

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
21



NR 2899

21



Rusycystyczne
Studia
Literaturoznawcze

Kobiety w literaturze Słowian Wschodnich

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Beaty Pawletko



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2011

**Redaktor serii: HISTORIA LITERATUR SŁOWIAŃSKICH
BOŻENA TOKARZ**

**Recenzent
KAZIMIERZ PRUS**

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.ceeol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

SPIS TREŚCI

Uwagi wstępne (<i>Halina Mazurek</i>)	9
Daria AMBROZIAK: Życie na syberyjskim zesłaniu w świetle <i>Pamiętnika</i> Marii Wołkońskiej	11
Bogusław MUCHA: Kreacja kobiety z ludu w dramacie Pisiemskiego <i>Gorzki los</i> (1859)	21
Halina MAZUREK: O postaciach kobiet w dramacie Lwa Tołstoja <i>Ciemna potęga</i> i w jego polskich naśladownictwach	29
Agata KORYCKA: Fakty i mity w życiu i twórczości dramatopisarki doby modernizmu Lesi Ukrainki	45
Jadwiga GRACLA: Kobieta odmieniona — pieniądz i zbrodnia. Kilka uwag o dramacie L. Andriejewa <i>Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)</i>	53
Wanda LASZCZAK: W kręgu motywów mariologicznych Kuźminy-Karawajewej (<i>Matki Marii</i>)	61
Beata PAWLETKO: Kategoria żeńskości / inności w twórczości Lidii Ginzburg	70
Justyna PISARSKA: Ksenia Starosielska — najlepsza przyjaciółka polskich pisarzy.	81
Izabela ZAWALSKA: Genderowa podmiotowość bohatera-mężczyzny w rosyjskiej kobiecej fantasy	88
Marta NIEDZIELA: (Nie)szczęśliwa miłość. Relacje damsko-męskie w twórczości Niny Sadur (na przykładzie wybranych utworów)	102
Andrzej POLAK: Twórczość Tatiany Tołstoj w kontekście prozy kobiecej i badań genderowych	121
Lidia MIĘSOWSKA: Kobieta w <i>Męskim łagrze</i> Ludmiły Pietruszewskiej	135
Ирина БЕТКО: Как продлить «женский век»? Переосмысление гендерно-возрастных стереотипов в украинской постмодернистской прозе	148
Ewelina CEMPA: W krzywym zwierciadle rosyjskiej kobiecej duszy — ujęcie postfeministyczne	165
Мария ПОЛЯКОВА: Душа и тело в контексте сексуальной революции. <i>Белый ангел с черными крыльями</i> Дианы Балыко	179
Indeks osobowy (oprac. <i>Beata Pawletko</i>)	195

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (<i>Галина Мазурек</i>)	9
Дария АМБРОЗЯК: Жизнь на ссылке на основе <i>Записок</i> Марии Николаевны Волконской	11
Богуслав МУХА: Образ крестьянки в драме Писемского <i>Горькая судьбина</i> (1859)	21
Галина МАЗУРЕК: Женские персонажи в драме Льва Толстого <i>Власть тьмы</i> и в её польских подражаниях	29
Агата КОРЫЦКА: Факты и мифы в жизни и творчестве писательницы-модернистки Леси Украинки	45
Ядвига ГРАЦЛЯ: Перемена женщины. Деньги и преступление. Несколько замечаний о драме Л. Андреева <i>Каинова печать (Не убий)</i>	53
Ванда ЛАЦАК: В кругу мариологических мотивов Елизаветы Кузьминой-Караваевой	61
Беата ПАВЛЕТКО: О категориях «женственность» и «другой» в творчестве Лидии Гинзбург	70
Юстьина ПИСАРСКА: Ксения Старосельская — настоящая подруга польских писателей	81
Изабела ЗАВАЛЬСКА: Субъективность гендер героя-мужчины в русской женской фантазии	88
Марта НЕДЗЕЛЯ: (Не)счастливая любовь. Дамско-мужские отношения в творчестве Нины Садур (на примере избранных произведений)	102
Анджей ПОЛЯК: Творчество Татьяны Толстой в контексте женской прозы и гендерных исследований	121
Лидия МЕНСОВСКА: Женщина в <i>Мужской зоне</i> Людмилы Петрушевской	135
Ирина БЕТКО: Как продлить «женский век»? Переосмысление гендерно-возрастных стереотипов в украинской постмодернистской прозе	148
Эвелина ЦЕМПА: В кривом зеркале русской женственной души — подход постфеминистский	165
Мария ПОЛЯКОВА: Душа и тело в контексте сексуальной революции. <i>Белый ангел с черными крыльями</i> Дианы Балько	179
Указатель имен (сост. <i>Beata Pawletko</i>).	195

CONTENTS

Introduction (<i>Halina Mazurek</i>)	9
Daria AMBROZIAK: Life in exile in the light of Maria Volkonska's <i>Memoirs</i>	11
Bogusław MUCHA: An ordinary peasant woman in Pisiemski's drama <i>Gorzki los</i> (1859)	21
Halina MAZUREK: On the female characters in the Leo Tolstoy's drama <i>The Power of Darkness</i> and in its Polish imitations	29
Agata KORYCKA: Facts and myths of life and literary inheritance of the Ukrainian writer of modern époque Lesya Ukrainka	45
Jadwiga GRACLA: A changed woman — money and crime. Few remarks on Leonid Adureyev's play <i>Stamp of Cain. (Thou shalt not kill)</i>	53
Wanda LASZCZAK: Martyr Motifs in Elizaveta Kuzmina-Karavaeva's Poetry	61
Beata PAWLETKO: Femaleness / Otherness in the artistic works of Liydia Ginzburg	70
Justyna PISARSKA: Ksenia Starosielska — Polish writers' best friend	81
Izabela ZAWALSKA: Gender subjectivity of the male characters in Russian women's fantasy novels	88
Marta NIEDZIELA: (Un)happy love. Relationships between woman and man in Nina Sadur's writing (example of select pieces).	102
Andrzej POLAK: The writings of Tatyana Tolstaya in the context of women's prose and gender studies	121
Lidia MIĘSOWSKA: Women in <i>Мужская зона (The Male Camp)</i> by Lyudmila Petrushevskaya	135
Irina BETKO: How to extend "women's age"? Reinterpretation of age-gender stereotypes in the Ukrainian postmodern fiction	148
Ewelina CEMPA: The distorting mirror of Russian female soul — a post-feminist perspective	165
Maria POLAKOWA: Body and soul in the context of sexual revolution <i>The White Angel with Black Wings</i> by Diana Bałyko	179
Index of persons (ed. <i>Beata Pawletko</i>)	195

Uwagi wstępne

Kolejny, 21. tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” poświęcamy postaciom kobiet — tematowi nie nowemu, wykorzystywanemu w literaturze od wieków, a w drugiej połowie XX i na początku XXI stulecia bijącemu rekordy popularności. Stało się tak m.in. za sprawą postmodernizmu, który cechuje się różnorodnością tematyczną i charakterystyczną dlań skłonnością do powrotów i przewartościowań w każdej dziedzinie życia. Wiele mówi się obecnie o roli kobiet w życiu społecznym i politycznym. Coraz częściej kobiety zajmują czołowe miejsca w profesjach do tej pory przypisywanych jedynie mężczyznom. Życie literackie również obfituje w żeńskie nazwiska, a krytyczna literatura o feminizmie i o związanych z nim zagadnieniach zalewa rynek księgarski.

W literaturach wschodniosłowiańskich temat ten odżył i zaistniał na stałe dopiero po pieriestrojce. A dyskutować i pisać było i nadal jest o czym. Wiele zmian zaszło w życiu narodów wchodzących w skład byłego Związku Radzieckiego. Zmienił się też status kobiety. Literatura konsekwentnie odzwierciedla te zmiany. Krytycy literatury z nie mniejszą konsekwencją ustalają prawidłowości w badaniach feministycznych, dokonują niezbędnych kwalifikacji i uporządkowań.

Niniejszy tom jest skromnym udziałem rusycystyki śląskiej w trwającym w świecie naukowym dyskursie o kobietach. Autorzy zamieszczonych tu tekstów nie pretendują do roli odkrywców w tej dziedzinie czy uczonych dokonujących definitywnych rozstrzygnięć, pragną jedynie dorzucić swoje słowo, uwagę, spostrzeżenie na tematy związane z literackimi postaciami kobiet, z kobietami twórcami bądź też z zagadnieniami dotyczącymi badań genderowych, w myśl tego, co swego czasu napisała Rosemarie Putnam Tong: „Zawsze jest, i będzie zawsze miejsce na rozwój, na korekty, na powtórne rozważenie problemu, ekspansję — na wszystkie te intelektualne

procesy, które nas uwalniają od autorytarnej pułapki, polegającej na przymusie, aby wiedzieć wszystko”¹.

Gościnnie występują w tomie znawcy tematyki kobiecej z innych ośrodków rusycystycznych: z Piotrkowa Trybunalskiego, Opola, Olsztyna, którzy stale zajmują się tytułową problematyką bądź też w swoich badaniach niejednokrotnie do niej nawiązują. Im jesteśmy szczególnie wdzięczni za przyjęcie zaproszenia do kolejnej publikacji „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”. Zawarte w tym tomie artykuły w przeważającej mierze dotyczą literatury dwudziestowiecznej oraz przełomu XX i XXI stulecia. Ich autorzy w większości należą do młodego pokolenia śląskich rusycystów, żywo interesujących się współczesnością i jej odbiciem w literaturach wschodniosłowiańskich. Zaprezentowane prace są różnorodne. Opierają się przede wszystkim na interpretacji jednego lub kilku utworów, ciekawych i wyjątkowych ze względu na kreację postaci kobiecej bądź znaczących w dorobku twórczym kobiet pisarzy.

Rok 2011 został ogłoszony rokiem Marii Skłodowskiej-Curie, polskiej uczzonej światowego formatu. Praca zbiorowa zainicjowana przez śląskich rusycystów może być traktowana jako swoisty oddźwięk tegoż wydarzenia.

¹ R. Putnam Tong: *Mysł feministyczna*. Przekł. J. Mikos, B. Umińska. Warszawa 2002, s. 16.

Halina Mazurek

Życie na syberyjskim zesłaniu w świetle *Pamiętnika* Marii Wołkońskiej

Daria Ambroziak

Literatura wspomnieniowa utrwała obraz świata odchodzącego w przeszłość, wydarzenia historyczne, polityczne, społeczne; pokazuje ludzi i ich przeżycia. Mówiąc prawdę o minionych epokach, przywołuje konkretną, realną rzeczywistość, subiektywnie nacechowaną. Znaczący tego gatunku Andriej Tartakowski twierdzi: „Авторская субъективность предстает, стало быть, неотъемлемой чертой любых мемуаров, единственно доступным им средством постижения объективной картины прошлого”¹. Już w pierwszej połowie XIX wieku uznawano wspomnienia za istotny i wiarygodny materiał, służący tworzeniu obrazu czasów minionych. Myśl tę wyraził m.in. popularny wówczas krytyk i wydawca Józef Sękowski (Baron Brambeus) w jednej z recenzji publikowanej w piśmie «Библиотека для чтения»: „Я старался бы спасти одни Записки, веденные людьми без притязания для самих себя. Здесь только и заключается человеческая истина. По ним можно во всякое время восстановить историю”².

W memuarystyce XIX wieku znaczące miejsce zajmuje temat powstania dekabrystów. Swoje przeżycia z tym wydarzeniem związane opisywali zarówno bezpośredni uczestnicy zrywu niepodległościowego z 1825 roku, m.in. Sergiej Trubecki, Jewgienij Oboleński, Artamon Murawjow, Michaił Łunin, Nikita Murawjow, jak i dzielne towarzyszyki ich zesłania: Maria Wołkońska, Polina Annienkowa, Olga Iwanowa.

Po upadku powstania dekabrystów pięciu jego uczestnikom wymierzono karę śmierci, pozostałych skazano na katorgę — w lipcu 1826 roku wywieziono ich na Syberię. Podążały za nimi żony, narzeczone, które odważyły się wyjechać w nieznanne, odległe strony Rosji, aby dzielić trudy odosobnienia

¹ А.Г. Тартаковский: *Мемуаристика как феномен культуры*. «Вопросы литературы» 1999, № 1, s. 37.

² Cyt. za: Idem: *Русская мемуаристика XVIII-первой половины XIX в. От рукописи к книге*. Москва 1991, s. 104.

ze swoimi bliskimi³. Żadna z tych kobiet — co znaczące — nie uważała podejmowanych przez siebie działań za wyjątkowe. Traktowały je raczej jako obowiązek i życiową powinność.

Postąpiły tak, jak wiele lat wcześniej, w XVIII wieku, Natalia Dołgoruka, wówczas jeszcze narzeczona księcia Iwana Dołgorukiego, skazanego na zesłanie za udział w spisku pałacowym. Szesnastoletnia córka feldmarszałka Borysa Szeremietiewa, kierując się miłością i odpowiedzialnością za ukochanego, zdecydowała się, wbrew woli swoich bliskich, zostać jego żoną i podzielić los męża wygnańca. Nie żałowała podjętej wówczas decyzji, ani też nie ubolewała nad swoim życiem, lecz z godnością zносиła trudy tułaczki i samotnego macierzyństwa w Bieriozowie, co poświadczają pozostawione przez nią pamiętniki zatytułowane *Własnoręczne zapiski*⁴.

Dekabryстки, wybierając życie u boku mężów zesłańców, swoją postawą wpisywały się w obecne już w tradycji rosyjskiej wzorce kobiecych zachowań, związane chociażby z osobą Dołgorukiej, a znane w tym czasie głównie dzięki popularnym utworom: Sergieja Glinki *Wzór miłości i wierności małżeńskiej*, Kondratija Rylejewa *Natalia Dołgoruka*, Iwana Kozłowa *Księżna Natalia Borisowna Dołgoruka*, powstałym z inspiracji osobowością córki B. Szeremietiewa⁵. Postępowanie ówczesnych kobiet Jurij Łotman nazwał „aktem protestu i wyzwaniem”⁶, a ich odważne decyzje tłumaczył wysokim poziomem moralnym, gdyż — jak pisał badacz — „Dziewczyna i kobieta lat dwudziestych XIX wieku w znacznej mierze tworzyła atmosferę moralną społeczeństwa rosyjskiego”⁷.

Taka motywacja zapewne towarzyszyła również młodziutkiej Marii Wołkońskiej, która jako jedna z pierwszych kobiet wyruszyła w ślad za mężem skazanym na dwadzieścia lat katorgi i dożywotnie osiedlenie. Wiodły ją także przysięga małżeńska, poczucie wspólnoty losu — jego i jej, wierność na dobre i na złe. Potwierdzają to jej własne słowa zawarte we wspomnieniach, gdzie czytamy:

³ B. Mucha: *Dekabryści*. Warszawa 1979, s. 225.

⁴ W. Laszczak: „*Opoetyzowane*” życie. *Literackie wcielenia Natalii Dołgorukiej*. W: „*Musica Antiqua Europae Orientalis*” XIV. „*Acta Slavica*”. Vol. 2: *Tradycja chrześcijańska Wschodu i Zachodu w kulturze Słowian*. Red. A. Bezwiński. Bydgoszcz 2006, s. 158—159.

⁵ *Ibidem*, s. 169.

⁶ J. Łotman: *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*. Przekład i posłowie B. Żyłko. Gdańsk 1999, s. 402.

⁷ *Ibidem*, s. 63, 403. Niestety, nie wszystkie kobiety odważyły się na wyjazd na Syberię, by podzielić los swych mężów. Należały do nich m.in. żona Artamona Murawiowa i żona Józefa Loggio. Por. J. Szymak-Reiferowa: *Przedmowa*. W: M. Wołkońska: *Pamiętnik*. Przeł. A. Sarachanowa. Kraków 1974, s. 10.

Это мне напоминает, как сестра Орлова, чтобы помешать мне ехать говорила «Что ты делаешь? Твой муж, может быть, запил, опустился!» — «Тем более мне надо ехать», — отвечала я⁸.

Zupełnie inaczej jej decyzję tłumaczy rosyjska badaczka, Anna Bielowa, która twierdzi, że wyjazd na zesłanie był dla córki generała Nikołaja Rajewskiego aktem sprzeciwu względem ojca, który najpierw zmusił ją do ślubu z księciem Sergiejem Wołkońskim, a później domagał się, aby go porzuciła. Wyjazd stał się więc sposobem uniezależnienia się od władzy ojca⁹. To czynnik niewątpliwie ważny, lecz pominięcie pierwszego z nich byłoby błędem. Nie ma wątpliwości, że obydwie motywacje odegrały istotną rolę w procesie podejmowania decyzji o udaniu się za mężem dekabrystą. Jednak niełatwo było wyjeżdżać, o czym Maria Wołkońska pisze we wspomnieniach: „Я покидала Москву скрепя сердце, но не падая духом” (s. 29).

Przeżycia związane z wyjazdem i pobytem na Syberii przedstawiła Wołkońska w *Pamiętniku*, pisanym pod koniec lat pięćdziesiątych XIX wieku na prośbę syna Michaiła. Autorka, nie wierząc we własne umiejętności pisarskie i uważając wspomnienie ich życia na Syberii za ważne jedynie dla dzieci zesłańca, pragnęła, aby *Pamiętnik* pozostał w kręgu najbliższej rodziny. Jego tekst został napisany po francusku. Na język rosyjski tłumaczyła go wnuczka Maria Michajłowna, a syn Michaił Sergiejewicz opublikował w Sankt-Petersburgu w roku 1904¹⁰.

Swoje zapiski Wołkońska rozpoczyna mottem pochodzącym z Księgi Psalmów: „Господь возводит низверженныя... Господь решит окованныя...” (Psalm 145, 146; s. 15). Umieszczenie tego cytatu na początku *Pamiętnika* — z jednej strony — wskazuje, że uwaga autorki koncentrować się będzie wokół tematyki związanej z losem więźniów, z drugiej zaś strony — w ten właśnie sposób autorka daje wyraz swojemu przekonaniu, iż to Bóg zdejmuje kajdany i wywyższa poniżonych.

Pamiętnik obejmuje wydarzenia od momentu ślubu Marii z księciem Sergiejem Wołkońskim w 1825 roku, poprzez przygotowania do wyjazdu, podróż i okres zesłania, aż po odzyskanie wolności i powrót całej rodziny do europejskiej części imperium rosyjskiego w roku 1856. Najwięcej miejsca poświęciła autorka pobytowi na Syberii. Tę część wspomnień podzieliła na rozdziały, których tytuły: *Иркутск (Irkuck)*, *Благodatский рудник (Kopalnia Błogodacka)*, *Приезд в Читу и пребывание там (Przyjazd do Czyty i pobyt tam)*, *Петровский завод (Fabryka Pietrowska)* odpowiadają kolejnym miejscom

⁸ М.Н. Волконская: *Записки*. Москва 1977, s. 30. Wszystkie cytaty ze wspomnień M. Wołkońskiej pochodzą z tego wydania. W nawiasie po cytacie podaję numer strony.

⁹ А.В. Белова: *Четыре возраста женщины. Повседневная жизнь русской провинциальной дворянки XVIII — середины XIX в.* Санкт-Петербург 2010, s. 9.

¹⁰ *Русские писатели 1800—1917. Биографический очерк*. Т. 1. Москва 1989, s. 470.

zesłania jej męża. W sposób szczególny memuarystka wyróżniła także rok 1829. Tak zatytułowała jeden z rozdziałów (*1829 z.*). Rozdział ten dotyczy istotnych dla Wołkońskiej wydarzeń: śmierć ojca oraz pozostawionego w Petersburgu syna Mikołaja, wprowadzenie rozporządzenia o rozkuciu więźniów z kajdan, przeprowadzka do Pietrowska.

W tematykę zesłania wprowadza Wołkońska, przywołując pełne bólu pożegnanie z bliskimi w Petersburgu oraz w Moskwie, gdzie jej szwagierka Zinaida Wołkońska, znając zamiłowanie Marii do muzyki, zorganizowała pożegnalny wieczór. Dla uświetnienia spotkania zaproszono włoskich i rosyjskich śpiewaków. W pożegnalnym wieczorze uczestniczył także Aleksander Puszkina, który podziwiał żony dekabrystów godzące się na dobrowolne wygnanie¹¹. To było ostatnie radosne wydarzenie, którym Maria zegnała się z dotychczasowym dostatnim i beztróskim życiem. Odtąd była traktowana — zgodnie z ówczesnym prawem — niemalże jak przestępca.

Treść przytoczonych w *Pamiętniku* dokumentów wskazuje na to, że żona, decydująca się na pobyt wraz z mężem na zesłaniu, dzieląca jego los, była pozbawiana dotychczasowego tytułu, godności przynależnych jej stanowi. Prawo to dotyczyło także urodzonych na wygnaniu dzieci, które były degradowane do stanu chłopskiego i niejednokrotnie po powrocie do Rosji pozbawiane rodowych nazwisk. Wszystkie ograniczenia praw, którym podlegali zarówno sami dekabryści, jak i ich rodziny, były dotkliwsze niż te, które stosowano w stosunku do zwykłych przestępców, o czym z żalem pisze Wołkońska:

[...] государственные преступники должны подчиняться всем строгостям закона, как простые каторжники, но не имеют права на семейную жизнь, даруемую величайшим преступникам и злодеям. Я видела как последние возвращались к себе по окончании работ, занимались собственными делами, выходили из тюрьмы [...], тогда как наши мужья были заключены в кандалах со дня своего приезда.

(s. 36)

Rozkuto ich z kajdan dopiero w roku 1829. W *Pamiętniku* dekabrystka zanotowała:

1-го августа 1829 года пришла великая новость: фельдъегерь привез повеление снять с заключенных кандалы. Мы так привыкли к звуку цепей, что я даже с некоторым удовольствием прислушивалась к нему: он меня уведомлял о приближении Сергея при наших встречах.

(s. 58)

¹¹ Ze względu na to, że Wołkońska szybko opuściła Moskwę, Puszkina nie zdążył wówczas dać jej wiersza *Na Syberię (Bo глугине сибирских руд...)*. Uczynił to nieco później, prosząc Aleksandrę Murawiową o przekazanie utworu dekabrystom. Por. М.Н. Волконская: *Записки...*, s. 27.

Żona S. Wołkońskiego towarzyszyła mężowi we wszystkich miejscach odosobnienia, do których był kierowany. W Błagodacku, Czycie czy Pietrowsku — wszędzie tam niezmiennie przerażały ją i martwiły fatalne warunki życia więźniów. Na zesłaniu, oprócz jej męża, znaleźli się także: Wasilij Dawydow, Jewgienij Oboleński, Sergiej Trubecki, Andriej Borisow, Artamon Murawjow. Zamieszkałe przez nich cele były brudne, pełne robactwa, głównie pluskiew, zatłoczone, oddzielone od siebie jedynie ścianami z desek. Z powodu braku okien zawsze panował w nich mrok.

Warunki życia na Syberii nie były łaskawe także dla towarzyszących mężczyznom kobiet, które żyły tu bardzo skromnie, niekomfortowo, często w kilkuosobowych pokojach. Przykładowo, w Czycie w jednym pomieszczeniu mieszkały Aleksandra Jentalcewa, M. Wołkońska i Jekaterina (Katasza) Trubecka. Nieco później, przebywając w Błagodacku, Wołkońska i Trubecka też razem wynajmowały niewielką izbę, którą po latach tak opisała memuarystka:

По окончании свидания, я пошла устроиться в крестьянской избе, где поместилась Каташа; она была до того тесна, что, когда я ложилась на полу на своем матрасе, голова касалась стены, а ноги упирались в дверь. Печь дымила, и ее нельзя было топить, когда на дворе бывало ветрено; окна были без стекол, их заменяла слюда.
(s. 38)

Później, po przeprowadzce do Pietrowska, kobiety zamieszkały w więzieniu, z którego dopiero po upływie roku, po otrzymaniu przez ich mężów zgody na opuszczenie kazamat, przeniosły się wraz z nimi do własnych domów.

Jednakże dla kobiet bardziej bolesne niż trudne warunki mieszkaniowe były „zakazy utrudniające im kontakty z najbliższymi”. Więźniowie mogli jedynie dwa razy w tygodniu spotykać się z żonami. Dlatego one — chcąc obejść te ograniczenia — uciekały się do przekupstwa wartowników. Dzięki temu bez przeszkód przychodziły pod więzienny płot i rozmawiały ze skazanymi.

Dla zesłańców odbywających karę na „niehumanitarnej ziemi” pociechą w cierpieniu była obecność kobiet. Na wygnaniu znalazły się m.in.: Aleksandra Murawjowa, Jelizawietta Naryszkina, Natalia Fonwizina, baronowa Anna Rozen. Kobiety zaprzyjaźniły się. Zajęły się wspólnie udzielaniem pomocy więźniom. Wołkońska wielokrotnie podkreślała walory moralne, szlachetne czyny i miłe usposobienie swych przyjaciółek, które wspierały zesłańców nie tylko rozmową i dobrym słowem, lecz także umożliwiały im nawiązanie kontaktów z rodzinami w Rosji, aby osadzeni mogli otrzymywać od nich pomoc. Było to możliwe, gdyż dekabrystek nie obowiązywał zakaz prowadzenia korespondencji.

W tych trudnych warunkach kobiety wykonywały prace, które do tej pory należały do obowiązków ich służących. Wołkońska wspomina, że wraz z naj-

bliższą przyjaciółką na zesłaniu, Kataszą, żoną S. Trubeckiego, cerowała bieleźną więźniom, własnoręcznie przygotowywała posiłki, przeznaczając na ten cel środki zaoszczędzone na jedzeniu:

Мы ограничили свою пищу: суп и каша — вот наш обыденный стол; ужин отменили. [...] Как сейчас вижу перед собой Катушу с поваренной книгой в руках, готовящую для них кушанья и подливы.

(s. 53)

Przybyłe na zesłanie kobiety chciały również finansowo wspierać więźniów, jednakże nie miały one prawa swobodnie dysponować własnymi pieniędzmi — ówczesne realia więziennego życia na to nie pozwalały. Przyśyłane przez bliskich środki finansowe kobiety musiały oddawać w depozyt naczelnikowi kopalni, który skrupulatnie rozliczał je z każdego wydanego rubla. Wołkońska przywołuje ostrą rozmowę z naczelnikiem, który sprzeciwił się wydawaniu przez nią pieniędzy na koszule dla więźniów.

Однажды [...] поехала [...], чтобы представить Бурнашеву свои счета. Он всегда прочитывал их со вниманием, а на этот раз рассердился не на шутку и сказал мне: «Вы не имеете права раздавать рубашки; вы можете облегчить нищету, раздавая по 5 или 10 копеек нищим, но не одевать людей, находящихся на иждивении правительства». — «В таком случае, милостивый государь, прикажите сами их одеть, так как я не привыкла видеть полуголых людей на улице».

(s. 43)

Mimo ciężkich warunków życia panujących na Syberii i niezależnie od dużego zaangażowania w sprawy dekabrystów kobiety nie przestawały troszczyć się o siebie. Wołkońska wspomina, że wraz z Trubecką, jak przystało na osoby z ich pozycją społeczną, zawsze dbała o swój wygląd i strój. Obie księżne zachowywały pozory dawnej świetności i gracji, dodając otuchy sobie i innym.

Я ездила в телеге со своим человеком, но прилично одетая и в соломенной шляпе с вуалью. Мы с Катасей всегда одевались опрятно, так как не следует никогда ни падать духом, ни распускаться, тем более в этом крае, где благодаря нашей одежде, нас узнавали издали и подходили к нам с почтением.

(s. 42)

Utrudnione kontakty z mężem, brak wolności, tułaczka, niedogodności życia codziennego, mieszkanie w małych izbach lub też w ciemnych, więziennych celach, bieda, brud, przenikliwe zimno, samotne spędzanie świąt religijnych — pobyt na wygnaniu był bolesnym doświadczeniem dla młodej kobiety. Mimo to w *Pamiętniku* w wypowiedziach księżnej nie odnajdziemy skargi na los. Wołkońska znosiła cierpienie z godnością, cierpliwie, chociaż nieustannie tęskniła za bliskimi, których zostawiła, wyjeżdżając na Syberię.

Jej smutek z powodu zesłania wzrastał wówczas, gdy obserwowała służące wyjeżdżające do Rosji:

Не могу передать, с какой грустью мы смотрели на их отъезд в Россию; заключенные стояли все у окон, провожая глазами их телегу; каждый из них думал: «Этот путь загражден для меня».

(s. 40—42)

Po latach, gdy straciła już nadzieję na powrót całej rodziny z wygnania do domu, pogodziła się ze swoją dolą, modliła się jedynie o możliwość wyjazdu dzieci:

Первое время нашего изгнания я думала, что оно, наверное, кончится через 5 лет, затем я себе говорила, что будет через 10, потом через 15 лет, но после 25 лет я перестала ждать. Я просила у Бога только одного: чтобы он вывел из Сибири моих детей.

(s. 58)

Modlitwy księżnej zostały wysłuchane — w 1855 roku Wołkońska powróciła z zesłania. W tym też czasie syn Michaił, z polecenia gubernatora Mikołaja Murawiowa, służbowo wyjechał do Petersburga. Mąż Sergiej zgodę na wyjazd otrzymał rok później, po amnestii.

Wydarzenia związane z życiem więźniów, zwłaszcza te tragiczne, zapadały głęboko w serca dekabrystek. Wołkońska na kartach *Pamiętnika* wspomina samobójstwo zesłańca Iwana Iwanowicza Suchinowa, który dopuścił się tego czynu na wieść o wydanym na niego wyroku śmierci za nieudaną ucieczkę z więzienia, oraz wstrząsającą egzekucję dwudziestu zesłańców.

Солдатам скомандовали стрелять, но их ружья были стары и заржавлены, а сами они, не умея целиться, давали промахи то в руку, то в ногу; словом — это было настоящее истязание.

(s. 61)

Wśród wielu tematów podejmowanych przez Wołkońską rzadko pojawiają się wypowiedzi dotyczące powstania dekabrystów i jego uczestników. Taki komentarz występuje dwukrotnie. Pierwszy raz, gdy księżna rozmyślała na temat wydarzeń 14 grudnia 1825 roku. Wzmianka ta zamieszczona została zaraz po opisie przywitania z mężem. Kobieta, z szacunku i wzruszenia, upadła przed mężem na kolana, całując jego i kajdany.

Сергей бросился ко мне; бряцание его цепей поразило меня: я не знала, что он был в кандалах. Суровость этого заточения дала мне понятие о степени его страданий. Вид его кандалов так воспламенил и растрогал меня, что я бросилась перед ним на колени и поцеловала его кандалы, а потом — его самого. Бурнашев стоящий на пороге, не имея возможности войти по недостатку места, был поражен изъясвле-

нием моего уважения и восторга к мужу, которому он говорил «ты» и с которым обходился, как с каторжником.

(s. 38)

Wołkońska wyraziła wówczas przekonanie, że nawet jeśli poglądy dekabrystów wydają się „szaleństwem”, to każdemu, kto dla dobra ojczyzny i ze względu na swoje poglądy poświęca zdrowie i życie, należy się szacunek i cześć. Jednocześnie skłaniała się ku przypuszczeniu, iż dekabrystowski zryw był przedwczesny. Kolejny raz autorka wypowiedziała tę myśl w zakończeniu memuarów, dodając, że nie można rozpoczynać działań w imię wolności narodu bez poparcia wojska i bez odpowiedniego przygotowania ludu. Tym samym wyraziła solidarność z rewolucyjnym programem dekabrystów. Powtórzyła też powszechną wówczas opinię o tym, że powstanie nie zostało właściwie zorganizowane, a data jego wybuchu była i przedwczesna, i przypadkowa.

Realia przygnębiającego, mrocznego życia na Syberii sprzyjały zniechęceniu, apatii, często prowadziły do pogodzenia się z własnym losem. Dekabryści starali się oprzeć negatywnym wpływom otoczenia. Rozległe, uniwersalne zainteresowania, chęć poznawania otaczającego świata i siła woli pozwoliły im zachowywać wewnętrzną wolność, niezależność myślenia i hart ducha. W skromnych warunkach więziennych zesłańcy prowadzili badania, gromadzili materiały empiryczne, realizowali swe pasje. Do takich zesłańców należeli bracia Andriej i Piotr Borysowowie, gruntownie wykształceni w dziedzinie botaniki i ornitologii. Ich działalność memuarystka charakteryzuje w następujący sposób:

[...] прогулки эти длились по несколько часов; при этом братья Борисовы, страстные естествоиспытатели, собирали травы и составили коллекцию насекомых и бабочек.

(s. 45)

Inny więzień, o którym pisze Wołkońska, Mikołaj Bestużew, zajmował się portretowaniem dekabrystów i wyrobem pierścionków z kajdan zesłańców, a nieznan z imienia Torson wykonywał modele młynów i młocarni.

W gronie zesłańców pojawiali się także poetycko uzdolnieni twórcy. W *Pamiętniku* Wołkońska wyraża swe uznanie dla twórczości księcia Aleksandra Odojewskiego. Zaprezentowała wiersz jej poświęcony — *Кн. М.Н. Волконской*, w którym podmiot kreśli liryczny obraz pięknej, choć smutnej i wrogiej krainy, za jaką uznawana była Syberia, a na tym tle ukazuje prowadzone przez Wołkońską dzieło pomocy zesłańcom.

Kazimiera Lis¹² dostrzega pojawienie się mitu Syberii w literaturze rosyjskiej tego okresu. Ta pełna sprzeczności kraina inspirowała zarówno tych

¹² K. Lis: *Syberia w historii literatury Rosji carskiej. Realia i mity*. Kielce 2009, s. 53—56.

poetów, którzy nigdy jej nie odwiedzili (Kontratij Rylejew), jak i zesłańców (Aleksander Odojewski, Wilhelm Küchelbecker, Aleksander Bestużew). Wszyscy oni nadali Syberii obraz zimnego, groźnego kraju-więzienia, tragicznie wpisującego się w losy zesłańców. Badaczka słusznie twierdzi, że powstała na wygnaniu poezja, inspirowana osobistymi doświadczeniami twórców, „dokumentowała wraz z bogatą literaturą pamiętnikarsko-wspomnieniową więź mitu z historią, z codzienną egzystencją sybirskich więźniów”¹³.

Pamiętnik Marii Wołkońskiej przedstawia życie uczestników zrywu niepodległościowego z roku 1825 przebywających na zesłaniu na Syberii. Jest on także świadectwem zaangażowania kobiet w dzieło pomocy dekabrystom. One, poświęcając młodość, pozycję społeczną, zaszczyty, przyszłość dzieci, decydowały się na wygnanie, aby obecnością i pracą wspierać uwięzionych mężów. Jedną z nich była autorka memuarów. Wyjeżdżając i pracując na Syberii, wykazała się dużą odpowiedzialnością, odwagą, siłą charakteru i heroizmem. Mimo iż we wspomnieniach Wołkońskiej nie znajdziemy prezentacji ówczesnych poglądów, na ich podstawie nie poznamy motywów jej postępowania czy też nie znajdziemy informacji o osobistych przeżyciach z tego okresu, to jednak przedstawione w nich subiektywne relacje poświęcone życiu na wygnaniu można traktować jako dokument epoki, uzupełniający wspomnienia samych dekabrystów.

¹³ Ibidem, s. 56.

Дария Амброзяк

ЖИЗНЬ НА ССЫЛКЕ НА ОСНОВЕ ЗАПИСОК МАРИИ НИКОЛАЕВНЫ ВОЛКОНСКОЙ

Резюме

В мемуаристике XIX века важное место занимает тема восстания декабристов. Свои переживания, связанные с этим событием, представляли как непосредственные участники восстания на Сенатской площади Петербурга, между прочим, С. Трубецкий, Е. Оболенский, А. Муравьев, М. Лунин, Н. Муравьев, так и спутницы их ссылки: М. Волконская, П. Анненковая, О. Иванова. Одной из первых женщин, которая отправилась в след за мужем, приговоренным к двадцатилетней каторге и пожизненному заключению, была Мария Волконская. Свои переживания, связанные с поездкой и пребыванием в Сибири она представила в *Записках*, которые написаны в конце 50-гг. XIX века. Сопутствуя мужу во всех местах его заключения, Волконская познакомилась со всякими трудностями жизни в Сибири. В Благодатске, Чите или Петровске вместе с другими женщинами: А. Муравьевой, Е. Нарышкиной, Н. Фонвизиной, баронессой А. Розен, она оказывала помощь

мужу и другим ссыльным. Пребывание в ссылке было горестным испытанием для молодой женщины: сложные контакты с мужем, страдание, отсутствие свободы, скитание, неудобства повседневной жизни, маленькие комнаты, темные тюремные камеры, нищета, грязь, холод. Несмотря на это в *Записках* мы не найдем жалобы на судьбу. Волконская страдает с достоинством и терпением. Представленные в мемуарах субъективные описания жизни на добровольной ссылке, являются документальным свидетельством эпохи, которое дополняет воспоминания декабристов.

Главные слова: Мария Волконская, женщина, мемуаристика XIX века, ссылка, Сибирь, декабристы

Daria Ambroziak

LIFE IN EXILE IN THE LIGHT OF MARIA VOLKONSKA'S *MEMOIRS*

Summary

The Decembrist rising holds an important place in the nineteenth century memoiristic writing. This historical event found expression in the memoirs of those patriots who took part in the 1825 revolutionary upheaval: S. Trubecki, J. Obolenski, A. Muraviov, M. Lunin, N. Muraviov, as well as the women who accompanied them in exile: M. Volkonska, P. Annenkova, O. Ivanova, M. Bryzgalova, O. Balashkina, M. Frantsevaya. Princess Maria Volkonska was one of the first women who followed her exiled husband Sergei Volkonski. Her *Memmoirs*, written in the second half of the nineteenth century, include an account of her life experiences in Siberian places of exile such as Blagodatsk, Tsita and Piotrovsk. Princess Volkonska as well as other women: A. Muraviova, J. Naryshkina N. Fonvizina and A. Rozen eagerly helped the exiled. Life in exile was a very traumatic experience to the young woman: difficulties in personal contacts with her husband, lack of freedom, homelessness, cold, dirt and poverty. It is important that Princess Volkonska does not complain, but manages to retain her dignity throughout the hardships she has to endure. The subjective account of princess Volkonska's *Memoirs* is a valuable record of the time spent in exile, which supplements the memoirs of the exiled Decembrists.

Key words: Mariya Volkonskaya, woman, XIXth century memoirist, exile, Siberia, Decembrists

Kreacja kobiety z ludu w dramacie Pisiemskiego *Gorzki los* (1859)

Bogusław Mucha

Aleksy Pisiemski (1821—1881) należy do zapomnianych, raczej niedocenianych, pisarzy rosyjskich. Nie był to zresztą talent pierwszej wielkości w literaturze ojczystej XIX wieku. Żył i działał przecież w czasach triumfu dzieł Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja, niejako w ich cieniu. Ze względu na tematykę swych opowiadań, powieści i dramatów dość szybko się zresztą jako pisarz zdezaktualizował. Interesowało go bowiem życie ludu rosyjskiego z czasów pańszczyźnianych. Takie właśnie ukierunkowanie jego twórczości miało uzasadnienie w czynnikach natury biograficznej: dziad pisarza był chłopem pańszczyźnianym¹, a on sam miał w swym życiu dziesięcioletni okres pracy zawodowej (po ukończeniu studiów matematycznych na Uniwersytecie Moskiewskim) na stanowisku urzędnika do specjalnych poleceń przy gubernatorze kostromskim. Liczne podróże służbowe Pisiemskiego po całej guberni pozwoliły mu na rzetelne poznanie życia i obyczajów warstwy włościańskiej², co później znalazło wyraz m.in. w zbiorze *Szkice z życia chłopów* (1852—1855), utrzymanym w konwencji estetyki tzw. szkoły naturalnej³.

W roku 1854 Pisiemski podał się do dymisji i zamieszkał na stałe w Petersburgu. Odtąd mógł się bez przeszkód poświęcić działalności literackiej. Na ten właśnie okres przypadła jego współpraca ze znanym (a raczej osławionym) miesięcznikiem «Библиотека для чтения» redagowanym przez „barona Brambeusa” (pseudonim Józefa Sękowskiego), którego od roku 1857 zastąpił

¹ А. Горнфельд: *Писемский Алексей. Энциклопедический словарь. Издатели Брокгаус и Ефрон*. Т. 46. Санкт-Петербург 1898, s. 693.

² З. Власова: *А.Ф. Писемский*. В: *Русская литература и фольклор. (Первая половина девятнадцатого века)*. Ленинград 1976, s. 384.

³ И. Видуэцкая: *Писемский Алексей*. В: *Русские писатели. Биобиблиографический указатель*. Ред. П. Николаев. Т. 2. Москва 1990, s. 133. Własowa zaszeregowała Pisiemskiego do grupy pisarzy szkoły naturalnej.

inny Polak i katolik, chociaż zruszczony — Albert Starczewski⁴. Współpraca Pisiemskiego z tym periodykiem była ze wszech miar pożyteczna — pisarz nie tylko mógł w nim drukować swe utwory, ale też zapoznawał się z wieloma dziełami zachodnioeuropejskimi, publikowanymi w przekładach na łamach tegoż właśnie periodyku. Tak było też w roku 1858, gdy «Библиотека для чтения» ogłosiła powieść *Ulana* popularnego w Rosji Józefa Ignacego Kraszewskiego⁵.

Ten ludowy utwór polskiego pisarza o miłości młodego szlachcica Tadeusza do pięknej wieśniaczki Ulany, która porzucona przez niego popełniła samobójstwo, zainspirował wyobraźnię twórczą Pisiemskiego, wyczulonego na tematykę chłopską i niesprawiedliwość społeczną. W rezultacie zaledwie rok później na łamach miesięcznika «Библиотека для чтения» pojawił się nowy utwór Pisiemskiego — *Gorzki los* (1859), uważany za „pierwszy w literaturze rosyjskiej dramat z życia wsi”⁶. Nieliczni badacze komparatyści nie mają wątpliwości, że autor wykorzystał wątek fabularny powieści Kraszewskiego *Ulana*⁷, odpowiednio go adaptując do potrzeb dramatu i rosyjskiego kolorytu lokalnego.

Bohaterkami obydwu utworów są młode kobiety wieśniaczki: Ulana i Lizawieta. Łączy je uroda i skrywana niechęć do mężów, za których wyszły bez miłości. To ona właśnie staje się przyczyną ich tragedii. Obydwie kobiety marzyły o wielkim uczuciu. Lizawieta — podobnie jak Ulana — znalazła swój ideał w osobie młodego ziemianina Czeglowa-Sokowina,

⁴ Albert Starczewski (1818—1901) „był Polakiem z pochodzenia i katolikiem, prawdopodobnie jednak zrusyfikował się już we wczesnej młodości. Był [...] człowiekiem bardzo pracowitym, szczególną domenę jego zainteresowań stanowiły słowniki i encyklopedie, także prasa. [...] Wiadomo, że w 1847 r. Starczewski przejął od Sekowskiego »Bibliotekę dla czytelników« i że od 1852 r. miał w swoich rękach periodyk »Syn Otieczestwa«”. L. Bazyłow: *Polacy w Petersburgu*. Wrocław 1984, s. 178, 179.

⁵ Zob. E. Kucharska: *Początki sławy literackiej Józefa Ignacego Kraszewskiego w Rosji*. „Slavia Orientalis” 1963, nr 4, s. 491—500; Z. Barański: *Rola i miejsce literatury polskiej w rosyjskim życiu społecznym i literackim drugiej połowy XIX wieku*. W: *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich*. Red. S. Fiszman, K. Sierocka. Wrocław 1969, s. 159—171.

⁶ Z.B.[arański]: *Pisiemski Aleksiej*. W: *Słownik pisarzy rosyjskich*. Red. F. Nieuważny. Warszawa 1994, s. 303. Pogląd ten, powtarzany także przez innych badaczy, nie jest ścisły. Albowiem za prekursora ludowego dramatu rosyjskiego uważany jest Aleksy Potiechin (1829—1908), autor dramatu „chłopskiego” *Sąd ludzki — nie boży* (1854), napisanego za radą dramaturga Aleksandra Ostrowskiego. Zob. Л. Лотман: *А.Н. Островский и русская драматургия его времени*. Москва—Ленинград 1961, s. 152. Zob. również: С. Касторский: *Писатель-драматург А.Н. Потехин. Из истории русских литературных отношений 18—20 веков*. Москва 1959, s. 181.

⁷ Zob. np.: А. Лобода: *«Горькая судьбина», Писемского и её литературный прототип*. «Университетские известия» 1906, № 9, s. 11; W. Hahn: *Wstęp*. W: J.I. Kraszewski: *Morituri*. Kraków 1925, s. CXXV; Е. Цыбенко: *Польский социальный роман 40—70-х годов XIX века*. Москва 1971, s. 86.

człowieka wykształconego, dobrego i czulego. Podczas długiej nieobecności męża, Ananiasza Jakowlewa, pracującego za zgodą dziedzica w Petersburgu, nie była w stanie zapanować nad swymi namiętnościami, odwzajemnianymi przez Czegłowa, a kiedy przyszło opamiętanie i gorzka refleksja, wtedy okazało się, że jest już za późno. Owocem tej zakazanej miłości było nieślubne dziecko, którego przecież nie dało się ukryć przed powracającym z Petersburga mężem⁸.

Tak rozpoczyna się pierwszy akt dramatu Pisiemskiego *Gorzki los*. Jego akcja umiejscowiona jest w izbie chłopskiej, należącej do wzbogaconego włościanina, Ananiasza Jakowlewa. Uzyskał on od swojego dziedzica Czegłowa zezwolenie na pracę zarobkową w Petersburgu. Znalazł się więc w uprzywiłejowanej — jak na stan chłopski — sytuacji materialnej. To rzutowało na jego władczy, dumny i bezwzględny charakter, dając mu prawo lekceważącego odnoszenia się do biedaków wiejskich⁹. Położenie Lizawiety tym bardziej było więc nie do pozazdroszczenia.

Scena pierwsza w czteroaktowym dramacie Pisiemskiego odgrywa rolę *Vorgeschichte* — przygotowania widza i czytelnika do wydarzeń, będących konsekwencją zdrady małżeńskiej. Z dialogu Matryony, matki Lizawiety, z sąsiadką Spiridoniewną dowiadujemy się o szczegółach romansu dziedzica Czegłowa z urodziwą żoną chłopca Jakowlewa. Okazuje się, że jeszcze przed ślubem z nim dziewczyna zakochała się ze wzajemnością w młodym paniczku. Jednakże bieda i brak posagu zmusiły ją, za namową matki, do poślubienia obojętnego jej sercu bogatego wieśniaka Ananiasza. Po jego wyjeździe do Petersburga romans dziedzica z Lizawietą już bez przeszkód był kontynuowany¹⁰. Dziewczyna pokochała panicza za jego stosunek do niej — pełen dobroci, pieszczot i czułych słów¹¹. Tego rodzaju uczucia nie zaznała od prymitywnego i władczego męża, który zwyczajem chłopów pańszczyźnianych traktował żonę jak swą własność, skazaną na jego łaskę i niełaskę.

⁸ To jedna z nielicznych różnic między utworem Kraszewskiego i Pisiemskiego. Ulana też całkowicie zatraciła się w miłości do panicza Tadeusza, ale bez konsekwencji, jakich doświadczyła Lizawietka.

⁹ Ananiasz Jakowlew jest typem „gospodarza i władcy”, zapowiadającego pojawienie się „kupca pokroju burżuazyjnego”. Л. Лотман: *А.Ф. Писемский. В: История русской литературы в четырёх томах*. Т. 3: *Расцвет реализма*. Ленинград 1982, s. 221.

¹⁰ Pomysł ten mógł Pisiemski zapożyczyć od Kraszewskiego. Tadeusz Mrozoczyński pozbywa się ze wsi Oksenia (męża Ulany), wysyłając go z towarem do dalekiego Berdyczowa, a potem do Łucka, aby bez przeszkód i narażenia się na plotki kontynuować romans z jego żoną, którą początkowo był zauroczony.

¹¹ Ulana w rozmowie z Tadeuszem narzeka na nieczułość Oksenia, który często ją bił. Dlatego zamarzyła się jej zupełnie inna miłość: „Pańskie kochanie bardzo jakieś piękne, trochę smutne, a choć smutne, to miłe. I kończy się, mówią, zawsze niewesoło”. J.I. Kraszewski: *Ulana. Powieść poleska*. Wrocław 1958, s. 40. Zupełnie podobnie ocenia swą miłość do panicza Lizawietka.

Matka bohaterki wraz z sąsiadką zastanawiają się nad sposobem zapobieżenia konsekwencjom zdrady córki. Namawiają ją do ukrycia przed powracającym mężem półtoramiesięcznego niemowlęcia — jawnego dowodu zdrady małżeńskiej. Ale Lizawieta postanowiła rzucić wyzwanie losowi: „popelniłam grzech i biorę na siebie winę” — mówi do matki¹². Tę siłę daje jej miłość do panicza, która uczyniła ją odważną i bezkompromisową, gotową walczyć o prawo do swojego szczęścia. Aleksander Brückner określił postawę bohaterki *Gorzkiego losu* jako „walkę o wolną miłość, którą się od George Sand swego czasu przejął [w domyśle — Pisiemski]”¹³. Nie mylił się, wskazując na inspirującą rolę Aurory Dudevant — pisarki francuskiej (bardziej znanej pod pseudonimem George Sand), która odegrała wybitną rolę w życiu literackim, artystycznym i obyczajowym epoki romantyzmu. Zarówno jej biografia, jak i liczne powieści feministyczne były dobrze znane i podziwiane w Rosji oraz naśladowane przez pisarzy lat czterdziestych, zwłaszcza z kręgu szkoły naturalnej¹⁴.

W tym momencie dochodzimy do konstatacji ważnych dla zrozumienia motywów postępowania Lizawiety oraz takiej, a nie innej jej kreacji. Entuzjastą „george-sandyzmu” był również A. Pisiemski, którego zawsze interesował los kobiet rosyjskich, także tych z warstwy chłopskiej. Może o tym świadczyć powieść *Bojarszczyzna* (napisana w latach 1844—1847, wydana w 1858 roku), inspirowana dziełem George Sand *Indiana* (1832), w którym pisarka poruszyła problem kobiety buntującej się przeciwko tradycyjnej moralności i obyczajowości, demonstrującej prawo do miłości zgodnej z jej naturalnymi skłonnościami. Zaprezentowany tu został dramat kobiety, „której wina polegała jedynie na tym, iż nie będąc w stanie znieść upokorzeń doznawanych od gruboskórnego i prymitywnego małżonka, szukała ratunku w uczuciu do innego człowieka”¹⁵.

W latach czterdziestych XIX wieku pisarze rosyjscy coraz częściej — za sprawą dzieł George Sand — poruszali problem emancypacji kobiet, ich prawa do szczęścia osobistego (nierzadko w tzw. wolnym związku). Temat ten

¹² Полное собрание сочинений А.Ф. Писемского. Т. 23. Санкт-Петербург 1896, s. 38. Dalsze cytaty podaję według tej edycji. Dramat *Gorzki los* nie został dotychczas przełożony na język polski.

¹³ A. Brückner: *Historia literatury rosyjskiej*. T. 2: 1825—1914. Lwów—Warszawa—Kraków 1922, s. 168. Ananiasza Jakowlewa nazywa uczony „Otellem wiejskim”, stwierdzając, że on i jego pan są „równie nienaturalni” (s. 169).

¹⁴ В. Кулешов: *Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина)*. Москва 1977, s. 73—75, 175—183, 288—290.

¹⁵ J. Skrunda: *Proza powieściowa Aleksego Pisiemskiego*. Wrocław 1988, s. 10. Problem losów kobiety w społeczeństwie rosyjskim najlepiej ukazał Pisiemski w swej najbardziej znanej powieści *Tysiąc dusz* (1858). Jej bohaterką jest „powiatowa panienka” Nastia Godniewa, wielka entuzjastka George Sand, kierująca się w swym życiu postulatami emancypacyjnymi wielkiej Francuzki.

w zasadzie dotyczył kobiet ze środowiska szlacheckiego. Tymczasem Pisiemski jako pierwszy w literaturze rosyjskiej zaprezentował tego rodzaju „wyzwoloną” bohaterkę z warstwy chłopskiej.

Zasygnalizowana tu w największym skrócie fabuła *Indiany* prowadzi nas już bezpośrednio do dramatu *Gorzki los*, zawierającego przecież analogiczny wątek i przesłanie ideowe. Lizawieta stanęła przed trudnym wyzwaniem: Jak powiedzieć mężowi o zdradzie i o pozamałżeńskim dziecku? Ale Ananiasz już dowiedział się o tym od chłopca Nikona, który go przywiózł ze stacji kolejowej. Jednak otwarty pozostawał dla niego problem ojcostwa. Żona zaspokoila jego ciekawość, zachowując się przy tym odważnie i godnie. Nie rzuciła się do nóg męża z błaganiami o wybaczenie „grzechu” — jak tego oczekiwał, lecz wyraziła gotowość poniesienia kary: „Chcesz — to porąb mnie, chcesz — to okaż łaskę” (s. 54).

Rozwścieczony Ananiasz nie był w stanie zapanować nad sobą, dając upust swemu okrucieństwu. Lizawietę nazwał „bezwstydną szelmą”, po czym pobił ją do utraty przytomności. Pisiemski tego rodzaju formę kary mógł zapożyczyć od Kraszewskiego. Na wiadomość o zdradzie Ulany z dziedzicem oszalały z gniewu Okseń „bił nieszczęśliwą, która głośno krzyczała, wyrывая się i wołając: — Ratujcie, ratujcie! On mnie chce zabić!” (s. 66). Dopiero potem Ananiasz się zreflektował. Żonie zabronił dalszych kontaktów z dziedzicem, a wśród mieszkańców wsi rozpowszechnił informację o tym, jakoby to on był ojcem dziecka.

Akt drugi *Gorzkiego losu* przenosi widzów do gabinetu dziedzica, który na swój sposób przeżywa dramat Lizawiety, ale nie potrafi zdobyć się na jakiegokolwiek działanie, topiąc smutek w alkoholu. Niewątpliwie dręczą go wyrzuty sumienia. Nie jest więc cynicznym uwodzicielem, ale cierpiącym młodzieńcem, rozpaczliwie szukającym jakiegoś rozwiązania. Nie umie go znaleźć nawet wtedy, kiedy Lizawieta powiadamia go, że mąż zabiera ją wraz z dzieckiem do Petersburga. Po jej odejściu u Czeglowa pojawia się Ananiasz z czynszem. Dziedzic oznajmia mu, że żona go nie kocha, na co ten replikuje: „To zmuszę ją, aby mnie pokochała” (s. 69). Panicz zapewnia chłopca, że nie stosował wobec Lizawiety żadnej presji. Ich związek opierał się tylko na miłości. Czeglów ostrzega Ananiasza, iż w razie stosowania przez niego przemocy wobec żony udzieli schronienia jej i synkowi we własnym domu¹⁶.

W akcie trzecim sceneria zmienia się. Znowu bohaterowie dramatu spotykają się w chacie Ananiasza. Tym razem jest z nimi rządca oraz kilku chłopów. W ich obecności i na oczach męża dochodzi do buntu Lizawiety w obronie jej szczęścia do miłości. Bohaterka oznajmia wszystkim, że nie pozwoli dłużej

¹⁶ Wobec dziedzica Ananiasz jest pokorny, gdyż w dalszym ciągu zależy mu na jego zgodzie na dalszą pracę w Petersburgu, natomiast w stosunku do rządcy Kalistrata Grigorjewa nie odczuwa żadnego skrępowania. Wie bowiem od mieszkańców wsi, że to właśnie on namówił dziedzica na romans z Lizawietą.

tyranizować się mężowi. Nie waha się przyznać, iż jest kochanką panicza i chce do niego wrócić. Wówczas Ananiasz, doprowadzony do szału tą jawną zdradą małżeńską, silnym uderzeniem zabija jej dziecko z nieprawego łoża. Zaskoczeni tą sceną świadkowie próbują na rozkaz rządcy schwytać przestępcę, ale ten ratuje się ucieczką.

Akt czwarty prowadzi już do finału dramatu małżonków. Ananiasz został schwytyany i doprowadzony do domu Czegłowa. Tutaj są już urzędnicy policyjni i sędziwi oraz rządcą. Przesłuchanie jest tylko formalnością, gdyż przestępstwo zostało dokonane przez Ananiasza na oczach wielu świadków. W tej sytuacji zdesperowany, lecz ukorzony chłop przyznaje się do winy. Zostaje zakuty w kajdany i odprowadzony przez isprawnika (naczelnika policji powiatowej) do aresztu. Sprawiedliwości stało się zadość¹⁷.

Za dramat *Gorzki los* Pisiemskiemu przyznano nagrodę Akademii Nauk¹⁸. Mimo to ów „ponury i rozdzierający dramat z czasów poddaństwa”¹⁹ nie spotkał się z jednoznacznie pozytywnymi opiniami krytyków²⁰. Apollon Grigorjew uważał ten utwór za jeden z najśłabszych w dorobku pisarza²¹. Z kolei Michał Michajłow, poeta, publicysta i działacz rewolucyjny, z aprobatą powitał dramat Pisiemskiego: „Nie znamy utworu — pisał — który by z takim realizmem ukazywał najistotniejsze aspekty rosyjskiej rzeczywistości”²². Natomiast Konstanty Aksakow, krytyk z obozu słowianofilskiego, nie krył oburzenia treścią *Gorzkiego losu*: „Trudno sobie wyobrazić dramat — stwierdzał — który by pozostawił równie przykre, przygnębiające wrażenie”²³.

¹⁷ W pierwotnej wersji dramatu Ananiasz miał stać się atamanem szajki rozbójników i zabić rządcę Kalistrata Grigorjewa. Ale wybitny aktor Aleksander Martynow odradził pisarzowi taki finał (cenzura mogła go bowiem zakwestionować), podpowiadając inne rozwiązanie. Według jego koncepcji bohater miał się ukorzyć przed społecznością wiejską i przyjąć wyznaczoną mu karę. Pisiemski zastosował się do takiej propozycji. П. Анненков: *Художник и простой человек. Из воспоминаний об А.Ф. Писемском*. «Вестник Европы» 1882, кн. 4, s. 651.

¹⁸ *Русская литература*. «Отечественные записки» 1860, Т. 83, s. 54.

¹⁹ R. Śliwowski: *Od Turgieniewa do Czechowa. (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku)*. Warszawa 1970, s. 132. W następnym zdaniu autor pisał: „Każdy element tej sztuki jest dzisiaj anachroniczny”.

²⁰ Zob. recenzje: П. Басистов — «Современность» 1860, № 1; Р. Михайлов — «Русское Слово» 1860, № 2, 11; А. Майнов — «Санкт-Петербургские ведомости» 1860, № 65, 67, 69; Н. Некрасов — «Московский вестник» 1860, № 119; С. Дудышкин — «Отечественные записки» 1860, № 1, 11—12 i in.

²¹ А. Григорьев: *Литературная критика*. Москва 1967, s. 428.

²² Н. Михайлов: «Горькая судьбина», драма в 4 действиях А. Писемского. «Русское слово» 1860, № 2, s. 8. Z kolei historyk literatury Aleksander Skabiczewski powiązał utwór Pisiemskiego z tzw. sytuacją rewolucyjną w Rosji (1859—1861), gdy szeroko dyskutowano o sprawie uwłaszczenia chłopów, którzy coraz częściej buntowali się przeciwko państwu. Dlatego dramat ten był — w przekonaniu krytyka — bardzo aktualny. А. Скабичевский: *А.Ф. Писемский, его жизнь и литературная деятельность*. Санкт-Петербург 1894, s. 68.

²³ К.А.[ксаков]: *О драме г. Писемского «Горькая судьбина»*. «Русская беседа» 1860, Т. 16, s. 134.

Najbardziej bezkompromisowo odniósł się do utworu secnicznego Pisiemskiego krytyk z obozu rewolucyjnych demokratów Mikołaj Dobrolubow. Szczególnie oburzyła go kreacja postaci Ananiasza Jakowlewa, którą skrytykował przy okazji analizy dramatu Aleksandra Ostrowskiego *Burza*. Wymieniony bohater „jest oszczerstwem na naturę rosyjską i rosyjską rzeczywistość — pisał Dobrolubow — [...] Jeśli jest naprawdę człowiekiem silnym, jak go właśnie autor chce przedstawić, wtedy powinien zwrócić swój gniew wprost na przyczynę swego nieszczęścia, albo całkowicie się przewyciężyć w przekonaniu, że nikt tu nie jest winien”. W rezultacie „jest to po prostu małoduszny i nierozsądny awanturnik”²⁴. Dobrolubow nie krył pretensji do Pisiemskiego, że przedstawiony przezeń protest chłopów pańszczyźnianego nie miał charakteru rewolucyjnego. Ale przecież nie mogło być inaczej, skoro dramaturg uważał lud rosyjski za bierny i konserwatywny.

Pisiemskiemu bardzo zależało, aby jego dramat pojawił się na scenach rosyjskich. Nie było to jednak takie proste jak w przypadku druku *Gorzkiego losu*. Cenzura teatralna dała zgodę na wystawienie sztuki dopiero w 1863 roku²⁵, a więc dwa lata po manifeście cara Aleksandra II o zniesieniu poddaństwa chłopów. W ten sposób utwór stracił aktualność, gdyż traktował o niedawnych wprawdzie, lecz już minionych, czasach pańszczyźnianych. Sztuka wystawiona była w Moskwie (w 1863 i 1864 roku) oraz w Petersburgu (w latach: 1863, 1864, 1876, 1881), ale bez większego powodzenia, chociaż rolę Lizawieży kreowały najlepsze wówczas aktorki: Pelagia Striepietowa i Maria Jermołowa. Była to ich ulubiona rola²⁶.

O niepowodzeniu *Gorzkiego losu* decydowała też inna przyczyna. Od pewnego czasu zaostczał się konflikt między pisarzem a obozem rewolucyjnych demokratów Mikołaja Czernyszewskiego i Dobrolubowa. Ten antagonizm ideowy osiągnął swoje apogeum po ogłoszeniu antynihilistycznej powieści *Wzburzone morze* (1863), w której Pisiemski zaatakował ruch rewolucyjny²⁷. Od tego czasu krytyka rosyjska przestała interesować się tym pisarzem, a jeśli sporadycznie to czyniła, z reguły były to sądy negatywne.

²⁴ M. Dobrolubow: *Dziela wybrane*. Warszawa 1950, s. 278 (brak nazwiska tłumacza). Inny znów krytyk, dla odmiany, zachwycił się wszystkimi głównymi bohaterami *Gorzkiego losu*, którzy są „pięknymi ludźmi”: Ananiasz — „rozumny, pracowity, szlachetny, szczery i dobry”, Lizawieża — „pokorna, dobra, kochająca istota”, jej matka — „dobra i sprawiedliwa”, większość chłopów — „mądrzy i honorowi ludzie, a najlepszy i najbardziej sprawiedliwy jest sam humanitarny dziedzic”. А. Зеленский: *Алексей Писемский, его жизнь, литературная деятельность и значение в истории русской письменности*. В: *Полное собрание сочинений А.Ф. Писемского*. Т. 1. Санкт-Петербург—Москва 1895, s. 72.

²⁵ *История русского драматического театра*. Т. 5: 1862—1881. Москва 1980, s. 435.

²⁶ М. Еремин: *А.Ф. Писемский*. Москва 1956, s. 25.

²⁷ Zob. analizę tej powieści w książce Jolanty Skrundy: *Proza powieściowa Aleksego Pisiemskiego...*, rozdział *W kręgu antynihilizmu* — „Wzburzone morze” (s. 88—124).

Богуслав Муха

**ОБРАЗ КРЕСТЬЯНКИ В ДРАМЕ ПИСЕМСКОГО
ГОРЬКАЯ СУДЬБИНА (1859)**

Резюме

Роман Крашевского *Уляна*, опубликованный в русском переводе на страницах ежемесячника „Библиотека для чтения” (1858), произвел большое впечатление на Алексея Писемского, в то время одного из редакторов упомянутого журнала. Под влиянием этого романа русский писатель создал драму из народной жизни крепостного крестьянства. Её героиня — Лизавета — во многом напоминает польский прототип. В том и другом произведении общей темой является трагедия замужних женщин полюбивших молодых помещиков. В отличие от Крашевского Писемский — следуя принципам романов Жорж Санд — указал Лизавету как гордую и независимую женщину, которая смело защищает право на личное счастье.

Главные слова: женщина, крепостное крестьянство, Писемский, Крашевский, драма

Bogusław Mucha

**AN ORDINARY PEASANT WOMAN IN PISIEMSKI'S
DRAMA *GORZKI LOS* (1859)**

Summary

Kraszewski's novel *Ulana* published in Russian translation became the source of inspiration for Pisiemski's drama *Gorzki los*, which is regarded as the first drama in Russian literature. As the Polish writer did, the Russian writer presented the seduction of an ordinary, married peasant woman by a nobleman. However, unlike Kraszewski, Pisiemski depicted his protagonist as a brave woman who is ready to fight for her love. Such an image of Lizawieta was influenced by popularity of novels in George Sand's Russia. Pisiemski's novelty lies in convincing the readers that peasant women should be given equal rights in pursuit of their happiness.

Key words: woman, peasantry, Pisemsky, Kraszewski, drama

O postaciach kobiet w dramacie Lwa Tołstoja *Ciemna potęga* i w jego polskich naśladownictwach

Halina Mazurek

Niebywałą popularność pierwszego dramatu Tołstoja, głównie poza granicami Rosji, mierzyć można nie tylko jego częstymi adaptacjami scenicznymi (przede wszystkim we Francji) i artykułami krytycznymi na jego temat, ale również zainspirowanymi przezeń sztukami pisarzy europejskich. Napisana w 1886 roku *Ciemna potęga* urzekła treścią i siłą wyrazu artystycznego np. Gerharta Hauptmanna (*Przed wschodem słońca*, 1889; *Woźnica Henschel*, 1897), Octave'a Mirbeau (*Potęga pieniądza*, 1903), Bernarda Shawa (*Zdemaskowanie Blanco Posneta*, 1909), w Polsce zaś zafascynowała Władysława Orkana (*Wina i kara*, 1904), Stanisława Wyspiańskiego (*Sędziowie*, I red. — 1900, II red. — 1907), Leopolda Staffa (*Południca*, 1920). Pisarzy młodopolskich, zainteresowanych życiem ludu i dążących do stworzenia dramatu ludowego, przyciągnęła w utworze autora *Wojny i pokoju* tematyka wiejska, zwłaszcza motyw demoralizacji i rozwarstwienia mieszkańców wsi, a głównie uzależnienie od władzy pieniądza, od cywilizacji miejskiej, od namiętności i emocji prowadzących do zbrodniczego czynu. Problemy te Tołstoj ujął w kategoriach psychologiczno-społecznych, a życie mieszkańców wsi przedstawił nader realistycznie. Dzikie namiętności i żądze określił mianem ciemnej potęgi, która popycha bohaterów do przekraczania granic moralnych i usprawiedliwiania występków swoiście pojętą sprawiedliwością i koniecznością zaspokajania własnych potrzeb życiowych. *Ciemna potęga* ukazuje powolne, stopniowe rodzenie się i dojrzewanie w umysłach bohaterów zbrodniczego planu, a następnie konsekwentne wcielanie go w życie. Po raz pierwszy w dramacie na oczach widza pokazane zostało zabójstwo. Emil Zola, powołując się na dokładny opis scen drastycznych, zaliczył sztukę do literatury naturalistycznej. Przyczynił się wielce do jej spopularyzowania. Młodopolanie odcinali się od realizmu, ale zdarzało im się nierzadko wykorzystywać motywy naturalistyczne, choć interpretowali je po swojemu oraz nadawali im zupełnie inne funkcje i sensy.

Przedstawiając realność wsi rosyjskiej, wiejskie „królestwo ciemnoty”, Tolstoj ubarwił je głównie postaciami kobiet — wiejskich ladies Macbeth, nie przebierających w środkach, by osiągnąć zamierzony cel. Tytuł sztuki nie pozostawia wątpliwości, co jest w niej najważniejsze — uleganie mocy ciemnej potęgi, a jak pokaże jej treść — sile grzechu, pokusie bogactwa, deprawującemu wpływowi miasta. W polskich dramatach będących echem dzieła Tolstoja więcej uwagi udziela się problemom winy i kary, poświęcenia się, odkupienia i ofiary¹. Dramaturdzy nie opisują już tak szczegółowo, jak autor *Anny Kareniny*, samego procesu zbrodni. Oś dramaturgiczną ich sztuk stanowią głównie konsekwencje dokonanego już występkę oraz spustoszenie, jakie posiał on w duszach tych, którzy nie mogli przeciwdziałać złym czynom, a teraz męczą się poczuciem win niezawinionych. Determinuje to ukształtowanie postaci, również kobiecych.

W *Ciemnej potędze* grają one role najważniejsze. Są przede wszystkim inicjatorkami wszelkiego zła. Centralną postacią jest Anisja, ale to Matriona, jej przyszła teściowa, namawia ją, by przyspieszyła zgon chorego męża, trując go. Przedstawia takie tego usprawiedliwienie: „Gdyby jeszcze chłop twój był krzepki, ale przecież tylko nazywa się, że żyje. Już nie życie mu sądzone”². Dorzuca potem: „Ale oleje święte — to już koniecznie”. Nie można tego uznać za cynizm, bo Matriona jest prostacka, prymitywna i ograniczona. I choć zapewnia, że „nie z jednego pieca chleb jadła”, nie chce i nie potrafi zdobyć się na to, by nie naruszać granic moralnych. Sugerowanie otrucia Piotra, a potem namawianie syna do zabójstwa jego własnego dziecka i do szybkiego wydania za mąż uwiedzionej pasierbicy Anisji, Akuliny, nazywa prostą drogą: „Chodź drogą to nie zabłądzisz. Uciekasz od wilka, wpadniesz na niedźwiedzia” (s. 141). Nikita kopie w piwnicy grób, a Matriona wysyła po niemowlę Anisję, wołając za nią: „Nie zapomnij ochrzcić. Ja tu popilnuję. Macie krzyżyk?” (s. 110). Do każdej okazji dopasowuje odpowiednie przysłowie, ale nie ma to nic wspólnego z tzw. mądrością ludową, którą starali się pokazywać pisarze w utworach poświęconych życiu ludu rosyjskiego, kreujących barwne postacie wieśniaków, których spryt i filozofia życiowa oparte były na przestrzeganiu podstawowych wartości moralnych. Zepsuta do szpiku kości matka Nikity chce wprowadzić, żeby „wszystko było jak należy, porządek”, niemniej zamierza to osiągnąć za wszelką cenę. Jej pozorna mądrość życiowa zawiera się w słowach: „Żeby w swoim domu człowiek nie mógł zrobić tego co chce? [...] I rad by człowiek nie grzeszyć, ale co tu zrobić?” (s. 107—111). Matriona kieruje się co prawda przede wszystkim dobrem syna, choć też swoją korzyścią, jednak siebie wyłącza z ewentualnej odpowiedzial-

¹ Pisałam o tym w artykule *Wina i kara. Dramat Lwa Tolstoja Ciemna potęga i jego echa europejskie*. „Slavia Orientalis” 2010, nr 4.

² L. Tolstoj: *Utwory dramatyczne*. Przeł. J. Pomianowski. Warszawa 1957, s. 20. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

ności, nadmienając, że w razie jakiegokolwiek niepowodzenia zaprzeczy, iż dostarczyła truciznę: „Krzyż pocałuję, żadnych prosków nie dawałam i nie widziałam” (s. 47). Odpiera skutecznie sprzeciwy Nikity, który nie chce zabić dziecka, a do Anisji zwraca się tymi słowami: „Litosierny on. Trudno mu, biedactwu. Ale co tam. Jego grzech” (s. 111). To bezdusność, perfidia, obłuda w prymitywnym wydaniu. Tępota i ciemnota ujawniają się najbardziej poprzez słowa wypowiedane spokojnie, z pewnością siebie i z przekonaniem o ich słuszności.

Matriona nie ma żadnych obiekcji, ona wręcz nie wie, co to jest. Potrafi doskonale manipulować synem, a zwłaszcza zakochaną w nim Anisją. Każdą sytuację świetnie wykorzystuje dla zrealizowania własnych zamiarów. Aby szybciej skłonić wahającą się Anisję do otrucia Piotra, chwali spryt kobiet, mówiąc o mężczyznach, że to „nie na ich rozum”. Kiedy natomiast trzeba zabezpieczyć pieniądze po zmarłym Piotrze, wtedy zwraca się do Nikity: „Bo to baba potrafi co obmyślić? [...] babski naród wiadomo jaki, a z ciebie bądź co bądź — chłop. [...] Zabierz pieniądze. Będziesz miał babę w rękę” (s. 62). Nikita składa pieniądze do banku i żyje z procentu, zaniedbując żonę. To też doradziła mu matka, która nie omieszkała w tej sprawie zasięgnąć opinii urzędnika z miasta. A ten za stosowne wynagrodzenie pouczył, jak oszukać Anisję i pozbawić ją możliwości dostępu do gotówki.

Tołstoj po raz kolejny zaznacza deprawujący wpływ miasta na mieszkańców wsi. Najbardziej ulega mu Nikita, który po ślubie z Anisją przestaje się nią interesować i wolny czas spędza w karczmach miejskich, przepijając pieniądze żony i nie kryjąc przed nią romansu z Akuliną. W trzecim akcie Matriona znika z dramatu, pojawia się natomiast jej mąż, Akim, jedyna pozytywna postać. Akim stara się nakłonić Nikitę, aby ten zaczął żyć jak człowiek. Ale dobro — jak podkreślał często Tołstoj — przeważnie jest bezsilne wobec zła, które cechuje się aktywnością, kusi oraz przyciąga słabych i wahających się. Matriona zatem znów pojawia się w akcji, aby jak zawsze intensywnie namawiać syna tym razem do usunięcia wszystkich dowodów jego zdrady. Potem każe mu, jako ojczymowi, pobłogosławić ikonami Akulinę i jej przysłego męża. Zdruzgotany Nikita jest bliski samobójstwa. Mając na sumieniu zbrodnię, nie może przejść do porządku dziennego. Nie znajduje bratniej duszy, która pomogłaby mu podjąć stosowną decyzję. Od matki słyszy: „Głędzisz od rzeczy. Niby prawda — po nocy strach bierze, ale poczekaj tylko, jak świt się zrobi, a jeszcze jak dzionek jeden, drugi przejdzie, to ani wspomniesz. [...] Idź i pobłogosław; wszystko jak się należy, żeby porządnie, żeby skończyć i już” (s. 127, 141). Zły czyn nie wywiera na Matrimonie żadnego wrażenia, bo jest na tyle zepsuta, zimna, wyrachowana na swój prostacki sposób, że straciła wszelką zdolność do współczucia, do ludzkiego przeżywania nieszczęść i niepowodzeń.

Dokładnego odpowiednika postaci Matryony nie znajdziemy w polskich śladach *Ciemnej potęgi*. Matka Elżbiety z *Winy i kary* Orkana stanowi złagodzoną nieco wersję reprezentantki zła. Zapewne dlatego, że wypowiedź poetycka Orkana jest zawoalowana, metaforyczna i szlachetna. Znaczenie właściwe pewnych zdarzeń pozostawia zatem w sferze domysłów. Wilhelmina sprowadza swoją nieślubną córkę „ze świata”, aby przedstawić ją całej wsi, a potem jej biologicznemu ojcu, Łukaszowi, który już przy pierwszym spotkaniu okazuje silny, acz nienaturalny pociąg do Elżbiety. Opinia gości o Łukaszu: „Majątek ma — bezdietny jest — może ją zabrać do domu i majątek jej zapisać”³, może wyjaśnić cel przywołania córki do domu. Potwierdzają go późniejsze wypowiedzi Wilhelminy, która wybrała się do Łukasza, by odwiedzić córkę i jednocześnie bacznym okiem obejrzyć włości byłego kochanka. Więcej o bogactwie już się nie mówi, gdy tymczasem w utworze Tolstojana stanowi ono przez cały czas przedmiot pożądania, temat rozmów i cel, do którego zdążają bohaterowie, wybierając drogę występnych czynów. Wilhelmina jest przebiegła, ale potrafi dobrze się maskować. Składając wizytę w domu Łukasza, udaje, że nie zauważa kazirodczego związku córki i ojca — przyczyny choroby żony Łukasza, Anny. A przecież wątpliwości nie pozostawia fakt, że Łukasz i Elżbieta zajmują „izdebkę”, natomiast Anna śpi „w komorze”. Wilhelmina okazuje fałszywe współczucie Annie. Za przyczynę jej cierpienia uznaje fizyczną chorobę serca, a nie duszy. Oferuje się leczyć małżonkę Łukasza „sercowym zieleń”. Może to wzbudzać podejrzenia o chęci otrucia kobiety, zwłaszcza że skrzywdzonej Annie wciąż wydaje się, że w nocy ktoś stoi nad jej łóżkiem i obserwuje ją, że przeszkadza ona Elżbiecie i Łukaszowi, którzy czekają na jej śmierć. Troska Wilhelminy jest pozorna — nie wynika z jej życzliwości i szczerości, tylko z chęci wywiedzenia się, ile kobiecie zostało jeszcze życia. Miast pocieszać chorą, Wilhelmina ciągle rozprawia o jej ślepotcie i sugeruje: „Że was też tak Bóg nawiedził... i za co... za jaki grzech ludzki...” (s. 35). Jakby chciała usprawiedliwić grzech własny i swojej córki. Orkan nie eksponuje drastycznych scen, niemniej z zachowania Wilhelminy odczytać można jej niedobre intencje w stosunku do Anny. Za żadną cenę nie chce dopuścić do wyjawienia całej prawdy o tym, co się dzieje. Dąży do tego natomiast owczarz Dyzma, przyjaciel Anny, swoisty dramaturgiczny rezoner, znawca ludzi, który opowiadając historie wzięte z życia, stara się uzmysłowić bohaterom, jak należy odbierać rzeczywistość. Ale Wilhelmina nie chce rozumieć jego opowieści i podtrzymywać z nim rozmowy, by nie doprowadzić do niewygodnej dla niej i jej córki sytuacji. Jest zakłamana, udaje obojętność. Ukrywanie stanu rzeczywistego pozwala żyć jej córce — jak sama mówi — „w szczęściu”. Stara się także i wobec pozostałych mieszkańców wsi zachować pozory przyzwoitości.

³ W. Orkan: *Utwory dramatyczne*. Kraków 1966, s. 20. Pozostałe cytaty pochodzą z tego samego źródła. W nawiasie podaję numer strony.

Nie jest tak ordynarna i obcesowa jak Matriona, niemniej jej postępowanie wynika również z ciemnoty. Słowo to pada w sztuce niejednokrotnie, najczęściej z ust Anny i Dyzmy, którego niepokoi zacofanie wieśniaków niedostrzegających tego, co dzieje się w domu Łukasza, i niepotrafiących, nawet po jego sugestjach, właściwie odnieść się do pojęć winy i kary. A ten problem w utworze Orkana jest najważniejszy. Chodzi w nim nie tyle o rozstrzygnięcie, co się stało, czy związek kazirodczy Elżbiety i Łukasza jest faktem dokonanym, ile o konsekwencje, jakie grzech i poczucie winy wywołują w świadomości bohaterów. Lesław Eustachiewicz zaznaczył: „Problem moralny i psychologiczny tkwi w aktach woli i aktach świadomości, a nie w czynach z zakresu kroniki kryminalnej lub psychopatologii”⁴.

Orkan — w przeciwieństwie do Tolstoja — nie poświęca zbyt wiele uwagi rodzeniu się występku, drastycznym przejawom ciemnoty i negatywnym postaciom. Centralne miejsce w jego dramacie zajmuje Anna, trapiąca się tym, co się stało między Elżbietą i jej mężem, oraz nękana poczuciem winy, skłonna cierpieć za grzech innych i ofiarować siebie, aby grzech ten odkupić. Takiej postaci kobiecej nie ma w sztuce Tolstoja. Postaci Akuliny, która w końcu rezygnuje z małżeństwa i decyduje się wspierać przyznającego się do winy Nikitę, brakuje kobiecej refleksji na temat zaistniałych wydarzeń. Tolstoj nie opisuje tego, co dzieje się w jej duszy. Nie przytacza jej rozmyślań o tym, co jest winą, a co powinno być karą. Anna zaś od samego początku, od pojawienia się Elżbiety czuje niepokój duszy. Jest niewidoma, toteż ma wyostrzone inne zmysły, „widzi” zatem to, czego nie są w stanie dojrzeć inni. Żadnej z postaci *Ciemnej potęgi* nie stać by też było na taką metaforę:

Wiecie... gdy patrzę w siebie, widzi mi się, że mam trzy w sercu przegrody — jedna nad drugą. W tej na dnie popiół i w tej środkowej popiół — a ta na wierzchu krwawi się żywym ogniem... Żeby i ta wygasła — byłby spokój... O, jak ja spokoju pragnę! Całą znużoną duszą! [...] Jak ich widzę tak spokojnych, gdy mnie serce pęka, to mi i to przychodzi... że może tak musiało się stać... odwieczne przeznaczenie... Gdyby to było prawdą — lżej by było... bo cóż? Nikt tu nie byłby winien... [...] czemu ja cierpię? I czemu oni nawet nie wzdrygnięci strachem zła, które pełnią? Czyżby w naturach swoich nic nie czuli, ino tę skłonność ohydną ku sobie?

(s. 45—46)

Postacie negatywne kierują się taką właśnie „ohydną” skłonnością, swoimi dzikimi namiętnościami. Poczucie winy jest im obce. Tak je pokazuje Tolstoj. Anna zaś dręczy się rozmyślaniami o grzechu i karze, które — według niej — wiszą nad jej domem. Rozdarta wewnętrznie nie wie, co ma myśleć i jak postąpić. Skłonna jest, tak jak ludzie ze wsi, uznać, że jej ślepotą jest karą za jakieś winy. Ostatecznie ciągle poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się stało, oraz rozmyślania nad słowami Dyzmy: „Jeno co do

⁴ L. Eustachiewicz: *Dramaturgia Młodej Polski*. Warszawa 1982, s. 166.

winy, to trza podumać... Bo albo niczyjej nie ma, albo jest wina wszystkich. [...] bo któż z nas po ludzku żyje?... Niby do Boga dążymy, a do człowieka my jeszcze nie doszliśmy...” (s. 72), doprowadzają ją do decyzji o poświęceniu własnej osoby. Zaczyna coraz częściej myśleć i mówić o śmierci. Orkan wyróżnia tę postać kobiecą, każąc jej wyrażać duszę wierszem. Inny, lepszy świat po tamtej stronie wydaje jej się krainą upragnionego przez nią spokoju. Widzi ją jako ukwieconą, zieloną łąkę, tonącą w słońcu. Poetycka symbolika jej wypowiedzi nie jest zrozumiała dla postaci negatywnych, zacofanych i niemyślących, choć również te pozytywne postaci nie od razu dostrzegają w metaforycznym języku Anny postanowienia odejścia z ziemskiego świata. Skrzywdzona, śmierć swoją traktuje jako ofiarę za grzechy — z jednej strony, z drugiej zaś — jako wybawienie zarazem. Na ubolewania wiejskich kumoszek: „Przecieście też i Bogu mili byli, jak i ludziom... i takie was nie-szczęścia karzą... Dość, że noc na was przyszła przez te oczy, [...] to jeszcze teraz ta słabość... [...] Kto wie za czyją winę...” (s. 89), przed śmiercią odpowiada już bardziej zdecydowanie: „Winy nie ma...”. Taka właśnie postać kobieca — łagodna, pokorna, wrażliwa, rozdarta wewnątrz przez grzechy innych i własne poczucie winy, szukająca rozpaczliwie wyjścia z takiego położenia, szczerze zaniepokojona dziejącym się złem, gotowa poświęcić życie, żeby odkupić nie swoje winy, zajmuje centralne miejsce w dramacie Orkana. W *Ciemnej potędze* natomiast główną postacią kobiecą jest reprezentantka zła — Anisja.

Tego rodzaju osoba w *Winie i karze* nie występuje na pierwszym planie, co jest zgodne z założeniami autora, koncentrującego swą uwagę nie na przedstawianiu występku, lecz na problemie określonym w tytule. Elżbieta, córka Łukasza i jego kochanka jednocześnie, pojawia się w akcji sztuki zaledwie parę razy i niewiele mówi. Za to już na samym początku sztuki słychać jej głośny śmiech, skomentowany przez Annę: „Tak złe się tylko śmieje... Szatan krąży...” (s. 20). Grzech Elżbiety zdradzają przede wszystkim jej gesty, zwłaszcza namiętne uściski przy powitaniu z ojcem, a chwilę potem oderwanie się obojga od siebie „ze wstydem i strachem”, jak informuje tekst poboczny. Dziewczyna niechętnie rozmawia z kimkolwiek oprócz swojej matki, której skarży się, że czuje się nieswojo przy Annie. Wydaje jej się bowiem, że ta, choć ślepa, przenika ją całą i widzi wszystko. Takie odczucia powoduje nieczyste sumienie, krzywda uczyniona poczciwej osobie. Elżbieta jednak nie ma wyrzutów:

Wilhelmina

Że was też tak Bóg nawiedził... i za co... za jaki grzech ludzki...

Anna

Wtedy jeszcze grzechu nie było!

Elżbieta

(wybuchła nagłym śmiechem)

Anna

O! (chwyta się dłonią za piersi)

Wilhelmina

(surowo)

Elzo!

Elżbieta

(ocierając łzy)

Cóż ja winna... przypomniało mi się...

(s. 35)

Anna jej przeszkadza tym, że po prostu jest, stara się więc ją ignorować, demonstrując przy każdej okazji swoją uprzywilejowaną pozycję w domu Łukasza. Nie uważa za stosowne niczego wyjaśniać czy się usprawiedliwiać, zbywa wszystkich milczeniem lub rzuconym od niechcienia i wyrwanym z kontekstu słowem w obawie, aby w dłuższej rozmowie nie dotknąć przypadkiem tematu grzechu. Milczenie i pewność siebie Elżbiety pogłębia jej winę. Złe przecucia Anny, krzyżujące się z wymownymi gestami i zachowaniami Elżbiety, wyznaczają kolejne etapy dramatu, poświęconego zgłębianiu duszy człowieka skrzywdzonego przez winę innych i przekonującego siebie o potrzebie ofiary za grzechy.

Dramat Tolstoja zaś koncentruje się na postaciach występnych. Kolejną jest Anisja, podobnie jak Elżbieta, kierująca się przede wszystkim namiętnością, ale w przeciwieństwie do bohaterki *Winy i kary* wyrażająca emocje nie tylko przez gesty i zachowania. Na początku nie mówi wiele, nie jest nawet w stanie dokładnie wytłumaczyć swoich uczuć. Kiedy jednak pojawia się zagrożenie, że Nikitę trzeba ożenić, ostrzega: „Bacz, Mikitka: jeżeli to twój pomysł, to już ja ci pokażę... Nie mogę bez niego żyć. Nie puszcze go” (s. 13). W pierwszej chwili myśli o odebraniu życia sobie, a nie mężowi. Opiera się namowom Matryony, bo wie, że ciężko chory Piotr, jak sama powiada, „umrze, nie dziś, to jutro”. Drzemiące w tej postaci złe instynkty wyczuwa jako pierwsza Akulina, zwracając się do macochy: „Suka z ciebie, diablica, o! Diablica, suka”. Matriona właściwie tylko wyzwala je i ukierunkowuje. Zaniedbywanie męża, romans z Nikitą, oschłość w stosunku do domowników nie umykają bacznej obserwacji Akuliny, która w końcu w akcie zemsty odbierze macosze Nikitę. Wszystkie trzy kobiety są w zasadzie bardzo podobne, gdyż poddają się całkowicie władzy ciemnej potęgi. Każda jednak na swój sposób. Anisja początkowo nie ma takiej pewności siebie i beczelności jak jej przyszła teściowa. Myśl o utracie Nikity wzmacnia jej dżiką do niego namiętność i nie pozwala opanować emocji. Decyzja o zabiciu dziecka przychodzi jej łatwiej niż wcześniej otrucie Piotra, a wciągnięcie w zbrodnię Nikity staje się usprawiedliwieniem grzechu: „Niech nie ja tylko! Niech on też weźmie grzech na siebie. [...] Jak ginąć to razem” (s. 108—109). Anisja wszakże nie tyle myśli o uspokojeniu samej siebie, ile o odwecie na młodym mężu, o zniszczeniu jego związku z Akuliną. Teraz ona chce mieć go w rękę:

Patrzcie go, jaki czyścioszek! [...] Naznęcałeś się nade mną, ale już tego dosyć. [...] Jeździłeś mi po karku, ale teraz moja kolej przyszła. Idź, powiadam, bo coś takiego zrobię, że!... [...] Natrząsałeś się nade mną z tą swoją pluchą przylepną! Ale dosyć tego! [...] Ważny byłeś, teraz poczekaj, sam zobaczysz, jak to bywa. Pychy ci ubędzie.

(s. 108—109)

Osobowość Anisji zmienia się w ciągu trwania akcji. Zło potęguje się w niej, wzrasta odwaga i stanowczość w podejmowaniu zbrodniczych decyzji. Matriona to już ukonstytuowany charakter, Anisja — zmieniający się z dnia na dzień, nie tyle z powodu wyrachowania, ile pod wpływem namiętności do Nikity i związanych z tym szalejących emocji. Zwierza się Kumie:

Nieboszczyk mój srogi był, a jak chciałam, tak kręciłam; tutaj nie mogę Kumciu. Jak go tylko zobaczę, to mi serce mięknie. Śmiałości przy nim nie mam żadnej. Chodzę koło niego jak zmokła kura.

(s. 71)

Było tak, dopóki Nikita nie dokonał zbrodni, co pozwoliło Anisji za triumfować nad mężem, wypowiedzieć głośno swoje żale, a potem spokojnie snuć plany na przyszłość. Na weselu Akuliny pociesza zgnębionego Nikitę, jak wcześniej czyniła to Matriona: „Pozbyliśmy się wszystkich kłopotów i tej naszej przeszkody też się pozbywamy [Akuliny — H.M.], teraz tylko żyć i weselić się. [...] Takam rada, że wprost nie wypowiedzieć. Jakbym za ciebie drugi raz szła” (s. 142). Stopniowo upodabnia się do Matriony, hartując swój charakter poprzez kolejne występki, które umacniają jej bezdusność, aprobatę dla wszelkiego zła, czynionego w imię własnej wygody, oraz specyficznie rozumianego porządku rzeczy i mylnego pojęcia o grzechu. Anisja chwilę przed zabiciem niemowlęcia, szukając krzyża, zwraca się do parobka: „Ochrzcić trzeba. A jak umrze, Boże, zmiłuj się. Niechrzczone! Przecie grzech!”, ten zaś odpowiada: „A jakże, wiadomo, porządek musi być...” (s. 120). Nic ją nie różni od teściowej. Nad obiema — mentorką i jej uczennicą — panuje ciemna potęga zła i namiętności. I nic nie wskazuje na to, że w ich domu kiedykolwiek będzie inaczej. Dziesięcioletnia córka Anisji z pierwszego małżeństwa, Aniutka, domyślająca się, co wokół niej się dzieje, pyta parobka Mitrycza, czy dusza niemowlęcia pójdzie do Boga, „bo potem by się przecież zeświniła”. Otrzymuje taką oto odpowiedź:

Jeszcze jak się ześwini! jak tu baba nie ma się ześwinić? Kto was uczy? Co ty zobaczysz? Co usłyszysz? [...] Bo i co to takiego — ta wiejska baba? Błoto, i nic więcej. Tyle was bab w Rosji, a wszystkieście ślepe jak te krety — nic nie wiecie, tylko jak krowom urok odczytać [...] Jak pod grzędę dzieci nosić, do kur — tyle wiecie, [...] Tyle was milionów, a wszystkieście jak te leśne zwierzęta. Jak wyrosła tak i umrze.

(s. 124)

W tym kontekście przyszłość Aniułki wydaje się już przesądzona. Stary Mitrycz, choć sam wyrósł w tym środowisku i do ludzi światłych się nie zalicza, wypowiada o rosyjskich wieśniaczkach prawdziwy sąd.

Tołstojowskie postacie kobiet nie poddają się tradycyjnym kwalifikacjom. Same siebie nazywają w złości „diablicami i sukami”. Określenie *femme fatale* nie przystaje do egzotyki rosyjskich wieśniaczek. Zacořane wiejskie baby kierują się w tym swoim „królestwie ciemnoty” sobie tylko znanymi, wymyślonymi dla własnej wygody regułami, które nie mają nic wspólnego z ogólnie przyjętym systemem wartości moralnych. One go nawet nie naruszają, bo nie mają o nim pojęcia, nikt je niczego nie nauczył, jak słusznie powiada Mitrycz.

W polskich nawiązaniach do *Ciemnej potęgi*, w kreacji wizerunku kobiet często przejawia się czynnik irracjonalny, a głównym powodem ich występów staje się przede wszystkim namiętna miłość. W przeciwieństwie do bohaterok dramatu Tołstoj, nie lekceważą swoich win, gnębiąc się wyrzutami sumienia oraz nieuchronnością i wymiarem kary za świadome przekraczanie barier moralnych. Jeśli Elżbieta z *Winy i kary* Orkana, śmiejąc się z wszystkiego, od czasu do czasu jednak poważniała i lękała się skrzywdzonej Anny, to Jewdocha z *Sędziów* Wyspiańskiego pragnie odkupić winę własną śmiercią. Na sugestię ojca, by zwróciła się po pomoc do kościoła, odpowiada zdecydowanie, że nie uchroni ją to przed bólem i rozpaczą, gdyż tylko wraz ze śmiercią wszystko się skończy i pójdzie w niepamięć. Jewdocha jest służącą w żydowskiej rodzinie, a kiedyś była dzieckiem bogatego gazdy, którego majątek zagarnął Samuel, jej obecny chlebodawca. Niewiele pamięta z dawnych lat i szczerą miłością darzy jego syna, Natana. Ten zaś uczuć tych nie podziela i zmusza ciężarną dziewczynę początkowo do otrucia się, potem do zabicia ich dziecka. Toteż Jewdocha, choć cierpi z powodu popełnionego grzechu i prosi Natana, aby ten przerwał jej męki, pozbawiając ją życia, uzmysławia sobie z czasem, że nie może brać całej odpowiedzialności na siebie. Nie jest w stanie powstrzymać emocji i wybucha, gdy słyszy od ojca: „cięży tobie twój grzech”:

Nie mam winy
ani mi cięży grzech — źle mi na świecie!
Oto wszystko — co się ode mnie dowiecie.
A że mi to jest źle, że serce strute,
że mam ręce, jak w więzach, zakute
a na czole znamię wypalone
wstydu — i że kocham, i że nienawidzę,
i że płaczę, że jęków się wstydzę
że wstręt targa mną i w nim żyć muszę
żem w bezdroża te zagnała duszę,
że mi się próżną zda ulga z kościoła,
to może prawda już, że śmierć mnie woła⁵.

⁵ S. Wyspiański: *Dramaty*. Kraków 1970, T. 2, s. 418.

Jewdosze „źle na świecie” jest też dlatego, że pozostaje osamotniona w swoim bólu. W rozmowie z ojcem, kiedy opowiada o prześladowających jej wyobraźnię wizjach piekielnych, wyraża ukrywane dotąd pragnienie, że może ktoś, np. ojciec, poświęciłby się dla odkupienia jej grzechów. Jewdocha — jedyna postać kobieca w *Sędziach* — osaczona przez mężczyzn, zagubiona, niemająca w nikim oparcia, wykonuje wszystkie polecenia Natana, licząc na odwzajemnienie miłości. Kiedy Natan — męski odpowiednik Anisji — zamierza się ożenić, Samuel (rola Matryony) podpowiada synowi zabicie Jewdochy. Ona chce śmierci i ginie zastrzelona w wyniku szarpaniny Natana z jej bratem, który po latach, tak jak ojciec, przybył, żeby się zemścić za krzywdę wyrządzoną przez Samuela. Tragedia dopełni się jednak później, kiedy młodszy syn Samuela, Joas, poświęci życie dla odkupienia ojcowskich win. Jego śmierć jest wynikiem nagłej ingerencji losu. Pod jej wpływem Samuel się odrodzi, przyzna się do wszystkiego i wyrazi skruchę. Jewdocha nie jest w *Sędziach* postacią najważniejszą, stanowi narzędzie w rękach Natana i jego ojca, narzędzie przeciwko niej samej. Jednak głęboko odczuwając swoją winę, nie może przejść do porządku dziennego, jak Anisja i Matryona. W przeciwieństwie do nich uważa, że nic nigdy już nie będzie „godnie, składnie, tak jak trzeba”. Nie popełniła zbrodni z premedytacją, działała w emocjach i pod naciskiem ze strony Samuela i Natana. Zawładnęła nią ciemna potęga, ale nie na tyle, by zatrzeć w niej, tak jak w jej rosyjskich krewnych, Matryonie i Anisji, poczucie winy, wyrzuty sumienia, ból duszy i świadomość nieuchronności kary. Problem winy i kary — najważniejszy w polskich odwzorowaniach *Ciemnej potęgi* — zdecydowanie zdeterminował kreację postaci kobiecych.

Z kolei *Południca* Staffa rozwija, poza wymienionymi problemami, motyw zemsty i potęguje dzikie namiętności bohaterów. Czynniki irracjonalny w sztuce Wyspiańskiego, dający znać o sobie przede wszystkim w finale, tu przejawia się w wyobrażeniu Południcy, dziewczyny-demona pól, błędzącej w czasie żniw między żniwiarzami i wyszukującej ofiarę, którą pozbawia życia: „Chodzi i krąży wciąż za krzywdę naszą, / Chce krwi w zapłatę...”⁶. Słowa te należą do Jaśka, brata Jagny i syna nieżyjącego Sochy, którego do ruiny majątkowej i psychicznej doprowadził Brzost. Akcja dramatu rozpoczyna się w chwili choroby Brzosta, który na łożu śmierci kaja się i pragnie naprawić wyrządzone krzywdy poprzez małżeństwo swojego syna, Antka, z Jagną i oddanie rodzeństwu zagarniętych włości. Sprawy komplikuje postawa Antka, który ziemi nikomu oddać nie chce, a i do ożenku się nie spieszy, sugerując, że Jagna i Jasiek i tak mogą zamieszkać w jego domu. Zamiany te przejrzała jego była kochanka, Hanka, która uważa, że jedynie ona ma prawo do Antka. To Hanka, główna postać kobieca w sztuce Staffa, odpowiednik

⁶ L. Staff: *Pisma*. Warszawa—Kraków 1933, T. 17, s. 30. Pozostałe fragmenty tekstu pochodzą z tego samego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

Tołstojowskiej Anisji, kieruje biegiem zdarzeń, zwłaszcza że ma czym szantażować Antka, który w przyływie złości, szarpiąc się z ojcem, niechcący doprowadza do jego śmierci. Apodyktyczna, nieznosząca sprzeciwów Hanka, początkowo stara się łagodnie obchodzić z kochankiem. Pociesza go, jak Anisja Nikitę:

Na śmierć się sposobił...
 Już mu niewiele się tu należało.

 Cichaj, już się stało.
 Nikt nie wie... Nie stój taki przerażony...

 A boć to jeden człek ma grzech na świecie,
 A nie turbuje go to i nie gniece.

 Niechaj zmarłych ziemi...
 Nie wrócą oni, są głusi i niemi.
 My przecież żywi, krew w nas jest gorąca,
 Nam świat, kochanie... daleko do końca!
 (s. 56—63)

Hanka — podobnie jak Tołstojowskie bohaterki — nie trapi się poczuciem win swoich i kochanka. Ciągłe odgraża się, że znajdzie sposób, by usunąć przeszkody z drogi do zdobycia Antka. Hanka łączy w sobie cechy Matryony i Anisji, ale tę ostatnią przerasta siłą namiętności. Antkowi powtarza:

Mój ty, ty mój, aż do śmierci!

 Dziewictwom tobie dała, nie pierwszyzna.
 Mój ty na zawsze, żadna się nie przyzna
 Do mego prawa! Nie dam! Ty mój z losu!
 (s. 57, 97)

I słowa dotrzymała. Antek pod wpływem cichej i pokornej Jagny zmienia się, jak Nikita z *Ciemnej potęgi*, postanawia przyznać się do winy i ponieść karę, co niweczy plany Hanka, która próbuje ostatniej szansy i prosi go o przebaczenie, nawet godzi się na rolę kochanki przy boku Jagny. Kiedy i to nie daje rezultatu, przyrzeka zemstę, którą pielęgnowała w sobie właściwie przez cały czas, od śmierci Brzosta i pojawienia się w jego domu Jagny. Teraz, ciesząc się zwycięstwem, przeradza się w ową krwawą Południcę. Namawia oczarowanego nią i zakochanego w niej Jaśka-klusownika do prawdziwego polowania, na człowieka. Żyjący pragnieniem zemsty za wyrządzone zło i stale odwołujący się w swojej wyobraźni do mściwej Południcy Jasiek łatwo daje się namówić, widząc w twarzy ukochanej rysy bladej i zawziętej dziewczyny pół. Omamiony roztaczanymi przez Hanke wizjami ich wspólnych miłosnych

schadzek, strzela do Antka. Hanka różni się wszakże od beznamiętnie zbierającej krwawe żniwo Południcy. Jest przepełniona namiętnością, emocjami, erotyzmem, który ujawnia się w jej sugestywnych opisach scen miłosnych, roztaczanych najpierw przed Antkiem, potem przed Jaśkiem. W kreacji postaci Hanki Staff połączył cechy ziemskie z elementem metafizycznym. Podkreślił związek dziewczyny z naturą, jej zmysłowości z chłodem mściwej zjawy.

Hanka jest postacią pełną życia, energii, kobietą silną, konsekwentną. Od początku nadaje ona ton sztuce Staffa, jest motorem akcji, nigdy nie przejawia słabości, nie ulega namowom, nie waha się: „Zje diabła / Kto mnie osłabi!”, nigdy nie widzi się w roli przegranej. Toteż używa wszelkich sposobów, by zdobyć Antka. Przywdziewa maskę pokornej, prosi o przebaczenie, obiecuje potulność i uległość. Charakteryzuje sama siebie:

Ja szalenica!
 Ja twoją duszę do żywa ubodła...
 Wiem, jestem nędzna, zła, głupia i podła,

 Krwi utoczyłabym z serca dla ciebie,
 Duszy zaparła się, zbawienia w niebie!
 Zło mnie obsiadło! Byłam wściekła, mściwa,
 Ale ja żywa jestem, jestem żywa!

(s. 120—121)

Na odmowę Antka reaguje ze złością: „Słowo moje było kłamem! / Patrz, stoję prosto! Z czołem takim samym, / Jakieś znał zawsze!” (s. 122). Hanka jest postacią barwną. Różni się tym od mrocznej postaci Anisji, choć również ta nie jest w stanie opanować emocji i dla Nikity zrobi wszystko. Jest jednak bardziej oszczędna w słowach, nie potrafi grać i opisywać stanu swojej duszy tak, jak Hanka. Nie dobiera argumentów, żeby przekonać Nikitę. Stać ją tylko na ordynarne odzywki. Jest o wiele bardziej uboga duchowo od Hanki, która ma rozeznanie w rzeczy, umie odróżnić dobro od zła i wie, co może stać się dla człowieka najdotkliwszą karą za popełnione winy. Grozi Antkowi:

Rozgłoszę, rozkrzyczę
 Wszystko przed księdzem, gromadą i światem!
 Ty mój być musisz, albo żyć pod batem
 Hańby i kary. Książd ciebie wywoła
 Z ambony, wygna cię z kruchty kościoła,
 A tłum obrzuci błotem i opluje.

(s. 123)

Choć to pod wpływem dobroduszej i potulnej Jagny Antek przeżywa duchowy przełom, również Hanka przyczynia się do jego pokajania się i przy-

znania do winy, właśnie przed wiejską gromadą, a nie przed sądem. Chłopi sami chcą dokonać sądu, kierując się takim oto podejściem do sprawy: „Boży nad nami gniew zawisnie w niebie, / Jeśli złoczyńcę ścierpim pośród siebie!” Hanka, co prawda, gardzi ludowym obyczajem, nie wierzy w słowa Jaśka o Południcy, zwyczaj ludowe uważa za zabobon, ale zdaje sobie sprawę z tego, jak ważny jest osąd ludu.

Kolejna postać kobieca w *Południcy*, Jagna, stworzona jako swego rodzaju przeciwwaga Hanki, jest chodzącym dobrem, pokorą, przebaczeniem. Nie żywi urazy do Brzosta i jego syna, puszcza w niepamięć doznane krzywdy, wyrzeka się zadośćuczynienia materialnego. Staje u boku Antka, by wesprzeć go duchowo, nawet namawia, żeby połączył się z Hanką. Ale przed gromadą nie radzi mu wyznawać grzechu:

Pójdiesz do księdza, wyznasz na spowiedzi,
Po tajemnicy. Nikto nie dośledzi,
Jeśli na kościół dasz, za ojca duszę,

.....
Wszystko w cichości zrobisz, w Bogu sędzię
Mieć ino będziesz i czyste sumienie.

(s. 119)

Kiedy wiadomym staje się to, że Antek do Hanki nie wróci, Jagna coraz bardziej się do niego przywiązuje. Cieszy ją jego nawrócenie, ale martwi wzrastająca chęć stawienia się przed obliczem tłumu. Odzywa się wówczas w niej instynkt kobiety. Stara się za wszelką cenę odwieść Antka od jego zamiarów:

Ja własną krew dziś bym oddała,
By cię ocalić...

.....
Ja kochająca jestem! Ja kobita!

.....
Ratuj się! Nie bądź kamieniem i głazem!
W świecie spotkamy się i będziemy razem.

.....
Poznamy radość, ciche miłowanie,
Nad głową naszą słońce szczęścia wstanie
Czeka nas jeszcze, co się śni tak cudnie,
Żniwo miłości i życia południe.

(s. 126—128)

W jej marzeniach przejawia się duchowość, delikatność, szlachetność. To, „co się śni tak cudnie”, szczegółowo opowiedziała Hanka i zdołała tym usidlić mężczyznę oraz pobudzić jego wyobraźnię bardziej niż Jagna. Udało jej się to w przypadku Jaśka, ale również w Antku wywołało początkowo waha-

nia. Jednak ostatecznie kontakt duchowy z Jagną, poczucie winy i nieuchronność kary miały decydujący wpływ na jego wybór.

Oba tak bardzo różniące się wizerunki kobiet — zmysłową, cielesną Hanke i duchową Jagnę — łączy siła emocji i namiętna miłość, dająca o sobie znać szczególnie w momentach krytycznych. Owa siła emocji ujawnia dwoistość też w osobowości Jagny, która w zasadzie, tak samo jak jej rywalka, zrobi dla ukochanego wszystko. Nie posunie się do zbrodni, ale w imię spełnienia miłości usprawiedliwi Antka i będzie przekonywać go o odpowiedzialności jedynie przed Bogiem. Nie chce dopuścić do konfrontacji z całą wsią. Kiedy zaś już do tego dochodzi (bo argument „cichego miłowania” nie odniósł zamierzonego skutku), wtedy nie pogardzi kłamstwem, by ocalić Antka. Zarówno drapieżna Hanka, jak i łagodna Jagna nie potrafią się opanować w obliczu zagrożenia miłości. Obie ulegają potędze namiętności, ciemnej sile, wyzwalającej w kobiecie to, co do tej pory kryło się w głębi jej duszy.

W zainspirowanych dziełem Tołstoja polskich dramatach poruszona przez koryfeusza literatury rosyjskiej tematyka odzwierciedla się we wszystkich jej aspektach, zgodnie wszakże z warsztatem twórczym ich autorów i z tendencjami epoki. Najwięcej miejsca zajmuje w nich problem winy i kary, przez autora *Wojny i pokoju* nierozpatrywany zbyt szczegółowo. Problem ów determinuje układ zdarzeń oraz ukształtowanie postaci, także kobiecych, które w interpretowanych sztukach odgrywają role pierwszoplanowe. Fascynacja *Ciemną potęgą* była na tyle silna, że wzorujący się na niej dramaturdzy (z wyjątkiem Wyspiańskiego) też powierzyli decydujące o przebiegu akcji działania kobietom. Tołstoj przedstawił swoje bohaterki w momencie ich decydowania o popełnieniu zbrodni oraz w czasie jej dokonywania. Pokazał w toku wydarzeń, jak stopniowo wyzwala się w nich zło, jak grzęzną w grzechu, jak jeden występny czyn w ich wykonaniu pociąga za sobą kolejny. Ale wieśniaczki z *Ciemnej potęgi* nie przeżywają rozterek duchowych i nie męczą się wyrzutami sumienia. Ich oszczędność w słowach, jakaś okrutna konsekwencja w popełnianiu występków i pewność siebie w usprawiedliwianiu grzechu składają się na prawdę psychologiczną postaci. Wstrząsająca treść sztuki nie pozostawia wątpliwości co do realności życia w zdemoralizowanej rosyjskiej wsi. Do utworu Tołstoja niczego już dodawać nie trzeba. Toteż pisarze młodopolscy rozbudowali postacie kobiet, wzbogacając ich kreację o szczegółowe przedstawienie życia wewnętrznego. Owładnięte ciemną potęgą namiętności, złą stronę swojej osobowości prezentują nie tylko poprzez występne czyny, ale również poprzez mówienie o swoim stanie ducha. W Tołstojowskich bohaterkach niepoohamowane emocje wyzwalały zło, w ich polskich odpowiednikach zaś także coś pozytywnego — chęć pójścia na kompromis, rezygnację z zemsty, przyznanie się do winy i gotowość do poniesienia kary.

W polskich sztukach położono nacisk na złożoność natury kobiecej, na jej nieprzewidywalność, na skomplikowaną osobowość kobiety, na isto-

tę oddziaływania owej ciemnej potęgi, niemożliwej do zdefiniowania, lecz nieograniczonej w swej mocy i przybierającej różne oblicza. Młodopolanie, podobnie jak romantycy, wiązali jestestwo kobiety z czynnikiem nadnaturalnym, doszukiwali się w kobiecie demoniczności. Postacie fatalistycznych kobiet stały się niemal nieodzowną częścią struktury ich dzieł. Wieśniaczki w tym względzie nie stanowiły wyjątku. Ale zarówno Tolstoj, jak i naśladowcy jego dzieła — tak jak dzieje się to w literaturze od wieków — probierzem postawy kobiety wobec rzeczywistości uczynili miłość do mężczyzny, potwierdzając po raz kolejny, że dla tego uczucia płeć piękna gotowa jest zrobić wszystko.

Галина Мазурек

ЖЕНСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ДРАМЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО *ВЛАСТЬ ТЬМЫ* И В ЕЁ ПОЛЬСКИХ ПОДРАЖАНИЯХ

Резюме

В статье подвергаются анализу способы начертания образа женщин, которые, как в пьесе Толстого, так и в инспирированных ею драмах польских писателей, являются первостепенными персонажами. В драме *Власть тьмы* они выступают как зачинательницы и виновницы всякого зла. Примитивные и отсталые деревенские бабы, поддающиеся тёмной власти диких страстей, жажде богатства, без никаких сомнений нарушают моральные принципы, во имя выдуманных жизненных необходимостей. Польские драматурги (В. Оркан, С. Выспанский, Л. Стафф) смягчают в некоторой степени такой образ. Они одаряют преступных женщин осознанием собственных вин и необходимости наказания. Обогащают способ представления крестьянок анализом их душевной жизни, подробным описанием страданий и внутренних терзаний.

Разницы в создании образа женщин объясняются отличием способа представления действительности в рассматриваемых драмах. Произведение Толстого показывает русскую деревню в реалистической манере, а героев с общественно-психологической точки зрения. Польские драматурги эпохи «Молодой Польши» создают свои пьесы, соблюдая правила т.н. поэтического реализма.

Главные слова: фемме фатале, любовь, ревность, могущество тьмы, прощение, духовная жизнь

Halina Mazurek

**ON THE FEMALE CHARACTERS IN THE LEO TOLSTOY'S DRAMA
THE POWER OF DARKNESS AND IN ITS POLISH IMITATIONS**

Summary

In the article there are analyzed the ways of shaping images of women who are leading characters in both Tolstoy's play and Polish dramas inspired by it. In *The Power of Darkness* they are presented as the source of all evil. Primitive and backward inhabitants of Russian rural area, possessed by the dark power of wild passions and the lust of wealth, crossing the moral borders with no hesitations, allegedly, in the name of their life needs. The Polish playwrights (W. Orkan, S. Wyspiański, L. Staff) make this images slightly milder by giving the immoral female characters guilty conscience and the awareness of inescapable punishment. They also enrich the creation of rural women with the analysis of their inner life and more detailed description of their dilemmas and suffering.

The differences in depicting the women's images were mainly determined by the way of approaching reality in the interpreted dramas. The Tolstoy's work realistically encapsulates the rural world and presents characters in socio-psychological categories. In contrast, the writers of Young Poland create their plays in the convention of so-called poetic realism.

Key words: femme fatale, love, jealousy, the power of darkness, forgiveness, spiritual life

Fakty i mity w życiu i twórczości dramatopisarki doby modernizmu Łesi Ukrainki

Agata Korycka

Nikt chyba nie pozostawił po sobie tyle niedomówień interpretacyjnych i nikogo chyba twórczość nie była tak elastycznie różnobarwna w swej treści, jak spuścizna poetki doby ukraińskiego modernizmu — Łesi Ukrainki. A jednocześnie — w przypadku chyba żadnego innego autora nie było tak trudno znaleźć metodologicznego klucza interpretacji otwierającego tajniki jego dzieł, jak w przypadku Łesi właśnie.

Ukraińska kultura do ostatniej dekady XX wieku nie miała szansy na wartościową filozoficzną samoocenę. Szansę taką odbierał jej nie tylko totalitarny reżim doby sowietyzacji, który zniwelował niemalże do zera możliwość swobodnej autorefleksji. Ale również patriarchalny, naszpikowany utartymi schematami i określoną wizją świata model krytycyzmu reprezentowany przez twórców początku XX wieku. W takich warunkach dokonywała się interpretacja dzieł Ł. Ukrainki, która siłą rzeczy nie mogła być adekwatna, a której motorem napędowym był, jak się wyraziła Oksana Zabuzko, „kompleks kastrata”¹.

Patriarchalna kultura, choć roszcząca sobie prawa do nowoczesnego podejścia do świata, w gruncie rzeczy nie mogła i nie umiała przyjąć kobiecej siły pod żadnym względem. Twórczość kobiet-pisarzy była uznawana za co najwyżej możliwą, ale na pewno nie zaliczano jej do znaczących. Powodowani owym „kompleksem kastrata” ówcześni twórcy ani myśleli brać na serio kształtujących modernistyczny horyzont ukraińskiej kultury kobiet-pisarek. Przez chwilę jednak wydawało się, że Ł. Ukraince udało się wejść do grona docenionych przez tę kulturę mężczyzn. W 1898 roku Iwan Franko w artykule podsumowującym twórczość poetki dokonał, jak się wyraziła Sołomija

¹ O. Забушко: „*Une princesse lointaine*”: *Леся Українка як культурно-інтерпретаційна проблема (закінчення)*. «Слово і час» 2001, № 3, s. 47. [Tutaj i dalej tłumaczenie z języka ukraińskiego własne].

Pawlyczko, niemalże „kanonizacji” jej dzieł, stawiając je na równi z twórczością Tarasa Szewczenki². Cytat ze względu na jego wymowę i fakt, że na stałe przyłgnał do postaci dramatis personae, warto zacytować w oryginale. Franko pisał: „читаючи м'які та рознервовані або холодно резонерські писання сучасних молодих українців і порівнюючи їх з тими бадьорими, сильними та сміливими, а притім такими простими щирими словами Лесі Українки, мимоволі думаєш, що ся хвора, слабосильна дівчина — трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну”³. „Komplement” Franki z co najmniej dwóch powodów jest dwulicowy i jako taki musi być pisany w cudzysłowie. Po pierwsze dlatego, iż określenie Larasy Kosacz mianem «одинокий мужчина», jest poniżające dla niej jako kobiety, która z gruntu została wtłoczona w namaszczonej wyjątkowością świat męskiej twórczości. Choć słowa te dotyczą Ł. Ukrainki, to w gruncie rzeczy zwracają uwagę nie tyle na twórczość samej poetki, co współczesnych jej mniej utalentowanych pisarzy mężczyzn. Franko, będąc przedstawicielem ówczesnego panteonu patriarchów kultury, nie mógł, rzecz jasna, nadać twórczości Lesi ram innych niż męskie.

Po drugie, ten poniżający komplement o schorowanej i nieatrakcyjnej kobiecie umiejętnie odwraca uwagę od jej twórczości, przenosząc punkt ciężkości na uciążliwą chorobę pisarki. Dało to początek, jak zauważyła Eugenia Kononenko, rodzącemu się mitu o Lesi. Odtąd „nauczycielki języka ukraińskiego nieodmiennie będą opowiadać uczniom na lekcjach, jak Lesi robiono operację na kościach w Berlinie bez narkozy, i jak ona to dzielnie zniosła”⁴. Co warto zauważyć, jak podkreśla Zabużko, ta „schorowana, słaba” kobieta, istotnie cierpiąc na suchoty, wznosiła się na szczyty swojej twórczej aktywności, ani przez chwilę nie pozwalając sobie na litość względem samej siebie: „Хто вам сказав, що я слабка” — buńczucznie pisała o sobie odpowiadając na krytykę Lesia⁵.

Zapoczątkowany przez Franko mit o Lesi, tworzący się już za jej życia, zrodził się z obrazu słabej, nieatrakcyjnej, a przez to niepełnowartościowej kobiety. W okresie zniewolenia reżimem totalitarnym przeobraził się zaś w mit kobiety — cierpiętnicy narodu, kobiety — herosa Ukrainy, kobiety — bogini⁶. Lesia cierpiała i pisała, pisała, choć cierpiała, powie naród. I będzie

² Zob. С. Павличко: *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ 1997, s. 51—52.

³ І. Франко: *Леся Українка. Зібрання творів у 50-ти томах*. Т. 31. Київ 1981, s. 270—272.

⁴ Рог. Е. Кононенко: *Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко)*. В: *Герої та знаменитості в українській культурі*. Ред. О. Груценко. Київ 1999, s. 239.

⁵ О. Забушко: „*Une princesse lointaine*”..., s. 48.

⁶ Рог. Е. Кононенко: *Співоча душа України...*, s. 241.

dostrzegał w jej dziełach ból większy, niż tylko osobistej niemocy fizycznej, ból za ojczyznę, która ginie. W tym samym czasie polityczna wersja wydarzeń stworzy dla wieszczki kostium poetki-rewolucjonistki krzewiącej w swoich dziełach płomienną wiarę w zwycięstwo rewolucji socjalistycznej. Ambiwalencji rozczłonkowania swojej twórczości pomiędzy ideałami narodowymi a filozofią modernizmu, jak pisze Pawłyyczko, doświadczała sama autorka: „ciężko sobie wyobrazić, że jej poezja i dramaturgia, poezja i krytyka literacka napisane zostały przez jedną i tę samą osobę. Tym bardziej trudno sobie wyobrazić, że listy pisała ta sama osoba, która podpisywała wiersze”⁷.

Postmodernizm zaś mit o Łesi nieco uatrakcyjni, dodając mu pikanterii kontrowersyjną interpretacją (nadinterpretacją?) listów poetki do Olgi Kobyłańskiej o przypuszczalnym homoseksualizmie i jednej, i drugiej pisarki, który w dobie modernizmu, rzecz jasna, nie miał prawa zaistnieć. Ważne stało się więc nie tylko odkodowanie znaczenia spuścizny literackiej autorki, ale również faktów (z odrzuceniem mitów) jej życia prywatnego.

Filozoficzno-antropologiczny wymiar jej dzieł mógł zatem wypłynąć dopiero w pluralistycznej kulturze lat dziewięćdziesiątych XX wieku znoszącej dotychczasowe normy. Wielowymiarowość postmodernistycznego witrażu stylów, form i tematów znalazła miejsce dla zadziwiająco ciekawej spuścizny Ł. Ukrainki. Krytycy, tacy jak chociażby Oksana Zabużko, Sołomija Pawłyyczko, Wira Ahejewa, Tamara Hundorowa, Nila Zborowska, Eugenia Kononenko czy Jarosław Poliszczuk, wydobyli głębię talentu dramatopisarki. Nowe spojrzenie na poetkę pozwoliło stwierdzić Serhijowi Mychydzie, iż jest to poetka, której nieobcy jest psychologizm i osobowość będąca mieszanką pozornie wykluczających się typów: cholerycznego i melancholijnego⁸. Można odnotować, iż podobną, ekstrawertyczno-introwertyczną mieszankę osobowości, prezentują bohaterowie autorki.

Wysublimowane odczucie otaczającego świata pozwoliło Łesi podjąć wiele egzystencjalnych tematów ludzkości. Nie były jej obce żadne problemy dotyczące tego świata. Uwadze krytyków nie uszła indywidualność zachowań jej bohaterów. Dramatopisarka nie eufemizowała potrzeb wykreowanych przez siebie postaci. Siłą napędową heroicznych działań bohaterów była ich duża emocjonalność, niejednokrotnie ambiwalentna, ale nie odbierająca wdzięku i klasy ich zachowaniom.

Każda wykreowana przez dramatopisarkę postać godna jest przeanalizowania. W tym miejscu zwrócę uwagę na dwie z nich. Pierwsza to Pryscila — tytułowa bohaterka dramatu *Rufin i Pryscila* (*Руфін і Прісцилла*), która nie

⁷ Zob. С. Павличко: *Дискурс модернізму...*, s. 52—53.

⁸ Zob. С. Михида: *Тасмниці Божого провидіння... Теоретичні аспекти створення психопортрета Лесі українки*. „Українська мова й література” 2006, № 9—10, s. 103—111.

bacząc na konwenanse i położenie społeczne, przenika do prześladowanych chrześcijan, co jest świadectwem jej determinacji i odwagi sprzeciwienia się ówczesnemu modelowi zarówno kobiety (odrzucając spokój ogniska domowego w postawie tak zwanego „niewychylania się”, Priscila nie opuszcza swoich represjonowanych współbraci), jak i obywatelki (decyduje się wystąpić przeciwko władzy rzymskiej). Co warte zauważenia — chrześcijanie w czasie, kiedy rozgrywa się akcja dramatu, czyli w II wieku po Chrystusie, uznawani byli za agitującą do nowego porządku społecznego mniejszość wyznaniową, sektę, co potwierdza odwagę moralną Priscili.

Podobną postawę niepokorności wobec proponowanych wartości prezentuje również Miriam — bohaterka dramatu *Opętana (Одержима)*. Przejawia ona szczególny nonkonformizm zachowania. A zważywszy na okoliczności powstania utworu (Ł. Ukrainka napisała dramat w przeciągu jednej nocy przy łóżku ukochanego Sergiusza Merżyńskiego, będącego w terminalnym stadium choroby), przez bardziej wnikliwych badaczy Miriam często uznawana jest za *alter ego* samej autorki.

Żeby lepiej zrozumieć nowatorstwo postmodernistycznego ujęcia dramatisarstwa Łesi, warto przybliżyć postać Miriam. Dramat został zarysowany na kanwie dwóch światów głównych bohaterów — męskiego świata Mesjasza i kobiecego świata Miriam. Koncepcja miłości w obu tych światach wygląda inaczej. Z jednej strony jest to koncepcja miłości Boga i bliźniego zaproponowana przez Chrystusa, z drugiej zaś — ofiarna miłość nieszczęśliwej kobiety, z ostateczną nienawiścią jako odpowiedzią na niespełnienie. Są to miłości od początku pozbawione wspólnego mianownika.

Tak silnie, jak silnie może walczyć kobieta o swoje uczucia, walczy najpierw z nierozumiejącym ją prostackim tłumem, później z samym Mesjaszem. Ostateczna klęska bohaterki paradoksalnie jest zwycięstwem jej pragnień i przekonań, które stoją w opozycji do słabego zrozumienia przez tłum sensu ofiary złożonej za nich przez Zbawiciela. Bohaterka staje się samotnym wojownikiem. Brak odpowiedzi na jej najgłębsze, można powiedzieć najbardziej ludzkie i podstawowe pragnienie miłości, ostatecznie doprowadza ją do ateizmu. „Miriam znajduje się w sytuacji — pisze Wira Ahejewa — kiedy Bóg umarł (w podstawowym, literalnym rozumieniu). Bóg Ojciec dla niej nie jest autorytetem, tylko obojętnym i okrutnym Bogiem Zastępów, którego porównuje nawet z Belzebubem. Do jego ołtarza nie dochodzą modlitwy. Kobieta nie może się przecież zwracać do tego, kto skazał na męki Mesjasza — jej ukochanego⁹.

Buntownicza natura Miriam, a przede wszystkim determinacja w działaniach świetnie się wpisują, jak podkreślają krytycy, w nietzscheański mo-

⁹ Zob. В. Агеєва: *Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія*. Київ 1999, s. 229.

del człowieka przekraczającego własne „ja”, który jest, jak pisze Pawlyczko: „wyższym przejawem geniuszu ludzkiego [...] mędrcom, świętym i artystą”¹⁰. Nadczołowiek w wydaniu Nietzschego cechuje wola mocy, która rości sobie prawo do kreowania własnej teorii wartości. W ten sposób przewartościowany świat, subiektywny i względny, dzieli ludzkość na dwie rasy: niewolników i panów. Już to, że Mesjasz, Boży pomazaniec, Logos wcielony w ziemską postać mężczyzny, stał się dla Miriam obiektem pożądania duchowego i cielesnego jednocześnie, świadczy o tym, że miała ona odwagę wystąpić przeciwko filozofii chrześcijańskiej i, podobnie, jak nietzscheański nadczołowiek, bronić monizmu filozoficznego, który człowieka, nie transcendentnego Boga, czynił twórcą wartości. Jednak w przypadku kochającej kobiety sprawa nie jest do końca jasna. Z jednej strony ośmiela się ona instynktownie, bezwzględnie i z determinacją osiągnąć swój cel, którym jest zdobycie miłości Mesjasza. Z drugiej jednak, pozwala sobie na altruizm, lituje się nad straceńczą sytuacją ukochanego, pragnie oczyścić go i uratować jego życie, w zamian oddając swoje. Podobną ambiwalencję w zachowaniu tytułowej bohaterki zauważa Poliszczuk, przekonując o jej nieidentyczności z postacią Zaratusztry, który, jak stwierdza badacz, zaprogramowany na osiągnięcie czegoś wyższego i piękniejszego, w gruncie rzeczy odcina się od ludzkich potrzeb¹¹. Owa alienacja nabiera cech pejoratywnych, jeżeli dodać, że nierozzerwalnie łączy się z wyzuciem z wszelkich uczuć. A to już różni nietzscheańskiego bohatera od pełnych pasji bohaterów Ł. Ukrainki. Ahejewa pisze o tym: „Łesia Ukrainka, w przeciwieństwie do Nietzschego, nie absolutyzuje woli władzy. Współczucie i współprzeżywanie w systemie jej etycznych wartości zajmuje ważne miejsce”¹².

Jakkolwiek bardziej empatyczna w swoim zachowaniu od postaci nadczołowieka, bohaterka Ł. Ukrainki jest jego kobiecym awatarem w większym stopniu, niż by tego chcieli odbiorcy dramatu. „Kto by miał ochotę rządzić? Kto być posłusznym?”¹³ — pyta Nietzsche w swoim dziele *Tak mówił Zaratusztra*. „Jedno i drugie jest zbyt uciążliwym zajęciem. Żadnych pasterzy, jedno stado! Każdy chce tego samego, co inni; każdy jest taki sam, jak inni: kto odczuwa inaczej, ten z wolnej woli idzie do domu dla obłąkanych”¹⁴ — powie dalej autor. A Miriam ośmiela się i rządzić postawą Mesjasza, i być posłuszną swojemu sercu. Miłość prowadzi ją do obłądu, a ten do tragicznego w swych skutkach społecznego ostracyzmu.

¹⁰ С. Павличко: *Дискурс модернізму...*, s. 135.

¹¹ Я. Поліщук: *Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія*. Івано-Франківськ 2002, s. 134.

¹² В. Агеєва: *Поетеса зламу століть...*, s. 218.

¹³ F. Nietzsche: *Tak mówił Zaratusztra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. G. Sowiński. Posłowie C. Wodziński. Kraków 2005, s. 19.

¹⁴ *Ibidem*, s. 19.

Podsumowaniem charakterów kreowanych przez dramatopisarkę postaci niech będą słowa Sylwii Wójtowicz, która pisze: „pełnoprawnym uczestnikiem i jednocześnie twórcą świata wartości jest według pisarki człowiek, który próbuje odnaleźć się w żywiole kulturowym i najczęściej odnosi sukces w swych poszukiwaniach. Jest to świadoma swej aksjologicznej tożsamości jednostka, indywidualność, wzorcowy model godności najwyższego rodzaju”¹⁵.

W postmodernistycznym ujęciu twórczości pisarki duże znaczenie ma niewątpliwie perspektywa czasowa, z jakiej odczytuje się jej utwory — niemalże jeden wiek później. Sprawa nie polega jednak na trafności dokonywanych spostrzeżeń. Istotne znaczenie, jak się wydaje, ma wyizolowanie jej twórczości z pojęciowych gorsetów i znaczeń epoki, w której powstawała, co pozwoliło wydobyć z niej kwestie wówczas jeszcze niedoceniane lub może nawet nierozumiane. „Fakt literacki” pisarstwa Ł. Ukrainki, używając określenia Agnieszki Korniejenko, był dla ówczesnych krytyków nieosiągalny¹⁶. Wyprzedzał ducha epoki, stąd odczytanie jej twórczości w dobie modernizmu było niepełne, a czasem wręcz zniekształcone. Jednocześnie trzeba również zauważyć, że masowy odbiór w dobie ponowoczesności, choć z jednej strony przyczynił się do pogłębienia analizy jej dzieł, z drugiej jednak pewne utwory spłycił i uprościł. Tak się stało zwłaszcza w przypadku dramatu, co zauważają badacze, *Pieśń lasu* (*Лісова пісня*). Mawka, główna bohaterka utworu, zbyt często i zbyt jednoznacznie jest uznawana za *alter ego* pisarki, co już nie dzieje się w przypadku innych, równie wyrazistych bohaterów, jak choćby postaci Miriam, Mesjasza, Don Juana, Kasandry czy Bojaryni¹⁷. Jak widać, ponowoczesne podejście naświetliło niejedną wcześniej niedostrzegany problem pisarstwa Łesi. Oniryczno-efemeryczna *Pieśń lasu* szybko wpisała się w gust tłumu, zarówno stając się uwielbianym utworem wystawianym na scenach, jak i występując jako nazwa-marka produktów masowego wyrobu, jak choćby alkoholu czy kobiecej bielizny¹⁸.

Jak widać, faktów i mitów w spuściźnie literackiej pisarki, nie tylko ukraińskiego, ale bez wątpienia i światowego formatu, jest wciąż cała masa. Żadna z prób zbadania dorobku Ł. Ukrainki nie potrafiła odsłonić całego piękna i aksjologicznej wykładni jej dzieł. Postmodernistyczna interpretacja była w stanie dotrzeć do porywających, często nieprzewidywalnych sił tkwiących

¹⁵ S. Wójtowicz: *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych* (w serii: *Dramat — Teatr*). Red. J. Deglera. Wrocław 2008, s. 55.

¹⁶ Por. A. Korniejenko: *Ukraiński modernizm. Próba periodyzacji procesu historyczno-literackiego*. Kraków 1997, s. 9.

¹⁷ Por. E. Кононенко: *Співоча душа України (Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко)*. В: *Герої та знаменитості...*, s. 245.

¹⁸ Szerzej na ten temat mówiła pisarka i badaczka literatury Eugenia Kononenko w ramach wykładu na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie, w czasie swojej wizyty w Polsce (w marcu 2009 roku).

w bohaterach wykreowanych przez autorkę. Ale nawet krytycyzm sięgający tak głęboko nie wydaje się wyczerpujący i ostateczny, co sprawia, że dyskusja interpretatorów obszernej spuścizny dramatopisarki długo jeszcze pozostanie otwarta, a próba odnalezienia metodologicznego klucza pasującego do tajników wszystkich jej utworów zdaje się nieosiągalna.

Агата Корыцка

ФАКТЫ И МИФЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ-МОДЕРНИСТКИ ЛЕСИ УКРАИНКИ

Резюме

Патриархальная культура эпохи модернизма, в рамках которой реализовала себя Леся Украинка, не могла в полном объеме оценить специфики женского творчества. Оно, хоть и воспринималось как таковое, однако не считалось феноменом высшего эстетического качества.

Подобная ситуация способствовала тому, что драматургия Леси Украинки в своё время не была оценена адекватно её истинному значению. Теоретическая ограниченность патриархальной культуры стала той почвой, на которой вырос «миф о Лесе» — писательнице, прикованной к постели, тяжело больной и, следовательно, непривлекательной в чисто женском плане. В эпоху соцреализма мифологический мотив «смертельной болезни» способствовал канонизации образа Леси Украинки как «великой больной» — писательницы-страдальницы, а одновременно революционерки, которая творит свои произведения, превозмогая грозную тень неминуемой смерти.

Главные слова: Леся Украинка, женщина, женское творчество, украинский модернизм, миф

Agata Korycka

FACTS AND MYTHS OF LIFE AND LITERARY INHERITANCE OF THE UKRAINIAN WRITER OF MODERN ÉPOQUE LESYA UKRAINKA

Summary

Ukrainian modern époque, which lived and wrote Lesya Ukrainka, couldn't fully accept her deep and amazing literary inheritance. Writing women did not have place to grow among patriarchal culture of writing men. This modern culture, which pretended to renewal of literature language, as a matter of facts, didn't read Lesya's poetry and dramas over truly. In the Soviet Union times critics excluded from her writing any national motif and wanted to prove, that she is mainly revolutionary poetess. In this way came into existence so-called "Lesya's myth".

Some of the myths of her life and creation was overthrew by the new critical mind, which was presented by postmodernism. Lesya is much admired and understanding by postmodernism critics, like Solomiya Pavlychko, Oksana Zabuzhko, or Nila Zborovska, then by her contemporaries, which wasn't able to receive an outgrowing their imagination Lesya's phenomenon. They called readers attention especially to full of passion heroines of her drama, like Miriam (heroines of the entire dramatic poem *Oderzhyma — The Possessed*), Priscilla (heroines of the drama *Rufin and Priscilla*) or Mavka (heroines of the drama *Lisova pisnya — Song of the Forest*). It seems to during the époques no one have completely and properly read Lesya's Ukrainka literature heritage over. That situation leave place to future uncovering of her writing.

Key words: Lesya Ukrainka, woman, femal oeuvre, Ukrainian modernism, myth

Kobieta odmieniona — pieniądz i zbrodnia

Kilka uwag o dramacie L. Andriejewa

Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)

Jadwiga Gracla

Dramaturgia przełomu XIX i XX wieku zadziwia do dnia dzisiejszego swoją różnorodnością. Odnaleźć w niej można zarówno sztuki lekkie, jak i odzwierciedlające cały bagaż filozofii i idei epoki. Istnieją w niej obok siebie dramaty symbolistyczne, skomplikowane w swej formie i treści, wymagające drobiazgowej analizy, i dramaty realistyczne, tylko na pierwszy rzut oka mniej złożone. Funkcjonują obok siebie komedie i dramaty psychologiczne, tragedie i misteria. Spuścizna dramaturgiczna tego okresu przypominać może olbrzymi tygiel, w którym swobodnie mieszczą się najróżniejsze teksty. W wielkiej liczbie powstających w tym okresie sztuk znajdują swoje miejsce wszystkie kierunki literackie epoki — symbolizm, realizm, ekspresjonizm. Odnajdziemy tu również ślady neoromantyzmu czy też, na przeciwnym biegunie, dramaturgiczne próby futurystów. Co interesujące, swobodnie mieszają się one również w twórczości poszczególnych pisarzy.

Oczywiście, w tak wielkiej spuściznie literackiej epoki bez trudu zauważyć można postacie kobiece, bez których trudno wyobrazić sobie funkcjonowanie większości utworów. Należy odnotować, iż częstokroć właśnie te postacie mogły stać się odzwierciedleniem idei epoki, jak miało to miejsce w przypadku dramatów Aleksandra Błoka *Nieznajoma*, *Pieśń losu*. W dramaturgii tego przedstawiciela rosyjskiego symbolizmu postacie kobiece odczytywać można jako uosobienie oczekiwanej przez modernistów Duszy Świata, nieziemskiej istoty oczekiwanej przez twórców skupionych wokół Sołowjowa. W dramatach lirycznych Aleksandra Błoka, do których należy obok *Nieznajomej* również *Buda jarmarczna*, odnaleźć można zarówno echa filozofii Sołowjowa, jak próby odejścia od niej. W przypadku przywołanych w tekście dramatów zauważalna jest zmiana w kształtowaniu obrazu Duszy Świata, która w początkowym okresie twórczości Błoka pojawiła się w postaci Przepięknej Pani — Nieznajomej, w etapach późniejszych zaś zastąpiła ją Faina.

W twórczości innego wielkiego dramaturga — Nikołaja Jewreinowa — postacie kobiece były z kolei wariacją znanych i zakorzenionych w historii typów, jak te z *commedia dell'arte*, czy też postaci mitologicznych¹. Istnienie postaci mitologicznych lub przekształceń włoskiego oryginału w dramaturgii przełomu wieku stało się przecież praktycznie cechą charakterystyczną².

Sztuki te stały się swoście pojmovanym sztandarem epoki, egzemplifikacją dyskusji filozoficznych, zepchnęły przy okazji niejako na margines inne, mniej w swej formie skomplikowane i nowatorskie, ale nie znaczy to oczywiście, że mniej znaczące. Tym bardziej że nawet one domagały się teatru, podlegającego przemianom wyznaczonym przez kierunki Wielkiej Reformy.

Postaci przywołanych powyżej obrazów oczekiwanej Duszy Świata czy też przekształconych bohaterów *commedia dell'arte* nie odnajdziemy natomiast w twórczości Leonida Andriejewa, który do historii dramatu wszedł dzięki bodaj najbardziej znanemu i rozpoznawanemu dramatowi: *Życiu człowieka* — sztuce, wpisującej się w cały cykl utworów zapoczątkowanych przez średniowieczne misterium *Każdy*. Andriejew należy właśnie do grona tych pisarzy, którzy w swej spuściźnie literackiej — a przede wszystkim dramaturgicznej — pozostawili utwory należące do różnych kierunków, różne w formie i treści, różnorodne gatunkowo. Przywołany powyżej dramat *Życie człowieka* oraz sztuka, która posłużyła jako kanwa dla niniejszych uwag — *Pieczęć Kaina (Nie zabijaj)* są tej różnorodności najbardziej dobitnym przykładem.

Pieczęć Kaina (Nie zabijaj) to sztuka o kobiecie, choć nie sugeruje tego tytuł. Pierwszy kontakt ze sztuką — czyli jej tytuł — wskazuje raczej na czyn, który ma jednoznaczne konotacje i pochodzenie. Kain i Abel to dwaj bracia z biblijnego Prologu. Kain stał się funkcjonującym w powszechnej świadomości symbolem bratobójcy, a jego czyn — symbolem niewytłumaczalnej zawiści. Tu czyn jednego z nich, oczywiście w znaczeniu szerszym, został przypisany kobiecie. Wydaje się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, że Andriejew wpisuje się w ten sposób w nurt Sudermana, który w swej twórczości, dodajmy, przeznaczonej dla niezależnego teatru niemieckiego, wielokrotnie przedstawiał właśnie postacie kobiece, wyzwolone z ciasnych więzów mieszczańskiej moralności, nieszczęśliwe kochanki, *famme fatale* czy też kobiety bohatersko walczące o swą godność, jednocześnie zaś przekraczające określone przez normy społeczne granice³. Wszystkie te utwory — przywołana

¹ Taka sytuacja występuje np. w *Wesołej śmierci* Jewreinowa.

² Mamy tu na uwadze dramaty, w których pojawiają się postacie antyczne lub przekształcone pierwowzory z *commedia dell'arte*. Wydaje się, że najbardziej spektakularnym przykładem jest tu *Ariadna na Naxos* Hugo von Hofmansthała.

³ Mamy tu na uwadze takie dramaty, jak: *Koniec Sodomy*, *Magda*, *Niech żyje życie* czy *Bitwa motyli*.

sztuka Andriejewa i dramaty Sudermana — należą do nurtu dramatu realistycznego, odsłaniającego meandry i zakamarki ludzkiej duszy.

Pieczęć Kaina (Nie zabijaj) Andriejewa sytuuje się bezsprzecznie w grupie dramatów nazywanych realistycznymi. Próżno w nim bowiem szukać symboliki sztandarowego dzieła autora — *Życia człowieka*. Nie znaczy to jednak, że jest to sztuka pozbawiona elementów nowatorskich⁴. Jak mówi jej autor:

Zadaniem mojego dramatu — obok próby zatrzymania zobaczonych pięknych zjawisk życia jest być sztuką psychologiczną⁵.

Pieczęć Kaina (Nie zabijaj) ów aspekt psychologiczny eksponuje już samym swoim tytułem. Trudno pozbyć się tu konotacji biblijnych — czynu Kaina, morderstwa popełnionego z zazdrości — wzmocnionych podtytułem sztuki: *Nie zabijaj*. Tytułowa pieczęć Kaina to stygmat, a raczej coś na kształt średniowiecznego piętna, wypalanego na ciele przestępczyni, które już na zawsze miało przypominać otoczeniu o popełnionej przez nią zbrodni. Tym bardziej że sama sztuka nawiązuje do zdarzenia kryminalnego — zabójstwa człowieka. Ale tutaj nie ma moralizatorskiego tonu, nie ma również nachalnego wskazywania winnych. Wydaje się, że Andriejewa wcale nie interesuje zbrodnia — choć takie można odnieść wrażenie po pierwszym kontakcie z utworem. U podstaw sztuki nie leży bowiem zabójstwo, ale przemożna chęć zmiany, „senna świadomość” głównej bohaterki — Wasilisy Pietrowny — jej pragnienie należenia do innej, lepszej sfery (jest klucznicą). Wasilisa Pietrowna i przemiany, jakim ulega jej osobowość, stanowią prawdziwy temat sztuki. Motywem zbrodni nie jest więc — jak w przypadku Kaina — zazdrość, co oczywiście jest motywem zasługującym jedynie na potępienie. Wasylisę pcha do zbrodni zupełnie inny motyw — pragnienie zmiany, lepszego życia, nie tylko w sensie materialnym, chociaż namacalne świadectwo owej materialności — pieniądz — jest ciągle obecne w jej wypowiedziach. Pragnienie zmiany, choć na pierwszy rzut oka trudno je dostrzec, wyraża się już w pierwszej scenie sztuki, w dialogu, w którym jak refren pojawiają się słowa o pieniądzach:

Wasilisa Pietrowna: Chłodno. Myślę o wszystkim. Czy wiesz, Jakow, ile miałam pieniędzy, moich oszczędności?

⁴ Nie była jednak nigdy przedmiotem szczególnej uwagi badaczy. Inne jego dramaty doczekały się wielu opracowań, również na gruncie polskim. Zob.: H. Chałacińska-Wiertelak: *Dramaturgia Leonida Andriejewa 1906—1911. Interpretacje*. Poznań 1980; M. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa*. Warszawa 1982; J. Kapuścik: *Leonid Andriejew: wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989.

⁵ Л. Андреев: *Драматические произведения*. Ленинград 1989, s. 512 [tłumaczenie własne — J.G.].

[...] W kasie oszczędności miałam trzysta pięćdziesiąt rubli, w ręce pięćdziesiąt albo czterdzieści, nie pamiętam dokładnie [...].⁶

Jeżeli jest to więc początek sztuki, można odnieść wrażenie, że to pieniądze, a nie bohaterka i jej pragnienie zmiany są najważniejsze w utworze. I rzeczywiście, chociaż w utworze pieniądź nie pojawia się zbyt często, stanie się refrenem brzmiącym w każdym akcie, co jednakże nie zmienia zasadniczego akcentu sztuki. Pieniądź nie istnieje jako wizualny znak teatralny, widziany i obecny na scenie. Nie będzie tu nawet, jak miało to miejsce w sztukach wcześniejszych, rekwizytem, przedmiotem. Będzie przywoływany (jak w cytowanym już fragmencie) słowami bohaterów, ich stanem, zachowaniem, spełnieniem. Dzięki temu, bo — jak się zdaje — taka jest jego rola, odsłoni się stan ducha bohaterki, jej rozumienie świata, jej pomysł na piękne życie. Podobna sytuacja zaistnieje w przypadku zbrodni, jedynie sugerowanej, jak gdyby będącej nierealnym wspomnieniem dawnego życia, które miało minąć bezpowrotnie. Dlatego też w tytule niniejszych uwag obok siebie zostały umieszczone dwa słowa — pieniądź i zbrodnia — jako właśnie niewidzialne acz nierozzerwalne więzy, których bohaterka, jak można przypuszczać, nie jest w stanie zerwać i w konsekwencji uwolnić się z ich cienia. Przyjrzyjmy się temu nieco uważniej.

Kiedy w pierwszej scenie dramatu w dialogu bohaterka wspomni o pieniądżach, zyskają one status formuły magicznej, przywołującej inne lepsze dni, dni minionego szczęścia. Są one łącznikiem między wspomnieniem a teraźniejszością, ich brak tłumaczy zmianę, jaka zaszła w mentalności i zachowaniu Wasilisy Pietrowny. Pieniądź nie zapewnia więc bogactwa, ale daje swoiście pojmowane szczęście — umożliwia bycie lepszym, innym niż się było. Wydaje się, że eksponowanie minionego faktu ich posiadania funkcjonuje podobnie jak przewracanie kartek albumu z młodości, jak wyciąganie z zapomnianej szuflady pożółkłej fotografii, na której czas odcisnął już swoje piętno. Piękno i dobro przeminęły wraz z posiadaniem pieniądza. W świecie, w którym żyje bohaterka, pieniądź jest warunkiem koniecznym. On gwarantuje bycie, on daje pozycję. Choć dla samej Wasilisy nie jest ważny. Ważne jest tylko to, co dzięki niemu zyskała. Ważne jest to, że mogła stać się lepsza, że przeszła upragnioną metamorfozę. Wypowiadane w tym kontekście przez bohaterkę słowa powodują, że przed oczami widza / odbiorcy pojawia się postać z minionych już dni — utrata pieniędzy zdegradowała ofiarę, a nie zbrodniarkę, w osobie Wasilisy dostrzec zaś można nieszczęśliwą, odartą z piękna i wdzięku, i okradzioną kobietę. Kiedy zabrakło tego, co było dla niej gwarantem piękna, dobroci, młodości, znów stała się inna, wyrzucona ze świata,

⁶ Л. Андреев: *Каинова печать*. В: *Драматические произведения*. Ленинград 1989, s. 137. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania [tłumaczenie własne — J.G.]; w nawiasie podaje strony.

który był jej marzeniem, jak sama mówi: „nawet nie podejrzewała, że będzie piła wódkę ze stróżem”.

Ta negatywna, kolejna metamorfoza, bagaż przeżyć i nieszczęść, jakie ze sobą nosi, nie spowodowały jednak w niej takich spustoszeń, które doprowadziłyby do całkowitej degradacji jej osobowości. Wasilisa Pietrowna nie pała żądzą posiadania, której całkowicie podporządkowana byłaby jej świadomość. Nie to jest bowiem dla niej najważniejsze. I tu chyba dostrzec należy największą różnicę w sposobie przedstawiania stosunku bohaterki do pieniądza. W tekście dramatu próżno szukać zapewnień typu: zrobię dla pieniędzy wszystko, czy też zachowań świadczących o nieokiełznanym pragnieniu ich posiadania. Nie ma skąpstwa, nie ma lichwy, nie ma wreszcie kradzieży, choć u podstaw sztuki była wszak inna zbrodnia. Ale ona jest przeszłością. Wymazaną ze świadomości. I co ważniejsze — niepowodującą w niej zmian negatywnych.

Dopiero ostatnia scena rzuca nowe światło na sylwetkę bohaterki, która przyznaje się do zabójstwa swojego pryncypała. Dzieje się to jednak na końcu sztuki, jak gdyby tylko po to, by przestrzec przed kainowym czynem, przypomnieć biblijny zakaz: nie zabijaj, przypomnieć o nieuchronności kary za popełniony czyn, wskazać na stygmatyzujący jego aspekt. Ciągłe jednak znacznie wyraźniej niż on brzmią jej słowa z pierwszego aktu, a przede wszystkim istnieje jej obraz z aktów poprzedzających przyznanie się. Obraz ten, który nie ulega zatarciu, niezwykle pozytywny, przedstawia Wasilisę w innym, wymarzonym przez nią świecie, szczęśliwą i pomagającą innym. Zatarciu uległ nawet niesławny epizod romansu z mężczyzną, który ją oszukał. Wszystko, co w jakiś sposób mogłoby osłabić pozytywny jej wizerunek, oddala się. Znowu jest dobra, potrzebna i pomocna. Jest to widoczne już w jej wyglądzie, opisanym w akcie drugim, kiedy to dowiadujemy się, że:

[Rzecz dzieje się w] bardzo eleganckim apartamencie w drogim moskiewskim hotelu, dwa pokoje, salon z meblami pokrytymi szarym jedwabiem i sypialnia oddzielona szeroką zasłoną. Pali się światło. Wasilisa Pietrowna ubrana w czarną, drogą pozbawioną wszelkich ozdób suknię, która przypomina nieco żałobę. Upudrowana, bardzo młodzieńcza, nawet piękna.

(s. 160)

Dla Wasilisy tak właśnie zaczyna spełniać się jej sen o szczęściu, jej metamorfoza, która sprawia, że przeszłość przestaje, przynajmniej na krótki czas, istnieć. Z pozoru jest to tylko zmiana materialna. Bohaterce udaje się wydostać z tłamszącego, wstrętnego jej środowiska i wyrwać się do lepszego świata, który był jej marzeniem. W opisie jej postaci pojawiają się słowa: „upudrowana, młodzieńcza, nawet piękna”. Zupełnie odmieniona. Młodzieńcza twarz, która zapewne wyrażać ma również niewinność młodości, pierwszego etapu świadomego życia. Na przeciwległym biegunie znajduje się dopiero in-

formacja, dzięki czemu zmiana tak była możliwa. Przyznanie się Wasilisy jest rozwiązaniem kryminalnej zagadki, tajemnicy zniknięcia Kułabuchowa. I gdyby pominąć akty mieszczące się między zniknięciem pryncypała Wasilisy i jej przyznaniem się do winy, tekst ten mógłby być właśnie komedią kryminalną. Nie jest nią jednak. Nie jest nawet komedią, ale dramatem. Pominiecie aktów pośrednich jest niedopuszczalne, tym bardziej że to, co wydarzyło się między tymi dwoma zdarzeniami, rzuca światło na psychikę bohaterki, pozwala uznać sztukę za psychologiczną.

Jak już wspomnieliśmy, bohaterka nie eksplikuje swojej chęci posiadania — bo nie samo posiadanie jest tu ważne. Mówi raczej często o chęci powrotu do stanu sprzed wydarzeń, które ją zdegradowały. Eksponuje to przede wszystkim właśnie w rozmowie aktu pierwszego. Chce powrotu do czasów, kiedy była dobra, mądra, piękna, kiedy jej życie miało sens i urodę. Nagle, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, dokonuje się przemiana. Wasilisa znajduje odpowiedniego kandydata na męża, wychodzi za mąż przy stosownej do tego wydarzenia opowieści, opiekuje się biedną dziewczyną. Wszystko to stało się bez konkretnej, eksplicytnie wyrażonej w tekście, przyczyny. Rzeczony opis zastąpiły urywane zdania czy też scena, w której Jasza bierze winę na siebie. Wydaje się więc, że konstrukcja tego aktu przypomina antyczny chwyt: *deus ex machina*. Oczywiście, odbiorca dowie się, dlaczego wydarzenie takie miało miejsce. Jednak tekst przyczyny nie eksponuje. Przyczyna nie jest tak ważna, jak jej skutek. Wasilisa jest bogata. I jednocześnie staje się piękna. Zmiana ta jest również widoczna w jej rysach. Z zaniedbanej, podpitej kobiety przeradza się w piękną, elegancką damę. Ta zmiana wyglądu, jednoznacznie eksponowana przez tekst didaskaliów, stanowi niezwykle ważny element sztuki. Ale to nie koniec przeobrażeń. Posiadanie pieniędzy (choć nie jest to powiedziane wprost, lecz zakamuflowane w podtekście sztuki) powoduje całkowitą zmianę osobowości. Bohaterka rodzi się na nowo lub też, co chyba bardziej właściwe w kontekście poczynionych uwag, powraca do stanu sprzed swojego upadku, do stanu niewinności, nieskażenia, nieskalania. Wchodzi do świata, do którego zawsze chciała należeć i który wydaje się jej środowiskiem naturalnym.

Motorem sprawczym wszystkich tych zmian jest pieniądź, chociaż już sama bohaterka o nim nie mówi. Wiadomo, że jest bogata. Świadczy o tym wystrój domu, w którym zamieszkała, liczba służby czy organizacja jej wesela. Przeszła daleką drogę od klucznicy do właścicielki. Ale pieniądze, które zyskała, mogą być postrzegane również jako swego rodzaju fałszywy bóg, mściwy i podstępny, który słysząc modlitwę, spełnia prośbę, ale jednocześnie w jakiś sposób wkrótce zażąda zapłaty. W tym przypadku modlitwą okazuje się ta formuła magiczna, która przywołana została na początku niniejszych uwag: „nie wiesz, ile miałam pieniędzy”. Bohaterka bowiem, jak się okazuje na końcu, błędnie uważa pieniądź za cudowne antidotum na wszelkie nie-

szczęścia, jakie ją trapią. Jest on więc czymś w rodzaju mieszanki wody la-tejskiej, dającej wieczne zapomnienie i ukojenie (tu zapomnienie o przeszłym życiu i swoich uczynkach) z bajkową wodą żywą, wskrzeszającą umarłych (tu zmarłych duchem, Wasilisa budzi się do nowego życia). Jednocześnie jednak pieniądz pozostaje dla niej właśnie stygmatem, czymś, co ją piętnuje, ową tytułową pieczęcią Kaina. Przewrotnie staje się również przestrożą przed naruszeniem prawa boskiego, przed przekroczeniem zakazu „nie zabijaj!”. Bo nawet w nowym, innym, lepszym życiu stygmat, jaki pozostawia, nie pozwala na całkowite zapomnienie zdarzeń przeszłych.

Przeszłość powróci do bohaterki. Koło się zamknie, zbrodnia zostanie po-
tępiona. Niemniej jednak zanim się to stanie, na scenie zaistnieje silna kobie-
ta, która chciała i potrafiła się zmienić. Dlaczego jej los okazał się właśnie
taki? Czy jej metamorfoza nie mogła być prawdziwa i ostateczna? Tak jak
tego chciała. Zapewne nie, wykluczał to początek i sposób, dzięki której się
dokonała.

Należy jednak odnotować w tym momencie pewną prawidłowość, jak się
wydaje, znamienne dla dramaturgii tego okresu. Połączenie kobiety i pienią-
dza, czy też szerzej rzecz ujmując — wpływu pieniądza na życie człowieka
jest dość rozpowszechnione w dramatach spod znaku realizmu. Przykład ta-
kiej sztuki odnajdziemy w dramaturgii niemieckiej, u Hermana Sudermanna,
w jego sztuce pod dość zaskakującym tytułem (jak na sztukę realistyczną)
Bitwa motyli. Jej bohaterki, wdowa i jej córki, toczą właśnie taką walkę.
O miłość, szczęście, byt. Na przeszkodzie szczęściu i miłości stają dwie rze-
czy — pieniądze (ich brak) i apodyktyczna wola rodziców, która łamie szczę-
ście młodej kobiety Rozi. W poszukiwaniu szczęścia zabrnęła za daleko, zna-
lazła miłość, ale nie mogła stać się szczęśliwa. Motyl przegrał bitwę, ale nie
wojnę. Wdowa, matka Rozi, toczy walkę o byt, dla niej pieniądze są jedynie
środkiem do zachowania określonego poziomu egzystencji, nie zaś celem sa-
mym w sobie. Podobnie jak władza, jaką posiada nad swoimi córkami. Nie
wykorzystuje jej dla zaspokojenia własnych kaprysów, jak czyni to mężczy-
zna, bezwzględnie niszczący szczęście Rozi i swojego syna.

Kobieta — bohaterka przywołanych dramatów — uważa pieniądz za gwa-
rant szczęścia, a nie gwarant władzy, jak ma to miejsce w przypadku męż-
czyzny ze sztuki *Bitwa motyli*. Wydaje się jednak, że jednocześnie nie jest
świadoma konsekwencji, jakie niosą ze sobą jej postęпки. Wasilisa Pietrowna,
jak średniowieczna postać napiętnowana szkarłatną literą, nigdy nie zdoła jej
zatrzeć. Dla otoczenia motyw nie jest ważny, liczy się czyn.

Przemiana dokonana na skutek przekroczenia normy moralnej nie jest trwa-
ła. I nic tego nie zmienia, bo naruszenie normy staje się niewymazanym styg-
matem. Wydaje się więc, że Andriejew skonstruował bohaterkę, która chwi-
lowo odmieniona ma jednak przewrotnie przypominać, iż pieniądz i zbrodnia,
bez względu na to, jaki motyw jej przyświecał, zostanie potępiona, pozostawi

ślad na całe życie. A zdobyty dzięki zbrodni pieniądz ma moc odmiany jedynie krótkotrwałej. To fałszywy bóg, którego moc nad bohaterkami przywołanych dramatów jest ciągle silna, obecna i niezmiennie niebezpieczna.

Ядвига Грацля

**PEREMENA ŽENŠCINY. DENŹGI I PRESTUPLENIE
NEŠKOLKO ZAMEČANIJ O DRAME L. ANDREJEVA
KAINOVA PEČATŹ (NE UBIJ)**

Резюме

Następująca статья подвергает анализу изменения в представлении образа героини драмы Андреева *Каинова печать (Не убий)*. Изменения эти, по мнению автора статьи, к которым она стремится, являются для Василисы ценностью и целью жизни. Деньги, в ее случае, не являются важными. Она, как и другие героини драматургии начала XX века, пользуется ними, но не обожает их. Можно считать, что для них существенно то, что нематериальное и душевное.

Главные слова: женщина, деньги, драма, перемена, убийство

Jadwiga Gracla

**A CHANGED WOMAN — MONEY AND CRIME
FEW REMARKS ON L. ADREYEV'S PLAY
STAMP OF CAIN (THOU SHALT NOT KILL)**

Summary

The article presents a transformation of the Adreyev's play main character, which is achieved thanks to a crime and money. In the paper's author's opinion, what is the most important in the drama is nonetheless a motive of the crime, i.e. the female character's striving towards self-transformation. Both the crime and money, here treated as of marginal significance, are not her *raison d'être*. The character wants to change herself, in which she is similar to many other female protagonists of the 20th-century theatrical plays. According to the author of the article, those characters prefer spiritual values over the material, even though in most cases it unfortunately they end up being punished for what they had never aimed at.

Key words: woman, Money, drama, change, murder

W kręgu motywów mariologicznych Kuźminy-Karawajewej (Matki Marii)

Wanda Laszczak

Motywykę maryjną spotykamy w całej twórczości autorki *Rosyjskiej równiny*. Z estetyczno-filozoficznego punktu widzenia obraz Bogarodzicy jest dla niej ważny, pozwala na konstruowanie istotnych konceptów myślowych, własnego, częstokroć bardzo oryginalnego sposobu patrzenia na świat, na człowieka, na kosmos. Do Jej obrazu nawiązuje pisarka zarówno w liryce (np. cykl *Szata Matki Boskiej — Покров*, wydany w tomie *Wiersze — Стихи*, który ukazał się w 1949 roku), poezji epickiej (*Pięćdziesiątnica — Духов День*, poemat wydany w 1947 roku), jak i w rozprawach o charakterze filozoficzno-religijnych (np. *O naśladowaniu Matki Bożej — O подражании Богоматери*, ukazała się w 1939 roku).

Obraz Maryi w liryce Kuźminy-Karawajewej, zwłaszcza wspomnianego cyklu, zachowuje swój oczywisty związek z tradycją ludową, która wyposaża Bogurodzicę w cechy opiekuńczej matki, skutecznej powierniczki trosk ludzkich, gospodyni czuwającej nad całą przyrodą i życiem w chłopskiej zagrodzie. O folklorystycznym wizerunku Maryi w życiu prawosławnych polska badaczka pisze tak:

Lud rosyjski wyposażył Matkę Boską we wszystkie przymioty dobrej Gospodyni, przejawiającej nieustanną troskę o całe swoje ziemskie gospodarstwo, o dobry urodzaj, o stan zasiewów i upraw, o sprawiedliwy podział zebranych płodów. W legendach przedstawia się ją jako wędrującą po polu i prostującą połamane przez burzę zboże, to zbierającą na łące miętę czy kłosy na ściemisku¹.

Komunikat poetycki Skobcowej również niesie taką wiarę w macierzyńską obecność Maryi przy człowieku, w Jej nieustanną troskę o niego:

¹ E. Małek: *Motywy maryjne w folklorze rosyjskim*. W: *Sacrum w literaturach słowiańskich*. Red. J. Gotfryd, P. Nowaczyński. Lublin 1997, s. 82.

Как птица птенцов стережёт,
 Как недра земельные — севы, —
 Так нас омофор бережёт
 Крылатой и огненной Девы².

Jednocześnie ów komunikat nastawiony jest na szukanie związku z rzeczywistością transcendentną, która pozwala rozpoznawać i gloryfikować tajemnicę godności Maryi, wyrażającej się w Jej pokorze, służbie życiu i zbawieniu, mądrości, która w postawie *fiat* niczego nie docieka, o nic nie pyta. O takiej Maryi Erhart Kästner, przy innej okazji, powiedział: „A więc jest Maryja-Sophia glinianym dzbanem wykonanym z mułu ziemi, całkowicie po brzegi wypełnionym Bożą Mądrością”³. W Niej — jak głosi poniższy fragment jednego z wierszy Skobcowej — ludzkość otrzymała *Hodegetię*, dobrą Przewodniczkę po drogach wiary, wskazującą kierunek ziemskiej wędrówki od stanu egzystencjalnego chaosu i pustki do istnienia antropologicznie i ontologicznie przemienionego:

Над тварью, в вечности возносится Покров, —
 Над тварным тлением в своей предвечной славе, —
 И собирает Мать к себе земных сынов,
 И материнскую о них тревогу правит.

Земля владычица, невеста из невест,
 Мать матерей, — всё тихо и всё просто:
 Сын человеческий воздвиг над миром крест, —
 Нам меч дала Ты обоюдоострый.

Со дна, из пропасти, от тленья, от гробов, —
 До глубины небес и до хрустальной сферы,
 Сын в Матери открыт, и Мать в путях сынов
 Навек открыла нам Покровом тайну веры.

Крест Сына Божьего, — он миру острый меч,
 Пронзенная мечом, земля стенает, — мать.
 Крест Господа, — как крылья он у плеч, —
 И Мать — всех птиц, всех бурь свободней и крылатей.
 (*Над тварью в вечности возносится Покров*, s. 188)

Na poziomie symboli będących nośnikami centralnych dla myśli Skobcowej idei, takich jak: ziemia, krzyż, miecz obosieczny dokonuje się reinterpretacja ludowego obrazu matki-ziemi. Ziemia, jak łono matki, skorelowana jest

² Е.Ю. Кузьмина-Караваева: (мать Мария): *Покров*. В: Еадем: *Равнина русская. Стихотворения и поэмы. Пьесы-мистерии. Художественная и автобиографическая проза. Письма*. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний А.Н. Шустов. Санкт-Петербург 2001, s. 187. Dalej teksty poetyckie cytuję według tego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

³ E. Kästner: *Hagia Sophia z Salonik*. „W drodze” 1990, nr 8, s. 41.

u tej poetki nie tylko z funkcją rodzenia, ziemia nie tylko żywi człowieka. Przechowuje ona także w sobie pamięć o śmierci, o nieuniknionej konieczności powrotu człowieka do prochu. Własnego pokrewieństwa z ziemią podmiot liryczny Skobcowej jest świadom, gdy w jednym z wierszy wspomnianego wyżej cyklu *Ziemia* mówi: „Ты и земля моя, ты и сестра мне” (s. 191). Jednocześnie w liryce medytacyjno-filozoficznej (jak pokazuje wyżej przytoczony utwór) ziemi nadane zostało ontologicznie przeciwstawne znaczenie — powiązane z życiem, które się nie kończy. Poprzez proklamowanie objawiającej się w znaku Szaty Matki Boskiej (Покров) mistycznej jedności macierzyństwa ziemi z Macierzyństwem Maryi, poetka wychodzi poza animistyczne wyobrażenia o matce-ziemi tożsamej z Bogurodzicą. W znaku tym, będącym symbolem charyzmatu modlitwy i wstawiennictwa, wyniesiona do chwały nieba *Theotokos*, potwierdza niejako swoją immanentną przynależność do świata ziemskiego i zarazem wskazuje ostateczny cel powołanej do istnienia ludzkości — drogę, która prowadzi ze śmierci do życia.

Kuźmina-Karawajewa była dogłębnie przekonana, że pomiędzy jej narodem, Rosją a Matką Chrystusa istnieje tajemniczy związek. W eseju *O czci oddawanej Matce Bożej (О почитании Богоматери)* podkreśla, że kult Maryi w prawosławnej Rosji świadczy o szczególnym przywiązaniu Rosjan do Matki Chrystusa, o czym w toku dziejów dawali oni wyraz w twórczości ikonograficznej, literackiej, także w życiu codziennym. Mówi:

Русский народ до конца освоил Её, жизненно, в своём быту. В повседневном сознании слился с мыслью о Ней. Существует выражение, что русская земля есть удел Богородицы. Это выражение не является только литературным образом, а отображает какую-то подлинную сущность Русской земли и русского народа. В своей святости и в своей греховности он, в одинаковой степени, не минует Богоматери, встретится с Её образом, примет от Ней или наименование, «что сей есть нашего рода» — как это было со св. Серафимом Саровским, — или принесёт покаяние⁴.

Przekonaniom tym daje pisarka także w sposób artystyczny wyraz w poemacie *Pięćdziesiątnica*. W chwili, gdy utwór powstawał, druga wojna światowa była w toku. Jakiegokolwiek spekulacje na temat jej dalszych losów czy też zakończenia były bezowocne, tym niemniej przed pokusą oceny wydarzeń oraz istniejącego układu sił politycznych, przed przewidywaniami dalszych losów Rosji, Europy i świata mało który z obserwatorów mógł się powstrzymać. Skobcowa nie była więc w tym względzie odosobniona. Nurtujące ją pytanie o przyszłość własnej ojczyzny oraz innych narodów wciągniętych w zbrodnicze działania wojenne znalazło swój oddźwięk i zarazem odpowiedź właśnie w tym poemacie. Tu, przy pomocy alegorycznej wykładni

⁴ Е.Ю. Кузьмина-Караваева: *Почитание Богоматери*. В: *Жатва духа. Религиозно-философские сочинения*. Вступительная статья Г.И. Беневича. Составление, подготовка текстов, примечания А.Н. Шустова. Санкт-Петербург 2004, s. 176.

własnego snu⁵, wieści nie tylko zwycięstwo Rosji, ale nawet nadejście czasu jej przewodnictwa w świecie, spełnienia przez nią providencjalnej w nim roli. Głosili to wcześniej Dostojewski i Sołowiow; torem ich myślenia szła również Skobcowa oraz ta część inteligencji przebywającej razem z nią na emigracji, która była przekonana, iż jej naród, rujnowany w chwili obecnej przez program ateizacji bolszewickiej, stanie kiedyś w duchu braterstwa na czele odnowy świata.

Тебя я знаю, снежной скорби край.
В себе несую твоей весны напевы.
Тебя зову я. Миру правду дай.

Земля — Богоневестной Девы,
Для жертвы воздвигаемый престол,
Сегодня в житницу ты дашь посева

Твоей пшеницы. [...]

Мир люто страждет. Надо к изголовью
Его одра смертельного припасть,
Благославить с надеждой и любовью

На руки взять.

(s. 274)

Rosja — skorelowana w ostatniej zwrotce z atrybutami macierzyńskiej czułości i troski — powtarza wobec umierającej ludzkości gesty Bogarodzicy — tej samej, która od najdawniejszych czasów była czczona jako szczególna opiekunka Rosji, która trwała niezmiennie przy cierpiącym, idącym ciernistą drogą krzyża narodzie i niosła mu miłość niebiańskiej Matki. Trudne „dziś” Rosji, które wymaga ponownie Jej interwencji na płaszczyźnie historycznej i duchowej, skłania Skobcovą do udzielenia zachęty do odwołania się do Jej przemożnej instancji:

Проси, проси и ты получишь власть

И кровь остановить, и снять проказу,
И возвратить ушам оглохший слух,
И зренья помутившемуся глазу.

(s. 274)

Mariologia Matki Marii wyjawia zarówno całą „wyjątkowość” Bogarodzicy, jak i jej „powszechność”⁶. Przypomina, że w prawosławiu była Ona

⁵ W utworze mamy poetycką aktualizację alegorycznego snu autorki, w którym pojawiają się: kogut (Francja), tygrys (Niemcy), szakal (Włochy) oraz niedźwiedź (Rosja).

⁶ W teologii prawosławnej Maryja ujmowana jest jako jedno z wielu stworzeń ludzkich, którego jednak wyjątkowość polega na tym, że jest Ona „obrazem piękna doskonałego”. We-

zawsze czczona zarówno w swoim ziemskim bycie, jak i w chwalebnym życiu, nie tylko jako „Matka Ukrzyżowanego”, lecz także jako „Królowa Niebios”, jako „Matka wszystkiego, co żyje”, i jako „personifikacja Cerkwi”, jako „ludzkie Ciało Chrystusa” i jako ta, która nakryła całą ziemię płaszczem swojej opieki i dlatego lud rosyjski wierzy, że Ona to „matka-ziemia wilgotna” (*мать сыра-земля*).

Niewątpliwie antecedencji owej idei ziemi i Maryi należy upatrywać również w źródłach myśli Dostojewskiego⁷, gdzie, jak pisze Špidlik:

Wielka wilgotna ziemia staje się kosmicznym symbolem nowej Ewy, Macierzyństwa i Życia wszechświata. Dlatego Raskolnikow pochyla się i całuje ziemię, którą splamił przelaną krwią, a Alosza, obejmując ziemię, czuje, jakby się łączył z innymi światami⁸.

Nawiązując do proobrazu matki-ziemi wysławianej w niezliczonych wariantach wszystkich kultur⁹, kontynuując swoisty dialog z rosyjską wyobraźnią ludową, „która stara się łączyć życie ziemi z tajemnicą Matki Bożej”, a w Chrystusie widzieć głównie Syna Ziemi¹⁰, odwołując się do idei ziemi towarzyszącej twórczości Dostojewskiego, Skobcowa zmierza do „ucerkwienia” tego symbolu. Mówi o tym obszernie Bieniewicz w artykule *Мать Мария и Фёдор Достоевский. Святая земля*¹¹. Podkreśla on, że ziemia ma dla nich obojga kilka znaczeń. Po pierwsze, ziemia jest symbolem pierwiastka materialnego, a jedność z ziemią oznacza przede wszystkim pokorę (*смирение*). Oboje są przekonani, że pycha ludzka może zostać przewyżczona jedynie

dług Grzegorza Palamasa: „Bóg naprawdę stworzył Maryję niezwykle piękną. Połączył w Niej części piękna rozdane innym stworzeniom i ustanowił Ją wspólną ozdobą wszystkich bytów widzialnych i niewidzialnych. Albo raczej uczynił z Niej jakby połączenie wszystkich doskonałości Boskich, anielskich i ludzkich, subtelne piękno ozdabiające dwa światy, wznoszące się z ziemi aż do nieba i nawet przekraczające niebo”. Cyt. za: W. Łoski: *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*. Przeł. M. Szczaniecka. Warszawa 1989, s. 173.

⁷ W powieści *Biesy* Chromonożka, pokutująca ascetka, wypowiada prorocstwo na temat ziemi tożsamej z Matką Boską: „Богородица что есть, как мнишь? — Великая Мать, отвечаю, упование рода человеческого. — Так, говорит, Богородица — великая мать сыра-земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество”. Ф. Достоевский: *Бесы*. В: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 10. Ленинград 1974, s. 116.

⁸ T. Špidlik: *Myśl rosyjska. Inna wizja człowieka*. Przeł. J. Dembska. Warszawa 2000, s. 249.

⁹ Por. np.: M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Wybór i wstęp M. Czerwiński. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 142—156. Zob. też: Г. Федотов: *Мать земля*. В: *Тяжба о России*. Paris 1982.

¹⁰ T. Špidlik: *Myśl rosyjska...*, s. 249.

¹¹ „Вестник Русского Христианского Движения”. Париж—Нью-Йорк—Москва 2000, nr 181, s. 47—62.

przez ukorzenie się do prochu ziemi, gdyż ziemia właśnie leży u podstaw wszelkiego bytu. Z drugiej strony występujący zarówno u Dostojewskiego, jak i u naszej autorki obraz Bogarodzicy tożsamej z matką-ziemią posiada odmienne konotacje. W powieści *Biesy* pojawia się on w zagadkowym prooście Chromonożki: „Богородица — великая мать сыра-земля есть”. U Matki Marii po raz pierwszy wystąpił we wczesnym eseju *Święta ziemia*. Pole semantyczne tych symboli jest różne. U Dostojewskiego, zdaniem Bułgakowa, ma on związek z Sołowiowowską, romantyczną koncepcją Wiecznej Kobiecości, o czym jeszcze w 1914 roku pisał tak:

(Хромоножка) праведна и свята, но лишь естественной святостью Матери Земли... Конечно, Хромоножка, уже как носительница Вечной Женственности, всем существом своим вырастает в Церковь, есть одна из Её человеческих ипостасей, но лишь в природном, близком Её аспекте, как Души Мира, Матери Земли, „богоматери”, но ещё не Богоматери¹².

Bogurodzica jako matka-ziemia wilgotna z powieści Dostojewskiego nie posiada jeszcze w sobie zbawczych mocy. Jak pisze Bieniewicz: „Соединение с этим «мраком», целование такой «земли», очевидно, само по себе не может никого спасти”¹³. Tak właśnie rozumuje Matka Maria. W jej ujęciu ziemia i przyroda same w sobie nie są święte, muszą zostać uświęcone. Ziemia „w swym punkcie wyjścia” jest spowita ciemnością, symbolizuje chaos, transcendując zaś w stronę Boga — uzyskuje status materii przemienionej: „В исходной точке земля — это мрак. В приближении к Богу — святая земля, преображённая плоть”¹⁴ — dywaguje pisarka w eseju *Święta ziemia*. Swoje „przeobrażenie” zawdzięcza ona Bogarodzicy, która uświęciła ją zarówno przyjęciem woli Ojca podczas Zwiastowania, jak i woli Syna podczas Jego Golgoty, odkupiła przez miecz boleści utkwiony w sercu. Dlatego Bogarodzica to Matka-ziemia święta. W pismach z końca lat trzydziestych myśl tę streszcza tak:

Земля Голгофы с водруженным на ней крестом, пронзающим её, земля Голгофы, обогряемая кровью, не есть ли это материнское сердце, рассекаемое мечом? Голгофский крест оружием проходит душу земли — Матери¹⁵.

(О подражании Богоматери, s. 170)

Macierzyńskie serce *Theotokos* odwzorowuje w sobie ewangeliczną „urodzajną glebę”, która, użyźniona Krwią Zbawiciela, przynosi „stokrotny plon” miłości. W ten sposób staje Ona przed oczyma chrześcijańskiej duszy jako

¹² Cyt. za: Г. Беневич. Ibidem, s. 52.

¹³ Ibidem, s. 53.

¹⁴ *Святая земля*. В: *Жатва духа...*, s. 385

¹⁵ *О подражании Богоматери*. В: *Жатва духа...*, s. 170.

figura pokornego macierzyństwa, dążącego do udziału w każdej cudzej „golgocie”. Dzięki tej Bogomacierzyńskiej obecności człowiek sam może kochać i objawiać chwałę Boga, działać na rzecz epifanii niebiańskiej rzeczywistości w świecie, tym samym być sprawcą przeobrażenia ziemi. Specyficznym medium tego przeobrażenia czyni Matka Maria „szaleństwo krzyża” (*юродство креста*) i „szaleństwo miecza” (*юродство меча*)¹⁶. Stanowi ono dla człowieka warunek konieczny wyzwolenia się spod władzy samego siebie ze względu na obiekt miłości rozpoznawany w drugim człowieku. Zapobiega też tragicznej perspektywie duchowego wyjałowienia, życiowego marazmu, moralnej degrengolady. W konstruowanym przez siebie koncepcie Matka Maria posuwa się nawet do stwierdzenia, że wszystko, co nie posiada kwalifikacji naśladowania krzyża i miecza, jest grzechem.

В христианской жизни должно быть не только юродство креста, но и юродство меча, не только распинание себя, но и со-распятие себя, стояние на Голгофе, у подножия каждого человеческого креста.

(*O подражании Богаматери*, s. 175)

[...] всё, что не есть полнота крестоношения, и всё, что не есть полнота мечей, принимаемых в сердце, есть грех

(*O подражании Богаматери*, s. 174)

— przekonuje Matka Maria.

W tym właśnie wyraża się, jej zdaniem, najgłębsza istota Bogomacierzyńskiej zasady ducha ludzkiego. Dzięki niej każdy człowiek może znaleźć w sobie inspirację do podjęcia powszechnej kontynuacji nazaretańskiego *fiat*, a odwzorowując macierzyńską miłość Maryi, przyczynić się do urzeczywistnienia w ziemskim ludzkim życiu mistyki „człekoobcowania”, zdolnego zwrócić świat ku Bogu i przybliżyć Boga do świata. Autorka jest przekonana, iż bez mariologicznego uzasadnienia, idea ta mija się z możliwością nadania ludzkim relacjom pełnego religijno-mistycznego wymiaru. Wypaczonym formom postępowania może przyjść z pomocą jedynie Matka Boga ze swoją świętością i pokorą przeobrażającą całą głębię bytu. Mówi:

Можно прямо утверждать, что подлинное, религиозное отношение к человеку во всём своём объёме, со всеми частными и личными подробностями только тогда и раскрывает себя до конца, когда освящено путём Богаматери, направлено по Её стопам, Ею озаряется.

(*O подражании Богаматери*, s. 170)

¹⁶ Z lansowaną przez nią metodą „szaleństwa krzyża” (*юродство креста*) mało kto się jednak utożsamiał. Pewne pokrewieństwo poglądów znajdujemy w myśli Florenskiego oraz Bułgakowa, którzy także proponowali w swoich pracach filozofię miłości agapicznej. Por. np.: I. Malej: *Agape, czyli chrześcijański wzorzec miłości w tekstach myślicieli rosyjskich z początku XX w.* W: „Musica Antiqua”, T. 14. Bydgoszcz 2006, s. 29—38.

Zaproponowana przez Matkę Marię interpretacja Misterium Golgoty pokazuje ją w roli admiratorki idei Sofii Mądrości Bożej, której człowiek może (i, jak usilnie to podkreśla, powinien) złożyć daninę poprzez eschatyczne „szaleństwo krzyża” Chrystusowego i miecza Dziewicy Matki — jedynej drogi umożliwiającej powrót do utraconej pełni-jedni bytu.

Myśli te wskazują, iż Kuźmina-Karawajewa dostrzega głębokie znaczenie Maryi w wydarzeniach zbawczych, widzi Jej obecność w życiu Jezusa i w dziejach Kościoła, podkreślają, że odkupienie upadłej ludzkości jest dziełem wspólnym Jezusa i Jego Matki. Wcielony Syn Boży i Matka Boża, Dziewica osłonięta Duchem Świętym, stanowią w ujęciu autorki *Ruth* pełnię pierwiastka ludzkiego w niebie, pełnię Sofii¹⁷. Poetka postuluje naśladowanie ich obojga i jednocześnie podkreśla, że ten, kto zechce prawdziwie naśladować Dziewicę Maryję, powinien wiedzieć, że jego duszę przeniknie mieczem bóleści nie tylko krzyż Zbawiciela, ale też krzyże-miecze tych, za których On dał się ukrzyżować. Znaczy to, iż podążający za przykładem Bogarodzicy i korzystający z Jej opieki, chrześcijanie rodzą duchowo Chrystusa w sobie samych i przyczyniają się do rodzenia Jej Syna w bliźnich — sami doświadczają zbawienia i przyczyniają się do zbawienia innych. „Piękno zbawi świat” — mówi Paul Evdokimow — „ale nie byle jakie piękno, lecz to, które pochodzi od Ducha Świętego, piękno kobiety odzianej w słońce”¹⁸.

¹⁷ Szerzej pisałam o tym w: *Życie znaczy kroczyć po wodzie. Studia o Matce Marii*. Cz. 1. Opole, 2007, s. 100—120.

¹⁸ P. Evdokimov: *Kobieta i zbawienie świata*. Przeł. E. Wolicka. Poznań 1991, s. 243.

Ванда Лашчак

В КРУГУ МАРИОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ ЕЛИЗАВЕТЫ КУЗЬМИНОЙ-КАРАВАЕВОЙ

Резюме

Образ Богоматери появляется на всех этапах творчества автора *Равнины русской*. Это важный компонент художественного мира поэтессы, при помощи которого она, с одной стороны, выявляет свою причастность к догмам теологии православной и к русской народной традиции, с другой же, решает существенные для своей философско-художественной системы вопросы. Русская земля это „удел Богородицы”, поэтому один из историософических концептов поэтессы строится на профетической идее, согласно с которой русский „богоносный народ”, охраняемый Покровом Пречистой Девы, принесёт спасение другим, страдающим в военное время народам. Богоматерь Кузьминой-Караваевой вместе со своим Сыном составляют полноту человеческого образа на небе,

полноту Софии. Подражание Ей и Ему должно явить миру ту красоту, которая и спасёт мир.

Главные слова: мариологические мотивы, Елизавета Кузьмина-Караваева, русская поэзия XX века

Wanda Laszczak

MARTYR MOTIFS IN ELIZAVETA KUZMINA-KARAVAEVA'S POETRY

Summary

The image of the Mother of God is one of the most common motifs in the literary output of the author of *Ravnina russkaia*. This leitmotif is used by Elizaveta Kuzmina-Karavaeva to stress the affinities with the Orthodox Dogmatics and Russian national tradition. It is also an important constituent of the poet's artistic and philosophical system. According to one of her prophetic concepts the Russian land is an "appanage allotted to the Birthgiver of God", and the Russian God loving nation, guarded by the robes of the Immaculate Virgin, will bring victory to other suffering nations. The Mother of God, together with her Son, constitute the ideal image of humanity, the ideal of Sophia. Moreover, imitation of God and His Mother can bring the revelation of true beauty which will save the world.

Key words: Marian motives, Elizaveta Kuzmina-Karavayeva, XXth century Russian poetry

Kategoria żeńskości / inności w twórczości Lidii Ginzburg

Beata Pawletko

Kobiecość w Rosji ma inne oblicze niż kobiecość w Europie czy Ameryce. Paradoksalnie, to, o co walczyły zachodnie feministki, czyli m.in. równouprawnienie, kobiety rosyjskie poznały już dużo wcześniej, przekonując się zresztą o wątpliwych zaletach tego hasła w dobie komunizmu. Jak pisze Jadwiga Szymak-Reiferowa, kobiety rosyjskie „poznały smak formalnego równouprawnienia, najeździły się na traktorach, naukladały torów kolejowych. Życie paru pokoleń w warunkach kilku wojen, a więc i deficytu mężczyzn, proletaryzacja manier w tym kraju mogły skłonić kobiety do różnych rzeczy, ale nie do zakazu całowania rąk albo podawania płaszcza”¹. Nic dziwnego zatem, że feminizm w tym najbardziej skrajnym, lewicowym wydaniu nie był i nadal nie jest dla kobiet we współczesnej Rosji żadną atrakcją. To jednak nie zmienia faktu, że mają o co kobiety w Rosji zabiegać i co zmieniać, szczególnie w mentalności Rosjan — dotyczy to zarówno mężczyzn, jak i samych kobiet.

Przede wszystkim chodzi o tożsamość płci pięknej, o to, aby same kobiety mówiły o żeńskim punkcie widzenia, aby nie pozwoliły innym i sobie traktować się przedmiotowo. Chodzi zatem o indywidualność, podmiotowość kobiety w państwie z wyraźnie zarysowaną męską hierarchią wartości. Dlatego tak istotny w Rosji jest kobiecy punkt widzenia, manifestujący się chociażby poprzez promowanie prawdziwie kobiecej literatury. Mamy na myśli nie tyle literaturę pisaną przez kobiety i dla kobiet na przykład w epoce breżniewowskiego zastoju, czyli tzw. „damską” literaturę, „powielającą, zapewne ku pokrzepieniu serc, schemat bajek o kopciuszku i brzydkim kaczątku”². Bardziej chodzi tu o właściwie rozstawione akcenty, o narrację prowadzoną z punktu widzenia kobiety, o podmiotowość bohaterki, o burzenie mitów,

¹ J. Szymak-Reifer: *Rosyjskie feministki*. „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10. Zob. <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=2141> [data dostępu: 20.05.2010].

² *Ibidem*.

wreszcie o feminizację języka, przejawiającą się chociażby w tworzeniu form żeńskich, pojawiających się zamiast dominujących sformułowań męskich. Podobny problem występuje zresztą i w języku polskim. Wprawdzie w ostatnich latach odnotowujemy w Polsce wzmożony proces tworzenia żeńskich nazw zawodów, będący niezgodą kobiet na przemilczanie ich udziału w życiu publicznym i preferowanie tym samym mężczyzn, ale nie jest to do końca udane przedsięwzięcie. Niektóre formy wydają się śmieszne (psycholożka, pedagożka, antropolożka), niektórych w ogóle nie ma, nie przyjęły się mimo popularności tych zawodów (polityczka, doktorka, krytyczka). Język polski, podobnie jak rosyjski, stwarza teoretyczne możliwości powstawania form żeńskich, „ma duży potencjał, by być językiem równouprawnienia [...]”, jest bowiem „urodzajowiony, jednak zmiany w języku zachodzą bardzo powoli”³, a forsowanie ich na siłę może wręcz przynosić niepożądane rezultaty, na przykład narażenie kogoś lub siebie na kpinę i śmieszność.

Charakteryzując specyfikę wschodniosłowiańskiego dyskursu feministycznego, Ewa Kraskowska zwraca uwagę na to, że:

Z jednej strony mamy do czynienia z ewidentną degradacją i degeneracją męskości w wymiarze prywatnym (alkoholizm, bezrobocie, rosnąca rola kobiety jako jedynej żywicielki rodziny lub coraz częstsze samotne macierzyństwo z wyboru), z drugiej zaś — z nasilającym się kultem wartości męskich w życiu publicznym (rządy „silnej ręki”, odradzanie się nastrojów mocarstwowych w Rosji, a z innych obszarów życia — dewaluacja kobiecości przejawiająca się daleko posuniętą komercjalizacją kobiecego ciała, seksistowską retoryką mass mediów, wzrostem liczby przestępstw na tle seksualnym)⁴.

Te wszystkie czynniki wpływają na specyfikę feminizmu rosyjskiego, który nie jest zjawiskiem jednorodnym. Nurt ten tworzą bowiem autorki różnych pokoleń, mające inne doświadczenia historyczne i kulturowe. „Stąd różnice w sposobach samoidentyfikacji oraz strategiach własnej reprezentacji”⁵ — jak zauważa inna badaczka, Tatiana Rowieńska. Istotna dla rozumienia odrębności feminizmu rosyjskiego jest na pewno świadomość, że jeszcze na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku „proza kobiet w Rosji była zjawiskiem unikalnym, całkowicie odrębnym i rozwijającym się niezależnie od zachodniego dyskursu feministycznego”. Niemniej ważne jest jednak uświadomienie sobie faktu, że w poprzednich dekadach (lata siedem-

³ K. Monkiewicz-Święcicka: *Jak polityk z polityczką. Jak polszczyzna dyskryminuje kobiety?* „Przegląd” 2003, nr 32. Zob. <http://www.przegląd-tygodnik.pl/index.php?site=artykul&id=4913> [data dostępu: 1.06.2010].

⁴ E. Kraskowska: *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 2: *Feminizm*. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005, s. 19.

⁵ T. Rowieńska: *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. Przeł. I. Kuźmina. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, s. 84.

dziesiąte i osiemdziesiąte), „kobiety zaczęły postrzegać siebie jako »Innego« najpierw na tle ogólnego ruchu dysydentów, później także względem samego ruchu, rozwijającego się według tradycyjnego modelu działalności w obronie praw człowieka, który w Rosji nie bierze pod uwagę specyfiki sytuacji oraz problemów kobiet”⁶.

Świadomość płci — oto jeden z głównych priorytetów rosyjskich feministek. W literaturze dotyczy to w równym stopniu pisarek, jak i czytelniczek. Oznacza on walkę ze stereotypami, mitami, jak choćby z tym, że prawdziwa literatura to literatura mężczyzn. Pisząc o rosyjskich kandydatkach do Nagrody Nobla, Tadeusz Klimowicz podkreśla, że na pozór to właśnie rosyjska literatura kobieca miałaby szansę na Nobla, bo, po pierwsze, do tej pory piszące Rosjanki były pomijane, a po drugie to właśnie literatura kobieca jest w ostatnich latach szeroko „komentowana, tłumaczona, nagradzana Bokerami (Ludmiła Ulicka, Olga Sławnikowa) albo Triumphami (Beła Achmadulina, Junna Moric, Tatiana Tołstoj, Ludmiła Pietruszewska) i często wydawana w wielotysięcznych nakładach”⁷, czego na pewno nie sposób nie brać pod uwagę. Jednak na drodze do sukcesu stoi — według polskiego rusycysty — fakt, iż:

większość z tych pisarek (tu zgadzam się z diagnozą znanego krytyka Michaiła Zołotonosowa) cierpi na straszną artystyczną przypadłość — na graniczącą z epigoństwem wtórność, i żywi się głównie okruchami pozostałymi po realistycznym, modernistycznym i postmodernistycznym męskim wielkim żarciu. Współczesna rosyjska proza kobieca — ze swoimi niekończącymi się wariacjami na tematy dobrze znane literaturze wcześniejszej — jest produktem wytwarzanym masowo w ramach życzliwie przyjmowanego przez czytelników intelektualnego recyklingu, towarem noszącym wyraźne ślady mentalnego zużycia. Pretensjonalne opakowanie (*à la* Wielka Sztuka) niczego tu nie zmienia. To artystyczny *second-hand*, czy raczej może *second-head*, którego powinni unikać odbiorcy z „nadczynnością pamięci” (E. Goffman)⁸.

Krzywdzące opinie pojawiają się i z drugiej strony. Według niektórych radykalnych feministek rosyjskich takie autorki, jak L. Pietruszewska, T. Tołstoj, Nina Sadur i Waleria Narbikowa boją się, żeby nie przyklejono im etykiety „proza kobieca”⁹. Jest to, oczywiście, skrajny osąd, niemający pokrycia w rzeczywistości. Można bowiem nie manifestować swoich przekonań wprost, ale być ich wyrazicielem/ wyrazicielką pośrednio.

Przykład stanowi chociażby twórczość Lidii Ginzburg (1902—1990). Ta literaturoznawczyni, pisarka, eseistka, uczennica formalistów jest autorką prac

⁶ Ibidem, s. 85.

⁷ T. Klimowicz: *Czekając na Nobla. Uwagi o współczesnej literaturze rosyjskiej*. „Odra” 2008, nr 1. Zob. <http://odra.okis.pl/article.php/662> [data dostępu: 20.01.2010].

⁸ Ibidem.

⁹ Cyt. za: J. Szymak-Reifer: *Rosyjskie feministki...*

z teorii literatury (*О психологической прозе, О лирике*), ale i hybryd gatunkowych, które sama określa mianem „промежуточной прозы” (tom *Человек за письменным столом*). Pod tym określeniem kryją się teksty (najczęściej identyfikowane z esejami) powstające na przestrzeni kilkudziesięciu lat (od połowy lat dwudziestych aż do roku 1990), których temat ogólnie można określić jako obserwacja i opis zachowania leningradzkiego inteligenta w najprzeróżniejszych sytuacjach życiowych — tych najzwyczajniejszych (praca, dom, a właściwie komunałka) i tych ekstremalnych (życie w odciętym od świata, wojennym Leningradzie). Formalnie zatem Ginzburg ma duże szanse, aby znaleźć się na celowniku krytyki ze strony feministek. Powód — rezygnacja z podkreślania własnej tożsamości kobiecej:

Гинзбург остерегалась категории женского рода и в грамматике, и в жизни; и воспринимала себя как человека. Это заметно не только в заглавии ее последней книги очерков, заметок и воспоминаний *Человек за письменным столом*, не только в *Записках блокадного человека*, но и в личности главного героя этих записок, названного инициалом «Эн». Гинзбург пишет о нем как о «блокадном человеке, по состоянию зрения не подлежавшем мобилизации»¹⁰.

Bohater utworu *Записки блокадного человека* (*Zapiski człowieka oblężonego*) — N. to rzeczywiście mężczyzna, jednak wszystko, co podkreśla jego „męskość”, zamyka się jedynie w formach rodzaju męskiego. Ani jego zachowanie, ani jego poglądy w żaden sposób tej męskości nie podkreślają, wręcz przeciwnie. W *Записках...* jest fragment dotyczący chociażby codzienności w oblężonym mieście, który nosi feministyczny charakter, o czym bardziej szczegółowo poniżej.

Nie jedyny to, oczywiście, przykład wprowadzenia do utworu literackiego przez kobietę-pisarkę męskiego narratora. We wcześniejszych stuleciach była to dość powszechna praktyka, zapewniająca po prostu możliwość druku, a także siłę obiektywizmu tekstów kobiecych. Do bardziej znanych w wieku XX świadectw świadomej transformacji kobiety-pisarki w mężczyznę-narratora należy chociażby pisarstwo Zinaidy Gippius. O tej oryginalnej postaci życia literackiego przełomu wieków ciekawie pisze Ludmiła Łucewicz. Przytacza na przykład wspomnienia sekretarza Zinaidy Gippius i Dymitra Mierieżkowskiego, który tak charakteryzował tę parę: „Она очень женственна, он — мужествен, но в плане творческом, метафизическом роли перевернуты. Оплодотворяет она, вынашивает, рождает он. Она — семя, он — почва [...]”¹¹. W tekście

¹⁰ С. Пратт: *Лидия Гинзбург, русский демократ на rendez-vous*. Пер. с английского языка Я. Токаревой. «Новое литературное обозрение» 2001, № 49. Zob. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/49/pratt-pr.html> [data dostępu: 1.09.2010].

¹¹ В.А. Злобин: *Тяжелая душа*. Москва 2004. Сут. za: Л. Люцевич: „Self-conception” в *Contes d’amour* Зинаиды Гиппиус. W: *Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX—XXI wieku*. red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek. Lublin 2008, s. 53.

Łucewicz Z. Gippius przedstawiona jest jako postać wielowymiarowa, niejednorodna i bardzo szczerą w swoich wyznaniach:

в [...] мыслях, [...] желаниях, в [...] духе — я больше мужчина, в моем теле я больше женщина; [...] реальный человек никогда не бывает только мужчиной, или только женщиной. Оба начала, мужское и женское [...] в нем сопричастствуют¹².

Wracając do *Zapisków człowieka obłąconego* L. Ginzburg, warto zastanowić się nad tym: Po co potrzebny jest autorce właśnie męski bohater, dlaczego go wybiera? Czy sprawdza się tu postawiona wyżej przez Gippius teza, że w każdym człowieku znajdują się pierwiastki męskie i żeńskie? Odpowiedź na te pytania jest dość złożona, dotyczy bowiem nie tylko tego jednego tekstu, ale w ogóle strategii twórczej przyjętej i realizowanej przez Ginzburg¹³. W odniesieniu do *Zapisków...* zasadniczym celem autorki było stworzenie świadectwa o pewnej epoce, które w założeniu nie miało stanowić świadectwa autobiograficznego. Dążąc zatem do maksymalnego obiektywizmu, L. Ginzburg nie tylko zrezygnuje w *Zapiskach...* z narracji pierwszoosobowej, ale za bohatera obierze człowieka ogólnego, neutralnego, mężczyznę. Wszystko po to, by uzyskać jeszcze większy dystans.

Abstrahując od pobudek autorki i od powodzenia tego eksperymentu, zwłaszcza z perspektywy feministycznej, chcemy teraz skupić swą uwagę na miejscu w tekście, które „rozsadza” męską spójną perspektywę. A takim miejscem na pewno jest opis kolejek w obłąconym Leningradzie. Tym bardziej że argumenty pojawiające się w tekście nie podkreślają wyjątkowości kolejek podczas blokady i można je odnieść do każdej innej sytuacji. Jest to przykład ciekawej obserwacji przez autorkę pewnego ogólnego fenomenu, który kolejka obnaża. Chodzi o podejście kobiet i mężczyzn do przymusowego stania w kolejkach. Dla obu płci jest to strata czasu, jednak tylko kobiety są w stanie się z nią pogodzić, zaakceptować ten fakt. Ma to związek z nawykami odziedziczonymi po babkach i matkach:

Работающие женщины унаследовали от своих бабок и матерей время, которое не учитывается. [...] Мужчина считает, что после работы он должен отдыхать или развлекаться, вернувшаяся с работы женщина работает дома. Блокадные очереди вписались в [...] привычное женское терпение. Зато почти каждый из появляющихся в магазине мужчин пытается пролезть к прилавку без очереди. [...] Они твердо знают: очередь — это бабье дело. [...] Они, впрочем, не мотивируют, они

¹² Л. Люцевич: „Self-conception”..., s. 53.

¹³ Bardziej szczegółowo strategię Lidii Ginzburg analizuję w artykule *Miasto, ludzie, przemiany* (tekst w druku), powołując się na ustalenia takich badaczy jej twórczości, jak Emily van Buskirk czy Andriej Zorin. Wydaje się jednak, że dokładne omówienie tej strategii wymagałoby bardziej wnikliwych studiów, wykraczających poza ramy jednego czy dwóch artykułów.

либо хамят, либо произносят классическую фразу: «Спешу на работу». — «А мы не спешим на работу?!» (Обязательно *мы*, мужчина в очереди чувствует себя случайным индивидом, женщина — представителем коллектива). «Все теперь спешат на работу», — сердится женщина с портфелем¹⁴.

Jednak kwintesencją tego opisu nie jest wymiana argumentów między stronami konfliktu. Kropkę nad „i” stanowi prezentacja męskiego sposobu myślenia:

Мужчина воровато прячет уже полученный хлеб. Сказать ему нечего; но про себя он знает: **пусть она в самом деле работает столько же, сколько и он, больше чем он**, но отношение к времени у них разное. И его отношение дает право получить хлеб без очереди [wygóżn. — B.P.].

(s. 546)

Mocne słowa, jak na tekst pisany z perspektywy mężczyzny. Trzeba jednak przyznać, że czytając utwory Ginzburg, możemy stwierdzić, że bliżej jej do „genderowych” ujęć rzeczywistości niż do feministycznych. W tym samym tekście, opisując kolejki i porady, jakie się w nich pojawiają, dotyczące chociażby sztuki kulinarnej w zablokowanym mieście, Ginzburg podkreśla, że w dobie kryzysu, w czasie wojennej zawieruchy lepszymi organizatorami, racjonalizatorami jedzenia, talonów żywnościowych często okazywały się nie gospodynie domowe, obarczone zbyt nonszalanckimi nawykami kulinarnymi sprzed blokady, ale mężczyźni i chłopcy, inteligenci i uczeni, którzy w pokojowych warunkach nie umieli często zrobić sobie nawet herbaty. Traktując jeszcze do niedawna kuchnię jako miejsce dla kobiet, uwłaczające godności prawdziwego mężczyzny, teraz godzinami potrafili siedzieć i oddawać się manii podziału talonów albo magii sztuki kulinarnej, wyczarowywania wyśnionych dań z najbardziej prozaicznych produktów, jakie były pod ręką:

Однажды мне пришлось наблюдать, как мальчик лет шестнадцати (возраст наибольшего презрения к бабьим делам), нахмуренный, закусив губу, пек овсяные лепешки. Тут же вертелась его мать, приговаривая: «Дай я... Ты же не умеешь...» Но он молча, грубо отталкивал ее от времянки.

(s. 573)

Ginzburg broni „inności”, walczy ze stereotypami, dotyczącymi zarówno kobiet, jak i mężczyzn. Irytuje ją generalizacje, szlampowe określenia, konwencje kulturowe, przypisywanie, a wręcz narzucanie przede wszystkim kobietom, ale również i mężczyznom ograniczających ich potencjał ról, ukształtowanych przez normy społeczne czy obyczajowe.

¹⁴ Л. Гинзбург: *Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования*. Ленинград 1989, s. 546. Dalej cytuję według tego wydania. W nawiasie podaję numer strony.

Autorka zawsze protestuje, jeśli ktoś posługuje się myśleniem stereotypowym. We wczesnych zapiskach wspomina chociażby rosyjskiego językoznawcę, jednego z twórców teorii fonemu — Lwa Szerbę, który w ślad za polskim językoznawcą Janem Niecisławem Ignacym Baudoinem de Courtenay uważał myślnik za „kobiecy znak” w tekście. Sądził, że myślnik, podobnie jak kursywa, znalazł się w literaturze dzięki emocjonalnym formom, uprawianym głównie przez kobiety: listom i dziennikom. W posługiwaniu się myślnikiem Szerba dostrzegał oznakę nielogiczności tekstu, a czasem po prostu lenistwa piszącego / piszącej powodującego, że zamiast słów w tekście znajdujemy pośrednie (świadczące o braku talentu) formy wyrażenia myśli. Ten wywód oburzył Ginzburg, uznała go za poniżający, tym bardziej że sama nie stroniła w tekstach od myślników. Bardziej przekonująca dla niej okazała się wersja Kornieja Czukowskiego, który przy interpretacji odwołał się raczej do ewolucji procesu twórczego, niż do jego „genderowych” aspektów:

Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, избыливающего тире.

(s. 13)

Ginzburg jest wnikliwą obserwatorką, dostrzega wszystkie przejawy nierówności społecznej. Żywo reaguje na polemikę, która rozpętała się po publikacji w 1959 roku w „Литературной газете” tekstu *Поговорим о «прозе» жизни* (*Pomówmy o „prozie” życia*). Jego autorka, będąca pracownikiem naukowym, postulowała, aby odciążyć kobiety pracujące zawodowo poprzez stworzenie przy administracjach domów etatów sprzątaczek. To wywołało lawinę zarzutów i oskarżeń pod jej adresem o propagowanie mieszczańskich zwyczajów (s. 240—241). Ginzburg, która sama przyznaje się do tego, że nie znosi domowych obowiązków, przypisanych kobiecie (zwłaszcza mycia naczyń), widzi w tych oskarżeniach naiwność myślenia, że w państwie radzieckim wszyscy są równi, ale i zwykłą ludzką zawiść, że ktoś otwarcie przyznaje się do tego, że chce ułatwić sobie zadanie lub że nie radzi sobie dobrze w pewnych sferach życia, które automatycznie zostały mu, a raczej jej narzucone. Wspominając Annę Achmatową, Ginzburg zauważa, że autorka *Requiem* nauczyła kobiety mówić w swoim imieniu, eksponować swoją kobiecość w życiu i twórczości, ale zupełnie pozbawiona była

таких традиционных женских свойств, как уют, домашность. Она безытна, бездомна, не только по обстоятельствам, но и по природе. У нее выработанная театрализованная система жестов, которыми она представляет, как поэт, как явление культуры, странно сочетается с беспомощностью бытовой жестикуляции. Неловкими движениями она ставит чайник, режет колбасу. И этих домашних движений она стесняется.

(s. 166)

Wydaje się, że Ginzburg przedstawia tu nie tylko zagadnienia istotne dla lepszego zrozumienia życia i twórczości Achmatowej, ale porusza problem wciąż bardzo aktualny, dotyczący kobiet zarówno na początku XX, jak i XXI wieku. Burząc mity o akmeistce, Ginzburg obala tak naprawdę mit o „naturalnym” miejscu kobiety w społeczeństwie. Wskazuje, że nie każdy stworzony jest do roli przypisanej mu przez otaczające środowisko. Burzy mity o harmonii i predyspozycjach każdej płci do określonych zadań, bez uwzględnienia cech indywidualnych danej osoby.

Kolejnym ciekawym aspektem poruszonym przez Ginzburg jest problem starości, który też ma związek z rolami społecznymi, wypełnianymi przez różnych ludzi. Zagadnieniu temu autorka poświęciła zresztą osobne studium *О старости и инфантильности* (1954), w którym podkreślała nierówność wobec starości wielu profesji. O ile starość jest wrogiem dla aktorów, sportowców, tancerzy, cyrkowców, o tyle dla polityków nie tylko nie stanowi ona przeszkody, ale może być rozpatrywana jako atut, synonim doświadczenia i mądrości życiowej. Już jednak we wczesnych zapiskach z lat dwudziestych spotkamy się z tym zagadnieniem. I znów, jak poprzednim razem, zaskakuje nas niebywała aktualność poruszanych przez eseistkę kwestii. Przede wszystkim Ginzburg podkreśla, że bardziej złożonym procesem jest starzenie się kobiet niż mężczyzn i ma to związek z aktywnością zawodową, jak również z polem własnych zainteresowań. Mniej również w otaczającym świecie pozytywnych obrazów starzejących się i starych kobiet niż starych mężczyzn. Jednak, jak podkreśla Ginzburg,

самое ужасное в стариках и родителях — это их принципиальное стремление отрезать нити собственных интересов. Их паразитирование на жизни детей. Последнее возлагает на детей ответственность, которую они если и не способны, то не склонны нести. Надо остерегаться людей, которые живут не для себя, а для других¹⁵.

A to — zdaniem Ginzburg — szczególnie dotyczy kobiet.

Wiele ciekawych opinii na temat relacji damsko-męskich, homoseksualizmu, roli kobiety w społeczeństwie znajdziemy właśnie w opublikowanych osobno zapiskach z lat dwudziestych i trzydziestych. Kiedy je czytamy, nie dziwi fakt, że nie stały się częścią przygotowanej przez samą Ginzburg książki *Человек за письменным столом*, opublikowanej w 1989 roku. Niektóre z nich mogą budzić emocje nawet dzisiaj, choć od ich powstania minęło osiemdziesiąt lat. Autor wstępu, Aleksander Kuszner, podkreśla jednak, że to właśnie jest oznaką wielkiej literatury:

¹⁵ Л. Гинзбург: *Записи 20—30-х годов. Из неопубликованного*. «Новый мир» 1992, № 6, s. 162.

Книги Лидии Гинзбург требуют неторопливого чтения, свободного времени, долгого обдумывания, — в этом смысле они, как всякая большая литература, как лучшие стихи и проза, пишущиеся сегодня, обращены, через головы своих современников, к будущему, непредставимому читателю-собеседнику [...] проза Лидии Гинзбург, **рассчитана на соответствующую работу мысли одинокого читателя, не поддающегося коллективному психозу**¹⁶.

Do występujących już w poprzedniej publikacji uwag o złożonych relacjach damsko-męskich, o różnicach w postrzeganiu rzeczywistości i własnej roli w społeczeństwie, możemy dołożyć kolejne spostrzeżenia i argumenty. Ginzburg w zapiskach z lat dwudziestych i trzydziestych pokazuje męski punkt widzenia na temat rodziny i szczęścia rodzinnego, ale też na przykładzie rozmowy z koleżanką ze studiów zwraca uwagę na to, że wiele kobiet nie tylko pozwala się umieszczać w tej lekceważącej i lekceważonej przez Ginzburg tradycyjnej roli kobiety, ale przyjmuje ten model za naturalny, a wręcz nieuchronny, ulegając właśnie wspomnianej przez Kusznera zbiorowej hipnozie:

Т.А.Р. говорила мне о том, что для нее в жизни не было ничего желаннее и привлекательнее семьи, с детьми, с кипящим самоваром на белой скатерти. Что было делать, если семья мыслилась и могла мыслиться ей только с «мужской стороны»? Желание иметь детей, но не рожать их, желание пить чай за своим столом, но не разливать его по стаканам. Концепция семьи как места, куда радостно возвращаться после работы между тем как для женщины, по смыслу вещей, семья должна быть местом работы, поприщем¹⁷.

Walka ze stereotypami u Ginzburg przybiera czasem zaskakujące formy, atakowane są bowiem na pozór mocne dowody oporu wobec stereotypów. Tak się dzieje w przypadku utworu Andre Gide'a *Corydon* (1924), będącego apologią miłości homoseksualnej. Oburzenie Ginzburg i polemikę z tezami francuskiego pisarza wywołał jednak nie sam temat, ale sposób obrony miłości homoseksualnej przed jej zjadłymi wrogami. Gide wykorzystuje tu argument naturalności i broni utartego sformułowania, że miłość homoseksualna to tak naprawdę wyższa forma seksualności. Ginzburg z ironią zauważa, że pisząc o tym ostatnim aspekcie, Gide nie rozpatruje miłości lesbijskiej, skupia się jedynie na relacjach między mężczyznami, co dowodzi, zdaniem eseistki, absurdalności też prezentowanych przez pisarza i jest dowodem jego seksizmu¹⁸. Przedstawiając różne punkty widzenia na kwestię kobiecości, (homo)seksualności, rozpatrując te zagadnienia z perspektywy biologii, socjologii, Ginzburg

¹⁶ Ibidem, s. 144 [wyróżnienia — B.P.].

¹⁷ Ibidem, s. 161.

¹⁸ Zob. również: Д.Г. Харрис: *Записки 1920-х годов Лидии Гинзбург*. W: *Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej*. Red. A. Blaim, Z. Maciejewski. Lublin 1998, s. 177—178.

tak naprawdę zwraca uwagę na to, że nie uwzględniają one indywidualnego zdania każdego człowieka. W zamian proponują, podobnie jak A. Gide, kryterium „naturalności”, które eseistka odrzuca z całą mocą: „Естественность — это едва ли не самое пустое из всех слов, придуманных лицемерами”¹⁹. Czytając zapiski Ginzburg, mamy nieodparte wrażenie, że przytaczane przez nią argumenty mogłyby być wykorzystane przez współczesne nurty feministyczne czy też ruchy działające na rzecz poszanowania praw mniejszości seksualnych:

Факт же заключается в следующем: в плане *отдельного человека* однополая любовь является прежде всего частным делом отдельного человека, буде она не становится уголовным делом (от чего и никакая другая любовь не застрахована).

В плане биологическом и социальном гомосексуальность, конечно, вредна по тому самому, что она бесполезна (кто не за нас, тот против нас!). [...] И так, гомосексуалисты социально вредны, но, в сущности, ничуть не вреднее холостяков, старых дев и даже женщин, не желающих рожать детей. Общество (культурное) фактически всегда мирилось и будет мириться с тем, что какая-то часть его отказывается трудиться над его долговечностью²⁰.

Zaprezentowane poglądy Lidii Ginzburg na kwestię kobiecą, przede wszystkim temat równouprawnienia przekonują nas — jeszcze raz to podkreślmy — o niebywalej wręcz ich aktualności. Autorka śmiało wypowiada się na temat dyskryminacji kobiet zarówno w tradycyjnym społeczeństwie, jak i w pracach, które z pozoru bronią „inności” (np. *Corydon* Gide’a), nie uwzględniając jednak prawa do niej obu płciom. Twórczość Ginzburg jest dowodem na to, że obrona wartości jakiejś grupy społecznej niekoniecznie musi wiązać się z prowokacją, skandalem, głośnym demonstrowaniem swoich poglądów na ten temat i równie dobrze może przebiegać z punktu widzenia pojedynczego człowieka. Dzięki takiej perspektywie łatwiej bowiem pokazać złożoność pewnych aspektów, nie tracąc jednocześnie z pola widzenia prawa każdej jednostki do własnych przekonań i do ich indywidualnej, niezależnej od nikogo obrony.

¹⁹ Ibidem, s. 148.

²⁰ Ibidem, s. 149.

Беата Павлетко

О КАТЕГОРИЯХ «ЖЕНСТВЕННОСТЬ» И «ДРУГОЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИДИИ ГИНЗБУРГ

Резюме

Статья является попыткой анализа творчества Лидии Гинзбург по отношению к феминистским и гендерным аспектам. На первый взгляд проза Гинзбург далека от таких определений. Эссеистка избегает форм женского рода, вместо слов «женщина», «писательница», она пользуется определением «человек», что находит подтверждение хотя бы в заглавиях: имеем в виду произведение *Записки блокадного человека* или книгу *Человек за письменным столом*. Внимательное чтение этих текстов убеждает нас, однако, в том, что у Гинзбург не только было свое собственное мнение на такие темы как значение женщины в традиционном обществе, навязывание обоим полам общепринятых социальных и культурных ролей, гомосексуализм, но она непосредственно относилась к ним в своих произведениях. Оказывается, что ее взгляды и ее борьба со стереотипами, борьба за защиту «другого» звучат очень актуально, несмотря на то, что некоторые ее тексты возникли в 20. годы XX века.

Главные слова: Лидия Гинзбург, женственность, Другой, феминизм, гендер

Beata Pawletko

FEMALENESS / OTHERNESS IN THE ARTISTIC WORKS OF LIYDIA GINZBURG

Summary

This article is the attempt at reading Liydia Ginzburg's artistic works from the angle of feminist and gender studies. On the surface, Ginzburg's prose is far from such perspective. The writer avoids female forms, instead of words "woman, woman of letters" she uses "human" (Russian: *человек*), what is reflected as much as in titles: *Записки блокадного человека*, *Человек за письменным столом*. However, closer look into those works proves that Liydia Ginzburg had her own opinion not only on such matters as the meaning of woman in traditional society, imposing on both genders the roles molded by social and cultural norms, homosexuality, but also she manifested it. Her inquisitive analysis and fights against stereotypes and for "otherness" sound extremely modern, despite the fact that some of her works were written in 1920s.

Key words: Liydia Ginzburg, femaleness, distinctness, feminist and gender studies

Ksenia Starosielska — najlepsza przyjaciółka polskich pisarzy

Justyna Pisarska

Przez całe życie robię to, co lubię, co uwielbiam, co kocham.
I nie znudzi mi się to.

Ksenia Starosielska

Niniejszy artykuł nie aspiruje do miana ambitnego projektu i jest zwięzłą formą przybliżenia czytelnikowi postaci, która w historii rosyjskiego tłumaczeństwa końca XX i początku XXI wieku zajmuje niewątpliwie jedno z czołowych miejsc. Jest to jednocześnie próba walki z truistycznym, ale wciąż aktualnym twierdzeniem, w myśl którego tłumacz w odbiorze czytelnicznym nie istnieje.

Ksenia Starosielska urodziła się w 1937 roku w Moskwie. Co ciekawe, nie jest absolwentką studiów filologicznych, jej początkowe zainteresowania nie oscylowały nawet w kręgu humanistyki. Ukończyła Moskiewski Instytut Technologii Precyzyjnej im. M.W. Łomonosowa (Институт тонкой химической технологии им. М.В. Ломоносова) i z wykształcenia jest chemikiem¹. Jest jedną z najwybitniejszych tłumaczek (jeśli nie najwybitniejszą) literatury polskiej na język rosyjski. To właśnie dzięki K. Starosielskiej ujrzały w Rosji światło dzienne utwory najważniejszych polskich pisarzy współczesnych: Witolda Gombrowicza, Wiesława Myśliwskiego czy Jerzego Pilcha. Podstawowy obszar zainteresowań Starosielskiej to współczesna proza polska, choć w jej bogatym dorobku translatorskim można także odnaleźć przekłady sztuk teatralnych Stanisława Ignacego Witkiewicza, Sławomira Mrożka, Tadeusza Różewicza, Janusza Głowackiego, Jerzego Żurka, jak również książki dla dzieci, chociażby autorstwa Zbigniewa Brzozowskiego *Kilka czarodziej-skich historii* (*Волшебные истории*).

¹ Przypadek ten nie dotyczy zresztą samej Starosielskiej. Inny znany tłumacz i propagator literatury polskiej w Niemczech, Karl Dedecius, zanim poświęcił swoje życie przekładom poezji, przez wiele lat pracował jako agent ubezpieczeniowy.

Praca Starosielskiej nie ogranicza się jednak tylko do przekładów. Jest ona także znaną popularyzatorką literatury polskiej. Od ponad trzydziestu lat publikuje artykuły, recenzje książek i utworów literackich polskich autorów w czasopiśmie «Иностранная литература». Jej pierwszą publikacją na łamach tego czasopisma był zapis rozmowy z Wisławą Szymborską i Kornelalem Filipowiczem z 1973 roku. Starosielska prowadzi serię literatury polskiej w wydawnictwie «Новое литературное обозрение»², w ramach której ukazało się ponad dwadzieścia pozycji, wśród nich między innymi przekłady książek Ryszarda Kapuścińskiego, Jerzego Pilcha, Janusza Głowackiego, Olgi Tokarczuk, Pawła Huelle, Andrzeja Stasiuka, Mariusza Wilka i Stefana Chwina. Kieruje także seminarium dla młodych tłumaczy, utworzonym przy Polskim Centrum Kultury³ w Moskwie, gdzie szkoli swoich następców w „arcytrudnej sztuce przekładu”⁴.

Jej wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu i popularyzacji literatury polskiej w Rosji były wielokrotnie doceniane. K. Starosielska została odznaczona Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi RP, Odznaką Honorową „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, otrzymała Nagrodę Polskiego PEN-Clubu, Nagrodę ZAIKS-u, Nagrodę Fundacji Kultury Polskiej „Za promocję polskiej książki w świecie”, a w 2008 roku Nagrodę Transatlantyku, przyznaną przez Instytut Książki wybitnym ambasadorom literatury polskiej za granicą. Jak podkreśla Adam Pomorski — tłumacz, autor najnowszego przekładu powieści Fiodora Dostojewskiego *Bracia Karamazow*⁵:

Ksenia Starosielska jest jedną z tych osób, które polskiej literaturze i kulturze są najbardziej oddane, a jej przekłady czytają nie tylko Rosjanie, ale także narody ościenne, wszyscy, którzy język rosyjski znają. To jest ta nasza republika literatury, którą wszyscy razem tworzymy — autorzy oryginałów i tłumacze. Republika, która jest gdzieś powyżej granic państwowych⁶.

Pytana o swoje zainteresowanie kulturą i literaturą polską wyjaśnia, że jej rodzina przez pewien czas mieszkała w Polsce. Babka Starosielskiej studiowała w Warszawie stomatologię, potem wraz z mężem zamieszkała w Łodzi. Tam też urodziła się matka i ciotka tłumaczki. Warto podkreślić, że pierwsze

² Oficjalna strona internetowa wydawnictwa: <http://www.nlobooks.ru/> [data dostępu: 6.12.2010].

³ Oficjalna strona internetowa Polskiego Centrum Kultury: <http://kulturapolshi.ru/> [data dostępu: 6.12.2010].

⁴ Określenie używane przez Juliana Tuwima. Zob. J. Tuwim: *Traduttore — traditore*. W: E. Balcerzan, E. Rajewska: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005. Antologia*. Poznań 2007, s. 151—167.

⁵ F. Dostojewski: *Bracia Karamazow*. Przeł. A. Pomorski. Kraków 2004.

⁶ Informacja dostępna na stronie: <http://ksiazki.wp.pl/tytul,Ksenia-Starosielska-laureatka-Transatlantyku-2008,wid,11798,wiadomosc.html?ticaid=1b5e3> [data dostępu: 6.12.2010].

kontakty K. Starosielskiej z literaturą polską nastąpiły właśnie dzięki ciotce, która w swoim czasie, głównie z potrzeb finansowych, zajmowała się przekładem literatury polskiej (w czasach istnienia Związku Radzieckiego książki polskich autorów były w ZSRR niezwykle popularne). Jak wspomina Starosielska, jednym z najbliższych przyjaciół jej ciotki był Wiktor Woroszyński. Polscy pisarze, gdy przyjeżdżali do Moskwy, zatrzymywali się w jej domu. Mała Ksenia uwielbiała przysłuchiwać się ich rozmowom, choć jeszcze wtedy nie rozumiała, o czym mówią. Co ciekawe, jej zainteresowanie literaturą polską pogłębiło się pośrednio za sprawą malarstwa. Jak wspomina sama tłumaczka:

А для меня история с языком началась в 1957 году, когда попалась книга о Тулуз-Лотреке по-польски, и как раз тогда в Москве показали выставку импрессионистов. Так все и началось, а потом переводы понравились мне значительно больше химических реакций⁷.

K. Starosielska przetłumaczyła książki około trzydziestu pisarzy polskich. Warto podkreślić, że tłumaczka przyjaźni się z większością „swoich” autorów. Świadczy o tym chociażby fakt, że na uroczystości wręczenia Nagrody Transatlantyku w Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego była obecna noblistka Wisława Szymborska i wielu autorów, których utwory tłumaczyła Starosielska. Podobnie było we wrześniu 2010 roku w Łodzi na spotkaniu literackim, zatytułowanym *Ksenia Starosielska. Tłumaczka i jej pisarze*, w którym uczestniczyli m.in. W. Myśliwski i Andrzej Bart.

Pośród bogatego dorobku translatorskiego Starosielskiej warto wymienić: J. Pilcha *Pod Mocnym Aniołem (Песни пьющих, 2004)*, P. Huelle *Costorp (Касторп, 2005)*, opowiadanie O. Tokarczuk *Numery (Номера)*, opublikowane w czasopiśmie «Иностранная литература» w 2000 roku, opowiadanie W. Gombrowicza *Pampelan w tubie (Пампелан в репродукторе, 2002)*, serię opowiadań Kornela Filipowicza *Rzadki motyl (Редкая бабочка)*, *Wóz pełen chleba (Машина с хлебом)*, *Gałąż (Ветка)*, *Kobieta czeka (Женщина ждет)*, *Kot w mokrej trawie (Кот в мокрой траве)*, *Pies wdowy Wurm (Собака вдовы Вурм)*, opublikowanych w 2003 roku w zbiorze zatytułowanym *День накануне*, a także liczne opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. W swoim dorobku przekładowym Starosielska ma także powieści W. Myśliwskiego *Kamień na kamieniu (Камень на камень, 1987)*, Tadeusza Nowaka *Diabły (Чертви, 1976)* i *Prorok (Пророк, 1980)*, Jerzego Andrzejewskiego *Bratę raj (Врата рая)*, *Idzie, skacząc po górach (Идет, скачет по горам)*, Tadeusza Konwickiego *Bohiń (Бохинь, 1995)*, *Zwierzoczkoupiór (Зверечеловекоморок, 2003)*, *Czytadło (Чтиво, 1996)*, *Kompleks polski*

⁷ Informacja dostępna na stronie: <http://www.newslab.ru/news/article/286116> [data dostępu: 6.12.2010].

(*Польский комплекс*, 2002), a także sylwę *Pamflet na siebie* (*Памфлет на самого себя*, 2003), powieści Stefana Chwina *Hanemann* (*Ханеман*, 2004) i *Esther* (*Гувернантка*, 2004), książkę Hanny Krall *Zdążyć przed Panem Bogiem* (*Опередить Господа Бога*, 1999), autobiografię Marka Hłaski *Piękni dwudziestoletni* (*Красивые, двадцатилетние*, 2000). W tym roku Starosielska wraz z Sergiejem Larinem przełożyła *Imperium* (*Империя*, 2010) Ryszarda Kapuścińskiego. Co ciekawe, tłumaczka jest także współautorem przekładu *Trylogii* Henryka Sienkiewicza. Jak podkreślała w jednym z wywiadów tłumaczenie to było jednym z najtrudniejszych w jej wieloletniej karierze translatorskiej. Zachowanie w tekście przekładu stylu samego Sienkiewicza oraz kolorytu opisywanej przez niego epoki okazało się zadaniem niezwykle złożonym:

Сенкевич убегал на два века назад, оставаясь при этом в своем времени, а я должна была перенестись разом и в середину XVII века, и в конец XVIII-го. То есть соблюсти стилистику и автора, и описываемой им эпохи, ни в коем случае не перегибая палку, удерживаясь от излишней архаизации, что было бы эффективнее и проще, но не соответствовало замыслу писателя. Очень было трудно балансировать на грани⁸.

Pierwszą część *Trylogii* — *Ogniem i mieczem* — Starosielska przetłumaczyła wraz z Asarem Eppelem (Eppel — pierwszy tom, Starosielska — drugi). Oprócz tego tłumaczka przełożyła jeszcze fragment *Potopu* i sporą część *Pana Wołodyjowskiego*. Jak sama przyznaje, był to jedyny raz, kiedy odstąpiła od literatury współczesnej na rzecz klasyki.

Biorąc pod uwagę wspomniany dorobek translatorski Starosielskiej można stwierdzić, że należy ona do grona tzw. tłumaczy-ambasadorów⁹, którzy w myśl definicji Jerzego Jarniewicza „prowadzą swoją działalność translatorską w przekonaniu, że w ten sposób reprezentują interesy kultury, z której tłumaczą”¹⁰. To za ich pośrednictwem do literatury ojczystej tłumacza trafiają utwory kanoniczne dla obcych obszarów kulturowych. Tym sposobem w dorobku translatorskim tłumaczy-ambasadorów odnajdziemy przekłady utworów pisarzy, których twórczość często różni się poetyką i światopoglądem, ale jest najbardziej reprezentatywna dla danej epoki lub wybranego nurtu literackiego. Autor artykułu *Tłumacz jako twórca kanonu* do kręgu tłumaczy-ambasadorów zalicza m.in. Macieja Słomczyńskiego — autora kongenialnego przekładu powieści *Ulisses* Jamesa Joyce’a, przez wielu uznanej za „najważniejszy tekst

⁸ Informacja dostępna na stronie: <http://www.newslab.ru/news/article/286116> [data dostępu: 6.12.2010]

⁹ Określenie to zostało zaproponowane przez Jerzego Jarniewicza. Zob. szerzej na ten temat: J. Jarniewicz: *Co Anglicy lubią najbardziej? Czyli poezja polska w Wielkiej Brytanii*. „NaGłos” 1993, nr 12 (37).

¹⁰ Idem: *Tłumacz jako twórca kanonu*. W: E. Balcerzan, E. Rajewska: *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 434.

europiejskiego modernizmu¹¹”, czy też Stanisława Barańczaka, dzięki pracy którego polski czytelnik miał okazję zapoznać się chociażby z poezją Emily Dickinson, Roberta Frosta czy Philipa Larkina, ale także z utworami Szekspira w nowej odsłonie.

Jak przyznaje sama Starosielska, przy wyborze książek, które zamierza tłumaczyć, kieruje się przede wszystkim swoim gustem, ale zwraca też uwagę, by była to literatura wysokiej jakości. Dlatego porównując popularność w Rosji prozy Janusza Wiśniewskiego do wydawanych przez «Новое литературное обозрение» przekładów książek O. Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka czy P. Huelle, mówi: „nakłady mamy mniejsze, ale uważamy, że ta literatura zostanie”¹². Równie ważnym elementem, mającym wpływ na dobór testów do tłumaczenia jest poruszana przez polskich autorów tematyka. Głównym celem stworzenia serii współczesnej literatury polskiej było przybliżenie rosyjskiemu czytelnikowi procesu kształtowania się współczesnego światopoglądu Polaków:

Rosjanin musi zrozumieć, jak dokonywały się przemiany w Polsce, jaka była ich przyczyna, jaki był stosunek Polaków do socjalizmu i ZSRR. Niektórzy przecież tego nie pamiętają, są za młodzi. Bez tego zaś nie da się zrozumieć polskiej literatury¹³.

Oceniając sytuację polskiej literatury na rosyjskim rynku wydawniczym, Starosielska przyznaje, że w porównaniu z poprzednimi latami liczba tłumaczy zainteresowanych polską twórczością literacką jest zdecydowanie mniejsza. A „starzy” mistrzowie, którzy swoje życie poświęcili przenoszeniu polskich dzieł na rosyjski grunt, powoli odchodzą. Co ciekawe, podobną tendencję na gruncie rosyjsko-polskim zauważa Piotr Sommer, który w wywiadzie udzielonym „Tygodnikowi Powszechnemu” w 2002 roku stwierdza:

Nowych tłumaczy, dzisiejszych studentów-humanistów, którzy mieliby językowego hopla i byli jakoś zwrócenii ku „obcości” — motywuje się zbyt słabo. Za chwilę marnie może być nawet z ambitną literaturą tłumaczoną z języków angielskich, bo przecież jest tych angielszczyzn co niemiara. Mówię „nawet”, bo dziś angielski stoi nieźle, podobnie niemiecki, ale wczoraj i rosyjski stał nieźle, a dziś dobrych tłumaczy z rosyjskiego, którym nie stuknęła pięćdziesiątka, ze świecą szukać¹⁴.

Ulubionymi polskimi autorami Starosielskiej są kolejno T. Konwicki, K. Filipowicz i M. Hłasko, nie przepada natomiast za poetyką W. Gombrowi-

¹¹ J. Jarniewicz: *Tłumacz jako twórca...*, s. 435.

¹² Informacje dostępne na stronie: <http://tygodnik.onet.pl/30,0,45156,1,artykul.html> [data dostępu: 6.12.2010].

¹³ K. Starosielska: *Nigdy mnie Polska nie rozczarowała*. Rozmowę przeprowadzili M. Nocuń, A. Brzezicki. [online]. <http://tygodnik.onet.pl/1,45156,druk.html> [data dostępu: 6.12.2010].

¹⁴ P. Sommer: *Tkać i pruć*. W: E. Balcerzan, E. Rajewska: *Pisarze polscy o sztuce przekładu...*, s. 440.

cza. Pytana o metodę swojej pracy nad przekładem odpowiada, że bywa, iż tłumaczy codziennie. Zawsze zaczyna pracować rano „на свежую голову”, bo długo zanurza się w tekst. Bardzo często wraca do swoich przekładów, żeby je poprawiać. Stara się nie tłumaczyć pisarzy, których „nie czuje”, a jednak marzy o przełożeniu na język rosyjski powieści *Trans-atlantyk* W. Gombrowicza. Za swój translatorski sukces uważa przekład powieści J. Andrzejewskiego *Bramy rajy* z 1960 roku. Chciałaby, aby Rosjanie czytali jej ulubionych pisarzy, którzy, jej zdaniem, potrafią mówić o prawdziwie ważnych sprawach¹⁵.

¹⁵ К. Старосельская: *Я долго работаю над текстом* [online]. Wywiad dostępny na stronie: <http://old.russ.ru/krug/20010824.html> [data dostępu: 16.12.2010].

Юстына Писарска

КСЕНИЯ СТАРОСЕЛЬСКАЯ — НАСТОЯЩАЯ ПОДРУГА ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Резюме

Статья посвященная Ксении Старосельской — одной из самых выдающихся переводчиц польской литературы на русский язык. Благодаря Ксении Старосельской на русском языке увидели свет произведения Ярослава Ивашкевича, Марека Хласко, Веслава Мысливского, Тадеуша Новака, Корнеля Филиповича, Тадеуша Конвицкого, Ежи Пильха и многих других. За свои достижения в области художественного перевода Старосельская получила многие премии: Кавалерский крест Ордена за заслуги перед Польской Республикой, Награда «За заслуги перед польской культурой», Премия журнала «Иностранная Литература» (1986 г.), Награда ЗАИКС’а (Польского общества авторов и композиторов), Награда Польского ПЕН-клуба, Награда Трансатлантик (2008 г.). Кроме того, Старосельская является редактором журнала «Иностранная литература», руководителем семинара молодых переводчиков при Польском культурном центре.

Главные слова: Ксения Старосельская, переводчик, современная польская литература, переводы на русский язык

Justyna Pisarska

**KSENIA STAROSIELSKA —
POLISH WRITERS' BEST FRIEND**

Summary

The presented paper is devoted to Ksenia Starosielska — one of the most prominent translators of Polish literature into Russian language. She has translated many literary works of such outstanding Polish writers as Jarosław Iwaszkiewicz, Marek Hłasko, Wiesław Myśliwski, Tadeusz Nowak, Kornel Filipowicz, Tadeusz Konwicki, Jerzy Pilch and many others. For her work she has been, among others, awardee Order of Merit of the Republic of Poland, Polish Pen-club Award, ZAIKS Award. Aside from that, Ksenia Starosielska is the editor of magazine „Иностранная литература” (“Foreign Literature”). She is also the supervisor of seminar for young translator under the auspices of Polish Cultural Center in Moscow.

Key words: Ksenia Starosielska, translator, contemporary Polish literature, translations into Polish language

Genderowa podmiotowość bohatera-mężczyzny w rosyjskiej kobiecej fantazy

Izabela Zawalska

Nancy K. Miller analizowała „kobiece pisanie” na przykładzie mitu o Arachne¹. Użyła ona metafory kobiety-autorki jako pająka i kobiecego pisma jako tkaniny. Jej arachnologia miała być ustawieniem krytycznym, pozwalającym „czytać **na przekór** [wyróżn. — I.Z.] niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość”². Wydaje mi się słuszne takie spojrzenie na fantazy, której autorkami są kobiety. By to udowodnić, pragnę — za pomocą optyki genderowej, przeanalizować teksty Jełeny Chajeckiej i Marii Siemionowej. Autorki te za pomocą kobiecego pisania³ stworzyły cały alternatywny świat⁴. Odpowiednio do tej kategorii, teksty Siemionowej i Chajeckiej waloryzują ciało i podświadomość, zaprzeczają czysto logicznemu i logocentrycznemu uporządkowaniu świata, poprzez tworzenie świata alternatywnego, który ze swej natury jest kobiecy. Badaczka genderowa M. Galina pisze, że można zauważyć cechy szczególne kobiecej autorskiej interpretacji uniwersalnego mitu⁵ (jak nazywa ona fantazy), zarówno

¹ N.K. Miller: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2007.

² Ibidem, s. 492.

³ Odwołuję się tu do kategorii, stworzonej przez krytykę francuską — *Écriture féminine*.

⁴ Badania genderowe do analizy fantazy są wykorzystywane w Rosji. Zob. M.C. Галина: *Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр фэнтези и женщины-писательницы)*. «Общественные науки и современность» 1998, № 6; M.C. Галина: *Гендер в зеркале фантастики*. «Общественные науки и современность» 1998, № 1.

⁵ M. Galina tłumaczy stworzony przez siebie termin „autorski mit” czy „autorska interpretacja uniwersalnego mitu” zbieżnością wielu funkcji, komponentów, a także struktury mitu jako zjawiska z gatunkiem fantazy: „Мир фэнтези будет заметно отличаться [...] также традиционными мифологическими сюжетами (недостача, поиск, инициация и т.д.) [...] Можно сказать, что фэнтези находится в тесном родстве с первородным мифом. [...] И по назначению своему фэнтези соответствует функции, которую в архаических обществах брал на себя миф, — индивидуальной и групповой терапии”. Galina zwraca też uwagę

w konstrukcji świata, jak i postaci. Także ona wykorzystuje metaforę tkaniny, opisując światy bajek magicznych tworzone przez U. Le Guin czy M. Siemionową: „Это мир, где жизнь и смерть, добро и зло переплетаются друг с другом, образуя **ткань** жизни [...]” [wyrózn. — I.Z.]⁶. Jej zdaniem fantasy w wersji męskiej charakteryzuje się obecnością binarnych przeciwieństw i wyrazistą hierarchizacją, gdy tymczasem kobiecy mit autorski hierarchizacji jest pozbawiony, nie ma jednoznacznie określonej taksonomii dobro — zło, życie — śmierć. Różnią się także bohaterowie. Refleksyjność, dynamiczna konstrukcja, postać ukazana w rozwoju, inicjacja polegająca na samopoznaniu — to cechy bohatera fantasy kobiecej, twierdzi Galina⁷.

Opierając się na metodzie krytyki gender i badaniach kulturowych o płci⁸, chcę porównać dwie konstrukcje męskiego bohatera w świecie przedstawionym fantasy, autorstwa kobiet-fantastów. Bohaterowie ci, jak mi się wydaje, są projekcjami roli mężczyzny w skrajnie odmiennych koncepcjach kultury: matriarchacie (Wilczarz z powieści Siemionowej o tym samym tytule⁹) i patriarchacie (mnich Jeronimus, zwany też Mrakobiesem, z cyklu nowel Chażeckiej *Мракобес*¹⁰). Przy czym oba teksty spełniają wyznaczniki formalne kobiecej fantasy, o których pisała Galina¹¹. Utwory te, pomimo zewnętrznego podobieństwa (główny bohater to mężczyzna znajdujący się w podróży bez celu, fabuła koncentruje się na jego dokonaniach w walce z przeciwnikiem, nie zawsze dającym się zdefiniować jako wcielenie zła), opierają się na zupełnie różnym modelu społecznym, który reprezentują sobą, jako podmiotowość gender, główni bohaterowie.

Należy zacząć od świata, w który rzuciły swoich bohaterów pisarki. Dla obu jest on wrogi, w sensie — genderowo nieadekwatny. Z powodu swej odmienności bohaterowie są wyalienowani. W przypadku Wilczarza, jego aliena-

na to, że fantasy — tekst naznaczony obecnością autora — tworzy szczególny rodzaj mitu; stąd epitet „autorski” i określenie „autorska interpretacja”. Zob. М.С. Галина: *Авторская интерпретация универсального мифа (Жанр фэнтези и женщины-писательницы)*. «Общественные науки и современность» 1998, № 6.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim tekst E. Fromma *Miłość, pleć i matriarchat*, do którego będę się odwoływać przy opisywaniu struktur matriarchalnych i patriarchalnych. Zob. E. Fromm: *Miłość, pleć i matriarchat*. Przeł. B. Radońska, G. Sowiński. Poznań 1997, s. 16.

⁹ М. Семёнова: *Волкодав*. <http://www.lib.ru/RUFANT/SEMENOWA/wolkodav.txt>. Tekst został przetłumaczony i wydany w Polsce. W niniejszym artykule używam imienia bohatera — Wilczarz, które dla polskiego przekładu wymyśliła Anna Łabuszewska. Zob. M. Siemionowa: *Wilczarz*. Przeł. A. Łabuszewska. Warszawa 2007.

¹⁰ Е. Хаецкая: *Мракобес: Свора пропавших*. http://www.lib.ru/НАЕСКАQ/obscur_1.txt; *Мракобес: Ведьма*. http://www.lib.ru/НАЕСКАQ/obscur_2.txt; *Мракобес: Дорога*. http://www.lib.ru/НАЕСКАQ/obscur_3.txt.

¹¹ М.С. Галина: *Авторская интерпретация...*

cja tłumaczona jest już na poziomie fabuły — prawa narodu Wenów, którego jest przedstawicielem, są dla reszty świata, podporządkowanego przywództwu Ojca, niezrozumiałe. Kultura Wenów jest zogniskowana wokół matki-opiekunki, matki-rodzicielki, a więc istoty dokonującej aktu kreacji z niczego, bliższej *sacrum*. Kobieta jest głową rodziny, przekazującą potomstwu imię, jest matką. Ona decyduje, myśli, otacza opieką rodzinę. To kobieta wybiera partnera, obdarza go względami, do jej domu wprowadzany jest mąż:

У веннов парень-жених, становясь мужем, переходил в род жены, и это было правильно и разумно. Люди женятся, чтобы растить детей, а к какому еще роду может принадлежать младенец, если не к материнскому? [...] И потом, менять что-то в себе пристало мужчине, а вовсе не женщине¹².

Taki porządek rzeczy dla Wena jest naturalny i daje się łatwo wytłumaczyć zależnościami występującymi w przyrodzie:

И даже последний дурак способен это уразуметь, просто посмотрев сперва на Мать Землю, а потом на Отца Небо. В небе снуют быстрые облака и клокочут буйные ветры, в нем то гаснет заря, то разгорается утро. Для перемен, которые с небом происходят за сутки, земле нужен год¹³.

Mężczyzna ma bronić i czcić kobietę jako dawczynię życia, zapewnić jej spokój i bezpieczeństwo. Jest to więc przykład stosunków społecznych i koncepcji kultury typowych dla świata matriarchatu.

Mnich Jeronimus, główny bohater nowel *Мракобес*, próbuje przywrócić ład i hierarchię, zgodne z jego patriarchalnymi wyobrażeniami, w świecie, który ginie w chaosie i pogrąża się w karnawale; nie ma tam wstępu racjonalne myślenie, bliższa jest mu logika koszmarnego snu. Nie ma przecież hierarchii w świecie, który podlega idei *dance macabre*. Historia Jeronimusa rozgrywa się w XVI-wiecznych Niemczech. Element magiczny oparty jest na fakcie realnego istnienia i oddziaływania w świecie przedstawionym różnych postaci chthonicznych oraz przesądów i wierzeń pogańskich. Martwi, nad którymi nie odprawiono odpowiednich obrzędów, wstają z grobów, na porządku dziennym jest podpisywanie z diabłem cyrografu, wiemyż można spotkać w każdym miasteczku. Wszystkie te realistycznie, a mimo to karnawałowo zarysowane postaci zrównuje z postaciami niefantastycznymi właśnie wyobrażenie *dance macabre*:

Так и двигался по осенним дорогам караван — комедианты и мертвецы, разбойники и святые, бесноватые и простоватые. Шли они в Страсбург и путь, вроде, знакомым был для них, но все никак не могли добраться до цели¹⁴.

¹² М. Семёнова: *Волкодав...*

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Е. Хаецкая: *Мракобес: Дорога*. http://www.lib.ru/HAECKAQ/obscur_3.txt.

Wszyscy oni na końcu swojej drogi spotkali śmierć. Motyw ten przesładuje Jeronimusa — już we wcześniejszej noweli znajdujemy opis zegara na wieży, który nasuwa skojarzenia o wszechogarniającej równości wobec śmierci:

[...] пробили полдень. Открылась дверца, в иное время запечатанная золотом солнца и серебром луны. Медленно прошелся над Раменсбургом хоровод, возглавленный скелетом с косой. Все смешалось в по ту сторону жизни. Рыцарь в доспехах вел за руку крестьянку, купец тащил за собой неверного сарацина, монах обнимал распутницу, святой отшельник подал руку вору, старик поспевал за дитятей, король следовал за нищим. И всех вела в бездну Смерть¹⁵.

Tłumacząc ideę J. Bachofena o matriarchacie, E. Fromm pisze:

Tok dziejów wiedzie od przedracjonalnego świata macierzyńskiego do racjonalnego świata ojcowskiego, a zarazem od wolności i równości do hierarchii i nierówności¹⁶.

Świat Jeronimusa-Mrakobiesa jest alogiczny, pierwotny, przedracjonalny i przy tym podlegający mocno wyeksponowanej w utworze zasadzie równości wobec śmierci. Tymczasem główny bohater z całą mocą swego autorytetu, mieniając się narzędziem w rękach Boga, pragnie odgrywać rolę głównego w tym pochodzie przewodnika czy wręcz samej Śmierci. On decyduje o losie pozostałych, on wybiera drogę. Próbuje, w imię Boga Ojca, podporządkować sobie resztę postaci i podzielić ich na mniej i bardziej godnych doznania łąski, upokarzając tych, którymi gardzi. Zwycięża, wprowadzając ład zgodny z własną wizją rzeczywistości. Przykładem upokorzenia może służyć ostatni fragment noweli *Свора пронащих*, scena poniżenia diabła:

— Ты просто мелкая дрянь, — равнодушно сказал Иеронимус и зевнул.

— Докажи! Докажи! — вскипел Дитер. [Takie imię przybiera diabeł w tej scenie — I.Z.]

— Устал я сегодня, — сказал Иеронимус, протягиваясь. — А ну-ка, дьявол, сними с меня сапоги... [...] И вот Дитер начинает корчиться и ерзать, вот он сползает с бочки. Кувшин падает из руки дьявола на утоптаный земляной пол, из горлышка льется, льется, бесконечно льется красное вино... Подходит к Иеронимусу, подбирается, как к ловушке со сладкой приманкой на дне, кружит и высматривает, за что бы уцепиться, и шипит от бессилия. Опускается на колени. Монах тычет ему в лицо грязным солдатским сапогом, приподняв рясу. Костлявые руки дьявола хватаются за сапог, тянут...

— Теперь другой.

— Будь ты проклят, Мракобес, — шепчет дьявол. — Люди будут ненавидеть тебя. Люди, в которых ты веришь...¹⁷

¹⁵ Eadem: *Мракобес: Ведьма*. http://www.lib.ru/HAECKAQ/obscur_2.txt.

¹⁶ E. Fromm: *Miłość, pleć i matriarchat*. Przeł. B. Radomska, G. Sowiński. Poznań 1997, s. 16.

¹⁷ *Мракобес: Свора пронащих*. http://www.lib.ru/HAECKAQ/obscur_1.txt.

Jeronimus gardzi Diterem i dlatego ma nad nim przewagę. Nie boi się siły nieczystej. Dla niego diabeł jest siłą nadnaturalną, która nie wpisuje się w Boski porządek: „Большинство людей могут спастись сами. Большинство людей в состоянии творить чудеса, не прибегая к помощи сверхъестественных сил”¹⁸ — mówi mnich. Rzeczywiście, Boski porządek, porządek Logosu, nakazujący diabłu, by uznał swą marność, zwycięża jego pychę. Diter do spotkania z mnichem siedział okrakiem na beczce z winem, groteskowo przerysowany, bezceremonialny, niemalże frywolny. Przed przyjęciem Mrakobiesa Diter pokrzykuje, jego głos roznosi się po całej piwnicy. Kiedy mnich rozkazuje diabłu zdjąć buty, ten szepcze, syczy z bezsilności. Staje się jakby mniejszy, żalorny. Kuli się, kręci, miota w pułapce. Nie jest już śmieszny; wzbudza współczucie.

Autorki tkają na płótnie swojego świata kreacje bohaterów, stawiając na ich drodze postaci kobiece. Rola, jaką przypisują kobiecie bohaterowie, jest tak naprawdę zwierciadłem ich podmiotowości. To w kontakcie z kobietą najbardziej wyraziście realizuje się ich genderowa rola. Ten element najdobitniej świadczy o przynależności Wilczarza do koncepcji kultury matriarchalnej, a Mrakobiesa — do patriarchalnej.

E. Fromm tworzy paralelę między stosunkami matriarchalnymi i patriarchalnymi a koncepcjami czy wręcz postawami życiowymi J. Bachofena i Z. Freuda. Obaj charakteryzowali rozwój człowieka/człowieczeństwa poprzez jego relacje z matką i ojcem. Obaj uznali pierwotność relacji z matką wobec relacji z ojcem, przy czym sens tych relacji był jednak radykalnie różny. Istotą relacji z matką jest piękna, emocjonalna więź oparta na całkowitej akceptacji i miłości do potomstwa; jest to uczucie, za którym tęskni się całe życie aż do oddania się Matce-Ziemi w ceremonii pochówku — twierdzi, zdaniem Fromma, Bachofen. Podobną konstatację na temat Matki odnajdujemy w tekście Siemionowej:

Струя лилового пламени бесшумно упала то ли с дубовых ветвей, то ли с самого неба и обтекла труп. Палач начал корчиться так, словно его вздергивали на дыбу. Милосердная земля схватила его за ноги и быстро втянула в себя. Мать-Земля всегда жалеет детей, даже самых негодных¹⁹.

Ziemia jest uosobiona przez kobietę, która kocha swoje potomstwo równie mocno, więzy krwi są dla niej najważniejsze i dlatego nie wyróżnia, w przeciwieństwie do Ojca, żadnego ze swoich dzieci ani nie potępia, nie przeklina, nie wypędza ze swego domu. Dokładnie takie funkcje pełnią kobiety w świecie Wilczarza — widzi on w kobietach boginie, dokonujące aktu stworzenia i zaprowadzające harmonię równości:

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ М. Семёнова: *Волкодав...*

Волкодав долго молчал. Как объяснить чужаку, что там, наверху, есть Великая Мать, Вечно Сущая Вовне, которая однажды в день весеннего равноденствия родила этот мир вместе с Богами, людьми и девятью небесами? Как рассказать ему, что Хозяйка Судеб, Богиня закона и правды — женщина? [...] — Женщины святы! — сказал он наконец. И больше ничего не добавил²⁰.

Tym jednym zdaniem Wilczarz tłumaczy swojemu przyjacielowi Tilornowi, dlaczego obraził się, gdy ten posądzał go o nieczne zamiary względem dziewczyny. Nie ma tu miejsca na rozterki i dylematy. Kobieta jest przedmiotem czci, toteż skrzywdzić ją to popełnić świętokradztwo.

Dla Freuda kontakt z matką ma jedynie wymiar seksualny — jako najbliższa kobieta wzbudza ona w synu tylko żądę cielesną.

Można wyraźnie zaobserwować, jak w doświadczeniach Freuda matka traci swą ośrodkową rolę i zostaje zdezonizowana przez ojca. Wypędzona bogini przeobraża się w prostytutkę²¹

— konstatuje Fromm. Kobiety w świecie Jeronimusa to wyłącznie prostytutki i wiedźmy (czyli prostytutki targujące swoją duszą), których jedyną funkcją jest eksponowanie własnej cielesności w celu odbycia stosunku seksualnego, ocenianego jako niegodna, uboższa forma współżycia społecznego. Wszelkie inne formy zachowania są kobietom obce. Fromm pisze dalej:

Ze swego skrajnie patriarchalnego stanowiska Freud patrzył na kobietę jak na wykastrowanego mężczyznę [...], natomiast w ujęciu Bachofena jest ona, jako matka, reprezentantką pierwotnej siły, natury, rzeczywistości, a zarazem miłości i afirmacji życia²².

Kobieta — wykastrowany mężczyzna, mężczyzna naznaczony brakiem, mężczyzna ze znakiem minus, jest istotą godną pogardy. Próby jej uratowania, których podejmuje się mnich, to próby zapełnienia tego braku albo poprzez przeniknięcie w głąb jej plugawego ciała, męską, oczyszczającą, uświęconą siłą witalną podczas stosunku seksualnego, którego dopuszcza się on z prostytutką, by ją nawrócić, albo poprzez wypełnienie pustki jej duszy męskim Logosem, kiedy skazanej za czary czyta Pismo Święte. Co ciekawe, współżycie samo w sobie, jako cel, do którego dąży opanowana żądzą kobieta, jako intymność, „tajemnica alkowy”, jest ukazane w mocno pejoratywnym sensie, gdy zaś mnich-inkwizytor ratuje zatracone w żądzy dusze i ciała, pozbawiając współżycie wymiaru tajemnicy, staje się ono rodzajem krucjaty, grzeszeniem w imię Boga, wyższego dobra, oczyszczaniem ogniem.

Przypadek prostytutki, nawracanej przez mnicha w akcie seksu, odbywanego przy świadkach, na stole, niczym na ołtarzu, z namaszczeniem, jest

²⁰ Ibidem.

²¹ E. Fromm: *Miłość, pleć...*, s. 23.

²² Ibidem, s. 23.

odrażający. Kojarzyć się może z jedną z opowieści *Decameronu*, w której pustelnik wypędza siedzącego w waginie diabła z niewinnej, o niczym niemającej pojęcia dziewczyny za pomocą stosunku seksualnego. W nowelach Chajeckiej sytuacja jest jednak makabrycznie odwrócona. Nie ma pięknej dziewczyny, zamiast niej jest brzydka, sterana życiem nierządnicą. Seks nie jest deprawowaniem, ukazany w komicznej perspektywie, lecz, uświęconą poprzez stół/ołtarz i świętego męża składającego ofiarę ze swego członka w czeluści zdeprawowanej, odpychającej bestii (kobiety), pokutą za grzechy. Chcący dodać otuchy mnichowi kapitan, który całą sytuację zainscenizował, mówi: „В пизде зубы на растут, [...] не бойся, отец Иеронимус”²³. Złoczyńcy wyszli z założenia, że mnich powinien się bać nierządnicy. Niewinny jest mnich dopuszczający się nierządu. Seks jest panowaniem nad kobietą, braniem jej w posiadanie i niewoleniem. Tu ma przeobrażać się w łaskę uświęcającą. Istotny jest także sposób, w jaki Mrakobies posiadał kobietę, zaświadcza on bowiem o takim charakterze współżycia:

Монах неторопливо снял рясу и остался в чем мать родила. [...] Подхватил Хильдегунду на руки и уложил на стол, голой спиной в пенные пивные лужи. [...] Женщина уставилась в низкий потолок, неподвижная, как доска. Живот ввалился так, точно приклеился к спине, подбородок и груди выставились на верх. [...] Монах встал ногами на скамью, перебрался на стол. Постоял на коленях над распростертой женщиной, холодной и очень костлявой.

В трактире загревели пивные кружки. В такт орали солдаты: [...] [...] женщина глубоко вздохнула и обняла монаха за шею²⁴.

Kobieta leży i jest „rozpostarta” niczym ofiara na krzyżu / stole ofiarnym. Mężczyzna najpierw klęczy przed nią (w postawie oddania się woli Bożej), potem kładzie się na niej, krepując jej ruchy, zniewala ją. Rzecz dokonuje się w takt pieśni pijanych żołnierzy-zbójców, jak gdyby seks był jakimś obrzędem czy rytuałem, nad którym pieczę sprawuje nienazwana transcendentcja. Wszystko kończy się *katharsis* — kobieta przeżywa orgazm i dziękuje kapłanowi, obejmując go za szyję. Logika koszmarnego snu towarzyszy całej scenie w szynku. Tym jest mężczyzna-bohater w noweli Chajeckiej — koszmarnym snem o zniewoleniu kobiety-masochistki, wdzięcznej swemu ciemniejszy-zbawicielowi. prostytutka dostaje od przywódcy szajki obiecane pieniądze na wiano i udaje się w poszukiwaniu męża, pełna nadziei, że pomimo swej hańby zdoła wstąpić w święty związek małżeński, a także pełna wiary, że siła Boża ulokowana w członku świętego Ojca Kościoła wróci jej rozerwanemu ciału cnotę.

Duchowa pustka kobiety, będącej wybrakowanym mężczyzną, również da się wypełnić pierwiastkiem męskim. Słowo Boże, czytane przez ojca Jeroni-

²³ Е. Хаецкая: *Мракобес: Свора пронацих*. http://www.lib.ru/HAЕЦКАQ/obscur_1.txt.

²⁴ Ibidem.

musa w języku niemieckim, odmienia wiedźmę: „Рехильда спала на полу у ног Иеронимуса. И когда он увидел ее прекрасное умиротворенное лицо, он заплакал”²⁵. Jest piękna po raz pierwszy odkąd zamknięto ją w podziemiu, jednak znów w postawie poddańczej, niczym pies u nóg pana. Jeronimus zapłakał, jemu bowiem — mężczyźnie, reprezentującemu pierwiastek duchowy i intelektualny — udało się „ukoić” zgnębianą przeżywaniem cielesnych mąk kobietę, która wszak uosabia pierwiastek cielesny i naturalny. Jak pisze Fromm, kobieta jest: „reprezentantką pierwotnej siły, natury, rzeczywistości, a zarazem miłości i afirmacji życia”²⁶. Kiedy Mrakobies zamyka ją w więzieniu, odcina od świata natury, grozi śmiercią, gasi chęć do życia, wówczas pozbawia jej również siły i kobieta przyjmuje porządek męski, porządek Logosu. Poddaje się na moment logice prawa patriarchalnego. Mimo wszystko możemy domniemywać, że Rechilda nie nawróciła się lub też mnich nie uznał jej pokajania, o czym dowiadujemy się z protokołu po egzorcyzmach:

[...] означенная Рехильда Миллер предпочла скорее быть пытаема ужасными вечными мучениями в аду и быть телесно сожженной здесь, на земле, преходящим огнем, чем, следуя разумному совету, отстать от достойных проклятия и приносящих заразу лжеучений и стремиться в лоно и к милосердию святой матери-церкви. Так как церковь Господня ничего более не знает, что она еще может для обвиняемой сделать ввиду того, что она уже сделала все, что могла, мы присуждаем означенную Рехильду Миллер к передаче светской власти, которую нарочито просим умерить строгость приговора и избежать кровопролития²⁷.

Tym protokołem kończy się nowela *Ведьма*. Kobieta nie poddała się rozumnej radzie i nie powróciła na łono Kościoła. Protokolant próbuje za pomocą retoryki współczucia i miłosierdzia, charakteryzujących relacje ginocentryczne, zakamuflować fakt zniszczenia kobiety przez siłę patrycentryczną. Jednak jest to retoryka fałszu, z której łatwo można odczytać hipokryzję. Rechilda nie podporządkowała się rozumowi i Kościołowi Pańskiemu, Kościołowi Boga Ojca. Jej fałszywe nauki (magia i znachorstwo) godne są, według protokolanta, przekłęcia, czyli zgładzenia słowem. Wzmianka o „łonie” Kościoła oraz nagromadzenie czasowników sugerujących żeński charakter instancji wymierzającej karę (мать-церковь), mają zakamuflować rzeczywistą sentencję wyroku nad wiedźmą.

Wilczarz traktuje kobiety zdecydowanie inaczej. One są dla niego nauczycielkami, boginiami. Kiedy go poznajemy, jest analfabetą. To kobieta, jego przyjaciółka, którą uratował z rąk gwałciciela, uczy go czytać. To jej własnością jest Słowo. Ona wprowadza mężczyznę w porządek Logosu. Walki

²⁵ Е. Хаецкая: *Мракобес: Ведьма...*

²⁶ Е. Фромм: *Миłość, плeć...*, s. 23.

²⁷ Е. Хаецкая: *Мракобес: Ведьма...*

wręcz uczy Wilczarza również kobieta — stara matka Kendarat, kapłanka bogini księżycy. Sztuka walki, której uczyła Wilczarza, nazywała się „Именем Богини, да правит миром Любовь”²⁸. Kobieta w powieści Siemionowej operuje zatem nie wiedzą, lecz umiejętnością, jej bogini jest żeńskim wcieleniem przyrody, która głosi miłość nie za pomocą siły, lecz argumentem. Wymiar cielesny kobiety jest również sferą *sacrum* dla Wilczarza. Przez całą powieść zachowuje on celibat, choć władczyni, której strzeże, ofiarowuje mu swoje ciało i swoją miłość. Bohater, jako ochroniarz, broni również niewinności swojej pani, gdyż uważa, że dotykiem zbeczczyłby świętość. Kiedy dziewczyna zaprosiła go do swego namiotu i rozebrała się:

Венн понял, почему песнопевцы называют красавиц ослепительными. Внезапная нагота женская — как полуденное солнце в глаза. Помнишь: видел!!! А что видел? И сказать нечего, если только ты не поэт. Много позже, отчаянно стыдясь себя самого, [...] Руки оказались быстрее разума. Волкодав подхватил сползший плащ и поспешно закутал девушку. Она обнимала его за шею, прижималась к груди. И всхлипывала, всхлипывала, силясь не разрыдаться во весь голос. Она хотела принадлежать ему. Только ему. Хотя бы один раз. А потом... Волкодав баюкал ее, словно ребенка, увидевшего страшный сон²⁹.

Interesujące jest stwierdzenie, że „ręce okazały się szybsze niż rozum”. Znaczy to, iż — zgodnie z matriarchalną zasadą — mężczyzna dał pierwszeństwo naturze, nie rozumowi, rozum bowiem mógłby go przywieść do złego, natomiast ginocentryczna natura nie pozwoliła mu skalać dziewczyny. Faza ginocentryczna³⁰ w rozwoju społeczeństwa to faza opieki i troski, nie krzywdy i przymusu. Wyrażenie „dać wolę rękom”, związane z patriarchalnym, logocentrycznym światem, znaczy pozwolić naturze krzywdzić; w nowym kontekście przyjmuje ono przeciwstawne znaczenie. W tej mowie pozornie zależnej odbija się mentalność człowieka, który żyje w zgodzie z żeńskim oglądem świata. Jego odruchy i mowa wydają w nim syna Matki.

Możemy więc zauważyć, że w analizowanych utworach realizują się odpowiednio dwa motywy — nienawiści i miłości do kobiety. Jeronimus, choć szczerze stara się pomagać kobietom, ubolewa nad ich niedoskonością, to jednak swoimi czynami dowodzi, że są mu obce, wręcz wrogie i jako inkwizytor sieje wśród nich spustoszenie. Kobieta jako „Inna”, niepojęta, nieracjonalna, naznaczona brakiem, a więc gorsza wyzwała w mnichu uczucie nienawiści, choć zawsze niezwerbalizowane:

²⁸ М. Семёнова: *Волкодав...*

²⁹ Ibidem.

³⁰ O fazie ginocentrycznej będącej opozycją do późniejszej fazy patrycentrycznej pisze Fromm w rozdziale poświęconym odkryciom J. Bachofena. Zob. E. Fromm: *Miłość, płęć...*, s. 13—99.

— Ты действительно веришь, что из встречи со мной тебе может приключиться дурное? — с интересом спросил он. [...] Внимательные глаза монаха разглядывали ее так, будто пытались прочесть что-то сокровенное в простой душе маркитанки.

— Да сбудется тебе по вере твоей, женщина, — сказал монах и, протянув руку, с неожиданным проворством схватил ее за волосы и вышвырнул из телеги в жидкую грязь³¹.

Mrakobies spytał kobietę, która — zgodnie z przesądem — splunęła na jego widok, by zapobiec nieszczęściu, czy wierzy w swoje zabobony. Usłyszawszy odpowiedź twierdzącą, przypisał jej skłonności do zabobonu podmiotowości kobiecej: „niech się spełni wedle twojej wiary, kobieto”³² — mówi. Za pełną obcesowości i protekcyjności wypowiedzią następuje czyn jej odpowiadający, Jeronimus wrzuca markietankę do błota, szarpiąc ją za włosy. Jak w przypadku z Diterem, odnosi zwycięstwo, upokarzając przeciwnika.

Długie, piękne włosy są w strukturze wyobrażeń o świecie Jeronimusa metonimią kobiecej „Inności”, przepelniającej mężczyznę strachem i fascynacją. Narrator wspomina o tym detalu wyglądu poci pięknej za każdym razem, gdy Jeronimus spotyka kobietę. W scenie „nawracania” prostytutki znajdujemy taki jej opis:

Два богатых дара у Хильдегунды: голос и густые черные волосы. Благочестивые люди говорят, что красивые волосы — верный признак ведьмы, ведь любуясь своей красотой, женщина поддается суетным мыслям и легко становится добычей дьявола³³.

W kończącym nowelę *Wiedźma* fragmencie czytania Pisma Świętego pojawia się opis:

Иеронимус отложил книгу, прокашлялся и понял, что сорвал голос. Первый солнечный луч уже проник в город, [...], золотит солому в растрепанных волосах Рехильды Миллер³⁴.

Włosy, szczególnie rozpuszczone, to kwintesencja kobiecej cielesności, wystawionej na pokaz. Piersi, waginę chowa ona pod ubraniem, lecz włosy wystawia na pokaz, dba o nie, bawi się nimi, gdy flirtuje. Do tego szczegółu wyglądu zewnętrznego ogranicza się wedle Jeronimusa istota *femme*. Kobieca cielesność w powieści *Wilczarz* sprowadzona jest do stwierdzenia o niemożności jej opisanie: „Помнишь: видел!!! А что видел? И сказать нечего, если только ты не поэт”³⁵ — oświadcza bohater w scenie, w której wład-

³¹ Е. Хаецкая: *Мракобес: Свора пропащих...*

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Eadem: *Мракобес: Ведьма...*

³⁵ М. Семёнова: *Волкодав...*

czyni pragnie mu się oddać. Ciało kobiety okazuje się na tyle nieuchwytnie logicznemu rozumowaniu i abstrakcyjne, że możliwość wyrażenia go słowami dana jest jedynie poezji. Poza tym cielesność kobiety w odbiorze Wilczarza ukazana została w sposób całkowicie afirmatywny. Piękno nagiej kobiety jest bezgrzeszne, dlatego bohater przykrywa Helonę i przytula ją „словно ребенка, увидевшего страшный сон”³⁶. Według Jeronimusa nieodłącznym przymiotem kobiecego ciała jest grzech, według Wilczarza, czystość, afirmacja i piękno.

Bachofen, a za nim Fromm nie tylko w odmiennym stosunku do kobiety upatrują różnicę między społeczeństwem matriarchalnym i społeczeństwem patriarchalnym. Zwracają także uwagę na system aksjologiczny, który w kulturze ginocentrycznej oparty jest na naturze i biologii. Ewokuje to odpowiednie zależności w ujęciu takich abstrakcyjnych pojęć, określających stosunki społeczne, jak chociażby sprawiedliwość. „Prawo matriarchalne nie dopuszcza zrównoważenia winy i pokuty — jest ono zdominowane przez »naturalną« zasadę odwetu, odpłacenia podobnym za podobne”³⁷ — pisze Fromm. Punktem wyjścia historii Wilczarza jest zemsta na mordercy jego rodziny.

Пригвожденный Людоед все еще ворочался и утробно хрипел, все еще пытался неведомо зачем выдернуть из раны копье. На ковре под ним расплывалась темная лужа. Волкодав не смотрел на него. Он повернулся лицом к югу, туда, где пролегал животворный путь Солнца, где выросло вечное Древо, зиждущее миры, где в горнем океане зеленел Остров Жизни, священная Обитель Богов. Туда, на этот Остров, ушли дети Серого Пса. Один Волкодав пережил всех, чтобы вернуться и отомстить за истребленный род, за поруганный дом, за оскверненные очаги. И вот месть совершилась³⁸.

Ważny jest tu szczególnie motyw „rodziny”, jak bowiem zauważa Fromm, analizując Bachofenowską koncepcję:

Dla prawa matriarchalnego istnieje tylko jedna zbrodnia: pogwałcenie związków krwi. [...] Jeśli ktoś zadaje gwałt związkowi krwi, to żadne rozumowe równoważenie jego czynu usprawiedliwialnymi czy wybaczalnymi motywami nie może uchronić sprawcy przed bezlitosną surowością naturalnego *lex talionis*³⁹.

Winitariusz — władca, który wymordował ród Szarego Psa, miał powody, z których mógłby się wytłumaczyć czysto rozumowym dowodzeniem. Ekspansywna polityka zagarniania cudzych ziem, retoryka wyższości plemion nieskoncentrowanych wokół matki, sytuacja wojny, napędzająca zamknięte koło wzajemnego okrucieństwa — to właśnie motywy najeźdźcy. Dla Wil-

³⁶ Ibidem.

³⁷ E. Fromm: *Miłość, pleć...*, s. 34.

³⁸ М. Семёнова: *Волкодав...*

³⁹ E. Fromm: *Miłość, pleć...*, s. 34.

czarza są one nie do przyjęcia, gdyż mieszkańcy jego wioski, rządzącej się prawem równości i poszanowania w imię naturalnej harmonii, zostali wymordowani, a rodzinne ziemie wcielone do państwa Winitariusza, skutkiem czego młody Wen stracił rodzinę i dom — najcenniejsze wartości kultury Matki. Zabijając wroga, nawet się nie odezwał, nie wytłumaczył, nie wyliczył krzywd, których doznał od mordercy. Zemsta mężczyzny, lokującego swoją tożsamość w świecie, któremu wymiar symboliczny nadaje kobieta, jest instynktowna, nie podlega prawom rozumu, logiki. Istotą zemsty nie jest też w tym wypadku upajanie się rozkoszą płynącą z obserwacji cierpień wroga czy chociażby agnacji⁴⁰. Wilczarz nie przyznaje się Winitariuszowi — kim jest, zabija w ciszy. I sam czytelnik nie oczekuje rozpoznania, gdyż od początku pojmuje, że dokonana zemsta leży w naturalnym porządku rzeczy, jaki wprowadza bohater, ogniskujący nie tylko fabułę, ale również wymowę dzieła.

Oczywiste wydaje się stanowisko Jeronimusa jako ojca Kościoła chrześcijańskiego, ze swej natury patriarchalnego. Zgodnie z chrześcijańską moralnością Jeronimus wyznanie winy i pokutę uważa za warunek ponownego wejścia do porządku symbolicznego społeczeństwa, które odrzuciło jednostkę (na przykład wiedźmę/prostytutkę) za grzech sprzeniewierzenia się duchowym i kulturowym regułom społeczności (jak sprzedaż duszy/ciała). Sprawiedliwość społeczeństwa patriarchalnego nie wymaga (wręcz nie dopuszcza) zemsty, lecz żąda przywrócenia zaburzonego przez grzesznika logicznego ładu. Prostytutka musi wyrzec się nierządu, by przywrócić ład moralny, wiedźma musi wyrzec się szatana, by nie naruszyć ładu duchowego. Jeronimus jest strażnikiem takiej sprawiedliwości.

By nadać powyższym rozważaniom sens bardziej ogólny, muszę powrócić do wyjściowej tezy — kobiety-autorki utworów fantasy, ewokując „kobięcy charakter” swoich tekstów w większym lub mniejszym, w przypadku Chajeckiej, stopniu, kreują głównego bohatera jako mężczyznę, będącego obiektem pożądania kobiet. W podmiotowość mężczyzny wpisany jest obraz kobiety, który odpowiada jego oglądowi rzeczywistości. Jego kultura społeczna, system aksjologiczny implikują kobietę, wpisującą się w te zależności. Kobieta będąca częścią podmiotowości Wilczarza jest Ideą, Kobietą w Platónskim sensie. Jest ona pewną abstrakcją, bliską transcendencji. Zupełnie inna jest kobieta wpisana w podmiotowość Jeronimusa. Nie jest to już istota „ogólna”, wcielająca wszelkie pozytywne aspekty „żeńskości”, lecz bardzo „szczególna”, bo fizycznie i psychicznie zdominowana i pogodzona ze swoim zniewoleniem.

Niepewność wobec kobiety i lęk przed wyśmianiem rodzą w mężczyźnie jeszcze inny owoc: nienawiść do kobiety. Nienawiść ta generuje dążenie — które pełni także obronną

⁴⁰ Na temat sytuacji „rozpoznania” w literaturze popularnej pisze U. Eco. Zob. U. Eco: *Superman w literaturze popularnej*. Przeł. J. Ugniewska. Kraków 2008.

funkcję — by zdominować kobietę, by zapanować nad nią, by wywołać w niej poczucie, że jest słabsza i gorsza⁴¹

— konstatuje Fromm. W taki sposób panuje nad kobietami Mrakobies. Czuje się on usprawiedliwiony, gdyż władzę nad kobietą obiecał mu Bóg⁴². Patriarchalizm kultury chrześcijaństwa zasadza się, według Fromma, na teź obietnicy władzy nad kobietą. Władza ma być dla niego pociechą za przekleństwo, które rzuca nań Bóg. Wiedźma, prostytutka, markietanka, z którymi ma do czynienia mnich, czołgają się u jego nóg i są mu wdzięczne, osiągają spokój. Sytuacja kulturowa omawianych utworów jest skrajnie różna i tworzy warunki, w których formuje się *gender* kobiety, niezależnie od jej predyspozycji jako podmiotu. Fromm pisze na ten temat:

Ich [kobiet — I.Z.] specyficzne cechy mogą sprawić — i często sprawiają — że kobieta jest niezdolna praktycznie, emocjonalnie i intelektualnie „stać o własnych siłach”, podczas gdy w innych warunkach te same cechy są źródłem jej cierpliwości, solidności, miłości i erotycznego *charme*⁴³.

Należy, za Frommem, podkreślić, że podział ten ma znaczenie pozaetyczne, nie można go ocenić w kategoriach dobra/zła, co mogłaby implikować perspektywa feministyczna. Konsekwentnie utrzymując perspektywę *gender*, kreacje kobiet, będące odpowiedzią na podmiotowość mężczyzny, określam mianem ogólna/szczególna, by uniknąć oceniających charakterystyk w rodzaju pozytywna/negatywna, idealistyczna/patologiczna; choć takie skojarzenia tekst może nasuwać współczesnym odbiorcom, poddającym się narracji o równości i destruowaniu fallogocentryzmu. Taki punkt widzenia powoduje zdecydowanie negatywny odbiór relacji Jeronimus — kobiety.

Intencja autorska⁴⁴ zdaje się w wypadku kobiety-tkaczki światów magicznych jasna. Tekst-tkanina Marii Siemionowej naznaczony jest pewną melancholią, tęsknotą za takim mężczyzną, jakiego wykreowała w powieści. Jest on ostatnim Szarym Psem. Jego droga nacechowana jest perspektywą zbliżającego się końca, jednak z pewną nadzieją na przyszłość. Jelena Chajeczka utkała natomiast całun, tkaninę śmierci. Ku śmierci bowiem zmierza inkwizytor

⁴¹ E. Fromm: *Miłość, pleć...*, s. 112.

⁴² Odwołuję się tu do analizy biblijnego mitu o męskim stworzeniu świata, którą daje Fromm. Zob. *Ibidem*, s. 57—66.

⁴³ *Ibidem*, s. 121.

⁴⁴ Rozumiem ją tu jako część składową triady intencji U. Eco (intencja autora, tekstu i czytelnika), a nie jako instancję weryfikującą prawidłowość interpretacji. Jest to kategoria przydatna, jeśli chcemy analizować stosunek kobiety-autorki/tkaczki/pajęczycy do swego dzieła/tkaniny/sieci, zakłada bowiem łączność autora z jego dziełem. A wszak idea arachnologii mówi o cielesnej tożsamości autorki i jej dzieła. Por. U. Eco: *Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przeł. T. Bieroń. Kraków 1996; N.K. Miller: *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2007.

Jeronimus i on sam przynosi kres kobiecie wyzwolonej, bliskiej naturze. Na płótnach tych widnieje bohater, który przegląda się w lustrze *femme* i decyduje, czy jest ona *sacre*, czy może *fatale*.

Изабела Завальска

СУБЪЕКТИВНОСТЬ ГЕНДЕР ГЕРОЯ-МУЖЧИНЫ В РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ФЭНТЕЗИ

Резюме

Настоящая статья является попыткой прочтения русской фэнтези авторов женщин-писательниц Елены Хаецкой и Марии Семёновой, с точки зрения гендерных исследований. Автор статьи находит в мироощущении и субъективности героев черты матриархальной (в романе Семёновой *Волкодав*) и патриархальной (в цикле новелл Е. Хаецкой, под общим названием *Мракобес*) структур. В том, как герой реагирует на окружающий мир, происходящие события и женщину, воплощается его субъективность, отражающая эти системы общественных отношений. Автор статьи показывает тоже, как образ женщины меняется под влиянием точки зрения героев-мужчин (в зависимости от того, какой тип общественных отношений они представляют собой): от богини по проститутку, от почитания по страх перед ее натуральностью и телесностью.

Главные слова: гендер, герой фэнтези, женская фэнтези, патриархальное/матриархальное мироощущение

Izabela Zawalska

GENDER SUBJECTIVITY OF THE MALE CHARACTERS IN RUSSIAN WOMEN'S FANTASY NOVELS

Summary

The article in question is an attempt to read Russian fantasy genre by female authors Jelena Chajacka and Maria Siemionowa from the perspective of gender studies. What the author of the article discovers in the worldviews and subjectivities of the analysed novel's main characters, is the features of matriarchal (in the novel by Siemionowa *Wolkoдав*) and patriarchal (in the series of novels by Chajacka entitled *Мракобес*) structures. In the male character's reactions to the surrounding world, its events, and a woman, his subjectivity, being a reflection of the above-mentioned social relations, is effectuated. The author also shows the picture of woman dynamically changing under masculine the male character's interpretation: from a goddess to a prostitute, from reverence to fear of her of her naturalness and corporeality.

Key words: gender, fantasy hero, female fantasy, patriarchal/matriarchal outlook

(Nie)szczęśliwa miłość Relacje damsko-męskie w twórczości Niny Sadur (na przykładzie wybranych utworów)

Marta Niedziela

Nina Sadur — „kobieta-prozaik” i „kobieta dramaturg” — właśnie takie określenia często pojawiają się w artykułach poświęconych tej wybitnej rosyjskiej pisarce. Tak silne akcentowanie kobiecości sprawia, iż jej twórczość zaliczana jest do tak zwanej „żeńskiej prozy”, jednak sama autorka opowiada się zdecydowanie przeciw podziałowi na literaturę „męską” i „żeńską”, twierdząc, iż jest to wymysł zachodnich sławistów, słabo rozumiejących rosyjską kulturę¹. Niemniej jednak utwory Sadur niezaprzeczalnie kryją w sobie żeński pierwiastek, świadczy o tym między innymi fakt, iż w większości z nich znaczącą rolę odgrywa kobieta. Właśnie ona stanowi całą oś, wokół której tworzy się, często skomplikowana, konstrukcja emocjonalno-uczuciowa dzieła. Mężczyźni najczęściej stanowią tło dla bohaterek lub przyczynę ich konkretnych zachowań. Czy oznacza to całkowitą feminizację twórczości Niny Sadur? Stworzone przez nią portrety nie zawsze ukazują kobiety silne i niezależne, częściej samotne, nieszczęśliwe, porzucone i pełne bólu, a powodem ich cierpień są właśnie mężczyźni.

Wydaje się, że nie jest to kwestia bez znaczenia, dotyczy ona przede wszystkim problemu feminizmu, nader modnego w dzisiejszych czasach. Jednakże samo zagadnienie feminizmu u Sadur to temat na odrębną pracę, tutaj zanalizowana zostanie zasadność pytania, często padającego w wywiadach z pisarką: „Нина Николаевна, вы не любите мужчин?” Oczywiście, problem ten będzie rozpatrywany przez pryzmat stosunków damsko-męskich w wybranych utworach autorki, a konkretnie postaci kobiet, skrzywdzonych, ale jednocześnie pragnących szczęścia i poszukujących go właśnie u mężczyzn. Chociaż zdawałoby się, że Sadur sama zaprzecza takiej możliwości w swym opowiadaniu *Робачуwy сыніў* (*Червивый сынок*), twierdząc,

¹ А. Анничев: *Нина Садур: «В моей жизни появился город-друг»*. «Время» 2009. Korzystam ze strony internetowej: <http://timeua.info/130509/sadur.html>.

iż: „Он [мужчина — М.Н.] не может, не может дать счастья, он так устроен”². Niemniej jednak w innych dziełach pisarki kobiety kochają mężczyzn i wierzą, że to uczucie może je uszczęśliwić, gdyż miłość jest dla nich wartością najwyższą.

Zagadnienie miłości już od zarania dziejów pojawiało się w poglądach i teoriach różnych myślicieli. Jeden z nich, Empedokles, uznał, iż za sprawą siły nazwanej przez niego „miłością” „podobne ciągnie do podobnego i poznaje podobne”³. I chociaż pogląd ten odniósł jedynie do procesu postrzegania poszczególnych elementów otaczającej przyrody, to właśnie miłość była dla niego siłą spajającą, prowadzącą do harmonii. Miłość była wszechobecną zasadą życia.

Do dnia dzisiejszego pojęcie miłości nie straciło na znaczeniu. Dla wielu ludzi miłość jest najważniejszym z uczuć. Pragnąc jej i marząc o niej, często zapominają jednak, że umiejętność zakochiwania się i odwzajemniania namiętności to prawdziwa sztuka. Jak zauważył Erich Fromm w swojej pracy *O sztuce miłości*:

Dla większości ludzi problem miłości tkwi przede wszystkim w tym, żeby być kochanym, a nie w tym, by kochać, by umieć kochać. Dlatego też główną sprawą dla nich jest, jak zdobyć czyjąś miłość, co zrobić, żeby wzbudzić uczucie. W pogoni za tym celem próbują różnych metod⁴.

Miłość w rozumieniu Fromma to nie tyle uczucie, ile sposób i stopień zaangażowania człowieka wobec otaczającego świata i społeczeństwa. Dlatego też stanowi dla niego „sztukę”, po części jest to umiejętność, której można się nauczyć, a po części mądrość, odziedziczona po przodkach. Filozof przekonuje także, iż miłość nie jest uczuciem łatwym i nie każdy może go doświadczyć. Często wszystkie próby obdarzenia drugiej osoby miłością kończą się niepowodzeniem. Ludzie zapominają, że miłość to dar, którego nie można zignorować czy zbagatelizować. W dzisiejszych czasach już nie docenia się roli tego istotnego uczucia, a codzienne życie pozbawia silnych emocji, zdolnych odmienić człowieka. Pojawiła się „moda na singli”, na bycie samotnym z wyboru — bo tak jest lepiej, a przede wszystkim prościej, gdyż człowiek odpowiada jedynie za samego siebie, odpowiedzialność za partnera już go nie dotyczy. Tradycyjne relacje damsko-męskie uległy zaburzeniu, brakuje w nich oddania i miłości, góruje natomiast niezależność, zwłaszcza w męskim „wydaniu”.

I taka właśnie sytuacja zakochanych kształtuje się w utworach N. Sadur, w których nie ma miejsca na miłość idealną. Dążenie bohaterów do połączenia

² Н. Садур: *Червивый сынок*. W: Сад. Вологда 1997, s. 300.

³ W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Warszawa 1998, s. 42.

⁴ E. Fromm: *O sztuce miłości*. Tłum. A. Bogdański. Warszawa 1996, s. 13.

miłości erotycznej z potrzebą spokojnego życia rodzinnego, pełnego wierności, zaufania i przyjaźni jest nierealne. Taki związek nie jest możliwy, gdyż miłość namiętna w rzeczywistości staje się miłością tragiczną, jedność ciał wyklucza jedność dusz: „W miłości erotycznej osoba kochana i kochająca stają się jednią, ale faktycznie nigdy się jednią nie staną, bo są to osoby, indywidualia”⁵. Na tym właśnie polega cały tragizm i jednocześnie piękno miłości. I właśnie dlatego bohaterki Sadur cierpią z powodu nieszczęśliwej miłości, ale jednocześnie pragną jej. Chcą znów poczuć się kochane, a przynajmniej chcą w to wierzyć. Utrata miłości oznacza dla nich utratę sensu istnienia i w rezultacie śmierć. Każda z bohaterek kocha nieco inaczej, jednak wszystkie gotowe są na wielkie poświęcenia w imię (nie)szczęśliwej miłości. Potrzebują jej i pragną, ta miłość, dzięki swojej niewyobrażalnej sile, w mistyczny sposób nie pozwala z siebie zrezygnować.

Bohaterkę opowiadania N. Sadur *Dziewczyna nocy* (*Девочка ночью*)⁶, młodą nieszczęśliwie zakochaną dziewczynę poznajemy w momencie, kiedy próbuje dostać się do domu po ostatnim już spotkaniu z ukochanym. Uczucie miłości, a raczej jego przeogromna potrzeba, w tym „nocnym” utworze stanowi prawdziwą siłę, bez której nie warto żyć. Bohaterka przez cały utwór pozostaje anonimowa, nie poznajemy jej imienia ani faktów z przeszłości, ukazany jest jedynie fragment życia, które aktualnie wie — jest biedną studentką mieszkającą ze współlokatorką w odległym rejonie Moskwy. Jednak przede wszystkim jest szaleńczo, lecz bez wzajemności zakochana w starszym o 10 lat przystojnym mężczyźnie.

Ten znakomity utwór Sadur koncentruje się na dwóch zagadnieniach: miłości (nie)szczęśliwej i jej pożądaniu przez bohaterkę. Opowiada ona o swojej rozpacz, o tym, jak bardzo pragnie spotkać się z ukochanym mężczyzną, jednak, by on się na to zgodził, dziewczyna musi udawać, że już go nie kocha i traktuje go wyłącznie jak przyjaciela. Dla swego ukochanego próbuje oszukać samą siebie, stłumić targające nią uczucia, aby tylko móc go zobaczyć. Sadur we wspomnianym już utworze *Robaczywy synus* „podpowiada”, dlaczego zakochana kobieta postępuje właśnie w taki sposób:

Мужчина силен. Он красив, высок, размашист. У него черные глаза, жгучий рот. От мужчины замираешь и уже не помнишь себя. [...] Мужчина приходит и закрывает собой уродства мира, как герой. При нем все гаснет, вянет, остается бурое морево страсти⁷.

⁵ W. Pawluczuk: *Miłość ponowoczesna*. Łomża 2005, s. 47.

⁶ Utwór nie został jeszcze przetłumaczony na język polski. Tłumaczenie własne — M.N. Takie sformułowanie tytułu wynika z silnego związku bohaterki z nocą, a także z tego, iż jej wewnętrzne przeżycia można utożsamić właśnie z tą ciemną porą doby.

⁷ Н. Садур: *Червивый...*, s. 300.

Podobnie bohaterka *Dziewczyny nocy* na wieść o spotkaniu z ukochanym zaczyna dostrzegać szczegóły otaczającego ją świata, których wcześniej nie zauważała. Jej życie nabiera sensu i znaczenia, a wszystko przez tego jednego, jedynego mężczyznę, którego kocha:

Всякий раз, когда он разрешал ей приехать, жизнь для нее приобретала огромное значение. Она даже удивлялась, как это так — я живу просто, а тут, пока еду к нему, — замечаю все, что вокруг, и хочется плакать от любви ко всему этому... Наверное, потому, что так я живу — просто, а когда еду к нему — появляется цель увидеть его, и моя цельная жизнь совпадает с жизнью снаружи, вокруг меня, потому что наружная жизнь просто не живет, а живет цельно, любовно и радостно, и пока я люблю и стремлюсь, я с ней совпадаю... поэтому мне хочется плакать от радости сов-па-да-ния⁸.

Dziewczyna widzi wszystko w odcieniach czerni lub bieli, życie bez miłości jest niepełnowartościowe i tylko miłość jest w stanie je zmienić, sprawić, by stało się optymistycznie białe. Wszystko traci sens, gdy obok dziewczyny nie ma jej kochanka, w imię uczuć, które do niego żywi, jest w stanie na wiele, nawet na udawanie, że już nic do niego nie czuje. Ta bohaterka nie kocha w sposób prosty czy banalny, ona dosłownie cała przekształca się w to uczucie, które jest dla niej nieodzowne. Można nawet za ryzykować stwierdzenie, że samo uczucie miłości jest dla niej ważniejsze niż jego przedmiot. Gdy kochanek wyrzucił ją z mieszkania w środku nocy, ta prawie natychmiast „zakochała się” w kierowcy samochodu, chociaż ten chciał ją skrzywdzić, a później zaproponował nawet ślub swojemu wybawcy. Wymienione przykłady dowodzą, że bohaterka potrzebuje zarówno miłości, jak i obecności kogoś bliskiego. Czy wobec tego miłość jest dla niej lekarstwem na samotność? Czy do tego stopnia boi się braku bliskiej osoby u swego boku? Czy tylko miłość daje jej poczucie bezpieczeństwa i szczęścia, nawet jeśli nie jest do końca szczerą i prawdziwą? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie na te pytania, przecież bezimienna bohaterka opowiadania pozostaje postacią złożoną, w której łączą się skrajne emocje i uczucia. Niezaprzeczalny pozostaje jedynie fakt, że za wszelką cenę dąży do szczęścia, synonimem którego jest dla niej miłość. Być może właśnie anonimowość ma jej w tym pomóc, przecież oznacza to w pewnym stopniu utratę części samego siebie, odcięcie się od własnych lęków, a także słabości. Właśnie dzięki temu dziewczyna może dążyć do obranego wcześniej celu — poszukiwać mężczyzn „gotowych” do przyjęcia jej miłości. W skrajnych przypadkach brak imienia to brak indywidualności, bohatera zaczyna się traktować nie jako konkretną osobę, lecz jako typ będący repre-

⁸ Eadem: *Девочка ночью*. Korzystam ze strony internetowej, http://www.a-z.ru/women_cd1/html/devochka_nochu.htm.

zentańtem grupy podobnych do niego ludzi. Tym samym utwór Sadur staje się uniwersalną „przypowieścią” o kobiecie poszukującej szczęścia w miłości, będącej nosicielką i jednocześnie przykładem ogólnych prawd, które dzięki temu można odnieść do płci pięknej w ogóle. Być może Sadur stara się ostrzec kobiety, by nie poświęcały życia dla miłości.

Utrata ukochanego jest bowiem dla bohaterki równoznaczna ze śmiercią. Gdy okazało się, że wymarzony związek nie jest realny, gdy pozostała jej już tylko samotność pośrodku czarnej moskiewskiej nocy, zapragnęła właśnie śmierci. Dlatego potargała i wyrzuciła przed domem ukochanego banknot dziesięciorublowy, który dostała od niego, by móc bezpiecznie dojechać do domu: „Я их порвала, потому что он не любит меня. И за это я не буду жить!”⁹ Stojąc na przystanku, postanowiła zginąć z rąk człowieka, który, jak sama stwierdziła, choć na chwilę obdarzył ją jakimkolwiek zainteresowaniem i uczuciem, podobnym do miłości. Był to kierowca przejeżdżającego auta, który zatrzymał się i obserwował bohaterkę zza ciemnych szyb, a później pojechał za nią, by ją wykorzystać:

Она даже почувствовала что-то в роде благодарности к оранжевому «жигулю», потому что это был единственный человек, для которого она хоть что-то значила. [...] я [bohaterka — M.N.] совершенно никого не интересую. Кроме оранжевого «жигуля»¹⁰.

Samotność jawiła się więc dziewczynie jako coś gorszego od śmierci, pragnęła obecności kogokolwiek, była wdzięczna kierowcy za to, że ją zauważył, zatrzymał samochód i jej „towarzyszy”. Nawet mając świadomość, że jego zachowanie prowadzi do skrzywdzenia jej, woli to niż samotność. „Obdarzyła miłością” pierwszego z brzegu mężczyznę, który się nią zainteresował, wybrała śmierć z rąk nowego „ukochanego”. Czy ta decyzja miała ją uszczęśliwić? W pewnym stopniu owszem, gdyż znów poczuła namiastkę „miłości” i właśnie w imię tego złudnego uczucia, nawet (nie)szczęśliwego, gotowa była poświęcić własne życie, które nic dla niej, samotnej i porzuconej, nie znaczyło.

Jak twierdzą badacze tego zagadnienia:

Щастья się nie znajdzie, kiedy szuka się szczęścia jako takiego. Щастье odnajduje się, kiedy szuka się Чегоś i pragnie się Чегоś z całą namiętnością, na jaką człowieka stać, ale nie wówczas, kiedy szuka się szczęścia na zamówienie¹¹.

Dla dziewczyny nocy miłość to jednocześnie szczęście. Rozpaczliwie poszukując miłości, skazuje się na brak radości życia i cierpienie. Pragnąc nie-

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ W. Pawluczuk: *Miłość...*, s. 53.

koniecznie szczęśliwej miłości, „zakochuje się” w kolejnych mężczyznach, wciąż dążąc do śmierci, by ukarać tego pierwszego, tego, który upił ją wódką i wyrzucił w środku nocy z mieszkania, tego, którego kocha:

Хочешь умереть, чтоб уж навсегда он отравился тобой! Разве ты не знаешь, что смерть твоего простого и теплого тела пройдет незамеченной любовником этого тела?¹²

Wszystkie jej wysiłki okazały się nieskuteczne, dziewczyna nie rozbudziła uczuć w swym ukochanym, który nie chciał nawet słyszeć o tej żebraczej, żalostnej miłości. Już na ulicy bohaterka „постепенно привыкла думать о себе как о мертвой”¹³. Tragiczna miłość zabija przede wszystkim duszę, zakochana bez wzajemności dziewczyna odczuwa jedynie palący wewnętrzny ból. Na ulicy przestała cenić nie tylko swoje ciało, ale również życie, smutna, pełna rozczarowania i złości. Oczekiwała śmierci jako zbawienia od cierpień, tłumacząc, iż „это не та потеря, которую можно пережить!”¹⁴ Miłość lub kres życia — jedynie taki wybór był dla niej możliwy do zaakceptowania. Należy zwrócić również uwagę na rolę, jaką odegrał w tych wydarzeniach ukochany dziewczyny, bo przecież to właśnie on doprowadził ją do tego rozdroża. Sadur także nie ujawnia jego imienia. Wnioski o nim można wyciągnąć jedynie na podstawie stosunku do kobiety, która obdarzyła go uczuciem. Nie „przemawiają” one raczej na korzyść mężczyzny, świadczą o jego bezduszości i pogardzie dla miłości. Jednak czy jego anonimowość oznacza również, iż można go uważać za reprezentanta grupy pozostałych mężczyzn? Odpowiedź nasuwa się sama po lekturze cytowanego już utworu Sadur *Robaczywy synus*:

А мужчины все изменники, вольнолюбивы, высокие, в масках, ходят и все сжирают. Они сжирают нас с нашей невинностью, с будущим, с костями. Они нас растлевают и заражают смертью. Они нас выпивают и снимают, как молочный пакет. Они нас не стыдятся. Мы им не родные¹⁵.

Pokochać zatem przedstawiciela tej grupy to błąd i nieszczęście, a jednak kobiety popełniają ten błąd, jak w przypadku bohaterki analizowanego opowiadania.

Nasuwa się wniosek, że można kochać tak mocno, by w końcu zagubić się w tym uczuciu, potrzebować go jako niezbędnego do życia, uzależniającego jak narkotyk. O twórczości N. Sadur napisano:

¹² Н. Садур: *Девочка...*

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Eadem: *Червивый...*, s. 301.

Любое чувство у Садур находится в пространстве трех координат: любви, печали и злости. Когда любовь растоптана или безответна, а печаль — постоянна и незаметна, наиболее действенной становится злость¹⁶.

Nocą, po ostatnim już spotkaniu z ukochanym, dziewczyna w gniewie i rozpaczę podarła otrzymany od niego banknot, aby się zemścić. Miłość, smutek i złość przeplatają się w życiu bohaterki, to właśnie te elementy kierują jej zachowaniem i postępkami, jednak najważniejszym z nich jest miłość — niezwykle skomplikowane uczucie, które trudno wyjaśnić. Dlatego warto „zwrócić się o pomoc” do psychologa i filozofa E. Fromma:

Miłość jest możliwa jedynie wtedy, jeżeli dwoje ludzi komunikuje się ze sobą z samej głębi swojej istoty, to znaczy jeżeli każde z nich przeżywa siebie do samej głębi swojej istoty. [...] Miłość przeżywana w ten sposób jest nieustannym wyzwaniem; nie jest stanem wypoczynku, lecz ruchu, wzrostu, wspólnej pracy; nawet to, czy istnieje harmonia czy konflikt, radość czy smutek, jest czymś drugorzędnym wobec zasadniczego faktu, że dwoje ludzi przeżywa siebie w samej głębi swego istnienia i że mocniej czują się jednością będąc razem niż osobno. Istnieje tylko jeden dowód na istnienie miłości: głębokość wzajemnego związku oraz żywotność i siła każdej z zainteresowanych osób; oto owoc, po którym poznaje się miłość¹⁷.

Fromm zwraca uwagę na warunki, które muszą być spełnione, by zaistniała prawdziwa miłość, ale należy uściślić — miłość szczęśliwa. Kiedy w takim razie pojawia się miłość nieszczęśliwa? Wystarczy, by jeden z elementów, o których pisze filozof, zniknął i cała ta skomplikowana „konstrukcja” może runąć. W przypadku bohaterki *Dziewczyny nocy* zabrakło nader istotnego składnika — wzajemności:

Каждая встреча с любовником на нее действовала, как шок: она слепла и глохла и могла только жалкими трясущимися губами бормотать тусклые слова безликой любви, которых он не хотел слушать и знать¹⁸.

Jednakże ukochany mimo całej niechęci do rozpaczliwych wyznań miłości i rozmów o cierpieniu dziewczyny starał się ją pocieszyć, a także spróbował po raz kolejny stworzyć udany związek: „В который раз он пытался жить с нею, но она не давалась для жизни, она хотела большего, а он знал, что большего нет”¹⁹. Dla bohaterki miłość jest potężną siłą, która może całkowicie odmienić życie, mężczyzna natomiast nie wierzy już w magiczną moc uczuć. Pragnie on szczęścia, które jednak nie jest dla niego równoznaczne

¹⁶ А. Каратаев: *Нина Садур. Злые девушки*. «Знамя» 2004, № 11. Korzystam ze strony internetowej: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/>.

¹⁷ E. Fromm: *O sztuce...*, s. 88—89.

¹⁸ Н. Садур: *Девочка...*

¹⁹ Ibidem.

z miłością. „Kobieta widzi głębiej, mężczyzna dalej. Dla mężczyzny sercem jest świat, dla kobiety — serce światem”²⁰ — te słowa niemieckiego dramaturga Christiana Grabbe sugerują, że kobieta w otaczającym ją środowisku poszukuje w drugim człowieku jakiegoś punktu odniesienia. Najważniejsze są dla niej relacje z innymi osobami, a w szczególności z tą jedyną, która często stanowi dla niej cały świat. Mężczyzna natomiast nie potrzebuje żadnego punktu odniesienia, gdyż najważniejszy jest on sam, ceni siebie nader wysoko, lecz jednocześnie budowanie relacji międzyludzkich często sprawia mu problem. Potwierdzenia dla tych wywodów kolejny już raz można odnaleźć w *Robaczym synusiu*:

Он сам искуситель. Потому что он так устроен. Его укусил бес измены, и он надел маски. Он искренен в масках, он думает, это его лицо. Но это его маски для нас. Одни глазки его, а остальное — маска. Вот почему с мужчиной ничего получиться не может²¹.

Tak tłumaczy się zaistniały w opowiadaniu konflikt — starszy, bardziej doświadczony mężczyzna wiedział, że ta młoda studentka nie może zaferować mu niczego prócz miłości, której on nie potrzebował, gdyż wiedział, że nie da mu szczęścia. Bohaterka z kolei wierzyła, że dzięki temu wzniosłemu uczuciu doświadczą czegoś więcej i tego właśnie pragnęła. Dlatego podążyła drogą (nie)szczęśliwej miłości.

W jednym z wywiadów N. Sadur stwierdziła:

Любовь сама по себе неисчерпаема, и она возникает не только между мужчиной и женщиной. [...] При том, что никакой краски для мира, кроме любви, я не знаю. Очень сильная ненависть — тоже любовь, только с обратной стороны²².

Autorka przyrównuje tutaj miłość do nienawiści, stawia dwa pozornie przeciwstawne pojęcia obok siebie i traktuje równoznacznie. Czy naprawdę są to jedynie dwa oblicza tego samego uczucia? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza nam kolejny utwór tej znakomitej pisarki *Łezki wiedźmy (Ведьмины слезки)*. Również w tym opowiadaniu jedną z bohaterek jest nieszczęśliwie zakochana, zdradzona młoda dziewczyna. O drugiej informuje już sam tytuł — jest to wiedźma, niezwykle charakterystyczna postać dla twórczości Sadur²³. Już

²⁰ Cyt. za: B. Wojciszke: *Dla mężczyzny sercem jest świat, dla kobiety — serce światem*. „Charaktery” 2002. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.charaktery.eu/artykuly/Mi-losc-Przyjazn-i/32/Dla-mezczyzny-sercem-jest-swiat-dla-kobiety---serce-swiatem/>.

²¹ H. Sadur: *Червивый...*, s. 300.

²² E. Ульяченко: *Загадочная писательница, с которой не дружат*. «Новое время» 2003. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.sem40.ru/famous2/m1919.shtml>.

²³ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż cechami oryginalnej twórczości Sadur są mistycyzm, fantastyka, motywy magiczne. Tajemniczość świata ukazanego w jej utworach, często określa-

samo połączenie nieszczęśliwej miłości i czarów podpowiada, o czym będzie mowa, a „łezki wiedźmy” sugerują, iż historia ta nie zakończy się szczęśliwie. W tle wszystkich wydarzeń pojawia się jeszcze jeden bohater — sprawca nieszczęść dziewczyny — mężczyzna.

Nadia, zraniona i zdradzona dziewczyna, przyszła do wiedźmy w konkretnym celu — by ukarać swego ukochanego, młodego żołnierza, który obiecał ożenić się z nią, lecz nie dochował wierności: „Лиха ему хочу. Он меня обманул, не женился, я ребеночка своего убила. Лиха ему сделай”²⁴. Mężczyzna złamał dane słowo, zdradził, podobnie jak w poprzednio analizowanym utworze wzgardził miłością kobiety, która poszukiwała w tym uczuciu szczęścia i spełnienia. Sama pisarka ponownie wyjaśnia nam zagadnienie męskiej niewierności w utworze *Robaczywy synuś*:

[...] мужчину укусил бес измены. Похоти. Бегства. Воли. Свободы. Измены. Как только бес мог кусать такую гадину? Укусил бы лучше женщину. Чтоб она мужчину бы растлевала, лишала бы его невинности, будущего, выпивала бы его и бросала одного стареть. Чтоб мужчины стали женщинами, а женщины мужчинами²⁵.

Ponownie skrytykowani zostają mężczyźni, w większości drugoplanowi bohaterowie, którzy stanowią przyczynę takich, a nie innych zachowań bohaterów, doprowadzają je na skraj zdroworozsądkowego postępowania. Według Sadur to kobiety powinny uwodzić, zniewalać, pozbawiać niewinności i przyszłości, a w końcu porzucać mężczyzn. Tak powinno być, jednak jej utwory dobitnie udowadniają, że wcale tak nie jest i to kobiety cierpią.

Nadia uparcie żąda od wiedźmy ukarania swego kochanka za zdradę, nie zwracając uwagi na pojawiające się w domku czarownicy różnego rodzaju tajemnicze ostrzeżenia. Pierwszym z nich było zaczarowanie przez wiedźmę jej torebki w białego gołąbka. Dlaczego wybór padł właśnie na tego ptaka? Jest on symbolem niewinności, miłości, ale nie tylko. Według wierzeń słowiańskich gołębie są wcieleniami dusz opuszczających ciała zmarłych, zwłaszcza kobiet. W wielu mitologiach gołąb i gołębica są uosobieniem bóstw, związanych z żeńskim elementem. Gołąb otrzymał status boskiego posłańca i świętego ptaka²⁶. Stojąca na stole piękna gołębica, uosobienie niewinności i kobie-

nego jako pozaziemski (choć akcja rzadko rozgrywa się poza planetą Ziemia), potęgowana jest przez występujące w nich postacie, takie jak wiedźmy, baby-jagi czy diablice. Często jest to także Zło w całkowicie ludzkiej postaci. Sadur tworząc swoje mistyczne motywy, czerpie z podań ludowych i folkloru, nie jest to, jak sama twierdzi, mistyka naukowa.

²⁴ H. Sadur: *Ведьмины слезки*. W: *Сад*. Вологда 1997, s. 305.

²⁵ Eadem: *Червивый...*, s. 301.

²⁶ P. Kowalski: *Kultura magiczna*. Warszawa 2007. Do dziś w wielu miastach nie wolno zabijać tych boskich zwierząt. W rosyjskiej tradycji często mówi się o podobieństwie między ptakiem i człowiekiem — uważa się, iż w gołębiach płynie ludzka krew, ponieważ zwykle

cości, miała wyraźnie widoczne na piersi mocno bijące serduszko, a na samym środku tego serduszka widoczna była mała purpurowa plamka: „Пятнышко выглядело твердым и выпуклым, как камешек на медальоне. Когда на него падал свет лампы, оно испускало тонкие ответные лучи...”²⁷ Wydaje się, że ta mała purpurowa kropka pośrodku serca może być potraktowana jako unaocznienie miłości. Wygląda na twardą i solidną, wręcz promienieje — takie właśnie powinno być to uczucie. Okazuje się jednak całkowicie inne, gdy gołębnica popada w dziwny stan, nieruchomieje, a jej dzióbek zaczyna się wydłużać i niebezpiecznie zbliżać do serduszka:

Клюв нашарил сердечко и легонько ткнулся в алюю капельку, и выпил... это был не камешек, а кровь в тонкой пленке, клюв прорвал ее, выпил капельку, и осталась пустая выемка, как после камушка в кольце. И тут же сердце содрогнулось и замерло, и голубка, сама себе убив, упала на стол²⁸.

Miłość nie jest twarda jak kamień, lecz płynna niczym krew, łatwo jest się jej pozbyć ze swojego serca, ale zawsze pozostaje po niej ślad. Nadia pragnie śmierci swojego ukochanego, ale nie zdaje sobie sprawy z tego, że w jej sercu na zawsze pozostanie piętno, zabijając miłość, unicestwi tym samym cząstkę, a być może całą siebie. W sercu ptaka pozostało wgłębienie niczym po kamyku w pierścionku mógł to być pierścionek zaręczynowy, który po zdradzie utracił na zawsze swoje przesłanie.

Nie było to jedyne ostrzeżenie dla bohaterki. Podczas gdy żywa jeszcze gołębnica chodziła po stole, przez okno próbowały dostać się do pokoju kwiaty. Białe, ciężkie kiście żałośnie szemrały, uparcie chcąc coś dziewczynie przekazać, ale wiedźma szybko je przegoniła. Nagle Nadia zorientowała się, iż nie są to „zwykłe” kwiatostany, lecz okrągłe, jasne główki dzieci. W kulturze europejskiej małe dziecko, podobnie jak gołąb, symbolizuje czystość i niewinność. Świadczy o tym również jasny kolor włosów. Właśnie te nieskalane istoty próbowały ostrzec dziewczynę przed popełnieniem śmiertelnego grzechu, który już na zawsze obciążąłby jej sumienie.

Pewność siebie i wiara w słuszność postanowienia opuściły dziewczynę, jednak nie chciała zrezygnować z podjętej decyzji, zbyt dużo wycierpiała przez ukochanego, by teraz się wycofać: „[...] пусть лучше думает, что корысть у нее, а не одна только боль и отчаяние”²⁹. Nadia pragnęła zemścić się na swym byłym narzeczonym za wszystkie kłamstwa i oszustwa,

żyją w pobliżu ludzkich domostw i piją tę samą wodę co ludzie. Interesujący jest także fakt, iż gołębnice wśród Słowian związane były z bóstwami miłości, a ich sproszkowane serca mogły wywołać wzajemność uczuć.

²⁷ Н. Садур: *Ведьмины...*, s. 304.

²⁸ Ibidem, s. 305.

²⁹ Ibidem, s. 306.

za śmierć swojego nienarodzonego dziecka. Właśnie do tego doprowadziła ją nieszczęśliwa miłość — śmierć za śmierć, jeden grzech pociąga za sobą następny, a wszystko to w imię zemsty. Żeby klątwa zadziałała, wiedźma poleciła dziewczynie iść tyłem nad rzekę, a kiedy Nadia usłyszy słowo „stój”, ma zdjąć but z lewej nogi i wyrwać włos z lewej skroni — wtedy dopełni się zemsta. Nasuwa się wniosek, że dziewczyna nienawidzi swojej ofiary, jednak gdy wykonuje polecenia wiedźmy, aby rzucić klątwę, myśli o niej w sposób sugerujący coś całkowicie przeciwnego:

Ах, как любил он, какой ласковый был, горячий, какие слова шептал... А она ему лихо... [...] сколько она мук приняла из-за него, страха. Теперь скоро. Не будет его... Никогда... Его... никогда... Но о ком будет ей страдать, проклинать некого. Будет пусто на свете, одна ночь...³⁰

Nadia kochała swego żołnierza nawet wówczas, gdy rzucała na niego klątwę, cierpiała z powodu jego ciągłych zrad, lecz była to dla niej jedyna osoba, dla której warto było cierpieć. Miłość i nienawiść — dwa przeciwieństwa, które w tej historii dziwnie się uzupełniają.

Nadia wykonywała polecenia wiedźmy, chociaż w myślach ciągle ze sobą walczyła: „Еще не поздно, надо остановиться. Или сказать что-нибудь. А то не о ком ей будет страдать. [...] Нельзя никого никогда убивать!”³¹ Dlaczego więc się nie powstrzymała? Czy tylko dlatego, że wiedźma nigdy nie poleciła jej się zatrzymać? Przecież w głębi duszy nie chciała już skrzywdzić swego ukochanego, paradoksalnie wszystko, co przez niego wycierpiała, stało się dla niej sensem życia, była szczęśliwa, chociaż odczuwała ogromny wewnętrzny ból, ale udręki te spowodował właśnie on, ten najważniejszy w jej życiu mężczyzna. Potwierdza to „pomoc” wiedźmy, która miała umożliwić dziewczynie zemstę na ukochanym, a tymczasem karze samą Nadię — w momencie, gdy ta wchodzi do rzeki i zanurza się w niej cała. Wówczas zostaje zamieniona w rzeczno-ogniaka. I chociaż zjawia błaga, by czarownica rzuciła klątwę także na chłopca, ta odmawia, gdyż „любимым разве делают лихо?”³² Pragnąc kary dla swego ukochanego, Nadia postąpiła wbrew prawom miłości. Nawet nieszczęśliwa miłość nie upoważnia do krzywdzenia tych, których się kocha. A wiedźma „плачет. Ей жаль бедную девушку, такую молодую. Но спит спокойно солдатик, ничего не знает, и никто не обидит его теперь”³³. W rezultacie wszystko potoczyło się „nie tak” — bohaterka nie odnalazła ukochania, chęć zemsty na ukochanym doprowadziła ją jedynie do śmierci ciała, podczas gdy jej dusza, a także serce będą żyć dalej. Dziewczynie pozostały

³⁰ Ibidem, s. 306.

³¹ Ibidem, s. 306.

³² Ibidem, s. 307.

³³ Ibidem, s. 307.

wspomnienia, miłość i nienawiść, chociaż te uczucia należy traktować jedynie jako dwa uzupełniające się oblicza tego samego zjawiska. Opisane w utworze wydarzenia znakomicie udowadniają, iż można jednocześnie kochać i nienawidzić, ale nie należy pragnąć śmierci ukochanej osoby ani jej krzywdzić, gdyż to prowadzi wyłącznie do jeszcze większego bólu.

Dotychczasowe rozważania na temat (nie)szczęśliwie zakochanych kobiet można odnieść do hierarchii mężczyzny i kobiety, mówiącej o niższości tej ostatniej, nad którą zawsze dominują mężczyźni. Początki owej teorii sięgają biblijnego obrazu stworzenia przez Boga najpierw Adama, a potem — z jego żebra — Ewy. Od tego momentu mężczyzna — jako „dawca” żebra — jest doskonalszy, istotniejszy, podczas gdy zależną od niego kobietę uważa się za słabą i podległą jego woli. Czy wobec powyższego rację miał filozof austriacki Otto Weininger, opierając swoją teorię na prostym założeniu, iż kobieta jest niczym, ponieważ:

Tylko od męża lub kochanka wartość swą otrzymuje i z tego właśnie powodu nie tylko społecznie i materialnie, ale z istoty swej najgłębiej do małżeństwa jest predysponowana: to znak, że nie posiada ona żadnej wartości samej w sobie i że nie ma poczucia samowartości³⁴.

Można wyciągnąć wniosek, że kobieta dopiero u boku mężczyzny nabiera konkretniejszej wartości, samotna jest tylko nic nieznaczącą, pozbawioną indywidualności postacią. Co do uczuć wiążących dwoje ludzi Weininger stwierdził: „W każdej miłości mężczyzna kocha tylko samego siebie”³⁵. Mężczyzna jako uosobienie wszelkich pozytywnych cech nie jest zatem w stanie pokochać swego przeciwieństwa — kobiety. Kobiecość jest zbyt delikatna, pokorna i łatwa do manipulacji, by być godna kochania. Warto w tym miejscu ponownie zwrócić się do Sadur i jej *Robaczywego synusia*, ukazującego prawdziwe oblicza mężczyzn, skrywane pod maskami:

Доверять нельзя. Мужчина полезен для здоровья. Но он опасен. Он зверь. Он проглотил скорпиона. Он жалит. Он топчет женщину, травит ее, научит всему, а потом презирает, что она так ловко усвоила все его гнусные игры³⁶.

Być może to właśnie stanowi przyczynę wszystkich nieszczęść opisanych bohaterek, które pragnąc jedynie szczęścia, zakochiwały się i jednocześnie całkowicie podporządkowywały mężczyznom, zmieniały się dla nich, zapominając o swoim prawdziwym „ja”.

³⁴ Cyt. za: L. Wiśniewska: *Kobiety w literaturze (i mężczyźni)*. W: *Kobiety w literaturze*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 1999, s. 13.

³⁵ Ibidem, s. 16.

³⁶ Н. Садур: *Червивый...*, s. 301.

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden utwór Sadur, także poświęcony miłości, w którym jednak zakochana kobieta wcale nie jest istotą słabą i zależną. Mowa tutaj o dramacie *Влюбленный дьявол (Zakochany diabeł)*³⁷. Już sam tytuł podpowiada tematykę, ale jednocześnie wprowadza niepewność — tradycyjnie w europejskiej kulturze chrześcijańskiej postać diabła kojarzona jest z okrucieństwem, zdradą i innymi negatywnymi uczuciami, a miłość po prostu z nimi nie współgra. Jednak w pogańskich mitologiach, a także wierzeniach ludowych można odnaleźć związki, które połączyły zwyczajnych ludzi i tajemnicze stworzenia „nie z tego świata”, często mające również boski charakter. Warto dodać, że w religii chrześcijańskiej obraz diabła pojawił się jako pozostałość po wierzeniach pogańskich. W folklorze Słowian Wschodnich diabły były ukazane jako legendarne rogate stworzenia, pochodzące od złośliwych demonów — czortów lub biesów. Po chrystianizacji ziem Wschodniej Słowiańszczyzny słowo „diabeł” stało się synonimem szatana³⁸.

Pogaństwo, które często pojawia się w utworach N. Sadur, należy uznać za: „язычество женственно, трогательно и страстно. В нем, как это ни удивительно, есть привычка к несчастью и инстинкт смирения”³⁹. Znakomitym przykładem takiego właśnie ujęcia tego zagadnienia jest bohaterka dramatu *Zakochany diabeł* — Biondetta, kobieta i szatan w jednej osobie. Jednakże jej zachowanie nie odpowiada tradycyjnym chrześcijańskim wyobrażeniom o władcy piekła, które zostaje przez nią określone jako niewyobrażalny koszmar, pełen cierpienia:

Там страшно, страшно, там тесно, жарко. Все зубами скрежешут там. А есть, которые сходят с ума и уже не чувствуют мук, с ними еще скучнее. А младенцы в темнице... в тишине, во мраке, то ли стон, то ли всхлип, то ли вода капает — навсегда тоже. А блудницы, Альвар, что с ними сделалось там! Нежные их тела! А убийцы, а воры, а обманщики! ВСЕ, все скрежешут и плачут. Навсегда. Не прогоняй меня обратно. Твоя Испания такая черная вся. Но в ней и костры. И ты тоже здесь. И позвал. И люблю. Люблю⁴⁰.

Bohaterka nie była w stanie dłużej panować w tym królestwie ciemności. I chociaż pojawiła się w będącej wówczas pod władzą Świętej Inkwizycji Hiszpanii, również pełnej cierpień, czarnej od dymu ognisk, rozświetlanej jedynie ich blaskiem, to dla niej i tak zajaśniała nadzieja. Tą nadzieją była właśnie miłość, którą wyznała Don Alwarowi, z którym zetknęła się pewnego dnia, kiedy ten „bawiąc się” w magię, z czystej ciekawości postanowił

³⁷ Utwór nie został jeszcze przetłumaczony na język polski. Tłumaczenie własne — M.N.

³⁸ S. Urbańczyk: *Dawni Słowianie: wiara i kult*. Wrocław 1991.

³⁹ А. Соколянский: *...и в чудных пропастях земли*. «Новый мир» 1995. Korzystam ze strony internetowej. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev01.html.

⁴⁰ Н. Садур: *Влюбленный дьявол*. W: *Обморок. Книга пьес*. Вологда 1999, s. 319.

wezwać diabła, który najpierw ukazał mu się w postaci wielbłądziej głowy, a potem już nie chciał go opuścić, stając się Biondetta. Tak więc właściwie to ona pojawiła się niespodziewanie w jego życiu, zakochując się i pragnąc odwzajemnienia swoich uczuć.

Tajemniczą postać Biondetty można zinterpretować jako zakochaną kobietę, która doskonale zdaje sobie sprawę ze zgubności swoich uczuć, ponieważ jest ucieleśnieniem nieczystych sił, zła w najgroźniejszej jego postaci. Jednakże w imię miłości pragnie zaryzykować swoje istnienie i swoją tożsamość, co więcej, uczciwie przestrzega Alwara przed nią samą: „Никогда, никогда не люби меня. Никогда!”⁴¹ Te słowa łączą się z mottem, które autorka wybrała dla swojej sztuki: „Веди меня, сердце, во тьму, веди...”⁴² Jest to fragment starodawnej hiszpańskiej pieśni, znakomicie wskazujący na uczucia bohaterki, gdyż w *Zakochanym diable* miłość kobiety jest ciemna, tajemnicza i zgubna. Można ją również uznać za zakazaną, gdyż skomplikowany związek człowieka i szatana w kobiecej postaci może wróżyć nieuchronność tragedii. Czy wobec powyższego warto podejmować ryzyko w imię miłości? Uczucia bohaterki są jednak szczerze i jest ona prawdziwie oddana Alwarowi. Biondetta ryzykuje własnym życiem, by pozostać razem z ukochanym, by wreszcie doświadczyć szczęścia, będąc młodą, piękną i do szaleństwa zakochaną.

Alwar z kolei utrzymuje, iż nie jest zakochany: „Клянусь вам! Я не влюблен! Это он влюблен! Я околдован”⁴³. Jednak jeśli byłaby to prawda, Biondetta z łatwością mogłaby zaczarować także pozostałych mężczyzn występujących w sztuce tak, aby również widzieli w niej piękną dziewczynę. Tymczasem przyjaciel Alwara dostrzega wyłącznie ohydny wielbłądzia głowę, a ścigający ich mnich, sługa Świętej Inkwizycji, otwarcie mówi mu, że jego ukochana to Belzebub. Tylko Alwar zauważa piękno jej twarzy z niebieskimi oczami, złotymi włosami i różowymi ustami. Mężczyzna przyznaje się otwarcie do miłości dopiero po próbie zamordowania Biondetty przez mnicha, który walcząc ze złem w imię Kościoła i Chrystusa Zbawiciela, wbija zakochanej dziewczynie nóż w pierś. Bohaterka przeżyła, a po tym ataku Alwar zaczął nazywać ją swą ukochaną, jednak zauważa ona, że jego uczucia nie płyną z serca, lecz ze współczucia: „Пока я была здорова и красива, ты только злился. А как увидел мои раны, так полюбил. Разве раны красивее меня самой?”⁴⁴, w jego oczach dostrzega łzy. „Diablica” reaguje tak, jak zachowałaby się każda prawdziwie zakochana kobieta: „Я не хочу, чтоб ты плакал. Если любовь такая грустная, то лучше не люби меня! Нет, нет, я хочу,

⁴¹ Ibidem, s. 330.

⁴² Ibidem, s. 316.

⁴³ Ibidem, s. 324.

⁴⁴ Ibidem, s. 334.

чтоб ты был счастлив!⁴⁵ Troska o ukochanego mężczyznę jest silniejsza niż jej własne uczucia, tym bardziej iż Biondetta zdaje sobie sprawę z ich niebezpieczeństwa. Wyjaśnia Alwarowi złożoność i tajemniczość swoich uczuć i swojej osobowości:

Я терплю непрестанную муку, Альвар, потому что не знаешь ты силы моей любви, и не суждено тебе ответить на нее. Я даже не могу дать ей волю — она погубит тебя, родной. Мне так тесно, Альвар. В этой Бьондетте. [...] Я хочу дать тебе любовь по твоему разумению, любимый. [...] Я могла бы стать для тебя чем угодно⁴⁶.

Proponuje mu nawet, iż przemieni się w gwiazdę, jeśli tylko Alwar zdoła pokochać ją pod taką postacią. Mężczyzna widzi cierpienie dziewczyny i dlatego proponuje jej ślub, chce ją przedstawić swojej matce i spędzić z nią resztę życia jako mąż, szanując ją i wielbiąc. Twierdzi, że jedynie ślub może zapewnić im wspólne szczęście i miłość, głos serca nie liczy się dla niego. Słowa bohaterki wymownie świadczą o jej uczuciach:

Альвар, я стала женщиной для того, чтоб отдаться тебе. При чем здесь твоя ма-тушка? Я не сомневаюсь в ее достоинствах, но я люблю тебя, а не донью Менсию. И ты получишь меня от меня самой. [...] то сострадание, то уважение! Тебе мало любви⁴⁷.

Dla Biondetty to miłość jest najważniejsza, czysta i bezwarunkowa. Tylko taka może dać szczęście. Dziewczyna poświęciła swoją prawdziwą naturę diaboliczną, by być z ukochanym, podczas gdy on potrzebuje czegoś jeszcze — współczucia, szacunku, ślubu czy nawet swojej matki. Sama miłość jest dla niego niewystarczająca i dlatego nie potrafi docenić tego, co zrobiła w imię najważniejszego z uczuć „Diablica”. Dlatego również boi się tej miłości, a strach przeradza się w zdradę.

Zakończenie sztuki ukazuje nam już nie kobietę zakochaną, ale zdradzoną. Za sprawą Alwara Biondetta ma spłonąć na stosie — mężczyzna wydał ją w ręce Świętej Inkwizycji. Stoi już przywiązana do słupa pośrodku niepodpalonej jeszcze sterty polan, a Alwar zachowuje się, jakby utracił zmysły, w amoku krąży wokół ogniska i przemawia do milczącej Biondetty, wciąż wymawiając słowo „дьявол” — zdawać by się mogło, że pragnie sam siebie przekonać do „nowej” tożsamości dziewczyny. W końcu bohaterka oskarża go nie o zaprzędanie „wrogowi”, lecz o niewierność, o miłość do innej kobiety. Wierzy, że ją porzucił, i nienawidzi swojej „przeciwniczki”, cierpi, doświadcza po raz pierwszy ludzkiego uczucia zdrady. I chociaż Alwar prze-

⁴⁵ Ibidem, s. 334.

⁴⁶ Ibidem, s. 334—335.

⁴⁷ Ibidem, s. 336.

konuje ją, wchodząc nawet do ogniska, by być bliżej, że nikt inny dla niego nie istnieje, to bohaterka już mu nie wierzy, zbyt pochłania ją wewnętrzny ból. Teraz z kolei on zarzuca Biondetcie brak miłości i kłamstwa, całuje ją na płonącym stosie, a wówczas dziewczyna znika, pojawia się natomiast wielbłądzia głowa — postać, którą Alwar zobaczył, gdy pierwszy raz wzywał diabła. Mężczyzna umiera.

W imię prawdziwej miłości Biondetta poświęciła wiele, w zamian otrzymując „jedynie” propozycję małżeństwa, szacunek, zdradę, a wreszcie oskarżenie o kłamstwa. Można więc wysnuć wniosek, iż zemściła się na Alwarze, ale nie jak „Diablica”, lecz jak zwyczajna kobieta, która zawiodła się na mężczyźnie. Podobnie jak w *Łezkach* więdźmy także tutaj żal oraz niespełnione nadzieje i marzenia doprowadziły bohaterkę do tego tragicznego czynu. Rozżalona Biondetta odrzuciła kobiecie ciało, które stworzyła dla Alwara, i znów stała się złem, władczynią piekła. Postąpiła zgodnie z sugestią narratora *Robaczywego synusia*: „Они чудовищны. Они бессмысленны. Им надо отрубать головы. Сразу же”⁴⁸.

Podejmując temat miłości, należy zaznaczyć, że „miłość to pojęcie ściśle związane z pojęciem jedności. Miłość jest przeciw dążeniem do zespolenia. Dotyczy to zarówno miłości cielesnej, jak i miłości w sensie duchowym”⁴⁹. Wydaje się jednak, iż słowa te wymagają pewnego uściślenia, a mianowicie harmonia możliwa jest jedynie w przypadku miłości odwzajemnionej, spełnionej i szczęśliwej. Tymczasem ludzie „dotknięci” miłością nieszczęśliwą częściej niż porozumienia doświadczają samotności: „Odczuwanie samotności jest podobne do odczuwania bólu. Kiedy czujemy się samotni, odrzuceni i odizolowani, w mózgu zachodzą takie same procesy, jak w przypadku bólu fizycznego”⁵⁰. Bohaterki Sadur odczuwają taki właśnie ból — nie tylko fizyczny, ale również psychiczny. Pragnąc szczęścia, godzą się na (nie)szczęśliwą miłość w nadziei, że ich los się odmieni, że ich uczucia zostaną odwzajemnione. Nie jest to zależność od mężczyzn ani uległość wobec nich. Kobiety nieszczęśliwe w swej miłości starają się odnaleźć w sobie siłę, by przetrwać. Jedne okazują się słabsze i jedynym rozwiązaniem stają się dla nich własna śmierć, inne pragną śmierci ukochanego, jednak wciąż kochają zbyt mocno. Tylko bohaterka *Zakochanego diabła* doprowadziła do końca swą zemstę. Żadna z kobiet nie odnalazła w miłości spełnienia i szczęścia, chociaż całkowicie oddały się drugiej osobie, wiele dla niej poświęcając. Mimo wszystkich nieszczęść, których doświadczyły na drodze do (nie)szczęśliwej miłości, nie zrezygnowały z niej, kochając do końca.

⁴⁸ Eadem: *Червивый...*, s. 301.

⁴⁹ K. Albert: *Wprowadzenie do filozofii mistyki*. Przeł. J. Marzęcki. Kęty 2002, s. 56.

⁵⁰ A. Chrzanowska, D. Krzemionka: *Na głodzie ludzi*. „Charaktery” 2010. Korzystam ze strony internetowej: <http://www.charaktery.eu/artykuly/Milosc-Przyjazn-i/858/Na-glodzie-ludzi/>.

Spróbujmy zatem znaleźć odpowiedź na pytanie, które padło na początku, a mianowicie, czy Nina Sadur naprawdę nie darzy mężczyzn sympatią. Autorka twierdzi:

Рассказ написан про конкретного дядьку. И я не претендовала на то, чтобы заклеймить мужчин, я к ним хорошо отношусь, они много чего хорошего делают. У меня нет мужененавистничества — это ущербность какая-то. Хотя женщины мне сейчас стали нравиться больше: они хитроумнее, тоньше. Мне даже стало казаться, что они духовно как-то выше. [...] Мужчина и женщина — это разные планеты, как разные планеты Америка и Россия. Женщина чрезмерно сильно чувствует все происходящее вокруг⁵¹.

Szczególną uwagę warto zwrócić tutaj na fragment, mówiący o tym, iż nienawiść do mężczyzn to rodzaj „ущербности”, ponieważ w dalszej części wywiadu Sadur ustosunkowuje się właśnie do tego zjawiska:

[...] мне всегда нравились ущербные люди. А что я могу сказать о здоровяках? Собственно, их и нет сейчас. Ущербность — это несовпадение с реальностью. Но всегда ли следует с ней совпадать [...]?⁵²

Być może jest to zwykłe „łapanie za słówka”, tym niemniej w przytoczonych fragmentach autorka jednoznacznie stwierdza, że odnosi się do mężczyzn bez nienawiści, a uczucie to uważa za rodzaj nieprawidłowości. Z drugiej jednak strony sądzi, że kobiety duchowo są bardziej rozwinięte, choć mężczyźni uważają je za „ущербные”, i właśnie takie są akceptowane przez pisarkę.

Trudno odnaleźć jednoznaczną odpowiedź na pytanie o niechęć Sadur do mężczyzn. Wspomina ona w wywiadach, że szanuje wielu aktorów i reżyserów, z wieloma chciałaby współpracować, a bogaty przyjaciel, biznesmen z Wołogdy, pomógł jej wydać kilka książek. Jednak w swoich utworach ukazuje męskich bohaterów w raczej ciemnych barwach, a końcowy fragment *Robaczywego synusia* również nie pozostawia złudzeń:

От всей его опасной жизни в мозгу мужчины заводятся червяки. И они грызут его мозги во всех извилинах и сосут серое вещество, и мужчина еще более звереет. А когда он лежит, спит, червяки выглядывают из его ушей: из левого — червяк, и из правого — червяк⁵³.

I choć nasuwa się skojarzenie z kultowym już filmem *Seksmisja* i słynnym hasłem „samiec twój wróg”, to wydaje się, że Sadur nie występuje w tym utworze przeciwko mężczyznom w ogóle, ale przeciw męskiej dominacji nad

⁵¹ E. Ульченко: *Загадочная писательница...*

⁵² Ibidem.

⁵³ Н. Садур: *Червивый...*, s. 301.

kobietą, a także przeciw obowiązującej męskiej władzy i kulturze mężczyzn, przeciw swoistemu patriachatu. Nie o nienawiść tu „chodzi”, lecz o szacunek w stosunku do drugiej, przysłowiowo słabszej, płci. N. Sadur przeciwstawia się poniżaniu i niesprawiedliwości nie tylko w swoich utworach, ale także w życiu, bo długo zmagala się z groźbami, brakiem pieniędzy i „chorą” rzeczywistością swojego kraju. A ostatnio, po długiej przerwie, kobieta-dramaturg, kobieta-prozaik znów powróciła do pisarstwa. Być może dostrzegła kolejne problemy, z którymi przyjdzie jej się zmierzyć.

Марта Недзеля

**(НЕ)СЧАСТЛИВАЯ ЛЮБОВЬ
ДАМСКО-МУЖСКИЕ ОТНОШЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ НИНЫ САДУР
(НА ПРИМЕРЕ ИЗБРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ)**

Резюме

Творчество Нины Садур включает в себя интересные картины женщин, которые хотят любить и быть любимыми, потому что только благодаря любви они могут почувствовать действительное счастье. Любовь — самая большая ценность и смысл их жизни, даже если она является (не)счастливой, вызывает боль и страдания. В статье рассматриваются произведения Нины Садур, которые указывают именно такие женщины.

Затрагивается тоже проблема взаимных связей мужчин и женщин, где женщины всегда являются жертвами любви к мужчинам. Настоящее положение становится основой для рассуждений на тему феминизации творчества писательницы, в котором бесспорно существует значимый женский элемент. Одновременно это попытка рассмотрения отношений самой авторши к мужчинам, так как своих героев она чаще всего представляет в мрачных тонах.

Главные слова: (не)счастливая любовь, Нина Садур, женщины и мужчины, феминизм

Marta Niedziela

**(UN)HAPPY LOVE
RELATIONSHIPS BETWEEN WOMAN AND MAN IN NINA SADUR'S WRITING
(EXAMPLE OF SELECT PIECES)**

Summary

The writing of Nina Sadur includes interesting portraits of women, who want to love and being loved, because only thanks to love they can feel true happiness. Love — the biggest

worth and sense of their life, even if it's (un)happy, causes pain and suffering. In the article there are considered pieces, which show exactly that women.

The problem of mutual relations between women and men, where women always are the victims of love for men, is here also touched upon. This situation is a base for meditations on the topic of feminisation of the author's writing, in which there is undeniably notable a womanly element. It is also an attempt to consider the writer's attitude towards men, cause she presents her heroes mostly in dark colours.

Key words: (Un)happy love, Nina Sadur, woman and man, feminism

Twórczość Tatiany Tołstoj w kontekście prozy kobiecej i badań genderowych

Andrzej Polak

Zarówno zagadnienie związków twórczości Tatiany Tołstoj z „prozą kobiecą”, jak i zasadność analizy utworów pisarki w kontekście badań genderowych wywołują kontrowersje wśród badaczy. Ich stosunek do dorobku autorki *Kysia* nie jest jednoznaczny. Aleksandr Genis uważa na przykład, iż proza Tołstoj korzysta z wyszukanego („утонченного”) eskapizmu i opisuje próbę ucieczki bohaterów w obręb własnego, zamkniętego świata. Zasadniczym środkiem stylistycznym pisarki pozostaje metafora, której funkcja polega na próbie powstrzymania upływu czasu — odwiecznego wroga ludzkości. Dlatego bohaterowie jej utworów, głównie dzieci i osoby starsze, funkcjonują jakby poza czasem. Tołstoj opisuje najczęściej historię winy i, będącej jej konsekwencją, kary: bohater sprzeniewierza się ideałom dzieciństwa, za co płaci życiem pozbawionym sensu, a nierzadko przedwczesną śmiercią¹.

Mark Lipowiecki twórczość Tołstoj zalicza do „nowej fali” w literaturze rosyjskiej, a mówiąc ściślej — do tzw. „prozy artystycznej” („артистическая проза”), bliskiej zapoczątkowanej w latach dwudziestych minionego wieku „prozie-grze” („игровая проза”) w stylu Michaiła Bułhakowa czy Jurija Oleszy². Zdaniem badacza literaturę tę wyróżnia:

Сознательная ориентация на книжную традицию, театрализованная форма повествования, особая и игровая активность образа автора, зрелищность метафоры, парадоксализм, а также экспрессивность речи³.

O związkach swych utworów z prozą artystyczną lat dwudziestych wspomina również sama Tołstaja. W jednej z wypowiedzi pisarka przyznaje, że:

¹ П. Вайль, А. Генис: *Принцип матрешки*. «Новый мир» 1989, № 10, s. 250.

² М. Липовецкий: *Свободы черная работа*. «Литературное обозрение» 1992, № 9, s. 5.

³ Ibidem.

[...] проза двадцатых годов дает ощущение полупустого зала. Это принципиально новая проза — стиль, лексика, метафорика, синтаксис, сюжет, построение — все другое, все меняется, появляются сотни возможностей, и лишь малая часть их осуществляется. Вот к этой литературе, к этой только начавшейся развиваться традиции у меня лежит сердце⁴.

Z „nową falą” prozę Tolstoj kojarzą też Piotr Wajl i Aleksandr Genis, przede wszystkim dzięki występującej w niej kategorii „nie-życia” („неодушевленности”)⁵. Niemniej zdecydowana większość badaczy nazwisko pisarki łączy z „prozą kobiecą”. Zdaniem Darii Rykowej do prozy tej należy zaliczyć ogół utworów autorstwa kobiet z końca lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych XX stulecia. Jako przykład badaczka wymienia twórczość Marii Arbatowej, Wiery Gałaktionowej, Ludmiły Pietruszewskiej, Lidii Syczowej, Ludmiły Ulickiej i Tatiany Tolstoj. Ich prozę wyróżniają: specyficzna kobieca psychologia, sposób konstrukcji instancji autora i czytelnika (w założeniu czytelnik również jest kobietą, lepiej rozumie więc język pisarki), sugerowane wartości etyczne i estetyczne (przywiązanie do szczegółu, niewiele na pozór znaczących detali, „przedmiotowość świata”), preferowana tematyka (sprawy rodzinne, codzienne są tu ważniejsze od zagadnień społecznie istotnych, od wszelkich filozofii), właściwości leksyki, określone chwytły literackie, jak również specyficzny rodzaj narracji⁶. Według Galiny Puszkary „prozę kobiecą” charakteryzuje brak zainteresowania zagadnieniami abstrakcyjnymi czy ideami, które ustępują miejsca sprawom powszednim. To właśnie codzienne zagonienie, pospieszna bieganiina decydują o niepowtarzalności i złożoności świata wewnętrznego bohaterki⁷.

Opinię Puszkary potwierdzają słowa Iriny Sawkiny, według której natchnienie i pomysły Tolstaja czerpie z życia ludzi zwyczajnych (głównie kobiet):

Если пересказывать фабулы новелл Татьяны Толстой, — ствирдза Sawkina — то перед нами предстануть очень грустные, трагически безыходные истории, практически всегда заканчивающиеся смертью или катастрофой. Но чтение этих рассказов порождает совсем другой эффект, так как при чтении мы ощущаем, что одинокий человек, навсегда разминувшийся с самим собой в историческом времени и пространстве, погружен, как ребенок в живые воды материнского чрева, в живую стихию природной, всегда прекрасной жизни⁸.

⁴ Zob. M. Липовецкий: *Русский постмодернизм*. http://read.newlibrary.ru/read/lipoveckij_m_n_/page28/russkii_postmodernizm.html

⁵ П. Вайль, А. Генис: *Принцип матрешки...*

⁶ Д. Рыкова: *Женская проза в первом десятилетии XXI века: традиции и новаторство*. <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/rykova.htm>

⁷ Г. Пушкарь: *Типология и поэтика женской прозы: гендерный аспект*. http://revolution.allbest.ru/literature/00015803_0.html

⁸ И. Савкина: *Говори, Мария! (Заметки о современной женской прозе)*. <http://www.a-z.ru/women/texts/savkina1r.htm>

Samo pojęcie „proza kobieca” zawiera zresztą pewną sprzeczność, spowodowaną miejscem kobiety w literaturze. Na czym polega specyfika tej literatury, stara się, mniej lub bardziej zasadnie, tłumaczyć cały szereg badaczy. Zdaniem Mariny Abaszewej:

„Женская проза”, если отвлечься от ценностных критериев, — факт литературного сегодня, и факт симптоматический, свидетельствующий о начале благотворной дифференциации нашей литературы — жанровой, стиливой, тематической — ее специализации, раннее искусственно сдерживаемой внелитературными факторами⁹.

I. Sawkina przypomina z kolei, że próby podziału literatury na męską i kobiecą często wywołują uzasadniony sprzeciw. Klasyfikacja ta nie ma z pewnością charakteru uniwersalnego, nie znosi przecież podziału twórczości na złą i dobrą czy też współczesną i historyczną. Jednakże, jak zaznacza Sawkina, przyjmując istnienie zasadniczych różnic pomiędzy kobietą a mężczyzną, należy uznać, iż formy samopoznania i wyrażenia, sposoby postrzegania świata i możliwe do odegrania w świecie role czymś jednak ich różnią¹⁰. Sensowność podziału literatury ze względu na płeć budzi też wątpliwości Jeleny Trofimowej — wartość danego utworu określa bowiem nie osobowość jego twórcy, lecz jakość artystyczna. Zarazem jednak sztuka to akt indywidualny, psychika i osobowość artysty w sposób bezpośredni decydują tu o formie i treści dzieła. Płeć może więc być czynnikiem znaczącym w procesie twórczym, kobieta i mężczyzna różnią się bowiem nie tylko pod względem anatomicznym i fizjologicznym, ale posiadają też zupełnie odmienną psychikę¹¹.

Autorka *Реки Оккервиль* przyznaje, że nie lubi, kiedy literaturę dzieli się na męską i kobiecą. Na pytanie o to, jak pisze kobieta i czy w literaturze ma sens mówienie o płciach, odpowiada:

Я не люблю всякие теории, которые на этот счет существуют: пол, гендер и всякие прочие вещи... [...]. И я считаю, что разницы между мужчиной и женщиной в плане творчества нет. Потому что чем лучше литература, тем больше эта грань стирается. [...] Точно также в литературе — если личность всеобъемлющая, то мужчина может быть женщиной, женщина может быть мужчиной, там все сливается. Другое дело, когда литература низовая. Тогда имеется женская тема, мужская

⁹ М. Абашева: *Чистенькая жизнь не помнящих зла*. «Литературное обозрение» 1992, № 5, s. 9.

¹⁰ И. Савкина: *Женщины и современная литература*. <http://corbis.tverlib.ru/document/d-0401.htm>

¹¹ Е. Трофимова: *Феминизм и женская литература в России*. <http://www.a-z.ru/women/texts/trofimrdd.htm>. Zdaniem Trofimowej: „Исследования в области психологии позволяют говорить о существовании мужских и женских комплексов и архетипов, активно воздействующих на формирование менталитета конкретной личности”.

тема, два пола существуют, это два мира. Мужчина и женщина имеют точки пересечения, а имеется такое пространство, где нет никаких точек пересечения¹².

Tołstaja zdecydowanie przeciwstawia się więc jednoznacznemu kojarzeniu jej twórczości z „prozą kobiecą”. Mimo to fakt istnienia tak określanej prozy nie ulega już dziś wątpliwości. Zgodnie ze stanowiskiem Wiery Arjamnowej, proza ta istnieje bez względu na to, czy się to komuś podoba, czy nie i zasadniczo różni się od męskiej. Jest to literatura jakościowo zupełnie nowa¹³.

Głosy badaczy i krytyków uzasadniają zatem postrzeganie twórczości Tołstoj w ramach „prozy kobiecej”, wskazują również na obecność w jej opowiadaniach istotnej dla tego rodzaju literatury kategorii cielesności. Kategoria ta szczególnego znaczenia nabiera w utworach pisarki poświęconych okresowi dzieciństwa. Jak słusznie stwierdza Tatiana Rowińska, właśnie w dzieciństwie ma miejsce pierwsze, silne doświadczenie cielesności¹⁴. W prozie Tołstoj opis takiego zdarzenia zawarty jest chociażby w opowiadaniu *На золотом крыльце сидели...* Młode bohaterki pierwsze informacje na temat ludzkiego ciała znajdują w podręczniku anatomii. Jednakże cielesność symbolizuje tu przede wszystkim świat ludzi dorosłych, który dzieci ukradkiem obserwują, podglądają, starając się go jednocześnie zrozumieć:

[...] Говорят, рано утром на озере видели совершенно голого человека. Честное слово. Не говори маме. Знаешь, кто это был?.. — Не может быть. — Точно, я тебе говорю. Он думал, что никого нет. А мы сидели в кустах. — И что вы видели? — Все. Вот это повезло! Такое бывает раз в сто лет. Потому что единственный доступный обозрению голый — в учебнике анатомии — ненастоящий¹⁵.

Znamienne, że zainteresowanie młodych dziewcząt wzbudza nie nagi, anonimowy „ktoś” z podręcznika, lecz konkretny, żywy człowiek, którego widziały na własne oczy. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w opowiadaniu *Любишь — не любишь*, gdzie wystawione na pokaz gołe ludzkie ciało wydaje się młodym bohaterkom nierzeczywiste, pozbawione jest bowiem, niemalże obligatoryjnego dla kategorii cielesności, doświadczenia bólu, sprzyjającego odczuwaniu własnego ciała¹⁶. Okazuje się, iż naturalne i prawdziwe jest przede wszystkim to, co związane z ciepłem, z miłością macierzyń-

¹² *Интервью для проекта «На Стоящая Литература::Женский Род»*. <http://www.litwomen.ru/autogr1.html>

¹³ В. Арямова: *Великая Немая Заговорила*. http://zhurnal.lib.ru/a/arjamnowa_w_n/q-4.shtml

¹⁴ Т. Ровенская: *Современная женская литература как женский проект*. <http://www.gender.univer.kharkov.ua/gurnal/gurnal-09-04.pdf>

¹⁵ Т. Толстая: *На золотом крыльце сидели...* http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/r_night.txt

¹⁶ Więcej na ten temat zob.: Т. Ровенская: *Современная женская литература...*

ską. Dlatego też bohaterki Tolstoj prawdziwą cielesność kojarzą z bólem ciała i duszy. Potwierdzenie tej myśli znajdujemy w przywołanym opowiadaniu, przy czym miłość macierzyńską zastępują tu uczucia oddanej niani:

Нянечка разматает мой шарф, отстегнет впившуюся пуговку, уведет в пещерное тепло детской, где красный ночник, где мягкие горы кровати, и закапают горькие детские слезы в голубую тарелку с зазнавшейся гречневой кашей, которая сама себя хвалит. И, видя это, нянечка заплачет и сама, и подсядет, и обнимет, и не спросит, и поймет сердцем, как понимает зверь — зверя, старик — дитя, бессловесная тварь — своего собрата¹⁷.

W utworach Tolstoj kategoria cielesności stanowi granicę między dwoma okresami/światami — dzieciństwem i dorosłością. Dzięki odczuwanemu ludzkiemu ciepłu pisarka pomaga swym młodym bohaterkom odróżnić to, co prawdziwe i rzeczywiste, od tego, co nierealne, fantastyczne. Cielesność kojarzy się tu zatem nie tylko z seksualnością, lecz przede wszystkim z fizycznym bólem, a także obecnością i ciepłem matki.

Kategoria cielesności ma nieco odmienny charakter w takich opowiadaniach, jak *Милая Шура*, *Поэт и Муза* czy *Охота на мамонта*. Ich bohaterkami są kobiety, które swym ciałem mężczyzn kuszą, bałamucają, a nawet potrafią uwieść. Dlatego też tak wiele miejsca poświęca się ich wyglądowi, przy czym opisy strojów czy poszczególnych części ciała nie koncentrują się tu na intymnych szczegółach. W rezultacie cielesność ma charakter bardziej wyrafinowany, co potwierdzają poniższe fragmenty opowiadań *Милая Шура* i *Охота на мамонта*:

В первый раз Александра Эрнестовна прошла мимо меня ранним утром, вся залитая розовым московским солнцем. Чулки спущены, ноги — подворотней, черный костюмчик засален и протерт. Зато шляпа!... Четыре времени года — бульденежи, ландыши, черешня, барбарис — свились на светлом соломенном блюде, припиленном к остаткам волос вот такушей булавкой! Черешни немного оторвались и деревянно постукивают. Ей девяносто лет, подумала я. Но на шесть лет ошиблась¹⁸.

Красивое имя — Зоя, правда? Будто пчелы прожужжали. И сама красива: хороший рост и все такое прочее. подробности? Пожалуйста, подробности: ноги хорошие, фигура хорошая, кожа хорошая, нос, глаза — все хорошее. Шатенка. Почему не блондинка? Потому что не всем в жизни счастье¹⁹.

Bohaterki wspomnianych utworów, których życiowym celem jest zdobycie narzeczonego, umiejętnie i bez skrupułów korzystają ze swej kobiecości.

¹⁷ Т. Толстая: *Любишь — не любишь*. http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/r_night.txt

¹⁸ Eadem: *Милая Шура*. http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/milaia_shura.txt

¹⁹ Eadem: *Охота на мамонта*. W: Eadem: *«На золотом крыльце сидели...»*. Москва 1987, s. 49. Dalsze cytaty z tegoż wydania, numer strony podaje w nawiasie.

Tym samym cechuje je niezależny sposób postępowania, typowy dla postaci „prozy kobiecej”, dążącej do unieważnienia mitu o „kobiecie-samicy”, ozięblej „kobiecie-frigidzie”, „kobiecie-ofierze przemocy” czy też kobiecej seksualności w ogóle²⁰. Ta chęć i potrzeba emancypacji współczesnej kobiety stanowi niewątpliwie zagrożenie dla maskulinizmu. Bohaterki Tołstoj chcą i potrafią walczyć o swe szczęście osobiste, a nawet — jak Zoja z *Охоты на мамонта* — w imię swej niezależności gotowe są zabić. W utworach Tołstoj spotykamy też postacie kobiet, będące niekwestionowanymi nosicielkami idei patriarchalnej. Za jeden z warunków trwałości dyskursu patriarchalnego uznaje się umiejętność kontrolowania kobiecego ciała. Zdolność taką posiada na przykład Simeonow, główny bohater *Реки Оккервиль*:

Симеонов ел плавленные сырки, переводил нудные книги, вечерами иногда приводил женщин, а наутро, разочарованный, выпроваживал их — нет, не тебя! — запирался от Тамары, все подступавшей с постирушками, жареной картошкой, цветастыми занавесочками на окна, все время тщательно забывавшей у Симеонова важные вещи, то шпильки, то носовой платок, — к ночи они становились ей срочно нужны, и она приезжала за ними через весь город²¹.

Jak słusznie zauważa G. Puszkarski, charakterystyczny dla bohaterek Tołstoj kobiecego sposób postrzegania świata dokonuje się w ramach kultury patriarchalnej, z charakterystycznymi dlań prawami i regułami, nakazującymi kobiecie zamążpójście i troskę o męża²². Tematyka związana z cielesną sferą życia jest obecna również w pozostałych utworach Tołstoj. Postacie typu Wierzy Wasiliewny (*Река Оккервиль*) czy Izoldy (*Крыг*), w wyobraźni ich adoratorów będące ideałem kobiecości, w rzeczywistości okazują się mało atrakcyjne, a ich brzydota objawia się na wiele sposobów. To zaślepienie bohaterów można postrzegać jako swoisty rodzaj kary za popełnione grzechy. Zarówno Simeonow, jak i Wasilij Michajłow to mężczyźni żonaci — tym samym dopuszczają się zdrady. Rozczarowanie pozwala im jednak odróżnić życie prawdziwe od nierzeczywistego, od wcześniejszych urojeń, co potwierdza opis Izoldy, bohaterki opowiadania *Крыг*, uwielbianej przez Wasilija Michajłowicza:

Там стояла Изольда, расставив ноги. Она сдувала пену себе на войлочные боты, страшная, с треснувшим пьяным черепом, с красной морщинистой мордой. Загорались огни, и всходили первые звезды, белые, синие, зеленые. Морозный ветер долетал от звезд до земли, развевал ее непокрытые волосы и, покружившись над головой, уходил в темные подворотни. [...]

²⁰ Т. Ровенская: *Современная женская литература как...*

²¹ Т. Толстая: *Река Оккервиль*. <http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/okkervil.txt>

²² Г. Пушкар: *Типология и поэтика женской прозы...*

Василий Михайлович стоял и слушал ее пение и не понимал слов, а когда очнулся, дерущуюся Изольду поспешно уводили милиционеры. [...]»²³.

W prozie Tolstoj kobieca brzydota nie zawsze jednak jest czymś odpychającym. Przykładowo, obraz tytułowej bohaterki opowiadania *Соня* skonstruowany został na zasadzie kontrastu — z jednej strony jest ona ukazana jako kobieta nieatrakcyjna: „[...] голова [Сони — А.П.], как у лошади Пржевальского, под челюстью огромный висячий бант блузки торчит из твердых створок костюма [...]. Грудь впалая, ноги такие толстые»²⁴, z drugiej zaś strony jej zewnętrzna szpetota służy lepszemu wyeksponowaniu bogatego świata przeżyć wewnętrznych bohaterki, w obrębie którego Sonia pełni rolę odwiecznie przypisywaną kobiecie.

Zgodnie z opinią G. Puszkara, postawa Sonii pozostaje w zgodzie z rolą, jaką tradycyjnie wyznaczała kobiecie literatura rosyjska. Bohaterka pełni tu funkcję kustosa odwiecznych duchowych i kulturowych wartości (Sonia pracuje zresztą jako kustosz w muzeum). Tym samym staje się ona wzorcem kobiecości, zgodnie z tradycją cechuje ją życiowa mądrość, umiejętność wybaczenia, potrafi kochać i współczuć bliźnim²⁵. Mimo że jest osobą naiwną i mało rozgarniętą — musi budzić sympatię. Odmienne zachowanie charakteryzuje natomiast drugą z bohaterek wspomnianego utworu — Adę, kobietę urodziwą, nieco despotyczną, konsekwentnie zmierzającą do raz obranego celu. W porównaniu z Sonią wydaje się ona próżna i interesowna. W opowiadaniu jej wygląd i zachowanie scharakteryzowane są następująco:

[...], Ада, женщина острая, худая, по-змеиному элегантная, тоже попавшая однажды в неловкое положение из-за Сониного идиотизма, мечтала ее наказать. Ну, конечно так, слегка — так, чтобы самим посмеяться, и дурочке доставить небольшое развлечение. [...]

Ада была в своей лучшей форме, хотя уже и не девочка, — фигурка прелестная, лицо смуглое с темно-розовым румянцем, в теннис она первая, на байдарке первая, все ей смотрели в рот.

(Соня)

Tradycyjna postawa Soni znajduje potwierdzenie w jej dalszych losach. Kocha ona skrycie i dotrzymuje wierności żonatemu i — jak się okazuje — nieistniejącemu mężczyźnie, którego wymyśliła, chcąc się zabawić jej kosztem, Ada. W ten sposób między „kochankami” wywiązuje się trwająca kilka lat korespondencja (niewątpliwa reminiscencja *Biednych ludzi*), niecodzienny

²³ Т. Толстая: *Круг*. В: Еadem: «На золотом крыльце сидели...», s. 72. Dalsze cytaty z tegoż wydania, w nawiasie podaję numer strony.

²⁴ Еadem: *Соня*. http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/r_night.txt.

²⁵ Г. Пушкаръ: *Типология и поэтика женской прозы...*

epistolarny romans. Po kilku latach, podczas blokady Leningradu, Sonia udaje się wreszcie do mieszkania, jak podejrzewa, chorego Nikołaja, w którym nie rozpoznaje cierpiącej z powodu utraty bliskich Ady, by w chwilę później ponieść śmierć w jednym z niemieckich nalotów. Jej szlachetna postawa, chęć niesienia pomocy, nie przynosi więc bohaterce szczęścia.

W opowiadaniach Tolstoj kategoria cielesności odgrywa więc rolę niezwykle istotną — sprzyja mianowicie dobitniejszemu ukazaniu cech wewnętrznych postaci, jak w przypadku Soni, a także pozwala stwierdzić (choćby na przykładzie Ady), iż piękno fizyczne nie stanowi gwarancji szczęśliwego, udanego życia.

W opinii badaczy twórczość autorek „prozy kobiecej” zbliża wspólne zainteresowanie genderową rolą ich postaci, będące istotnym składnikiem poetyki tego rodzaju utworów²⁶. Warto nadmienić, iż mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych w opisach zjawiska „prozy kobiecej” literaturoznawcy zaczynają korzystać z terminu *gender*. W badaniach literackich jako pierwsza pojęcie to w roku 1986 zastosowała amerykanka J.W. Scott²⁷.

Znaczenie terminu *gender* Tatiana Mieleszko tłumaczy następująco:

[...] гендер означает социальный пол, в отличие от пола биологического. Гендер означает отрицание биологического детерминизма, неизбежно следующего из понятий „пол” и „половые различия”. [...] введение понятия „гендер” означало отход от изучения женщин как особой группы, практиковавшийся в рамках феминистского движения. [...] а также вызвало необходимость разграничить естественные (постоянные) аспекты пола и искусственные [...]. Иными словами, разграничить то, что природой создано, и то, что смоделировано обществом²⁸.

Jak słusznie odnotowuje G. Puszkary, oprócz odmienności biologicznych ludzi dzielą też pełnione przez nich funkcje społeczne, formy działalności, różnice w zachowaniu i okazywaniu emocji. Antropolodzy i etnografowie już dawno zwrócili uwagę na względność wyobrażeń na temat tego, co „typowo męskie” i „typowo kobiece”. Profesja, która w jednym społeczeństwie bywa postrzegana jako zajęcie dla mężczyzn, w innym kojarzy się z kobietą. W badaniach genderowych ważniejsze stają się nie biologiczne różnice płci, lecz znaczenie kulturowe i społeczne, jakie tym różnicom wyznacza społeczeństwo. Celem badań genderowych jest więc zniesienie odwiecznej dychotomii, nakazującej kojarzyć to, co żeńskie, z naturą, męskie natomiast — z kulturą²⁹.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Т. Мелешко: *Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. (Образы женственности в творчестве современных российских писательниц)*. http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm

²⁸ Ibidem.

²⁹ Г. Пушкарёв: *Типология и поэтика женской прозы...*

Ciekawym zjawiskiem, które wzbudziło zainteresowanie badaczy prozy Tolstoj, jest charakterystyczny dlań genderowy transwestytyzm. Pisarkę intrygują przede wszystkim zagadnienia natury ogólnoludzkiej, fundamentalne zarówno dla światopoglądu mężczyzn, jak i kobiet, w rodzaju wyboru drogi życiowej, relacji z otoczeniem, świadomości bycia w świecie czy przeznaczenia. W swych opowiadaniach Tolstaja ukazuje ludzi pozornie nieskomplikowanych, zwyczajnych, jednakże, jak słusznie odnotowuje I. Sawkina, binarne relacje typu: aktywność/pasywność, siła/słabość, intelekt/emocje, duch/ciało, określoność/nieokreśloność, bohater/ofiara, tradycyjnie kojarzone z tym, co męskie i żeńskie, we współczesnej prozie rosyjskiej zostają odwrócone, ich części składowe ulegają zamianie³⁰.

Autorka *Реки Оккервиль* często zamienia swe postacie rolami. W rezultacie dokonuje się swoisty genderowy transwestytyzm — kobieta i mężczyzna wymieniają się właściwościami, stanowiącymi podstawę rozróżnienia męskich i kobiecych typów zachowań. Zjawisko tego rodzaju obserwujemy na przykład w opowiadaniu *Ночь*, którego głównymi postaciami są Aleksy Pietrowicz i jego matka. Cierpiący na lekką chorobę umysłową Aleksy staje się obiektem niewybrednych kpín i żartów. Chociaż jest dorosłym mężczyzną, w oczach swej matki nieustannie pozostaje małym chłopcem, a otaczający go świat postrzega lękliwie niczym dziecko. Aleksy ma typowo dziecięcą psychikę i takież sposób zachowania, kontrastujący z jego dorosłością:

Алексей Петрович раскрыл глазки; тихо стекает с тела сон; забывается, улетает во мрак последний ворон; [...] Сквознячок сладко овеивает лысину Алексея Петровича, отросшая щетина покалывает ладошку. [...] Мамоска заснула в кресле, всхрапывает, булькает щеками, свистит [...]. Алексей Петрович тихо-тихо берет две коробочки, остро-ро-ожно, на цы-ыпочках, тупу-тупу-тупочки — идет к кровати, ак-кура-атненько кладет под подушку. Ночью достанет и понюхает. Как пахнет клей!³¹.

Jak stwierdza Michaił Zołotonosow, w utworach Tolstoj dziecko stanowi szczególny typ bohatera, jego światopogląd pozostaje bowiem bliski perspektywie pisarki — wydaje się ono wierzyć w tajemnice świata, a siebie samego postrzega jako wszechmogącego demiurga³². Główny bohater *Ночи* rozmyślnie ucieka w dziecięcy świat, ten rzeczywisty wydaje mu się bowiem źle skonstruowany:

У Алексея Петровича свой мир — в голове, настоящий. Там все можно. А этот, снаружи — дурной, неправильный. И очень трудно запомнить, что хорошо, а что

³⁰ I. Sawkina: *Говори, Мария!*...

³¹ T. Tolstaja: *Круг*. <http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/noch.txt>

³² M. Zołotonosow: *Разборы и размышления: Мечты и фантомы*. «Литературное обозрение» 1987, № 4, s. 60.

плохо. Они тут условились, договорились, написали Правила, ужасно сложные. Выучили, у них память хорошая. А ему трудно жить по чужим Правилам.

(Ночь)

Aleksy nie potrafi się przystosować do otaczającej go rzeczywistości, wyraźnie lęka się kobiet, przed którymi już dawno ostrzegęła go matka. Ciągłe pozostawanie w bajkowym świecie ma jednak swe określone konsekwencje — rozchwianą umysłowość głównego bohatera nawiedzają niepokojące postacie — Czarodziejki i Morskiej Królowny („Морская Девушка”). W opowiadaniu Tołstoj charakter tych baśniowych istot ma zdecydowanie nieromantyczną proveniencję:

Угловая дверь с матовыми стеклами распахнута; на пороге стоит наглая Морская Девушка, ухмыляется, подмигивает Алексею Петровичу; вся набекрень; пыхает Табаком, высунула Ногу, расставила сети: не хочешь ли попасться а? [...] «Ну, чего не видел?» — крикнула фея. — «Отзынь отсюда, дебил!»

(Ночь)

Z punktu widzenia głównego bohatera wroga postawa kobiet może być potraktowana jako swoiste ostrzeżenie. Ich postępowanie wypiera ze świadomości Aleksego wyobrażenie romantycznej miłości. Autorka *Kysia*, stwierdza B. Jampolski, jest konsekwentnie bezwzględna wobec romantycznego egocentryzmu i wskazuje na niebezpieczeństwo, jakie stanowi niepoprawne marzycielstwo. W jej utworach parodii podlega jednakże nie to, co romantyczne, lecz symbolistyczna poezja i proza o romantycznej proveniencji³³.

Życiowe niepowodzenia Aleksego Pietrowicza są rezultatem jego wyobcowania, niemożności normalnego funkcjonowania w ramach społeczeństwa. Ból i cierpienie czynią go nadmiernie czułościowym i marzycielskim. W konsekwencji Aleksy przejawia typowo kobiecy sposób zachowania oraz także psychikę. Na kondycję bohatera wpływa również zastosowanie przez Tołstoj tzw. semantyki zdrobnień („семантика уменьшительности”). Zgodnie ze stanowiskiem N. Fatiejewej, semantyka ta związana jest z obrazem mężczyzny, który niczym dziecko całkowicie podporządkowuje się kobiecie-matce, utwierdzając tym samym swój infantyлизм³⁴. Konstatację badaczki potwierdza przytoczony poniżej fragment opowiadania *Ночь* — główny bohater przypomina takie właśnie duże dziecko, całkowicie podległe wszechwładnej matce:

³³ Б. Ямпольский: *Теневой силуэт*. «Октябрь» 1988, № 8, s. 196. Według badacza: „Толстая пишет не только о том, как детские сказки и возвышенные мечты рушатся при соприкосновении с прозой, но и о том, как упакованная в возвышенную мечту эгоистическая и эгоцентрическая цель может разрушить, уничтожить самую жизнь”.

³⁴ Н. Фатеева: *Современная русская женская проза*. <http://www.owl.ru/avangard/sovmennayarus.html>

[...] Мамочка такая громкая, большая, просторная, а Алексей Петрович маленький. [...] Мамочка всевластна. Как она скажет, так и будет. А он — поздний ребенок, маленький комочек, оплошность природы, обсевок, обмылок, плевел, шелуха, предназначавшаяся к сожжению и случайно затесавшаяся среди своих здоровых собратьев, когда Сеятель щедро разбрасывал по земле полнокровные зерна жизни. [...] Сейчас Алексей Петрович умоется, приведет себя в порядок; Мамочка сходит проверить, не напачкал ли там, а то опять соседи заругают; [...].

(Ночь)

Z podobnym rozwiązaniem mamy do czynienia w innym opowiadaniu Tolstoj — w *Petersie*. Jego tytułowy bohater to kolejne duże dziecko, niepotrafiące znaleźć swego miejsca w życiu. Porzuconego przez rodziców Petersa wychowuje babcia, która nieodparcie narzuca mu swą wolę i ogranicza wolność. Analogicznie jak Aleksy Pietrowicz nie jest on w stanie nawiązać normalnych relacji z innymi ludźmi. Decydujący wpływ na psychikę i zachowanie obu postaci mają więc kobiety, despotyczne matka i babka, swą nadmierną opiekuńczością nastawiające ich do życia wrogo, czyniące zeń ludzi wyobcowanych. Natomiast cechą, która wyraźnie różni Petersa od bohatera *Ночи*, jest nieodparta chęć bycia szczęśliwym, o czym świadczy jego udział w wieczorkach tanecznych.

Jak zauważa I. Sawkina, obraz Petersa stanowi parodię współczesnego mężczyzny. W ten oto sposób Tolstaja rozprawia się ze stereotypowymi wyobrażeniami na temat kobiecości i męskości, w jej prozie na próżno szukać mężczyzn silnych, wysokich czy przystojnych. Co więcej, to właśnie kobiety przejmują ich tradycyjne funkcje — są aktywne, silne, agresywne, niemalże zmieniają swą płęć³⁵.

Zamianę tradycyjnych postaw mężczyzn i kobiet odnajdujemy w kilku z opowiadań autorki *Kysia*. Jako przykład może posłużyć typowo kobiecy sposób zachowania Petersa:

Тикали часы, в стеклянном кувшине плавал компот, и тапочки остыли за ночь. Петерс ощупал себя, пересчитал пальцы и волосы. Мелькнуло и улетело сожаление. Тело его еще помнило глушь пролетевших лет, тягучий сон календаря, но в глубине душевной мякоти уже оживало, приподнималось с лежанки, встряхивалось и улыбалось что-то давно забытое, молодое что-то и доверчивое³⁶.

Zgodnie z propozycją G. Puszkara³⁷, w opowiadaniach Tolstoj można wyróżnić dwa rodzaje genderowego transwestytyzmu. Pierwszy z nich — egzystencjalny („бытийный”), tyczy się portretów psychologicznych postaci, natomiast drugi — obyczajowy („бытовой”), związany jest ze społeczną sferą

³⁵ И. Савкина: *Говори, Мария!*...

³⁶ Т. Толстая: *Петерс*. В: Еадем: «На золотом крыльце сидели...»..., s. 186. Dalsze cytaty z tegoż wydania, numer strony podaję w nawiasie.

³⁷ Г. Пушкаръ: *Типология и поэтика женской прозы...*

funkcjonowania człowieka, a przejawia się pełnieniem przez mężczyzn domowych obowiązków czy też ich typowo kobiecym zainteresowaniem „drobnostkami”. Tego rodzaju przejawy transwestytyzmu obyczajowego w opowiadaniach Tolstoj są niemal powszechne. W przywołanych poniżej fragmentach zarówno Peters, jak i bohater *Kregu* ukazani zostali w trakcie wykonywania czynności uznawanych powszechnie za typowo kobiece, „prawdziwego mężczyzną” wręcz kompromitujące, postrzegane jako przejaw zniewieścienia:

[...] Дома Петерс крутил для себя гоголь-моголь, мыл и вытирал стакан, потом аккуратно ставил тапочки на ночной коврик, ложился в постель, вытягивал руки поверх одеяла и ледал, глядя в сумрачный пульсирующий потолок, неподвижно, пока не приходил за ним сон.

(Петерс)

[...] Василию Михайловичу открылось, чем чистить ложки и какова сравнительная философия котлеты и тефтели; он помнил наизусть печально короткий срок жизни сметаны [...]; он знал месторождения мочалок и веников, профессионально различал крупы, держал в голове все залоговые цены на стеклянную посуду и каждую осень протирал оконные стекла нашатырем, [...].

(Крыс)

W tym kontekście interesująco wypada postać Simeonowa, bohatera *Peку Оккервиль*, człowieka bogatego i duchowo, i materialnie, a jednocześnie „po kobiecemu” sentymentalnego i uczuciowego. Simeonow funkcjonuje jednocześnie w dwóch różnych przestrzeniach. W pierwszej z nich — realnej, jest mężczyzną żonatym, który cierpi z powodu samotności. Drugą przestrzeń stanowi świat marzeń bohatera, gdzie bez żadnych konsekwencji może kochać się w Wierze Wasiljewnej, przeciętnej śpiewaczce, będącej sensem jego życia. Simeonow naiwnie wierzy, że słowa jej pieśni, tyczą się wyłącznie jego. Tymczasem, przy bliższym kontakcie, obiekt westchnień bohatera okazuje się kobietą niezbyt atrakcyjną i już niemłodą, dodatkowo objawiającą wyraźnie męskie cechy. Zgodnie z oceną G. Puszkara, postawa Simeonowa przeczy powszechnemu przekonaniu, nakazującemu wszystko, co postrzegane i określone jako „męskie”, uważać za korzystne, znaczące i dominujące, a to, co „kobiece” — za negatywne, wtórne i podporządkowane³⁸.

Nadmiar cech żeńskich, będący oznaką genderowego transwestytyzmu, jak również uporczywe pozostawanie w sferze marzeń nie czynią z Simeonowa romantyka w pozytywnym znaczeniu tego słowa, lecz świadczą o jego słabości i braku odwagi, by się rzeczywistości przeciwstawić. Jego pasywność, mimo woli kojarząca się z postawą Petersa, powoduje, iż nie jest on w stanie się zmienić, zaprzepaszcżając tym samym szansę na życie pełne, szczęśliwe.

³⁸ Ibidem.

Analiza wybranych utworów T. Tolstoj dowodzi, że „proza kobieca” niekoniecznie musi się skupiać na problematyce kobiet. Fakt ten odnotowują badacze prozy współczesnej rosyjskiej pisarki. G. Puszkarska stwierdza np., iż:

Маскулинная составляющая ее творчества достаточно очевидна. Развернутость мужских образов — индикатор взгляда Т. Толстой на мир, ее попытка сосредоточиться только на мужской психологии, увидев в герое не только маскулинные, но и андрогинные черты³⁹.

W opowiadaniach Tolstoj oznaka przynależności płciowej zatracza więc swe dotychczasowe konotacje, a próba łączenia w obrębie jednej płci cech męskich i żeńskich stanowi swoisty wyznacznik niepowtarzalnego stylu pisarki. Tolstaja wyraźnie odchodzi od przyjętych w literaturze rosyjskiej męskich i żeńskich sposobów postrzegania rzeczywistości, jak również kwestionuje dotychczasowe zasady funkcjonowania bohaterów (w zależności od płci) w jej obrębie. Tym samym autorka *Kysia* podejmuje trud zmierzenia się z utrwalonymi w rosyjskiej kulturze i obyczajowości *cliché*, proponuje ogarnąć nowym spojrzeniem wzajemne relacje kobiet i mężczyzn, nie godząc się jednocześnie na bezrefleksyjne, automatyczne kojarzenie jej tekstów i poglądów z rewelacjami rosyjskich feministek.

³⁹ Ibidem.

Анджей Поляк

ТВОРЧЕСТВО ТАТЬЯНЫ ТОЛСТОЙ В КОНТЕКСТЕ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ И ГЕНДЕРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Резюме

В настоящей статье рассматривается вопрос принадлежности произведений современной русской писательницы к явлению женской литературы, а также попытка проанализировать их с помощью гендерных категорий, типа женственности, телесности, полового отождествления персонажей или гендерного трансвестизма. Оказывается, что поведение некоторых из героев Толстой, а также способ воспринимания ими действительности усложняют их половую принадлежность, они испытывают своеобразный половой конфликт. Автор статьи, не забывая о предположениях самой Толстой, которая последовательно отрекается от связей с прозой женщин и не принимает факта ее существования, на основе анализа избранных рассказов (*Петерс*, *Милая Шура*, *Круг*) приходит к выводу о несомненной обоснованности отношения этих произведений к женской прозе. Такой вывод находит подтверждение в трудах исследователей творчества автора *Кыси*.

Главные слова: гендер, женская проза, Татьяна Толстой, женственность, телесность

Andrzej Polak

**THE WRITINGS OF TATYANA TOLSTAYA IN THE CONTEXT
OF WOMEN'S PROSE AND GENDER STUDIES**

Summary

In the present article there is discussed the issue of belonging the writings of a contemporary Russian authoress Tatyana Tolstaya to women's prose, as well as whether it is legitimate to analyze them by using interpretive categories from the field of gender studies, such as: femininity, corporeality, gender identity of characters, or gender transvestitism. It appears that behaviour of some of the Tolstaya's characters, and also the way they perceive reality makes their gender identity complex and amplifies their internal conflict concerning sexuality. The author of the article, keeping in mind Tolstaya's declarations and constantly protesting against identifying the authoress' work with the women's prose (which existence is, by the way, questioned by Tolstaya herself), analyzing chosen short stories (*Петерс, Милая Шура, Круз*), points to their doubtless kinship with women's literature. The above-mentioned thesis is supported by numerous works of scholars and critics of writings by the authoress of *The Slynx/Kys*.

Key words: gender, female prose, Tatyana Tolstaya, femininity, corporality

Kobieta w *Męskim łagrze* Ludmiły Pietruszewskiej

Lidia Mięsovska

Twarze.
Miliardy twarzy na powierzchni świata.
Podobno każda inna
od tych, co były i będą.
Ale Natura — bo kto ją tam wie —
może zmęczona bezustanną pracą
powtarza swoje dawniejsze pomysły
i nakłada nam twarze
kiedyś już noszone.

[...]
Miliardy twarzy na powierzchni świata.
Twarz twoja, moja, czyja —
nigdy się nie dowiesz.
Może Natura oszukiwać musi,
i żeby zdążyć, i żeby nastarczyć
zaczyna łowić to, co zatopione
w zwierciadle niepamięci.

*Wisława Szymborska: Myśli nawiedzające mnie
na ruchliwych ulicach*

Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej od lat wzbudza zainteresowanie krytyków, choć trzeba przyznać, że najczęstszym jego przejawem są skrajne opinie na temat tekstów pisarki, prowadzące do sporów. Zaciekawienie krytyki publikowanymi od kilku dziesięcioleci utworami autorki *Trzech dziewczyn w niebieskim* nie przekłada się, niestety, na wielość literaturoznawczych opracowań dorobku Pietruszewskiej w literaturoznawstwie polskim¹. Szczególnie

¹ W Polsce w ostatnich latach powstały dwie prace na temat twórczości Pietruszewskiej, niedające jednak pełniejszego oglądu dramaturgii. Zob. I. Hubicka: *Proza Ludmiły Pietruszewskiej lat 1985—1995. Z zagadnień poetyki*. Kielce 2003; H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*. Kraków 2007. W tej ostatniej można znaleźć w przypisach odwołania do innych prac polskich badaczy na temat twórczości Pietru-

słabo prezentuje się w tym świetle działalność dramaturgiczna pisarki, łącząca przecież najlepsze tradycje dramatu postwampiłowskiego z dramaturgią postmodernistyczną.

Począwszy od lat sześćdziesiątych, kiedy Pietruszewska zadebiutowała prozą, przez lata siedemdziesiąte, kiedy zaczęła pisać dramaty, po lata najnowsze, krytyka wyrażała poglądy, że jej twórczość to tylko pisanina obyczajowa (*бытотичесательство*), że pełno jest w niej goryczy, że bohaterowie są szarzy, mało interesujący, a autor ukryty gdzieś pośród nich. W istocie jednak to Pietruszewska, jak pamiętamy, „jako pierwsza tak przenikliwie i oryginalnie wskazała na deformacje okresu «Breżniewowskiego zastoju»². Matki samotnie wychowujące dzieci, matki-alkoholiczki, skomplikowane więzi matek i córek, mężczyźni-samotnicy, rozwody, aborcje, upadek moralny społeczeństwa, problemy mieszkaniowe i socjalne, problemy wychowawcze — wszystkie te kwestie znajdowały odzwierciedlenie w jej twórczości i nie przysparzały jej zyczliwych opinii. Być może krytyków irytował najbardziej styl Pietruszewskiej, pogardliwie określane mianem „zapisu magnetofonowego” czy „magnetofonowego realizmu”³, a w istocie będący bardzo męskim, silnym, choć przecież kobiecym głosem w dyskusji o drażliwych tematach współczesności. Tak specyficzną tonację narracja Pietruszewskiej zawdzięczała prawdopodobnie fascynacji pisarki twórczością Aleksandra Wampiłowa.

Wypowiadane wprost przez autorkę *Cinzano* komentarze o jej podziwianie dla mistrza pociągnąć za sobą musiały falę porównań do jego stylistyki i poetyki. Sama Pietruszewska wypowiadała się, że jej sztuka *Cinzano* różni się od Wampiłowskiego *Polowania na kaczkę* nie tylko czasem powstania, ale i „płcią”. Zdaniem Pietruszewskiej, jak podaje H. Waszkielewicz, „Wampiłow napisał swoją sztukę w romantycznym nastroju lat 60. z pozycji mężczyzny, natomiast ona — dekadę później — z pozycji trzeźwo myślącej kobiety”⁴. W tym kontekście, jak przekonuje Waszkielewicz,

przymiotniki romantyczny (męski) — trzeźwy (babski) tworzą antonim, charakteryzujący relacje autorów z rzeczywistością. „Romantyczny” — oznacza odległy, nierealny, wydumany, natomiast „trzeźwy” — znamionuje dobre rozeznanie, bliską perspektywę.

szewskiej; zob. H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 66–68. Bibliografię prac dotyczących dramaturgii Pietruszewskiej podaje także Walenty Piłat; zob. np. W. Piłat: *Świat poetycki dramatów Ludmiły Pietruszewskiej*. W: *Z badań nad językiem i współczesną literaturą rosyjską*. „Studia i Materiały”, nr 20. Olsztyn 1990.

² H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 23.

³ Zob. W. Piłat: *Świat poetycki dramatów Ludmiły Pietruszewskiej...*, s. 33. Por. też wywiad Pawła Rudniowa z Nikołajem Koladą na temat języka współczesnego dramatu: H. Коляда: *Нашему русскому языку смешны разговоры об охране языка*. <http://kolyada.ur.ru/interview/2006/05/intervyu-nikolaya-kolyadyi-o-sovremennom-dramaturgicheskomyazyike/> [data dostępu: 14.12.2010].

⁴ H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 42.

Gdyby uznać, że trzeźwe kobiece spojrzenie wyznacza Pietruszewskiej punkt, z którego obserwuje ona nie tylko rzeczywistość, lecz także literaturę, to można by się pokusić o to, by oglądać jej twórczość jako kobiecy wariant „męskiej” literatury⁵.

Trzeba jednak zaznaczyć, że takie utwory, jak np. *Три девушки в голубом*, *Дама с собачками* (dla których „męskim odpowiednikiem” byłyby teksty Czechowa), *Песни восточных славян* (Puszkina), *По дороге бога Эроса* (Owidiusz, Gogol), *Новые Робинзоны* (Defoe), *Новый Фауст* (Goethe), *Королева Лир* (Szekspir), choć wpisują się w powyższą tendencję, nie świadczą jednak o feministycznym zacięciu Pietruszewskiej. Bardziej są świadectwem chęci podejmowania trawestujących i parodiujących gier z tradycją, co wpisuje je bezsprzecznie w kontekst literatury postmodernistycznej.

Faktem jest, że podejmowany przez Pietruszewską, bez mała w każdym utworze, temat kobiety i stwarzany jej wizerunek, odbiegający od akceptowanego przez dotychczasowego odbiorcę, może stanowić pokusę, by twórczość autorki *Бифем* interpretować w kluczu krytyki feministycznej. Ale warto pamiętać, że nowy literacki obraz kobiety jest tylko pretekstem, perspektywą, z której pisarka chce pokazać nam anomalie współczesnego świata. Stąd w jej tekstach rodziny składające się tylko z kobiet, negujące w ten sposób uświęcony tradycją model rodziny, stąd desakralizacja matriarchatu i wizerunku matki. Trzeba bowiem zaznaczyć, że:

[Pietruszewska] jest też pisarką, która jako jedna z pierwszych zaprzeczyła ugruntowanemu w kulturze, sakralnemu wizerunkowi matki — obnażając demoniczność i toksyczność rosyjskich kobiet matek, [pokazując] by posłużyć się sformułowaniem Swobodina „kobietę, zmiażdżoną przez epokę”⁶.

A inny krytyk dodaje, że pisarka:

прослеживает, что в женщине неизменно, что составляет её сущность независимо от возраста, рода занятий, круга общения. Героини Л. Петрушевской не милы, не обаятельны, а порой злы и циничны. Но злоба и жестокость в них всегда рядом с жалостью, любовью, состраданием к детям, потому что для этих женщин материнство — высшая ценность, мерило совести и морали, всё в их жизни ради детей, даже те же злоба и жестокость⁷.

O takich literackich odbiciach kobiet u Pietruszewskiej napisano wiele, interpretując je w sposób tradycyjny bądź w kluczu feministycznym czy nawet postfeministycznym⁸. Pretekstów do takich ujęć dostarczyła sama Pie-

⁵ Ibidem, s. 43.

⁶ Ibidem, s. 43—44, zob. też przypis 151 i 152, s. 44.

⁷ Г.А. Поплавская: *Типология женских образов в современной русской прозе*. http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Rossica-38/Rossica-38_12.pdf [data dostępu: 22.11.2010].

⁸ Zob. H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*; I. Hubicka: *Proza Ludmiły Pietruszewskiej...*, a także literaturę w nich zamieszczoną.

truszevska w ciągu kilkudziesięciu lat pracy. A nadmienić trzeba, że w jej dorobku artystycznym znajdują się absolutnie wszelkie formy literackie i nie tylko (np. pisze scenariusze filmowe, bajki dla dzieci i dorosłych, ostatnio — dialogi raczej niż dramaty⁹). W latach sześćdziesiątych zadebiutowała prozą, by w kolejnym dziesięcioleciu zwrócić się w stronę form dramaturgicznych. Pozornie łatwa dramaturgia obyczajowa nastęrczała jednak trudności w odbiorze, szczególnie z powodu wielu ukrytych podtekstów. Zdaniem niektórych krytyków

в системе пьес Петрушевской важнейшая роль принадлежит «подтексту скрытых чувствований» [...] Без их раскрытия недостижимой оказывается особая природа общения персонажей, говорящих сразу обо всем, нахождение внутреннего стержня, соединяющего элемента¹⁰.

Sztuką *Trzy dziewczyny w niebieskim* z 1980 roku wchodzi Pietruszevska w nowy etap twórczości, który dzisiaj możemy określić mianem postmodernistycznego, ze względu na nową poetykę, zastosowaną w sztuce *Mieszkanie Kolombiny* (1981), gdzie za pośrednictwem gry z maskami rodem z komedii *dell arte* obnaża zepsucie moralne radzieckiego społeczeństwa. Rok 1988 to czas opublikowania tomu *Pieśni XX wieku*, w którym znalazły się bardzo różnorodne pod względem gatunkowym utwory¹¹. Mimo tych odrębności wszystkie je łączy współlistnienie w obrębie jednego tekstu przynajmniej dwóch kategorii estetycznych, czyli komizmu i tragizmu. Sztuki, które weszły do tego tomu, to w większości teksty o proveniencji absurdystycznej, co potwierdzają komentarze krytyków. O efektach pracy na tym etapie twórczości Pietruszevskiej Naum Lejderman i Mark Lipowiecki powiedzieli, że są to

абсурдистские трагифарсы, лишь использующие современные реалии в качестве материала для актерской импровизации. [...] Парадоксальность и новизна драматургического языка, созданного Петрушевской, состоит, по нашему мнению, в сочетании тонкого реалистического психологизма с поэтикой абсурда¹².

Związki poetyki sztuk Pietruszevskiej z teatrem absurdu wydają się niezaprzeczalne, jeśli uwzględnimy kilka najnowszych jej utworów, opublikowanych

⁹ Zob. Л. Петрушевская: *Черная бабочка*. Санкт-Петербург 2008. W tym tomie pojawiły się dotychczas nieopublikowane utwory, m.in. właśnie „dialogi”. Zob. też recenzję tego tomu: Л. Панны: *Запретная зона Людмилы Петрушевской*. «Новый мир» 2008, № 12. Wersja elektroniczna dostępna na: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/pa15-pr.html [data dostępu: 14.12.2010].

¹⁰ Zob. З. Владимировна: *И счастье в личной жизни*. «Театр» 1990, № 6, s. 213.

¹¹ М.ин. *Что делать!*, *Опять двадцать пять*, *Сцена отравления Моцарта*, *Аве Мария*, *мамочка*.

¹² Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Современная русская литература*. Кн. 3: *В конце века (1986—1990-е годы)*. Москва 2001, s. 112.

w 2007 roku w tomie *Московский хор*. Wystarczy przywołać takie sztuki, jak: *Певец певица* — poruszająca zagadnienia transwestytyzmu historia, w której doprowadzona do obłędu gwiazda prowadzi „dialog” z głuchoniemą dziewczyną, *Бифем* — opowieść o zropaczonej po śmierci córki matce, która poddaje się fantastycznemu eksperymentowi i „wszczepia” do swego organizmu komórki zmarłego dziecka, w efekcie obie kobiety (Bi i Fem) zaczynają funkcjonować w jednym ciele, niczym bliźnięta syjamskie czy *Еды в сад* — sztukę o trudnym powrocie do rzeczywistości kobiety z kryminalną przeszłością.

Tym, co wiąże Pietruszewską z teatrem absurdu, jest na pewno obraz zdezintegrowanego pod względem osobowościowym i językowym człowieka, odreagowującego w ten sposób dyskredytację ideologii, na której się wychował czy w cieniu której żył. Pietruszewska demonstruje nieumiejętność komunikowania się ludzi, prowadzącą do ich izolacji, przedstawia anonimowych bohaterów, których życie stanowi łańcuch „momentów” — nieustannie zmieniających się zależnie od okoliczności, chwil, których nie sposób połączyć w jedno życie, chwil, w których przestaje liczyć się doświadczenie człowieka, kultura, pamięć, chwil, w których człowiek pozbawiony zostaje wszystkiego i zmuszony jest zaczynać wszystko „od zera”. Zapewne z tego powodu sztuki Pietruszewskiej najczęściej nie przynoszą rozwiązania akcji (albo rozwiązanie pozorne) bądź prezentują kolistą budowę — finał jest powrotem do początku, tak jak w teatrze absurdu.

Poetyka dramaturgii Pietruszewskiej od samego początku nie należała więc do najłatwiejszych w odbiorze, mimo — zarzucanego jej konsekwentnie przez lata — „бытописательства”, budzącego niesmak większości krytyków swoją (pozorną) lekkością, banalnością czy wręcz trywialnością. Nie jest wykluczone, że z tego powodu w jednym ze swoich wykładów, opublikowanych w 2003 roku, Pietruszewska tak wspomina te ciężkie chwile, kiedy podczas pracy projektowała wirtualnego odbiorcę:

Читателя своего мне надо было искать и отбирать, отсеивать. Не так, чтобы человек воткнулся в текст, все понял и взял почитать соблазнившись. Мой читатель не должен был соблазняться легкостью чтения. Он должен был быть особенным — умным. Талантливым. Добрым. Который понимает и все что сверху, и все что спрятано¹³.

Nieprzygotowany intelektualnie i życiowo odbiorca może, niestety, nie posiadać odpowiedniego aparatu pojęciowego, by zdekodować ukryte w głębi sztuk, w ich fabule i języku sensory naddane. Nie rozumiejąc zastosowanych przez autorkę chwytów, nie umiejąc odpowiedzieć na jej gry intelektualne

¹³ Л. Петрушевская: *Лекция о жанрах. Пикассо и уход от погони*. В: Еадем: *Десятый том*. Москва 2003. Korzystam z wersji elektronicznej: <http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/petrushevskaya-l/lektsiya-o-zhanrakh/> [data dostępu: 4.11.2010].

i językowe, odbiorca negatywnie oceni jej twórczość. Wypada zgodzić się tutaj z Lejdermanem i Lipowieckim, którzy uważają, że

Петрушевская сама провоцирует такие оценки, доводя будничные, бытовые коллизии (знакомые, по крайней мере, по ее же новеллистике) до последнего края. Мотив повседневного быта, где-то уже на грани с небытием, настойчиво прочерчен автором через всю повесть, начиная с эпиграфа [...], и кончая финалом¹⁴.

„Zanurzenie” tak ulubionych przez Pietruszewską życiowych, obyczajowych kolizji w oparach absurdu nie ułatwia więc czytelnikowi odczytania. Nie sposób bowiem tego typu utworów nie analizować w kluczu zawilej poetyki postmodernistycznej, z wykorzystaniem skomplikowanych narzędzi, jakie postmodernizm dostarcza literaturoznawcy.

Przywołana w tytule niniejszego artykułu sztuka Pietruszewskiej *Мужская зона. Кабаре (Męski lagier. Kabaret*¹⁵) z 1994 roku bezsprzecznie sytuuje się w okresie postmodernistycznej twórczości pisarki. Jest to bodaj jedyna sztuka autorki *Cinzano*, w której nie występuje żadna kobieta. Wśród osób dramatu mamy jedynie mężczyzn, osadzonych, na co wskazuje tytuł sztuki, w łagrze męskim. Brak postaci kobiecych nie oznacza jednak, że Pietruszewska porzuciła kwestie kobiety i kobiecości, tak mocno uzmysławiane w jej twórczości. Wręcz przeciwnie, odwołując się do poetyki absurdu, wykorzystując postmodernistyczne gry z tradycją, postmodernistyczną ironię i trawestację, zwraca się ku myśli feministycznej czy może nawet bardziej konkretnie — ku zagadnieniom, wokół których oscylują dzisiejsze praktyki *gender studies*.

I choć o kategorii *gender*, o *genderlektach* i o *gender studies* wiemy dzisiaj już bardzo wiele¹⁶, to — jak wskazują znawcy tematu — spory w ramach *gender studies* trwają od lat i rozwijają się w różnych kierunkach. Mimo wielości i niejednoznaczności rozstrzygnięć, są one pożyteczne dla badań literatury — prowokują do podejmowania nowych wyzwań, „przyczyniając się do współlistnienia kilku kręgów badawczych niekoniecznie wzajemnie się wykluczających”¹⁷. Anna Łebkowska wymienia dwa podstawowe obszary za-

¹⁴ Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме*. «Новый мир» 1993, № 7. Korzystam z wersji elektronicznej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/litkrit-pr.html [data dostępu: 29.11.2010].

¹⁵ W Polsce sztuka pojawiła się właśnie pod takim tytułem w „Dialogu” (1994, nr 9) w przekładzie Ireny Lewandowskiej.

¹⁶ Zob. literaturę przedmiotu podaną w pracach, np.: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 2: *Feminizm*. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005; A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006; *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006; P. Dybel: *Zagadka „drugiej płci”. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*. Kraków 2006; E. Komisaruk: *Od milczenia do zamknięcia. Rosyjska proza kobieca na początku XX wieku. Wybrane aspekty*. Wrocław 2009.

¹⁷ A. Łebkowska: *Gender*. W: *Kulturowa teoria literatury...*, s. 390.

gadnień, jakie ukonstytuowały się w toku dyskusji — pierwszy to ginokrytyka, wciąż zajmująca się mechanizmami „opresywności odzwierciedlonymi w literaturze”, podejmująca badania nad literaturą wykluczonych, opisująca konkretne gatunki (np. listy, autobiografie) bądź skupiająca swoją uwagę na gatunkach najnowszych, jak np. blogi internetowe.

Drugi, bardziej dla nas przydatny zespół zagadnień, jaki wyróżnia Łebkowska, to szeroko rozumiane badania nad *genderową* reprezentacją, mające obnażyć jej chwyt. W tym przypadku „uwaga badaczek / badaczy koncentruje się na przejawach maskarady, na autotematycznych przejaskrawieniach (które mogą też służyć jako chwyt dla ujawnienia tożsamości), na zabiegach parodiujących, które bywają postrzegane bądź jako eksponujące to, co niezmiennie, bądź — częściej — jako przejaw *genderowej* performatywności (w sensie, jaki temu pojęciu nadała Judith Butler)”¹⁸. Badacze działający na tym polu dokonują zwrotu w stronę fikcji możliwych światów, fikcji interaktywnych, budujących nowe porozumienie z odbiorcą oraz prezentujących nowe metody demonstrowania pograniczności między płaszczyzną fikcyjną a realną. Stąd — jak przekonuje dalej Łebkowska — wzrosło zainteresowanie badaczy powieścią eksperymentalną i metafikcyjną, nastąpił rozwój nowych perspektyw narratologicznych, zainteresowano się rzeczywistością wirtualną, podmiotem piszącym i „ciałem”.

Sztuką *Męski lagier* Pietruszewska wpisuje się w kontekst feministyczny na nieco innych zasadach, aniżeli w przypadku wcześniejszych „kobięcych” (napisanych przez kobietę dla kobiet, o kobietach) tekstów. Wspomniane już zespoły zagadnień podejmowanych w jej twórczości, czyli kobiety i ich relacje z otoczeniem, problemy z tożsamością, z uprzedmiotowieniem (na skutek zmian ustrojowych w społeczeństwie radzieckim i postradzieckim), kwestie zdewaluowania wartości, zerwanych więzi rodzinnych, problemy Innych (ludzi, więzi, a zatem pytania o homoseksualizm i transwestytyzm), nawiązywały w sferze problematyki do feministycznego oglądu świata i pozwalały tę niewątpliwie „kobięcą literaturę” autorstwa Pietruszewskiej (nawet mimo odżegnywania się pisarki od jakichkolwiek „feminizmów”¹⁹) umieścić w nurcie feministycznym²⁰.

Męski lagier to bardzo krótka, zawarta w jednym akcie, historia mężczyzn, osadzonych w tytułowym męskim łagrze, zeków, którzy pod okiem nadzorującego ich strażnika (Надсмотрщик), pełniącego rolę Reżysera, odbywają próbę do przygotowywanego przedstawienia pt. *Romeo i Julia*. Lenin, Hitler,

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Zob. H. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*

²⁰ Inną kwestią jest pytanie o samo zaistnienie feminizmu w kulturze i literaturze rosyjskiej. Na to i inne pytania dotyczące tej kwestii próbuje dać odpowiedź Tatiana Rowieńska w artykule *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989...*, s. 84—94.

Beethoven i Einstein odgrywają ich własny, męski, jak mówią, wariant Szekspirowskiego utworu. Podwójne kodowanie postaci przenosi nas na różne poziomy „meta” (postaci mówią wieloma językami jako zekowie, jako postaci historyczne i jako Szekspirowskie *dramatis personae*), dzięki czemu Pietruszewska buduje chwyt teatru w teatrze, postaci w postaci i języka w języku, co pozwala uwypuklić zagadnienia iluzyjności fikcji i realności, pograniczności życia i sztuki oraz pomaga przeprowadzić autorce wielopłaszczyznową dekonstrukcję (klasycznego tekstu dramatycznego Szekspira z wykorzystaniem czysto postmodernistycznego chwytu „teatru bez spektaklu”²¹, a także gatunku tragedii antycznej, w której występowali tylko mężczyźni, postaci historycznych, języka itd.).

Bohaterowie sztuki odgrywają role Romea i Julii oraz innych postaci tego dramatu: Hitler — Piastunki, Beethoven — 14-letniej Julii, Einstein — Romea, Lenin — księżycy. Pietruszewska dokonuje w ten sposób dekonstrukcji klasycznego dramatu, dodając jednocześnie komiczne i absurdalne efekty. Tak właśnie konstruuje obraz Beethovena, grającego nieletnią dziewczynę, która/który na zawołanie Reżysera: „Julia cała w bieli” (szykująca się na bal) zrzuca z siebie wierzchni zekowski uniform i paraduje w samej bieliźnie. Przedstawienie Hitlera, wcielającego się w rolę Piastunki, z charakterystycz-

²¹ Jest to tzw. миноритарный театр, nowe, jeszcze mało zbadane zjawisko, o którym czytamy w Internecie: „Миноритарный театр — явление постмодернистской драмы. Главная роль в пьесе отводится второстепенным персонажам (англ. minor character) других пьес. Создатель миноритарного театра — итальянский литератор, режиссер, актер Кармело Бене. Бене освобождает театр от власти литературы, от диктата драматургии, делает его антилитературным и антихудожественным. С этой целью он отходит от текста, превращает его «в звуковой материал, переведенный в механическую деконструкцию-реконструкцию», разрушает связь между знаком и смыслом, формой и содержанием, «строит свою работу на несовпадении между актером и ролью, между словом и сказанным». Тем самым Бене «изгоняет из драматургии злую волю: поучать и командовать». Он делает ставку на актера — актера-машину, для которого исполнение роли — самовыражение. Это актер без сцены, без драмы, вне любого действия. Актер у Бене не интерпретирует текст, не воплощает драматический сюжет, в его игре ничто не детерминировано. Читать партитуры сцены значит для него — «ЗАБЫТЬ О СЦЕНЕ, отдаться прошлому, которое возвращается как настоящее, то есть не мемуаризируется, но, напротив, де-мемуаризируется в не-воспоминании». Персонажи Бене — «не живые», между ними нет никаких форм «отношений»; в одном персонаже выявляются все». Посредством актера-машины Бене создает «театр без спектакля», действие которого «напрямую соотносится с языком». В языке реализуется невозможное. «Театр без спектакля» сильнейшим образом повлиял на постмодернистскую драматургию, и русские авторы, впитывая эту традицию, обновляют собственное творчество, укрепляют связь между русским и западно-европейским постмодернизмом». Informacje pochodzą z: <http://www.relax.by/145719/> oraz <http://www.litrasoch.ru/sovremennaya-postmodernistskaya-proza/> [data dostępu: 9.12.2010]. Zob. też: Н.Б. Маньковская: *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург 2000. http://d2.theupload.info/download/8481hiuucw7l2v7ochnmi4qmlid3pbq29/mankovskaja_n_b_yestetika_postmodernizma.txt [data dostępu: 15.12.2010].

nym dla niego wąsikiem i skośną grzywką, defilującego w spódnicy, wywołuje podobny, utrzymany w poetyce buffo, efekt komiczny, chwilami wręcz absurdalny.

Wykreowana przez Pietruszewską „podwójność” (płciowa) bohaterów wskazywać może na podjęcie próby zrównania „męskiego” i „żeńskiego”, prowadzącego do odrzucenia fallogocentryzmu (fallogokracji) jako kulturowego symbolu władzy, utrzymującego opozycję męskie—żeńskie²². Można więc zaryzykować stwierdzenie, że Pietruszewska w takiej konstrukcji postaci ujawnia ich subwersję. Pod tym pojęciem w studiach *genderowo-queerowych* kryje się zachowanie lub postawa, przecząca opresywnym, normatywnym ujęciom płci, ról płciowych i seksualności. Postaci Hitlera/Piastunki oraz Beethovena/Julii, występując w ubraniach/kostiumach/rolach niezgodnych z ich płcią biologiczną, mogą demaskować i podważać mechanizmy płci kulturowej. Subwersja w *gender* służy bowiem potwierdzeniu prawdy, że antagonicznie postrzegane wzorce kultury są sztucznym wytworem tejże kultury. Zaprezentowana zamienialność „mężczyzny” i „kobiety” czy „osoby” i „rzeczy” (Lenin/Księżyc) nasuwa także skojarzenia z takim zjawiskiem postulowanym w ramach kampu²³.

Stosując realistyczne konwencje i rozwiązania, a jednocześnie zapożyczając dyskursy kabaretowe o odmiennej stylistyce (według kwalifikacji gatunkowej zamieszczonej przez Pietruszewską pod tytułem sztuki mamy do czynienia z gatunkiem/formą „kabaretu”), pisarka, by wykorzystała tu rozważania autorów monografii *Dyskurs, postać płęć w dramacie*²⁴, zapewnia odbiorcom, z jednej strony, wysoki stopień iluzji „rzeczywistości”, by mogli identyfikować się z postaciami i ich doświadczeniami, z drugiej — parodią, pastiszem czy trawestacją niszczy tę iluzję, by odbiorca nie mógł popaść w pełną i bezmyślną (więc destrukcyjną) identyfikację.

Taki efekt Pietruszewska uzyskuje także, sięgając do absurdu w obrazie Beethovena/Julii, która/który okazuje się w niechcianej ciąży i musi natychmiast, zgodnie z poleceniem Hitlera/Piastunki, znaleźć kandydata na męża i wyjść za mąż. I. Skoropanova tłumaczy to następująco:

поскольку в тексте неоднократно заявлено, что в «зоне» одни мужчины, присвоение себе персонажами и женских качеств, вплоть до способности рожать, может быть рассмотрено как пародийное изображение «мужского шовинизма» — неотъемлемой черты тоталитарной культуры. Однако и осмеяние «мужского шовиниз-

²² Zob. rozważania np. J. Derridy (termin „fallogocentryzm”), M. Foucaulta, G. Deleuza czy J. Lacana na ten temat i podaną literaturę krytyczną w: A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*, s. 73, 391—437.

²³ Zob. hasła o zamienialności płci, o stylu obojnackim, hermafrodytyzmie związane z kampem. Por. S. Sontag: *Notatki o kampie*. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9.

²⁴ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zajęc: *Dyskurs, postać płęć w dramacie*. Kraków 2002.

ма» у Петрушевской — лишь конкретизированное выражение неприятия любого типа тотальности²⁵.

Warto tu jeszcze zaznaczyć, że w sztuce obraz zony/łagru²⁶ jest uosobieniem autorytarnej, umasowionej, ujętej w klisze kultury, posługującej się sprymitywizowanym, jednoznacznym językiem kłamstw i Pietruszewska także przeciwko takiemu obrazowi występuje. Podobnie, dzięki zestawieniu postaci (właściwie są to raczej, jak interpretuje je Skoropanowa, wykreowane przez kulturę popularną i zakorzenione w świadomości jego odbiorcy image²⁷) Hitlera i Lenina, piętnuje powstałą z połączenia dwóch totalitaryzmów absurdalną hybrydę polityczną. I choć od czysto politycznych zagadnień Pietruszewska konsekwentnie stroni w swej twórczości, to w tekście, dzięki masie językowych sformułowań, potocznych wyrażań, znanych z literatury „łagrowej”/ „obozowej” można doskonale wyczuć klimat zamkniętego kręgu — z jednej strony nazistowskich Niemiec, z drugiej komunistycznej Rosji Radzieckiej (padają słowa o Żydach, Oświęcimiu, ucieczce, emigracji itp.)²⁸.

Krąg, zona, zamknięta przestrzeń stają się w utworach Pietruszewskiej symbolem ludzkiej egzystencji, w której człowiek wchodzi nieustannie w pewne role, co nie jest równoznaczne z odnalezieniem tożsamości i osiągnięciem/doznaniem bliskości drugiego człowieka. N. Kabłukowa podejmuje próbę wyjaśnienia takiego stanu rzeczy w konstatacji:

Роловой образ, игра, условность становятся характеристикой психологической ситуации, выражающей не самодостаточность человеческой личности, когда человек вынуждаем обстоятельствами скрывается за чужим «лицом». С точки зрения автора, роль определяет персонажную отчужденность друг от друга и личную от мира²⁹.

Występowanie bohaterów Pietruszewskiej w konkretnych rolach (matki, ofiary, przestępczyni, dziecka itd.) można uznać za cechę charakterystyczną

²⁵ И. Скоропанова: *Комедийно-абсурдистский бриколаж: «Мужская зона» Людмилы Петрушевской*. В: Еadem: *Русская постмодернистская литература*. Москва 1999, s. 416.

²⁶ Oprócz oczywistych odniesień do *Zony* i *Przedstawienia* S. Dowiatowa, czyli do „zony” jako miniatury komunistycznego państwa radzieckiego i rządzącego nim totalitarnego reżimu, o czym wspomina И. Скоропанова: *Комедийно-абсурдистский бриколаж...*, s. 411—419.

²⁷ Еadem: *Комедийно-абсурдистский бриколаж...*; Еadem: *Фаллоцентризм как объект осмеяния в пьесе Людмилы Петрушевской «Мужская зона»*; tekst dostępny na stronie: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_6_1998_d.htm [data dostępu: 15.10.2010].

²⁸ Szerzej o tym zob. np. Т. Степновска: *Розważания о постмодернизме росыжским*. W: „Studia Słowiańszczyzny”. Т. 3. Red. В. Mucha. Piotrków Trybunalski 2002, s. 224.

²⁹ Н. Каблукова: *Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской*. Благовещенск 2003, s. 92. Cyt. za: Н. Waszkielewicz: *Чернушная и прекрасная...*, s. 51.

jej twórczości. Tutaj „bohater jest więc rolą, nie osobowością”, jak powie Anna Skotnicka, omawiając role i maski w rosyjskiej prozie „innej”³⁰, co pociąga za sobą różny status egzystencjalny postaci. Sztuka *Męski łagier*, jak się zdaje, świetnie to demonstrowuje — bohaterowie wchodzą w role, przywdziewają maski, odgrywają spektakl, który stanowi w ich świecie język opisu rzeczywistości. Więźniowie obozu przyjmują na siebie jeszcze inne, ważne z punktu widzenia feminizmu i *gender studies* role — homo- i biseksualistów, pomagające „stwarzać wrażenie, że heteroseksualizm jest czymś marginalnym i nienaturalnym w życiu ludzkości”³¹. Poddane trywializacji miłosne perypetie bohaterów Szekspira w utworze Pietruszewskiej (wszyscy wchodzą w liczne erotyczne związki z własnymi matkami, ojcami, braćmi i siostrami — Lenin i Hitler homoseksualnie kochają muzykę Beethovena, co oznacza *de facto*, że Piastunka wyznaje miłość Julii itd.), stanowią ośrodek śmiesznych i absurdalnych odniesień. Jak zaznacza Skoropanova:

Петрушевская обыгрывает многозначность, присущую слову «любить», пародийно интерпретируя цитату из очерка Горького *В.И. Ленин* о любви Ленина к Бетховену также в гомосексуальном ключе³².

Analogicznie Pietruszewska konstruuje sytuację rozmowy Beethovena i Einsteina o Hitlerze:

Эйнштейн. Скрипку Гитлер у меня спрятал, олух.

Бетховен. А меня он любит. Гитлер любил Бетховена.

Эйнштейн. И Ленин тебя любит, соната Аппассионата.

Ленин отрицательно трясет головой, потом спохватывается и снова кривится.

Бетховен. Меня многие любят³³.

Lenin i Hitler jako zmaterializowane zdekonstruowane image postaci historycznych stają się w obozie męskim pedziami-rywalami o zupełnie odmienną mentalność (pierwszy cichy i skromny, drugi — wręcz odwrotnie, przekonany o swoim niezwykłym uroku i niepowtarzalności bycia obiektem seksualnego pożądania). Pamiętając, że Hitler wszedł jednocześnie w rolę Julii, można uznać, iż mamy tu, charakterystyczną dla dramatów gejowskich, próbę ukształtowania wizerunku męskich homoseksualistów i podważenia relacji między płcią biologiczną i kulturową za pośrednictwem konwencji *drag*

³⁰ A. Skotnicka: *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław 2001, s. 125.

³¹ T. Stepnowska: *Rozważania o postmodernizmie rosyjskim...*, s. 225.

³² И. Skoropanova: *Комедиюно-абсурдистский бриколаж...*, s. 414.

³³ Л. Петрушевская: *Мужская зона*. Korzystam z wersji elektronicznej: http://www.belousenko.com/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_moscow_xop.htm [data dostępu: 12.11.2010].

i *camp*, czyli — co zostało już zasygnalizowane — ironicznego parodiowania i pastiszowania heteroseksualnych wzorców zachowań. Badacze podkreślają, że w przypadkach takich różnorodnych stylizacji, „nie chodziło wcale o identyfikację z konkretnymi aktorkami czy dosłownymi obrazami zachowań typowych dla płci kulturowych, lecz o uwypuklenie aspektu teatralnej maskarady”³⁴.

Wydaje się, że Pietruszewska, uciekając się do chwytu nakładania masek i przebierania się w kostiumy, próbuje, podobnie jak niegdyś Joan Riviere w szkicu *Kobiecość jako maskarada* (1929), uzmysłowić odbiorcy, że kobiecość:

może być traktowana i zakładana jak maska zarówno po to, by ukryć pod nią posiadane męskie przymioty, jak i po to, by uniknąć spodziewanej nagany w momencie, kiedy ktoś je odkryje — jakby złodziej wywraçał kieszenie i prosił o przeszukanie ubrania, by zasadnie udowodnić, że nie posiada skradzionych dóbr³⁵.

Taką wypowiedzią Riviere antycypowała późniejsze rozważania Simone de Beauvoir (i jej pamiętne: „Nikt nie rodzi się kobietą. Kobieta się staje”³⁶), która publicznie uzmysłowiła postrzeganie kobiecości jako społecznego konstruktu — projekcji wyobrażeń męczyzny, który to model w świadomości społecznej utrwalają i propagują określone postawy wychowawcze, obrazy literackie, sztuka oraz media.

W ten sposób, wykorzystując tradycyjną koncepcję maskarady i odgrywania ról, klasyczny motyw zakładania i zdzierania masek, stosując odwieczną metaforę *theatrum mundi*, pisarka, nie będąc zdeklarowaną feministką, odnotowała swój głos w postmodernistycznym i feministycznym dyskursie (o) kobiecości.

³⁴ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając: *Dyskurs, postać, płęć w dramacie...*, s. 398.

³⁵ Ibidem, s. 341.

³⁶ S. de Beauvoir: *Druga płęć*. Przeł. G. Mycielska. Kraków 1972. Cyt. za: W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając: *Dyskurs, postać, płęć w dramacie...*, s. 339.

Лидия Менсовска

**ЖЕНЩИНА В МУЖСКОЙ ЗОНЕ
ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ**

Резюме

Статья является попыткой прочтения пьесы Людмилы Петрушевской под заглавием *Мужская зона* с учетом постмодернистской, феминистской и гендерной концепций восприятия литературного произведения. Автор работы доказывает, что Петрушевская, не проявляя особого интереса к феминизму мастерски создала текст, в котором традиционный образ женщины заменен категорией женственности и женского начала.

Главные слова: гендер, феминизм, постмодернизм, Петрушевская, Скоропанова

Lidia Mięśowska

**WOMEN IN МУЖСКАЯ ЗОНА (THE MALE CAMP)
BY LYUDMILA PETRUSHEVSKAYA**

Summary

The article is an attempt to read the theatrical play by Lyudmila Petrushevskaya entitled *Мужская зона* (*The Male Camp*) through the postmodern, feminist and gender studies prisms. The author of the article points out that Petrushevskaya, although never consciously adhering to the Russian feminist movement, masterfully constructed her play's text, in which the traditional image of woman was replaced by the category of femininity.

Key words: gender, feminism, postmodernism, Lyudmila Petrushevskaya, Irina Skoropanova

Как продлить «женский век»? Переосмысление гендерно-возрастных стереотипов в украинской постмодернистской прозе

Ирина Бетко

В украинской классической литературе, патриархальной в своей миро-воззренческой основе, тема телесности (включая весь арсенал гендерно-возрастных стереотипов, так или иначе довлеющий ее художественно-бытийственной проблематике) относилась к категории стойких табу вплоть до конца 80-х гг. XX ст. И только за последние 20 лет ситуация кардинально изменилась. В частности, в национальном инварианте постмодернистской прозы эта тема наконец-то зазвучала без каких бы то ни было ограничений во всех ее многочисленных смысловых аспектах и символично-философских обертонах: телесное/духовное, мужское/женское, живое/мертвое, здоровое/больное, красивое/уродливое, развивающееся/стареющее, освобожденное/репрессированное и т.д.

Однако и в настоящий момент в глубинах творческого сознания не только писателей, стоящих на позициях фаллоцентризма, но и писательниц-феминисток само понятие телесности традиционно продолжает осмысливаться в парадигмах преимущественно женского порядка. Этому в какой-то мере способствует мифо-архаическая составляющая коллективного бессознательного наших современников и соотечественников, в широком смысле интерпретирующая проблему телесности как мистирию воплощения и бытия человека в материальном мире, исходящую из идеи архетипически-циклического единства феноменов зачатия, рождения, созревания и угасания, а также смерти и возрождения.

Художественная символика психо-физиологических процессов формирования и деградации телесно-эмоциональной оболочки души, а также молодости и старости обуславливается тем, что, приобретая внешне противоположные формы, они одновременно являются достаточно выразительными отзвуками друг друга, аналогично мотивам рождения и смерти. Например, взаимное отражение женской молодости и старости нередко принимает достаточно парадоксальную форму социально-

психологической детерминированности в рамках устоявшихся культурных стереотипов. Так, в традиционной культуре женщина, имеющая взрослую дочь, уже только поэтому считается старой. Данный мотив озвучивается, в частности, в романе Юрия Андруховича *Дванадцять об-ручів*.

«У тебе доросла дочка [...]. Подумай про свої літа», — такими суггестиями покойный первый муж Ромы Воронич обрывает авто-тело-софские рефлексии героини, которая, пребывая «з кращого боку від сороківки», размышляет над тайной бальзаковского возраста — «це скільки?»¹

Патриархальное сомнение относительно того, может ли мать взрослой дочери всерьез восприниматься в качестве сексуального объекта, звучит в иронически-риторическом вопросе одного из протагонистов романа *Дванадцять об-ручів* — Карла-Йозефа Цумбруннена — этого, казалось бы, прогрессивно мыслящего австрийского фотожурналиста и тайного любовника Ромы: «як можна *тгахати* жінку, в якій майже повнолітня дочка»? Тем не менее сам герой парадоксальным образом дает себе на него позитивный ответ: «Виходить, що можна»². В свою очередь этот же вопрос задает себе еще один центральный персонаж рассматриваемого произведения — украинский писатель Артур Пепа, законный второй муж Ромы. На бессознательном уровне вытесненный инфантильный страх и протест Артура против дальнейшей совместной жизни с женой, которая начинает стареть, принимает форму причудливого сновидения, исполненного двусмысленной — жутко-гротескной — мифо-архетипической символики. Так, в одном из фрагментов своего сна герой внезапно оказывается в ситуации, психологическую безысходность которой подчеркивает пребывание в центре образованного вокруг него демоническими старухами «з обвислими цицьками та задницями» магического аркана —

стрімкого й запаморочливого кола: то були сухорляві старі жінки з довжелезними задимленими люльками в зубах (а радше в ротах, бо зуби в них за останні сто років геть постиралися), [...] зморшки так і їли їх поїдом, і впритул це було видно особливо виразно; їхня шкіра нагадувала зшиті докупи шматки потьмянілих мап, до того ж рельєфних³.

Специфический комплекс актуальных гендерно-возрастных стереотипов *быстротечности женской молодости*, характеризующий теневые

¹ Ю. Андрухович: *Дванадцять об-ручів*. Роман. Вид. 2, виправлене та доповнене. Київ 2004, с. 115, 44, 111.

² Ibidem, с. 31.

³ Ibidem, с. 189, 190.

аспекты психики некоторых представителей гуманитарной интеллигенции эпохи постмодернизма, остроумно развенчивает Евгения Кононенко в новелле *Голий ювілей*⁴. «Я вас настільки шаную, що аж забув, що ви — жінка», — такой двусмысленный комплимент молодого коллеги слышит в свой адрес протагонистка, пятидесятилетняя Валерия. Она заведует кафедрой постмодернистской толерантности в столичном университете гуманитарных стратегий. Однако все эти суперсовременные названия оказываются лишь чисто внешними декларациями, слабо маскирующими истинный уровень интересов научно-дидактических кадров — в первую очередь представителей мужского пола, выступающих субъектами гендерно-возрастной дискриминации как своих сотрудниц, так и студенток. Иначе трудно объяснить проведение «в стінах» этого вуза — с ведома ректора — таких типично сексистских, «мало не щомісячних конкурсів краси», как «міс ноги» или «міс викладачка». Протагонистка относится к подобным мероприятиям с добродушной иронией: «радіє, що вийшла з відповідної вікової категорії». Тем не менее Валерию, вопреки ее воле, все-таки вводят «в журі оцінити якщо не сексуальність, то культуру одягу претенденток»⁵.

В свою очередь, «сексуальність [...] молодых викладачок», очевидно, будут оценивать мужчины — высокопоставленные, достигшие солидного возраста организаторы данного мероприятия, для удовлетворения скрытых потребностей которых оно, по сути, и проводится. Этот легитимный стереотип патриархальной иерархии буквально переворачивается с ног на голову в исключительно колоритной и насквозь гротескной кульминационной сцене, в которой три школьные подруги отмечают свой титульный юбилей в элитарной столичной сауне „Змий печаль”⁶. Тут к группе пятидесятилетних юбилярок неожиданно присоединяется «кілька молодих красенів від двадцяти до тридцяти з рушниками на стегнах».

— Девочки, все до ваших услуг! У цю ніч ці хлопці виконають будь-які ваші забаганки. Все оплачено! Вибирайте! До ранку ви в раю! [...] Якщо котрась із вас хоче в цю ніч двох, і це можливо! Ваші чоловіки [...] ні про що не знатимуть⁷.

⁴ Например: «вона ж стара, як добре вино! Їй сорок!»; «Жінка — це тіло, чоловік — це дух»; «Ювілей чоловіка — святкування нового злету, нового кохання, нової хвилі молодості. А ювілей жінки — то кумедне бажання схопити за хвіст те життя, якого вже ніколи не буде. І всі претензії можна адресувати тільки Господеві», — и т.п. См.: С. Кононенко: *Голий ювілей*. В: Еadem: *Книгарня «ШОК». Новели, есеї*. Львів 2009, с. 21, 22, 23.

⁵ Ibidem, с. 20—21.

⁶ Эта почти анекдотическая сцена в определенном смысле соотносится с гротескной «страшилкой» из вышеупомянутого сна Артура Пепы, в которой его чуть было не изнасиловали двенадцать столетних «бабушек».

⁷ С. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 28.

Мотив «быстротечности женской молодости», осмысливаемый в категориях возрастных контрастов и парадоксов, присутствует также в сознании протагониста культового романа Юрия Издрика *Воццек*. Благоговейно всматриваясь в очертания самого прекрасного, совершенного и желанного, а прежде всего — пока что молодого тела своей возлюбленной, герой одновременно представляет его в недалекой континуальной перспективе старения / деградации. Он замечает даже самые мельчайшие детали — «і складку, що заповідалася укластися з роками в обрешкільсть, і сіточку судин, котрі неодмінно набрякли б з народженням дитини»⁸.

Аспект преждевременного — несправедливого и нелогичного — причисления зрелой женщины к старшей возрастной категории драматически обострен в повести-притче Оксаны Забужко *Казка про калинову сопілку*: «От вам і всенький жіноцький вік — не встигаєш оханутися, аж уже й дочка на виданні, а ти вже — бабою, дарма, що й тобі брови ще не злиняли»⁹, — так рассуждает Мария, мать двух взрослых сестер-погодок. Но особенно парадоксально, а к тому же трагично и унизительно в этой повести складывается судьба старшей сестры, которая, независимо от возраста, согласно канонам патриархальной морали, чуть ли не автоматически перешла в категорию старых дев, как только ее младшую сестру засватали первой, нарушая освященный традицией порядок очередности. Когда сын богача Дмитро, горя желанием отомстить гордой своенравной девушке за ее непокорный и неуступчивый характер, коварно подослал сватов именно к Оленке, легкомысленно принявшей его предложение, «Ганнуся, зараз же, махом» оказалась:

в свої вісімнадцять — серед перестарків, перебірців, яким уже зась гребувати тим, що не до любови, гаразд, коли й удівець трапиться! — оце, дівко, й напанувалася, оце тобі й усенькі твої мрії дівочі, з роси та з води¹⁰.

Такое катастрофическое падение социального статуса «Ганни-панни», которая моментально стала в глазах односельчан «не більше як шмата, ужита на постілку Оленці з Дмитром»¹¹, крайне негативно отразилось не только на душевном состоянии, но и на внешнем облике протагонистки. С этого момента ее, общепризнанную красавицу, болезненно осознающую свою тотальную дискредитацию и жизненное поражение (с точки зрения диких моральных норм, господствовавших в замкнутом сельском

⁸ Ю. Издрик: *Воццек & воццекургія*. Передм. М. Павлишин. Ком. В. Єшкілев. Післямова Л. Стефанівська. Львів 2002, с. 119.

⁹ О. Забужко: *Казка про калинову сопілку*. В: Еadem: *Сестро, сестро. Повісті та оповідання*. Передм. В. Скуратівський. Вид. 2. Київ 2004, с. 83.

¹⁰ Ibidem, с. 106.

¹¹ Ibidem, с. 108.

социуме, на существование в котором героиня была обречена), словно подменили — она стала совсем иной, на нее как бы упала тень не только преждевременной старости, но и самой смерти:

в ній-бо самій, і це й було найстрашніше, зайшла зміна, ніби вона постарілася за один вечір того сватання на десять років, коли не на ціле життя, — щось лихе вступило в неї, так нагло окрадену з своєї непереможної сили, щось таке канудне, як розлита по жилах негамовна гаряча сверблячка: куди бігти, що з собою почати?! — і запахи вона чула все якісь гнилі, немов усе в хаті й коло хати протхнулося смородом¹².

Тем временем в контексте парадигм современной культуры даже биологически закономерное наступление старости психологически субъективно воспринимается как явление преждевременное, способное вызвать сильный стресс и даже депрессию. Персонажи украинской постмодернистской прозы, — причем не только женщины, но и мужчины, — внимательно и озабоченно всматриваются в признаки увядания тел и душ — своих собственных, а также родных и близких. Например, супруги средних лет Рома и Артур, хоть и не высказывают вслух своих взаимных разочарований друг другом, вызванных началом процесса возрастной телесно-эмоциональной деградации, зато в мыслях щедро вербализуют их полный список. Эти «двосторонні претензії» впечатляют своей симметричностью, сводясь к констатации «дедалі виразніших фізичних вад», которых раньше нельзя было даже вообразить, богомности мужа и привязанности к дому жены, а кроме того подозрений в неверности, обид на охлаждение чувств партнера / партнерши и т.п.¹³

Показательно, что для одаренного литературным талантом Артура эффективным арт-терапевтическим способом, позволяющим преодолеть стресс, вызванный новыми непростыми аспектами, осложняющими его экзистенциальную ситуацию, должен был стать задуманный, но так и не написанный роман «про чоловіка, що вбиває власну жінку», — с «брутальною відвертістю в деталях, що відбивали б фізіологію старіння жінки, всі ці осінні запахи, зморшки та складки, шарудіння сухого листа, холод лона»¹⁴. Центральную идею этого несостоявшегося произведения можно

¹² Ibidem, с. 109.

¹³ Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів...*, с. 229—231.

¹⁴ Ibidem, с. 91. Со своей стороны, женщины не менее чувствительны к признакам старения спутников жизни. Так, крестьянку Марию с бегом лет «душила [...], загрожуючи от-от прорватися риданням, раптова, гостра відраза до чоловіка — до його лагідного (що здавалося вкрадливим) покахикування, до звуку, з яким пошкрібував зозулясту, вже де-де побиту сивиною (як це вона раніше не завважила?) щетину на підборідді, до вицвілих кострубатих брів із кількома особливо твердими, схожими на штурпаки недоскубаного курячого пір'я, волосками, до червоного плетива жилок на крилах носа, що відтак

выразить следующим маскулинно-шовинистическим афоризмом молодого университетского преподавателя Трони (*Голий ювілей*), приверженца «радикальних заходів збереження жіночої краси на земній кулі»: «жінок старше тридцяти п'яти, коли на їхніх боках починають вимальовуватися перші сальні нерівномірності», «взагалі варто відстрілювати!»¹⁵.

Господствующий в современном массовом сознании культ идеального и вечно молодого тела обостряет индивидуальное травматическое переживание личностью неотвратимого процесса старения до крайней степени. Это способствует формированию автономных психических комплексов, а кроме того порождает суицидальные фантазии и побуждает к автодеструктивным поступкам. Например, мать Трони «покінчила життя самогубством у тридцятип'ятирічному віці, коли стала марніти, бо батько покохав іншу». В этой трагической истории, однако, особенно шокирует исполненная цинизма эгоцентрическая позиция отца: он «іноді згадує, якою дивовижною жінкою була» Тронина «мати: пішла з життя, коли треба було піти»¹⁶. Отчаянный поступок жены, не только лишившей себя жизни, но и осиротившей их малолетнего сына, вовсе не оценивается им в категориях патологии, поскольку сложившаяся ситуация идеально способствовала осуществлению его эгоистических планов — без лишних проблем и угрызений совести начать новую жизнь с молодой женщиной.

Желание свести счеты с жизнью периодически возникает также у протагонистки рассматриваемой новеллы. Каждый раз, когда Валерия мысленно рассматривает «під одягом свої зони зайвої ваги», — «себто [...] стегна, на яких тріскають усі колготи, [...] відсутність талії, [...] живіт, що його не годна замаскувати жодна „грація”», она чувствует «потяг пустити собі кулю в скроню власноруч»¹⁷. Аналогичные настроения господствуют и в душе ее мужа, человека, когда-то любившего жизнь, сделавшего успешную научную карьеру, а ныне впавшего в параноидальное состояние от старческой немощи и неизлечимых болезней («інсульт, інфаркт, простатит і хвороба Паркінсона — не варто перераховувати всього»). Он глубоко убежден, что «чоловіків, коли в них відмовляє амуніція, треба відстрілювати...»¹⁸. Вместе с тем этот «старий і хворий» персо-

починав потворно нагадувати невеличку влечану антонівку». Но, будучи заложницей патриархальной культуры, пусть и внутренне бунтующей, в отличие от Артура Пепы и пр., Мария полностью лишена какой бы то ни было возможности вербализации своего мучительного раздражения: «Мовчи, бабо, знай мовчи, менше гріха буде...». О. Забужко: *Казка про калинову сопілку...*, с. 83.

¹⁵ С. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 21, 22.

¹⁶ Ibidem, с. 28.

¹⁷ Ibidem, с. 22.

¹⁸ Ibidem, с. 23.

наж, исполненный ненависти ко всему миру за свое жалкое существование, беспардонно указывает жене, которая, кстати, намного моложе его и физически совершенно здорова, на все ее «найменші вікові зміни»¹⁹. Вербальная агрессия мужа закономерно усиливает у протагонистки:

мало не щохвилинне відчуття болючої деформації тіла, яке [...] стає нестерпним. І так само болюче клекотання у грудях: статевого життя не буде, духовного теж не буде. Буде животіння. Як у її старого чоловіка, скарлюченого, засяного, лютого на цілий світ²⁰.

В прозе Кононенко тема психо-вербальной дискриминации женщины в собственной семье занимает особо важное место. Писательница, в частности, осмысливает стереотип *быстротечности женской молодости* как один из наиболее уязвимых пунктов, делающих особенно беззащитной не только стареющую жену перед маскулинной грубостью мужа, но и немолодую мать перед хамством совершеннолетней дочери. Например, в ранней новелле *Поцілунок у сідницю* выразительно инструментуруется как бы из самой жизни выхваченная сцена семейной ссоры: «стара паскудо, [...] стара шкапо, [...] стара вобло, [...] стара вішалка», — так унизительно обращается обнаглевшая взрослая дочь к собственной матери, при okazji цинично подчеркивая, что «у 48 років» она выглядит «на 64 з половиною»²¹. Предметом ядовитых насмешек становятся также личные вещи матери — ее косметические принадлежности, нижнее белье²² и т.п.

В новелле *Де Ольга?* пристально-объективный взгляд писательницы вновь фиксирует острую коллизию из разряда конфликта поколений (в данном случае в диаметрально перевернутой перспективе по сравнению с предыдущей миниатюрой). Тут субъектом психо-вербальной дискриминации выступает деспотичная старуха-мать, частично впавшая в маразм. Она во что бы то ни стало стремится помешать замужеству своей уже далеко не молодой дочери, причем ее аргументы звучат исключительно бестактно: «Психопатка! В неї клімакс, а вона суне до загу! [...] Сказилася на старості! Їй же треба лікувати міому!»²³

¹⁹ См.: «Я помру, а в тебе нікого не буде! Подивися на свій живіт! [...] Ти стара корова, а не жінка! А я в твоєму віці був молодий! Я міг би мати кількох таких, як ти!» Ibidem, с. 24.

²⁰ Ibidem, с. 23.

²¹ Є. Кононенко: *Поцілунок у сідницю*. В: Еadem: *Повії теж виходять заміж. Новели*. Львів 2004, с. 110, 111, 112, 115.

²² Например: «твоя жлобська помада! [...] твої смердючі трикошки до колін!» Ibidem, с. 110, 113.

²³ Еadem: *Де Ольга?* В: Еadem: *Новели для нецілованих дівчат. Рукописні новели*. Львів 2006, с. 105, 109.

Культ идеальной телесности вызывает у многих наших современниц нездоровую потребность как минимум психо-символического отчуждения своей стареющей плоти в той или иной форме. Именно в таком проблемном контексте протагонистка широкоизвестного романа Забужко *Польові дослідження з українського сексу* анализирует те досадные изменения, которые с бегом времени проявляются в ее внешности и внутреннем душевно-эмоциональном состоянии. Подходит она к этому очень внимательно и самокритично, как если бы речь шла о другой женщине, в мыслях обращаясь к себе самой со следующим детальным отчетом:

А хреново ти, подруга, виглядаєш — ох, хреново: на повний сороковник [...] і справа навіть не в страхітливій шкірі, відразу на кілька років змарнілій [...] і не в брезклому, якомусь обдемкувато-бридливому, мов спущений м'яч, зачерку долішньої половини обличчя (так і жди: іно розтулить пельку, зараз скиглити почне!), а от — щось невлвовимо змінилося в цілій постаті, в рухах, в ході: щезла та неповстримна розгонистість літака перед злетом, що завжди в ній була, [...] погас зір — не вдарили більше очі з обличчя прожекторами, а ховались у нього з такою заплаканою мукою, що самій хочеться чим-скоріше перевести погляд кудись-інде. [...] ти, зі стиском утробного страху, все ще не ймучи віри, витріщаєшся на цю мегеру: отже, це я? Відтепер і назавше?²⁴

Чувство отчаяния, вызванное фактом старения своего тела, особенно обостряется в ходе ритуала вечернего рассматривания «у ванні [...] перед дзеркалом» молочных желез — этих наиболее характерных атрибутов женской телесности. Они,

досі такі незмінно кулясто-пружні, виразно насторчені пипками врізнобіч [...] вперше охляли, недвозначно посунулися долі, наводячи гадку про перестояне сире тісто, і взялись якимись відворотними плямками, схожими на пігментні, а вершечки щодаді, то більше нагадують потемнілу шкірку зморщеного персика²⁵.

Возрастные изменения, диагностируемые протагонисткой в своем теле, которое еще недавно «було гарне [...], здорове, розумне й життєрадісне, і [...] збіса довго трималось», словно в зеркале, отражаются в реакциях на нее со стороны случайных встречных. Наблюдая за собой как бы сбоку, героиня приходит к выводу, что старение женщины сопровождается своеобразной утратой телесности: в какой-то момент она «вперше спізнала самопочуття *невидимки* [...] — зустрічні мужчини ковзали» по ней «байдужливими, незрячими поглядами, як по неживому предмету», не обволакивая ее, как это бывало раньше, «густо наелек-

²⁴ О. Забужко: *Польові дослідження з українського сексу. Роман*. Київ 1998, с. 80—81.

²⁵ Ibidem, с. 34—35.

тризованую еротичною хмарою»²⁶. При этом напрашивается сравнение с психологически аналогичной коллизией новеллы *Голий ювілей*: протагонистка, перешедшая в старшую возрастную категорию, в субъективном восприятии коллег-мужчин как бы теряет объективные признаки присущей ей женской телесности — этой, в патриархально-архаическом восприятии, едва ли не центральной составляющей ее человеческой идентичности. Некоторые из них в присутствии Валерии забываются настолько, что даже позволяют себе обсуждать внешность других, более молодых женщин.

Творческая оригинальность тело-софии Забужко и Кононенко в рамках рассматриваемой темы сквозит в предельно искренней и отважной вербализации/артикуляции психо-физиологических аспектов старения женского тела, которые как таковые на предыдущих этапах развития не были предметом художественного анализа в украинской литературе. Вместе с тем авторская позиция писательниц в приведенных примерах предстает как, условно говоря, дофеминистическая, поскольку в их психологической версии событий сам объективный факт старения женщины снижает не только ее социальный статус в патриархально ориентированном обществе в целом, а прежде всего в восприятии его мужской половины, но также и субъективную самооценку. Показательно, что в упомянутых ситуациях сами протагонистки, быть может, излишне концентрируясь на проблемах своих стареющих тел, почему-то полностью забывают о тех значительных интеллектуальных достижениях, которые в гораздо большей степени, чем фактически недостижимый идеал физического совершенства, свидетельствуют об истинной и непреходящей личностной самоценности каждой из них.

В той по сути экстремальной культурно-экзистенциальной ситуации, когда женское тело пребывает в зоне практически непрерывного пристального контроля чуть ли не целого общества на предмет его соответствия или несоответствия идеалу, женская психика вырабатывает различные рефлекссы самозащиты. Стремясь компенсировать эмоционально травматический опыт старения, она прибегает к тем или иным формам экстравертного либо интравертного эскапизма, причем в подавляющем большинстве случаев это происходит неосознанно. Радикальным формам бегства от старости, таким как суицидальное отчуждение угасающей плоти или же символическое разотождествление с ней, противостоит достаточное количество более щадящих приемов, легитимизированных общественным сознанием в рамках современной культурной традиции.

Женщины, поддающиеся суггестивному влиянию господствующих в обществе гендерных стереотипов, которые навязывают им стандар-

²⁶ Ibidem, с. 35, 37.

ты физического совершенства, часто предпринимают более или менее отчаянные попытки задержать или по крайней мере оттянуть во времени наступление старости. Проблемами такого рода серьезно озабочены многие героини украинской постмодернистской прозы. Например, протагонистка *Польових досліджень...*, опасаясь потерять физическую кондицию, «щоранку» изнуряет свое тело гимнастикой «та ще [...] як на працю» тянет его «вечорами до басейну». Превозмогая себя, она даже в критические моменты жизни регулярно посещает парикмахерскую, педантично исполняет ритуал вечернего туалета и пр.²⁷ Не менее тщательно следит за собой и протагонистка повести Забужко *Дівчатка*. При этом она старается отыскать философские (а точнее — тело-софские и онтологические) корни своего отчаянного стремления затормозить наступление старости:

врода кожної жінки має [...] свій від роду запрограмований ідеальний вік — той, у якому розвивається найповніше і який може промчати водномить, як у пустельних квітів-ефемерид, а може в щасливій незмінності тривати роками, залежно від догляду й поливання (так оптимістично міркує собі Дарка, чії видатки на поливання, тобто на креми й лосьйони, віднедавна почали перевищувати видатки на одяг)²⁸.

Тело-софскими идеями решительного и эффективного отпора старости воодушевлена успешная бизнес-леди Нина (*Голий ювілей*). Она не только развивает их в теории, но и пытается реализовать на практике. Рассматривая собственное «тіло за багато сотень баксів» как достойный предмет дорогостоящей инвестиции, женщина, словно настоящая языческая жрица, создает вокруг него своеобразный строго регламентированный культ, находя в этом основной смысл существования. Свои взгляды на жизнь она проповедует школьным подругам как истину в последней инстанции: «У тіло треба вкладати і вкладати, щоб це було жіноче тіло, а не картопляне пюре в целофановому пакеті. Масажі. Ефірні олії найвищої якості. Парафінові сповивання. І, звичайно ж, се-е-екс». Нина, однако, в упор не желает видеть того, что все эти изысканные рецепты не приносят ожидаемого эффекта, а окончательный результат ее усилий гротескно-комичен в своем несовершенстве — словно голову «Баби Яги прикрутили до тіла ляльки Барбі». Да и с телом Нины, честно говоря, не все в порядке: несмотря на то, что оно покрыто «рівномірною засмагою з солярію» и не имеет «сального „рятувального круга” на боках і животі», этот последний — «весь у зморшках»²⁹.

²⁷ Ibidem, с. 35, 80.

²⁸ О. Забужко: *Дівчатка*. В: Еadem: *Сестро, сестро...*, с. 38.

²⁹ С. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 26, 27.

В неравной борьбе с беспощадным временем в конце концов объявляет капитуляцию протагонистка *Польових досліджень...*, осознавая («кого ти дуриш?»), что все ее омолаживающие процедуры — «то як мертвому припарка». Осмысливая факт ограниченных возможностей человеческого, и в первую очередь женского тела перед лицом старости, героиня невольно сравнивает себя со знакомой университетской преподавательницей-американкой. Элен, как и она, разведена, бездетна и, быть может, именно поэтому так «спазматично» цепляется за «безрозмірну (*fits all ages* / для всякого віку) позицію *sexu lady*, з якої потік часу невблаганно її вимиває, виштовхує в спину». Внешне Элен, которой «невдовзі полтинник», репрезентует настоящий американский идеал успешной во всех отношениях женщины без каких бы то ни было проблем, у которой все и всегда — «fine». Она «завжди» легка и подвижна, «електрично» накручена «збудженим сміхом», носит только экстравагантную молодежную одежду и при каждой okazji «тро-ошечки задокладно оповідає» коллегам «про себе» (в частности, о приключениях с мужчинами). Но хотя Элен «тримається пречудово, бурхливо й темпераментно витанцьовуючи на відкритій платформі поїзда», — этот поезд, тем не менее,

мчить її по колії до межової риси того дня, в якому нарешті — осяде, зсутились, погасне, ніби викрутять із неї остаточно безжиткові лампочки, і, може, [...] зачистить до психоаналітика, [...] а може, ніщечком спиватиметься в себе в домі, займатиметься медитацією або заведе пса³⁰.

Проявляя повышенный интерес к внутренним движениям женской души, украинские писательницы-постмодернистки фиксируют внимание на одном весьма показательном парадоксе глубиннопсихологического характера. Они замечают, что, не имея достаточной внутренней отваги принять к сведению факт своего старения, их героини разными способами вытесняют его из сознания, любой ценой стараясь избежать объективной конфронтации с мучительной для них правдой. При этом активизируются различные субъективные уловки самообмана, позволяющие женщинам избирательно концентрироваться лишь на тех аспектах их телесности, которые подкрепляют идеально-позитивный образ эго-личности.

Так, Нина с гордостью демонстрирует в узком кругу подруг во время празднования совместного юбилея свою «статуру», которую, принимая желаемое за действительное, считает совершенной, попросту закрывая глаза на недостатки, очевидные для ее зрительниц. Одна из них, учительница Олена, без обиняков говорит Нине все, что думает о ее вне-

³⁰ О. Забужко: *Польові дослідження...*, с. 81, 50, 51.

шности и эгоистическом образе жизни, в противовес утверждая свой, также достаточно неординарный, способ продления женской молодости. Она вызывающе и провокационно экспериментирует с одеждой, носит экстравагантные вещи, которые ей нравятся, решительно игнорируя требования элементарного эстетического вкуса и здравого смысла. Не испытывая комплексов на почве своего чрезмерного веса (или же делая вид, что не испытывает), Олена и Валерии (которую, наоборот, присутствие лишних килограммов доводит до отчаяния) «від щирого серця» советует организовать «собі глибше декольте!», — она почему-то убеждена, что подобная уловка «дуже відвертає чоловічі очі від талії, якої нема!»³¹

Рома Воронич — очередная героиня, которой в принципе особенно не мешает то, что «її тіло з роками набрало трохи ваги». В качестве же объекта самоутверждающей медитации героиня выбирает «свої достатньо розлогі, плавно заокруглені плечі», которые «були серед її найвидатніших переваг. „Мені треба носити вечірні сукні з відкритими плечима”, — подумала вона і уявила себе в дев'ятнадцятому столітті»: как бы это выглядело, если бы «Оноре де Бальзак [...] досить промовисто зиркнув на її декольте»³². Мастерски изображая эту симпатичную, исполненную мягкого юмора сцену, Андрухович (как и Кононенко в новелле *Голий ювілей*) фокусирует внимание на счастливой способности обыденного сознания подменять нестерпимую реальность приятными самообольщающими фантазиями, помогающими создать иллюзию психо-экзистенциального комфорта. Общий художественный эффект данного фрагмента усиливается мотивом магического кривого зеркала, которое, дискретно импонируя сокровенным нарцисстическим ожиданиям героини, отражает действительность — а прежде всего саму Рому — в несколько более выгодном свете.

Иную психологическую позицию занимает Валерия. В отличие от своих подруг, а также Ромы Воронич, она, преодолевая чувство отчаяния, проявляет необходимую силу духа, позволяющую ей смотреть трезвыми глазами на те опустошения, которые неумолимое время сеет в ее теле. Способом, облегчающим сознательную ассимиляцию трудных для примирения с ними фактов реальной действительности, для интеллектуалки Валерии служит ирония. Ее предметом становится, в частности, сакраментальная тема продления временных границ быстротечной женской молодости. Затронув данный вопрос в разговоре с Оленой, протагонистка решительно переводит его в комический регистр:

— У тебе ще є місячні? — питає Олена, і вони гучно регочуть на всю вулицю. [...]
— А зараз нібито продовжили, — підсміявшись, каже одна з клімактеричок.

³¹ Є. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 19.

³² Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів...*, с. 112, 111.

- Що продовжили?
- Жіночий вік.
- Хто продовжив?
- Мені моя дочка написала з Німеччини, що в останні роки продовжили.
- Дочка тебе повідомила. А хто продовжив? — рогоче Олена.
- Не знаю. Природа продовжила. Суспільство.
- Чи Бог.
- Може, й Він³³.

В связи с сакраментальной темой продления быстротечной женской молодости (над которой подтрунивает скептически мыслящая Валерия, справедливо подозревая тут лишь очередную рекламно-маркетинговую уловку, предпринятую с целью манипуляции массовым сознанием), вырисовывается выразительная культурологическая парадигма. Оказывается, что революционные достижения современной медицины и фармакологии в данной области уходят корнями в глубины мифологического сознания и бытовой магии. По свидетельству Василя Скуратовского, в украинской народно-бытовой традиции имели место «цікаві обрядодії — так звані „Розигри” (на Вінниччині — „Розгари”, „Розори”, на Кіровоградщині — „Дядини”)). Их отмечали в первый день (понедельник) Петрова поста «лише заміжні жінки». Например, на Полтавщине в Зиньковском уезде:

жінки, зготувавши обід, потайки від чоловіків несли його в сад і, поївши, покрикували: «Га-га-га!» Це означало, що в такий спосіб гонять до Бога шуліку, котрий мусить передати їхнє прохання, аби Всевишній продовжив вік інтимного життя³⁴.

Символическое содержание данного обряда опосредованно свидетельствует о том, что его интегральный психотерапевтический эффект был рассчитан именно на тех замужних женщин, которые приближались к границе своего репродуктивного возраста. Этот обряд также выступает одним из многочисленных свидетельств того, что традиционная культура с ее четким разделением всех возможных проявлений бытия на *sacrum* і *profanum* каждый без исключения этап человеческого существования от рождения до смерти включала в систему строго соответствующих определенному возрасту ритуалов. Их значение трудно переоценить: они способствовали интеграции сознательных и бессознательных сфер психики в широком контексте духовной реальности, что в свою очередь помогало всем членам социума — молодым и старым, мужчинам и женщи-

³³ С. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 19.

³⁴ В. Скуратівський: *Петрівка. Петрів ніст. Розигри*. В: *Idem: Український рік. Розповіді*. Київ 1996, с. 109—110.

нам — постичь смысл своего уровня бытия в контексте патриархальной иерархии.

Тем временем коллективное сознание постмодернистской эпохи, хоть и не утратило генетической памяти о целительных духовных свойствах традиционных ритуалов и обрядов, тем не менее уже не способно в полной мере ими воспользоваться. Среди причин следует назвать его дезинтегрированность и разрыв с духовными традициями минувших эпох. Наоборот, те модернизированные псевдоритуалы, которые были искусственно созданы с целью манипуляции массовым сознанием, в подавляющем большинстве случаев сигнализируют утрату глубинного сакрального смысла своих прототипов, будучи их более или менее откровенной профанацией. Мероприятия такого рода, декларируя помощь в поисках выхода из трудной психологической ситуации, фактически еще больше дестабилизируют душевное состояние личности. Например, некоторые из наших современников с энтузиазмом принимают участие в проведении ряда характерных возрастных ритуалов, создающих очередную иллюзию эффективной формы эскапизма от перспективы близкой старости. К числу наиболее популярных относится организация встреч выпускников средних школ спустя несколько десятилетий. Одна из подобных ритуальных встреч описана в повести Забужко *Дівчатка*. Протагонистка, однако, не без причин относится к ней скептически. Ее:

наперед підмолює від нудьги: що може бути цікавого в цьому жалюгідному акті самоствердження, кожного зокрема, перед лицем власного отроцтва, що цікавого в сивіючих і лисіючих дядьках, радих на часинку обернутись на хлопчиків, і штучно вистроєних цьотках, які крадькома ревниво пасуть зором твої зморшки в надії, що в них їх куди менше?³⁵

В проекции на профанные реалии современности приобретает привкус «нечестивого свята» и центральный возрастной ритуал ритуалов — пятидесятилетний юбилей, — особенно когда его отмечает женщина. На таких празднествах обычно «лисі череваті дядьки» поднимают «чарки за те, аби перестиглій» виновнице торжества «й надалі було з ким скакати і в гречку, і в кукурудзу». Сакраментальный же смысл самого юбилея сводится исключительно к тому,

аби добряче напоїти кілька десятків жадібних до гульні й наїдків перестарків, щоб і вони, дійшовши до потрібної стадії сп'яніння, піднімали чарки за [...] хмільний і стиглий жіночий полудень³⁶.

³⁵ О. Забужко: *Дівчатка...*, с. 38—39.

³⁶ С. Кононенко: *Голий ювілей...*, с. 18—19.

Именно такого псевдоритуала стремится избежать Валерия, прекрасно понимая, что пародийно-имитационные мероприятия подобного рода не помогают в решении возрастных проблем, а лишь углубляют связанные с ними психологические комплексы. Свой способ на старость она, следуя профессиональному совету знакомой специалистки в области психологии, ищет в попытках вернуться к обсуждению тех тем, которые они с мужем «недообговорили колись». И хотя этой героине так и не удалось воссоздать эмоционально-интеллектуальную атмосферу тех времен, когда оба они были полны сил и страстно любили друг друга, а поэтому «могли говорить про все, [...] до ранку, забуваючи про буденні справи»³⁷, идея возврата во второй половине жизни к делам и мечтам, на реализацию которых не хватило времени в молодости, приносит позитивные результаты в иных новеллах Кононенко.

Так, игнорируя тот факт, что ей «треба лікувати міому! [...] а йому — аденому!», создают счастливую семью Ольга и Сергей, двое немолодых людей, которые еще в детстве на протяжении нескольких лет вместе учились и играли, после чего судьба надолго разлучила их. Показательным претекстом к новому сближению стала заветная мечта женщины, в осуществлении которой ей помог друг ее детства:

Ольга давно мріяла здійснити подорож по місцях декабристів. Що старшою ставала вона, то нездійсненнішою ставала та мрія. Ніби і гроші є, і Марина [дочь Ольги — И.Б.] вже працює, але які там місця декабристів! Бодай би влітку виїхати на дачу! Але от поряд Сергій. У нього друзі в тих краях. А в очах — задерикувати вогники. Транзит на Іркутськ через Ленінград вони замовили того ж дня, коли подали заяву до загсу. Боже мій, шампанське, потиск руки під столиком у кафе, шлюбна подорож — чи має вона право на все це у сорок вісім років?³⁸

Адекватно интерпретируя одну из центральных мировоззренческих парадигм украинской постмодернистской прозы, Кононенко далека от идеализации всего того негативного, что происходит с человеческим — не только женским, но и мужским — телом и душой на склоне лет. Тем не менее одним из источников гуманистического пафоса ее творчества является глубокая вера в то, что стареть можно и должно с достоинством. Кроме того, писательница убеждена, что и на этом, последнем этапе своего воплощения духовно развитая личность имеет реальные шансы вести полноценную жизнь, т.к. многое зависит только от нее самой. Надо не только суметь доказать окружающим, а в первую очередь — самой/самому глубоко осознать свое человеческое «право на особисте

³⁷ Ibidem, с. 23.

³⁸ С. Кононенко: *Де Ольга?...*, с. 107—108.

життя. Навіть у [...] безпорадному віці»³⁹. И даже если оба партнера уже «дуже старі, щоб висловити» взаємну любовь и «ніжність так, як це роблять чоловіки й жінки»⁴⁰, процесс психо-физического угасания парадоксальным образом может способствовать проявлению лучших качеств и свойств человеческой души.

Например, в новелле *Телефонна елегія* в эмоционально насыщенных и по-своему возвышенных диалогах раскрывается «винятково духовний зв'язок» двух уже очень старых и больных людей, который расцветает буквально на их смертном одре: «Ніби якийсь дуже давній тягар спав зі старечих душ», — потому что они «знайшли одне одного в цьому світі!» Истинным свидетельством глубокого мистического родства пары протагонистов стала их смерть, удивительным образом синхронизированная во времени: «в один день» — и «мало не в одну хвилину», наступившая в ходе последнего телефонного разговора⁴¹.

Впечатление эмоционально-эстетической полноты и гармонии, которое производит этот странный «телефонный роман у вісімдесят два роки», первоначально вызывающий в семьях Лидии и Василя «іронічні питання», в значительной степени объясняется магией циклической завершенности человеческой жизни, когда ее архетипическое начало и конец (в данной новелле — детство и старость) образуют своеобразную символично-смысловую рифму, придавая одно другому глубокую бытийственную значимость. Нечто подобное происходит и в новелле с похожим титулом — *Елегія про старість*. Отличаясь на фабулярном уровне, оба произведения резонируют в каком-то более глубоком философском понимании, поскольку в каждом из них по-своему вербализируется идея осмысленного и циклически завершенного индивидуального человеческого бытия.

Неосознанное, как правило, стремление персонажей украинской постмодернистской прозы — героинь и героев — вытеснить страх, порожденный приближением старости, забываясь в работе, в проблемах своих ближних, либо прибегая к иным, нередко самым невероятным способам, сопровождает их на разных этапах жизни. Тем не менее именно старость как тот исключительный этап, который венчает полный экзистенциальный цикл человеческого бытия, дает личности последний шанс сделать нечто конкретное для собственной души — по крайней мере, обратить внимание на ее существование и насущные запросы. Ведь, подводя тело к последнему рубежу, перед душой она закономерно раскрывает перспективу бессмертия в вечности.

³⁹ Eadem: *Телефонна елегія*. В: Eadem: *Книгарня «ШОК»...*, с. 61.

⁴⁰ Eadem: *Елегія про старість*. В: Eadem: *Новели для нецілованих дівчат...*, с. 127.

⁴¹ Eadem: *Телефонна елегія...*, с. 55, 57, 63.

Irina Betko

**JAK WYDŁUŻYĆ „WIEK KOBIECY”?
REINTERPRETACJE STEREOTYPÓW ZWIĄZANYCH Z WIEKIEM I PŁCIĄ
W UKRAIŃSKIEJ LITERATURZE POSTMODERNISTYCZNEJ**

Streszczenie

Opierając się na utworach Jurija Andruchowycza, Eugenii Kononenko, Oksany Zabuzko i Jurija Izdryka, autorka artykułu analizuje niektóre spośród stereotypów związanych z kategorią wieku, w którym kobiety zaczynają być klasyfikowane jako starsze. Postmoderniści pisarze dokonują rewizji podejścia wywiedzionego z patriarchy, które dyskryminuje kobiety w wieku średnim i starszym. W tym celu używają oni szerokiej gamy środków artystycznego wyrazu, od ironii po groteskę.

Słowa klucze: gender, ukraińska postmodernistyczna proza, Andruchowycz, Kononenko, Zabuzko, Izdryk

Irina Betko

**HOW TO EXTEND “WOMEN’S AGE”?
REINTERPRETATION OF AGE-GENDER STEREOTYPES
IN THE UKRAINIAN POSTMODERN FICTION**

Summary

In the article on the base of works by Jurij Andruhovych, Eugenia Kononenko, Oksana Zabuzhko and Jurij Izdryk it analyzes some representative stereotypes associated with the transition of women in the older age category. Postmodern writers revise patriarchal attitudes, which discriminate women in middle and older age. To this end, they use a wide palette of artistic means of the irony and the grotesque.

Key words: gender, Ukrainian postmodernist prose, Andrukhovych, Kononenko, Zabuzhko, Izdryk

W krzywym zwierciadle rosyjskiej kobiecej duszy — ujęcie postfeministyczne

Ewelina Cempa

Jedną z powieści meksykańskiej pisarki Laury Esquivel, nosząca tytuł *Przepiórki w płatkach róży* (*Como agua para chocolate*, 1989), stanowi — jak pisze María Elena de Valdés — „postmodernistyczną kreację celebrowania kobiecości”¹. Na jej okładce widnieje interesujące meksykańskie przysłowie: „Do łóżka i do stołu zaprasza się tylko raz”, które — jak podkreśla badaczka — zawiera znaczącą myśl nawiązującą do teorii „feministycznej dekonstrukcji”, wyrażonej w walce kobiet ze światem mężczyźni. Wymowa zawartego w utworze cytatu, jak i samego tytułu², jest bardzo dosadna — symbolizuje rolę kobiety w jej społeczeństwie, rolę, która nie powinna się ograniczać jedynie do parzenia herbaty i usługiwania mężczyznom. Wyostrenie konfliktu postmodernistycznego pomiędzy przedstawicielami odmiennej płci doprowadziło do zwrócenia uwagi na pojawiający się we współczesnej literaturze problem walki kobiet o zachowanie własnej odrębności, osobowości, płciowości, cielesności oraz wszelkich innych upodobań czy zachowań, stających się kluczowymi zagadnieniami literatury feministycznej. W ostatnim czasie nabrała ona znaczenia ideologicznego, jawiąc się „znakiem rozpoznawczym sztuki

¹ M.E. de Valdés: *Feministyczna analiza postmodernistycznej intertekstualności*. W: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy środkowo-wschodniej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice 1995, s. 62.

² Tytuł tej powieści w oryginale brzmi: *Como agua para chocolate* (Mexico 1989), w języku polskim: *Przepiórki w płatkach róży: powieść w zeszytach na każdy miesiąc, przepisy kucharskie, historie miłosne tudzież porady domowe zawierające* (Przeł. E. Komarnicka. Warszawa 1993). Odczytywana przez pryzmat przysłowia oraz w intertekstualnym kontekście obszernego, wymownego tytułu, który jest porównaniem przez aluzję, symbolizuje bezustanną walkę płci, w odniesieniu do teorii *gender*. Pierwsza część utworu nawiązuje do przyrządzania meksykańskiej czekolady. Na okładce książki widnieje drzeworyt z piecem kuchennym, jaki w XIX wieku musiał znajdować się w każdej dobrej kuchni. Poniżej umieszczono meksykańskie przysłowie: „Do łóżka i do stołu zaprasza się tylko raz”, które w sposób ironiczny podkreśla rolę kobiety, potrafiącej spełniać tylko „usługi — kulinarne i seksualne swoim władcom”.

postmoderny”. W jej obliczu twórczość wielu pisarek uwalnia się z szowinistycznego, narzucającego kreacjonizmu, zarysowując coraz bardziej potrzebę mówienia wprost o kobietach, ich problemach, troskach, w sposób dosadny, zarazem ironiczny, z nutą komizmu, parodii, pastiszu, z uwzględnieniem wszelkich kontekstów kulturowych. Niejednokrotnie, przełamując bariery natury kulturologicznej, posługując się prowokacyjnymi, dosadnymi, wulgarnymi hasłami, „kobiety piszące po angielsku, francusku, niemiecku, portugalsku i hiszpańsku [...]”³ eksponowały swe przekonania o potrzebie walki w imię własnych autorytetów, dbając o parytety i godne umiejscowienie kobiecej twórczości oraz jej uznanie w kręgach literackich. Takiego typu zachowanie stanowi, jak podkreśla de Valdés, moment „rewolucji postmodernistycznej”⁴.

Szeroko zatem pojmując aspekt natury kobiecej, warto zwrócić uwagę na problemy kobiet oraz ich mentalność, złożoną osobowość czy charakter w aspekcie rosyjskiej rzeczywistości, reprezentowany przez młode, ambitne twórczynie dramaturgii: Gulnarę Achmietzianową⁵, Julię Maksimową⁶ czy

³ M.E. de Valdés: *Feministyczna analiza postmodernistycznej intertekstualności...*, s. 57.

⁴ Ibidem, s. 57.

⁵ Achmietzianowa Gulnara — w latach 2002—2007 studiowała w Instytucie Teatralnym w Jekaterynburgu, uczęszczając na seminarium Nikołaja Kolady. Jej sztuki: *Любовь, как доза кокаина* (*Miłość jak dawka kokainy*, 2010), sztuka-powieść *Прекрасное далеко* (*Piękno jest daleko*, 2007), prezentowana na forum młodych pisarzy w Lipkach w 2009 roku, *Что наша жизнь? Игра!* (*Czym jest nasze życie? Gra!*, 2007), *То ли был, то ли небыл* (*Czy to bajka, czy to urojenie*, 2006) — trzecie miejsce w konkursie „Eurazja”, *Я живу...* (*Ja żyję...*, 2005), *Найти себя* (*Odnaleźć siebie*, 2005), *Выхода нет* (*Nie ma wyjścia*, 2004) — specjalna nagroda Jury w konkursie „Eurazja”, sztuka opublikowana w zbiorze młodych uralskich dramaturgów, *Море, солнце и песок* (*Morze, słońce i piasek*, 2004), *Вечная иллюзия* (*Wieczna iluzja*, 2003), opublikowana w czasopiśmie „Teatr” w 2006 roku oraz w zbiorze uralskich dramaturgów, *Все будет хорошо* (*Wszystko będzie dobrze*, 2004), sztuka prezentowana podczas festiwalu „Lubimowka” w 2004 roku, *Обратная сторона* (*Droga powrotna*, 2003). Informacje o autorce znajdują się na stronie internetowej: <http://www.protagonist.ru>

„G. Achmietzianowa uczy się trzeci rok w Jekaterynberskim Państwowym Instytucie Teatralnym na moim seminarium. W zeszłym roku Gulnara zwyciężyła w II Międzynarodowym Konkursie Dramaturgów »Eurazja« 2004 ze sztuką *Nie ma wyjścia* (*Выхода нет*, 2004). Mieszka w Permskim okręgu, w małym prowincjonalnym mieście Griemiaczynsku. W tym mieście zamykają kopalnie, miasto cicho wymiera, bo ludzie nie mają gdzie pracować. Sztuki Gulnary są bardziej podobne do scenariuszy filmowych. W nich, w każdej strofie odnaleźć można to obumierające miasteczko, gdzie chodniki są z desek, pranie suszy się na sznurkach, w ogródkach kwitnie bez i czeremcha... Nie zważając na szarość kolorów, wszystkie sztuki Gulnary dają jakąś nadzieję na przyszłość, i chce się żyć i żyć. G. Achmietzianowa to utalentowany człowiek, i ja myślę, jej przyszłość związana jest z teatrem. Jednak zobaczymy, co przyniesie czas” [przeł. — E.C.]. Słowa Nikołaja Kolady odnoszące się do twórczości G. Achmietzianowej znajdują się na stronie: <http://ag-play.narod.ru>

⁶ Julia Maksimowa, urodziła się 2 października 1983 roku, w okręgu Swierdłowskim. Pracuje jako tłumacz języka angielskiego. Studiuje na czwartym roku w ЕГТИ — Jekaterynberskim Państwowym Instytucie Teatralnym (seminarium N. Kolady). Sztuka J. Maksimo-

Jelenę Siemionową⁷. Cechą znaną ich sztuk, które zamierzam poddać analizie w niniejszym artykule, jest to, iż nie można ich wymowy ująć dosłownie w ramy tradycyjnej krytyki feministycznej, chociaż pisane przez kobiety i dla kobiet, dotykając problemów damsko-męskich, nie dyskredytują całkowicie znaczenia funkcji mężczyzny w świecie kobiety. Wszystko to, co związane jest ze światem mężczyzn, nie przeciwstawia się tu naturze kobiecej całkowicie. Wręcz przeciwnie, mężczyźni prezentowani w przytoczonych przeze mnie utworach wpływają często na decyzje kobiet, które zatracają, zdominowane, swoją tożsamość, osobowość, pozbawiając się równocześnie prawa do własnego, odrębnego, kobiecego świata, o którego autonomię toczy się walka. Zdarza się również, iż uległość i podporządkowanie wobec mężczyzn stają się jedynym sposobem na osiągnięcie wyznaczonego przez siebie celu. Rozpatrując kobietę i mężczyznę jako dwie przeciwstawne siły, można rzec — energie Ying i Yang, ścierające się ze sobą nieustannie, podkreślam ich symbiotyczną naturę. W jej charakterze jest współgranie ze sobą w najprzeróżniejszych konfrontacjach, dlatego z tej oto przyczyny m.in. wpisuję w nurt dramaturgii postfeministycznej trzy utwory⁸: *Вечная иллюзия* (*Wieczna iluzja*, 2004) G. Achmietzianowej, *Я убил Лору Палмер* (*Ja zabiłem Lorę Palmer*, 2004) J. Maksimowej oraz *Вавилонская Башня* (*Wieża Babel*, 2004) J. Siemionowej.

Wprowadzając termin „postfeministyczny”, pragnę zaznaczyć różnice pomiędzy typową literaturą feministyczną a prezentowanymi w artykule utworami dramaturgicznymi, zawierającymi wyznaczniki nurtu feministycznego. W teorii feministycznej wpisuje się praktyka dokonywania w ramach literatury wiwisekcji świata emocjonalnego kobiety, dotykając tym samym jej wstydlivych problemów, sfery intymnej oraz prywatnej, w opozycji do świata mężczyzn. Poddawane zatem ogólnemu oglądowi związku heterogeniczne w odniesieniu do teoretycznych badań literackich dają pewną możliwość zdefiniowania różnic pomiędzy obojgiem płci, chociaż to żeńskiej stronie nadaje się większe prawo do mówienia wprost o swych doświadczeniach. Ten fakt

wej *Кто убил Лору Палмер?* (*Kto zabił Lorę Palmer?*) została opublikowana w czasopiśmie «Современная драматургия» („Współczesna dramaturgia”) 2004, № 3, *Скульптура* (*Rosyjska ruletka*) była zaprezentowana w listopadzie 2003 roku w Jekaterynburgu podczas „Teatralnego maratonu” — „Teatr i dramaturgia przeciwko narkotykom”. Opublikowana została w zbiorze *Зеро километр* [przeł. — E.C.]. Informacje o autorce znajdują się w: *Транзит — пьесы молодых уральских драматургов*. Red. Н. Коляда. Екатеринбург 2004, s. 311.

⁷ Jelena Siemionowa mieszka w Nowouralsku, w okręgu Swierdłowskim. W 2004 roku ukończyła ЕГТИ (seminarium N. Kolady). Sztukę *Щекотать* (*Łaskotać*, 2004) po raz pierwszy opublikowała w zbiorze *Транзит...* [przeł. — E.C.]. Informacje na jej temat znajdują się w: *Транзит...*, s. 311.

⁸ Pierwsze trzy pochodzą ze zbioru *Транзит...*, ostatni odnajdziemy w zbiorze tego samego redaktora, N. Kolady, zatytułowanym *Всё будет хорошо — пьесы уральских авторов* (*Wszystko będzie dobrze — sztuki uralskich pisarzy*; Red. Н. Коляда. Екатеринбург 2005).

podkreśla jeszcze bardziej naturalne prawo kobiet do zachowania tożsamości, niezależności, własnej indywidualności z punktu widzenia zachodniej krytyki feministycznej. Łącznik „post-” w badaniu tychże relacji w rosyjskich dramatach ma za zadanie wskazać mentalne różnice pojmowania literackich praktyk feministycznych pomiędzy zachodnimi a wschodnimi reprezentantkami sztuki. O taki wniosek można się pokusić chociażby z tego względu, że kobiety-pisarki Europy Wschodniej prezentują w swych utworach problematykę kobiecą, wpisującą się w nurt feministyczny, jednakże jest to zjawisko dycho-tomiczne. Podkreśla je właśnie prefiks „post-”, zaznaczający, że nie mamy tutaj do czynienia z typowym przykładem feminizmu typu zachodniego. Ten wschodni feminizm, bo tak możemy go nazwać, posiada cechy niespójne, określa bowiem stosunki damsko-męskie z panującą w nich destabilizacją zachowań płci żeńskiej, dla której przecież zachodni feministyczny dyskurs wypracował z góry ustaloną i w pełni ugruntowaną pozycję „bycia” kobietą niezależną, indywidualną, zachowującą prawo do własnej tożsamości. Otóż w omawianym przypadku tak nie jest. Kobiety-bohaterki, o których mowa w artykule, nie posiadają tak naprawdę takowych cech.

Dowodem tego jest chociażby zachowanie młodych osiemnastoletnich dziewczyn — Swiety i Lili, mieszkających gdzieś na prowincji Rosji. To bohaterki dramatu G. Achmietzianowej *Вечная иллюзия* (*Wieczna iluzja*), które autorka prezentuje z wyraźnym rysem psychologicznym. Koncentruje uwagę również na opisie środowiska, w którym żyją. Miejsce ich zamieszkania nie jest ciekawe. Zazwyczaj mówi się o nim: „zapomniane, opustoszałe, stęchłe”, w którym nic szczególnego się nie dzieje poza wałęsającymi się po ulicach pijakami, ćpunami, małoletnimi prostytutkami. Zdarza się jednak, że pośród nich odnaleźć można ludzi pragnących żyć normalnie, chociaż to nie jest łatwe w mieście bez perspektyw i przyszłości, w którym wszystko dookoła wydaje się brudne, szare i śmierdzące:

Весна, но снег еще местами лежит [...] Вокруг почерневшие от копоти и времени деревянные восьмиквартирные дома и бараки. В каждом доме ерные полуразвалившиеся сараи и общественные туалеты [...] Кругом грязь, оттаявший мусор. Возле некоторых сараев кучи угля⁹.

Otoczająca rzeczywistość jest przygnębiająca, wyzwała poczucie bezradności, powoduje frustrację, apatię oraz niechęć do wszystkiego. Nie jest to jednak jedyna przyczyna narastających, niekorzystnych emocji dziewczyn, które dopiero wkraczają w dorosłość, chociaż można odnieść wrażenie, że doskonale znają ten świat, jego brutalne reguły dyktujące im każdego dnia, jak walczyć z przeciwnościami losu. Najbardziej znaczącym czynnikiem, wpływającym — jak się okazuje — destruktywnie na ich stan psychiczny, wyniszczającym

⁹ *Всё будет хорошо...*, s. 30.

ich kobiecą, młodzieńczą wrażliwość, zabijającym wewnętrzną piękno oraz odbierającym poczucie własnej godności i „kobiecości”, jest zawieranie znajomości z mężczyznami. Do kobiet mają oni stosunek bardzo przedmiotowy, obcesowy, wulgarny. Ich jedynym celem staje się uwodzenie, dominowanie oraz wykorzystywanie. Bohaterki doskonale wiedzą, z kim mają do czynienia, bo są to często znajomi z tego samego osiedla, którzy chcą oderwać się od codziennych obowiązków i od czasu do czasu dobrze zabawić w towarzystwie koleżanek, licząc na coś więcej niż „zakrapiana” pogadanka w samochodzie. Andriej i Aleksiej należą właśnie do tego typu mężczyzn. Wykorzystają każdy moment, by osiągnąć zamierzony cel, dlatego chętnie kupują wódkę, piwo, coś do jedzenia i proponują miłą przejażdżkę służbowym „uazem”, tak dla relaksu czy zabicia dopadającej ich wszystkich nudy. Bohaterki ufają im, jak wielu innym kolegom, nie raz już wsiadały i wysiadały z cudzych samochodów. Jednak Lilii taka forma spędzania popołudnia nie odpowiada, wręcz przeciwnie — sprzeciwia się ona często pomysłem koleżanki, wyjaśniając, że nie chce zadawać się po raz kolejny z „pacanami”, „kozłami”, „hołotą”. Robi to, ale niechętnie, z przymusu, jakby nie miała alternatywy na umilenie czasu. Czasem po prostu stwierdza, że przecież w życiu nic lepszego ją nie spotka, chociaż chciałaby to zmienić:

Лилия. Меня знаешь что бесит? Собственное бессилие. То, что тебя могут запинать, нахаркать на тебя, а ты не можешь ничего сделать. Нельзя, нельзя все это так оставлять¹⁰.

Ta wypowiedziana w duchu przysięga, że nie można pozostawać obojętną na dotykające nas bezpośrednio sprawy czy problemy, zwiastuje znaczący zwrot w egzystencji bohaterki, w której dokonuje się przemiana. Trudno to z początku zauważyć, nic szczególnego bowiem się nie dzieje, oprócz tego, że po raz kolejny dziewczyny wsiadają zaproszone przez kolegów do służbowego samochodu, piją i prowadzą dwuznaczne rozmowy. Lilia jednak nie chce uczestniczyć w tej bezsensownej, prostackiej zabawie, nie ma ochoty dłużej słuchać natrętnych, prowokujących docinków z podtekstem seksualnym. Poddaje się więc alkoholowej wizji, bo tylko ona daje jej poczucie bezpieczeństwa, pozwala stać się lepszą, silniejszą, w niej nie boi się mężczyzn, nie jest od nich uzależniona w żaden sposób. W wymiarze marzeń jej relacje damsko-męskie wyglądają inaczej niż w rzeczywistości. Bohaterka pragnie kochać szczerą miłością, chociaż sama zbyt wiele jej od nikogo nie zaznała (ojciec porzucił Lilię i jej matkę, która ciężko choruje i obwinia córkę za nieudane życie; obie kobiety bardzo cierpią, czują się winne, odepchnięte, niekochane, mają problemy z wyrażaniem emocji i nawiązywaniem kontaktów z mężczyznami). To spowodowało, że Lilia ucieka w świat fantazji, majaków

¹⁰ Ibidem, s. 36.

alkoholowych, w których spotyka partnera godnie zabiegającego o jej rękę, kupującego kwiaty, doceniającego jej intelekt i talent aktorski. Autorka zbudowała sztukę z przepłatających się obrazów — jedne odnoszą się do świata realnego, drugie są projekcją marzeń bohaterki, w których m.in. wciela się ona w rolę spełnionej artystki Teatru Wielkiego czy bizneswoman jeżdżącej srebrnym jeepem, finansującej leczenie matki, powtarzającej życiową mantrę: „I wszystko już będzie dobrze”.

Niestety, z wszelkich marzeń o lepszym, dostatnim życiu, w którym ludzie komunikują się bez przeszkód, potrafią mówić szczerze o uczuciach, a gdy je otrzymują, nie muszą dawać nic w zamian, bo kocha się przecież bezinteresownie, odziera ją Aleksiej. Swym brutalnym zachowaniem przypomina Lili, gdzie się znajduje, kim jest oraz z kim się zadaje. W momencie, gdy Swieta wysiada z samochodu z Andriejem, by się przewietrzyć, lepiej poczuć i otrzeźwieć, Aleksiej blokuje drzwi samochodu, uniemożliwiając Lili jego opuszczenie. Uświadamia to bohaterce, że w życiu nic nie przychodzi łatwo i za wszystko trzeba płacić. Z takiego przekonania również wychodzi Aleksiej, dla którego najlepszą formą zapłaty nie są, oczywiście, pieniądze, które Lilia chętnie oferuje, zorientowawszy się szybko w swej sytuacji:

Алексей. (*wyезжает на дорогу*). Обойдётся, родная. Я тебе не сопляк Андрей, бесплатно поить. Любишь кататься — люби и саночки возить. [...] **Лилия.** Бесплатный сыр только в мышеловке? [...] [с. 43]. Я заплачу. [...] [с. 44]. **Алексей.** Плати, только я деньгами не беру. Плати [с. 44]¹¹.

W rezultacie bohaterka zmuszona zostaje do podjęcia drastycznych kroków, które w swych skutkach odcisną piętno nie tylko na jej psychice, ale i ciele. Lilia bez namysłu pociąga klamkę w drzwiach samochodu i postanawia z niego wyskoczyć. Pełna obaw, lęku wykonuje wyrok na samej sobie, starając się przy tym chronić to, co jest dla niej najcenniejsze — poczucie godności, wartości, dumę, swoją kobiecość. Nie oddając się Aleksiejowi, który całe zdarzenie uznał za pomyłkę, niefort, głupi wybryk ze strony Lili, uświadamia mu, jak bardzo pomylił się w swej ocenie. Młoda, prosta, naiwna w postępowaniu dziewczyna okazała się odważną, waleczną, ceniącą siebie dojrzałą kobietą, dla której igranie z kobiecymi uczuciami było zachowaniem hańbiącym. Pozbawienie jej honoru i próba odarcia z uczuć byłyby unicestwieniem jej wrażliwej duszy. Dlatego bohaterka woli zginąć, żeby zachować wartości, w które wierzy, niż zostać zbrukaną przez pierwszego lepszego, nic nieznaczącego dla niej mężczyznę. Los okazuje się łaskawy, chociaż trudno mówić tutaj o szczęściu, Lilia bowiem nie umiera, lecz skutek wypadku ma oszpeconą połowę twarzy. Zdarta skóra, głębokie zabrudzone rany pozostawiają trwałe blizny, wymagające interwencji chirurgicznej. Od

¹¹ Ibidem.

tej pory jej życie zostaje zdominowane przez ciągle poczucie wstydu, którego chciała uniknąć, borykanie się z kompleksami, walkę z otoczeniem wytykającym ją palcami. Nawet dzieciaki z niej drwią, obrzucają ją kamieniami oraz wyzwiskami. To nic tak naprawdę nie znaczy, ona wierzy, że jeszcze „всё будет хорошо”, pomimo wielkiego cierpienia, które znosi z trudem. Cierpienie to, jak można było się spodziewać, nie uszlachetnia, nie wzbudza pokory, przeciwnie — wywołuje agresję, nienawiść i chęć zemsty. Bohaterka doświadczając tak wiele, przewartościowuje swoje wzniosłe idee, za które zapłaciła wysoką cenę, tracąc wrażliwość, bez pamięci zatracą się w marzeniu o odegraniu się na Aleksieju i po części koleżance, którą obwinia za to zajście. Spokoju jej duszy nie przynosi nawet fakt, że Swieta i bez jej udziału ponosi także konsekwencje bezmyślnego postępowania — zachodzi w ciążę. Ratunku i pocieszenia szuka u koleżanki, gdyż tylko ona jest w stanie ją zrozumieć. Obie udzielają sobie cennych rad, by tylko dojść do siebie i uratować w jakimś stopniu sytuację. Lilia dla odzyskania urody smaruje twarz kremem do stóp, natomiast Swieta prosi o zrobienie zastrzyku ze spirytusu, bo picie wódki z jodem oraz napar z liścia laurowego i wrotyczu nie pomaga „w odczepieniu się od niej tego wstrętnego kawałka mięsa”, jak sama mówi. W rezultacie Swieta łąduje w szpitalu, gdzie dokonuje aborcji, natomiast Lilia z braku finansów pozostaje oszpecona i tylko marzy o upragnionym zabiegu chirurgicznym w prywatnej klinice, jak i o domu na egzotycznej wyspie, gdzie żyje się dostatnio i beztrudnie.

Okazuje się, że przewrotne bywa życie, co więcej, nasza natura ludzka, która pozbawiona jakiegokolwiek kontroli ze strony samoświadomości degradowuje się, zastępując wszelkie odczucia oraz emocje egoistycznymi odruchami, prowadzącymi do otepienia i krótkowzroczności w podejściu do samych siebie i otaczającej rzeczywistości. Achmietzianowa stara się wyjawic przyczyny takich właśnie zachowań jej bohaterek, kreując nowy, „neonaturalistyczny” świat. W nim funkcjonują-węgetują nietypowe, sprzeczne wewnętrznie kobiety, o nieugruntowanej pozycji społecznej, które tylko z pozoru reprezentują postawy godne naśladowania. Ich śmiałość, odwaga, waleczność, samodzielność w działaniu, dążenie do celu czy walka o własne przekonania i wartości są zwodnicze. Świadectwem tego jest chociażby zachowanie Lilii i Swiety, które autorka poddaje próbie dorosłości oraz odpowiedzialności. W konfrontacji z rzeczywistością, z mężczyznami, a co najważniejsze — z samym sobą obie przegrywają, ponieważ cechuje je nowy typ świadomości. Mówiąc o tym zjawisku, posłużę się obszernym cytatem podkreślającym jego występowanie we współczesnej rosyjskiej dramaturgii:

Тем интересен неонатурализм — темами, которые еще не стали «хвостами», влияющими обществом, не примелькались на экранах медиа. **В работах драматургов из индустриальных зон России (Екатеринбург, Тольятти, Москва и др.) открывается новый тип сознания русского человека, пытающегося стать само-**

стоятельным, но при этом не самодостаточного. Это прежде всего касается екатеринбургского драматурга Василия Сигарева. В 2000 году он почти одновременно получил премии «Дебют» и «Антибукер», в 2002 году — театральную премию газеты «Evening Standard» [...] В 2003 году премию «Evening Standard» получили братья Пресняковы [...] Этот успех стал главной приманкой для вовлечения в процесс всех новых драматургов. **Из новейших открытий из своего личного списка назову Гюльнару Ахметзянову из Екатеринбурга (лучшая ее пьеса — Вечная иллюзия; как и Сигарев, Ахметзянова занималась в семинаре Николая Коляды в Екатеринбургском театральном институте), тольяттинца Юрия Клавдиева (*Лето, которого мы не видели вовсе, Облако, похожее на дельфина, Пойдем, нас ждет машина*), Сергея Решетникова из Томска (*Мои проститутки, Зеленый галстук, В Сибирь, Носки на балконе, Монополия*)¹².**

Do grona wymienionych tu pisarzy, przedstawiających w swych utworach ludzi z wielkich oraz małych miast i miasteczek, można zaliczyć chociażby znanego Olega Bogajewa, jak i mniej rozpoznawalne postaci: Konstantyna Kostenko, Lilię Borowską, Aleksandrę Cziczkanową czy właśnie G. Achmietzianową. Określani mianem „nowych prowincjuszy”, wyraźnie tworzą nowy typ dramaturgii lokalnej, podmiejskiej, prowincjonalnej, industrialnej, z bohaterem słabym, emocjonalnie rozdartym, z poczuciem niedostatecznej samodzielności, niepotrafiącym działać, przeciwstawić się przeznaczeniu, gdyż w jego czynach, postępowaniu brakuje ukierunkowanej pozytywnie siły i motywacji. Wyróżnia go jedynie chęć odmiany życia oraz ciągle niemogące się zrealizować marzenie czy też wizja świetlanej przyszłości, której nie ma. Liczy się „tu i teraz”. Swieta i Lilia doskonale to wiedzą, dlatego nie rozpaczają zbyt długo nad sobą i nad tym, co im się przytrafiło. Przeciwnie, pragną znów żyć, wykorzystując maksymalnie każdy dzień, śmiać się, czuć wolność, swobodę, bez troskę, nie chcą tak naprawdę nigdy dorosnąć, wołają zamknąć się we własnym świecie „wiecznej iluzji” i udawać, że są szczęśliwe. Niestety, oszukując siebie, nigdy nie zmieniają swojego postępowania, nie zasmakują prawdziwej radości, miłości, gdyż w nic nie wierzą, nie mają nadziei. Zabijają ją, zatracając się w codziennym piciu. Alkohol pozwala im zapomnieć o wewnętrznym bólu, koi ich smutek i żal, przynosi ulgę oraz pozorny spokój schorowanym duszom. Codziennie zaglądając do kieliszka, poszukują tak naprawdę samych siebie, licząc na akceptację ze strony otoczenia wraz ze swymi ułomnościami, lękami, obawami, kompleksami, które starają się ukrywać. Te kobiece dusze odzwierciedlają jednostkowe tragedie, są skarbnicą wewnętrznych osobistych przeżyć bohaterek, stanowią odbicie pustej, zdegradowanej, pozbawionej wartości rzeczywistości. W niej potrzeba akceptacji ze strony drugiego człowieka, a w tym przypadku ze strony mężczyzny, od

¹² М. Мамаладзе: *Театр катастрофического сознания: о пьесах: философских сказках Вячеслава Дурненкова на фоне театральных мифов вокруг «новой драмы»*. «Журнальный зал» 2005, № 73. <http://magazines.russ.ru>.

których z łatwością Swieta i Lilia się uzależniały, starając się jednocześnie zachowywać swoją niezależność, doprowadziła do wyniszczenia kobiecej osobowości. Zbrutalizowanie żeńskich zachowań, dehumanizacja wszelkich wartości oraz desakralizacja pojęcia „kobiecego”, ukazują zatem nowe kobiece oblicze ze swymi skrajnymi zachowaniami, które niczym w krzywym zwierciadle odzwierciedla nieco zdeformowany, wypaczony obraz rosyjskiej kobiecej duszy.

Lora i Olga, dwudziestokilkuletnie siostry, bohaterki sztuki *Я убил Лору Палмер* (*Ja zabiłem Lorę Palmer*) J. Maksimowej również mają chore, wyniszczone przez nałóg dusze oraz umysły. I choć trawi je wewnętrzny niepokój, strach, obawa przed utratą silnej woli i ponownym poddaniem się narkotykom, cały czas wierzą, że uda im się zwyciężyć. Dziewczyny te — w przeciwieństwie do Swiety i Lili, które tylko mówiły o nadziei, wypowiadając puste frazesy i marząc o ziszczeniu się wielkich, nieosiągalnych marzeń — chcą zrealizować swoje plany na przyszłość, by wieść spokojne życie. Lora czuje się szczęśliwa oraz spełniona u boku męża Dimy, natomiast Olga, samotna i bezustannie adorowana przez wielu mężczyzn, czerpie satysfakcję z życia towarzyskiego oraz zawodowego — jako aktorka pragnie zdobyć rozgłos i uznanie. Siostry jednak tylko z pozoru wydają się zadowolone ze swojego życia, w rzeczywistości każdego dnia muszą zmagać się ze swymi słabościami, niedostatkami i charakterem, wymazując z pamięci nieciekawą przeszłość. To nie jest łatwe, niczym bumerang powraca bowiem do nich ze zdwojoną siłą uporczywa, natrętna i destabilizująca po części ułożone już życie pokusa zasmakowania kokainy czy heroiny, od których były uzależnione. Punktem zapalnym staje się oczekiwana długo wizyta Olgi w ich rodzinnym domu, który opuściła dosyć dawno, uciekając do upragnionej Moskwy, krainy szczęśliwości. Siostry straciły, jak się okazuje, ze sobą kontakt, żadna z nich nie wie, jaką życiową drogę obrały i co się z nimi działo do tej pory. Przyjazd Olgi związany z urodzinami, które wraz z siostrą obchodzą jednocześnie, przerywa nerwowy nastrój panujący pomiędzy Lorą a jej mężem Dimą, który nigdy nie poznał siostry żony. Jej spóźnienie i nagłe, oszałamiające pojawienie się z walizkami w niewielkim, dwupokojowym mieszkaniu przypomina świetnie rozpoczęty spektakl, z charakterystyczną, decydującą o przebiegu akcji aktorką w roli głównej. Olga powala Dimę na kolana — jest nią oczarowany, wprost zachwycony nie tyle samą jej urodą oraz wdziękiem, jaki roztacza wokół siebie (bohaterka jest wysoka, szczupła, zgrabna, uśmiechnięta i pełna energii), co modnym, drogim, przyciągającym uwagę strojem, wskazującym na fakt, że żyje w dostatku i zalicza się raczej do grona osób z tej „wyższej półki”. Jej pewność siebie, bezpośredniość trochę go przytłaczają, jednak szybko znajdują wspólny język. Polubili się z wzajemnością.

Tradycyjne rodzinne spotkanie upływa w miłej dla Olgi i Dimy atmosferze. Oboje stają się sobie bardziej bliscy, chętnie rozmawiają i częstują się

trunkami, co sprzyja chęci otworzenia się na drugą osobę, zwierzenia się z najskrytszych sekretów, co też robią. Tutaj „pęka bańka mydlana” — zauroczenie Olgą i jej światowym życiem ginie, bohaterka nie jest bowiem aktorką, ale porównać ją można do zwykłej prostytutki, ponieważ większość czasu spędza na tapczanie u reżyserów, licząc na otrzymanie roli. Ogranicza się do sypania ze wszystkimi, którzy są w stanie zagwarantować jej pracę. Z czegoś trzeba żyć, jak sama podkreśla, a Moskwa rządzi się swoimi prawami. W wielkim mieście trzeba walczyć o dobrą posadę, o każdy grosz, by nie zostać „wyrolowanym” i nie odjechać z kwitkiem do domu. Poznawszy panujące w tym biznesie reguły, można pokochać lub znienawidzić ten zawód, jak i otaczającą człowieka monumentalną przestrzeń wraz z jej mieszkańcami. Żyje się tutaj ciężko. Bohaterka jest tego świadoma i rozumie, iż w każdej chwili może stracić pracę. Takie posady zajmują przecież o wiele młodsze, „ambitniejsze”, bardziej „utalentowane” dziewczyny, pragnące, tak jak ona, zasmakować innego, ciekawszego życia. Z tego wszystkiego trudno zrezygnować. Trzeba się po prostu dostosować do otoczenia, jak robi to Olga, która przywykła do luksusu, markowych ubrań, specyficznego środowiska. I chociaż nigdy nie będzie miała wśród jego przedstawicieli odpowiedniego uznania oraz nie zagra upragnionej roli Anny Kareniny, bo dostał ją „jakiś gej”, których w Moskwie jest teraz wielu, to i tak jest jej tam dobrze. Wystarczy tylko „ухватиться за эту Москву”, by czuć się dowartościowanym oraz spełnionym na swój sposób. Tę frapującą dla słuchaczy opowieść Olgi nagle przerywa uwaga Lory, dotychczas milczącej i wykluczonej z rozmowy. Rozpoczyna ona swoją historię, jakby chciała przerwać tę beztroską, przepelnioną pustą radością paplaninę siostry, by dać jej do zrozumienia, że w jej przypadku życie ma całkiem inny smak. To smak goryczy, cierpienia, poczucia zagubienia oraz pustki, spowodowany przykrym wydarzeniem sprzed lat, które odcisnęło piętno na jej niewinnej wówczas duszy oraz splamiło jej honor. Lora jako młoda dziewczyna, wracając późnym wieczorem do domu, po kłótni z siostrą, która pijana upokorzyła ją podczas przyjęcia ze znajomymi, została wykorzystana przez nieznanego mężczyznę, oferującego jej swą pomoc.

Zdezorientowanie Olgi, jej zdumienie oraz rozpacz po tym, co usłyszała, powodują, że dopiero teraz dociera do niej, dlaczego jej siostra jest nieszczęśliwa. Obie są przecież ofiarami, tylko każda z nich inaczej odreagowuje negatywne doświadczenia. Olga ze swym charakterem woli się narkotyzować, uprawiać seks z każdym i wszędzie, chce czuć się wolna, bo umysł i tak ma zniewolony, nie tylko przez narkotyki, ale również przez mężczyzn, traktujących ją przedmiotowo. Taki sposób egzystowania zadowala ją, bo łatwiej przecież być uzależnionym, poddawać się ciągle czemuś i komuś, mając z tego przyjemność i korzyść. Świadczy to również o tym, iż bohaterka ma słaby charakter, próbuje coś osiągnąć, ale nie własnymi siłami. Musi być stale

od kogoś zależna, przez kogoś kierowana. Mężczyźni wykorzystują więc słabości Olgi, która na to przyzwala, bo tylko w ten sposób czuje, że ma w nich wsparcie, to ją w pewien sposób dowartościowuje. W takiej sytuacji można przyjąć, że prezentuje ona postawę kobiecego postfeminizmu, ponieważ próbuje być niezależna finansowo, zawodowo czy też prywatnie, starając się walczyć o pozycję w społeczeństwie, co przejawia się często w najprostszych czynnościach, począwszy od tych domowych, skończywszy na biznesowych relacjach, gdzie — jak się okazuje — zdecydowanie dominują mężczyźni. Oni po raz kolejny stawiają warunki, dyktują, jak dalece w swych zamierzeniach może posunąć się kobieta pragnąca wewnętrznej stabilizacji, ugruntowanej pozycji zawodowej czy też uznania we własnym środowisku. Nie pierwszy raz zmagania bohaterek z mężczyznami, ale przede wszystkim z własnymi, negatywnymi przekonaniem, emocjami, utwierdzającymi je w poczuciu niskiej wartości, w braku pewności siebie czy zaangażowania, doprowadziły je do tkwiącego w nich poczucia niezaspokojenia w sferze osobistej, zawodowej, jak i lęku przed światem zewnętrznym, przed odrzuceniem lub niezrozumieniem. W takim przeświadczeniu żyje Lora, siostra Olgi, której nałóg, jakiemu się poddała, tłumił jej strach przed życiem, przed tym, by nie zostać ponownie skrzywdzoną. W niej jednak drzemie kobieca siła. Posiada ona ukryte piękno oraz czystą duszę, która również wynaturza się, deformuje, zbrutalizowany, zdehumanizowany świat nie napawa bowiem optymizmem, nie ma w nim miejsca na piękno, szczerłość czy dobro, jest za to brzydota, fałsz, obłuda i deprawacja.

Wewnętrzny bunt Lory nie zostaje stłumiony, przeciwnie — potęguje się, gdy nie może dostać od siostry upragnionej kokainy, za którą tęskni, jak za przyjaciółmi. Ich też już nie ma pośród żywych, odeszli w imię „białej śmierci” lub przesiadują w domach dla chorych psychicznie. W końcu bohaterka, zmęczona atakiem hysterii, zasypia na łóżku przy ścianie — tak myślą Olga i Dima. Ona jednak nie śpi, łka bezdźwięcznie, bez łez, tłumii w sobie krzyk i ból rozdzierający ją od środka. Czuje, myśli, analizuje, przeżywa, bada każdy ich szept, każde postękiwanie, aż nie wytrzyma i zakrada się do kuchni. Tam zażywa znalezioną w torebce siostry dawkę narkotyku, osuwa się na podłogę i zastyga w bezruchu do rana. O poranku martwą znajduje ją Olga, a zaraz po niej — niczego nieświadomy mąż. Lora umiera bezsensownie, jej śmierć nie jest owiana żadną tajemnicą. Wprost przeciwnie — tytuł sztuki *Ja zabiłem Lorę Palmer*, wskazuje dosłownie i w przenośni na sprawcę tego czynu. Fizycznie śmierć nastąpiła poprzez narkotyki, które młoda bohaterka zażyła w nadmiarze, lecz zabili ją jej najbliżsi: mąż oraz siostra. W jej smutnym i marnym jestestwie miała ona jedynie z nimi najlepszy kontakt, czuła, że łączy ich wyjątkowa więź. Została ona naruszona z powodu braku zaufania, godności oraz szacunku, gdyż tych wartości nie ma we współczesnym człowieku, jak stara się przekazać autorka. Tego wszystkiego, jak również ciepła,

zrozumienia, współczucia i oparcia Lora szukała w rodzinie, na której się zawiadła, co doprowadziło ją do załamania nerwowego, a w efekcie końcowym — do śmierci. Nawet Dima, uważający się za jej wybawiciela, który poznał ją, gdy ta chciała się jemu oddać za połowę rubla, by mieć na „działkę”, nie sprostął zadaniu prawdziwego, kochającego mężczyzny czy męża. On, jak i siostra, która ją opuściła w najtrudniejszym dla niej momencie, nie rozumiał jej w ogóle, żyjąc — jak się okazuje — nie z nią, ale obok niej. Lora wybrała więc prawdziwą wolność, wybawienie, bo w przeciwieństwie do Olgi rozumiała jej znaczenie. Nie chciała cierpieć, być niewolnicą własnej schorowanej duszy, mieć poczucia niespełnienia, ograniczenia ze strony otaczających ją ludzi czy też wyniszczających jej organizm używek. Skoro wszelkie wartości upadły, ludziom zabrakło już nadziei, wszyscy zatracili się we współczesnym chaosie i utracili poczucie przyzwoitości, honoru, stali się sprzedajni, dwulicowi, po prostu „bylejacy”, to jej egzystencja nie miała dla niej żadnego sensu.

By ten sens zachować, Sasza, kolejna postać kobieca, tym razem z dramatu *Вавилонская башня* (*Wieża Babel*) J. Siemionowej, ucieka w pasję malowania. Jej twórczość odzwierciedla stan ducha malarki, ukazuje całą prawdę o życiu, jakie prowadzi, i tym, co dotyka ją bezpośrednio, z czym musi się mierzyć każdego dnia. Problem znaczący stanowi jej otoczenie, którego unika, co poświadcza na każdym kroku jej bliska koleżanka, Kristina. Tylko ona ma z nią jeszcze kontakt, bo pozostali znajomi dawno się od niej odwrócili, uznając ją za trudno dostępną dziwaczkę, niepotrafiącą normalnie rozmawiać. Sasza nie pojmuje, dlaczego ludzie widzą w niej odmienca czy wariatkę. Dla niej posiadanie własnej pasji, twórcze podejście do życia, zaangażowanie w robienie tego, co lubi się najbardziej, dla przyjemności, nie dla pieniędzy, jest zjawiskiem normalnym. Kristina, będąca jej przeciwieństwem, szybko sprowadza ją na ziemię, uzmysławiając, że tak nie jest, Sasza, tak bardzo pochłonięta malowaniem obrazów, przestała bowiem zauważać, w jakim świecie i w jaki sposób funkcjonują współcześni ludzie. Nikt nie ma na tyle odwagi ani chęci i tak wielkich pokładów miłości oraz energii, by oddawać się w pełni pracy, która stanowić ma wyznacznik naszego jestestwa. Bez zamiłowania, ale za to z wielkim zacięciem, na siłę, by dorównać innym, robi się teraz kariery, interesy, kręci się biznes i mnoży pieniądze, wszystko ma być od początku do końca przemyślane, precyzyjne, dające efekty i zawsze pozytywne rezultaty. Tworzenie sztuki absolutnie kłóci się z takim modelem pracy, bo zawiera się w niej idea wzniosłego piękna, uszlachetniająca człowieka, dająca ukojenie oraz satysfakcję duchową, a nie materialną. Dla bohaterki malowanie obrazów, głównie pejzaży, ale również postaci ze świata realnego i nierealnego, oraz zapełnianie nagrobnych elips podobiznami z czarno-białych fotografii stanowi specyficzną terapię. To pewnego rodzaju trans, w który popada Sasza każdego dnia, tworząc unikatowe dzieła, mające na celu uleczyć jej cierpiącą duszę, nie potrafi ona bowiem przyjąć tej rzeczywistości,

w której nie znajduje zrozumienia. Ucieka od niej i od ludzi, ponieważ są oni — jak sama stwierdza — okrutni, zimni, martwi, więcej życia dostrzega w nieżyjących postaciach ze zdjęć, gdyż są zawsze uśmiechnięci, uwiecznieni wraz z rodzinami, dziećmi, przyjaciółmi, nigdy w pojedynkę.

Nie robiąc nic, przeżywając każdy dzień tak samo, bez celu, marnotrawiąc jego wartość, ludzie stają się zobojeźniali na wszystko, co ich otacza. Tacy są rodzice Saszy, z którymi mieszka ona pod jednym dachem. Czuć od nich nie tyle chłód, martwość, co alkohol, rujnący ognisko domowe. Dom bohaterki również jest surowy, zimny, głośny, krzykliwy, co chwilę przewijają się przez niego jacyś znajomi „tatusia”, wypijający skradzione z pracowni artystycznej (czyli kuchni) Saszy rozpuszczalniki lub inne potrzebne jej środki czyszczące. Pijany ojciec nic sobie z tego nie robi, potrafi tylko wszczynać awantury i podnosić rękę na córkę, choć ta próbuje go za każdym razem usprawiedliwiać. Dzieje się tak, ponieważ Sasza widzi w ludziach dobro, pomijając ich złe czyny oraz zachowanie i tłumacząc sobie przy tym, że każdy może się zatracić i zgubić. Dlatego na obrazach maluje tytułową, zrzuconą wieżę Babel, a nawet Sąd Ostateczny, podkreślając, że symbolizuje to upadek człowieka, który nie dostąpi raju na ziemi z powodu swojego destruktywnego postępowania. Kiedyś ludzie potrafili ze sobą rozmawiać, teraz nawet ojciec z córką nie odnajdują wspólnego języka. W takiej sytuacji bohaterka nie widzi dla siebie innego ratunku, niż ucieczka w świat kolorowych palet, białego, czystego płótna, malowania, które daje *katharsis*, jest symbolem wewnętrznej przemiany, metaforą przekształcania zła w dobro, śmierci w życie, beznadziei w nadzieję. Kristina chciałaby jednak, by jej przyjaciółka wyszła ze swej skorupy, spod klosza, chroniącego ją od „brudu”, jaki ją otacza. Jednak ona chce żyć inaczej, nie potrzebuje chłopaka, do czego namawia ją koleżanka, nie zależy jej na randkach, trzymaniu się za ręce, wychodzeniu do kina. Sasza pragnie pozostać w tym wielobarwnym, wyidealizowanym świecie, bo tutaj czuje się najlepiej, niczym w transie zamalowuje pędzlem na kartach papieru szarą, nijaką, brudną rzeczywistość, tworząc własną projekcję idealnego świata, z idealnymi ludźmi, o idealnych charakterach. Z tej iluzji szybko wyprowadzają ją jednak odgłosy płynące z tej realnej przestrzeni, w której funkcjonują nie do końca poprawni i ułożeni mężczyźni oraz kobiety, poszukujący nici porozumienia, tak jak Sasza, która wierzy, że zachowa własną indywidualność czy tożsamość, nie jest bowiem uzależniona od punktu widzenia mężczyzn, ich poglądów, pieniędzy, wpływów i pozycji, dlatego może swobodnie, zgodnie z własnymi przekonaniem oraz wolą, kształtować swój kobiecy charakter.

Pokonywanie mentalnych barier, codziennych przeszkód oraz przeróżnych problemów ściśle związanych z zawieraniem i utrzymywaniem kontaktów damsko-męskich czy też z kształtowaniem relacji międzyludzkich w szerokim tego słowa aspekcie stało się priorytetami w prezentowanych tu utworach. Zważając na ich wymowę oraz autorskie założenia, zaprezentowałam

poszczególne sylwetki rosyjskich kobiet, kobiet-bohaterek najnowszych sztuk, które na tle literatury feministycznej tworzą nowy, niepowtarzalny obraz „kobiecej duszy”. Kobieta względem istniejących rosyjskich realiów czy w korelacji z mężczyznami przejawia różnorakie oblicza, wyjawiając tym samym swój niebanalny charakter oraz nietypową mentalność.

Эвелина Цемпа

**В КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ РУССКОЙ ЖЕНСТВЕННОЙ ДУШИ
— ПОДХОД ПОСТФЕМИНИСТСКИЙ**

Резюме

В статье представлены пьесы трёх драматургов: Гульнаны Ахметзяновой, Юлии Максимовой и Елены Семеновой, которых творчество принадлежит к драматургическому течению новых русских «провинциалов». Для них ведущим мотивом является город вместе с его жителями, как и проблемы человека с неонатуралистским сознанием. Сосредоточиваясь на поведении героинь, анализирую их характер в сопоставлении с действительностью и мужским взглядом. Такого типа сопоставление указывает их нетипичный русский менталитет и подчёркивает различия в понимании авторов русских пьес и представителями феминистской литературы.

Главные слова: пост-феминистский, неонатурализм, «провинциалы», десакрализация, постмодернистский

Ewelina Cempa

**THE DISTORTING MIRROR OF RUSSIAN FEMALE SOUL
— A POST-FEMINIST PERSPECTIVE**

Summary

The article presents plays of the three female playwrights, Gulgara Achmietzianowa, Julia Maksimowa and Jelena Simionowa, the works of whom are a part of new drama trend of the Russian “provincials”. The main theme of their plays is city with its dwellers, but first of all they focus on human everyday problems looked at with a neo-naturalist consciousness. Focusing my attention on the behaviour of the plays’ heroines, I analyzed their character by juxtaposing it with the reality and worldview of men. This type of confrontation shows the heroines’ untypical Russian mentality and underlines the differences between understanding of the women’s issues by the authoresses of the Russian theatrical plays and the representatives of the feminist literature.

Key words: post-feminist, neo-naturalism, “provincials”, desecration, postmodernist

Душа и тело в контексте сексуальной революции. *Белый ангел с черными крыльями* Дианы Балыко

Мария Полякова

Человек — это душонка, обремененная трупом.

Этикет

Слова древнеримского философа как нельзя лучше отражают извечную борьбу духовного и материального и, принимая во внимание пренебрежительное определение «душонка», стоик тем самым как-бы предрекает судьбу человечества в битве за доминацию одного либо другого. В разные времена перевес оказывался на стороне то духовного, то материального, но уже издревле наиболее просвещенные люди своих эпох призывали к поиску гармонии между телесным и духовным. Актуально это и в наши дни — эру потребительского общества, эру, в которой тело и душа приобрели значение товара. Такое положение вещей отражается практически во всех культурных проявлениях человеческой деятельности начиная спортом: бодибилдинг («строительство тела»), преследующий прежде всего цель создать красивое и сильное тело, с довольно значительным акцентом на «красивое»; и оканчивая выставками, экспонатами которых являются специальным способом законсервированные человеческие останки целиком либо отдельные органы¹. Особое место в XX и XXI веке занимает проблематика, связанная с «женской» темой, что во многом было предопределено социальными изменениями в обществе и нашло отражение во многих литературных произведениях.

Одним из наиболее значительных событий в социологическом плане второй половины XX века была так называемая сексуальная революция. Это явление большинство исследователей относят к шестидесятым годам, однако необходимо принимать во внимание специфику условий внутри каждого государства, в которое проникали социальные перемены, свя-

¹ Как пример можно привести известную передвижную выставку «Миры тела» немецкого анатома Гюнтера фон Хагенса.

занные с изменением нравов общества. Говоря о сексуальной революции на постсоветском пространстве, нельзя не отметить ее значительно позднейший приход, нежели это имело место в западно-европейских и скандинавских странах. Связано это было прежде всего со специфическим устройством советского общества, поэтому большинство социологов отмечает изменение нравов на территории Восточной Европы именно только после распада Советского Союза. Однако существуют мнения, относящие сексуальную революцию в теперь уже бывшем СССР к семидесятым годам, как например Игорь Семенович Кон — один из первых сексологов в Советском Союзе:

Когда говорят, что сексуальная революция в СССР началась с перестройкой и гласностью, хочется возразить: «Ничего подобного!» Социологические исследования однозначно показывают, что сдвиг произошел в 70-е годы. Только тогда всё происходило «под ковром», вслух говорить об этом запрещалось, потому что был моральный кодекс строителя коммунизма².

В разговоре Кона с Морозовым подчеркивается, что сексуальная революция была прежде всего «женской революцией» и внесла изменения в сознание общества относительно понятий женской сексуальности и репродуктивности здоровья.

Общедоступными становятся антиконцепция и знания о половой жизни и интимных отношениях. Вместе с этим появляется множество литературы, фильмов, программ освещающих темы секса. С одной стороны это должно было давать понятие, существенное для интимной жизни каждого человека, воспитывать молодежь для будущего функционирования в собственной семье. Но с другой, как это часто бывает, появилось также множество отрицательных явлений, связанных с темой секса: нахлынувшая порнография, ставящая прежде всего коммерческие цели, доступность материалов с извращениями сексуального характера, а что из этого вытекает — часто предметное отношение к женщине. Естественно, в сущности такой поверхностный подход к изменениям в обществе, вызванными понятиями сексуальной революции — раскрепощенность и кажущаяся вседозволенность, не отражает главных идей, гласящих представительницами женского пола.

Вообще, предпосылки сексуальной революции в Европе относят уже к началу XX века, что было вызвано натуральными потребностями изменений в обществе. Здесь необходимо подчеркнуть, что в список «бунтующих» входили прежде всего пункты из основной декларации прав человека, а прежде всего право на образование и избирательное право,

² Из беседы с Андреем Морозовым для «Частного корреспондента», за 20.01.2009. Доступно также на: <http://www.chaskor.ru>.

несколько позже появились также требования получать за работу столько же, сколько за ту же деятельность получали мужчины. Постепенно эту борьбу за, казалось бы сегодня, уже очевидные права, прикрыли новые открытия в области сексуальной психологии и антиконцепции, дающие женщине потенциальную возможность, в сущности, вести также и интимную жизнь на равне с мужчинами, не страшась последствий (напр. беременности). Именно этот аспект стал наиболее важным для массмедий, которые в силу своего бесспорного влияния на большинство общества стали «лепить» идеал современной женщины. В этом плане нет ничего удивительного в том, что, как это не кажется абсурдом, своеобразной иконой второй половины XX века становится кукла Барби, созданная на подобие немецкой куклы Лилли — «сек-бомбы», предназначавшейся для взрослых мужчин:

Многие из нас, как кажется, могут утверждать, что такие иконы культуры как Барби совершенно не опасны, если их сравнивать с женщинами, которые худы, как щепки, без единого недостатка или морщинки, вечно молодые (по крайней мере на обложках журналов или в MTV). Однако это и есть женщины, внешний вид которых полностью соответствует вымышленному образу Барби, и обозначает это скорее всего то, что ее влияние усиливается с точки зрения ее же значения как иконы культуры, представляющей женщину в главной степени как некий предмет сексуального и эстетического характера³.

Именно определенный внешний вид, причем принимая во внимание огромную популярность Барби во всем мире, мы считаем не нужным уточнять, какой именно, и внешнее благополучие становится своеобразным эталоном счастливой женщины. Это представление настолько распространилось, что уже и наши собственные тела перестали быть «помехой»: сегодня практически каждая женщина может изменить свою фигуру, лицо; все более и более распространенными становятся операции по увеличению бюста, перманентный макияж, наращивание волос, ногтей и т.д. При всем этом далеко на задний план отошли вопросы о развитии личности, приобретении знаний, духовности и внутренняя работа над своим характером. Уже кажутся давно забытыми слова поэта, написанные впрочем не так давно:

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день и ночь, и день и ночь!⁴

³ M.F. Rogers: *Barbie jako ikona kultury*. Przeł. E. Klekot. Warszawa 2003. с. 41. Перевод мой — М.П.

⁴ Стихотворение Николая Заболоцкого *Не позволяй душе лениться*, написанное в 1958 году.

Такие призывы кажутся скорее смешными в XXI веке, где главенствующую роль в восприятии мира приобретают массмедиа, формирующие тем или иным образом ценности общества потребителей. Одним из продуктов становится и тело, которое можно себе «купить» у хирурга или косметолога:

В потребительской культуре физические черты начинают восприниматься как пластически изменяемые. При достаточно упорных «услиях» и «работе над телом» человек может достичь желаемый внешний вид. Этот способ мышления опирается на то, что визуально, направляя наше внимание на мир взглядов, зеркал и спектаклей, в которых «глаз» является самым важным чувством, а тело — предметом его интереса⁵.

Это наблюдение одного из выдающихся социологов нашего времени находит подтверждение в окружающем нас мире: большинство реклам, целая масса фильмов, телевизионные шоу представляют женщину как некую оболочку: тело, с определенными «типичными женственными» чертами. Здесь нельзя не привести высказывания одной из активных деятелей на социальном, политическом и научном поприще — Александры Банот:

Телу женщины неотчего освободиться — женского тела просто не существует. Существует только предмет, товар. Анализ реклам показывает, что женщина является украшением, дополнением к машине, квартире и наконец — к мужчине⁶.

Такое представление женщины не может не отражаться в восприятии ее в обществе, ведь социологи давно уже сигнализируют огромное влияние массмедий на сознание поколений⁷. Необходимо отметить, что этот процесс не относится только к мужской части населения, но также в большой степени и к женской. К тому же, принимая во внимание явление глобализации, восприятие женщины как продукт, товар «разносится» по всему миру, не исключая и Республики бывшего СССР.

Литература, как принято считать, являлась и является своеобразным зеркалом, «отражателем» социальных процессов, изменений в сознании общества и окружающей действительности. Говоря о Беларуси, как об одной из Республик бывшего Союза, нельзя пройти мимо того, как явления, связанные с сексуальной революцией, проявляются в ее

⁵ Высказывание Mike'a Featherstone'a (1991), цитирую за Mary F. Rogers: *Barbie jako...* с. 166. Перевод мой — М.П.

⁶ А.Е. Банот: *Kobiety w historii — historia kobiet. Dyskurs feministyczny w Polsce*. W: *W kregu gender*; Red. E. Mandal. Katowice 2007, с. 54. Перевод мой — М.П.

⁷ Как пример можно привести работу Кристины Панковской: K. Pankowska: *Rzeczywistość medialna jako problem pedagogiczny*. „Kultura Współczesna” 2000, nr 1—2.

современной литературе. Принимая во внимание близость Беларуси и России в культурном, историческом, языковом и политическом планах, нельзя не отметить общность процессов, протекающих в этих двух государствах. Именно поэтому можно говорить о похожих, а даже одинаковых тенденциях, касающихся литературы и типов литературного героя.

Тема сексуальной революции, а скорее даже ее последствий, стала довольно актуальной в творчестве многих писателей, а в гораздо большей степени писательниц. Отметим, что в конце XX века появляется и начинает активно функционировать термин «женская проза», что уже является своеобразным следствием процесса отделения писательниц от писателей:

Выделение «женской прозы» из общего массива современной литературы обусловлено сочетанием факторов: автор — женщина, центральная героиня — женщина, проблематика так или иначе связана с женской судьбой. Существенную роль играет и взгляд на мир с точки зрения женщины, с учетом женской психологии. В 1990-е годы «женская проза» официально была признана литературным явлением. В настоящее время проза выделяется как устойчивый феномен отечественной литературы, проходят дискуссии, собираются конференции, публикуются специальные исследования, анализирующие творчество писательниц⁸.

Естественно, женская проза не является совершенно новым явлением, о ней, без сомнения, можно говорить относительно творчества например Марины Цветаевой, Анны Ахматовой, а, говоря о белорусской поэзии — о Людке Сильновой; однако в более масштабном плане, как самобытное литературное явление, она дает о себе знать в 80-е, 90-е годы. В эти годы появляется целый ряд писательниц, пишущих о женщинах, их проблемах, слабостях, психике и т.д., здесь можно привести хотя бы такие имена как Людмила Петрушевская, Людмила Улицкая, Нина Садур, Татьяна Толстая, Светлана Василенко, Марина Палей и многие другие. Говоря о женской прозе конкретно в Беларуси, среди писательниц можно выделить Светлану Алексиевич, Марию Роуду, Алену Брава, Еву Вежнавец, Марыйку Матысевич и др.; хотя с другой стороны, следует помнить, что это явление в белорусской литературе еще не так широко распространено, как в соседней России. Здесь необходимо подчеркнуть, что в Беларуси пока вышли только два сборника произведений писательниц: *Жанчыны выходзяць з-пад кантролю*⁹ и *Пакахай мяне, калі ласка*¹⁰, но их появление вызвало споры и дискуссии, вращающиеся прежде все-

⁸ И. Попова, Т. Губанова, Е. Любезная: *Современная русская литература*. Тамбов 2008.

⁹ Сост. и ред. сборника Александра Дынько. Минск 2007.

¹⁰ Ред. сборника Борис Петровича и Алесей Пашкевич. Минск 2009.

го вокруг вопроса: а надо ли вообще выделять женскую прозу из «настоящей» литературы?

[...] в понятие «женской прозы» она [Александра Дынько] вкладывает не просто биологический фактор авторства, а «уникальный мир женщины», мир ее чувств, мироустройства отраженные в их текстах, особую литературно-эстетическую составляющую. Александра заметила, что все литературы мира прошли этот этап, и в Беларуси, находящейся в центре Европы, это было необходимо. Борис Петрович, составитель второго сборника, не разделяет такое положение дел. Он не видит необходимости делить литературу на женскую и мужскую, ведь там всегда были и те и другие. Иначе говоря, существует лишь «настоящая» литература¹¹.

Далее автор статьи пишет о большом снижении серьезности со стороны редакторов второго сборника «проблемы связанной с необходимостью культурно-социальной реабилитации женского творчества в белорусской системе общественных ценностей (что в свою очередь ведет и к пересмотру понятия „мужского” в условиях кризиса традиционных морально-этических установок требующих коррекции)»¹². Это может быть, по словам А. Дынько, вызвано игнорированием факта самобытности женской прозы как таковой, или более меркантильным поводом: борьбой за место среди профессиональных писателей, зарабатывающих этим занятием себе на хлеб¹³. Так или иначе в настоящее время появляется все большее количество писательниц, освещающих проблемы женщин с точки зрения самих женщин в современном им/нам мире. Одной из них является Диана Балыко — драматург, поэтесса, сценарист, автор многочисленных книг по практической психологии, изданных одним из крупнейших московских издательств. Несмотря на достаточно молодой возраст (Балыко совсем недавно отмечала свое тридцатилетие), писательница уже обрела широкую известность: ее произведения были поставлены в Минске, Москве, Львове, Нижнем Новгороде, Витебске и многих других городах¹⁴. Но не только популярность повлияла на выбор нами Д. Балыко, важным фактором стала также сама личность драматурга, представляющая собой своеобразное воплощение образа «женщины успеха». Писательница очень часто и по видимому охотно дает интервью, как для газет, так и для телевидения, много рассказывает о себе, а в Ин-

¹¹ И. Соломатина: *Беларусская современная женская литература как terra incognita или по следам участия в дискуссии: «Kinder — Küche — Kirche — Knihi»*. «Культурнае жыццё» за 29.04.2010. Доступно на: <http://belintellectuals.eu/publications/385/>

¹² Ibidem.

¹³ См. Н. Манцэвич: *Беларускія пісьменніцы не любяць, калі іх называюць прыгажунямі?* Беседа с Александрой Дынько. «Культурнае жыццё» за 22.10.2010. Доступно на: <http://belintellectuals.eu/publications/382/>

¹⁴ Подробнее см. на официальном сайте Дианы Балыко: <http://www.dia-blo.net/user/biography.php>

тернете можно найти невероятное количество ее фотографий. Благодаря этой постоянно появляющейся информации, можно представить более полный анализ образа главной героини одной из наиболее известных пьес Д. Балыко *Белый ангел с черными крыльями*¹⁵.

Произведение раскрывает судьбу молодой минчанки Нины с интересной фамилией — Вич. Импульсом к созданию драмы по словам автора послужила настоящая ситуация:

Однажды мне позвонила подруга, которая живет в другой стране, двух сутках езды на поезде от Минска, и сказала: «Ты можешь приехать?», и я не спросила зачем, купила билеты и поехала. Оказалось, что она сдает анализ на ВИЧ. Две недели я пробыла с ней, мы вместе ходили за результатами. Она оказалась ВИЧ-инфицированной. Мы в Интернете искали информацию о больных людях, смотрели статистику, беседовали с врачами, ходили в центр профилактики СПИД [...]»¹⁶.

В пьесе главная героиня также сдает анализ на ВИЧ, который оказывается положительным, что вносит кошмар в жизнь Нины, усиливая бесконечную потребность в поддержке и понимании. Однако доктор предупреждает девушку:

про факт тестирования пока никому не говорите... В социальном плане не очень-то приятная болезнь¹⁷.

Здесь необходимо отметить, что в Беларуси проблема заболеваний ВИЧ и СПИДом довольно актуальна, о чем свидетельствует хотя бы само количество больных. Примечательно, что большинство из них принадлежит к возрастной группе от 15 до 29 лет. Важно также, что если еще несколько лет назад основной причиной заражений было использование нестерильных игл, шприцов (в основном наркоманы), то в этом году число зараженных половым путем намного превысило предыдущие показания и составило 75,4%. Значительно возросло и количество ВИЧ-инфицированных женщин: с 37,9% до 50,3%¹⁸. Очень важным фактом, явившемся плодом работы нескольких лет, стал законодательный проект *О предупреждении распространения заболеваний, представляющих*

¹⁵ Пьеса была написана и актуализировалась в промежутке 4 декабря 2004—20 февраля 2010 года.

¹⁶ Д. Балыко: *Как продвинуть свой талант в Беларуси?* „Interfax.by” за 25.09.2008. Доступно на: www.interfax.by/article/27859

¹⁷ Здесь и далее цитирую по электронному изданию Д. Балыко: *Белый ангел с черными крыльями*. Доступно на: <http://www.dia-blo.net/user/biography.php>

¹⁸ По официальным данным число больных на 1 июня 2010 года выносит 11157, однако исследователи предупреждают, что это число намного выше, т.к. многие не знают о своем ВИЧ — статусе. Информация доступна на: <http://www.pmlus.org/content/view/861/37/>

опасность для здоровья населения, вируса иммунодефицита человека, гарантиях граждан, имеющих такие заболевания. В нем фактически содержится попытка приравнять ВИЧ к таким заразным заболеваниям как туберкулез. Это, естественно вызвало несогласие со стороны многих обществ, ведущих разную деятельность, направленную на помощь больным и их близким. Подкрепляет справедливое недовольство и координатор программ общества ЛЖВ по адвокации Елена Григорьева:

Заражение ВИЧ, в отличие от туберкулеза, в большей степени зависит от поведения человека, его приверженности к ответственному половому и социальному поведению. Так, на протяжении 20 лет мировой статистикой не зафиксировано ни одного случая передачи ВИЧ-инфекции бытовым путем. Таким образом, нельзя приравнивать людей, живущих с ВИЧ, к больным открытой легочной формой туберкулеза или к людям, имеющими острые инфекционные заболевания¹⁹.

Все это указывает на несомненную актуальность и возможные причины популярности пьесы *Белый ангел с черными крыльями*, затрагивающей представленную тематику.

Вернемся к нашим размышлениям относящимся к образу женщины, формируемому массмедиями, ее роли в обществе и самосознании. Глобализация и поверхностная трактовка явления сексуальной революции формирует во многих странах определенный подход к женщине как к некому «продукту», товару, где доминирующим фактором можно назвать телесность и внешность. Такой образ, появившись в России, Беларуси и других республиках, хотя-нехотя должен был войти в конфронтацию с имеющимися уже представлениями о женственности.

Образ русской/славянской женщины был создан многими великими писателями различных времен, он раскрывал за их внешним обликом одухотворенность, нравственность, благородство, жертвенность, мудрость. Таковы героини Пушкина, Лермонтова, Толстого, Некрасова, Брюсова и многих других. В социалистическое время женщина, как уже равноправный «строитель коммунизма», стала носительницей высших моральных идеалов и ценностей общества. Так или иначе женскому образу приписывалось духовное богатство и практически большинство поступков и решений рассматривалось под призмой нравственных норм. Во время перестройки и гласности открывается «железный занавес» и общество захлестывает коммерческая продукция запада совершенно разного характера, в том числе и «продукты» сексуальной революции. Неподготовленное общество не успевает впитывать в себя все новое,

¹⁹ Е. Спасюк: *В Беларуси ВИЧ хотят приравнять к туберкулезу*. «Naviny.by. Здоровье» за 4.11.2010. Доступно на: http://naviny.by/rubrics/zdorovie/2010/11/04/ic_articles_292_171105/

поэтому наиболее усваиваются навязчивые рекламы, фильмы, внося в сознание масс уже «опробованную» модель женского идеала, где тело главенствует над душой. Здесь примечательно привести высказывание Д. Балыко, произнесенное ею в одном из интервью:

Я все время спрашиваю свое тело, удобно ли ему заниматься тем или иным. Если ему удобно работать за компьютером, то мы с ним это делаем, если тело хочет преподавательской практики, то мы отправляемся заниматься преподаванием. Дело в том, что я не играю в садо-мазо игры со своим телом. И мне не понятна сентенция, что художник должен быть голодным. Чтобы заниматься творчеством мне и моему телу должно быть хорошо и комфортно²⁰.

Далее во время беседы писательница говорит, что для нее нет разницы между телом и душой, что это только два названия одного и того же явления²¹. Здесь появляется невольный вопрос: нашла ли писательница столь желанную многими гармонию души и тела, или же по ее мнению душа должна работать, чтобы телу было хорошо? С другой стороны не зря бытует мнение, что «в здоровом теле здоровый дух», оно как нельзя лучше подходит к героине *Белый ангел с черными крыльями*, которая больна и телом и душой.

Нина Вич — девушка из материально благополучной семьи, в которой однако не находит духовной и моральной поддержки, встречалась с любившим выпить художником — Пашкой. Именно поэтому квартира, которую отчим купил для нее, в скором времени оказывается притоном, местом постоянных пьянок. Несмотря на это молодые люди горячо любят друг друга, хотя, когда мы знакомимся с Ниной они уже некоторое время не встречаются и не общаются. Причиной разлуки послужила измена девушки, которую она объясняет уже практически в конце пьесы Паше:

Нина: Ты не поверишь.

Пашка: Чему?

Нина: Тогда с Серым, я думала, что это ты...

Пашка: Не лги!

Нина: Я была просто так ужасно пьяна!

Пашка: Не лги!

Нина: А потом ты ушел, и я выгнала его. Я сидела в углу и выла.

По видимому именно эта случайная половая связь и приводит Нину в Центр профилактики СПИДа, где она знакомится с доктором — при-

²⁰ Ю. Мицкевич — интервью с Дианой Балыко: *Диана Балыко раскрывает тайны накануне юбилея*. «Naviny.by. Культура» за 26.03.2009. Доступно на: http://naviny.by/rubrics/culture/2009/03/26/ic_articles_117_161869/

²¹ Ibidem.

влекательной внешности гомосексуалистом Самойловым и с «гламурной» медсестрой — Анжеликой. Последняя постоянно пытается склонить доктора к сексу, вызывая его на откровенные, часто циничные разговоры о физических взаимоотношениях, не лишенных однако чувства юмора:

Анжелика подходит близко, смотрит в глаза, тянет губы для поцелуя.

Самойлов: Гламурная Анжелика, ты заставишь меня сменить ориентацию...

Анжелика садится к нему на колени: Может я этого и хочу. У меня всегда была идея доказать голубому прелесть гетеросексуальных отношений.

Самойлов: Ну, попробуй.

Анжелика запускает пальцы в его шевелюру.

Самойлов поет: Районы, кварталы, жилые массивы...

Я ухожу, ухожу в пассивы...

Анжелика не реагирует. Трется носом о лицо Самойлова.

Самойлов: Перестань. Ты же знаешь, у меня есть парень...

Анжелика: Самойлов, ты такая буська. *Встает с колен.* Как ты можешь с мужиками?

Самойлов: А ты?

Анжелика гордо: Я женщина.

Анжелика цинична и в отношении к пациентам, что выражается в ее частых насмешках и отсутствии сочувствия к Нине. Главная героиня же, после вторичного подтверждения результата не дожидается третьего — решающего, начинает пить и обзванивать своих „бывших”, из которых никто, как оказывается, ее не помнит или просто не признается в знакомстве с ней. Последний разговор с Пашкой доводит Нину до нервного срыва и она, сначала пробуя безуспешно застрелиться, выпивает горсть таблеток, что приводит к ее смерти. Далее героиня видит сон: все ее близкие вместе с Пашкой, решившим просить ее руки, приносят подарки, заботливо суетятся, накрывая праздничный стол на ее день рождения и Новый Год. Приходит и Самойлов с Анжеликой, он приносит результат третьего анализа — отрицательный, он же и обнаруживает мертвую Нину. Уже в самом конце, когда закрывается занавес, главная героиня крадись из-за кулис видит своего ангела — хранителя, который обещает ей всегда быть рядом.

Ангел — олицетворение духовного, присутствует уже в самом начале пьесы на портрете Нины, написанной Пашкой, который тот продает Самойлову. Это два персонажа, которые испытывают чувство любви и сочувствия по отношению к главной героине. Сама же Нина видит во сне своего ангела белым с черными крыльями и с «глазами в пол-лица». Это наводит мысль о разорванности ее внутреннего мира: с одной стороны более или менее случайные связи, которые можно расценивать как использование своего и чужого тела для кратковременного удовлетворения

сексуальной потребности; с другой — рассказание и желание измениться, а тем самым признание духовного начала:

Господи? Дай мне маленькую отсрочку, на год, на два... хотя бы на месяц... чтобы побыть с Пашкой, чтобы попросить у него прощения... Господи, дай нам с ним хотя бы одну ночь... И маме... пусть только маме не будет больно. Она ведь ни в чем не виновата. Господи, ну, хоть сколько минут... Я буду хорошей, Господи, я буду жить по-другому. Я знаю, как... мне просто нужно немного времени.

В этом контексте можно расценивать ВИЧ — инфекцию как своеобразное наказание за легкомысленность и плохое отношение к собственной душе, а тем самым и к телу. Можно также рассматривать заболевание как некое испытание, ведущее в конечном итоге к очищению главной героини. Однако важным, как кажется, является само в себе введение в пьесу тематики СПИДа и желание автора обратить внимание на эту проблему, ведь недаром в уста доктора вложены слова:

Самойлов: [...] Ко мне приходили одни наркоманы, и уличные проститутки, тоже наркоманки. Девчонки чуть подлечивались и снова уходили на панель, оставляя мне визитки с номерами телефонов, обещая обслужить бесплатно, если вдруг что... Уже потом было много тех, кто ничем не заслужил такого подарка судьбы.

Анжелика: Кто же?

Самойлов: изнасилованная подонками старушка. Беременная девочка, которой ВИЧ принес на хвосте супруг. Он был ее первым и единственным мужчиной. Школьница, которая попробовала героин. Один раз. Дети, инфицированные врачами. Просто хорошие люди.

Появление в пьесе ангела — своеобразного зеркала души, призывает задуматься над сущностью нематериальных ценностей, духовной гармонии, однако дорога к их познанию и претворению в жизнь у каждого своя. В этом плане интересен персонаж Бабушки Нины. Она увлекается астрологией, которую изучала «у самого Глобы!» и неотступно следует ее предписаниям. На основании одного из них Бабушка отказывается взять Нину на время к себе, ссылаясь на «космическую несовместимость». Но это объяснение на самом деле может быть только предлогом, чтобы не помочь Ольге — своей дочери, основная же причина, как кажется, лежит в желании отыграться за свои обиды:

Ты вспоминаешь обо мне, только когда что-то нужно. А когда что-то нужно мне — фиг. Я болею — никто не зайдет, еду и лекарства приносит соседка. Мне нужен ремонт — черта с два. Диван разваливается — и так сойдет... Телескоп, чтобы за звездами наблюдать — блажь на твой взгляд. Помочь родословную раскопать — некогда. Я всем говорю, что ты в командировке, а сама целыми днями стою у окна...

Очень возможно, что именно поэтому Бабушка сосредоточилась прежде всего на себе и даже не замечает того, что у Нины тяжелый период в жизни и что она очень нуждается в любви и внимании со стороны близких. Более того, идя в ногу со временем, пожилая женщина посещает кружок — секту: Познание бога через секс. Само уже название отражает перевернутость в осознании сущности духовности. Люди духовные, «просветленные» всегда стремились освободиться от материальных желаний, от тела, которое воспринимается как тюрьма для духа. Согласно большинству верований, только в этом случае возможна гармония с самим собой и окружающим миром. Секс же, как одно из физических наслаждений, не должен становиться главной целью, а должен быть естественным выражением любви к другому человеку. В конце пьесы, когда Нина видит свой «прекрасный сон», эта мысль появляется в высказывании Бабушки:

[...] гуру объяснил нам, что удовольствие от секса только тогда станет полным, когда мы очистим душу — примиримся с родными, простим врагов и возлюбим ближнего, как самого себя.

Однако это происходит уже после того, как Нина «уплыла в иллюзорную страну счастья», потеряв свою телесную оболочку. Кажется, что только тогда главная героиня осознает важность духовного начала, понимает, чем является любовь, и это дает ей желанное счастье и покой. В жизни же Нина до самого конца испытывает горечь и озлобленность на всех вокруг, не исключая и себя:

Виновата, виновата, виновата: СПИД убьет меня... Господи, я чувствую его прямо под сердцем, как тогда ребенка, полтора года назад... ВИЧ, ВИЧ, ВИЧ... стучит...

Ну, прости же меня, Господи! Будь милосердным! Странно... когда ты разговариваешь с Богом — это называется МОЛИТВА, а когда Бог с тобой — ШИЗОФРЕНИЯ...

Нет, я не пойду за этим чертовым результатом. И так все понятно. Ненавижу это слово — положительный. Положительный мальчик, положительная оценка, положительный результат... Положите меня в гроб... Не-на-ви-жу.

Здесь появляется упоминание о ребенке, которое только пару раз мелькает в тексте не заостряя на себе внимания. Однако видно, что это очень мучает Нину — тогда, когда тело благодаря абортному освобождению от «обузы», душа продолжает болеть, не давая героине покоя. Может быть это является одной из главных причин того, что девушка не может найти счастья, своего места в жизни, что она ищет способ как умереть:

Уйти! Исчезнуть! Вон из тела.
Душе немислимо легко
Отторгнув вехи и пределы,
И свадебное молоко. Уйти, как в солнечное танго,
Сквозь равнодушия поток,
И сок дурманящего манго
Пронзит висок.

Так Нина, как бы следуя совету доктора Самойлова: «В новом году активно избавляйтесь от всякого хлама: вещей, людей. Люди обязательно будут сопротивляться. Никому не нравится быть хламом, даже, если об этом не говорят открыто и в лицо», избавляется от самой себя. Таким образом в пьесе показана победа духовного над телесным и материальным.

Белый ангел с черными крыльями затрагивает важные проблемы нашего времени: поверхностный подход к идеям сексуальной революции, влекущий за собой раскрепощение нравов, легкомысленное отношение к собственному телу и такой же подход к нему других. Это идет в паре со все более ослабевающим вниманием к соответствующему духовному развитию и отсутствием соответствующих знаний и воспитания. Последствия этого процесса видны не только в духовном оскудении общества, но, как это не прискорбно, и в статистиках различных заболеваний, передающихся половым путем.

Все более возрастающей проблемой во всем мире, вытекающей также из непонимания идей сексуальной революции, является снижение возраста начала половой активности, что часто приводит к беременности несовершеннолетних:

По данным Международной федерации планирования семьи, ежегодно в мире становятся матерями 15 млн. девочек 14—16 лет. Пять миллионов «ранних мадонн» совершают аборт. В Беларуси каждый год 4000 девушек до 18 лет избавляются от первого эмбриона.

Нечаянную беременность провоцирует легкомыслие и бездумная смена партнеров. Многие подростки не могут приобрести контрацептивы из-за банального отсутствия денег. Около 15% новорожденных, брошенных в родильных домах Минска, — «дети детей». Крошечные «отказники» становятся обитателями социальных приютов²².

Важно отметить, что эта проблема не зависит от уровня благополучия в какой-то определенной стране, с ней столкнулась и Польша, и Англия, и Германия и многие другие государства. Это может послужить веским доказательством отрицательного воздействия массмедий в огромном

²² См. поробнее Т. Федина: *Репродуктивное здоровье — 2009: тревожные итоги.* „Interfax.by” за 29.12.09. Доступно на: <http://www.interfax.by/article/57428>.

масштабе на воспитание поколений, с которым практически невозможно справиться ни родителям, ни школе. Отношение к женскому телу как к товару, частое проникновение секса, причем все более и более открытого, на экраны телевизоров, даже в дневное время, не говоря уже об Интернете, представление легких и поверхностных отношений между людьми, — все это не может не влиять на сознание не только детей и подростков, но даже взрослых. При всем этом наблюдается снижение числа передач, фильмов, посвященных культуре, несущих определенные знания, развивающих духовно.

В этом контексте интересно взглянуть на еще одну сторону творческой личности Д. Балыко, проявившуюся на этот раз не только в поэзии, но также в позировании к своим стихам²³. Это в большинстве своем любительские фотографии, причем некоторые из них в голом виде. Чему это должно служить, для нас осталось загадкой, но может быть это и есть современный способ привлечения читателей, может быть самой поэзии уже не хватает? Хотя некоторые стихи кажутся довольно интересными и оригинальными и, кажется, еще лучше бы воспринимались, если бы поэтесса позволила без своих «иллюстраций» каждому окунуться в мир образов и воображения. Но, наверное, такие времена теперь, и тело, как их неотъемлемая часть, не может остаться в стороне, становясь средством саморекламы и привлечения большего интереса к своей особе и тем самым к своему творчеству.

²³ Здесь мы имеем в виду книгу стихов Д. Балыко: *Окна настезь*, доступную в электронном виде вместе с фотографиями на официальном сайте автора: <http://www.dia-blo.net/user/index.php>.

Maria Polakowa

CIAŁO I DUSZA W KONTEKŚCIE REWOLUCJI SEKSUALNEJ BIAŁY ANIOŁ Z CZARNYMI SKRZYDŁAMI DIANY BAŁYKO

Streszczenie

Przedmiotem artykułu są przeobrażenia ciała i duszy w kontekście rewolucji seksualnej. Autorka omawia relacje pomiędzy tym, co duchowe, a tym, co materialne, a więc właśnie ten związek, który uosabia Nina Hif, główna bohaterka *Białego anioła z czarnymi skrzydłami* autorstwa młodej białoruskiej poetki i dramatisarce Diany Bałyko. Treść sztuki odzwierciedla bieżące problemy współczesnych społeczeństw, w szczególności skupiając się na ubogiej świadomości na temat życia seksualnego kobiet.

Słowa kluczowe: rewolucja seksualna, ciało, HIV, Białoruś, Bałyko

Maria Polakowa

**BODY AND SOUL IN THE CONTEXT OF SEXUAL REVOLUTION
THE WHITE ANGEL WITH BLACK WINGS BY DIANA Balyko**

Summary

The article focuses on the transformations of body and soul in the context of sexual revolution. Relations between the spiritual and the material are analysed, as embodied in Nina Hif, a major character in *The White Angel with Black Wings* by a young Belarusian poetess and playwright Diana Balyko. The discussed meritorical content exposes the current problems of contemporary societies, with particular focus on the consequences of impoverished awareness in the sexual lives of women.

Key words: sexual revolution, body, HIV, Belarus, Balyko

Indeks osobowy

- Abaszewa Marina 123
Achmadulina Beła 72
Achmatowa Anna 76, 77, 183
Achmietzianowa Gulnara 166—168, 171, 172
Ahejewa Wira 47—49,
Aksakow Konstanty 26
Albert Karl 117
Aleksander II 27
Alieksijewicz Swietłana 183
Ambroziak Daria 5, 11, 19, 20
Andriejew Leonid 5, 53—56, 59
Andruchowycz Jurij 149, 152, 159
Andrzejewski Jerzy 83, 86
Anniczew Aleksander 102
Annikow Paweł 26
Annikowa Polina 11
Arbatowa Maria 122
Arjamnowa Wiera 124
- Bachofen Johann Jakob 91, 92, 96, 98
Balcerzan Edward 82, 85
Baluch Wojciech 143, 146
Balzac Honoré de 159
Bałyko Diana 5, 179, 184, 185, 187
Banot Aleksandra 182
Barańczak Stanisław 85
Barański Zbigniew 22
Bart Andrzej 83
Basistow Paweł 26
Bazyłow Ludwik 22
Beauvoir Simone de 146
Beethoven Ludwig van 142, 143, 145
Bene Carmelo 142
- Bestużew Aleksander 19
Bestużew Mikołaj 18
Betko Irina 5, 148, 164
Bezwiński Adam 12
Bielowa Anna 13
Bieniewicz Grigorij 62, 63, 65, 66
Bieroń Tomasz 100
Blaim Artur 78
Błok Aleksander 53
Bogajew Oleg 172
Bogdański Aleksander 103
Borisow Andriej 15, 18
Borisow Piotr 18
Borowska Lilia 172
Brambeus Baron (właśc. Józef Sękowski) 11
Brawa Alena 183
Breżniew Leonid 136
Briusow Walerij 186
Brookes-Rose Christine 100
Brückner Aleksander 24
Brzeziecki Andrzej 85
Brzozowski Zbigniew 81
Bułgakow Siergiej 66, 67
Bułhakow Michaił 121
Burzyńska Anna 88, 100, 140, 143
Buskirk van Emily 74
Butler Judith 141
- Cempa Ewelina 5, 165, 178
Chajecka Jelena 88, 89, 94, 95, 97, 99, 101
Chałacińska-Wiertelak Halina 55
Chrzanowska Agnieszka 117
Chwin Stefan 82, 84

- Courtenay Jan Niecisław Ignacy Baudoin de 76
 Culler Jonathan 100
 Cwietajewa Marina 183
 Cybienko Jelena 22
 Cymborska-Leboda Maria 55, 73
 Czechow Antoni 137
 Czernyszewski Mikołaj 27
 Czerwiński Marcin 65
 Cziczkanowa Aleksandra 172
 Czukowski Korniej 76
- Dawydow Wasilij 15
 Dedecius Karl 81
 Defoe Daniel 137
 Degler Janusz 50
 Deleuze Gilles 143
 Derrida Jacques 143
 Dickinson Emily 85
 Dobrolubow Mikołaj 27
 Dołgoruka Natalia 12
 Dołgoruki Iwan 12
 Dostojewski Fiodor 21, 64—66, 82
 Dowłatow Siergiej 144
 Dudyszkin Stiepan 26
 Durnienkow Wiaczesław 172
 Dybel Paweł 140
 Dyńko Aleksandra 183, 184
- Eco Umberto 99, 100
 Einstein Albert 142, 145
 Eliade Mircea 65
 Empedokles z Akragas 103
 Epiktet z Hierapolis 179
 Eppel Asar 84
 Esquivel Laura 165
 Eustachiewicz Lesław 33
 Evdokimow Paul 68
- Fatiejewa Natalia 130
 Featherstone Mike 182
 Fiedina Tatiana 191
 Fiedotow Georgij 65
 Filipowicz Kornel 82, 83, 85—87
 Fiszman Samuel 22
 Florenski Paweł 67
 Fokkema Douwe 165
 Fonwizina Natalia 15
 Foucault Paul Michel 143
- Franko Iwan 45, 46
 Freud Zygmunt 92, 93
 Fromm Erich 89, 91—93, 95, 96, 98, 100, 103, 108
 Frost Robert 85
- Galina Maria 88, 89
 Gałaktionowa Wiera 122
 Genis Aleksander 121, 122
 Gide Andre 78, 79
 Ginzburg Lidia 5, 70, 72—79
 Gippius Zinaida 73, 74
 Glinka Siergiej 12
 Głowacki Janusz 81, 82
 Goethe Johann Wolfgang von 137
 Goffman Erving 72
 Gogol Mikołaj 137
 Gombrowicz Witold 81, 83, 85, 86
 Gornfeld Arkadij 21
 Gotfryd Jan 61
 Gozdek Agnieszka 73
 Grabbe Christian 109
 Gracla Jadwiga 5, 53, 60
 Gricenko Ołeksandr 46
 Grigorjew Apollon 26
 Grigorjewa Jelena 186
 Gubanowa Tamara 183
 Guin Le Ursula Kroeber 89
- Hagens Gunther von 179
 Hahn Wiktor 22
 Harris Jane Gary 78
 Hauptmann Gerhart 29
 Hitler Adolf 141—145
 Hłasko Marek 84, 85, 86
 Hofmannsthal Hugo von 54
 Hubicka Irena 135, 137
 Huelle Paweł 82, 83, 85
 Hundorowa Tamara 47
- Iwanowa Olga 11
 Iwaszkiewicz Jarosław 83, 86
 Izdrik Jurij 151, 164
- Jampolski Boris 130
 Janaszek-Ivaničková Halina 165
 Jarniewicz Jerzy 84, 85
 Jentalcewa Aleksandra 15
 Jeremin Michaił 27

- Jermołowa Maria 27
Jeszkiliew Władimir 151
Jewreinow Nikołaj 54
Joyce James 84
- Kablukowa Natalia 144
Kapuścik Jerzy 55
Kapuściński Ryszard 82, 84
Karatajew Artiom 108
Kästner Erhart 62
Kastorski Siergiej 22
Klekot Ewa 181
Klimowicz Tadeusz 72
Kławdiw Jurij 172
Kobyłańska Olga 47
Kolada Nikołaj 136, 166, 167, 172
Komarnicka Elżbieta 165
Komisaruk Ewa 140
Kon Igor 180
Kononenko Eugenia 46, 47, 50, 150, 153,
154, 156, 157, 159—162
Konwicki Tadeusz 83, 85—87
Korniejenko Agnieszka 50
Korycka Agata 5, 45, 51
Kosacz Larysa 46
Kostenko Konstantyn 172
Kowalski Piotr 110
Kozłow Iwan 12
Krall Hanna 84
Kraskowska Ewa 71, 140
Kraszewski Józef Ignacy 22, 23, 25
Krzemionka Dorota 117
Kucharska Eugenia 22
Küchelbecker Wilhelm 19
Kuleszow Władimir 24
Kusznier Aleksander 77, 78
Kuźmina Irina 71
Kuźmina-Karawajewa Jelizawieta (Skobcowa
Maria, Matka Maria) 5, 61—68
- Lacan Jacques 143
Larin Siergiej 84
Larkin Philip 85
Laszczak Wanda 5, 12, 61, 68, 69
Lejderman Naum 138, 140
Lenin Włodzimierz 141—145
Lermontow Michaił 186
Lewandowska Irena 140
Lipowiecki Mark 121, 122, 138, 140
- Lis Kazimiera 18
Liubieznaja Jelena 183
Loggio Józef 12
- Łabuszewska Anna 89
Łebkowska Anna 140, 141
Łoboda Andriej 22
Łomonosow Michaił 81
Łosski Włodzimierz 65
Łotman Jurij 12
Łotman Lidia 22, 23
Łucewicz Ludmiła 73, 74
Łunin Michaił 11
- Maciejewski Zbigniew 78
Majkow Apollon 26
Maksimowa Julia 166, 167, 173
Malej Izabela 67
Małek Eliza 61
Mamaładze Maja 172
Mancewicz Nasta 184
Mandal Eugenia 182
Mańkowska Nadieżda 142
Markowski Michał Paweł 88, 100, 140, 143
Martynow Aleksander 26
Marzęcki Józef 117
Matysiewicz Maryjka 183
Mazurek Halina 3, 5, 10, 29, 43, 44
Merzyński Sergiusz 48
Michajłow Michaił 26
Mickiewicz Julia 187
Mieleszko Tatiana 128
Mieriezkowski Dmitrij 73
Mięsovska Lidia 5, 135, 146, 147
Mikos Jarosław 10
Miller Nancy K. 88, 100
Mirbeau Octave 29
Monkiewicz-Święcicka Karolina 71
Moric Junna 72
Morozow Andriej 180
Mrozek Sławomir 81
Mucha Bogusław 5, 12, 21, 28, 144
Murawiov Artamon 11, 12, 15
Murawiov Mikołaj 17
Murawiov Nikita 11
Murawiova Aleksandra 14, 15
Mychyda Serhij 47
Mycielska Gabriela 146
Myśliwski Wiesław 81, 83, 86

- Narbikowa Waleria 72
 Naryszkina Jelizawieta 15
 Niedziela Marta 5, 102, 119
 Niekrasow Mikołaj 26, 186
 Nietzsche Friedrich 49
 Nieuważny Florian 22
 Nikołajew Piotr 21
 Nocuń Małgorzata 85
 Nowaczyński Piotr 61
 Nowak Tadeusz 83, 86, 87
 Nycz Ryszard 140

 Oboleński Jewgienij 11, 15
 Odojewski Aleksander 18, 19
 Olesza Jurij 121
 Orkan Władysław 29, 32—34, 37, 43, 44
 Ostrowski Aleksander 22, 27
 Owidiusz 137

 Palamas Grzegorz 65
 Palej Marina 183
 Pankowska Krystyna 182
 Pann Lidia 138
 Paszkiewicz Aleksiej 183
 Pawletko Beata 5, 70, 80
 Pawliszin Marko 151
 Pawluczuk Włodzimierz 104, 106
 Pawlyczko Sołomija 45, 47, 49, 52
 Pietrowicz Boris 183, 184
 Pietruszewska Ludmiła 5, 72, 122, 135—146,
 183
 Pilch Jerzy 81—83, 86, 87
 Piłat Walenty 136
 Pisarska Justyna 5, 81, 86
 Pisiemski Aleksy 5, 21—27
 Polak Andrzej 5, 121, 133, 134
 Polakowa Maria 5, 179, 192
 Poliszczuk Jarosław 47, 49
 Pomianowski Jerzy 30
 Pomorski Adam 82
 Popławska G.A. 137
 Popowa Irina 183
 Potiechin Aleksy 22
 Pratt Sara 73
 Priesniakow Oleg i Władimir 172
 Prus Kazimierz 4
 Puszkur Galina 122, 126—128, 131—133
 Puszkina Aleksander 14, 137, 186
 Putnam Tong Rosemarie 9

 Radomska Beata 89, 91
 Rajewska Ewa 82, 85
 Rajewski Mikołaj 13
 Rieszetnikow Siergiej 172
 Riviere Joan 146
 Rogers Mary F. 181
 Rorty Richard 100
 Rouda Maria 183
 Rowieńska Tatiana 71, 124, 126, 141
 Rozen Anna 15
 Różewicz Tadeusz 81
 Rudniow Paweł 136
 Rykowa Daria 122
 Rylejew Kondratij 12, 19

 Sadur Nina 5, 72, 102—104, 106—111,
 113—114, 117—119, 183
 Sand George (właśc. Dudevant Aurora) 24
 Sarachanowa Ała 12
 Sawkina Irina 122, 123, 129, 131
 Scott Joan Wallach 128
 Sczaniecka Maria 65
 Sękowski Józef 11, 21, 22
 Shaw Bernard 29
 Siemionowa Jelena 167, 176
 Siemionowa Maria 88—90, 92, 96, 98, 100
 Sienkiewicz Henryk 84
 Sierocka Krystyna 22
 Sigarijew Wasilij 172
 Silnowa Ludka 183
 Skabiczewski Aleksander 26
 Skłodowska-Curie Maria 10
 Skoropanowa Irina 143—145
 Skotnicka Anna 145
 Skruna Jolanta 24, 27
 Skuratowski Wasilij 151, 160
 Sławnikowa Olga 72
 Śliwowski Rene 26
 Słomczyński Maciej 84
 Sokolianski Aleksander 114
 Sołomatina Irina 184
 Sołowjow Włodzimierz 53, 64, 66
 Sommer Piotr 85
 Sontag Susan 143
 Sowiński Grzegorz 49, 89, 91
 Spasiuk Jelena 186
 Špidlik Tomáš 65
 Staff Leopold 29, 38, 40, 43, 44
 Starczewski Albert 22

- Starosielska Ksenia 5, 81—86
Stasiuk Andrzej 82, 85
Stefanowska Lidia 151
Stepnowska Tatiana 144, 145
Striepietowa Pelagia 27
Suchinow Iwan 17
Sudermann Hermann 54, 55, 59
Sugiera Małgorzata 143, 146
Swobodin Aleksander 137
Syczowa Lidia 122
Szczërba Lew 76
Szekspir William 85, 137, 142, 145
Szeremietiew Borys 12
Szewczenko Taras 46
Szustow A.N. 62, 63
Szymak-Reiferowa Jadwiga 12, 70, 72
Szyborska Wisława 82, 83, 135
- Tartakowski Andriej 11
Tatarkiewicz Anna 65
Tatarkiewicz Władysław 103
Tokarczuk Olga 82, 83, 85
Tokariewa Jana 73
Tokarz Bożena 4
Tolstoj (Tolstaja) Tatiana 5, 72, 121, 122, 124—133, 183
Tolstoj Lew 5, 21, 29—33, 35, 37, 39, 42—43, 186
Toulouse-Lautrec Henri de 83
Trofimowa Jelena 123
Trubecka Jekaterina (Katasza) 15, 16,
Trubecki Siergiej 11, 15, 16
Turgieniew Iwan 21
Tuwim Julian 82
- Ugniewska Joanna 99
Ukrainka Łesia 5, 45—50
Ulczenko Jewgienia 109, 118
Ulicka Ludmiła 72, 122, 183
Umińska Bożena 10
Urbańczyk Stanisław 114
- Valdés Maria Elena de 165, 166
- Wajl Piotr 121, 122
Wampiłow Aleksander 136
Wasilienko Swietłana 183
Waszkielewicz Halina 135—137, 141, 144
Widuecka Irma 21
Wieznawiec Ewa 183
Wilk Mariusz 82
Wiśniewska Lidia 113
Wiśniewski Janusz 85
Witkiewicz Stanisław Ignacy 81
Władimirowa Zoja 138
Własowa Zoja 21
Wodziński Cezary 49
Wojciszke Bogdan 109
Wolicka Elżbieta 68
Wołkońska Maria 5, 11—19
Wołkońska Zinaida 14
Wołkoński Siergiej 13, 15
Woroszyński Wiktor 83
Wójtowicz Sylwia 50
Wyspiański Stanisław 29, 37, 38, 42—44
- Zabołocki Mikołaj 181
Zabużko Oksana 45—47, 52, 151, 153, 155—158, 161
Zajęc Joanna 143, 146
Zawalska Izabela 5, 88, 101
Zborowska Nila 47, 52
Zielienski Aleksander 27
Złobin Władimir 73
Zola Emil 29
Zołotonosow Michał 72, 129
Zorin Andriej 74
- Żurek Jerzy 81
Żyłko Bogusław 12

Oprac. *Beata Pawletko*

Redaktor
OLGA NOWAK

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Projekt okładki i strony tytułowej
AGNIESZKA SZYMALA

Korektor
LIDIA SZUMIGAŁA

Skład i łamanie
ALICJA ZAŁĘCKA

Copyright © 2011
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. Nakład: 100 + 50 egz. Ark. druk.
12,5. Ark. wyd. 15,5. Papier offset, kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

ISSN 0208-6336
ISSN 0208-5038