uwagi *novum* i przeczą powtarzanemu od lat przekonaniu, że w dramacie i teatrze wszystko już było.

Галина Мазурек

**ПРИТЧИ С ПРИПЕВОМ
ДРАМАТУРГИЯ ИВАНА ВЫРЫПАЕВА**

Резюме

Статья является попыткой определить жанровые особенности пьес, популярного в последнее время русского драматурга, Ивана Вырыпаева.

Писатель почти всегда использует библейские сюжеты. Пишет на тему добра и зла, кризиса всех ценностей в наше время. Герои его драм это преимущественно люди, остающиеся в раздоре с жизнью, ищущие своё место на земле, затерянные, совершающие преступления. На первый взгляд мир пьес Вырыпаева кажется богоборческим и профанирующим всё то, о чём всегда говорят с уважением и достоинством.

Однако драматург рассчитывает на то, что новые художественные средства (нпр. ненормативный язык, резкие сцены из сегодняшней действительности, непристойные юмористические куплеты, соединённые с проповедническим пафосом, записанная в тексте возможность оформления пьесы молодёжной музыкой и др.) убедят зрителя и читателя, что чистая совесть и соблюдение основных ценностей облегчает жизнь и помогает найти её настоящий смысл.

Главные слова: разговор с Богом, притчи с припевом, драма в ритме рэп, библейские цитаты

Halina Mazurek

**PARABLES WITH A CHORUS
ON IWAN WYRPAJEW'S PLAYS**

Summary

The article constitutes an attempt to define the genre features of the plays by Iwan Wyrpajew, a recently popular Russian playwright of the new generation.

The writer almost always uses Biblical fragments, writes about the good and evil, basic value systems being under crisis nowadays. The heroes of his dramas are usually the people at variance with their lives, searching for their own place on the earth, lost and making crimes. The world of Wyrpajew's plays seems to be at first sight iconoclastic and profaning what one usually speaks about in a serious and dignified way.

However, the playwright hopes that the new way of an artistic creation (a non-normative language, drastic scenes from the surrounding reality, indecent humorous songs combined with the pathos of sermon rhetorics, a possibility of framing the play with a youth music and others inscribed in the text), will persuade the audience, especially the young one, that a clear conscience and living according to the basic values makes life easier and helps to find the real sense in it.

Key words: dialogue with God, stories with a stanza, rap drama, Biblical quotations

Okiełznać dziki Ru.net Internet a przemiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej

Lidia Mięowska, Beata Pawletko

Literatura w Internecie

Kiedy na początku lat 90. wraz z transformacją ustrojową w przestrzeni rosyjskiej pojawił się Internet, chyba nikt nie przypuszczał nawet, że w takim stopniu zrewolucjonizuje on nie tylko świat biznesu, ekonomii, polityki, nauki, ale również świat literatury, sztuki. I nie mamy tutaj na myśli jedynie wielkich internetowych bibliotek, w których nagle „obok siebie” znalazły się elektroniczne wersje dzieł literatury radzieckiej i emigracyjnej, oficjalnej i tej krążącej jedynie w samizdacie i tamizdacie, elitarnej i masowej.

Interesuje nas raczej literatura powstająca w Internecie, „literatura sieciowa”, „rulinet” i zmiany genologiczne, będące — z jednej strony — następstwem tworzenia literatury w sieci, z drugiej? — efektem wpływu Internetu na literaturę drukowaną. Nie ulega wątpliwości, że rosyjski Internet („Runet”) to zjawisko bardzo specyficzne¹. Z jednej strony, porażać może jego ogrom i bardzo wysoki, w po-

¹ Warto tutaj wskazać bodaj jedyny w swoim rodzaju projekt sieciowy w Ru.necie, będący — zgodnie z zamierzeniem jego twórców — próbą połączenia Internetu z intelektem, tzn. uzupełnienia technicznych możliwości sieci intelektualną treścią, czyli IntelNet. Jego autor — Michaił Epsztejn, właśnie w Internecie dostrzegł nowe możliwości „tworzenia myśli” i to właśnie sieć uznał za nowe narzędzie świadomości, o wiele bardziej elastyczne niż pióro, kartka, książka. IntelNet ma być elektroniczną kontynuacją „Banku Nowych Myśli” — niewielkiej moskiewskiej instytucji, która działała od 1986 roku w ramach stowarzyszenia Obraz i Myśl. Zadaniem Banku było przyjmowanie, rejestrowanie, patentowanie myśli i publiczna dyskusja, w której omawiano idee, sytuujące się na pograniczu różnych nauk humanistycznych. W ramach IntelNetu Epsztejn stworzył projekt „Kniga Knig” — jego głównym celem nie jest już tylko rejestr myśli i ich przepływ wewnątrz projektu, lecz przemieszczanie ich dalej, swego rodzaju „wypożyczanie”. Epsztejn objaśnia to w następujący sposób: „В электронном пространстве возникает пункт раздачи новых идей — терминов, понятий, теорий, которые могут лечь в основание последующих книг и проектов, вырастить генерацию новых умов, составить гуманитарную библиотеку будущего”. Zob. М. Эпштейн: *От Интернета к ИнтеЛнету*. Dostępne w Internecie:

równaniu z innymi krajami, poziom stron internetowych, informacji dostępnych w sieci itd.² Z drugiej strony, przerażać może, w jak niewielkim (bo raczej teore-

www.russ.ru/netcult/20000616_epshtein.html [Русский Журнал/Net-культура]. То, со jednak najważniejsze i najciekawsze w tym projekcie — to jego interaktywność, wymiana myśli z czytelnikami, nie na zasadach dobrze nam znanego komentowania na forum tego, co przeczytamy w sieci, lecz na zaskakujących nowatorstwie i odwagą warunkach. Mówiąc o regułach swojej „Wirtualnej Biblioteki”, Epsztejn zaznacza: „Книга книг — форма раздачи идей, передачи их в вечное пользование тем, кто хотел бы их самостоятельно развить в книгу, статью и т.д. Гуманитарные журналы (счетом 10) — постоянные форумы для обсуждения новых идей и направлений на полях или на стыке разных дисциплин. Это не просто библиотека, а лаборатория виртуальной словесности [...]. Эту библиотеку составляют не только труды, перенесенные из уже ранее напечатанных книг и журналов, но (гипер)тексты, выросшие в самом этом пространстве — виртуальные книги, а также виртуальные дисциплины и практики, виртуальные авторы, системы мысли. Иными словами, это библиотека не просто электронная (в техническом смысле), но виртуальная по стилю письма и мышления”. Takie podejście do użytkowania — wykorzystania własnych i cudzych tekstów, stanowi uzasadnienie więc pomysłu zwrotu do „potencjalnych autorów”, jaki zamieszcza Epsztejn w swojej „Книге Книг” (zob. М. Эпштейн: *Книга, ждущая авторов*. „Иностранная литература” 1999, nr 5. Korzystamy z wersji internetowej. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html> [data dostępu: 29.03.2007] lub http://www.emory.edu/INTELNET/kk_obr_avtory.html [data dostępu: 29.03.2007], który na zakończenie zacytujemy w całości: „Обращаюсь ко всем читателям. Если в какой-то из книг, составляющих эту книгу, вы узнаете собственный голос, считайте ее своей. Дописывайте ее, завершайте, печатайте под своим именем. На книги, входящие в состав Книги Книг отменяются все права интеллектуальной собственности! Для исполнения замысла этой книги не только позволительно, но даже желательно, чтобы все входящие в нее отрывки были кем-то присвоены, усыновлены, чтобы у них появился автор, который взял бы на себя ответственность за дальнейшее воплощение данной идеи. Если вам кажется, что какая-то мысль у вас попросту украдена, что вы точно так же думали, только забыли вовремя записать, — считайте эту мысль своею, считайте себя автором любой книги на ваш выбор и вкус. Додумывайте, дописывайте ее, предлагайте в журналы и издательства под своим именем. От вас зависит — примет ли отрывок окончательную форму книги, статьи, диссертации... Но не оставляйте его без присмотра, если в нем есть что-то родное и близкое вам. Введите его в семью своих творений”.

² Specyfika rosyjskiego Internetu przejawia się także w innym wymiarze. W odróżnieniu od np. anglojęzycznej sieci — w Ru.necie masowo powstawały i powstają biblioteki internetowe, które oferują dostęp nie tylko do literatury dawnej, ale także, a często przede wszystkim, do literatury nowej i najnowszej, do utworów pisarzy współcześnie żyjących i do najnowszej krytyki literackiej. Michaił Epsztejn na podstawie własnych doświadczeń przekonuje, że: „Только в Рунете [...] возможны такие феномены, как библиотека Мошкова [<http://lib.ru/> — L.M., B.P.] и другие хранилища [<http://www.pisatel.org/>; <http://aldebaran.ru/>; <http://www.rvb.ru/>; <http://www.litportal.ru/>; <http://nesenenko.narod.ru/>; <http://publ.lib.ru/publib.html>; <http://new-text.narod.ru/>; <http://www.newdrama.org/>; <http://www.netslova.ru/index.html> — L.M., B.P.], содержащие обширные, основные тексты живущих авторов: можно почитать и Солженицына, и Бродского, и Стругацких, и Пелевина. А вот попробуйте найти в англоязычной Сети тексты Джона Апдайка, Сола Беллоу или Стивена Кинга — практически ничего не найдете, кроме, может быть, нескольких случайных интервью и второстепенных газетных публикаций”. Ponadto dodaje: „Российская Сеть, хотя и несравнимо меньших масштабов, чем англоязычная, гораздо

tycznym) stopniu jest on dostępny dla zwykłych Rosjan, zamieszkujących zwłaszcza azjatycką część tego kraju. Istotny i kluczowy dla Runetu był moment jego powstania — początek lat 90., czas głębokich przemian w Rosji, obejmujących nie tylko życie polityczne, ale również społeczne, kulturalne, gospodarcze. Jak zauważa Aleksiej Karakowski:

Нуждаясь в реализации многочисленных социальных и культурных задач, россияне разных возрастов и профессий бросились в Интернет как к последней надежде и в значительной мере определили его специфические черты не только в национальном, но и в мировом масштабе. Одним из таких специфических русских феноменов (во всяком случае, иностранные аналоги проигрывают им по организованности и массовости) стало появление литературной субкультуры в Интернете, получившей со временем известность под названием „сетевая литература”.³

I rzeczywiście, jeśli porównać skalę zjawiska „literatury sieciowej” w Rosji i na przykład w Polsce, to niemal natychmiast zauważymy ogromną różnicę⁴.

Zanim zaczniemy jednak bacznie przyglądać się specyfice rosyjskiej „literatury sieciowej”, warto zastanowić się nad swoistością literatury w Internecie w ogóle. Na pewno dzięki Internetowi literatura wiele zyskuje. Kwestią zupełnie mar-

прозрачнее для исследовательской работы: в ней появляются значительные тексты, перво-степенные литературные источники, причем почти синхронно, а иногда и с опережением их бумажной публикации”. I rzeczywiście liczba takich bibliotek jest na tyle duża, że bez większego problemu można dziś dotrzeć do np. najnowszych tekstów dramaturgicznych, które w oryginale w Polsce nie są dostępne w żaden inny sposób (ani w Internecie, ani w druku). Taki stan to „zasługa” przede wszystkim nierespektowania praw autorskich, o których w „dzikim Runecie” zdaje się zapomniano, ponieważ króluje tam wciąż „коллективная манера ведения интеллектуального хозяйства”. Ale Epsztejn dopatruje się w tej sytuacji także oddźwięków postmodernistycznych haseł o „śmierci autora”, idei „globalnej wioski” i „nowego folkloru”, a zatem wyraża pogląd, że „Отмена» авторских прав в Сети [...] экспериментально проверяет эти идеи, стимулирует разработку новых, пост-авторских, пост-индивидуальных типов творчества (анонимного, коллективного, персонажного, диалогического, соборного, коммунального, эпистолярного...)”. Zob. więcej: М. Эпштейн: *От Интернета к ИнтеЛнету...*

³ А. Каракowski: *Литература в Интернете: убежище нового поколения русской интеллигенции*. В: *Пролог: Молодая литература России*. Сост. А. Каракowski, К. Ковальджи, Л. Коган-Лернер и др. Москва 2006, s. 321—322. Dalej w tekście operować będziemy skrótem **Karak** i numerem strony.

⁴ Mamy na myśli chociażby małą liczbę publikacji na ten temat w Polsce czy zbyt rzadko przewijający się w dyskusji o literaturze wątek dotyczący związków polskiej literatury z Internetem, perspektyw wykorzystania Internetu w rozwoju procesu literackiego w Polsce (zob. *Liternet. Literatura i Internet*. Red. P. Marecki. Kraków 2002, a także *Liternet.pl*. Red. P. Marecki. Kraków 2003). O istnieniu gatunków internetowych na płaszczyźnie językoznawczej w Polsce już pisano (zob. J. Grzenia: *Komunikacja językowa w Internecie*. Warszawa 2006, s. 150—177). Jeśli chodzi natomiast o literackie gatunki internetowe, to na razie jest to temat praktycznie zupełnie nieopisany. *Słownik gatunków literackich* wydany w 2005 roku (autorstwa Marka Bernackiego i Marty Pawlusa. Bielsko-Biała 2005) na temat Internetu i gatunków internetowych milczy.

ginalną stają się przestrzeń i czas — czynniki, które jeszcze kilkanaście lat temu były dla twórców poważną przeszkodą na drodze do popularności⁵. Dziś takim ograniczeniem pozostaje jedynie język, w jakim dany tekst powstaje. Odległości i dystans czasowy przestają odgrywać jakąkolwiek rolę. Dzięki Internetowi możemy obecnie na bieżąco śledzić wszelkie globalne nowości w literaturze, ale i lokalne przedsięwzięcia, często nie mniej ciekawe, choć wcześniej zupełnie pozbawione możliwości prezentacji ich w szerszej perspektywie.

Internet pozwala na szeroki dostęp do czytelnika. Nie tylko poprzez tekst, ale również poprzez inne formy niedostępne do tej pory dla autorów. Dobrym przykładem są tu opisane przez Alicję Wołodźko-Butkiewicz „projekty literackie” Borysa Akunina. Jego twórczość jest bowiem zdecydowanie czymś więcej niż tradycyjną beletrystyką.

Jest oryginalną, prowokacyjną próbą przekroczenia granic między literaturą elitarną i popularną, prezentuje nie tylko rozrywkę, ale i niebanalne eksperymenty. I wyraża niedosyt tradycyjnymi środkami ekspresji literackiej, jakie w ograniczonym stopniu może zaprezentować książka [...].⁶

Stąd w „projektach literackich” Akunina, idealnie wpisujących się w estetykę postmodernizmu z jego skłonnością do gry literackiej, intertekstualności, parodyjności, collage’u, znaczące miejsce obok teatru, filmu i telewizji zajmuje Internet. Na specjalnej stronie poświęconej Akuninowi (www.akunin.ru) czytelnik (zwłaszcza młody) może znaleźć „gry interaktywne nawiązujące do tematyki jego książek, [...] mapy starej Moskwy”, ale również może „tworzyć alternatywne warianty finałów akuninowskich opowiadań”⁷.

Dzięki Internetowi literatura staje się zjawiskiem interaktywnym, multimedialnym, wielowymiarowym, mając tym samym większą szansę trafić do różnych odbiorców jednocześnie, zainteresować zarówno starszych, jak i młodszych czytelników. Internet zdecydowanie sprzyja niwelowaniu wyraźnej granicy między literaturą elitarną i masową, wysoką i niską poprzez chociażby zachwianie różnic gatunkowych, specyficzny język i trzeba przyznać, że autorzy bardzo chętnie ten fakt wykorzystują. Ciekawe jest również to, że wraz z masowym wykorzystaniem Internetu zmienia się zasadniczo rola autora i odbiorcy.

Z jednej strony, autor staje się w przestrzeni wirtualnej kimś więcej niż tylko twórcą tekstu. Ma bowiem możliwość eksperymentowania z formą, nierzadko ma (lub może mieć) wpływ na ostateczny kształt publikacji. Jak zauważa Jan Grzenia, w komunikacji pisanej to

⁵ Siergiej Korniew pisze o „śmierci odległości” i „zaniku poczucia czasu, gdyż wszystko dzieje się tu i teraz”. Cyt. za: G. Szymczak: *Wiktor Pielewin: technologia sukcesu*. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 2, s. 92.

⁶ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Projekty literackie Borysa Akunina*. „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 77.

⁷ Ibidem, s. 67.

do redaktora należy zwykle wybór formatu książki, kolumny, parametrów czcionki, interlinii itd. [...] W elektronicznej komunikacji pisanej autor zyskuje okazję do przejścia za dań redakcyjnych w części, a nawet w całości.

[W ten sposób — L.M., B.P.] proces redagowania i opracowywania typograficznego tekstu, oddzielony dotąd od procesu tworzenia, staje się jego częścią.⁸

Osobną zupełnie kwestią, choć jak najbardziej związaną z procesem tworzenia, pozostaje kreacja wizerunku autora w Internecie. Tu też pojawiają się nowe możliwości i strategie. Pseudonim, gra z czytelnikiem dotycząca danych biograficznych, np. świadomie budowane sprzeczności wokół swojej osoby, aura tajemniczości — to działania, które mogą być i często są obliczone na konkretny, wymierny efekt, najczęściej wzrost popularności⁹.

Jednak z drugiej strony, Internet zaciera „granice pomiędzy autorem i czytelnikiem”¹⁰, powodując, że to nie autor wydaje się kluczową postacią w „literaturze sieciowej”. Wraz z jej powstaniem zupełnie innego znaczenia nabiera formuła Rolanda Barthes’a o „śmierci autora” i roli czytelnika¹¹. Czytelnik bowiem nie tylko może ingerować w tekst, nie tylko może projektować odbiór jakiegoś dzieła, klikając odpowiednie linki, a wręcz współtworzyć go poprzez dopisywanie własnych komentarzy¹², ale sam może w dobie Internetu wejść w rolę autora, spróbować swoich sił jako pisarz i o wiele łatwiej niż kiedyś osiągnąć sukces (choćby

⁸ J. Grzenia: *O grafizacji pisma*. W: *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*. Red. M. Kita, B. Witosz. Katowice 2005, s. 142.

⁹ W Rosji najlepszym przykładem budowania własnego wizerunku „pisarza kultowego”, m.in. na podstawie Internetu jest osoba Wiktora Pielewina. Więcej na ten temat zob. G. Szymczak: *Wiktor Pielewin: technologia sukcesu*. „Przegląd Ruscystyczny” 2003, nr 2, s. 83—103.

¹⁰ Ibidem, s. 93.

¹¹ R. Barthes: *Śmierć autora*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006, s. 355—359.

¹² Wpływ czytelników na kształt literatury sieciowej, tworzonej na bieżąco w Internecie, może być ogromny. Zaznaczać się on może nie tylko poprzez komentarze, ale także np. odpowiedzi na ankiety przeprowadzane przez autora wśród czytelników swojego bloga i dotyczące ich oczekiwań w kwestii zarówno tematyki, jak i formy nowych utworów. Pojawiają się nawet głosy, że prawdziwym, autentycznym „produktem” literatury sieciowej nie jest utwór jakiegoś autora zamieszczony na takiej czy innej stronie internetowej, ale „cały potencjalnie nieskończony łańcuch replik, wywołanych (sprowokowanych) przez ten utwór, czyli, mówiąc inaczej, powstałe wokół tego tekstu środowisko komunikacyjne” (zob. hasło *сетевая литература* w Wikipedii, ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 1.04.2007]). Publikując kolejne rozdziały swojej nowej książki online, rosyjski pisarz Siergiej Łukianienko — autor m.in. *Nocnego patrolu (Ночной дозор)*, wziął pod uwagę opinie czytelników, którzy zdecydowanie opowiedzieli się za gatunkiem „miejskiego fantasy” — gatunkiem, którego egzemplifikację stanowi jego poprzednia powieść. Taka postawa może sugerować, że autor staje się jedynie wykonawcą pewnego zamówienia, a nie niezależnym twórcą, bo jeśli nawet świadomie zbagatelizuje rady czytelników, to bardzo możliwe, że przy następnych projektach podświadomie do nich nawiąże. Zob. A. Witecki: *Blog internetowy jako współczesna forma dziennika (na przykładzie bloga Siergieja Łukianienki)*. „Przegląd Ruscystyczny” 2005, nr 4, s. 82—96.

lokalny)¹³. Łatwość tworzenia w sieci i brak jakichkolwiek kryteriów powoduje skądinąd, że w Internecie mamy morze lepszych i gorszych tekstów, a z powodu ich rozproszenia również małą szansę na odnalezienie rzeczywistych talentów literackich. Pozostają one najczęściej kompletnie anonimowe i żeby osiągnąć sukces, muszą, przynajmniej w Polsce, szukać innych sposobów promocji¹⁴.

Łatwość dostępu do sieci i ogólny rozwój mediów elektronicznych spowodowały spore zmiany w zakresie języka Internetu. Nie od dziś wiadomo, że szczególnie w krajach, które mają za sobą transformację ustrojową w związku z upadkiem komunizmu, język nie tylko ulicy, ale również literacki zmienił się nie do poznania. Powszechny dostęp do sieci w wielu przypadkach te zmiany tylko wzmocnił, spowodował, że stały się one obowiązującą normą. Mimo że, jak pisze Jan Grzenia, w komunikacji internetowej istnieje tzw. netykieta, czyli zbiór „reguł porozumiewania się w obrębie sieci komputerowych”, to jednak nie wszyscy muszą się do niej stosować, gdyż nie ma jednej narzuconej etykiety, a jedynie „spora liczba jej wariantów, które opracowują redaktorzy witryn internetowych”¹⁵. Na język, szczególnie język potoczny, olbrzymi wpływ ma zresztą nie tylko Internet (szcze-

¹³ Przykładem mogą być konkursy organizowane przez portal onet.pl na najlepszy blog roku. Istnieją również konkursy ogólnoswiatowe, jak np. konkurs Weblog Awards i Bloggies. O nominowanych w tym konkursie i jego laureatkach, dla których chyba najlepszą nagrodą i przejawem uznania (którego nie powstydziliby się żaden liczący się pisarz) jest fakt, że „kilkanaście tysięcy ludzi zaczyna dzień od sprawdzenia, co się u nich zdarzyło” zob. L. Ta l k o: *Noc na Ziemi*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do sobotniego wydania „Gazety Wyborczej”], 10.02.2007, s. 28—34. Współdziałanie wielu autorów-czytelników w ramach tzw. książki interaktywnej (zob. M. G ó r a l s k a: *Książka on-line. Próba objaśnienia zjawiska*. Dostępne w Internecie: <http://ebib.oss.wroc.pl/2003/47/goralska.php> [data dostępu: 5.04.2007] świetnie obrazuje akcja, jaką podjęto w czerwcu 2001 roku w numerze 2304 (26) „Polityki”. Rozpoczęło się wówczas grupowe tworzenie tekstu — powieści Jerzego Pilcha *Rok bez siedmiu minut* — określone mianem „literackiej zabawy z nagrodami”, zob. <http://czytelnia.onet.pl/2,1047570,rozne.html> [data dostępu: 5.04.2007]. Moderatorem projektu był, rzecz jasna, Pilch, który udostępnił internautom początek swego tekstu. Jak zaznacza Małgorzata Górska w przywołanym już artykule, z komentarzy samego Pilcha wynika, że odzew internautów na akcję był ogromny i że sytuacja przerosła go „druzgocąco i zarazem tak zachwycająco”. Górska przyznaje również, że „choć efektem współpracy znanego pisarza i amatorów miała być jedna powieść, sama lektura stron internetowych poświęconych temu projektowi powoduje, że mamy wrażenie obcowania nie tyle z pojedynczym utworem, ile raczej z czymś w rodzaju metatekstu. Na stronach tych znajduje się bowiem początek powieści (zapropozowany przez Jerzego Pilcha), teksty pisane przez różnych autorów należące do różnych wątków (czasem wymienionych z nazwiska, czasem jest to „autor zbiorowy”), komentarze moderatora i komentarze internautów do komentarzy moderatora”. O innych tego typu projektach zob. <http://ebib.oss.wroc.pl/2003/47/goralska.php> [data dostępu: 27.03.2007] oraz M. C u b e r: *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*. W: *Liternet.pl...*, s. 80—98.

¹⁴ Nie dziwi wobec tego propozycja Jana Grzenia, by teksty aspirujące do miana literatury i pojawiające się w Internecie określać mianem „literatury amatorskiej”. Zob. J. G r z e n i a: *Komunikacja językowa...*, s. 186.

¹⁵ *Ibidem*, s. 179.

gólnie fora dyskusyjne i czaty internetowe), ale również SMS-y, czyli krótkie wiadomości tekstowe, a tak naprawdę rodzaj prostych, lakonicznych, „agramatycznych” (bez znaków diakrytycznych) komunikatów tekstowych, haseł, skrótów, ikon, emotikonów, często szablonów, co — jak się okazuje — ma niebagatelne znaczenie, jeśli chodzi o odbiór otaczającej rzeczywistości szczególnie przez młodych ludzi¹⁶.

Można by pomyśleć, że najskuteczniej przed wpływem Internetu broni się język urzędowy i rzeczywiście tak jest. Mimo że coraz częściej ze stron internetowych możemy pobrać dokumenty, formularze w wersji elektronicznej, to tak naprawdę niczym nie różnią się one od tych w wersji drukowanej. Podobna sytuacja występuje w obrębie języka prac naukowych. Nic nie wskazuje na to, aby w najbliższym czasie miało dojść do wyodrębnienia dwu odmian języka naukowego — elektronicznej i drukowanej¹⁷.

Warto tu jednak zaznaczyć, że z Internetem wiążą się nie tylko zagrożenia dla języka. Jak podkreślają badacze, Internet to wielka szansa dla regionalnych odmian językowych, gwar, żargonów. Dzięki wielu witrynom kultywującym „terytorialne odmiany językowe” możliwe staje się bowiem upowszechnianie i utrwalenie ich form, a także rozwój regionalnych kultur¹⁸.

Jednak nas najbardziej interesuje oddziaływanie Internetu na literaturę. Okazuje się bowiem, że sieć wywiera wpływ nie tylko na styl najnowszej literatury (dominacja języka potocznego, synkretyzm stylistyczny), ale również na jej formę, na to, jakie zmiany genologiczne możemy zaobserwować w poszczególnych rodzajach, kiedy przyjrzymy się bliżej literaturze w sieci. Wraz z rozwojem Internetu powstały nowe globalne gatunki internetowe, będące często odmianami gatunkowymi istniejących już wcześniej form, np. blog¹⁹, list elektroniczny itd.

Jednak w krajach byłego bloku wschodniego pojawienie się Internetu oznacza również adaptowanie czy zdecydowany rozwój gatunków wywodzących się

¹⁶ Ciekawe spostrzeżenia na temat języka Internetu i młodych ludzi możemy znaleźć w wywiadzie Joanny Sokolińskiej z prof. Hanną Świdą-Ziembą *Dwujęzyczni*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 4.11.2006, s. 32—37, zob. również W. Staszewski: *Dzieci z bilingu*. „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”], 17.02.2007, s. 32—37.

¹⁷ J. Grzenia: *Komunikacja językowa...*, s. 184—185.

¹⁸ Zob. ibidem, s. 183.

¹⁹ Blogowi, będącemu formą ewolucji dziennika, poświęcono już sporo artykułów. Zob. m.in. A. Witęcki: *Blog internetowy jako współczesna forma dziennika (na przykładzie bloga Siergieja Łukianienki)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2005, nr 4, s. 82—96; *Archipelag blogów. Z Ashem o blogach i komunikowaniu w sieci rozmawia Jan Sowa*. W: *Liternet.pl...*, s. 158—168; M.A. Szura: *Czy blog może być literaturą?* W: *Liternet.pl...*, s. 169—176; M. Kawka: „Pakt autobiograficzny” *Phillipe’a Lejeune’a a internetowe blogi — narodziny gatunku*. W: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Red. D. Staszewska. Katowice 2004, s. 157—168; M. Cywińska-Milonas: *Blogi. Ujęcie psychologiczne*. Dostępne w Internecie: <http://www.liternet.art.pl> [data dostępu: 29.03.2007]; K. Godlewski: *Wolność dla blogów*. „Gazeta Wyborcza”, 26—27.02.2005, s. 8; A. Sopińska: *Wojna na polityczne blogi*. „Dziennik”, 11.08.2006, s. 9.

z innych kręgów kulturowych, jak chociażby haiku, które w Rosji stało się szczególnie popularnym gatunkiem w sieci (zob. www.haiku.ru/frog). Te nowe gatunki stanowią wyzwanie dla tradycyjnych, łączonych z prestiżowymi czasopismami literackimi — толстыми журналами, takimi jak: „Новый мир”, „Знамя”, „Звезда”, „Октябрь”, „Литературное обозрение” itd., które przez długie dziesięciolecia odgrywały w rosyjskiej przestrzeni kulturowej ogromną rolę, to w nich przecież miało premierę wiele ważnych utworów dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej. To one dyktowały „modę literacką”, z nich można było dowiedzieć się, kto jest w tej chwili popularny, czyje teksty warto wydawać itd. Wraz z pojawieniem się literatury w sieci skończyła się „kultura tradycyjnych czasopism”. Oczywiście, nie oznacza to, że zostały one zamknięte. Wręcz przeciwnie, wszystkie liczące się tytuły skupiły się wokół projektu, który niektórzy złośliwie określają mianem „literackiego Gazpromu” (Karak, 368), zarzucając mu tym samym monopolistyczny charakter. „Журналъ за!” — ЖЗ (www.magazines.russ.ru), bo o nim mowa, umożliwił oddzielnie dotąd funkcjonującym czasopismom, które stanowiły dla siebie konkurencję, zupełnie inną formę promocji. Wprawdzie wielu twierdzi, że nie zaprenumerowałoby żadnego z tytułów zgromadzonych w ЖЗ, ale jednocześnie wielu podkreśla, że nadal będzie je przeglądać w formie elektronicznej i że bardzo dobrze, iż taki salon literacki istnieje²⁰.

Choć czasopisma literackie nie pełnią już tak prestiżowej funkcji, jak to było jeszcze kilka lat temu i nie są jedynymi „dostawcami tekstów”, to wciąż utożsamia się je z literaturą wysoką, z profesjonalnymi redaktorami i korektorami, dzięki czemu poziom ich publikacji przewyższa znacznie poziom innych publikacji elektronicznych. Jednak i one musiały dostosować się do pewnych reguł, które obowiązują w sieci, jak choćby specyficzna, internetowa hierarchia gatunków.

Znamienna nie tylko dla rosyjskiej literatury sieciowej jest duża popularność małych form — opowiadań, esejów, poezji, w tym szczególnie wiersza wolnego (верлибр): „если в доперестроечное время все стихотворцы рифмовали, то сейчас все пишут верлибры” (Karak, 328). Z jednej strony, ma to związek z ogólną w Internecie tendencją do krótkich wypowiedzi, a z drugiej — z tym, że wiersz wolny pozornie nie wymaga takiego przygotowania teoretycznego jak wiersz regularny i dlatego bardziej przyciąga potencjalnych autorów. Choć w tym

²⁰ Salonem takim nazwać by można także jedną z ciekawszych inicjatyw w Ru.necie, mianowicie witrynę Wiaczesława Kuricyna „Современная русская литература с Вячеславом Курицыным”. Dostępne w Internecie: <http://www.guelman.ru/slava/index.html> [data dostępu: 29.03.2007], w ramach której autor zamieszcza teksty literackie, krytycznoliterackie oraz podaje wiele adresów stron internetowych odnoszących się do współczesnego życia literackiego, literackich nagród, projektów kulturalnych, konkursów oraz bogaty spis stron internetowych czasopism literackich i kulturalnych. Do roku 2002 z tym projektem związany był inny — nazwany „Курицын-weekly”, stanowiący swoisty, cotygodniowy, przegląd wydarzeń kulturalnych, informacji o nowych projektach i wydawnictwach. Szerzej zob. <http://www.guelman.ru/slava/archive/arh.htm>.

przypadku nie mniej ważne jest nastawienie czytelników i ich preferencje. A ci zdecydowanie wolą czytać (krótkie) wiersze wolne niż poematy (Karak, 323). Podobnie rzecz ma się z prozą internetową, a konkretnie z „prozatorską miniaturą” (прозаическая миниатюра), formą, która zyskała dużą popularność właśnie ze względu na rozmiar. Miniatura to „текст размером в один экран, не требующий вертикальной прокрутки для прочтения от начала до конца”²¹.

Niejako pochodną tych czytelniczych gustów i preferencji, a także internetowych (i postmodernistycznych) zasad tworzenia tekstów jest nowa, „hiperkrótka” forma poetycka, tzw. tankietka (танкетка). Jej autorem jest Aleksiej Wiernicki. Za oficjalny dzień narodzin tankietki przyjmuje się datę 6 marca 2003 roku. Według Wiernickiego, we współczesnej poezji rosyjskiej brakowało krótkiej, a nawet bardzo krótkiej formy, mającej charakter gry z literacką tradycją. Stąd pomysł, aby stworzyć „tankietkę” — „стихотворение из двух строк, насчитывающих в сумме шесть слогов. Слоги должны быть расположены в строках по схеме 3+3 или 2+4. В танкетке должно быть не больше пяти слов и не должно быть знаков препинания”²².

Gatunkami pośrednimi między tankietką czy miniaturą prozatorską (mającymi lekki i sztuczny charakter) a literaturą wysoką pozostają w Internecie gatunki zaliczane do literatury popularnej — powieść kryminalna (w tym „kryminał retro” Borysa Akunina oraz „kryminał kobiecy” (Daria Doncowa, Aleksandra Marini-na), „fantasy” powieść szpiegowska, tzw. bojewiki, thrillery (w tym powieść gotycka), romanse (m.in. romans kostiumowo-historyczny). Cechą charakterystyczną gatunków popularnych jest to, że w ich obrębie rzadko zdarzają się „odchylenia” gatunkowe i że dzięki temu są one łatwo rozpoznawalne²³.

Przełom XX i XXI wieku w Rosji przyniósł więc ze sobą nie tylko zmiany w zasadach komunikacji międzyludzkiej, ale także w sposobach komunikacji literackiej. Obserwowane zmiany genologiczne dotknęły również form dramaturgicznych, które dzięki nowatorskim, w pewnym stopniu, rozwiązaniom, zdążyły już na dobre wpisać się w pejzaż kultury elektronicznej.

Internet w literaturze

Współczesne życie, jak powszechnie wiadomo, nieustannie przynosi zmieniające się w zadziwiająco szybkim tempie nowe kanały komunikacyjne, których obserwacja

²¹ Zob. hasło „сетевая литература” w Wikipedii. Ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 7.03.2008].

²² Zob. hasło „танкетка” w Wikipedii. Ścieżka dostępu: www.ru.wikipedia.org [data dostępu: 7.03.2008].

²³ Zob. G. Grochowski: *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław 2000, s. 18.

ujawnia inwazję form komunikacji potocznej, **szybkie ewoluowanie form gatunkowych**, powstawanie różnych hybryd [...].²⁴

Nie może więc dziwić fakt, że w centrum zainteresowania literaturoznawców, tropiących te nowe trendy, znajdują się dzisiaj nie tylko sposoby konstruowania samego tekstu, ale także różnorakie mechanizmy spójności tekstu, sposoby delimitacji czy różne inne — na co dalej wskazuje Teresa Dobrzyńska — normy dyskursywne, wzorce gatunkowe wypowiedzi²⁵. Postmodernizm przyzwyczał nas już do tego, że literatura niezmiennie poszukuje nowych perspektyw oglądu świata i nowego kontaktu z odbiorcą, sięga tym samym po „konwencje dyskursywne stosowane poza jej aktualnym stanem funkcjonowania”²⁶. Poczta elektroniczna, SMS-y, czaty czy nowe formy reklamy nie są dzisiaj — co zostało już powiedziane — obce literackiej komunikacji. Niewykluczone, że zainteresowanie nimi i „użycie” ich w literaturze przez autorów (pisarzy albo pisarzy-amatorów) wpływa z przemożnej chęci eksperymentowania z prawdą, prawdziwością, dokumentalnością, a co za tym idzie: z narzędziem komunikacji najbardziej adekwatnym do opisu tych kategorii — z językiem potocznym²⁷. Ponadto współcześni dramatopisarze rosyjscy, o których będzie tu mowa, podobnie jak Akunin, właśnie w Internecie widzą „nową przestrzeń, którą warto zaadaptować dla potrzeb kultury”²⁸.

Internet z osaczającą nas technologią informacyjną i multimedialną można zatem uznać za początek „wielowymiarowej rejestracji świata współczesnego”, czyli *de facto* początek kultury multimedialnej i percepcji elektronicznej, które poprzedzone były wykształceniem się i utrwaleniem audiowizualnego typu kultury i percepcji kinowej (to przecież wiek XX — jak wiadomo — przyniósł dominację filmu i ruchomego obrazu w przekazie kulturowym)²⁹.

Warto uświadomić sobie także fakt, że owa audiowizualna kultura nakłada się na postmodernistyczny paradygmat odbiorczy, który w miejsce deszyfracji tekstu

²⁴ T. Dobrzyńska: *Badanie struktury tekstu i form gatunkowych wypowiedzi*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22—25 września 2004*. Red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz. Kraków 2005, s. 91 [podkr. — L.M., B.P.].

²⁵ Ibidem, s. 92.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Współczesna dramaturgia rosyjska tym razem zdaje się w tym względzie dotrzymywać kroku dramatowi zachodnioeuropejskiemu, który rozpowszechnił bodaj w całej Europie najnowszą technikę dramaturgiczno-sceniczną zwaną Verbatim stanowiącą podstawę współczesnego teatru dokumentalnego. Zob. szerzej: www.teatrdoc.ru. Najnowszy angielski teatr dokumentu (ów Verbatim), jak pisze Małgorzata Sugiera, to kolejny przykład „zmienionej funkcji słowa, a co za tym idzie również innego miejsca literackiego tekstu w systemie scenicznych systemów znaczących” (M. Sugiera: *Pytania o dramat*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 644).

²⁸ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Projekty literackie...*, s. 67.

²⁹ A. Książek-Szczepanikowa: *Gatunki literackie a gatunki medialne w edukacji*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 115.

zaleca „otwieranie dzieła” przez czytelnika, by w ten sposób mógł on stać się współodpowiedzialny za jego istnienie. Owo współtworzenie literatury, o którym była już mowa, owa „interakcja”, w jaką wchodzi odbiorca w połączeniu z audio-wizualnością i multimedialnością kultury, bezsprzecznie zaciera gatunkowość tekstu. Okazuje się bowiem, że wyznaczniki gatunkowe tekstów literackich z ogromnym powodzeniem przenoszone są (podobnie jak i same nazwy gatunków) na nowe teksty audiowizualne i w tym kontekście zyskują już nieco inny wydźwięk³⁰.

Jednak powstające w wyniku takich mutacji nowe gatunki wcale nie muszą być takie nowe, mogą stanowić tylko — co zostało już tutaj zasygnalizowane — wariant tradycyjnych gatunków literackich (przypomnijmy, że np. blog kontynuuje tradycje intymistyki, dzienników, pamiętników, listów; powieść cyberpunkowa nawiązuje do estetyki powieści *science fiction*).

Aby w ogóle można było mówić o zaistnieniu Internetu w dramaturgii współczesnej, o szeroko rozumianych związkach tej literatury z Internetem, należy najpierw uściślić określenia „literatura w sieci” i „literatura sieci”. Pierwsza już funkcjonuje w formie drukowanej i zostaje zamieszczona w sieci w różnych celach (promocyjnych, archiwalnych, dystrybucyjnych i innych), albo też „premierę swoją miała w postaci cyfrowej, nic jednak nie stałoby na przeszkodzie, żeby ujrzeć ją na kartce papieru”³¹. Druga — to jeszcze niezbyt popularna dziś twórczość literacka powstająca w Internecie, której podstawowym wyznacznikiem jest rzeczona interaktywność, zatem w formie drukowanej straciłaby wiele na wartości. Nas zajmować będzie tutaj twórczość dramaturgiczna, w której Internet zaistniał w różnych płaszczyznach struktury, komplikując tym samym właściwy odbiór takiego tekstu (co ma miejsce, jak się okaże, szczególnie w przypadku udanych prób syntezy tych dwóch mediów), czyli raczej — „literatura w sieci”, będąca także „literaturą o sieci”, która niezależnie od tego, czy ma status literatury drukowanej, czy internetowej, zawsze nosi znamiona wpływu sieciowej komunikacji.

Na czym więc polegają przemiany gatunku dramatycznego pod wpływem kultury multimedialnej? Wiek XXI przyniósł inny krąg potrzeb kulturowych, w tym literackich, a także dramaturgiczno-scenicznych. Jak przekonuje Dobrochna Ratajczakowa:

Dziś nie odróżnia się tekstów scenicznych od niescenicznych, unieważniono spory o Le-sedrama, [...] teatr bezlitośnie rozwiewa złudzenia autorów, że tworzą oni sztuki przeznaczone na scenę. Naprawdę bowiem wykorzystują jedynie literacką konwencję pisania „dla teatru”. Związana z kompetencją tekstotwórczą sytuacja wykonawcza staje się jedynie chwytem.³²

³⁰ Ibidem, s. 116, 119.

³¹ Zob. termin „liternet” w opracowanym przez Piotra Marciego o słowniku zamieszczonym w tomie *Liternet.pl...*, s. 313.

³² D. Ratajczakowa: *Dramat z dramatem*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 1: *Dramat*. Wrocław 2003, s. 416.

Pisanie dramatu, sam dramat, „bycie dramatem” dzisiaj jest więc już tylko chwytem literackim. Na tę sytuację wpływ miało wiele czynników, m.in. erozja dramatyczności odnotowana po wcześniejszym upadku kategorii tragizmu i komizmu³³. To właśnie dramat jako pierwszy z gatunków rozpadł się, „rozsywał się” wydany na łup teatru i niełaskę reżysera. Pamiętamy Wielkie Reformy Teatru, bunt Becketta czy Różewicza przeciwko klasycznemu dramatowi (z czego zrodził się np. dramaturgiczny kolaż rozmów, scenek, sytuacji), teatralną teorię dramatu Stefanii Skwarczyńskiej unicestwiająca gatunek w świadomości pisarzy i odbiorców, ale także ludzi teatru oraz literaturoznawców, dla których w większości, niemal do dziś, dramat jako gatunek literacki prawie nie istnieje.

Ale, rzecz jasna, nie o takich przemianach gatunku dramatycznego chcemy tutaj wspomnieć. Chodzi nam raczej o zmiany na skutek symbiozy dramatu ze sferą multimedialną. Trzeba mieć bowiem świadomość, że kultura multimedialna sprzyja wynalazczości i „produkuje” nowe twory słowno-muzyczne i słowno-obrazkowe — musicale, komiksy, nowele filmowe itp., także nowe formy dramatu — niby-dramaty³⁴. Seweryna Wyśłouch konstatuje dalej, że dzisiaj w genologii

dokonuje się wyraźne przesunięcie punktu ciężkości z literackiego centrum — na peryferie: na granice z dyskursem nieliterackim i sferą multimedialną. To przesunięcie wymaga zmiany optyki badawczej, a co za tym idzie zmiany narzędzi analitycznych, które muszą uwzględnić specyfikę mediów i różnice tworzywa.³⁵

Oczywiście trudno od razu zaproponować unowocześniony aparat pojęciowy i narzędziowy do badania najnowszych form wypowiedzi artystycznej sytuujących się na pograniczu literatury i multimedii. Wydaje się, że jedyne co dzisiaj można zaproponować to opis czy prezentacja takich zjawisk, a raczej nawet tylko zasygnalizowanie ich, po to, by na dobre zakorzeniły się w świadomości badaczy, literaturoznawców (a nie tylko odbiorców, u których zyskują niemałe uznanie, i kulturoznawców, którym zdają się być bliższe niż literaturoznawcom)³⁶.

I choć nie wiadomo dziś jeszcze do końca, jak badać współczesny dramat, to na pewno wiadomo, że nie da się go zamknąć w obszarze „literackości”. Doskonale tłumaczy to Ratajczakowa na przykładzie takiego właśnie nowego niby-dramatu, jakim jest reality drama. Ta nowa forma — swoista „zemsta medium na

³³ Warto tu przywołać zdanie Anny Krajewskiej, która zauważa, że dzisiaj to właśnie „kategorie estetyczne i ich gry zastępują gatunki” i przypomina, za Michałem Głowińskim, że proces przechodzenia gatunku literackiego w kategorię estetyczną rozpoczął się w literaturze polskiej już w epoce Młodej Polski i polega na tym, że „gatunek przekształca się w specyficzną formę przeżywania świata, jego postrzegania i poznawania, formę łączącą się z wyraźnie wskazanymi wartościami”. Zob. A. K r a j e w s k a: *Estetyka współczesnego dramatu*. W: *Teatr — media — kultura*. Red. D. F o x, E. W ą c h o c k a. Katowice 2006, s. 60.

³⁴ S. W y s ł o u c h: *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*. W: *Polonistyka w przebudowie...*, s. 105.

³⁵ Ibidem, s. 110.

³⁶ Zob. *Teatr — media — kultura...*

dramacie, akt de-literyzacji i de-teatralizacji tego dramatu³⁷ — opiera się na specyficznym typie komunikacji, zdominowanym przez różnorodne techniki rejestracji i odtwarzania, komunikacji, która wymusza pewne preferencje tworzenia i odbioru i jest nastawiona na przekaz zintegrowany i otwarty, o charakterze interaktywnym. To znany najpopularniejszy w kulturze multimedialnej typ komunikacji, „wymagający od odbiorcy zwrotności transmisji, choć ta zwrotność miewa dość mechaniczny charakter, osiągalna przy pomocy pilota, komputera czy telefonu”³⁸. Powstają więc teksty, które w istocie są adramatycznym zbiorem fragmentów wypowiedzi na jakiś temat, montażem wypełnionych chaosem scen i obrazków, które składają się na porozrywaną relację o konsekwencjach jakiegoś jednego wydarzenia. I, co najważniejsze, przyczyną alienacji przedstawionych bohaterów nie jest brak działania czy pokawałkowanie struktury, „nastawionej na rejestrację i odtworzenie równie fragmentarycznej rzeczywistości”, lecz słowo, które „nie wizualizuje sytuacji, jedynie ją referuje i komentuje”³⁹. Przykładów takiej reality drama w polskiej literaturze współczesnej dostarcza np. antologia *Pokolenie porno*⁴⁰ z 2003 roku. W Rosji za przedstawicieli tego gatunku uznać by można z pewnością Aleksieja Szypienkę, Wasilija Sigariewa, Iwana Wyrupajewa czy też Michaiła Ugarowa — w szczególności jego teksty powstałe w ramach inicjatywy dramaturgiczno-teatralnej teatr.doc przy wykorzystaniu techniki Verbatim. Rezygnując ze szczegółowej analizy ich twórczości, która nie znajduje się w centrum naszego zainteresowania, należy mimo to zaznaczyć, że wszystkie ich teksty wpisują się w estetykę realizmu medialnego, który jednak — przywołajmy ponownie Ratajczakową — „nie ma wiele wspólnego z realizmem traktowanym jako tradycyjna kategoria estetyczna, choć wiele z estetyką potoczności”⁴¹. Chodzi bowiem o to, że odbiorca — z założenia wywodzący się z małych społeczności — czytając, taki tekst, traktuje go jako swego rodzaju bliskiego, wręcz intymnego pośrednika, dzięki któremu może pełniej „uchwycić życie” w całej jego niby-prawdziwości. Sprzyja temu także, o czym wspomniano wcześniej, warstwa językowa — słowo w dzisiejszym dramacie jest najczęściej wulgarne, czasem żargonowe, ale przy tym niezwykle stereotypowe — a więc nie szokuje już, nie zwraca uwagi odbiorcy, ale niepostrzeżenie zbliża z przedstawioną rzeczywistością.

Odnotowane przemiany gatunku dramatu, choć wpisują się w pole naszych zainteresowań, to sytuują się raczej na jego obrzeżach, szczególnie ze względu

³⁷ D. Ratajczakowa: *Reality drama...*, s. 64.

³⁸ Ibidem, s. 58.

³⁹ Ibidem s. 64, 65.

⁴⁰ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*. Red. H. Sułek. Kraków 2003. Tytuły innych polskich sztuk współczesnych wpisujących się w paradygmat tego „medialnego gatunku literackiego”, jakim jest reality drama, odnaleźć można w artykule Łukasza Drewnika: *Polski Matrix*. „Dialog” 2006, nr 4, s. 5—23.

⁴¹ D. Ratajczakowa: *Reality drama...*, s. 62.

na to, że w tekstach przywołanych pisarzy, tekstach nawiązujących po trosze do stylistyki neobrutalistów⁴² bardziej zaznacza się wpływ telewizji aniżeli samego Internetu. Choć oczywiście chaotyczność przedstawianych zdarzeń, ich fragmentaryczność, przenikanie się wątków, mieszanie się tematów w połączeniu z takim właśnie (chaotycznym i fragmentarycznym, zdawkowym, odbiegającym od wszelkich przyjętych norm poprawności) językiem świadczą niewątpliwie o wpływie internetowych form komunikacji na literaturę drukowaną.

Kluczowe dla nas przemiany gatunkowe dramatu ilustruje sztuka Nikołaja Nasiedkina *Jurob* (*Джуроб*) przedstawiona w 2004 roku na festiwalu młodej dramaturgii w Rosji. Utwór traktuje o miłości prowincjonalnego alkoholika do aktorki Julii Roberts, z którą ten nawiązuje znajomość przez Internet. Ta swoista sztuka-bajka o Pięknej i Bestii wpisuje się w pejzaż „literatury o Internecie” nie tylko dzięki motywowi komunikacji internetowej, ale przede wszystkim dzięki ukazaniu, jak wirtualny świat pogrąża człowieka, jak wirtualne przestrzenie wciągają bohatera, który zrobi wszystko w programie komputerowym, byle tylko marzenie o wielkiej miłości pozostało z nim na zawsze⁴³.

Niezwykle sugestywnie problem ten rysuje także Andriej Zinzuk w sztuce *Gra w DOOM* (*Игра в DOOM*)⁴⁴, która tytułem i konstrukcją fabuły nawiązuje do popularnej w latach 90. ubiegłego stulecia gry komputerowej DOOM⁴⁵. Naj-

⁴² Niektóre ze współczesnych rosyjskich tekstów ze względu na swą problematykę i poetykę mogłyby zostać dołączone do „wora brutali” (zob. J. G o l i ń s k a: *Wór brutali*. „Dialog” 1999, nr 9, s. 103—113), do którego krytyka wrzuciła najbardziej zasługujących na to określenie pisarzy, takich jak np. Sarah Kane (*Miłość Fedry, Łaknąć, Oczyszczeni, Zbombardowani, 4:48 Psychosis*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking, Polaroidy*), Brad Fraser (*Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości, Poor Super Man*), Urs Widmer (*Top Dogs*), Biljana Srbljanović (*Sytuacje rodzinne, Supermarket, Upadek, Ameryka. Część druga*), Marius von Mayenburg (*Ogień w głowie, Pasożyty, Zimne dziecko*), Marek Bukowski (*Ciałopalenie, Truposz*), Krzysztof Bizio (*Autoreverse, Lament, Porozmawiajmy o życiu i śmierci, Toksyny*). O nowym współczesnym dramacie polskim (polskim „matriksie”) i teatrze postdramatycznym czytaj m.in. „Dialog” 2006, nr 4.

⁴³ Zob. szerzej artykuł: А. Г е р с и м о в: *Крпку демурзов*. Zob. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=586&rubric_id=206&crubric_id=100422&pub_id=660647 [data dostępu: 5.04.2007].

⁴⁴ Zob. http://theatre.spb.ru/newdrama/3_landsk/doom.htm. Wszystkie cytaty pochodzą z tego źródła.

⁴⁵ Ta napisana przez programistów firmy id Software w 1993 roku gra była wówczas jedną z nielicznych gier pozwalających osiągać realistyczne efekty i dynamicznie poruszać się bohaterem w trzech wymiarach, gdy w jej poprzedniczce dostępna była jedynie nawigacja postacią w płaszczyźnie poziomej. DOOM to gra z rodzaju First-person shooter (FPS), w której gracz steruje postacią, patrząc jakby jej oczami. Często określana jest szerzej jako FPP (First Person Perspective), w której gracz ogląda świat gry z perspektywy pierwszej osoby, czyli oczami bohatera. Warstwa fabularna gry jest zazwyczaj niezbyt rozbudowana. Głównym zajęciem gracza jest unikanie ciosów i zabijanie przeciwników (zależnie od konkretnej gry mogą to być terrorysta, żołnierz wroga, Kosmita itd.), urozmaiczone dodatkowymi zadaniami jak poszukiwanie kluczy czy używanie prostych mechanizmów. Postać sterowana przez gracza ma do wyboru kilka lub kilka-

istotniejszy jest tutaj problem uzależnienia od wirtualnych przestrzeni, zatarcie granicy między realnym a wirtualnym światem, brak poczucia rzeczywistości, szczególnie dotkliwy dla tych, którzy nie potrafią odnaleźć swego szczęścia w świecie realnym i którzy poszukują jakiejś tajemnicy oraz drogi do wiecznego życia i nieśmiertelności. Uzależnienie chłopca od sieci okazuje się uzależnieniem wszystkich, którzy go otaczają, ponieważ — jak prostodusznie tłumaczy wszystkim — w grze, jak w życiu:

с каждым эпизодом ты как бы взрослеешь, умнеешь, больше чего-то такого понимаешь, накапливаешь в себе. [...] Опасности, с которыми ты встречаешься, становятся с каждым шагом все серьезнее. Но главное не в этом — Игра устроена так, что, играя, ты все время чувствуешь, что в твоих действиях кроме явного, есть еще какой-то другой, ТАЙНЫЙ смысл. Ты как будто куда-то движешься, к какой-то неведомой цели. [...] В Игре много приходится стрелять, убивать противников. А они бывают совершенно разными: и люди, и не люди. Иногда удается подсмотреть, как ВНЕ ИГРЫ они нянчат своих детенышей, а потом почему-то идут с тобой сражаться и в очередной раз умирать. **Все буквально как в жизни: таковы правила.** Начавшись с фантастических, интерьеры Игры со временем превратились в интерьеры обыкновенного дома, а ее персонажи стали узнаваемыми. Теперь я все чаще хожу по обыкновенным улицам, захожу в обычные дома и магазины. В Игре у меня проявились знакомые.

Bohaterowie tak do końca sami nie wiedzą, po której stronie monitora egzystują, który świat jest ich prawdziwą rzeczywistością, które kolejne życie (z tych, na które są zaprogramowani) jest teraz ich udziałem.

O zgubnym wpływie Internetu na psychikę człowieka napisał sztukę także inny, debiutujący na przywołanym festiwalu, dramaturg — Anatolij Pers. Jego „komedia w stylu Windows” nosi tytuł *Czat podniebnej Sieci* (*Чат поднебесной Сети*) i ukazuje w fantasmagoryczny sposób, jak w naszym życiu, na równych z nami prawach, zaczynają egzystować komputerowe wirusy i antywirusy⁴⁶.

Oczywiście, jak widać, przywołane teksty są raczej dramatami o Internecie i ich forma gatunkowa nie odbiega od tradycyjnej formy nowoczesnego dramatu. Najwięcej innowacji i najciekawszych formalnych rozwiązań wprowadzają uczestnicy projektu teatr.doc. Na podstawie techniki Verbatim powstał np. „cz@tujący” dramat *Dziki Ru.net* (*Дукий Ru.net*)⁴⁷ Jekatieriny Narszi. Tekst właściwie

naście rodzajów broni (od piły łańcuchowej po miotacz energii), odnoszone obrażenia opisywane są tzw. punktami życia, gdy ich ilość spadnie do zera, postać „ginie”. Pierwotnie tego typu gry były przeznaczone dla pojedynczego gracza walczącego z komputerowym przeciwnikiem. W późniejszych produkcjach dodano możliwość konfrontacji z wykorzystaniem sieci komputerowej z innymi graczami.

⁴⁶ Zob. szerzej: А. Герсиков: *Крики демиургов*. http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=586&rubric_id=206&crubric_id=100422&pub_id=660647 [data dostępu: 7.04.2007].

⁴⁷ Е. Нарши: *Дукий Ru.net*. В: *Документальный театр. Пьесы*. Ред.-сост. Е. Гремينا. Москва 2004. Dalej w tekście po cytacie stronę podajemy w nawiasie.

w niczym nie przypomina najbardziej nawet ekstrawaganckich dramatów współczesnych. Udziwnienia widoczne są już na poziomie kwalifikacji gatunkowej, która brzmi: „почтовый роман, жизнь, включая опечатки”. Dalej mamy fragmenty stron internetowych niejakiego Dmitrija Aleksandrowicza Blinowa i jakieś niezrozumiałe z punktu widzenia „fabuły” zapisy z tych stron — rozmyślenia bohatera. Głównym bohaterem utworu jednak okazuje się Czeł. (Чел.), który dzięki karcie dźwiękowej i głośnikom zainstalowanym w komputerze mówi głośno o sobie, że jest nowym pocztowym wirusem. I sztuka zdaje się podróżą tegoż wirusa po różnych skrzynkach e-mailowych, do których wkrada się i odczytuje wiadomości wcześniej upatrzonych ofiar swego ataku. Poczta, którą „infekuje” wirus, należy do różnych właścicieli i odsłania ich najpilniej strzeżone tajemnice, kompleksy i największe problemy, dotyczące najczęściej ich życia intymnego, preferencji seksualnych, zdrad małżeńskich itp. Co ciekawe, w momencie gdy pojawia się wirus, wraz z nim przenosimy się do innej — wirtualnej rzeczywistości, w której (prawdopodobnie) Blinow przyjmuje nick Blin. i rozmawia z wirusem, z czasem przejmując jego rolę.

W ten sposób głównym miejscem akcji staje się przestrzeń wirtualna, gdzie jak we śnie pojawia się park i ławeczka, na której obok śpiącego Blina siedzą Klawiatura (Клава), Monitor (Мониторище), Myszka (Мышь) i Procesor Pentium (Пент), narzekając, że właściciel komputera nie poświęca im wystarczająco dużo czasu, że całą swoją uwagę skupia na serwerze i w sieci. Te rozmowy są zapowiedzią „error”, jak mówi Blin, tzn. błędu, przed którym należy uciekać. Rzeczywiście w finale utworu po zaprezentowaniu przez wirusa kolejnej dawki zainfekowanej korespondencji znajdujemy informację skierowaną do wszystkich użytkowników Internetu:

Создать сообщение

кому: всем пользователям WWW

тема: Предупреждение: ВИРУС

Внимание! Реал содержит ВИРУС! Внимание! Ваша антивирусная база устарела! Внимание! Сократите контакты с реалом. Ошибка сценария!

s. 219—220

Zatem niepostrzeżenie, jak to często bywa podczas surfowania po sieci, świat realny i wirtualny zamieniły się miejscami i rolami — teraz ta pozornie sztuczna, nieprzyjazna, wirtualna przestrzeń gwarantuje nam pełnię człowieczeństwa i ludzkich uczuć, zapewnia ucieczkę od samotności. Dlatego zapewne Czeł. mówi do swojej wyimaginowanej miłości: „природа не обрекла нас на одиночество, я всегда с тобой. В режиме on-line” (220). Jak widać, utwór Jekatieriny Narszi łatwo poddaje się interpretacji w przeciwieństwie do analizy formy — ta zaskakuje odbiorcę na każdym kroku przede wszystkim bezpośrednim przywołaniem listu e-mailowego z zachowaniem jego kształtu i zasad rządzących wymianą sieciowej korespondencji — w obręb literatury przeniesione zostały więc wszystkie zewnętrzne

wyznaczniki tego internetowego gatunku. Wszystko to w pełni oddaje „komunikacyjny szum dzisiejszej kultury”⁴⁸. Przytoczone fragmenty listów, ułożone w sekwencje, nie tworzą jednolitej całości z fragmentami komentarzy pochodzących z czatów i forów. Trudno mówić tu więc o jakiejś akcji, zdarzeniowości, raczej chodzi o wykreowanie wizerunku współczesnego, zagubionego w sieci człowieka. I to, jak się wydaje, Narszi się udało. Tekst sprawia wręcz wrażenie tekstu sieciowego, który zorientowany jest na potrzeby internetowego odbiorcy, przeznaczony „dla swoich”, dla subkultury Internetu — jak określa ich Karakowski (Karak, 330) — uwzględnia jej gusta i wyjątkowość sposobu komunikacji jej członków.

Mniej udane próby dramaturgiczne, mające naśladować gatunki internetowe, podjęli np. Aleksander Wartanow i Siergiej Kałużanow w sztuce *Gej. Love story* (*Гей. Love story*)⁴⁹ czy Olga Pogodina w sztuce *Marmolada.ru* (*Мармелад. RU*)⁵⁰. Obie sztuki przybliżają miłosne perypetie w homoseksualnym środowisku internautów, spotykających się na czacie, w wirtualnym świecie oraz w realnym — w kawiarenkach internetowych („Czat” w *Geju*, „Paradise” w *Marmoladzie.ru*). Właściwie są to dialogi kilku zakochanych w sobie par, długie rozmowy podzielone na części bez wyraźnych znamion tekstu dramaturgicznego (choć mają tu miejsce dramatyczne spotkania, rozstania, próby samobójcze itp.). Teksty przypominają więc raczej wymyki z czatów gejowskich i lesbijskich, gdzie dla bezpieczeństwa i zachowania anonimowości mężczyźni ukrywają się pod żeńskimi imionami i odwrotnie. Zaś dla wzmocnienia prawdopodobieństwa opisywanych sytuacji dialogowych autorzy nie unikali nienormatywnej leksyki i błędów językowych — najczęściej ortograficznych, akronimów oraz — tak charakterystycznych dla komunikacji sieciowej — emotikonów, podkreślających napięcie emocjonalne towarzyszące rozmowom.

Te sztuki przypominają swoim zamysłem i konstrukcją bodaj jedyną polską próbę przeniesienia czatu w ramy utworu dramaturgicznego (tekst podzielony na @kty, te na kanały: prywatny (priv) i ogólnie dostępny, zachowana IRC-owa grafia) — a mianowicie dramat-czat Krzysztofa Rudowskiego zatytułowany po prostu *Cz@t*⁵¹. I choć mówi się o tym tekście „dramat” (opublikowany został w fachowym czasopiśmie poświęconym współczesnej dramaturgii), to jednak niewiele ma on wspólnego z gatunkiem dramatycznym. Jest, tak jak teksty omówione wyżej, raczej dialogiem kilkorga ludzi ukrywających się pod nickami, by bez zahamowań móc mówić o swoich potrzebach i marzeniach, najczęściej erotycznych. W przeciwieństwie jednak do tekstów rosyjskich — ta polska „sztuka internetowa” zachowuje niemal całkowitą poprawność językową, co kłóci się z samą ideą komu-

⁴⁸ M. C u b e r: *Internet jako źródło...*, s. 88.

⁴⁹ Ścieżka dostępu: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=31> [data dostępu: 4.04.2007].

⁵⁰ Ścieżka dostępu: <http://www.newdrama.ru/plays/?play=48> [data dostępu: 30.03.2007].

⁵¹ Zob. K. R u d o w s k i: *Cz@t*. „Dialog” 2001, nr 2.

nikowania się przez Internet i powszechnie obowiązującą internautów, w tym przypadku szczególnie użytkowników Gadu-Gadu, netykieta.

Mimo wszelkich niedoskonałości powyższych utworów — pewnej schematyczności i tendencyjności w ocenie Internetu jako „pożeracza” czasu, narzędzia otepiającego umysły, doprowadzającego do degrengolady umysłowej i do uzależnień, choć jednocześnie wyzwalającego poczucie pewności i wolności — można za Martą Cuber zaryzykować stwierdzenie, że te tradycyjne, drukowane gatunki dramatu na skutek spotkania z nowym medium otrzymały postać własnego wariantu, opisując to doświadczenie nowego medium, stały się inne pozostając takie same⁵².

Omówione tutaj zjawiska współlistnienia literatury i Internetu nie wyczerpują, rzecz jasna, tematu, bowiem to, co dzieje się w przestrzeni wirtualnej, jest płynne, mało uchwytnie i nie do końca „definiowalne”. Pisanie o współczesnych zjawiskach literackich i kulturowych w ogóle również nastęrcza trudności, przede wszystkim z powodu wiadomego braku dystansu do opisywanych zagadnień. Nie mamy więc zamiaru formułować ostatecznych wniosków i prawomocnych określeń, tym bardziej że praktycznie codziennie w przestrzeni Internetu dzieje się coś nowego i zaskakującego. Już mówi się, przynajmniej w Rosji, o przesycie esejem i o tym, że w Internecie staje się on *passé*. Trudno zatem w tej chwili przewidzieć, w jakim kierunku pójdą wskazane przez nas zmiany gatunkowe w literaturze rosyjskiej. I trudno je oceniać. Jedno jest pewne. Kultura elektroniczna będzie rozwijać się dalej, co oznacza konieczność ponownego podjęcia w przyszłości rozważań na jej temat — rozważań, w których z pewnością nie zabraknie też uwag np. nad teatralnością Internetu, który przecież proponuje niezliczoną liczbę najróżniejszych dialogowych form komunikacyjnych, jeszcze niezbadanych w tym kontekście.

⁵² Zob. M. Cuber: *Internet jako źródło...*, s. 88.

Лидия Менсовска, Беата Павлетко

**ОБУЗДАТЬ ДИКИЙ RU.NET
ИНТЕРНЕТ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА — ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
И МОДИФИКАЦИИ ЖАНРОВ**

Резюме

В статье предпринимаются попытки приблизить существенные для электронной культуры явления, которые все чаще считаются альтернативными для традиционно понимаемой культуры. Приводя примеры из новейшей русской литературы, авторы представляют последствия объединения печатной литературы, мультимедиа и субкультуры Интернета.

В работе обсуждаются образцовые жанровые изменения конкретных литературных форм, связанные с влиянием специфических интернетовских жанров высказывания.

Проведенные анализы подтверждают, что главные изменения касаются драматических жанров, использующих структурные элементы и языковые формы сетевой коммуникации, в основном — чата, форума, sms-ов, компьютерной игры.

Вследствие наблюдаемых трансформаций возникают новые жанры (танкетка, *reality drama*, драма-чат и др.), взаимосвязь автора и получателя произведения приобретает новый — интерактивный характер, жанр превращается в новую форму восприятия мира, т.е. наступает его перемещение в разряд эстетических категорий.

Главные слова: автор, Интернет, современная русская драматургия, гипертекст, жанр

Lidia Mięowska, Beata Pawletko

**THE CONQUER OF THE WILD RU.NET
INTERNET VERSUS GENRE CHANGES
IN RUSSIAN LITERATURE**

Summary

The article is an attempt to describe the phenomena characteristic of e-culture which more and more commonly becomes an alternative to traditional approach to culture. On the basis of the latest Russian literature the authors present the effects of the symbiosis of printed literature, multimedia and the Internet subculture. Sample genealogical changes, which occurred within the chosen literary genres influenced by the internet-related forms of communication, are discussed.

The conducted analyses show that the most significant changes take place in drama genres where the elements of structure and internet-related means of communication (i.e. chat, forum, computer games) are used.

The influence of multimedia on literature can be observed in the newly appeared genres such as: tanquette, reality drama, drama-chat etc.), especially when authors refer to the specific likings of internet clubbing society. Furthermore, it results in the change of the writer-reader relationship which becomes more interactive in character whereas the genre itself is transformed into a specific form of experiencing the world and becomes an aesthetic category.

Key words: author, Internet, contemporary Russian drama, hypertext, genre

Indeks osobowy

- Abaulin Dmitrij 93
Abramowska Janina 33, 34
Achaplina Jekaterina 21
Adamow Arkadij 72
Adamowicz Michaił 79
Adamski Janusz 11
Aksionow Wasilij 35, 36
Akunin Boris (właśc. Georgij Czchartiszwili)
76—81, 99, 104
Anninskij 67
Arbitman Roman 75
Arystoteles 7
- Babkin Boris 74
Balburow Edward 65
Balbus Stanisław 10, 20, 32, 33, 34, 56, 57
Balcerzan Edward 71
Balowski Mieczysław 61
Balzak Honoré de 38
Bałakin Jurij 35, 38
Bandello Matteo 10, 11
Barkowska Natalia 10
Barthes Roland 100
Bartoszyński Kazimierz 12
Beckett Samuel 107
Bernacki Marek 56, 98
Bielaja Galina 38, 39
Bizio Krzysztof 109
Błok Aleksander 24
Boccaccio Giovanni 12
Bondarienko Władimir 66, 67, 69
Borges Jorge Luis 77, 79
Borsukiewicz Janusz 10
- Brahmer Mieczysław 11, 12
Bramante Donato 17
Braun Kazimierz 27
Briusow Walerij 10
Brunlesco Filippo 15
Buhłakow Michaił 77
Bujnicki Tadeusz 37, 38, 43
Bukowski Marek 109
Bykow Dmitrij 35
- Chandler Raymond 74
Chlebda Wojciech 57, 59, 60
Chmielewska Małgorzata 74, 75
Ciołkowski Konstanty 68
Conan Doyle Arthur 77
Craig Edward Gordon 26
Cuber Marta 101, 112, 113
Cyceron 12
Cymborska-Leboda Maria 23
Cypłakow Georgij 80
Cywińska-Milonas Maria 102
Czechow Anton 10, 77, 84
Czermińska Małgorzata 105
Czupurin Siergiej 35
- Duncan Isadora 26
Daszkowa Polina 75
Dawydow Jurij 32—52
Degler Janusz 106
Diewiatkina Natalia 21
Dobrzyńska Teresa 105
Domagalla Anna 5, 6, 71

- Doncowa Daria 75, 104
Dostojewski Fiodor 53, 77, 92
Drewniak Łukasz 108
Dułowa Natalia 10
- Eco Umberto 77, 79
Ejdelman Natan 35, 40
Engels Fryderyk 51
Epsztejn Michał 35, 96, 97, 98
- Fast Piotr 62, 65, 67—69, 71
Fox Dorota 107
France Aleksander 11
Fraser Brad 109
- Gajda Stanisław 105
Gałuszka Jadwiga 11
Gelman Aleksander 81
Giambatista Giral di 30
Giersimow Aleksander 109, 110
Głowiński Michał 107
Godin Jakow 40
Godlewski Karol 102
Goethe Johann Wolfgang 38
Gogol Mikołaj 84
Golińska Justyna 109
Gorkin Aleksander 76
Górska Małgorzata 101
Górski Lew 75
Gracla Jadwiga 5, 23, 31, 118
Grochowski Grzegorz 104
Grzenia Jan 98, 100—102
Guardati Tommaso 11
- Heistein Józef 12
Heller Michał 41, 42, 47, 51, 52, 57
Herbert Zdzisław 38
Hingley Ronald 52
Hugo Wikor 23
- Iwanowa Nina 76
- Jasińska-Wojtkowska Maria 12
Jastrzębska Katarzyna 5, 6, 56, 62, 65, 67,
68, 70
Jaworski Stanisław 56
Jewreinow Nikołaj 23, 25—30
- Kabakow Aleksander 75
Kalinowski Daniel 58, 60
- Kałuźanow Siergiej 112
Karaczewska Wiesława 62
Karkowski Aleksiej 98
Kasack Wolfgang 25
Kawka Maciej 102
Kene Sarah 109
Kim Anatolij 56, 60—69
Kita Małgorzata 100
Klaczko Julian (właśc. Jehuda Lejb) 18
Klimowicz Tadeusz 67, 72—74
Kłosiński Krzysztof 105
Kodzis Bronisław 25
Kolada Nikołaj 86
Kopaliński Władysław 59
Kopka Krzysztof 93—94
Korianiakow Andrzej 60—61
Korniew Siergiej 99
Korolkowa Alina 59
Koška Lidia 60—61
Kowalczykowa Alina 23
Kožewnikow Wadim 74
Krajewska Anna 85, 86, 107
Krawczyk Aleksander 12
Krzeczkowski Henryk 24
Książek-Szczepaniakowa Aniela 105
Kugel Aleksander 24
Kuricyń Wiaczesław 102
Kutuzow Michał 69
Kuźmin Michał 10
- Lebiediew Artiom 81
Lec Stanisław Jerzy 60, 61
Legeżyńska Anna 105
Leonow Nikołaj 75
Lincoln Abraham 51
Lubocha-Kruglik Jolanta 79
Ludorowski Lech 37
Lukács György 38, 42
- Ławrow Olga i Aleksander 72
Łazutin Iwan 72
Łomow Aleksander 59
Łotman Jurij 35, 71
Łukianienko Siergiej 11
- Majakowski Władimir 85
Makarkin Aleksander 79
Makowiecki A.Z. 105
Małysa Oksana 79

- Marecki Piotr 98, 106
Marinina Aleksandra (właśc. Marina Aleksiejewa) 75, 76, 104
Markowski Michał Paweł 100
Marks Karol (właśc. Karl Heinrich Marx) 51
Marmontel Jean-François 27
Martuszevska Anna 71
Marx Karl zob. Marks Karol
Matuszewski Ryszard 38
Mauron C. 28
Mautner Franciszek H. 58
Mazurek Halina 5, 6, 8, 66, 84, 95
Miasnikow Wiktor 72—74, 76, 78
Michajłow Aleksander 36
Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 17—19
Michałowski Piotr 58, 61
Miereżkowski Dmitrij 9, 10, 11, 12, 17, 18, 20, 21, 39
Mięowska Lidia 5, 6, 96, 113, 114
Moskwin Aleksander 93
Moszkow Maksym 81
Mrózek Alicja 5, 6, 56, 62, 70
- Narszy Jekaterina 110
Nasiedkin Nikołaj 109
Nicoll Allardyce 24
Niedler Paweł 67
Niemzer Andriej 35, 40
Niepokólczycki Wacław 24
Nilin Paweł 72
Nycz Ryszard 105
- Okopień-Słowińska Aleksandra 71
Okudźawa Bułat Sz. 36, 39
Opacki Ireneusz 86
Orzechowski Kazimierz 57—61
Oskocki Walentij 35
Ostaszewska Danuta 102
Ostrowski Aleksander 84
- Parnicki Teodor 37, 46, 54
Pavis Patrice 27, 28, 30
Pawletko Beata 5, 6, 96, 113, 114
Pawlus Marta 56, 98
Pers Anatolij 110
Petrarka Francesco 12
Piecuch Wiaczesław 35
Pieliewin Wiktor 35, 99
- Pilch Jerzy 101
Piotrowska Agnieszka Lubomira 90
Pipes Richard 50
Pogodina Olga 112
Polak Andrzej 5, 6, 32, 55
Porta Luigi da 11
Portnikow Witalij 75
Powarcow Siergiej 10
Powłocki Stanisław 27
Przymusiński C. 38
Puszkina Aleksander 77, 84
- Rabotnow Nikołaj 79
Rafał (właśc. Raffaello Santi) 17
Ratajczakowa Dobrochna 106—108
Remizowa Maria 55
Rogoziński Janusz 22
Rożek Lucyna 69
Różewicz Tadeusz 107
Rudniew Wiktor 71, 77, 78
Rudowski Krzysztof 112
Rycielska Marzena 66
- Sacchetti Franco 10, 11
Salwa Piotr 12
Sawicki Stefan 12
Schulz Karel 17
Scott Walter 39, 40
Selernitiano Masuccio 10
Sielicki Franciszek 28, 30
Siemionow Julian 72, 73
Sienkiewicz Henryk 35, 39
Sigariew Wasilij 108
Skwarczyńska Stefania 107
Sławiński Janusz 12, 32, 37, 59, 66, 71
Sokolińska Joanna 102
Sopińska Alicja 102
Stabryła Stanisław 12
Staszewski Wiktor 102
Stawnicka Jadwiga 58
Stempczyńska Barbara 10
Stępnik Krzysztof 37
Stoff Andrzej 37
Straparola Francesco 11
Strzelecka Natalia 62
Sugiera Małgorzata 105
Sułek Henryk 108
Szaginian Marietta 72

- Szekspir Wiliam (właśc. Shakespeare William)
11
- Szenin Lew 72
- Szymczak Grażyna 99
- Szypienko Aleksiej 108
- Śliwowsy René i Wiktoria 36, 38, 41—43,
49, 53—54
- Świda-Zięba Hanna 102
- Świontek Sławomir 27
- Talko Leszek 101
- Teilhard de Chardin Pierre 68
- Teoplitz Krzysztof Teodor 71
- Tichonow Aleksander 59
- Tochorowki Walerij 76
- Tokarewa Marina 87
- Tołstoj Lew N. 35, 39, 77
- Trifonow Jurij 36
- Trzynadlowski Jan 58, 60
- Turgieniew Iwan 84
- Tymieniecka-Suchanek Justyna 5, 9, 21
- Tynianow Jurij 40, 42
- Ugarow Michaił 85, 86, 108
- Uniłowski Krzysztof 46, 54
- Wajner Arkadij 72—73
- Wajner Georgij 72—73
- Wampiłow Aleksander 85
- Wartanow Aleksander 112
- Wąchocka Ewa 107
- Wciórka Ludwik 68
- Wichary Krzysztof 58
- Widmer Urs 109
- Wierdczadski Włodzimierz 68
- Wiszniewski Wsiewołod 85
- Witecki Arkadiusz 100
- Witosz Bożena 100
- Wołodźko-Butkiewicz Alicja 79—81, 99, 105
- Wyrypajew Iwan 84—94, 108
- Wysłouch Seweryna 107
- Zabałujew Wiktor 86
- Zenzinow Andriej 86
- Zinczuk Andriej 109
- Zöldhelyi-Deák Zsuzsá 10
- Zwonariowa Lola 32, 35, 40
- Żak Stanisław 12
- Żeromski Stefan 9
- Żurowski Maciej 38
- Żyłkin Michaił 10

Oprac. *Jadwiga Gracla*

Redaktor
KATARZYNA WIĘCKOWSKA

Projekt okładki i strony tytułowej
AGNIESZKA SZYMALA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
LIDIA SZUMIGAŁA
MIROSLAWA ŻŁOBIŃSKA

Copyright © 2008
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 7,5. Ark. wyd. 10,0. Przekazano do łamania w kwietniu 2008 r. Podpisano do druku w październiku 2008 r. Druk cyfrowy. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 15 zł

ISSN 0208-6336

ISSN 0208-5038

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek

