

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
22



NR 3037

22



Rusycystyczne
Studia
Literaturoznawcze

*Rusycyści Uniwersytetu Śląskiego
Strategie badawcze*

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Jadwigi Gracli



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2012

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

**Recenzent
JOANNA MIANOWSKA**

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (<i>Halina Mazurek</i>)	9
Paulina CHARKO: Леонид Андреев — психолог человеческой души. Эхо Достоевского в драме <i>Екатерина Ивановна</i>	11
Jadwiga GRACLA: Na średniowiecznym jarmarku. Dramaturgia Nikołaja Jewreinowa odczytywana współcześnie. (Kilka uwag o dramacie <i>Jarmark na indykt świętego Denisa</i>)	28
Mariola OKHOTKINOVA: Из проблематики определения и значения русской идеи (постановка вопроса)	38
Halina MAZUREK: O niektórych teatralnych aspektach wierszy Mariny Cwietajewej	52
Michał SIUDAK: Dmytro Doncow. Publicysta nieznanym	68
Monika KARWACKA: Nabokov — projekt Literatura	83
Izabela ZAWALSKA: Michaił Epstein — filozofujący humanista i jego alians z fantastyką	92
Marta NIEDZIELA-JANIK: Postmodernistyczna słabość Boga czy słabość człowieka w dramacie Niny Sadur <i>Jaśniepanienka</i>	112
Andrzej POLAK: Między utopią, mitem a historią alternatywną. <i>Moskwa Kwa-Kwa</i> Wasilija Aksionowa	129
Ewelina CEMPA: Postmodernistyczna „rzeczywistość” według Olega Bogajewa a nowoczesne znamiona Nietzscheańskiej kultury	148
Noty o autorach	159
Indeks osobowy (oprac. <i>Jadwiga Gracla</i>)	161

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (<i>Галина Мазурек</i>)	9
Паулина ХАРКО: Леонид Андреев — психолог человеческой души. Эхо Достоевского в драме <i>Екатерина Ивановна</i>	11
Ядвига ГРАЦЛЯ: Ярмарка средних веков — драматургия Николая Евреинова сегодня (несколько замечаний о пьесе <i>Ярмарка на индикт св. Дениса</i>)	28
Мариола ОКХОТКИНОВА: Из проблематики орпедления и значения русской идеи (постановка вопроса)	38
Галина МАЗУРЕК: О некоторых театральных аспектах стихотворений Марины Цветаевой	52
Михаил СЮДАК: Дмитрий Донцов неизвестный публицист	68
Моника КАРВАЦКА: Набоков — проект литература	83
Изабела ЗАВАЛЬСКА: Михаил Эпштейн — философствующий гуманитарий и его связь с фантастическим	92
Марта НЕДЕЛЯ-ЯНИК: Постмодернистская слабость Бога или слабость человека в драме Нины Садур <i>Панночка</i>	112
Анджей ПОЛЯК: Между утопией, мифом и альтернативной историей. <i>Москва ква-ква</i> Василия Аксёнова	129
Эвелина ЦЕМПА: Постмодернистская «действительность» Олега Богаева и пост-современные черты ницшеанской культуры	148
Примечание об авторах	159
Указатель имен (сост. <i>Ядвига Грацля</i>)	161

CONTENTS

Introduction (<i>Halina Mazurek</i>)	9
Paulina CHARKO: Leonid Andreyev as a psychologist of the human soul. F. Dostoyevsky's echo in drama <i>Yekaterina Ivanovna</i>	11
Jadwiga GRACLA: The medieval fair or the dramaturgy of Nikolaj Jevreinov against the contemporary era (a few ideas about the drama <i>The St Dennis' indykt Fair</i>).	28
Mariola OKHOTKINOVA: On problems of concretization and meaning the nation "Russian idea" (an outline of the issue)	38
HALINA MAZUREK: On some theatrical aspects of Marina Cwietajewa's poems	52
MICHAŁ SIUDAK: Dmytro Doncow — an unknown columnist	68
MONIKA KARWACKA: Nabokov — project Literature.	83
IZABELA ZAWALSKA: Mikhail Epstein — a philosophizing humanist and his alliance with fantasticality	92
MARTA NIEDZIELA-JANIK: A postmodernist God's weakness or man's weakness in a Nina Sadur's drama <i>Pannochka</i>	112
ANDRZEJ POLAK: Between a utopia, myth and alternative history. <i>Moskwa Kwa-Kwa</i> by Wassilij Aksionow	129
EWELINA CEMPA: Postmodern „reality” according to Oleg Bogajew and post-contemporary features of Nietzsche culture	148
Notes of Contributors	159
Index of persons (ed. <i>Jadwiga Gracla</i>)	161

Słowo wstępne

Tom 22. „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” nie jest monotematyczny, jak było do tej pory. Zaprezentować się w nim postanowili wszyscy pracownicy Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Autorzy artykułów piszą o tych zagadnieniach i obszarach literatury rosyjskiej, które ich szczególnie interesują, są przez nich badane dokładniej z myślą o całościowym ich ujęciu w pracach obszerniejszych: w rozprawach doktorskich i monografiach habilitacyjnych.

Jedna grupa pracowników Zakładu zajmuje się prozą narracyjną, głównie dwudziestowieczną, a także przemianami, jakie zachodzą w najnowszym powieściopisarstwie rosyjskim. Niektórzy spośród nich analizują prozę pod kątem jej związków z rosyjską myślą filozoficzną i społeczno-polityczną. Drugi zespół poświęca swoje prace analizie i interpretacji dramaturgii rosyjskiej, w przeważającej mierze współczesnej. Uwzględniane są przy tym zmiany, jakie nastąpiły w teatrze rosyjskim — sztuce z dramatopisarstwem nierozwalnie związanej.

Tak się złożyło, że uwaga śląskich badaczy skupia się przede wszystkim na dwóch epokach w dziejach literatury rosyjskiej — modernizmie i postmodernizmie. Przeobrażenia dokonujące się w najnowszej literaturze ciekawia przede wszystkim ludzi młodych, co zrozumiałe, a ci stanowią gros Zakładu. Znajdują się wśród nich zarówno osoby, które dopiero co skończyły studia, jak i te, które mają już za sobą egzamin na studia doktoranckie i pracują w tej chwili nad kształtowaniem swojego warsztatu badawczego. Niektórzy spośród pokolenia doktorów myślą już o sfinalizowaniu w najbliższym czasie habilitacji. W Zakładzie dokonała się zmiana pokoleń. Z dawnych czasów pozostały tylko dwie seniorki — pisząca te słowa oraz dr hab. Barbara Stempczyńska. Duchowo z literaturoznawcami czuje się związany ukrajinista dr Michał Siudak, który obecnie wspomaga jednak Zakład Lingwistyki Stosowanej.

Żyjemy w dobie ciągłych zmian, które swym zasięgiem objęły również naukę polską. Dzisiejsze pokolenie rusycystów ma już nieco inne podejście do literatury i sztuki Rosji, zdeterminowane nowymi punktami widzenia. Młodzi coraz częściej, z różnym skutkiem, sięgają w swych badaniach poza literaturę, dążąc do odnalezienia jej powiązań z innymi dziedzinami życia i sztuki. Staramy się zatem o zmianę nazwy Zakładu na Zakład Historii Literatury i Kultury Rosyjskiej.

Halina Mazurek

Леонид Андреев — психолог человеческой души Эхо Достоевского в драме *Екатерина Ивановна*

Паулина Харко

Красота! Перенести я притом не могу, что иной, внешний даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны¹.

Ф.М. Достоевский: *Братья Карамазов*

Леонид Николаевич Андреев — это не просто писатель, но, по словам Серафимы Демидовой, «персонифицированный синтез искусств»: писатель, мыслитель, драматург, критик и живописец². Кроме литературы, он занимался философией, культурой, живописью. Автобиографы и исследователи подчеркивают синтетический характер творчества писателя и звучащее в нем сильное автобиографическое начало. Знакомясь в юности с достижениями таких мыслителей как Артур Шопенгауэр или Николай Гартман, писатель проникнулся идеями западных мыслителей, которые отразились в его литературной деятельности. К философии относился как к типу творческой ориентации и форме духовной жизни человека³. Искусство в свою очередь было для него познанием — с его помощью писатель хотел исследовать жизнь человеческого сознания на последних его глубинах. Андреев, заинтересован раскрытием души человека, своим основным тезисом сделал тему живого человека в мертвом мире и тему власти отживающих ценностей. Для осуществления этой задачи пытался соотнести философию и литературу, а представляемые философские взгляды желал включить в образы своих литературных персонажей⁴.

¹ Ф.М. Достоевский: *Братья Карамазовы*. Москва 2004, с. 112—113.

² С.А. Демидова: *Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ*. Автореф. Канд. Дис. Филол. Наук. Москва 2008, с. 11.

³ Ibidem, с. 10.

⁴ Ibidem, с. 13.

Стремясь достичь «последних внутренних пределов» человека и исследуя жизнь сознания на последней его глубине, писатель перенял опыт Достоевского-психолога⁵.

Уже ранние произведения (нпр. *Рассказ о Сергее Петровиче*, 1900) проявляют тяготение к психологии и указывают на желание писателя выступать в своих рассказах и пьесах как психолог. Хорошо это видно в повести *Жизнь Василия Фивейского* (1903), в которой автор «искусно» сочетал «крушение веры героя с настигающим его безумием»⁶. Вообще Андреев в роли художника-психолога «сосредоточивал свое внимание лишь на сугубо избранных чертах характера человека или же на одной из сторон его духовной эволюции»⁷. С рассказа *Красный смех* (1904) начался новый раздел в творчестве драматурга, но все-таки психологизм играл огромную роль в произведениях этого времени. После русско-японской войны, писатель поставил перед собою задачу показать психику, пораженную и убитую войной. Два офицера — герои рассказа — сумасшедший и еще здоровый, но уже сходящий с ума, относятся к войне как к безумию и ужасу. *Красный смех* выразил новые стремления писателя — к философским обобщениям, к раскрытию глубинной сущности изображаемых явлений, для которых он все чаще использовал символику и гротеск⁸. Это привело к новой квалификации творчества Андреева — говорилось об отходе от реализма и сближении с символизмом. Поскольку творчество Андреева было разнообразным, не было единогласия среди критических мнений: например Дмитрий Мирский в *Истории литературы* пишет, что «на самом деле между Андреевым, а символистами очень мало сходства, кроме отхода от общепринятых стандартов и склонности к грандиозному и предельному»⁹. И дальше исследователь говорит: «символисты шли от Достоевского, а Андреев от Толстого»¹⁰, указывая на источники «литературных учителей» писателя. Сам Андреев считал своими учителями трех классиков: Льва Толстого, Федора Достоевского и Антона Чехова¹¹. В настоящей работе нас интересует эхо Достоевского, поскольку его голос наиболее слышен в *Екатерине Ивановне*.

Подобно общественной мысли 10-х годов XX века, писатель отходит от конкретно-социальной проблемы в сторону мистики и физиологии:

⁵ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л. Андреева и В.В. Набокова*. Магнитогорск 2002, с. 6.

⁶ Ibidem, с. 335.

⁷ Ibidem, с. 337.

⁸ Ibidem, с. 338.

⁹ Д.С. Мирский: *История русской литературы*. London 1992, с. 610.

¹⁰ Ibidem, с. 611.

¹¹ См. В.И. Беззубов: *Леонид Андреев и русский реализм начала XX века*. Автореф. Канд. Дис. Филол. Наук. Тарту 1968, с. 14—20.

более чем гражданскими правами женщин в обществе, Андреев занялся обсуждением мистического вопроса о «вечной женственности»¹². Вслед за Достоевским говорил, что «человек есть тайна» и пытался эту тайну разгадать между другими в драме *Екатерина Ивановна*. Используя опыт Достоевского-психолога создал свою художественную концепцию, в которой акцентируется сложный психологизм человека и опасность, скрытая в глубинах его души. В *Екатерине Ивановне*, психологическому анализу подвергается женщина, которая, как говорил сам Андреев, «пришла танцевать в ту жизнь, в которой никто не танцует, зато все толкаются и действуют локтями»¹³.

Затрагивая вопрос о проблеме пола, Андреев, вступил в интересный спор с Михаилом Арцыбашевым, писателем I волны русского исхода. Этот конфликт начался с произведений: *Санин* Арцыбашева и *Анфиса* Андреева¹⁴ и уже с этого времени ясным было, что спор обоих писателей выходит за телесные пределы «женского вопроса». Отражая борьбу гуманизма с реакционным мракобесием, «боролись» с одной стороны «радующий женщину» Андреев, а с другой, выкинувший лозунг «бей женщину», Арцыбашев¹⁵. Следующий этап их спора можно отнести к началу 1913 года, когда Андреев пишет *Екатерину Ивановну*, а Арцыбашев — *Ревность*, в которой находим явные следы пристального внимания автора к пьесе своего литературного соперника¹⁶. Эти произведения, полемизируют друг с другом и представляют два полюса общественного мнения по «женскому вопросу». Сюжетной основой обеих драм послужило одно и то же событие: «покушение мужа на жизнь жены по ложному подозрению в измене»¹⁷. Для Арцыбашева этот сюжетный ход

¹² Ю.В. Бабичева: *Драматургия Леонида Андреева*. Москва 1971, с. 7.

¹³ *Вопросы театра. Сборник статей и материалов*. Ред. В.В. Фролов. Москва 1966, с. 287.

¹⁴ Роман *Санин* Арцыбашев публикует в 1907 году, а два года позже, т.е. в 1909, выходит драма Андреева *Анфиса*.

¹⁵ Ю.В. Бабичева: *Драматургия Леонида Андреева...*, с. 14.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, с. 15. Нить сюжета развивается следующим образом: Георгий Дмитриевич обвиняет Екатерину Ивановну в измене. Отчаявшийся мужчина пытается убить жену и стреляет в нее, однако промахивается. Екатерина Ивановна еще в этот вечер уезжает с детьми в деревню, к матери. Там живет полгода. В то время, пережив ложное обвинение, женщина сознательно совершает тот шаг, который был ей столь несправедливо приписан — начинает истинный роман с Ментиковым, забеременевает, делает аборт. Полгода позже приезжает к ней муж, они мирятся и вместе, всей семьей, возвращаются в Петербург. Там пытаются начать жизнь снова, однако ступившая на путь порока героиня, уже не может остановиться. Екатерина Ивановна подвергается перемене — с жены и матери становится обольстительницей. Соблазняет друга и брата своего мужа, продолжает связь с Ментиковым и постоянно ищет новых любовников. Пьеса заканчивается сценой большого пира у Коромыслова, из которого Катя уезжает, чтобы кутить дальше со следующим мужчиной.

был одновременно финалом драмы — все же ее содержание, постепенно подготовившее трагическую развязку, представляет собою аргументы в защиту мужа-убийцы. В драме Андреева, как пишет Юлия Бабичева, та же ситуация послужила лишь завязкой действия: «сюжет *Екатерины Ивановны* начинают выстрелы мужа, после которых главная героиня подвергается душевному распаду»¹⁸. У Андреева, по мысли Бабичевой, нет аргументов в пользу мужа-убийцы как у Арцыбашева, а даже наоборот — «обвинения выдвигаются против мужа, окружающей среды, всех сложившихся событий и против уклада жизни мелкобуржуазного интеллигентного круга»¹⁹.

Представление героини в кризисный момент ее жизни сближает Андреева с Достоевским, также характеризующимся пристрастностью к кризисным ситуациям. Оба писателя в таких случаях вскрывают перед читателями сложность души, которая, по словам Натальи Макаричевой: «состоит не из одного того, что в ней отчетливо наблюдается [...], в ней есть многое, что мы и не подозревали в себе, но оно ощутимо начинает действовать в некоторые моменты, очень исключительные»²⁰.

Писатель стремился показать образ женщины, соединявшей в себе черты блудницы и Мадонны, живущей в среде, так же грязной как она, но в то же время, строго осуждающей ее поведение. Жестокие правила, которым подвергается общество, приводят к взаимонепониманию: Катю не понимает окружающая ее среда, а Катя не понимает ни среды, ни себя. Ее учили жить по-другому и быть другой, так что она не знает как справиться с новой Екатериной, пробужденной в ней после выстрела. «Я себя боюсь»²¹, — говорит Екатерина Ивановна, подтверждая тезис писателя о невозможности овладения своими мыслями. Она, подобно многим андреевским героям, «проходит мимо себя», поскольку не в состоянии понять своих мыслей, которые являются потоком идей и убеждений²².

Одним из главных вопросов в анализированной драме является вопрос о причинах перемены героини. Наиболее популярное убеждение, представляемое м. др. Пак Сан Чжином²³, говорящее, что источником внешней и внутренней перемены Кати была попытка мужа убить ее, является только мнимым ответом на вопрос о причине метаморфозы глав-

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 7.

²¹ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна*. В: Л.Н. Андреев: *Избранное*. Москва 1996, с. 248.

²² J. Kapuścik: *Leonid Andriejew. Wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989, с. 57.

²³ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева*. Канд. Дис. Филол. Наук. Санкт-Петербург 2007, с. 40—43.

ного персонажа, поскольку Андреев подобно Достоевскому²⁴ считал, что опасность исходит не из внешнего мира, а таится внутри самого человека. Выстрел и оскорбление мужем выступают как повод однократного падения героини, а полное вступление на путь греха могло сопровождаться дремлющим в глубинах ее сознания злом. Невозможно, однако, совсем отбросить роль супружеской ссоры в перемене Екатерины Ивановны, так как она значительно повлияла на пробуждение этого зла, а роль ее сознается не только критиками, но и героями драмы. Георгий Дмитриевич, обвиняет себя в причинности к душевному распаду героини. Он говорит Кате: «Катя, за что я сделал тебе такую боль? [...] за что я измучил тебя?»²⁵ Его душу мучит уверенность в том, что в большой степени он поспособствовал рождению новой Катерины, которой проклятием и счастьем одновременно стало осознание своего тела. Екатерина Ивановна узнает о том, что она красавица, она понимает, что эту красоту можно использовать. С этого момента начинается ее перемена. С осмысления, что она ЖЕНЩИНА.

Важным элементом характеристики психического состояния человека в творчестве так Андреева, как и Достоевского является мотив сна. В произведении он выступает во время разговора Екатерины с Георгием, который спрашивает: «И ты по-прежнему летаешь во сне?»²⁶, на что Екатерина Ивановна отвечает: «Нет», добавляя сразу «Мало»²⁷. Сонные мечтания связаны с соприкосновением с «миром иным»²⁸. Сон как проявление бессмертной человеческой души, указывает на жизнь в каком-то высшем пространстве, в ином, чем земной мире. Мечтая во сне о полете, Екатерина Ивановна проявляет свободную, или стремящуюся к свободе, душу. Последовательное отсутствие сонных мечтаний, свидетельствует о постепенном утрачивании героиней души и внутренней свободы. Мечты во сне о полете — это признак не только свободы, но также нарушения равновесия, что отражается в образе Екатерины Ивановны, находящейся между доброй и злой стороной своего «я»²⁹.

Страдания Екатерины Ивановны во втором действии возникают из-за того, что она не считает себя вправе сделать то, что сделала, даже после троекратного выстрела мужа. Она считает себя виновной и не находит оправдания для своего поступка. И тут появляются Другие, которые с легкостью оправдают этот поступок. Сначала Ментиков, обращаясь

²⁴ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 7—12.

²⁵ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 274.

²⁶ *Ibidem*, с. 276.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 27—30.

²⁹ W. Kopalinski: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, с. 367—369.

к Екатерине Ивановне, произносит: «вы невинная жертва»³⁰, а потом подобное делает Георгий Дмитриевич. Мужчина обвиняет себя, одновременно оправдывая свою жену, даже после признания Кати в измене. В этой дисгармонии и в слове «прости» Георгия Дмитриевича, Константин Цагарели видит причину перемены главной героини, утверждая, что оправдание ее поступка Георгием, а потом просьба простить его, убили в Екатерине сознание греха и привели к рождению новой Екатерины Ивановны — соблазнительницы и любовницы³¹.

Сознавая свой грех и считая себя неправой, Екатерина была ближе Магдалины, чем блудницы. С помощью других она могла вступить на путь ввысь, однако эти другие, воспринимая ее падение как «ничто страшное» (Георгий говорит: «об этом совсем и никогда не надо говорить»³²), уменьшая ее грех, и давая оправдание ее позжему «все могу», приводят Екатерину к потере сознания своего греха, а тем самым к ощущению, что она может все и открывают путь к любезности и соблазну³³.

Появившееся в Екатерине Ивановне убеждение в том, что она может все, отсылает читателей к художественному миру Достоевского и его теории зла и красоты³⁴. Интересующая нас концепция человека у обоих авторов сходна во многом. Макаричева замечает, что Андреев, подобно Достоевскому, ставит многих своих героев «один на один» с предвечными вопросами, соглашаясь с концепцией Достоевского, представляющего человека как существо непостоянное, непредсказуемое, готовое к душевным переломам, подчиняющееся не только разуму, но и страстям³⁵. Одной из главных разниц в понимании человека и человечества, как отмечает Макаричева, является отношение к Богу; так как Андреев отбрасывает существование Бога, для него залогом сохранения личности не может быть вера в Него. У писателя появляются, отсутствующие у автора *Идиота*, экзистенциальное ощущение одиночества (без человека и без Бога) и ощущение смерти как освобождения (Екатерина Ивановна, рассуждая — броситься в пропасть или нет — пытается найти путь к свободе)³⁶. Достоевский отмечал, что зло и добро являются детьми свободы. По мнению писателя, зло заложено в глубине человеческой души, оно связано с личностью. Достоевский видел природу зла как внутреннюю, метафизическую, никогда не внешнюю и социальную. Человек, утверждал автор *Идиота*, есть свободное существо, то есть способное так

³⁰ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 267.

³¹ К. Цагарели: «*Екатерина Ивановна*» Л. Андреева. Харьков 1913, с. 12.

³² Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 276.

³³ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 12—13.

³⁴ *Ibidem*, с. 3—6.

³⁵ *Ibidem*, с. 7—8.

³⁶ *Ibidem*, с. 25—26.

к злу, как и добру, ответствен и за добро, и за зло, которое он сделал³⁷. Для Достоевского нет оправдания злу. Согласно ему человек, будучи на пути зла, с момента, когда начинает думать, что зло его обогащает, падает еще ниже. Не значит ли это, что зло не может привести к добру? Может, однако, только при его изобличении. Достоевский говорил, что только великое страдание от зла может поднять человека на большую высоту.

В драме Андреева, как уже отмечалось, главная героиня страдает от своего грешного поступка. Однако, возможно из-за отсутствия помощи других, ее страдание не приводит к искуплению, а наоборот, Екатерина Ивановна погружается в глубинах зла. Подобно Раскольникову она ставит перед собою вопрос «все ли дозволено»? В *Преступлении и наказании*, Достоевский на этот вопрос отвечает образом свободы, переходящей в своеволие, которое отбрасывая все границы, ведет к ее потере. Екатерина Ивановна немного похожа на Раскольникова в жажде испытать свое могущество, тем самым, приводя себя к духовной гибели³⁸.

Искупление через страдание от зла было бы невозможное, если бы не совесть, самый страшный судья человека. Муки совести могут довести до безумия, до раздвоения личности (что происходит с Иваном Карамазовым, обвиняющим себя в убийстве отца). Достоевский указывает на то, что страдание и муки совести есть последствие зла, но в страдании это зло может сгореть. Если нет страдания, а только плохо понимаемая свобода, тогда может произойти раздвоение личности человека³⁹. Андреев не ведет своего персонажа до конца путем великого писателя. Страдание Екатерины Ивановны не привело к искуплению. Не спасла ее ни собственная совесть, ни Алеша, к которому Екатерина относилась как к совести — борьба за душу героини осталась в проигрыше. В своем страдании она остановилась, не переступив границы, которая могла бы ее избавить⁴⁰.

В третьем действии метаморфоза практически закончена. Катя уже не только жертва своих страстей и окружающего общества; теперь и она пользуется *другими*, т.е. мужчинами. Обращаясь еще раз к концепции зла у Достоевского, вспомним убеждение писателя в том, что человек убивающий другого человека, убивает самого себя (слово «убивать» рассматриваем здесь не буквально, имея ввиду, прежде всего психическое убийство другого через зло ему причиненное). Идя этим путем, можем прийти к выводу, что Екатерина Ивановна, причиняя вред другим, обижает себя⁴¹.

³⁷ Н. Бердяев: *Миросозерцание Достоевского*. Париж 1968, с. 89—90.

³⁸ *Ibidem*, с. 93—96.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ К. Цагарели: *«Екатерина Иванова»...*, с. 13—15.

⁴¹ *Ibidem*, с. 17.

Диалог с Достоевским Андреев ведет также в области художественного пространства своих произведений, которые во многом сходны с пространственными концепциями Достоевского. В творчестве обоих писателей, согласно мнению Макаричевой, «структура пространства ставится в зависимость от процессов и изменений, происходящих в сознании человека»⁴². Поскольку замкнутые пространства соответствуют замкнутым в каких-то рамках душам, то открытые пространства привлекают свободные человеческие души, стремящиеся к подвигам⁴³.

В произведениях Андреева, распаду человеческой души способствует гнилая атмосфера города, примером чего является и исследуемое нами произведение. Будучи у матери, Екатерина Ивановна, пытается бороться за свободу своей души. В Петербурге эта свобода полностью утрачивается. В городе происходит ужасная метаморфоза героини, внешнее пространство еще усиливает деформацию сознания человека. Его особенности оказывают влияние на внутреннее состояние героев и наоборот. Прослеживающуюся взаимообусловленность художественного пространства и сознания человека можем найти в творчестве обоих писателей: Достоевского и Андреева. Замкнутое пространство болезненно действует на психику человека, и противоположно, герой, наделенный типом «уединенного» сознания, стремится к пространству максимально закрытому. При этом образы внешнего замкнутого пространства становятся метафорами замкнутого сознания человека⁴⁴.

Художественный образ пространства не только отражает внутреннее состояние героини, но обладает еще ритмообразующей функцией. Подобно другим художественным образам, он подвергается контрастным движениям — с одного полюса в другой. Первое действие происходит в квартире Георгия Дмитриевича в Петербурге, второе действие в имении матери Екатерины Ивановны в Орловской губернии, а в двух последних действиях героини находятся опять в Петербурге, в мастерской Коромыслова, тем самым нарушается ритмика колебаний от замкнутого к открытому пространству, так как в четвертом действии, оно снова замкнутое⁴⁵.

⁴² Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 27.

⁴³ *Ibidem*, с. 27—28. Стоит заметить, что открытое пространство выполняет и иную роль в творчестве писателя, о чем упоминает Мария Цимборска-Лебода. Исследовательница замечает, что оно, по поводу своей недоступности, иногда рождает в человеке пессимизм. Преодоление замкнутого пространства часто вызывает душевное сотрясение в героях Андреева. См.: М. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Twórczość i styl*. Warszawa 1982, с. 77—89.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Элементы окружающего мира, подобно движениям героини, характеризуются потерянным ритмом, отражающим внутреннее состояние героини. См.: Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, с. 36—62.

Важную роль так у Андреева, как и у Достоевского играют образы дверей, окон, ворот, порогов, которые знаменуют «пограничье» двух миров — рационального и иррационального. Оба писателя в своих произведениях показывают, что опасность таится внутри самого человека. В *Екатерине Ивановне* также появляется характерное для андреевского творчества балансирование на грани двух пространств: внешнего и внутреннего. Окно, к которому подходит Екатерина Ивановна, разделяет два мира, между которыми женщина пытается выбрать. В мастерской Коромыслова, она несколько раз подходит к окну:

Екатерина Ивановна: [...] Там, за окном, эта пропасть. Да, да, это ужасно, это ужасно! *Закрывает глаза ладонями рук и неровными шагами, колеблясь, медленно подвигается к окну [...]*⁴⁶.

Екатерина Ивановна: А если я еще хочу в окно посмотреть? — там (*делая страшные глаза*) про-о-пасть⁴⁷.

Зло, которое видит за ним, притягивает ее, одновременно пугая. Окно символизирует границу между добром, а злом, между красотой и развратом, между истиной и обманом. Женщина хочет кинуть себя в эту бездну, которая распространяется за окном, но не может. Она пытается броситься вниз, однако в состоянии только опуститься на пол у окна. Макаричева подчеркивает, что безнадежная борьба с неодолимым пространством внутри себя приводит героя к погружению в бессознательное, в котором он «увязает», а процесс этот представлен как «движение без движения»⁴⁸.

Эхо Достоевского слышно и на интертекстуальном уровне пьесы: образ демонической женщины, соблазняющей мужчин, которой стала Екатерина Ивановна, напоминает фигуру Настасьи Филипповны из *Идиота*. Екатерину с Настасьей соединяют красота, изменчивость настроений, желание пользоваться мужчинами. Замечая, что для мужчин они только предмет, красивый, однако только предмет, начинают играть ими, соблазнять и сводить с ума. В Екатерине Ивановне, так как в Настасье Филипповне, сочетается идеал Мадонны и Блудницы: с одной стороны женщина — это ангел, который восхищает окружение своей красотой, с другой стороны женщина — это демон, который ведет мужчин к гибели.

Достоевский построил образ Настасьи Филипповны в сложении двух главных пересекающихся тем: гордости и высокой моральной чуткос-

⁴⁶ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 292.

⁴⁷ Ibidem, с. 295. Подробнее о мотиве пропасти в творчестве Л. Андреева: J. Karuściak: *Wymiar światopogladowy...*, с. 123—125.

⁴⁸ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 29.

ти⁴⁹. Мотив трагического раздвоения личности сочетает ее образ с образом Екатерины Ивановны из драмы Андреева. Обе они находятся между импульсами самоутверждения и гордости, и сознанием своей недостаточности (речь идет о фигуре Екатерины Ивановны в двух первых действиях). Как пишет Александр Скафтымов, «образ Настасьи Филипповны несет одно и то же: мотив жажды идеала и прощения и мотив гордыни, создающий неспособность приблизиться и осуществить прощение»⁵⁰. Исследователь утверждает, что гордость Настасьи Филипповны истекает из чувства обиды и осознания своей недостаточности. Эти ощущения приводят ее к особым проявлениям этой гордости, являются источником того, что она оскорбляет и унижает других⁵¹. Она ведет себя таким образом, потому что сама чувствует себя униженной и оскорбленной. Героиня *Идиота* начинает осознавать свою вину сразу после падения (под этим понятием Скафтымов подразумевает ее связь с Тоцким)⁵². Подобно и Екатерина Ивановна: она испытывает муки совести сразу после греха. Катя, будучи у матери, спрашивает себя постоянно: «что такое подлость?», а потом такой же вопрос направляет к Ментикову: «Это тоже подлость, что я вам отдалась тогда, да или нет?»⁵³ Обе женщины, каждая в своей деревне, мечтают об утраченной невинности⁵⁴. И обе слышат от других, что они невинны, что они лишь жертвы, что их падения были результатом обстоятельств. Екатерине говорит так и Ментиков («вы невинная жертва»⁵⁵) и Георгий, прося у нее прощения; о невинности Настасьи Филипповны говорит между прочим князь Мышкин.

Настасья Филипповна, оправдывая себя, ждала оправдания и со стороны других, не найдя этого оправдания, поменяла этот путь, пытаясь защищать свою честь гордостью, пренебрежением к порицанию. Настасья все делает «для смеха», со злобы⁵⁶. Екатерине Ивановне самооправдание было сначала чужим, но после слов оправдания со стороны других, она начала думать, что если все считают ее невинной, то может и ее поступок не был так зол, как ей казалось⁵⁷.

Трагический диссонанс души является не единственным мотивом, который приближает фигуру Настасьи Филипповны к Екатерине Ивановне

⁴⁹ А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция романа «Идиот»*. В: *Нравственные искания русских писателей*. Москва 1972, с. 32.

⁵⁰ *Ibidem*, с. 33.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 267.

⁵⁴ А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 34—36. См. также: К. Цагарели: *«Екатерина Ивановна»...*, с. 10—11.

⁵⁵ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 267.

⁵⁶ А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 35.

⁵⁷ К. Цагарели: *«Екатерина Ивановна»...*, с. 18—19.

и позволяет сочетать образы этих женщин. Понятие бесстыдства соединяет их фигуры, одновременно составляя разницу между ними. Настасья Филипповна играет «такую» женщину. Ее бесстыдство и цинизм напускные, она «представляется», — как говорит князь⁵⁸. На самом деле она не такая, люди считают ее развратной, но ни один из тех, с которыми она встречается, не стал ее любовником⁵⁹. Противоположно поведение Екатерины Ивановны: она действительно развратничает, руководствуется половыми страстями. Однако название «вакханки» получают обе⁶⁰.

Настасья Филипповна своим поведением привела к тому, что люди создали себе ее образ как вакханки. Представления о ней как о «гетере» популярны и среди действующих лиц, и среди критиков. Ее отношения с мужчинами имеют вакхический характер. Николай Энгельгардт пишет что она «дразнит» Рогожина и «разжигает страсть» в нем⁶¹. У Акима Волынского же дается описание Настасьи Филипповны, в котором выделяются два полюса ее характера. По словам критика, она «беспутна и добродетельна» одновременно⁶². Замечаемый многими критиками оргиастический элемент в ее душе отбрасывает Скафтымов, который страстность и пафос видит не в сексуальной оргийности, а в «воспаленности духовных обострений» и «неутолимой непокорности гордого духа»⁶³. Склонность ее характера к вакхическому разгулу с одной стороны и божественная чистота с другой стороны — такой образ Настасьи Филипповны.

Героиня романа Достоевского манит и соблазняет не для самого соблазна и чувственности — она пользуется «женским демоном» со злобы и мести. Мстит Тоцкому Рогожиным, а потом других использует, чтобы отомстить Рогожину⁶⁴. Екатерина Ивановна делает похоже, изменяя мужу с Ментиковым. Из злобы, из огорчения отдается мужчине, которого презирает⁶⁵. Она как и Настасья Филипповна горда — на несправедливое обвинение в измене она реагирует истинной изменой. Образ Настасьи Филипповны построен до конца на двух противоположных стихиях духа. Гордость, которая ведет к злобе и презрению, сочетается с чистотой и чуткостью. До конца героиня живет в гордом бунте и все

⁵⁸ Цит. по: А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 37.

⁵⁹ *Ibidem*, с. 37—40.

⁶⁰ См. А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 38—39.

⁶¹ Н.А. Энгельгардт: *История русской литературы XIX столетия*. Т. 2. Санкт Петербург 1915, с. 214.

⁶² А.Л. Волынский: *Ф.М. Достоевский, Критические статьи*. Изд. 2-ое. Санкт Петербург 1909, с. 30.

⁶³ А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 39.

⁶⁴ *Ibidem*, с. 34—35.

⁶⁵ См. С. Яблоновский: *Екатерина Ивановна...*, с. 8.

отдает злобе — это мотивирует ее «вакхическое поведение», о котором говорят критики⁶⁶. В Екатерине Ивановне же две стихии появляются не одновременно, как в Настасье, а одна после другой. На короткий момент наступает борьба между чистотой души Кати, а проснувшейся в ней женственностью, однако потом женское начало побеждает. Хотя Катерина Ивановна осознает свою перемену, в двух последних действиях драмы она уже вполне погружена в грехе, нет двух стихий, так как одна одержала победу над другой.

Достоевский понимал грех как «катастрофу сознания» человека, который чувствует себя «отделенным от Бога»⁶⁷. Рассудочность воспринимается им как людское качество на грешной земле, благодаря которому человек принимает и себя и Бога не верой, а рассудком. Настасья Филипповна — жертва чувств, рассудочно не поступает, тем самым ее грехи и не есть грехи. На ней лежит печать греха, живет в ней любовь-ненависть, которая препятствует преодолению этого греха, а это возможно благодаря сильному стремлению к любви, к прощению и к вере. Она все-таки близко Бога, а то значит, что можно ее спасти⁶⁸. Для Екатерины Ивановны из двух последних действий нет спасения. Чистоту ее души убило женское начало. Она отдалась новой Кате вполне, совсем забывая свою прежнюю жизнь.

Путь, совершимый Екатериной Ивановной, очень долгий. Она с независимого человека стала лишенной свободы жертвой своих страстей. В Орловской губернии, Катерина Ивановна еще способна танцевать, способна даже летать⁶⁹. К сожалению, умение это постепенно ограничи-

⁶⁶ Ibidem, с. 43—45.

⁶⁷ Е.Г. Буянова: *Романы Ф.М. Достоевского. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам*. Москва 1998, с. 65.

⁶⁸ См. Ibidem, с. 61—71; А.П. Скафтымов: *Тематическая композиция...*, с. 32—36.

⁶⁹ Символом метаморфозы, которую проходит Катерина, являются ее неожиданные движения, напоминающие танец. Появляющийся в этой пьесе мотив танца очень популярен в творчестве Андреева. Сам драматург, говоря о персонаже своей драмы, использовал слова «танец», «танцевать», «ритм». В письме к Немировичу-Данченко, он указывал на то, что его героиня «пришла танцевать в [...] жизнь», а танец ее характеризуется неожиданностью, частой потерей ритма. В *Екатерине Ивановне*, танец является внешним, физическим признаком духовной перемены героини. Подобно тому как метаморфоза героини происходит медленно и ей предшествует долгая внутренняя борьба, танец, появляющийся в драме, характеризуется малой динамичностью и гармонией движений, он как будто начинается и сразу утихает. Танцем Екатерины Ивановны являются движения ее рук, то поднимающихся как для полета, то опускающихся. Этот «танец» Катерина исполняет по ходу всей пьесы. Ее тело, руки, постоянно двигаются то вверх, то вниз. В художественной системе Андреева, мотив танца, соотносится с популярным в символистских произведениях мотивом «плясок смерти» (*dance macabre*) и является ярким элементом его творчества. Надо подчеркнуть, что у Андреева, этот мотив, выступает в более широком значении, чем только танец смерти. В произведениях

вается — как маятник⁷⁰, она один раз ближе этим способностям, другой раз дальше, в зависимости от того, который ее облик наверху — ближе ей к добру или злу; к Магдалине или Саломее. Дорога, по которой пошла Екатерина Ивановна, от истинной красоты, которой источник в человеческой, женской душе к физическому влечению, привел к тому, что красота ее стала только формой, красивой упаковкой пустого внутри человека. Появившееся у Андреева понятие внешней красоты, не имеющей отражения во внутреннем мире человека, опять приводит нас к Достоевскому, у которого понятие красоты имеет обширный объем толкований.

Красоту, герои Достоевского, часто сочетают с совершенством и гармонией. Писатель, при помощи понятий красоты положительной и красоты мнимой, раскрывает свои идеи противоречивости, двойственности. Отрицательную красоту надо понимать как недостаток, препятствие к совершенству — она является чем-то лишним для данного предмета или героя, она порождена не внутренним содержанием, а внешними соображениями, поэтому такой подход к красоте ведет к безобразию⁷¹. Люди воспринимают безобразное как подлинную красоту, что замечаем в андреевской драме, в которой главная героиня теряет понятие красоты, истекающей из внутренности человека, сосредоточиваясь на внешнем облике. Поскольку она живет в мире лжи и греха, ей трудно отличить мнимую красоту от подлинной. Достоевский в своей концепции положительной красоты, утверждал, что она предполагает у данного человека наличие чего-то твердого, ненарушимого⁷². Екатерина Ивановна не

писателя он выполняет не редко противоположные функции, как в драме *Анатэма*, где мотив танца используется как выражение с одной стороны радости и счастья, а с другой «плясок смерти». Совмещая эти два значения в одной картине, Андреев достигает особого трагизма, подчеркивающего ненормальность мира героев. Мотив танца в творчестве Андреева проходит своего рода эволюцию. В ранних произведениях он сохраняет свое архетипическое значение и выступает в роли средства, объединяющего собравшихся, поэтому герои, которые не могут войти в круг танцующих испытывают моральные мучения, ощущают себя своеобразными изгоями. В поздних андреевских произведениях, мотив танца приобретает дополнительные значения: соотносится с популярным в то время *dance masabre*, включает в себя авторские темы «танец-жизнь». Этот мотив служит цели создать замкнутое пространство (*Собачий вальс*), а герои обычно не имеют возможности преодолеть границу этого пространства, кроме собственной смерти. Наряду с этим выступает и традиционное значение мотива — освобождение, полет (*Екатерина Ивановна*). Как пишет М. Цимборска-Лебода, танец для Андреева это также способ передачи мысли о жизни и смерти, о доброте и злу. См.: Е.В. Корнеева: *Мотивы художественной прозы и драматургии Л. Андреева*. Елец 2000; М. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa...*, с. 86.

⁷⁰ Об этом сравнении подробнее: Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, с. 47—49.

⁷¹ А.П. Белик: *Художественные образы Ф.М. Достоевского*. Москва 1974, с. 43.

⁷² *Ibidem*, с. 46.

обладает завершенностью (так как ее душа распалась, а ее мир заменен миром иллюзии) и согласно этой концепции ее красота может быть только мнимой. Достоевский отличает внешнюю красоту от внутренней; для него человек истинно красивый, это человек не только красивый физически, но прежде всего с гармонической доброй душой. Красота «не просто статическое достоинство, качество внешнего вида человека, но прежде всего подвижное, динамическое состояние личности»⁷³. Екатерина Ивановна в поисках временных наслаждений, теряет возможность быть истинно красивой. В драме появляется тема трагедии красоты, красоты физической и духовной, нравственной и интеллектуальной. Жизнь ломает красоту, о чем пишет Достоевский в романе *Идиот*, представляя тему торговли красотой как социальное явление, рассматривая поведение Настасьи Филипповны как бунт против всего общества, его фальши и лжи, лицемерия, бунт против власти денег⁷⁴. Подобный бунт виден и в образе Екатерины Ивановны, однако она выступает против ложного обвинения. Своим телом хочет отомстить мужу. Отчаяние и обида приводят ее к тому, что в отместку заменяет свою внутреннюю красоту — красотой внешней.

Тут стоит вспомнить, что совсем в другом направлении наступила перемена Лизы, которая из подростка становится умной женщиной, замечаящей лицемерие и ложь окружающего мира. Лиза также пытается понять Екатерину Ивановну, проникнуть в ее душу и найти источник ее поведения, однако с меньшим успехом, чем художник Коромыслов. Будучи чистой и невинной, она в состоянии замечать распад души своей сестры, однако уже не может этого понять⁷⁵. Сильно страдает из-за того, что ее сестра постепенно уходит в темноту. Она бунтуется против общественных правил, которые разрешают Екатерине Ивановне совершать новые грехи. Она и Алеша, единственные, которые остались невинными и естественными. Роль женщины-демона, в которую воплотилась Екатерина Ивановна, пугает Лизу. Однако, может и еще более, пугает ее мир, в котором ей пришлось жить. Коромыслов, будучи более циничным, видит ложь петербургского общества, однако не страдает из-за того, сам ведет себя как окружающие, не испытывая по этому поводу стыда⁷⁶. Лиза по-другому — не хочет согласиться на происходящее. Приезжая в Петербург, она мечтала о новой лучшей жизни. Большой город казался ей осуществлением юношеских мечтаний, но она быстро поняла, что мир, в котором пришлось ей жить, не является миром из ее мечтаний.

⁷³ Ibidem, с. 131.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ С. Яблоновский: *Екатерина Ивановна*. В: Idem: *Пьеса о «женщине», два толкования пьесы Л. Андреева «Екатерина Ивановна»*. Москва 1913, с. 6—7.

⁷⁶ Ibidem.

В разговоре с Коромысловым, она произносит: «Ах, как мне надоела вся эта таинственность, никто не смотрит прямо, а все в сторону, и такая скука!»⁷⁷ Ее естественному поведению, искренности, противопоставлены не только искусственные жесты и мимика Екатерины Ивановны, но позы, приобретаемые и Георгием, и Павлом и другими. В том же самом разговоре, Лиза говорит Коромыслову: «Вы только кажетесь прямым, а на самом деле вы никогда прямо не говорите — правда?»⁷⁸ Реплика, произнесенная Лизой в форме вопроса, на самом деле является суждением героини, хотя Коромыслов, отвечает и говорит откровенно: «Правда, Лизок, вы умница»⁷⁹, сознавая в том, что он, как и все общество, подвергается лживым законам нравственного поведения. Даже Алеша, как заявляет Лиза, не говорит всей правды — с одной стороны отбрасывает он грешный мир, в котором живет его семья, но с другой, не говорит откровенно о его падении. Рыдания Лизы заканчивают пьесу. Это не только плач сестры, но плач «женской чистоты над женским падением»⁸⁰.

Идти вместе с Екатериной путем греха отказался Алеша — «совесть» героини. Младший брат Сибелева сначала не верит в измену Кати. «[...] никак не могу себе представить, чтобы Екатерина Ивановна, Катя...»⁸¹, — говорит он в первых сценах пьесы. Александр Вознесенский указывает на то, что «нетронутый женщиной»⁸² Алеша, не в состоянии понять женскую природу еще больше чем Георгий. Невинный юноша смотрит на всех как на себя — то есть как на честных, не способных к обману людей. Этот персонаж отсылает нас к фигуре Алеши Карамазова из романа Достоевского *Братья Карамазовы*. Оба они младшие братья, оба очень мало (если не вообще) искаженные злом мира, обоих характеризует доброта и искренность. С течением времени Алеша замечает перемену Екатерины, однако решительно отказывается принимать участие в ее грехе. Постепенно избегает Екатерины, чтобы окончательно вообще уехать из Петербурга. Он единственный мужской персонаж, который отбрасывает жизнь в мире, полном лжи и лицемерия.

Хотя воздействие Достоевского-психолога на творчество Андреева неоспоримо, то, как подчеркивает Макаричева, «соприкосновение художественных систем писателей не всегда носит контактный характер — не всегда уроки Достоевского воспринимаются Андреевым без изменений»⁸³. Рядом со сходствами выступают и различия. Итак, подход

⁷⁷ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 282.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ С. Яблоновский: *Екатерина Ивановна...*, с. 6.

⁸¹ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна...*, с. 255.

⁸² Ал. Вознесенский: *Л. Андреев, радующий женщин...*, с. 15.

⁸³ Н.А. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, с. 7.

к человеку, кроме многого общего, имеет и различия, главной причиной которых является вера в Бога. Поскольку Андреев не верит в Бога, его герои это не как у Достоевского «личности», но «люди»⁸⁴. Оба автора ставят героев «один на один» с предвечными вопросами, но Андреева, в извечном отличие от Достоевского, интересует человек без социальной и исторической детерминации. Разным является также подход к безумию и свободе. Свобода для Достоевского это великое бремя и дар одновременно. Андреев же, понимает свободу как состояние, когда человеку ни в себе, ни вовне, не на что опереться. У Достоевского проблема самоопределения и выбора собственного пути жизни неразрывно связана с этическим выбором человека. В художественном мире Андреева человек изначально находится в состоянии экзистенциальной свободы — свободы от бога⁸⁵. Ад воспринимается Андреевым как «альтернативная» плоскость существования, он уже не связан с идеей наказания как у Достоевского. Вместо Рая и Бога после смерти остается лишь Ничто. Потому человеку в творчестве Андреева доступно абсолютное прекращение существования, что является неприемлемым для христианского мировоззрения Достоевского⁸⁶.

Глубочайшие движения человеческой души, разрабатываемые Андреевым в пьесе, происходят в глубине драмы, что стало причиной непонимания читателями и критиками скрытого пласта пьесы, как утверждал Константин Цагарели в статье «*Екатерина Ивановна*» Л. Андреева. Для правильного восприятия произведения, надо одинаково постигнуть и сказанное, и несказанное. Суть произведения составляют душевные состояния героев, перемены в их психике. Не пытаюсь проникнуть в глубину драмы, чтобы увидеть то, что недосказано, многие осудили Андреева, показывая этим способом свою «низкую степень художественного и общего читательского развития», — как заявлял Цагарели⁸⁷. Все таки, *Екатерина Ивановна*, хотя не достаточно оценена, является интересным, по нашему мнению, произведением Леонида Андреева, с глубоким психологическим анализом женской души.

⁸⁴ Ibidem, с. 22.

⁸⁵ Ibidem, с. 20—22.

⁸⁶ Ibidem, с. 57.

⁸⁷ К. Цагарели: «*Екатерина Ивановна*»..., с. 5.

Paulina Charko

**LEONID ANDRIEJEV JAKO PSYCHOLOG LUDZKIEJ DUSZY
ECHO F. DOSTOJEWSKIEGO W DRAMACIE *JEKATERINA IWANOWNA***

Streszczenie

Artykuł podejmuje próbę przedstawienia Leonida Andriejewa jako psychologa ludzkiej duszy, opierającego się w swej koncepcji filozoficznej na psychologizmie Fiodora Dostojewskiego. Przedmiotem analizy jest panpsychiczny dramat pisarza *Jekaterina Iwanowna*. W pierwszej części artykułu badaniu zostaje poddana Andriejewowska koncepcja człowieka, zbudowana w dużej mierze na podstawie obrazu człowieka w utworach Dostojewskiego. Poruszony w dramacie problem piękna i zła posiada czytelne odniesienia do koncepcji wielkiego pisarza. Wśród różnic w filozoficznych koncepcjach autorów na pierwszy plan wyłaniają się odmienne poglądy na temat Boga i wolności.

Słowa klucze: Leonid Andriejew, Fiodor Dostojewski, psychologizm, panpsychizm, dramat rosyjski

Paulina Charko

**LEONID ANDREYEV AS A PSYCHOLOGIST OF THE HUMAN SOUL
F. DOSTOYEVSKY'S ECHO IN DRAMA *YEKATERINA IVANOVNA***

Summary

The article attempts to present L. Andreyev as a psychologist of the human soul, who based his conception of philosophy on F. Dostoyevsky's psychologism. The subject of the analysis is psychological drama *Yekaterina Ivanovna*. The first part of the article is subjected to the study of Andreyev's human conception, based on the image of a man in Dostoyevsky's works. The problem of beauty and evil in man, which was brought up in drama, is a clear reference to the Dostoyevsky's concept. Among the differences in philosophical concepts we can list different opinions about God and freedom.

Key words: Leonid Andreyev, Fiodor Dostoyevsky, psychologism, panpsychism, Russian drama

Na średniowiecznym jarmarku Dramaturgia Nikołaja Jewreinowa odczytywana współcześnie (Kilka uwag o dramacie *Jarmark na indykt świętego Denisa*)

Jadwiga Gracla

Nikołaj Jewreinow wciąż należy do grona tych twórców teatru i dramatu, których dorobek stanowi — z jednej strony — nieustanne źródło inspiracji dla badacza, z drugiej, mimo pojawiających się coraz nowszych opracowań¹, ciągle jeszcze jest niezbadaną kartą, której tajemnice długo jeszcze będą odkrywane. Owa dwoistość Jewreinowa twórcy spowodowana została zapewne przez samego autora, który pozostawił po sobie nie tylko bogatą spuściznę dramaturgiczną, ale również godny wzmianki, a częstokroć nawet lepiej zapamiętany dorobek reżyserski. Wydaje się, że przede wszystkim zapamiętano go jako twórcę monumentalnej inscenizacji *Zdobycie Pałacu Zimowego* (*Взятие зимнего дворца*, 1920). Widowisko to, tak niezwykle w swojej formie i treści, stało się wkrótce symbolem przemian teatru w Rosji, ale jednocześnie symbolem nowego porządku². Późniejsza, znacznie skromniejsza, emigracyjna³ już twórczość Jewreinowa przyczyniła się również do zapomnienia jego osiągnięć dramaturgicznych i zapamiętania tego niezwykle wszechstronnego twórcy jako historyka i teoretyka teatru. Okres emigracyjny bowiem nie zapisał się szczególnie owocnie w dramaturgicznym i reżyserskim dorobku Jewreinowa, wszelkie jego prace reżyserskie nie cieszyły się szczególnie wielkim uznaniem publiczności. Znacznie też, w porównaniu z pierwszym dwudziestolecim XX wieku, zmniejszyła się

¹ O zainteresowaniu twórczością Jewreinowa w Polsce świadczyć mogą publikacje B. Kodzisa czy też tłumaczenia jego artykułów oraz szkice poświęcone jego pracom zawarte w „Dialogu” 2008, z. 7—8.

² Szerzej na ten temat zob. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – Idee – Zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1984, s. 135 i nast.

³ Szerzej na ten temat zob. B. Kodzis: *Театральная деятельность Николая Евреинова*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. L. Liburska. Kraków 2007, s. 347—355.

jego aktywność dramatopisarska⁴. Oczywiście, powstające na emigracji prace historyczne i teoretyczne stanowią niezwykle cenne źródło wiedzy⁵, niemniej jednak noszą inny charakter niż dzieła z pierwszego, rosyjskiego jeszcze okresu twórczości.

Pierwszy, chyba najbardziej intensywny okres poszukiwań twórczych: teatralnych i dramatycznych przypada więc na początek wieku XX. Wypada tu wspomnieć, że jest to okres największych i najbardziej, z punktu widzenia dziejów teatru, znaczących wydarzeń. Początek XX stulecia był bowiem czasem wielkich przewartościowań i zmian oblicza teatru, który do historii przeszedł pod nazwą „Wielkiej Reformy Teatru”. W nurcie tym swoje miejsce jako dramaturg i reżyser odnalazł Nikołaj Jewreinow. Do jego pierwszych dzieł, odzwierciedlających próby zreformowania oblicza teatru należy cała grupa tekstów przeznaczonych dla Starinnego teatru, z którym autor był związany jako reżyser i dramaturg. Teatr ten, choć jego nazwa może być nieco myląca, był jednym w nowoczesnych teatrów — studiów realizujących autorskie postulatory twórców Reformy. Jednym z takich właśnie tekstów jest wspomniany w tytule niniejszego szkicu *Jarmark na indykt świętego Denisa* (*Ярмарка на индикт св. Дениса*). Ów nieco dziwnie, staroświecko, nawet archaicznie brzmiący tytuł, jak się wydaje, wprowadza element zaskoczenia, tajemnicy, niezwykłości tak ważnej dla teatru. Pierwszy sezon działalności Starinnego teatru nacechowany był właśnie tekstami (i spektaklami) nieco, na pierwszy rzut oka, archaicznymi. Prócz napisanych przez Jewreinowa dwóch sztuk: wspomnianej w tytule oraz dramatu *Trzej magowie* (*Три волхва*, 1907) wystawiono również *Sztukę o Robinie i Marion*. Wrażenie nieprzystawalności nowatorskiego studia i archaicznie brzmiącego tytułu jest jednak tylko, jak można mniemać, efektem pierwszego kontaktu z wymienionymi sztukami. Jak postaramy się dowieść, na przykładzie *Jarmarku na indykt św. Denisa* odwołanie do średniowiecznej terminologii i klimatu to tylko, specyficzny kamuflaż dla przemyśleń Jewreinowa krytyka na temat przemian teatru, jego roli i funkcji.

Wypada w tym miejscu raz jeszcze wspomnieć o specyficznej atmosferze czasów, w których tekst ten powstał. Rok 1907 to przecież czas Wielkiej Reformy Teatru, zjawiska, które na trwale odcisnęło swoje piętno na obliczu sceny, zmieniając na zawsze jej skostniałe, barokowe jeszcze oblicze⁶. Ferment myśli, natłok poszukiwań twórczych, ożywiona dyskusja stały się

⁴ Liczba dzieł powstałych na emigracji nie jest imponująca. Należy do nich dramat *Шажу Немезиды*. Stanowi on swoiście pojęty rozrachunek z własną teorią Jewreinowa, dotyczącą odgrywania roli w życiu. Zagadnieniu temu poświęciłam oddzielny artykuł.

⁵ Z tego właśnie okresu pochodzi wydana na emigracji *Historia teatru*.

⁶ Szerzej na ten temat zob.: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...* Piszę o tym również w swoim monumentalnym dziele H. Kindermann: *Theatregeschichte Europas*. Salzburg 1970.

cechami charakterystycznymi tych czasów. Jewreinow zaś, jak wiadomo, należał do grona najwybitniejszych, ale i najbardziej kontrowersyjnych reformatorów teatru, choć nierzadko, co, jak się wydaje, ma znaczenie w kontekście niniejszych rozważań, jego poglądy były sprzeczne z tezami wielkich prawodawców — Ojców Reformy⁷, czemu dawał oryginalnie wyraz w niektórych swoich dramatach⁸.

Przywołany na początku niniejszego szkicu dramat *Jarmark na indykt świętego Denisa* może być, oczywiście, rozpatrywany jako swoiście pojęty głos w dyskusji nad potrzebą i sposobem zreformowania teatru lub też jako jedna z pierwszych prób egzemplifikacji teorii autora o roli i znaczeniu teatru. To drugie podejście, w zestawieniu ze współczesnymi teoriami psychoterapeutycznymi⁹, nadaje utworowi walor ponadczasowości i otwiera przed badaczem nowe horyzonty interpretacyjne. Oczywiście, sam Jewreinow — co należy dobitnie podkreślić — mimo tego, że jego poglądy znacznie różniły się od propozycji Wielkich Reformatorów, nigdy nie negował samej potrzeby odmiany oblicza sceny. Ten punkt pozostawał niezmienny w pracach wszystkich wielkich reformatorów. Różnił ich natomiast sposób prowadzący do tego celu. W przypadku Jewreinowa sytuacja badacza ulega dodatkowej komplikacji, gdyż nierzadko w jego dramatach mamy do czynienia z sytuacją swoistą „schizofrenii”. Zdarza się bowiem, że tekst autora negującego postulaty wielkich prawodawców: Craiga, Appii i Fuchsa do teorii tych nawiązuje, a nawet stanowi ich dramaturgiczną realizację, jak w przypadku chociażby *W kulisach duszy* (*В кулисах души*). Wydaje się, że poniekąd tak skonstruowany jest również przywołany w tytule dramat.

Jarmark na indykt świętego Denisa przenosi odbiorcę do innego, zapomnianego i minionego już świata. Rzecz bowiem, jak informuje tekst, dzieje się na północy Francji w połowie XIV wieku¹⁰. Samo przeniesienie akcji do tak odległej epoki i odległego kraju nie jest niczym dziwnym. Jewreinow, podobnie jak inni dramaturdzy tego okresu — Aleksander Błok w swojej *Róży i krzyżu* (*Роза и крест*) czy też Ernst Hardt w *Tantarze błaznie* (*Tantaris der Narr*), przestrzeń i temat sytuuje w odległej przeszłości, do której przenosi również swoich bohaterów. Pytaniem kluczowym dla niniejszego szkicu będzie jednak to, dlaczego czyni tak Jewreinow w tym konkretnym

⁷ Przydomkiem takim zwykle określa się: Gordona Craiga, Adolphe Appię i Georga Fuchsa.

⁸ Najbardziej jaskrawym przykładem takiego właśnie postępowania może być jego dramat *Rewizor*, w którym kolejno przedstawił realizacje sceniczne sztuki Gogoła, dokonywane „w duchu” najbardziej znanych reformatorów teatru: Craiga, Stanisławskiego, Reinhardta.

⁹ Do takich teorii należy zaliczyć teorię psychodramy Jakuba Moreno, której zwiastuny odnaleźć można w sztuce *W kulisach duszy*.

¹⁰ Н. Евреинов: *Ярмарка на индикт св. Дениса*. В: Idem: *Собрание сочинений*. Санкт Петербург 1911—1921. Wszystkie cytaty w moim tłumaczeniu pochodzą z tego wydania.

utworze i jakie to niesie ze sobą konsekwencje. Jewreinow bowiem, jak postaramy się dowieść nieco później, świadomie, jak można sądzić, wykorzystuje zastany wzorzec dla eksponowania własnych teorii. Dodatkową wskazówką dla odbiorcy jest uściślenie znajdujące się pod tytułem: teatr uliczny, czyli, by odwołać się do teorii reformatorów, teatr prawdziwy, wykreowany, cechy takie posiadał również teatr jarmarczny, żywy, barwny, kontrastujący ze światem scenicznego skostniałego pudełka¹¹. Już samo skonstruowanie przestrzeni — odwołanie się do formy placu, czyli wariacji starożytnej agory — nawiązuje również do teorii Reformy. Przyjrzyjmy się więc tak skonstruowanej przestrzeni nieco uważniej.

Dramat otwiera dość szczegółowy jej opis:

Plac miejski, czerwieniejący w łunie zachodu słońca. Na środku fontanna. Dookoła pstrokate stragany. W oddali cerkiew. Na prawo od awansceny dom publiczny [...] na lewo knajpka [...] W oddali, za fontanną szybko kręci się nieduży kołowrotek. Długo przed podniesieniem kurtyny słychać dźwięki, wołania, bębny.

(s. 5)

Jest to plac miejski, z tryskającą pośrodku fontanną, domem uciech, otoczony straganami, z widoczną w oddali cerkwią. Zdaje się, że nie jest to nic szczególnego. Mało tego, można nawet odnieść wrażenie, że to opis mimetyczny, tym bardziej że jest przecież dość szczegółowy, niczym nieróżniący się od zastanego (funkcjonującego do czasów Reformy) schematu, czyli zbudowany na wzór otoczonego malarskimi dekoracjami pudełka sceny. Jednak uważniejszy wgląd w tekst ujawnia coś zupełnie innego. Odnaleźć tu można bowiem typowe sformułowania, świadczące o teatralności tekstu, o jego przynależności do świata teatru, o jego scenicznym przeznaczeniu. W didaskaliach dotyczących tej przestrzeni pojawia się określenie położenia poszczególnych części dekoracji (typowej dla teatru) w odniesieniu do elementów konstrukcyjnych sceny: rampy, kurtyny, awansceny itd. Jewreinow więc, jak się wydaje, świadomie odwołuje się do postulatów Reformy, dotyczących kreacyjnego charakteru poszczególnych elementów dramatu i spektaklu. Jeżeli bowiem wszystkie fragmenty przestrzeni charakteryzowane są w odniesieniu do elementów sceny, świadczyć to może o dwóch faktach. Po pierwsze, co chyba nie ulega żadnej wątpliwości, tekst ten jest przeznaczony dla teatru, czyli wpisuje się do grupy typowych *Theaterdramen*¹², choć, dodajmy z kronikarskiego obowiązku, nigdy poza Sta-

¹¹ Cechy takie przypisywano pierwotnie *commedia dell'atre*. Szerzej na ten temat zob.: C. Mic: *Komedia dell'arte, czyli teatr komediantów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*. Wrocław 1961.

¹² Teatralną teorię dramatu wraz z jej konsekwencjami omawia S. Skwarczyńska: *Zagadnienie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 105—125.

rinnym teatrem światła rampy nie ujrzał. Po drugie, co wydaje się znacznie ważniejsze, opis ten przestaje być jedynie opisem mimetycznym. Nabiera zupełnie innego statusu, staje się przestrzenią wykreowaną tylko dla tego spektaklu, zbudowaną i przywołaną na scenie niemal na oczach odbiorcy, świadomego bycia w teatrze. Można odnieść wrażenie, że Jewreinow w ten właśnie sposób stara się pogodzić bądź tylko — w przypadku całkowitego nieprzystawania — przedstawić dwa żywioły. Pierwszym z nich jest żywa w okresie Wielkiej Reformy teoria powrotu teatru do źródeł, czyli do spektakli jarmarcznych, spektakli wywodzących się z tradycji *commedia dell'arte*¹³, które, jak podkreślali to Wielcy Reformatorzy, miały być prawdziwym, nieskodyfikowanym, pozbawionym wszelkich ograniczeń, nieodwzorowującym, a tworzącym prawdziwą rzeczywistość teatrem. Wydaje się, że cel ten został przez Jewreinowa osiągnięty. Spektakl, który stanowi druga przestrzeń dramatu, „teatr w teatrze”, odbywa się na placu, wśród straganów, budek, lejącego się piwa i tętniącego życia. Rozgrywa się tak, jakby tworzył odrębną, inną, niedostępną, ale i fascynującą rzeczywistość. Bohaterowie sztuki Jewreinowa są przecież jednocześnie aktorami widowiska, które dzieje się w dramacie. Grają na realnej scenie — są wszak postaciami sztuki *Jarmarku na indykt św. Denisa*, ale są również widzami spektaklu odgrywanego przed ich oczami, spektaklu mistrza marionetek i żonglerów, który stanowi część tekstu.

Takie skonstruowanie przestrzeni świadczy więc z jednej strony o nawiązaniu do odrzucanych częstokroć przez Jewreinowa teorii Craiga i Appii¹⁴. Plac, który widzimy na scenie, nie jest przecież placem realnie funkcjonującym. Został dla teatru i w teatrze stworzony, wykreowany mocą wyobraźni reżysera i scenarzysty. Z drugiej strony, jak się wydaje, odpowiada on teorii samego Jewreinowa, który chciał z przybytku Melpomeny uczynić miejsce magiczne. Mówiąc o teatrze, podkreślał, że ma on za zadanie stworzyć bajkę, być tą niezbędną każdemu odrobiną ułudy, magicznym, nierealnym miejscem, gdzie na chwilę można zapomnieć o rzeczywistości, która każdego otacza. Jednocześnie jednak nieustannie podkreślał i przypominał widzowi, że to, co widzimy, jest tylko ułudą, nierzeczywistym obrazem, który przestanie istnieć, gdy zgasną światła rampy. Zdaniem Jewreinowa bowiem teatr miał być:

Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżyzną życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować¹⁵.

¹³ Szerzej na ten temat: C. Mic: *Komedia dell'arte...*

¹⁴ K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 130—142.

¹⁵ S. Powołołcki: *Jewreinow i jego twórczość*. Cyt za: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 140

Owo akcentowanie elementów budowy sceny, dźwięki dochodzące zza kurtyny na długo przed jej podniesieniem sprzyjają budowaniu takiej właśnie wizji: widowiska, które zacznie się, gdy kurtyna odsłoni scenę, i skończy, gdy znowu opadnie. Jewreinow, jak się wydaje, celowo podkreśla fakt bycia w teatrze, oglądania spektaklu, świadomie w ten sposób zwracając uwagę na teatralność swojej sztuki.

Nie jest to jednak koniec zagadek i trudności, jakie niesie ze sobą tekst. Gdy przyjrzeć się uważnie jego budowie, okaże się, że jest ich znacznie więcej. Dramat Jewreinowa, jak wynika z wcześniejszych uwag, dzieje się na dwóch (co najmniej) płaszczyznach. Jedną z nich jest płaszczyzna widza — mieszkańców miasta oglądających spektakl; drugą — płaszczyzna odgrywania spektaklu przez bohaterów dramatu.

Rozdzielenie sztuki na dwie części nawiązuje bezpośrednio do znanego i często wykorzystywanego w dramaturgii chwytu „teatru w teatrze”¹⁶. Bezspornie w omawianym dramacie mamy z takim zabiegiem do czynienia. Równie interesujące jak sposób skonstruowania tekstu są przyczyny takiej właśnie kreacji świata przedstawionego. Spektakle — czyli swój teatr/swoje widowiska — odgrywają kolejno: mistrz marionetek (historię o Przepięknym Józefie i żonie Pantefija), a po nim żonglerzy. Obydwa przedstawienia wpisują się w klimat jarmarku, toczą się dla jego uczestników i nierzadko nawet korzystają z ich inspiracji. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której teatr funkcjonuje obok rzeczywistości (tworzy jakby rzeczywistość alternatywną), lecz jej w żaden sposób nie zakłóca. Jest przestrzenią równoległą, w stosunku do której wszyscy mają świadomość jej teatralności. Świat ten jest czymś w rodzaju małej odskoczni od problemów rzeczywistości, pozwala widzom dobrze się bawić i jednocześnie podpowiadać aktorom ich role oraz komentować ich umiejętności. Ale teatr wciąga. I to, co miało być tylko bajką, ułudą, staje się światem, w którym widz chce uczestniczyć. Wydaje się, że zainteresowanie tłumu wzrasta z minuty na minutę, powoli traci on świadomość realnego życia, które toczy się obok, i zaczyna dostrzegać tylko rzeczywistość sceniczną. Zapatrzony, oderwany od rzeczywistości tłum nie zwróci uwagi na śmierć jednego z widzów i gwałtownie domagać się będzie kontynuacji spektaklu. Zapewne tak drastyczne zdarzenie zostało wykorzystane świadomie i z rozmysłem. Bajka stała się ważniejsza od codzienności, piękno bajki zasłoniło tragedię. Świat realny pozostał poza granicami percepcji, przekształcił się w niepotrzebne, zapomniane, niezauważane zjawisko. Moment, w którym teatr przekracza granicę rzeczywistości, gdy przestaje być tylko ułudą i bajką, zawłaszcza całkowicie widza — wciąga go do swojego świata — gdy teatr staje się obsesją, jest niebezpieczny dla widza. Jeżeli straci on świadomość bycia w teatrze — świadomość, której zawsze

¹⁶ Najbardziej znanym przykładem takiej sztuki jest *Hamlet*.

domaga się Jewreinow — zapomni, że przed jego oczami toczy się tylko (choć oczywiście dla wielu aż) spektakl i pograży się w nim bez granic, efekt może być zatrważający. Zabieg taki świadczyć może paradoksalnie o sile teatru, który — jak mówił o nim Aleksander Błok — jest:

Tkliwym potworem, który zagarnia całego człowieka, jeśli ma on powołanie, brutalnie zaś wyrzuca, jeżeli powołania nie ma. W czułych swoich łapach i kołysze i niszczy [...] ¹⁷.

Ów „tkliwy potwór” potrafi do tego stopnia przyciągnąć uwagę widza, że przestaje się dla niego liczyć świat zewnętrzny, że na chwilę o nim zapomina, a to, co realne, pograża się w niebycie. Prezentowane w sztuce zdarzenie — śmierć jednego z oglądających spektakl — jest oczywiście wypadkiem granicznym, przerażającym i celowo przejaskrawionym, by podkreślić moc teatru: wielkim i urzekającym, ale również niebezpiecznym, gdy przesłoni rzeczywistość.

Kontrastem dla tej sytuacji urzeczenia teatrem i pograżenia się w jego świecie jest pojawienie się znacznego Rycerza, który od aktorów, odgrywających ów porywający spektakl, domagać się będzie zabawnego widowiska, sprowadzając ich do roli jedynie kuglarzy, błaznów i wesółków. Nie chce więc niczego ponad standardowe, spłycone, sprymityzowane pojmowanie funkcji teatru, który przez długie lata pozostawał jedynie miejscem rozrywki. To jednak widowisko nie dojdzie do skutku. Rozpoczną się jedynie przygotowania do niego, które przerwie i definitywnie zakończy rozlegający się głos dzwonu, w efekcie czego zamiast oczekiwanego widowiska na scenie pojawi się procesja. Świat teatru symbolicznie zamknie, a może nawet zniweczy dźwięk dzwonu, jarmarczna rzeczywistość i urzekające widowisko pograżą się w przeszłości.

Trudno nie odnieść wrażenia, że Jewreinow celowo w taki właśnie sposób kończy swój dramat. Z jednej strony jest to przeciwstawienie dwóch porządków: teatralnego oraz kościelnego, i jako takie oczywiście znajduje swoje uzasadnienie w historii teatru. Jest to bowiem nawiązanie do wczesnośrednio-wiecznego rozumienia widowiska jako parodii rytuału — i jako takiego wypieranego z życia i świadomości odbiorców ¹⁸. Świat teatru musi się skończyć, ulec unicestwieniu, by mógł zacząć się inny spektakl — procesja kościelna z towarzyszącymi jej smutnymi śpiewami. Z drugiej strony owo przeciwstawienie zwraca uwagę na poglądy oponentów Jewreinowa — dramaturgów symbolistów, dla których dramat miał być przede wszystkim misterium. Moż-

¹⁷ A. Błok: *O teatrze*. Cyt za: S. Pollak: *Błok dramaturg*. W: A. Błok: *Utwory dramatyczne*. Przeł. S. Pollak, J. Zagórski. Kraków—Wrocław 1985, s. 234.

¹⁸ A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. Przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. Warszawa 1983, T. 1, s. 127—132.

na podejrzewać, że takie skonstruowanie sztuki to jednoznaczne opowiedzenie się po stronie teatralności i autonomiczności tekstu dramatycznego i spektaklu wyzwolonego z konotacji misteryjno-religijnych.

Omawiany dramat był, jak się wydaje, głosem autora we współczesnej mu dyskusji o teatrze. Okazuje się jednak, że obronną ręką wyszedł również z próby czasu. Co prawda, bezspornym pozostaje fakt dość nikłego zainteresowania jego dorobkiem dzisiejszego teatru. Nie to jest wszakże najbardziej znaczące. Oglądając współczesne spektakle i śledząc drogi, jakimi podąża współczesny teatr, można zaryzykować twierdzenie, że Jewreinow swoim tekstem *Jarmark na indykt świętego Denisa* wpisał się niejako w ten nurt poszukiwań, który kontynuuje teatr współczesny.

Dzień dzisiejszy teatru to nieustające poszukiwanie, choć wydawać by się mogło, że po okresie pierwszej i drugiej reformy teatr nie potrzebuje nowości, a wszelkie przemiany miały już miejsce. Jest on bytem funkcjonującym w określonej rzeczywistości i podlega jej prawom. Dlatego też tak interesujące wydaje się sięganie tegoż teatru do starych form wyrazu, np. do lalki i marionetki, jak czyni to znany polski teatr Banialuka, w którym poważne spektakle odgrywają lalki. To właśnie one, jak w pierwszej części dramatu Jewreinowa (widowisku stworzonym przez Mistrza marionetek), są nosicielami idei spektaklu. Lalka prowadzona przez człowieka zastępuje aktora, tak krytykowanego przez Craiga, postulującego właśnie zamianę aktora na nadmarionetę¹⁹. Wszystko więc jest jeszcze bardziej teatralne, odarte z najmniejszych oznak mimetyzmu. Oglądanie spektaklu z udziałem lalek daje widzowi nieustanną świadomość bycia w teatrze. Wiedzę taką zachowywali początkowo widzowie z dramatu *Jarmark na indykt św. Denisa*.

Podkreślane tu znaczenie twórczości Jewreinowa w kontekście współczesności wymaga zwrócenia uwagi na jeszcze jeden niezwykle ważny i zaakcentowany w omawianym dramacie aspekt. Jest nim przestrzeń, a w konsekwencji tradycja teatralna, do której odwołuje się dramat. Tradycja widowiska jarmarcznego, plenerowego zyskała obecnie status równy teatrowi zachowującemu schemat, czyli odbywającemu się w budynku i granemu na scenie. Mnogość teatrów właśnie w taki sposób przemawiających do widza, niezliczone inscenizacje czy projekty nie są zaskoczeniem ani czymś niezwykłym. Wspomnieć tu wypada chociażby o jednym z najslynniejszych niemieckich teatrów tego typu: Die Stelzer. W repertuarze tej niezwykle popularnej i utytułowanej grupy odnajdziemy realizacje takich sztuk, jak *Pierścień Nibelungów*. Nie jest to jednak spektakl tradycyjny. Odgrywany na szczudłach, poza budynkiem teatru zwraca uwagę na problemy współczesne, daleko odchodząc od pierwotnych założeń. Widowiska tego typu, plenerowe, pozbawione zosta-

¹⁹ E.G. Craig: *Ueber der Kunst des Theaters*. Berlin 1905. W późniejszej praktyce scenicznej Craig wycofał się z tego postulatu.

ją typowego dla teatru sztafażu, w nieco jarmarcznym, średniowiecznym stylu, dzięki czemu wspaniale wpisują się w klimat zapoczątkowany w dramacie rosyjskiego autora, ale nikogo już nie szokują.

Oczywiście, stwierdzenie, że teksty Jewreinowa stały się jedyną i niepodważalną inspiracją dla współczesnych grup teatralnych, nosi znamiona zbyt-niej powierzchowności i jednostronności. Wydaje się jednak, że można je bez wątpliwości uznać za pierwotne i początkowe, za swoisty impuls, wyznaczający i pokazujący jeden z możliwych, ale przecież nie jedyny kierunek. Należy mieć nadzieję, że raz odkryty Jewreinow doczeka się jeszcze realizacji swoich dramatów. I że staną się one nie tylko świadectwem jego poglądów i świadectwem różnorodności rosyjskiej reformy, ale również natchnieniem dla współczesnych twórców teatralnych.

Ядвига Грацля

**ЯРМАРКА СРЕДНИХ ВЕКОВ —
ДРАМАТУРГИЯ НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА СЕГОДНЯ
(НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ПЬЕСЕ ЯРМАРКА НА ИНДИКТ СВ. ДЕНИСА)**

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа и описания пьесы Николая Евреинова *Ярмарка на индикт св Дениса*, которая, хотя и возникла для Старинного театра, то никогда не была поставлена. В представленном анализе автор обращает внимание на связь этой пьесы и многих теорий Евреинова — теоретика театра. По мнению автора статьи, Евреинов стремится в *Ярмарке на индикт св. Дениса* показать последствия ситуации, в которой зритель забыл о том, что он в театре и о том, что на сцене представлена только сказка. Одновременно автор статьи подчеркивает современный характер пьесы, которая отражает все, что для театра характерно сегодня.

Главные слова: драма, спектакль, театр, Реформа театра

Jadwiga Gracla

**THE MEDIEVAL FAIR OR THE DRAMATURGY
OF NIKOLAJ JEVREINOV AGAINST THE CONTEMPORARY ERA
(A FEW IDEAS ABOUT THE DRAMA *THE ST DENNIS' INDYKT FAIR*)**

Summary

The current outline attempts to look at and describe one of the less known plays of Nikolai Jevreinov *The St Dennis' indykt Fair*. The play was written for the Starinny Theatre, still, it was performed neither in this one nor in any other theatre. In the here presented analysis the author pays attention to two aspects of the play.. On the one hand, it is the relationship between drama and Jevreinov's theory about the function of the theatre. The author believes that the situation here presented points to the consequences of too deep involvement of the spectator in the performance, his forgetting that it is just a tale performed on stage. On the other hand, the author points to the universal character of the play, which occupies its place in the contemporary current of theatrical quest, which refers to the medieval fair performances.

Key words: drama, theater, performans, reform of the theatre

Из проблематики определения и значения русской идеи (постановка вопроса)

Мариола Окхоткинова

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить¹.

Одним из самых часто используемых терминов как в научных трудах, так и в повседневных беседах о России и явлениях в ней происходящих, является «русская душа», используемая в таком же контексте, как и «русская идея». Интенсивность употребления этого определения указывает на то, что в него вкладывается много смысловых оттенков, не всегда задумываясь над их значением. «Русская душа» становится неким «мешком», в который можно «бросить» всё, что не поддаётся в данный момент логическому рассуждению, что кажется таинственным и загадочным. Тем временем, это понятие имеет очень определённое значение, выработанное известными философами, такими, как Николай Бердяев, Николай Лосский и многие другие. Значение это безусловно очень ёмкое и обширное, но тем не менее можно вникнуть в его суть. Именно такую попытку мы хотим в настоящей статье сделать.

Безусловно, самым известным поэтическим высказыванием о России является цитата, приведённая в качестве эпиграфа к настоящей статье. Сложно было бы найти хоть одну работу, касающуюся этого вопроса, в которой не упоминалось бы знаменитое тютчевское четверостишие. Особенно широкое распространение оно получило в первую очередь, в первой половине XX века, когда после 1917 года на Запад хлынула из России первая волна эмиграции. Русские философы-эмигранты (в том числе, прежде всего, Николай Бердяев, Николай Лосский и Иван Ильин),

¹ Ф. Тютчев: *Умом Россию не понять...* В: *Idem: Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1987, с. 292.

совершенно шокированные тем, что произошло на их любимой родине, пытались вникнуть в её историю, понять суть менталитета русского народа как единого социума². Они хотели таким образом осмыслить, как от истинно верующего православного народа, подчинявшегося непрекословно идеи самодержавия, можно было дойти до кровавой волны революции, которая опровергнула все возможные, святые доселе идеалы, и заставила покорный народ так же идолопоклоннически, как и раньше, восхвалять новую власть. Что же так сильно изменилось в русском сознании на протяжении всего лишь неполных пяти веков? Ведь когда в 1574 году Иван Грозный, один из самых больших тиранов в русской истории — именно русской, не только российской — отказался от престола, бояре уговорили его вернуться („Rosjanie, dotychczas niemi świadkowie, bierne narzędzia tylu okropności, odzyskują głos, i ten głos ludu, będący rzekomo głosem Boga, wznosi się nagle, by rozpocząć nad utratą takiego tyrana!”³), а когда в 1917 году Николай II отказался от престола, народ не только не попросил государя передумать, но принял это как должное, и приступил с огромным рвением к «Делу Октября».

Именно размышляя над этим и многими другими парадоксами поведения русского народа, Николай Бердяев пишет свой известный труд *Русская идея*, в котором, пытаясь определить, каков был замысел божий по отношению к русской земле⁴, автор исходит из довольно подробного анализа русского характера. В самом начале он делает очень важное замечание: «Есть очень большая трудность в определении национального типа, народной индивидуальности. Тут невозможно дать строго научного определения»⁵. Действительно, сложно назвать анализ Бердяева исключительно научным. Он в нём, правда, исходит из истории и географического положения России, потом только связывая их с философскими идеями, но всё это проходит в духе метафизики и при ещё одном замечании, которое, в свою очередь можно считать как бы продолжением тютчевской мысли: «Для постижения России нужно применить теологальные добродетели веры, надежды и любви»⁶. Эти три ценности, перечисленные именно в таком порядке, очевидным образом вызывают ассоциации с религией и верой, и поэтому это высказывание можно считать ответом на стих Тютчева.

Сделав такие замечания, Бердяев переходит непосредственно к анализу русского характера. Исходя из двух противоположных исторических начал России (языческая стихия и аскетически-монашеское правосла-

² Н. Бердяев: *Судьба России*. Москва 2007.

³ Markiz de Custine: *Listy z Rosji*. Kraków 1989, с. 192.

⁴ См. Н. Бердяев: *Русская идея*. В: Idem: *Судьба России...*, с. 375.

⁵ Ibidem, с. 375.

⁶ Ibidem, с. 375.

вие⁷), он даёт нам самое точное и заодно самое оригинальное, по-нашему, описание русского народа:

Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядоверие и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт⁸.

Пожалуй, именно эта склонность к противоречиям является главной чертой русского народного характера. Она проявится ещё неоднократно в работах Бердяева. Это его определение кажется самым подходящим к четверостишью Тютчева. В такую загадочную, полную противоречий Россию, действительно, можно только верить, как в некую философскую идею, применение же логических правил к столь противоречивому явлению, невозможно. Более того, Бердяев не останавливается на применении таких религиозных понятий, как «теологальные добродетели: вера, надежда, любовь». В своей работе *Судьба России* он и о самой России говорит, употребляя чисто религиозное понятие, т.е. «душа России», что кажется ещё более расплывчатым, чем даже «русская идея».

Что же он, наконец, замечает особенного в этой загадочной русской душе, кроме несметных противоречий? Прежде всего, Бердяев начинает свой анализ русской души и истории развития русской идеи с определения влияния, какое оказало на русского человека географическое положение страны, т.е., огромных просторов русской земли. Бердяев считает, что русская душа так же широка, необъятна и неопишима, как вся бесконечная русская земля. И если в России говорится, что «невозможно объять необъятное», то в первую очередь, это должно касаться русской души.

Но эти огромные просторы в то же время давят на человека, не дают ему возможности саморазвиваться и самосовершенствоваться:

Русская душа подавлена необъятными русскими полями и необъятными русскими снегами, она утопает и растворяется в этой необъятности⁹.

Власть широкой земли над человеком связана и с тем, что русским очень нелегко давалась организация этих пространств, охранение на них порядка и — что за этим следует — построение государственности в за-

⁷ Ibidem, с. 377.

⁸ Ibidem, с. 377.

⁹ Idem: *Судьба России...*, с. 75.

падноевропейском понимании этого слова. Русские власти всегда очень боялись и сторонились проявления какой-либо инициативы со стороны народа — скорее всего именно потому, что не были в состоянии полностью контролировать их развития во всех концах огромной империи. Таким образом, русская государственность «слагала с русского человека бремя ответственности за судьбу России и возлагала на него службу, требовала от него смирения»¹⁰.

Знаменательно, что этот парадокс самого свободолюбивого народа, угнетённого в итоге абсолютной властью, был замечен ещё намного раньше, чем Бердяев стал над этим задумываться. Имеем тут в виду Маркиза де Кюстена, который путешествуя в XIX веке по России, записывал в письмах другу все свои наблюдения. Письма эти кажутся нам абсолютно уникальным материалом именно потому, что в те годы не было ещё развито изучение русского характера в такой степени, в какой оно развито сегодня. Сегодня каждый, кто поедет в Россию наблюдать её жителей для изучения русского характера, будет поневоле исходить из различных стереотипов и воображений, выработанных другими учёными. Маркиз же имел малое представление о том, что он увидит, к тому же заметки свои он писал исключительно в личных целях, а не для того, чтобы любой ценой найти подтверждение какой-либо уже готовой теории. Поэтому нам кажется, что объективность и простота этих записей не имеют себе равных в позднейших исследованиях. Хотя, конечно, надо помнить о том, что его точка зрения на этот вопрос — всего лишь одна из многих. Правда, есть русские учёные, которые недооценивают значение этого документа. Дмитрий Лихачёв, например, пишет прямо: «Следует искать лишь реальные недостатки, а не вымышленные. Не у маркиза де Кюстина, пребывавшего в России чуть больше двух месяцев, учиться нам воспринимать Россию!»¹¹, но на это можно ответить лишь несколько ироническим вопросом: не потому ли Лихачёв отрицает значимость этого документа, что в нём можно найти слишком много правдивых, хотя и грустных иногда заметок? Ведь можно не без оснований сказать, что как раз суждения иностранца, не ознакомленного ни с какими философскими теориями, касающимися русского народа (работы Бердяева, Лосского и других появились намного позже), могут быть вполне объективными. Де Кюстен совершенно свободно и непринуждённо наблюдает всё, что видит в России: её обычаи, повседневную жизнь и, безусловно, взаимоотношения между властью и народом. Делает он по этому поводу очень интересное замечание:

¹⁰ Ibidem, с. 79.

¹¹ Д. Лихачёв: *О национальном характере русских*. «Вопросы философии» 1990, № 4, с. 4.

[...] zastanawiam się wciąż, czy to charakter narodu ukształtował samowładztwo, czy też samowładztwo ukształtowało rosyjski charakter [...]. Wydaje mi się jednak, że ten wpływ jest wzajemny: ani ustrój rosyjski nie powstałby nigdzie poza Rosją, ani Rosjanie nie staliby się tym, czym są, w innym ustroju niż ich własny¹².

Сложно не согласиться с такой точкой зрения. В какой-то степени даже невозможно не заметить некоей логики в этой ситуации, которая на первый взгляд выглядит несколько парадоксально. Ведь именно крайнее свободолобие русского народа стало причиной развития абсолютной власти. Одновременно, если бы его власть не была абсолютной, он бы так высоко не ценил свободу, которая при этой власти кажется ему запретным фруктом, который — как известно — слаще всех остальных.

Таким образом, русский человек, осознавая невозможность подчинить себе свою необъятную землю, и чувствуя непреодолимые препятствия при каждой попытке предпринять собственную инициативу, которую из покон веков мгновенно подавляла власть, стал — даже сам этого не замечая — развивать целый ряд себе только свойственных отрицательных качеств и недостатков: «Русская лень, беспечность, недостаток инициативы, слабо развитое чувство ответственности с этим связаны»¹³. По мнению Бердяева, отсутствие индивидуальности каждой личности, которая могла бы проявить ту самую инициативу, влиять на историю и нести ответственность за выбранный собою образ жизни, связано также с тем, что в русской истории не было рыцарства, которое именно «создаёт закал личности»¹⁴. Это отсутствие мужественного начала связано и с тем, что он сам называет «вечно бабьем» в русской душе, т.е., полной пассивностью и бездеятельностью: «Великая беда русской души [...] в женственной пассивности, переходящей в «бабье», в недостатке мужественности, в склонности к браку с чужим и чуждым мужем»¹⁵.

Получается, что всё: отсутствие рыцарства в формировании истории, женственная пассивность, неумение организовать освоенные пространства, а также полное, непрекословное подчинение власти, связаны неразлучно в один гордиев узел. Всё это не просто философские идеи и размышления, а конкретные проблемы, которые имели непосредственное влияние на развитие истории в России. Знаменательно, что «русские радикалы и русские консерваторы одинаково думали, что государство — это «они», а не «мы». [...] Русский народ всегда любил жить в тепле

¹² Markiz de Custine: *Listy z Rosji...*, с. 46.

¹³ Н. Бердяев: *Судьба России...*, с. 77.

¹⁴ *Ibidem*, с. 17.

¹⁵ *Ibidem*, с. 55.

коллектива, в какой-то растворённости в стихии земли, в лоне матери»¹⁶. Наверное, именно поэтому. политический переворот, который с такой силой подавил на долгие годы весь народ, как это случилось в 1917 году в России, мог случиться только там. Очень немногие считали себя обязанными служить дальше своим прежним идеалам, большинство подчинилось течению истории, снимая с себя полностью ответственность за судьбу своей родины. Это свойство русского характера проявлялось и позже, в эпоху сталинского террора, когда люди были полностью убеждены, что за массовые расстрелы, преследования и ссылки в ГУЛАГ отвечают некие «они», которые не имеют никакой связи ни со Сталиным, ни с властью вообще, ни — тем более — с народом. Только потом, много лет спустя, нередко уже в эмиграции, люди задумывались: как это всё-таки было возможно? И озадачивали себя вопросом: так кто, в конце концов, несёт за это ответственность?

Мы без конца проклинаям товарища Сталина, и, разумеется, за дело. И всё же я хочу спросить — кто написал четыре миллиона доносов? (Эта цифра фигурировала в закрытых партийных документах.) Дзержинский? Ежов? Абакумов с Ягодой? Ничего подобного. Их написали простые советские люди¹⁷.

Но сразу после этого следовало оправдание: «Означает ли это, что русские — нация доносчиков и стукачей? Ни в коем случае. Просто сказались тенденции исторического момента»¹⁸. То есть, получается, невозможно отвыкнуть от этой чисто русской привычки обвинять за все ошибки внешние и независимые от человека обстоятельства.

И так, первой важной чертой русского характера, которую нам удалось вычислить на основе работ Бердяева, является склонность к противоречиям, которые в поведении русского человека встречаются почти повсеместно. Эта черта является как бы канвой, на которой запечатляются очередные черты, доведённые до парадоксальности. Одна из них, связанная с самым большим комплексом и внутренним противоречием всех русских людей — это противостояние Востока и Запада. Россия колеблется и напрасно пытается определить, что в ней преобладает: европейское или азиатское начало, не понимая, что на самом деле, «Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира»¹⁹. Причём, Россия, всё-таки, предпочитала бы, чтобы её считали более западной страной, своего восточного начала она почти стыдится, пытается его в себе подавить и надеется на то, что если она будет скрывать

¹⁶ Ibidem, с. 17.

¹⁷ С. Довлатов: *Зона*. В: Idem: *Собрание прозы*. Т. 1, с. 87.

¹⁸ Ibidem, с. 87.

¹⁹ Н. Бердяев: *Русская идея...*, с. 6.

свои восточные черты, её все станут мысленно отождествлять с Западом. В какой-то степени это может даже казаться смешным: „Ta nieszczęsna opinia Europy jest widmem, które ich prześladowuje w najgłębszej ich myśli i sprowadza dla nich cywilizację do poziomu sztuki cyrkowej, wykonanej mniej lub bardziej zrećznie”²⁰. Это свойство русских людей замечают не только иностранцы. Их соотечественники тоже не однократно возвращались к этой проблеме, говоря об этом даже с негодованием: «Я не знаю другого большого народа в мире, который так холуйствовал бы перед всем западным и был так враждебен к своим гениям, которые могли бы стать национальной гордостью и точками роста именно социального прогресса»²¹.

В этом заключается очередной парадокс. С одной стороны, русскому человеку совсем чужд шовинизм, «Русские почти стыдятся того, что они русские; [...] Русский не выдвигается, не выставляется, не презирает других»²² (именно потому, что стыдится своего восточного начала). Но, с другой стороны, Бердяев чуть дальше пишет, что для этого тезиса существует и антитезис, который заключается в том, что Россия — самая националистическая страна в мире («Обратной стороной русского смирения является необычайное русское самомнение. Самый смиренный и есть самый великий, самый могущественный, единственный признанный»²³). «Механизм» этого противоречия мы рассмотрим чуть позже, когда будем говорить о крайностях и обратных сторонах русского характера. Сейчас хочется с полной ясностью заметить, что, по вполне обоснованному мнению философов, попытки России подавить в себе своё азиатское начало совершенно напрасны: „Trudno i darmo, Moskwa zawsze będzie mieć więcej z Azji niż z Europy. Duch Wschodu unosi się nad Rosją, której się nie udaje, kiedy zaczyna naśladować Zachód”²⁴. Тут очередное меткое замечание принадлежит тому самому маркизу де Кюстен, мысли которого с таким презрением прокомментировал Лихачёв. Однако, если Лихачёв по каким-то причинам считал наблюдения маркиза недостойными внимания или субъективными, то он должен был в то же самое время заметить, что в некоторых аспектах даже Бердяев вполне согласен с маркизом. Он замечает почти ту же самую закономерность, и отличается от маркиза лишь тем, что для него это свойство русских людей ещё более парадоксально. Ведь при каждой попытке России представиться страной западноевропейской, она всё сильнее обнажает своё восточное начало:

²⁰ Markiz de Custine: *Listy z Rosji...*, s. 105—106.

²¹ А. Зиновьев: *Русская трагедия*. Москва 2008, с. 500.

²² Н. Бердяев: *Судьба России...*, с. 19.

²³ *Ibidem*, s. 21.

²⁴ Markiz de Custine: *Listy z Rosji...*, s. 73.

И где же можно найти настоящее обоготворение Западной Европы и западноевропейской культуры, как не в России и не у русских? Отрицание России и идолопоклонство перед Европой — явление очень русское, восточное, азиатское явление. Именно крайнее русское западничество и есть явление азиатской души²⁵.

Получается, что для того, чтобы отречься от этой тёмной, хаотической стихии Востока, России следовало бы, прежде всего, отказаться от бесконечного подражания Европе, то есть, найти свой собственный путь развития, соответствующий только русскому характеру. Но, как мы уже показали, это тоже невозможно, так как русский человек не в состоянии взять на себя ответственность за свою судьбу и принять какое-то конкретное решение. Это связано ещё и с безрезультатным стремлением к духовному высшему идеалу, которое является единственной мнимой деятельностью русского человека, на которой необходимо остановиться немного подробнее.

Бердяев пишет также и о том, как русские вообще относятся к идеям, а к религиозным идеям — в особенности. Оказывается, что это непосредственно связано с образом жизни русских, с их отношением к свободе и с повседневной действительностью, в которой им приходится жить. Бердяев считает, что русский человек, по сути своей, склонен к крайностям. Некоторые учёные связывают это явление с отсутствием в православии догмы о существовании чистилища:

Православная традиция не знает Чистилища как особой (наряду с Раем и Адом) духовной субстанции. Отсутствие этого «промежуточного» топоса чрезвычайно значимо: русская картина мира базируется на системе координат бинарной православной ментальности. Отсюда вытекают особый этический максимализм («либо всё, либо ничего»), [...] неудовлетворённость частичным (промежуточным успехом)²⁶.

Таким образом, русские отказываются от среднего в каждой области, ибо для них весь мир можно поделить только на добрых и злых людей, вернее даже на святых, которые достигнут Царства Небесного, и на непростительных грешников, которые будут вечно страдать в аду. Робение перед идеалом святых привело к тому, что русский человек не считает нужным стремиться к непостижимому идеалу, опять ожидая, что всё будет за него решено свыше:

Когда русский человек религиозен, то он верит, что святые или сам Бог всё за него сделают, когда же он атеист, то думает, что всё за него должна сделать социальная среда²⁷.

²⁵ Н. Бердяев: *Судьба России...*, с. 69.

²⁶ И. Есаулов: *Чистилище*. В: *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Red. A. de Lazari. Łódź 2000, T. 2, с. 386.

²⁷ Н. Бердяев: *Судьба России...*, с. 91.

Тут опять вспоминается проблема женственной пассивности русских и то, что «Духовная работа над формированием своей личности не представляется русскому человеку нужной и пленительной»²⁸.

Казалось бы, что формирование своей личности может быть ненужным только для человека бесхарактерного, который не стремится к высоким идеалам. Тем временем, русский человек требует именно только самых возвышенных идеалов во всём: в любви, в свободе, в доброте, в государственности, в жизни вообще. Его не интересует длинная, мучительная дорога совершенствования идеала, его пленит только окончательный, самый возвышенный результат. Но чем выше его идеалы, тем меньше у них шансов на воплощение в жизнь. Они обречены на то, чтобы закончить своё существование уже на начальном этапе восхищения их возвышенностью. Как только русский человек замечает, что он не может их постичь — так как невозможно постичь идеал — он их сразу отталкивает. Но с другой стороны, так как ему требуется только абсолютное, то «обыкновенные», жизненные идеалы его не интересуют:

Всякий человеческий идеал совершенства, благородства, чести, честности, чистоты, света представляется русскому человеку малоценным, слишком мирским, средне-культурным. И колеблется русский человек между началом звериным и ангельским, мимо начала человеческого. Для русского человека так характерно это качание между святостью и свинством²⁹.

Вот, собственно, откуда берётся эта русская склонность к крайностям в каждом проявлении жизни, которую, по-нашему, Бердяев заключил в одном простом предложении, сказав, что русским народом «можно очароваться и разочароваться, от него всегда можно ждать неожиданностей, он в высшей степени способен внушать к себе сильную любовь и сильную ненависть»³⁰. Эта постоянная противоречивость, вероятно, и есть причиной того, что многие считают русскую душу неразгаданной и таинственной.

Хотя бердяевское определение отличительных черт русского характера (несмотря на то, что у него это вплотную перемешано с понятиями «русская идея» и «русская душа», но об этом мы напишем позже) кажется нам самым полным и хрестоматийным, всё же хочется сказать хоть несколько слов и о других точках зрения на эту проблему. Тем более, что например труд Николая Лосского «характер русского народа» является не менее значимым и поможет нам ещё глубже вникнуть в суть описываемых Бердяевым черт русского характера.

²⁸ Ibidem, с. 91.

²⁹ Ibidem, с. 89.

³⁰ Н. Бердяев: *Русская идея...*, с. 6.

Подход Лосского к данной проблеме отличается от бердяевских размышлений главным образом тем, что Бердяев формирует свои суждения на основе собственных размышлений, которые иногда только являются контраргументацией против чьих-то других трудов, например, Розанова или Горького, но и то не всегда. Лосский, в свою очередь, все свои суждения опирает на мнения других философов, а также ссылается на произведения русской художественной литературы. Сразу в начале своей работы, он уточняет, что

Пытаясь дать характеристику русских людей, приходится говорить [...] о тех общих свойствах, которые чаще всего встречаются у русских [...]. Эти общие свойства представляют собою нечто вторичное, производной из индивидуальной сущности каждого отдельного лица, но всё же они [...] дают представление о том, с какими чертами характера чаще всего можно встретиться в среде данного народа³¹.

Это замечание важно тем, что оно показывает, насколько сложной темой является исследование народного характера как единого целого, так как в каждом народе есть разные индивидуальности, и впечатление от общения с народом в целом зависит чаще всего от случайной совокупности отдельных личных опытов.

Лосский, на самом деле, не делает выводов ярко противоречащих теории Бердяева. Его замечания насчёт русского народного характера сводятся, в принципе, к двум главным чертам: во-первых, к доброте, про которую он пишет, что это «одно из основных свойств русского народа»³², а также к постоянным поискам абсолютного добра, которые он считает источником «разнообразия опыта и разносторонности упражнения различных способностей»³³. Во-вторых, философ, среди главных черт русского характера, называет склонность к крайностям и связанное с этим наличие обратных, отрицательных сторон, которыми обладают все, даже самые положительные, черты русского народа.

Русскую доброту Лосский называет «свободной от сентиментальности, [...] от наслаждения своим чувством, и от фарисеизма»³⁴, то есть, считает её самой чистой, возвышенной склонностью, которая вытекает из чистого сердца, не задумываясь о награде мирской или Божьей. Она не терпит ни лицемерия, ни этикета, её невозможно подавить, она и есть самое искреннее чувство, которое является основой этого типично русского способа жизни, названного Толстым в *Анне Карениной*, «Жизнью по сердцу». Лосский пишет, что именно она «создаёт открытость души

³¹ Н. Лосский: *Характер русского народа*. Москва 1990, книга первая, с. 3.

³² Ibidem, книга вторая, с. 6.

³³ Ibidem, с. 20.

³⁴ Ibidem, с. 6.

русского человека и лёгкость общения с людьми, простоту общения, [...] без внешней привитой вежливости, но с теми достоинствами вежливости, которые вытекают из чуткой естественной деликатности»³⁵.

Однако, хотя нельзя не согласиться с тем, что эта доброта всегда искренне чиста, она, тем не менее, иногда ведёт к странному парадоксу, «побуждает [...] лгать вследствие нежелания обидеть собеседника, вследствие желания мира, добрых отношений с людьми во что бы то ни стало»³⁶. Получается, что, сколько бы мы не говорили о искренности русского человека, об открытости души и лёгкости общения, мы должны помнить, что именно ради этой лёгкости, мы можем быть порой обмануты и введены в заблуждение. Это и есть очередная отрицательная сторона положительной черты русского характера.

Ещё один такого рода парадокс Лосский замечает, когда он подробно анализирует явление лености русского народа. При этом он опять исходит из самых возвышенных целей русского человека, которые потом терпят крушение в столкновении с реальной действительностью. Это касается почти каждого дела начинаемого русским человеком, который, как было уже неоднократно сказано, стремится во всём к высшей степени идеала. Но как только он обнаруживает какие-либо трудности в выполнении поставленной себе задачи, он тут же сдаётся и оставляет дело недоделанным:

Отсюда часто возникает охлаждение к начатому делу и отвращение к продолжению его; замысел и общий набросок его часто бывает очень ценен, но [...] неизбежные несовершенства отталкивают русского человека [...]. Таким образом, обломовщина есть во многих случаях обратная сторона высоких свойств русского человека — стремления к полному совершенству³⁷.

В этом высказывании есть, заодно, и объяснение, почему существует мнение, что русские — народ довольно неряшливый, ведь сами же русские «сами иногда говорят о себе: «мы — кое-какие»³⁸. Причём, это мнение присуще не только философам, или — наоборот, простому народу. Его разделяют и представители высоких слоев общества, в совершенно неспровоцированном никем повествовании. Вот, например, Екатерина Сайн-Витхенштейн, русская аристократка, молодость которой прошла в бурные годы большевистского переворота, пишет в своем дневнике:

My Słowianie nie jesteśmy zdolni do żadnego wysiłku! [...] w moim otoczeniu widzę te charakterystyczne słowiańskie cechy — lenistwo i brak wiary we własne siły. [...]

³⁵ Ibidem, с. 7.

³⁶ Ibidem, с. 7.

³⁷ Ibidem, с. 42.

³⁸ Ibidem, с. 42.

Każdy z nas to słomiany ogień. W porywie [...] jesteśmy zdolni do wszystkiego, ale zaraz potem zapal stęgnie, energia znika — i znów nie stać nas na nic³⁹.

И хотя речь тут идёт о славянах, понятно, что это во многом относится к русским. Автор не задумывается над тонкостями отличия русских ото всех славян, но всё же чувствует, что это какая-то отличительная черта, которая не относится к западноевропейским народам, с которыми русские так упорно себя сравнивают. Однако, прежде, чем осуждать русских за эту черту, надо всё-таки вспомнить, что черта эта имеет и положительную сторону: это не просто леность как таковая, а несогласие на несовершенство в каком-либо деле — независимо от того, насколько карикатурной, в конечном итоге, эта черта оказывается в повседневной жизни. И ещё весьма важным кажется тот факт, что русские, по крайней мере, очень хорошо осознают свои национальные недостатки и говорят о них в открытую, часто доходя в этом — как и во всём остальном — до крайностей. Нам, лично, неоднократно доводилось слышать от русских, что они слишком иронично подходят сами к себе и издеваются над своим характером намного больше, чем это делают в других странах. То есть, опять наблюдается привычка русских оборачиваться на другие народы и проверять, не выглядят ли они смешно в их глазах. Метко подытожил это маркиз де Кюстен: „Zdumiony jestem przesadnym niepokojem Rosjan o opinię cudzoziemców. Cóż za niezwykły brak niezależności!”⁴⁰. Возможно, если бы русские так не переживали за свой образ в глазах иностранцев, они бы наконец сами заметили в себе многочисленные положительные черты и научились бы их в себе развивать — причём последовательно, а не бросая этот процесс, едва его начав.

Наконец хотелось бы окончательно разделить все понятия, которые многие исследователи употребляют совершенно свободно, не задумываясь над различиями между ними. Речь идёт о понятиях «русский характер», «русский менталитет», «русская идея» и «русская душа». Это смешение берёт своё начало во время, когда Бердяев написал оба своих, цитируемых в настоящей работе, труда. В самом начале *Русской идеи*, он пишет: «Меня будет интересовать не столько вопрос о том, чем эмпирически была Россия, сколько [...] умопостигаемый образ русского народа, его идея»⁴¹. То есть, для него «русская идея» — это нечто наподобие гегелевского духа, который идёт через века и самосовершенствуется. Это понятие — философское, которое, в принципе, не поддаётся никаким конкретным определениям, так как оно у Бердяева просто чувствуется,

³⁹ K. Sayn-Wittgenstein: *Koniec mojej Rosji. Dziennik 1914—1919*. Warszawa 1998, s. 294.

⁴⁰ Markiz de Custine: *Listy z Rosji...*, s. 28.

⁴¹ Н. Бердяев: *Русская идея...*, с. 5.

и — по его собственным словам — к нему нужно применять только телогальные добродетели.

Кроме понятия «русская идея», в его сочинениях можно зачастую встретить и такой термин, как «русская душа», определение которому он, по сути дела, не даёт. В контексте своих философских размышлений, Бердяев употребляет его как некую совокупность свойств и поведений, характерных для русского народа, то есть, в принципе, схожее с тем, что мы называем «русским характером».

На самом деле, использовать сегодня понятие «русская душа» или «русская идея», не давая им никакого научного определения, довольно сложно, так как они слишком расплывчаты. Эта расплывчатость и неоднозначность могут зачастую вести к тому, что все необъяснимые черты характера одиночных людей можно подкреплять под загадочную русскую душу. Это ведёт к созданию стереотипов, чего, безусловно, следует избегать. Именно поэтому учёные стараются уходить от этого понятия, заменяя его такими терминами, как «русский характер» или «русский менталитет». Юрий Вьюнов, известный исследователь русского культурного архетипа в книжке под именно таким названием сформулировал очень чёткое определение русского народного характера, подразумевая под нём «совокупность наиболее устойчивых, основных для данной национальной общности особенностей восприятия окружающего мира и форм реакций на него, прежде всего определённых эмоционально-чувственных явлений»⁴².

Таким образом, «русская душа» и «русская идея» перестают быть обиходными, стереотипными понятиями, а становятся понятиями очень определёнными, связанными с конкретным культурным, историческим и философским контекстом, который является единственным правильным для их употребления. Никто никогда не будет опровергать фундаментальность анализа и размышлений Бердяева, и все учёные, которые занимаются русским характером, несомненно всегда будут исходить из его замечаний, но при этом использовать уже намного более научный, определённый термин.

⁴² Ю. Вьюнов: *Русский культурный архетип. Страноведение России*. Москва 2005, с. 224.

Mariola Okhotkinova

**Z PROBLEMÓW KONKRETYZACJI
I ZNACZENIA POJĘCIA „ROSYJSKA IDEA”
(ZARYS ZAGADNIENIA)**

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie pojęcia „rosyjska idea”, a także próbie oddzielenia go od takich pojęć, jak „dusza rosyjska” czy „charakter rosyjski”. Autorka podejmuje próbę wyjaśnienia historycznego kontekstu powstania terminów „dusza rosyjska” i „rosyjska idea”, ukutych na początku XX wieku przez Mikołaja Bierdiajewa. Następnie przechodzi do analizy tego, co Bierdiajew określał za pomocą tych terminów. W ten sposób omówione zostają takie cechy Rosjan, jak skłonność do skrajności, brak społecznej inicjatywy czy wewnętrzne sprzeczności. Wszystko to — jak dowodzi autorka — Bierdiajew wyprowadza bardzo konsekwentnie z historii powstawania państwowości rosyjskiej, z braku rycerstwa w formułowaniu świadomości społecznej, a także z bezkresnych rosyjskich przestworzy, które z jednej strony wywołują zamiłowanie do nieograniczonej swobody, a z drugiej strony stawiają wiele przeszkód przy każdej próbie zapanowania nad nimi. Wszystkie te cechy i okoliczności płynnie przeplatają się z eurazjatyzmem Rosji.

Słowa klucze: rosyjska dusza, rosyjska idea, Bierdiajew

Mariola Okhotkinova

**ON PROBLEMS OF CONCRETIZATION AND MEANING
OF THE NOTION “RUSSIAN IDEA”
(AN OUTLINE OF THE ISSUE)**

Summary

This article is devoted to analysis of the notion “Russian idea” and to attempt of the sublation of it from such notions, as “Russian soul” or “Russian character”. The author is taking the attempt to explain the historical context of the coming into existence of dates “Russian soul” and “Russian idea”, introduced by Nikolai Berdyaev at the beginning of the 20th century. Next she proceeds to analysis of what Berdyaev understood by these terms. This way she comments on such characteristics of Russians as tendency to the extreme, lack of the social initiative and internal contradictions. All this — according to the author’s theory — Berdyaev is extracting from the history of coming into existence of the Russian statehood, from lack of knighthoods in the formulation of social awareness, and from boundless Russian expanses which from one side are calling the avocation for the unrestricted freedom, but from the other side are also creating a lot of obstacles at every attempt to control them. All these features and circumstances are smoothly alternating with Eurasianism of Russians.

Key words: Russian soul, Russian idea, Berdyaev

O niektórych teatralnych aspektach wierszy Mariny Cwietajewej

Halina Mazurek

Teatralność liryki poetki nie była do tej pory przedmiotem osobnych badań. Wspomina o niej Anna Saakianc, ale nie traktuje tego tematu poważnie. Podkreśla dekoracyjność wczesnej liryki Cwietajewej:

To wszystko — maski i płaszcze; mało duszy i dużo ubrań. Taka udekorowana liryka to nic innego jak ucieczka od dotkliwej, „nieprzytulnej” rzeczywistości. Trwało to dwa kolejne lata, kiedy Cwietajewa zaprzyjaźniła się z aktorami Drugiego Studium Moskiewskiego Teatru Artystycznego i Trzeciego — „Wachtangowskiego”. Zaczęła wtedy pisać romantyczne sztuki inspirowane utworami fascynującego ją Rostanda¹.

Natomiast Paweł Antokolski — poeta, aktor i krytyk, przyjaciel Cwietajewej, któremu jej liryka była dobrze znana — miał odmienne zdanie w tym względzie. Wiersze z lat 1917—1918, zwłaszcza te o ulubionym przez poetkę XVIII wieku i jego bohaterach (takich jak Casanova, Lauzun, Maria Antonina, Cagliostro), uznał za wyjątkowo teatralne: „każdy spośród obrazów przedstawionych przez Marinę może stać się rolą”². Jest to komentarz do jednego z wierszy z cyklu *Płaszcz* (*Плащ*, 1918), gdzie poetka pokazała, jak bogata może być, pod jej piórem, metaforyka tego słowa, określającego w podstawowym swym znaczeniu część garderoby³:

¹ А. Саакянц: *Поэт Марина Цветаева*. В: *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подготовка текста и комментарий А. Саакянц, Л. Мнухина. Москва 1994—1995, Т. 2, s. 580; tłum. — Н.М.

² П. Антокольский: *Театр Марины Цветаевой*. В: М. Цветаева: *Театр*. Москва 1988, s. 9; tłum. — Н.М.

³ O metaforyce płaszcza, fascynacji Cwietajewej XVIII stuleciem, jak również o teatralności całej jej twórczości piszę w książce *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej*. Katowice 2009.

Ночные ласточки Интриги —
 Плащи, — крылатые герои
 Великосветских авантю.
 Плащ, щеголяющий дырою,
 Плащ вольнодумца, плащ расстриги,
 Плащ—Проходимец, плащ—Амур.

Плащ прихотливый, как руно,
 Плащ, преклоняющий колено,
 Плащ, уверяющий: — темно...
 Гудок дозора. — Рокот Сены.
 Плащ Казановы, плащ Лозэна. —
 Антуанэтты домино.

Но вот, как черт из черных чаш —
 Плащ — чернокнижник, вихрь—плащ,
 Плащ — вороном над стаей пестрой
 Великосветских мотыльков.
 Плащ цвета времени и снов —
 Плащ Кавалера Калиостро⁴.

Wymienionym postaciom Cwietajewa poświęciła kilka swoich dramatów: *Przygoda (Приключение)*, *Fortuna (Фортуна)*, *Feniks (Феникс)* — wszystkie z 1919 roku, rozwijając wątek słynnych w XVIII stuleciu osobowości. Urzeczona dekoracyjnością, widowiskowością, malowniczością i teatralnością wieku rewolucji francuskiej, wieku miłości i swobody obyczajowej, przeniosła te cechy do własnych sztuk, a najpierw do liryki. Ale to nie XVIII wiek przesądził o dramaturgiczno-teatralnym charakterze wierszy poetki. Ta teatralność była w niej samej. Myślała i pisała obrazami i konkretnymi scenami. A jej nieświadoma fascynacja efektami scenicznymi, zdaniem Antokolskiego, wynikała z nieprzepartej chęci przeistaczania się, przeobrażania, co jest fenomenem zapowiadającym profesjonalnego dramaturga⁵. Przytoczony wiersz można uznać za skrócony zapis scenariusza spektaklu (może nawet spektakli) o przygodach znanych w osiemnastowiecznych dziejach postaci. Dała tu znać o sobie charakterystyczna dla twórczości Cwietajewej lakoniczność wypowiedzi, ale lakoniczność wielce wymowna. W takim przypadku poetka odwołuje się do wiedzy odbiorcy i do jego wyobraźni, podobnie jak czyni to teatr. Każda postać wymieniona w cytowanym wierszu to osoba dramatu. Wystarczy przywołać samo nazwisko Casanovy, aby przed oczami odbiorcy pojawiły się obrazki z burzliwego życia kochanka wszech czasów, czy hrabiego de Lauzuna — uczestnika rewolucji francuskiej — aby móc wspomnieć zmienne losy zaangażowanych po jej stronie arystokratów.

⁴ М. Цветаева: *Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе*. Москва 2008, s. 133; pozostałe cytaty pochodzą z tego samego wydania.

⁵ П. Антокольский: *Театр...*, s. 7.

Zestawienie „płaszcz — wicher” kojarzy się z pełnymi dynamiki scenami z rodzaju płaszcz i szpady oraz przywodzi na pamięć nocne wypadki ówczesnych kawalerów, pragnących okryć się obszernym, czarnym płaszczem peleryną, żeby nie byli rozpoznani. Maria Antonina, Cagliostro to cała historia opowiedziana kilkoma słowami i za pomocą jednego rekwizytu — płaszcz — który dla Cwietajewej był w głównej mierze symbolem tajemniczości, niezwykłości, ale również reprezentatywnym znakiem epoki i jako taki stał się podstawowym tworzywem teatru omawianego wiersza, w swym mikrokosmosie przywołującym makrokosmos osiemnastowiecznych dziejów. „Плащ, преклоняющий колена, / Плащ, уверяющий: — темно...” — ileż to treści kryje się w tych krótkich zdaniach, nasuwających na pamięć znane z lektury przygody miłosne, awantury i pojedynki, ileż te słowa mogą dostarczyć wyobraźni odbiorcy scen z przygodami takimi związanymi.

Cwietajewa była oszczędna w słowach, zastępowała je myślnikami, przemilczeniami, niedopowiedzeniami, przepelnionymi wszakże głębokimi przemyśleniami i znaczeniami. W dramatach takie przemilczenia dawały pole do popisu reżyserom, tworzyły kształt teatralny utworu dramaturgicznego⁶. W wersie „Плащ, уверяющий: — темно” po dwukropku, zapowiadającym wyliczenie, pada tylko jeden wyraz, „ciemno”, a potem jedynie trzy kropki, które mieszczą w sobie wszystko, co może dziać się pod osłoną ciemności, bo przecież „ciemno” Cwietajewej nie oznacza tylko i wyłącznie ciemności. Władimir Orłow swego czasu słusznie zauważył, że poetka: „[...] nie wymyślała nowych słów, brała z reguły słowo potoczne, ale potrafiła tak go dotrzeć, przetopić i przekuć, że grać zaczynały w nim nowe odcienie jego znaczenia”⁷. „Ciemność” obdarzyła głębią znaczenia, używając figur retorycznych, a słowu „płaszcz” — podstawie konstrukcyjnej wiersza — nadała sensy różnymi formami epitetu. W innych wierszach wykorzystywała w tym celu w sposób niepowtarzalny szatę dźwiękową słów. Była mistrzem w kreśleniu scen i sytuacji za pomocą kilku wyrazów.

W cyklu liryków o Don Juanie wyobraziła sobie spotkanie osławionego uwodziciela z Carmen i w jednym z wierszy tak oto przedstawiła nader krótki scenariusz tego wydarzenia:

⁶ Jako pierwsza zwróciła uwagę na taką funkcję niedopowiedzeń Irena Sławińska, m.in. w swoich książkach: *O komediach Norwida*. Lublin 1953; *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960; *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971. O kształcie teatralnym i znaczeniu figur retorycznych w dramacie pisałam m.in. w: *Figury retoryczne w monologu osiemnastowiecznych komedii satyrycznych*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 8. Katowice 1985; *Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765—1825). Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi*. Katowice 1987; *Teatr; życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikolaja Kolady*. Katowice 2002.

⁷ В. Орлов: *Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века*. Москва 1976, s. 299; tłum. — H.M.

Ровно — полночь.
Луна — как ястреб.
— Что — глядишь?
— Так — гляжу!

(s. 116—117)

Autorka zetknęła ze sobą dwie charyzmatyczne, zdecydowane, odważne, gotowe na ryzyko, pragnące przygody życia postacie. To początek ich spotkania, wzajemne rozpoznawanie, zaczynające się od uważnego patrzenia na siebie, nieco się przedłużającego, o czym świadczy pytanie, przerywające ciszę księżycowej nocy. Wypowiedziane być może przez Don Juana, na co dowodem może być odpowiedź zdecydowana, z wykrzyknieniem, właściwie niepasująca do kobiety, która w takich sytuacjach zwykle bywała nieśmiała, ale nie do Carmen, dumnej i pewnej siebie, podkreślającej odwagę, że nie uznaje męskiej dominacji. Może być i tak, że pierwsza odzywa się właśnie Carmen. Amator urody kobiecej — Don Juan — kontakt ze swoimi wybrankami rozpoczął od przypatrywania się ich strojom, czemu wyraz dał np. Moliere w swoim dramacie o nim. Tu Don Juan porzuca żonę Elwirę, ale zaczyna się nią ponownie fascynować, gdy przypadkowo widzi ją już zupełnie odmienioną, w stroju zakonnicy. W przytoczonym czterowierszu zapewne przygląda się uporczywie Carmen, która pytaniem przerywa tę chwilę, zaś Don Juan, odpowiadając wykrzyknieniem, wyraża swój zachwyt. Decyzja należy do odbiorcy, interpretatora, badacza. Nie to jednak wydaje się ważne, kto wypowiada jaką kwestię. Odpowiedni dobór słów oraz częste użycie znaków graficznych mają za zadanie podkreślić emocje towarzyszące całej scenie (rzecz w teatrze najważniejsza), wynikające choćby z samego faktu spotkania tak niezwykłych postaci. Już pierwsze zdanie jest przesycone emocjami i wprowadza do utworu napięcie, nieodzowne w sztukach teatralnych. „Dokładnie o północy” wiele może się stać, ta pora nocy, bardzo często eksploatowana przez pisarzy, odnowiona przez pióro Cwietajewej, zapowiada wagę i niesamowitość przedstawianego zdarzenia. Napięcie jest potęgowane poprzez kolejny wers, w którym księżyc porównany jest do jastrzębia, co wskazuje, że spotkanie (zapowiadane w poprzedzającym omawiany wiersz liryku), nie będzie stereotypową randką pary kochanków. Pytanie i odpowiedź to wyzwanie rzucone sobie nawzajem, prowokujące kontakt, w którym nie będzie uległości ze strony żadnej z tych osób. Jednak świetnie zarysowany w kilku słowach początek spotkania rozwinąć się może w wyobraźni odbiorcy także w innym kierunku, choć kontrowersyjność postaci Don Juana i Carmen oraz ich nacechowanie emocjonalne sugerują związek raczej skomplikowany, co potwierdzać może postawa poetycka samej Cwietajewej, którą banalne historie nigdy nie interesowały.

Ze względu na ekspresję, szczególnie silne napięcie, dynamiczność, pojemność znaczeniową słowa wiersze poetki śmiało nazwać można mi-

niaturami dramaturgicznymi, które zawsze, jak każde dzieło przeznaczone dla sceny, przedstawiały jakąś przełomową sytuację, zdarzenie szczególnej wagi, czemu zazwyczaj towarzyszył niezwykle splot wypadków. Niekiedy nawet same tytuły niektórych z nich wskazują na to, że w utworze coś się powinno wydarzyć: *Mama w ogrodzie* (*Мама в саду*, 1910), *Mama na łące* (*Мама на лугу*, 1910), *Przy łóżeczku* (*У кровати*, 1910), *Incydent przy stole* (*Инцидент за супом*, 1910), *Wyjazd* (*Отъезд*, 1910), *Ofelia — w obronie królowej* (*Офелия — в защиту королевы*, 1923), *Dialog Hamleta z sumieniem* (*Диалог Гамлета с совестью*, 1923), *Rozmowa z geniuszem* (*Разговор с гением*, 1928) i in. Nie tylko samo dzieło, ruch potwierdza dynamikę konkretnego liryku, ważny w takim przypadku jest również odpowiedni dobór słów. W poezji Cwietajewej, podobnie jak w teatrze, praca nad słowem miała znaczenie decydujące. Wydobywanie z niego wszystkich możliwych jego sensów, docieranie do jego korzeni to nie jedyna zaleta warsztatu poetki. Słowa-gesty poświadczają dramaturgiczne i teatralne ukształtowanie wielu jej liryków. O takiej funkcji słowa wspomina również Orłow i powołuje się przy tym na wypowiedź Konstantego Stanisławskiego, który domagał się w teatrze umiejętności działania słowem⁸. Pisząc o roli i poświęceniu się poety, Cwietajewa wołała:

Что другим не нужно — несите мне:
Все должно сгореть на моем огне!
(s. 142)

W innym liryku wystawiała twórcę na osąd odbiorcy:

Нате! Рвите! Смотрите! Течет, не так ли?
Загатавливайте — чан!
Я державную рану отдам до капли!
(Зритель бел, занавес рдян).
(s. 465)

Słowa dynamizujące przedstawiany obraz ułożyły się spektakularnie w wierszu *Psyche* (*Психея*, 1920), poświęconym wzajemnym relacjom Aleksandra Puszkina i jego żony Natalii, nazywanej w ówczesnym salonowym towarzystwie Psyche. Cwietajewa nadaje temu określeniu ironiczny wydźwięk, uznając petersburską piękność za kobietę lekkomyślną i płochą. Widzimy ją w utworze w czasie wybierania się na bal. Jej krzątanina po całym mieszkaniu kontrastuje z pełnym powagi, godności i twórczej refleksji zamyśleniem wielkiego poety w ciszy swojego gabinetu:

⁸ Ibidem.

Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин,
 Пунш — и пенковая трубка
 Пышущая. Пунш — и лепет
 Бальных башмачков по хриплым
 Половицам. И — как призрак —
 В полукруге арки — птицей —
 Бабочкой ночной — Психея!

.....
 И на цыпочках — как пери! —
 Пируэтом — привиденьем —
 Выпорхнула. Пунш и полночь.

(s. 294)

Początek wiersza stanowiący wyliczenie znajdujących się w zasięgu oka obserwatora przedmiotów i sytuacji sprawia wrażenie statyczności obrazu. Jednak trzykrotne powtórzenie, niemal w równych odstępach, wyrazu „пунш” wrażenie owo rozwiewa. Wydaje się bowiem, że spójnik „и” wraz z myślnikami odpowiada kolejnym powolnym sięganiom po kielich. Znaki graficzne zastępują tu ewentualny zwrot „od czasu do czasu”. Fajka „пышущая” potwierdza, że Puszkina nie siedzi w bezruchu. Kontempluje popijając poncz i paląc fajkę. Ruch w wierszu nasila się coraz bardziej, gdy do gabinetu wpada Natalia („бабочкой”, „птицей”), żeby pożegnać się z mężem, i wybiega („пируэтом”). Zapomina wachlarza, ponownie wbiega, Puszkina odprowadza ją do powozu, otula pledem, całuje, podąża znów do gabinetu, zamyśla się głęboko, co sugeruje niekontrolowane „Ниспадение пепла на халат”. Teraz zapewne myśl jego zaprzęta coś innego, może znikające w lustrze odbicie balowej sukni żony, którą wolałby zatrzymać w domu. Cwietajewa podkreśla w ostatnim wersie swoją dezaprobatę dla Natalii, nazywając jej balowy strój „пустą pianą”, czyli czymś, co nie jest trwałe, czymś co jest bezwartościowe, pięknem pustym. Podkreślana przez słowa-gesty lekkość ruchów, filigranowość sylwetki i zwiewność stroju młodej małżonki Puszkina przestaje zachwycać w momencie, kiedy siadając w powozie obok przyzwoitki, zapomina o mężu i ostatnich jego słowach „z Bogiem”, a martwić się zaczyna, czy aby:

Не прожег ли ей перчатку
 Пылкий поцелуй арапа...

W zasadzie już od samego początku kreacja postaci Natalii zmierza w kierunku jej nieakceptacji. Przychodzi ona pożegnać się z mężem i spuszcza oczy, co Cwietajewa spieszy wyjaśnić w zdaniu parentetycznym jako prośbę z góry o przebaczenie za swawole balowej nocy. Częste w liryce poetki zdania wtrącone w nawias mają charakter didaskaliów, które, podobnie jak w dramacie, mają za zadanie podpowiedzieć, jak należy odebrać przedstawione zachowanie postaci lub też daną sytuację.

Psyche to wiersz-scenka, którą można uznać za swego rodzaju zawiązanie akcji, wprowadzenie do dramatu z dobrze wszystkim znanym finałem. Z pozoru zwyczajna scena, wybieranie się na bal, ale już sam fakt, że udaje się nań tylko żona, wskazuje na zarysowującą się w niej konfliktowość. Zwłaszcza, gdy przypominamy, że poeta niechętnie uczestniczył w tego rodzaju rozrywce, natomiast Natalia za balami przepadała. Zachowanie Puszkina świadczy o jego oddaniu żonie, odprowadzając ją do powozu, ucałował każdy palec jej dłoni „sto razy”, każdą perelkę naszyjnika. Ona zaś zamartwiała się zmiętą rękawiczką, bała się spóźnić, bo tańczyła w pierwszej parze poloneza. Nacechowane emocjami poszczególne słowa także dają świadectwo siły uczucia poety („пылкий”, „поцелуй”), jego wytrwałości, wyrozumiałości („покорно под руку”), natomiast zdrobnienia („пальчик”, „лапки”, „шейка”), podkreślają brak powagi, ulotność, tymczasowość uczuć Natalii, porównywanej przez autorkę do przywidzenia, czyli czegoś nietrwałego, niematerialnego. Zdrobnienia wyrażają również stosunek poety do żony, o którą troszczył się jak o dziecko i pozwalał z wyrozumiałością statecznego mężczyzny, kochającego męża zaspokajać jej kaprysy. Przeciwwstawienie dwóch różnych osobowości: wielkości, wieczności i przyziemności, przemijającego pustego piękna jest początkiem konfrontacji rodzącej walkę przeciwieństw — podstawę konstrukcji każdego utworu przeznaczonego dla sceny.

Cwietajewa nieprzypadkowo sięgała po wątki literackie i historyczne nie tylko powszechnie znane, ale przy tym kontrowersyjne, nade wszystko zaś osnute zawsze na konfrontacji, konflikcie. Główny temat jej twórczości to miłość, więc wybierała historie, w których emocje z uczuciem tym związane odgrywały rolę najważniejszą. Stąd zainteresowanie takimi związkami, jak Dymitra Samozwańca i Maryny Mniszchówny, Zygryda i Brunhildy, Fedry i Hipolita, Ariadny i Tezeusza, Hamleta i Ofelii itd. Każde uczucie poetka pojmowała jako aktywne działanie i dzianie się, jak podkreślił w cytowanej już tu pracy Orłow. Uważała za stosowne ujawnić na te tematy swoje własne zdanie, które nigdy nie pokrywało się z ustalonym od wieków stereotypem postrzegania problemu. Była nastawiona na konfrontację i tylko w pojedynku i w walce widziała sens tworzenia liryki, przez takie właśnie podejście zbliżające ją do teatralnego dzieła, opartego na zderzeniu się przeciwieństw. Kreśliła w wyobraźni scenariusz walki serafina z orłem (*Серафим — на орла! Вот бой!*, 1918), w innym wierszu, *Dzika wola* (*Дикая воля*, 1910), pisała, że lubi takie walki jak tygrysa z orłem i bitwy, w których wrogami byłiby jedynie sami wielcy bohaterowie, a kończyła słowami:

Чтобы в мире было двое:
Я и мир!

(s. 51)

Żywiołowość, emocjonalność, prowokacyjność omawianej liryki zbliżała ją do prawidłowo pomyślanego dramatu oraz do spektaklu teatralnego tak ułożonego, by widza trzymać w napięciu do samego końca. Napięcie w wierszach Cwietajewej wzmagają się poprzez siłę jej przeobrażania się, uczestnictwa w pojedynku, w konfrontacji, poprzez utożsamianie się i wcielanie w rolę uczestniczących w niej bohaterów. Poetka nigdy nie ukazywała zdarzeń z pozycji obserwatora, lecz z punktu widzenia zaangażowanego bez reszty uczuciowo i emocjonalnie uczestnika przedstawianych wypadków. Wpisywała się na listę kochanek Don Juana w cyklu liryków o nim, zapewniając, że tym samym lista ta jest zamknięta. Pocieszała kawalera des Grieux wyznając mu swoją miłość (*Kawaler des Grieux*, 1917). Stawała się Ariadną i Fedrą, Maryną Mniszchówną itd., starając się zawsze w każdej z postaci znaleźć pozytyw i usprawiedliwić wszystko siłą miłości. Całą twórczość poświęciła przedstawianiu własnego widzenia istoty tego uczucia. Toteż wcielanie się w różne postacie należy rozumieć nieco szerzej: Cwietajewa nie tylko stawała się Fedrą czy Maryną, lecz to Fedra przeradzała się w Cwietajewą, która o stanie swego ducha i mocy uczuć mówiła jej ustami. W wierszu *List (Послание)* z cyklu *Fedra* (1923) napisała (do Hipolita):

Утоли мою душу! (нельзя, не коснувшись уст,
Утолить нашу душу!)

(s. 454)

Jest to wyraz próby pogodzenia miłości duchowej z cielesną, co było motywem przewodnim liryki poetki, ukazującej na różne sposoby swoisty pojedynek duchowości z fizycznością.

W jednym z najbardziej dynamicznych i sugestywnych wierszy *Kurtyna (Занавес)*, (1923) przeistoczyła się w zasłonę na scenie teatru, porównując jej rolę w odbywającym się spektaklu do roli mediatora między sztuką a jej odbiorcą, sztuką a życiem. Twórca tak jak kurtyna musi pojawiać się w odpowiednim momencie, by bronić swoje dzieło, ale i uwzględnić zdanie widzów, godzić i jednoczyć je i dla tej sprawy poświęcić samego siebie. Jako tło akcji wybrała przedstawienie o losach Fedry, co zaostrza konfliktowość utworu, potęguje emocje („ход трагедии — как — шторм!”). Stąd szalone miotanie się po scenie podnoszącej się i opadającej kurtyny, porównanej do wodospadu, lawiny, wijącego się gryfa, do płomienia, do żagli. Wiersz jest swoistym teatrem w teatrze. Zatem na scenie oprócz dziejącej się tragedii Fedry występ daje kurtyna, tworząc swoje własne widowisko. Wije się między sceną i widownią, chcąc najpierw osłonić bohaterkę, odizolować ją od sali, potem zaczarować publiczność, omamić, zmusić do żywiołowej reakcji, by wreszcie oddać się pod jej osąd: „Ложи в слезы! В набат, ярус!”, „Нате! Рвите! Смотрите!”. Finał łączy oba teatry poprzez odkrycie tajemnicy, oczysz-

czenie i pojednanie. Jeśli na początku poetka zaznaczyła, że zna tajemnicę sceny (sztuki), to na końcu, po dramatycznych przeżyciach, odkryła prawdę o tym co jest poza sceną, zrozumiała i zaakceptowała widownię:

Нет у тайны у занавеса — от зала.
(Зала — жизнь, занавес — я).

Spektakl pojedynku twórcy i jego sztuki z życiem nieprzypadkowo został zilustrowany przy pomocy typowych chwytów teatralnych. Nie tylko dlatego, że teatr jest rodzajem sztuki niezwykle sugestywnym oraz dziejącym się tu i teraz, ale że przez to dającym możliwość uczestnictwa w nim, współtworzenia i właśnie złączenia tu i teraz życia ze sztuką. Toczące się na scenie teatru zmagania bohaterów z przeciwnościami losu nie pozostawiają obojętnym, wciągają i prowokują do zabrania głosu, zajęcia stanowiska i dokonania wyboru. Taka też jest liryka Cwietajewej. Już nawet z samego faktu poruszania przez nią tematów kontrowersyjnych oraz wątków i zdarzeń z istoty swej konfliktowych. Poza tym rolę najważniejszą odgrywa w tym względzie nastawienie samej poetki na konfrontację. Odwołując się celowo do znanych historii, nie zgadzała się nigdy z obiegową opinią o nich, zawsze prezentowała własny pogląd, najczęściej zaskakujący i nie pozostawiający nikogo obojętnym, lecz zmuszający do ustosunkowania się doń. Jest więc twórczość poetki Cwietajewej wywoływaniem do odpowiedzi, zwracaniem się, prośbą, wołaniem, apelem, nawet rozkazem. Ustami Ofelii wzywała Hamleta (w wierszu *Ofelia — w obronie królowej*):

Принц Гамлет! Довольно червивую залежь
Тревожить... На розы взгляни!
[...]
Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
Порочить...

(s. 454)

Postępowanie królowej tłumaczyła miłością, która — jej zdaniem — była jedynym prawdziwym usprawiedliwieniem wszystkiego. W związku Maryny Mniszchówny i Dymitra Samozwańca nie szukała politycznych podtekstów, lecz wbrew przyjętym opiniom jako jego podstawę uznała właśnie miłość. Wykrzyknieniem podkreślała aprobatę dla tej pary w liryku z 1916 roku:

Димитрий! Марина! В мире
Согласнее нету ваших
Единой волною вскинутых,
Единой волною смытых,
Судеб! Имен!
.....

Марина! Димитрий! С миром,
Мятежники, спите, милые.

(s. 97—98)

Patetyczność, ekspresja, występowanie przeciw stereotypom, eksklamatywność składają się na siłę rażenia monologów Cwietajewej, bo jej wiersze w istocie swej są poruszającymi monologami, są teatrem jednego aktora, który pragnie być usłyszany przez wielu i liczy na odzew, co przypomina teatralne relacje widowni i sceny.

Wiele liryków skonstruowanych jest również na zasadzie dialogów, przeważnie lakonicznych, lecz przez to nasyconych znaczeniowo, zwłaszcza psychologicznie. Maksimum wyrazu przy minimum środków — to podstawa warsztatu twórczego Cwietajewej i jednocześnie istotna cecha łącząca jej poezję ze sztuką teatru, w którym dobry spektakl musiał się zawsze na takiej podstawie opierać. W jednym z wierszy z cyklu *Maryna* (1921) zaledwie w kilkuwersowej rozmowie, wykorzystując niedopowiedzenia, oddała siłę uczuć i atmosferę spotkania Dymitra z Mniszchówną:

— Грудь ваша благоуханна,
Как розмариновый ларчик...
Ясновельможная панна...
— Мой молодой господарчик...
— Чем заплачу за щедроты:
Темен, негромок непризнан...

(s. 355)

Zdrobnienia, myślники i trzykropki, same słowa rozmowy bez komentarza odautorskiego podkreślają wzajemną fascynację młodych, także wyglądem zewnętrznym, radość ze spotkania i oczekiwanie na to, co jeszcze stanie się tego dnia. To jest początek spotkania, kiedy pada jeszcze niewiele słów, aktywne są tylko oczy, a to, co kłębi się w głowie i zapiera dech, zawarte jest w przemilczeniach.

Psychologiczna gra toczy się między biblijnym Józefem a żoną Potyfara, która, znudzona, stara się skłonić młodzieńca do spędzenia z nią czasu:

— Отчего твои очи грустны?
В погребях наших — царские вина!
— Бедный юноша — я, вижу сны!
И служу своему господину.
— Позабавь же свою госпожу!
Солнце жжет, господин наш — далеко...
— Я тому господину служу,
Чье не дремлет огромное око.
.....

— Я сберег господину — казну.
 — Раб! Казна и жена — не едино.
 — Ты алмаз у него. Как дерзну —
 На алмаз своего господина?!

(s. 126—127)

Kobieta rozpoczyna zabiegi dyplomatycznie, chcąc podkreślić, że stara się rozwiać smutek Józefa, a nie zaspokoić swoje żądze. Ten zaś, gdy nie odnosi skutku tłumaczenie się lojalnością wobec pana, przywołuje Boga, odwołując się w ten sposób decydującą chwilę. W kulminacyjnym momencie ucieka się do argumentu ostatecznego — niczym nieuzasadnionej próby sięgania po najwyższe dobro, jakim jest dla Potyfara jego małżonka. W przywołanym wierszu nie pokazuje jej poetka jako osoby natarczywej i nie liczącej się ze swoim poddanym. Władcza i bezwzględna jest ona tylko wobec innych sług. Wprawdzie argumenty Józefa też jej nie przekonują, ale zaprzestaje narzucania się, gdyż postawę jego akceptuje, porównując ją do polemiki Jakuba z Bogiem, i godzi się z nią, choć nie bez emocji i bólu: „И глотает — с улыбкою — вой/ Молодая жена царедворца”. Nie chce, by na jej twarzy odbiła się reakcja na przegraną, stąd też powołanie się na zachowanie Jakuba.

Podobną walkę na argumenty ilustruje dialog z wiersza *Rozmowa z geniuszem* (*Разговор с гением*, 1928). Z tą tylko różnicą, że jest ona wygrana przez geniusza, któremu musi poddać się poeta, a jest on w tym utworze zmęczony swoim posłannictwem, ciężką mu laury pochwał, nie przychodzą do głowy ciekawe pomysły, dźwięczny głos zamieniła chryпка. Stanowczy i nieubłagany wielki geniusz chryпkę też nazywa głosem, a na ostateczne tłumaczenie się niemocą twórczą tonem nieuwzględniającym sprzeciwu stwierdza, że i o tym także można pisać:

„Что я, снегирь,
 Чтоб день—деньской
 Петь?”
 — „Не моги,
 Пташка, а пой!
 На зло врагу!”

 „Петь не могу!”
 — „Это воспой!”
 (s. 652—653)

W prezentowanym wierszu zauważa się zróżnicowanie języka wypowiedzi. W tym przypadku celowe użycie przez geniusza wyrazów potocznych i w niewłaściwej formie ma zaznaczyć niższość poety, bagatelizowanie jego argumentów i protekcyjny ton zwierzchnika. W lirykach Cwietajewej spe-

cyfika języka i mowy spełnia znaczącą rolę w kreacji postaci, jak zwykle dzieje się to w utworze scenicznym.

Mistrzostwo dialogu skoncentrowanego na stanie ducha bohatera przejawia się znakomicie w jednym z najlepszych liryków poetki *Rozmowa Hamleta z sumieniem* (*Разговор Гамлета с совестью*, 1928). Odwołując się do klasyki, autorka nie posłużyła się najczęściej eksploatowanym monologiem *Być albo nie być*, lecz zapragnęła na swój sposób dociec tego, co naprawdę łączyło szekspirowskiego bohatera z Ofelią. Warto zacytować jej wersję w całości:

— На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, — но сна и там нет!
— Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
— Гамлет!
На дне она, где ил:
Ил!... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
— Но я ее любил
Как сорок тысяч...
— Меньше,
Все ж, чем один любовник.
На дне она, где ил.
— Но я ее —
(недоуменно)
— любил??

(463—464)

Jest to wiersz dla poezji Cwietajewej zarówno charakterystyczny, jak i wyjątkowy. Antokolski nazwał go dialogiem-dramatem, w którym autorka powiedziała za Hamleta to, co przemilczał Szekspir⁹. Uzupełniła scenę nad grobem Ofelii. Sama stała się sumieniem Hamleta, podającym w wątpliwość szczerą jego uczuć. Zainscenizowana chwila zadumy bohatera jest przepojona podtekstami psychologicznymi. W pierwszej zwrotce przerażony nagłą śmiercią dziewczyny wyraża żal po jej utracie. Zachowuje się jak każdy człowiek, który zwykle myśli o zmarłym dobrze i pragnie zaznaczyć, iż za życia darzył go pozytywnymi uczuciami. Hamlet ubolewa, że nie ma już tej, którą bezgranicznie kochał. Jest pod wpływem silnych emocji, związanych z pierwszym kontaktem z zaistniałą tragiczną sytuacją, jakby nie mógł sobie darować, że nie zdążył wszystkiego powiedzieć za życia Ofelii. Nasuwające się z czasem refleksje, wyrażane przez myślniki i trzykrop-

⁹ П. Антокольский: *Театр...*, s. 16.

ki, łagodzą stopniowo spontaniczność pierwszych wrażeń. I już w drugiej zwrotce Hamlet zastanowi się i uświadomi sobie, że kochał ją nie tak, „jak nie mogło uczynić to nawet czterdzieści tysięcy braci, ale najwyżej trochę bardziej niż jeden kochanek”, by w ostatniej zadać ze zdumieniem pytanie, czy miłość ta w ogóle istniała. Wygłoszona na początku patetyczna wręcz deklaracja, odruchowa, nieświadoma nie jest w stanie zagłuszyć sumienia. Hamlet stara się uporczywie mówić tylko o śmierci Ofelii i potęgować przez to swój żal. Powtarza stale jedno i to samo zdanie, którego jednak nigdy nie może dokończyć, bo nie daje mu tego uczynić głos wewnętrzny, domagający się skupienia właśnie na nim. Przerwana w coraz krótszych odstępach wypowiedź obrazuje intensywność zakłócających jej tok innych myśli. *Rozmowa Hamleta z sumieniem* to rzeczywiście udana miniatura sceniczna lub fragment dramatu psychologicznego, wymagający dobrej gry aktorskiej, właściwego rozszyfrowania niedopowiedzeń i oddania ich treści poprzez mimikę, gest, tonację głosu. Obecność i znaczenie psychologicznego rysunku w liryce Cwietajewej potwierdza Orłow, który w zasadzie jako pierwszy zagłębił się w trudne wiersze poetki i nie poprzestał jedynie na ich powierzchownym opisie: „[...] Hermetyczność maniery twórczej Cwietajewej zyskiwała dodatkową — psychologiczną — motywację”¹⁰. Z tego też powodu poezja Cwietajewej nie była łatwa w odbiorze, podobnie jak swego czasu sztuki Antona Czechowa, a przed nim również dramaty Iwana Turgieniewa.

Poezja ta jest trudna, wymagająca od odbiorcy intensywnej pracy myśli. Jest w istocie swiej jednym wielkim rebusem, w którym kryje się wszystko. Jej oryginalność polega też m.in. na tym, że jest ona niezwykle widowiskowa, obrazowa, ją się nie tylko słyszy, ale i widzi. Należy jednak zaznaczyć, że Cwietajewa nie posługuje się opisem, co mogłyby wymienione cechy sugerować. Ona przedstawia, tak jak ma to miejsce w teatrze. Czyni to wszakże w ten sposób, że owo przedstawianie przesycą ogromnym ładunkiem emocjonalnym związanym z jej osobistym zaangażowaniem, z jej przeżywaniem po swojemu wszystkiego o czym pisze. Toteż każdy jej wiersz jest lirykiem. Przywołany wyżej utwór nie mówi wyłącznie o Hamlecie, on jest także o Cwietajewej. To liryk, choć prezentuje się jak scena z utworu dramaturgicznego, w której widzimy wyraźnie postać młodego księcia stojącego nad grobem Ofelii. Jego słowa o mulistym dnie, wodorostach, zaczeponym o przybrzeżny pień wianku dziewczyny są nie tylko opisem, lecz przede wszystkim wyrazem przeżyć, żalu, którym gnębi siebie Hamlet. Między wierszami wypowiedzi, w przemilczeniach przejawia się ekspresja uczuć samej autorki. A po przeciwnej stronie znajduje się odbiorca, który nie może być obojętny wobec tak ujętego stanu ducha bohatera (Hamleta

¹⁰ В. Орлов: *Перепутья...* s. 306.

i Cwietajewej-sumienia). By raz jeszcze się powołać w tym kontekście na wiersz *Kurtyna* — spektakularny przykład przejawu omawianych cech.

W swojej technice scenopisania, przedstawiania, obrazowania posługiwała się poetka również grą kolorów. W cyklu wierszy o św. Jerzym (*Георгий*, 1921) przeciwstawiając się konwencjonalnemu pogładowi na temat bohaterstwa tej postaci, zwróciła uwagę szczególną na jej skromność, szlachetność, godność, wstydlivość i pokorę symbolizowane przez oślepiającą biel konia oraz łabędzia, do którego został porównany i św. Jerzy i jego rumak. Ustawiczne podkreślanie bieli i czerwieni ubarwia scenę walki ze smokiem, ale też kontrastuje chwałę zwycięstwa z wstydlivością i niewinnością, nie pozwalającą Jerzemu unieść ciężaru zwycięstwa nad gadem, stworzeniem obrzydliwym i godnym pogardy, co wyraża zachowanie konia. Wciąż odskakuje od smoka, spoziera na niego z góry i stara się jak najdalej unieść jeźdźca. Scena może bardziej kinowa niż teatralna, ale środki przekazu są podobne, wszak teatr jest syntezą sztuk. A w liryce Cwietajewej łączy się w sposób nadzwyczajny plastyczność, muzyczność, kolorystyka, mistrzowska praca ze słowem, z którego poetka wydobywa wszystkie możliwe sensy i znaczenia.

Rouge et bleue (1910) jest wierszem, w którym kolor charakteryzuje osobowość postaci. Przypomina to, w pewnym sensie, rolę nazwiska znaczącego w dramatach klasycznego typu. Ułatwiało ono uważne śledzenie intrygi, gdyż widz już z jego brzmienia orientował się, z kim będzie miał do czynienia. Akcja każdej z trzech zwrotek liryku dzieje się po upływie lat. Jednak młode kobiety, może siostry, jedna w czerwonym stroju, druga w niebieskim, nie zmieniają swojego podejścia do życia. Ta w czerwonym, i jako dziewczynka, i jako panna, także dojrzała kobieta nudzi się monotonią życia i wciąż namawia towarzyszkę do radykalnych zmian. Ta zaś zawsze studzi jej zapały, spokojnie i z powagą tłumacząc na początku, że słuchać trzeba matki, potem, że „życie to nie romans”, by w finale podsumować refleksją: „przecież jesteśmy kobietami”, co znaczy, że musimy się zachowywać stosownie, nie wszystko nam wolno i los nasz jest z góry przesądzony czy też jako kobietom — istotom wyjątkowym — wypada nam być wyrozumiałymi, mieć do wszystkiego dystans, zachować twarz w każdej sytuacji. Trzy krótko opisane spotkania, trzy niedługie rozmowy, wyjęte z różnych okresów czasowych dwóch różniących się charakterami kobiet, dają pojęcie o całym ich życiu. To miniatura utworu dramaturgicznego, który poprzez wybrane sceny dąży do całościowego przedstawienia losów człowieka. Ten wiersz z wczesnego etapu twórczości Cwietajewej już wówczas wyjawiał skłonność autorki do takiego właśnie ujęcia kreowanej rzeczywistości.

Poetka patrzyła na świat teatralnie, natychmiastowo też reagowała na to, co wokół niej się działo. Dlatego przedstawiała swoje widzenie świata jakby

jednym tchem, wszystko chciała powiedzieć naraz¹¹. Stąd oszczędność słowa, nadmiar figur retorycznych, ekspresja, dynamika, kolizyjność, konfliktowość rysująca się już w samym zamyśle twórczym i wynikająca z odrzucenia stereotypów w każdej dziedzinie życia. Wypowiedzieć się do końca, przyjrzeć się sprawie z różnych stron wynikało z uczciwości poetyckiej i szlachetności Cwietajewej, która, aby całościowo móc kreować rzeczywistość, tworzyła cykle wierszy. Cykliczność wprawdzie nie jest cechą świadcząca o teatralności, niemniej znakomita większość cykli ma w omawianej liryce charakter teatralny, bowiem całość problemu i całość jakiejś konkretnej historii obrazuje przy pomocy kilku wierszy-scen. Poetka sięgała najczęściej po znane wątki, mity, zdarzenia pragnąc rozpatrzyć je od nowa, coś dopowiedzieć do nich, narysować w swojej poetyckiej wyobraźni inny możliwy scenariusz wypadków. Tak było np. w cyklu wierszy o Don Juanie, któremu dała możliwość pobytu w Rosji, w czterech lirykach o Marynie i Dymitrze przedstawiła nader lakonicznie całe dzieje tych postaci historycznych, koncentrując się wyłącznie na uczuciu, które mogło je łączyć. Motyw płaszcza pozwolił jej przywołać w pamięci losy sławnych postaci z osiemnastego wieku i z epoki romantyzmu, by mogła wyrazić aprobatę dla nich i przejąć się ich losami. Za pomocą paru scen-miniatur potrafiła dać ogląd całości, co bez wątpienia łączy jej lirykę ze sztuką teatru.

¹¹ Zwraca na to uwagę Seweryn Pollak w swoich pracach: *Wstęp*. W: M. Cwietajewa: *Poezje*. Warszawa 1968; *Sztuka w świetle sumienia*. W: M. Cwietajewa: *Wiersze*. Warszawa 1983; *Ruchome granice*. Kraków 1988.

Галина Мазурек

О НЕКОТОРЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ АСПЕКТАХ СТХОТВОРЕНИЙ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Резюме

Лирика Цветаевой рассматривается в настоящей статье с точки зрения ее связей с искусством театра. Основой такого понимания стихов поэта является их большая эмоциональность, динамичность, заключающаяся в них борьба противоположностей, вытекающая из неконвенционного подхода Цветаевой к общеизвестным событиям, сюжетам, мифам. Уже предпосылки, подвергающейся анализу поэзии заключали в себе конфликтность, ориентацию на диалог с читателем. Эта поэзия провоцировала, вызывала к ответу, требовала диалога.

Особенного внимания заслуживает в ней экономика слова, настойчивая работа с ним, чтобы извлечь из него наибольшее количество оттенков значения. Слово-жест, психоло-

гический подтекст, особенная роль риторических фигур, экспрессия, противопоставление взглядов, мастерство диалога, диалогичность монолога, зрелищность, способность перевоплощаться — все это составляет театральную форму стихотворений Цветаевой.

Главные слова: театральность, диалог, слово-жест, психологический подтекст, противопоставление, перевоплощение

Halina Mazurek

ON SOME THEATRICAL ASPECTS OF MARINA CWIETAJEWA'S POEMS

Summary

Cwietajewa's lyrics is discussed in the article from the perspective of its relation to the art of theatre. As the basis for such an understanding of her poems was a strong emotional marking, dynamisms, a battle of contradictions deriving from Cwietajewa's unconventional approach to commonly-known events, myths and threads. It was assumed that the poetry in question was focused on conflict and dialogue with a reader as it was provocative, demanded reaction, and answer to the questions it asked.

Special attention should be paid to word economy and persistent work with it in order to receive the biggest number of meaning shadows from it. The word-gesture, a psychological subtext, a special role of rhetorical means, expression, confrontation of viewpoints, stageability, monologue mastership, a dialogue nature of a monologue, the poet's ability to transform herself — all this constitutes a theatrical shape of her poems.

Key words: theatricality, dialogue, word-gesture, psychological subtext, confrontation, transformation

Dmytro Doncow Publicysta nieznany

Michał Siudak

Dmytro Doncow (1883—1973) to osoba niezwykle ważna dla współczesnej tożsamości ukraińskiej. Ten publicysta i działacz polityczny z okresu Ukraińskiej Republiki Ludowej¹, redaktor bardzo wpływowego i cenionego nie tylko w kręgach inteligencji ukraińskiej, ale również polskiej, „Biuletynu Literacko-Naukowego”, ukazującego się we Lwowie w latach 1922—1939, na łamach którego drukowały pierwsze pióra XX-wiecznej literatury ukraińskiej, m.in. Jewhen Małaniuk i Ołena Teliha, a po II wojnie światowej prawdziwy ostatek ukraińskiej emigracji, któremu nigdy nie było po drodze z żadnym politycznym ugrupowaniem ukraińskim, jest w polskiej literaturze przedmiotu nazywany faszystą, totalistą i zwolennikiem hitleryzmu.

Polskie środowiska kresowe oraz tak zwana prawica narodową uważają, że idee zawarte w *Nacjonalizmie* (1926), wczesnej pracy D. Doncowa, były przyczyną wołyńskiego ludobójstwa i martyrologii Polaków na Kresach Wschodnich. Polscy naukowcy i publicyści chętnie podkreślają i akcentują fakt, że ten najbardziej niezłomny ukraiński publicysta był jedynym do tej pory ukraińskim tłumaczem i wydawcą *Mein Kampf* Adolfa Hitlera.

Źródłem wielu lawinowo pojawiających się konfliktów i zagrożeń dla pokojowego współżycia z Polakami był ukraiński nacjonalizm. W przeciwieństwie do polskiego, pozbawiony był wartości chrześcijańskich, łagodzących program i metody działania, natomiast przesiąknięty poglądami tzw. darwinizmu społecznego. Orędownikiem tego typu systemu myślowego był Dmytro Doncow. [...] Przełożył na język ukraiński i wydał „Mein Kampf” Adolfa Hitlera oraz artykuły Josepha Goebbelsa i Alfreda Rosenberga².

¹ W polskiej literaturze przedmiotu funkcjonują dwie nazwy: Ukraińska Republika Ludowa i Ukraińska Republika Narodowa (ukr. przymiotnik „народний” można przetłumaczyć jako „narodowy” lub „ludowy”). Ze względu na dominujące we władzach ukraińskich poglądy lewicowe i komunistyczne uważam za stosowne używanie terminu „Ukraińska Republika Ludowa”.

² K. Grunberg, B. Sprengel: *Trudne sąsiedztwo. Stosunki polsko-ukraińskie w X—XX wieku*. Warszawa 2005, s. 418. Pragnę nadmienić, że J. Goebbels był oficjalnym przedstawicielem

Podobne krytyczne opinie na temat D. Doncowa wychodzą z zachodnich środowisk slawistycznych: „Naród [...] to najpiękniejszy wytwór woli walki o wolność i walki jako takiej”, w boju tym zwyciężyć może jednak tylko naród o „psychice panów i mentalności ludu panującego”. Jeśli Ukraina „nie skorzysta z tej szansy, uczyni to za nią ktoś inny. Natura nie znosi próżni”.

Nie ma jeszcze Ukrainy — białda [D. Doncow — M.S.] ale możemy ją stworzyć w naszych duszach. Nie ma żadnych warunków wstępnych, jakie musi spełnić naród, by

cielem III Rzeszy na uroczystościach pogrzebowych marszałka J. Piłsudskiego w Krakowie na Wawelu. Witano go w Polsce ze wszelkimi honorami przewidzianymi w protokole dyplomatycznym. Przekład *Mein Kampf* A. Hitlera, dokonany przez D. Doncowa na język ukraiński, jest tematem na oddzielną rozprawę. Badacze ukraińscy skwapliwie przemilczają tłumaczenie owego „dzieła” na język ukraiński, zapewne uważają, iż jest to niewygodny i wstydlivy epizod w dorobku D. Doncowa (zupełnie niepasujący do całokształtu jego publicystyki, odwołującej się do wartości chrześcijańskich). Autor *Mein Kampf* oraz jego stronnicy byli zdeklarowanymi okultystami i wrogami chrześcijaństwa. Polscy, rosyjscy i niemieccy naukowcy oraz publicyści bardzo chętnie wykorzystują fakt wydania i tłumaczenia *Mein Kampf* przez D. Doncowa i przedstawiają nacjonalizm ukraiński jako wariację czy gorsze wcielenie hitleryzmu. Dzięki wnikliwym badaniom naukowych wiemy, że Adolf Hitler był jedynie współautorem powieści własnej, a być może osobą, która swoim nazwiskiem firmowała cudze myśli. *Mein Kampf* miał przynajmniej dwóch autorów. Pierwszym z nich był słabo wykształcony doktryner i działacz socjalistyczny oraz jeden ze współzałożycieli łoży Tule, antysemita i satanista Dietrich Eckert, drugim — szacowny profesor Uniwersytetu Monachijskiego, geograf Karl Haushofer: „To właśnie Haushofer był autorem pojęcia „Lebensraum”, przestrzeni życiowej, wykorzystywanego przez Hitlera do usprawiedliwiania swych nienasyconych ambicji terytorialnych. Profesor odpowiada też zapewne za przekształcenie niespójnych tyrad Hitlera w logiczny wywód, co umożliwiło wyjście nacjonalizmu z piwiarni do domów i miejsc pracy zwykłych Niemców. P. Roland: *Naziści i okultyzm, Ciemne moce III Rzeszy*. Warszawa 2011, s. 63. Szerzej na ten temat: T. Ravenscroft: *The Spear of Destiny: The Occult Power Behind the Spear which pierced the side of Christ*. York Beach 1982; P. Valode: *Hitler i tajne stowarzyszenia*. Warszawa 2010. Angielski slawista pisze: „Ukraina odegrała też zasadniczą rolę w planach przyszłego porządku europejskiego forowanych przez Alfreda Rosenberga oraz niemiecką szkołę Geopolitik Karla Haushofera. Generalnie jednak rzecz biorąc, naziści traktowali ziemię ukraińskie wyłącznie jako część niemieckiego Lebensraum, zwłaszcza jako rezerwuar siły roboczej [...]” A. Wilson: *Ukraińcy*. Warszawa 2002, s. 306. Koncepcja „Lebensraum” autorstwa K. Haushofera — A. Hitlera była narodowosocjalistycznym wariantem wcześniejszych niemieckich planów Mitteleuropą opracowanych przez Friedricha Naumannna (1915). D. Doncow przetłumaczył na język ukraiński *Mien Kampf* nie ze względu na rasistowskie i antysemickie poglądy A. Hitlera, ale ze względu na orientację geopolityczną proponowaną w owej publikacji. Haushofer — Hitler przewidywali stworzenie podległych Rzeszy rolniczych „niby niezależnych” państw buforowych (w tym Ukrainy), gwarantujących swobodny transport surowców z Rosji do Rzeszy (Mitteleuropa w wersji rasistowsko-socjalistycznej). Dla Ukraińców perspektywa stania się quasi — niepodległym niemieckim buforem była z pewnością bardziej atrakcyjna, „raj bolszewicki”. Warto zauważyć, że polscy politycy w dwudziestoleciu międzywojennym, szczególnie po dojściu A. Hitlera do władzy w 1933 roku, bardzo poważnie zastanawiali się nad celowością i możliwością zawarcia sojuszu polsko-niemieckiego w celu pobicia sowie-
tów.

wydrzeć historii prawo do posiadania własnego państwa — wystarczy do tego „subiektywny” heroizm garstki jednostek.[...] Pozwoliłem sobie przytoczyć obszerniejsze nieco wyjątki z pism Doncowa, by w jakiejś przynajmniej mierze oddać ducha jego wysoce eklektycznej, faszystowskiej ideologii, a zarazem atmosfery całkowitego chaosu politycznego owych lat. Sturm und Drang jego filozofii pozwala również zrozumieć intelektualne milieu patrii politycznej, która miała zdominować całą omawianą tu epokę — założonej w 1929 roku w Wiedniu Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów³.

Wydaje się, że najbardziej trafną i obiektywną charakterystykę D. Doncowa daje amerykański badacz Timothy Snyder:

Przegrana walka galicyjskich Ukraińców o państwo oraz wpływ dynamicznych ruchów, takich jak włoski faszyzm, zmieniły poglądy Dmytra Doncowa (1883—1973). Geopolityk przed rokiem 1914 stał się w latach międzywojennych filozofem ukraińskiego integralnego nacjonalizmu, fetyszyzującym organizację. Doncow, który urodził się jako rosyjski poddany, skłonny był przeciwstawiać rosyjskie barbarzyństwo europejskiej cywilizacji i postrzegać Ukrainę i Polskę jako część Europy. Stawiał nawet Polskę za wzór Ukrainie. Choć Doncow był wybitnym teoretykiem ukraińskiego nacjonalizmu, nigdy nie został członkiem żadnej nacjonalistycznej organizacji i ten sposób myślenia dystansował go od antypolskiej wersji ukraińskiego nacjonalizmu, która dominowała w Galicji⁴.

Studiując literaturę przedmiotu, można dojść do wniosku, że działalność pisarska i publicystyczna D. Doncowa rozpoczęła się i zakończyła z dniem publikacji *Nacjonalizmu*.

Każdy obiektywny badacz dorobku ukraińskiego publicysty będzie zmuszony zauważyć, że opublikowanie *Nacjonalizmu* oraz koniec tragicznej w skutkach II wojny światowej jest dopiero początkiem jego dojrzałej i w pełni przemyślanej aktywności publicystycznej, naukowej i społecznej. Szczególnie interesujący jest dorobek ostatnich lat życia ukraińskiego myśliciela i literaturoznawcy, całkowicie pomijany w polskich, ukraińskich, rosyjskich oraz zachodnich opracowaniach. Poglądy D. Doncowa z lat sześćdziesiątych—siedemdziesiątych ubiegłego wieku odbiegają od poprawnych

³ A. Wilson: *Ukraińcy...*, s. 134. W polskiej literaturze przedmiotu D. Doncow jest przedstawiany jako bezkompromisowy polakożerca, choć nigdy nie napisał nawet jednego zdania antypolskiego. Krytyczne opinie na temat D. Doncowa zostały zawarte m.in. w monografiach i artykułach: W. Poliszczuk: *Ideologia nacjonalizmu ukraińskiego według Dmytra Doncowa*. Warszawa 1995; Idem: *Pojęcie integralnego nacjonalizmu ukraińskiego*. Toronto 1997; Idem: *Doktryna D. Doncowa — teksty i analiza*, Toronto 2006; M. Waldenberg: *Narody zależne i mniejszości narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej*. Warszawa 2000; B. Grott: *Co powinniśmy wiedzieć o ukraińskim nacjonalizmie*. „Nasz Dziennik” 8.09.2009; J. Tomaszewicz: *Ukraiński ruch narodowy. Między faszyzmem i nacjonalizmem*. http://zakorzenianie.most.org.pl/ns_lip/09.htm. *Nacjonalizm* D. Doncowa ma charakter rozprawy naukowej — jest to publikacja opatrzona przypisami i opiera się na literaturze przedmiotu.

⁴ T. Snyder: *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa, Białoruś 1569—1999*. Sejny 2006, s. 173.

politycznie idei i mód intelektualnych, propagowanych w świecie zachodnim i na terytorium sowieckim.

Po I wojnie światowej D. Doncow odsunął się od ukraińskich działaczy politycznych. Z politykami nigdy nie było mu po drodze: próbował sił z socjalistami, chetmańcami i konserwatystami, politykiem pierwszy i ostatni raz był jedynie w czasach Ukraińskiej Republiki Ludowej. Po zakończeniu wojny polsko — sowieckiej, nie wyjechał jak wielu innych galicyjskich Ukraińców za granicę, ale zamieszkał we Lwowie. W 1922 roku przy poparciu Eugeniusza Konowalca, przywódcy nielegalnej w II Rzeczypospolitej Ukraińskiej Organizacji Wojskowej, został głównym redaktorem wspomnianego już „Biuletynu Literacko — Naukowego”, który wywarł znaczny wpływ na ukraińską tożsamość narodową, kulturę, prozę i poezję początków XX wieku. W lutym 1933 roku drogi polityczne Ukraińskiej Organizacji Wojskowej wchłoniętej niebawem, bo w czerwcu tego roku przez Organizację Ukraińskich Nacjonalistów, a D. Doncowem, rozeszły się. Zaczął redagować własne pismo zatytułowane „Biuletyn”⁵. Gdy Jarosław Stečko został premierem tzw. rządu ukraińskiego, stworzonego pod patronatem III Rzeszy po hitlerowskiej inwazji na Polskę, planowano, że D. Doncow zostanie prezydentem nowo powołanego państwa ukraińskiego. Odmówił. Obywatelstwo Kanady uzyskał na podstawie polskiego paszportu, wydanego przez polską ambasadę w Bukareszcie za pośrednictwem Jerzego Giedroycia⁶. W latach 1941—1945

⁵ W polskiej literaturze przedmiotu „Biuletyn Literacko-Naukowy” i „Biuletyn” pod redakcją D. Doncowa uznawane są za pisma skrajnie antypolskie. Przeczą temu nie tylko ich treści, ale również znajomość realiów politycznych II Rzeczypospolitej — gdyby czasopisma D. Doncowa były rzeczywiście antypolskie, zostałyby natychmiast zamknięte przez polskie władze, bardzo czule na punkcie własnego wizerunku, a ich autorzy trafiliby do polskich więzień. „Biuletyn” był wymierzony przeciwko ideologii bolszewickiej i dlatego ukazywał się we Lwowie, mieście, które Ukraińcy uważali za rdzennie ukraińskie. Ukraiński eseista został osadzony w Berezie Kartuskiej dopiero 2 września 1939 roku — gdyby zagrażał polskiej racji stanu, trafiłby do polskiego więzienia znacznie wcześniej. Warto zauważyć, że szata graficzna oraz układ tekstów powojennej polskiej paryskiej „Kultury” J. Giedroycia i „Biuletynu” D. Doncowa są do siebie ludzająco podobne.

⁶ Obaj panowie znali się i korespondowali ze sobą zarówno w czasach II Rzeczypospolitej, jak i na emigracji. Istnieją ukraińskie świadectwa, według których redaktor „Biuletynu” otrzymywał znaczne sumy pieniędzy od Niemców na cele ukraińskiej propagandy. Nie wiadomo, czy polski Oddział II wiedział o tym fakcie, nie ma także pewności, że świadectwa ukraińskie są prawdziwe. D. Doncow uważał, że Ukraińcy galicyjscy nie są gotowi, aby stać się równorzędnym partnerem hitlerowskich Niemiec, i będą zmuszeni wykonywać berlińskie polecenia polityczne. Obawiał się, że szczególnie młode pokolenie Ukraińców, zaangażowane w działalność OUN, stanie się bezwolnym narzędziem w rękach narodowych socjalistów. Państwo polskie było za słabe, aby pokonać bolszewików, głównych wrogów Ukrainy — jedynym możliwym sprzymierzeńcem Ukraińców w walce ze Związkiem Sowieckim, który doprowadził do ukraińskiego Holocaustu w 1933 roku, gdy wymordował niemalże całą warstwę inteligencją, była III Rzesza. Roman Brzeski, bliski współpracownik D. Doncowa z Biuletynu Naukowo-Literackiego, pisał: „W 1939 roku, po wyjściu z Berezy Kartuskiej, on [Doncow — M.S.],

D. Doncow był współpracownikiem Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej na Uniwersytecie św. Karola w Pradze. Po zakończeniu wojny wyjechał do Kanady.

Wśród emigracji ukraińskiej był postacią wyjątkową — można zaryzykować twierdzenie, że emigracja ukraińska dzieliła się na wiele skłóconych ze sobą partii i środowisk politycznych (narodowców, nacjonalistów, socjalistów, socjaldemokratów i monarchistów) oraz Dmytra Doncowa, który zawsze chadzał własnymi drogami i który nigdy nie chciał być utożsamiany z żadną ukraińską organizacją czy partią polityczną. Jego poglądy polityczne były bezkompromisowe. Nie miał żadnych predyspozycji psychicznych, aby pójść w politykę będącą sztuką negocjacji i kompromisu. W środowiskach emigracyjnych był postacią wielbioną bądź znieawidzoną — nie było ukraińskiego emigranta, który wobec jego poglądów pozostawał obojętny.

Na czym polegała wyjątkowość myśli D. Doncowa na tle ukraińskiej oraz środkowo- i wschodnioeuropejskiej emigracji? Wydaje się, że na nieuleganiu żadnym modom intelektualnym i politycznym poprawnością.

Ukraiński publicysta uważał, że kultura i cywilizacja europejska wynika i opiera się na chrześcijaństwie. Później jego teksty przypominały bardziej płomienne mowy protestanckich kaznodziejów, niż publicystykę prasową. Rozwój i przetrwanie zachodniej cywilizacji, po traumatycznych doświadczeniach II wojny światowej, będzie możliwy jedynie pod warunkiem powrotu do wartości chrześcijańskich. Fundamentalne zmiany polityczne i społeczne następujące w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku w świecie zachodnim były dla D. Doncowa przejawem ataku sił nieczystych, niemalże wstępem do Apokalipsy zachodniej cywilizacji — świat to arena bezpardonnej walki dobra ze złem.

Ze wszystkich katedr współczesnego świata słyszy nasza młodzież, że nasz czas podąża „światlistym szlakiem modernizmu, dobrobytu materialnego, wielkich osiągnięć nauki i techniki, zdobywania kosmosu, całkowitej równości, wolności i braterstwa narodów — dąży do szczęścia i pokoju. [...] Myślę, że ten „postęp” nieuchronnie prowadzi do wielkich zmian, wojen i katastrof — do ogólnego chaosu i anarchii. [...] W chwili w czasach jałtańskiego „pokoju” widzimy wielką mobilizację ciemnych sił w celu zniszczenia chrześcijańskiej cywilizacji Okcydentu, wolności i niezależności narodów pod despotią totalitarnego „rządu światowego”⁷.

przybywszy do Krakowa miał 6-godzinną rozmowę z autorem poniższego tekstu, przedstawiał niewesoły obraz: fascynacja znacznej części młodzieży hitleryzmem, jest połączona z psychiką niewolnika [...] Doncow pomieszkał jeszcze w Krakowie kilka dni, obserwował co dzieje się w Berlinie, zobaczył, że nie ma nawet niewielkiej grupy, na której można by się oprzeć, która nie miałaby różnych »zastrzeżeń«, i ażeby uniknąć nacisku Niemców — przyjął zaproszenie Rusowej i pojechał do nie okupowanej Rumunii”. С. Квіт: *Чорнявий студент із Таврії*. <http://ukrkniga.org.ua/ukrkniga-text/8/25/>

⁷ Д. Донцов: *Слово до молоді*. Cytaty pochodzą ze źródeł internetowych, w tym m.in. z Naukowego-Ideologicznego Centrum im. D. Doncowa — <http://dontsov-nic.org.ua>. Cytowa-

Jeżeli Zachód nie powróci do wartości chrześcijańskich — upadnie.

Publicysta konsekwentnie propagował ideę nacjonalizmu. Należy zatem odpowiedzieć na kluczowe pytanie: Czym dla D. Doncowa był nacjonalizm?

Jednym z poważniejszych kłopotów, przed którym staje każdy badacz nacjonalizmu, jest wyjątkowa nieprecyzyjność tego terminu. [...] W języku polskim bowiem (i w ogóle w kręgu kultury słowiańskiej, choć też nie jest to sytuacja bezwyjątkowa) słowo „nacjonalizm” posiada jednoznacznie negatywnie wartościującą konotację. Bycie nacjonalistą to z grubsza biorąc to samo, co bycie szowinistą, bezrefleksyjnym i bezgranicznym wielbicielem własnego narodu i wrogiem wszystkiego, co obce⁸.

W pismach D. Doncowa nie znajdziemy żadnego sformułowania świadczącego, iż był on przekonany o wyjątkowości narodu ukraińskiego, co więcej, jego publikacje pełne są oskarżycielskiego tonu pod adresem samych Ukraińców, którzy mieszkając na ziemi szczerze obdarzonej przez Boga, nie potrafią stworzyć i utrzymać własnego organizmu państwowego. Winą za brak państwowości i kolonialny status Ukrainy obarczał nie Rosjan i nie Polaków, ale samych Ukraińców — przede wszystkim elitę ukraińską, niezdolną do pracy na rzecz przyszłego niepodległego państwa. Znaczna część publicystyki D. Doncowa to polemika z ukraińskimi środowiskami postępowymi i socjalistycznymi, które nie planowały stworzenia wolnego i niepodległego państwa ukraińskiego, ale widziały przyszłą Ukrainę w związkach ponadnarodowych, jak np. historyk i socjalista Michał Hruszewski, który proponował Ukrainie federację z Moskwą⁹.

D. Doncow, w którego żyłach płynęła krew wielu narodów europejskich, nie był bynajmniej „wrogiem wszystkiego, co obce” — przyszłą wolną Ukrainę widział we wspólnocie wolnych narodów europejskich, świadomych swoich chrześcijańskich korzeni. Narody europejskie nie były publicyście obce, ponieważ tworzyły swego rodzaju wspólnotę chrześcijańskiego uniwersum, jednak każdy naród europejski powinien posiadać własne państwo narodowe, które dla ukraińskiego publicysty było swego rodzaju ideałem w stosunkach politycznych.

Zasadę ukraińskiego nacjonalizmu zwerbalizował bardzo trafnie ukraiński wieszcz narodowy Taras Szewczenko: „W swojej chacie swoja prawda, siła i wolność”. Założenia nacjonalizmu D. Doncowa odpowiadają klasycznej, brytyjskiej definicji tego słowa: Jest to po prostu dążenie danego narodu do „zbudowania politycznego dachu nad głową”. Innymi słowy — „nacjonalizm” to tyle, co „idea narodowa”¹⁰.

ne teksty zostały wydrukowane w publikacji Д. Донцов: *Хаос сучасности і молодь*. Київ 2000.

⁸ K. Tryszka: *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej*. Warszawa 2004, s. 11.

⁹ М. Хрушевський: *Якої федерації і автономі хоче Україна*. Відень 1917.

¹⁰ K. Tryszka: *Nacjonalizm...*, s. 12.

Owa idea narodowa głosiła potrzebę stworzenia niepodległego państwa narodowego, gdzie Ukraińcy będą gospodarzami na własnej ziemi. Warto zauważyć, że w języku ukraińskim do lat dziewięćdziesiątych XX wieku nie funkcjonowało słowo „patriotyzm”. Ponieważ Ukraińcy nie posiadali własnego państwa, skupiali się na idei narodowej — stąd nacjonalizm, a nie powszechny wśród narodów państwowych patriotyzm.

Dmytro Doncow był konsekwentnym krytykiem demokracji. Jak pisał:

Czym, w rzeczy samej, jest „demokracja” [...] jaka „demokracja”? Czy ta, dla przykładu, która razem z bolszewikami i demokratami wystąpiła w 1936 roku przeciwko Hiszpanii Franco, który bronił wiary swojego kraju i niepodległości przeciwko ordzie spisku światowego? Czy to ta „demokracja”, która oddała połowę zachodniej Europy moskiewskiej tyranii? A może ta, która praktykuje w różnych krajach propagandę rządu światowego i „przyjaźni narodów” oraz akcję porozumienia ze Związkiem Sowieckim? Czy też może ta, która w razie upadku bolszewizmu w Związku Sowieckim, komunistycznym „jednym i niepodzielnym”, stworzy „demokratyczną”, ale nadal „niepodzielną” Rosję?¹¹

Jako konserwatysta ze skłonnością do monarchizmu konstytucyjnego (a nie do faszystowskiego totalitaryzmu) uważał, że demokracja jest dość ułomną formą sprawowania rządów. Jako doktor prawa i osoba gruntownie wykształcona był dobrze zaznajomiony z teoriami systemów politycznych; uważnie obserwował stosunki polityczno-społeczne w Europie i na świecie. Nie był ani pierwszym, ani też jedynym krytykiem demokracji, chociażby wspomnieć samego Arystotelesa, który w swojej *Polityce* zaliczył demokrację do złych systemów politycznych¹².

Dla D. Doncowa demokracja — oparta na woli większości — nie była gwarancją wartości najważniejszych, silniej wpływających na życie jednostki i narodów — wolności i praworządności. Praworządność i wolność to dla ukraińskiego publicyści wartości stojące ponad demokracją¹³.

¹¹ Д. Донцов: *Криза світові політики і наше завдання*. <http://dontsov-nic.org.ua>

¹² Arystoteles: *Polityka*. Tłum. L. Piotrowicz. Wstęp M. Szymański. Warszawa, 2006.

¹³ Jak pisze J. Bocheński, bliski współpracownik J. Giedroycia i miesięcznika „Kultura”: „3. Od demokracji należy odróżnić ustrój wolnościowy, to jest taki, w którym panuje np. wolność prasy, zebrań, itp. Bywa mianowicie, że w ustroju demokratycznym takie wolności są ograniczone (tak. np. z reguły w czasie wojny) i na odwrót, że w ustroju niedemokratycznym istnieje wiele wolności. 4. Praworządność jest jeszcze czymś innym, aczkolwiek i ona bywa nazywana czasem demokracją. Ustrój praworządny to mianowicie taki, w którym prawo jest szanowane. Że nie należy praworządności mieszać z demokracją ustrojową wynika z faktu, że znane są liczne państwa z ustrojem demokratycznym, ale w których prawo nie jest szanowane — i na odwrót, państwa niedemokratyczne, ale praworządne. [...] Uleganie temu zabobonowi [demokracji — M.S.] jest jednym z najgorszych i najbardziej kompromitujących przejawów parafiańszczyzny”. J. Bocheński: *Sto zabobonów*. Kraków 1994, s. 32.

Zdaniem D. Doncowa zachodnia demokracja nie jest w stanie zbudować politycznego i społecznego sprawiedliwego porządku w Europie, w tym w Europie Środkowo-Wschodniej, ponieważ nie stoi na straży żadnych wyższych wartości i żadnych wyższych wartości nie uznaje. Tak zwani „zachodni demokraci”, głosząc pokój, wolność, prawdę, solidarność i braterstwo, skompromitowali się wielokrotnie w XX wieku — zlekceważyli ukraińskie dążenia do wolności w czasach Ukraińskiej Republiki Ludowej; okazali całkowitą obojętność wobec Wielkiego Głodu z 1933 roku, największego ludobójstwa w dziejach świata, który pochłonął życie od 3,5 mln do 11 mln istnień ludzkich; oddali narody Europy Środkowo-Wschodniej pod sowiecką okupację w 1945 roku; połowicznie, z udziałem zbrodniarzy komunistycznych w charakterach sędziów, rozliczyli zbrodnie nazistowskie w procesie norymberskim. Najcięższym jednak grzechem i kompromitacją demokracji, zdaniem D. Doncowa, były próby szukania porozumienia z władzami na Kremlu w czasach „zimnej wojny”, stąd ukraiński publicysta używał konsekwentnie epitetu „mafia demokratyczna” na określenie demokracji. Uważał, że demokracja jest jedynie przykrywką dla osiągania celów politycznych przez państwa zachodnie i Rosję bolszewicką, swego rodzaju ponowoczesnym kamuflażem kolonializmu, nie zaś strażniczką uniwersalnych wartości, wynikających z podstaw cywilizacji zachodnioeuropejskiej. Zwraçał uwagę, że zarówno państwa zachodnie, jak i Związek Sowiecki, realizując swoje interesy polityczne na arenie międzynarodowej w XX wieku, posługują się terminem „demokracja”.

Próby współpracy z Kremlem są najcięższym grzechem zachodniej demokracji, ponieważ oznaczają kolaborację z marksizmem, bolszewizmem i materializmem — ideami będącymi antytezą wartości europejskich. Jak pisze publicysta:

Najstraszniejsze jest to, że ciemne siły Zachodu otwarcie przechodzą do „współistnienia” i nawet do „przyjaźni” z moskiewską tyranią. Kiedy w 1941 roku doszło do sojuszu pomiędzy nimi, jeden z polityków zapytał Churchilla, w jaki sposób on, antykomunista, stał się przyjacielem Związku Sowieckiego? Churchill odpowiedział, że zawarł by pakt z samym szatanem, gdyby Hitler wydał wojnę piekłu... To słowa pełne głębokiej treści, bo czy nie widzimy, jak dzisiaj proszą o łaskę i przyjaźń moskiewskiego szatana, gdy ujarzmione narody powstają przeciwko piekłu bolszewickiemu? A gdy tak się stało, to na skutki nie trzeba było długo czekać. W Norymberdze, w trybunale międzynarodowym, który miał sędzić zwyciężonych, na ławie — nie oskarżonych, a sędziów! zasiedli masowi mordercy z Kremla. Później pojawili się w „Narodach Zjednoczonych”, w celu wprowadzenia „wolności”, „sprawiedliwości” i „pokoju” w świecie...¹⁴

Stosunek ukraińskiego esseisty do moskiewskiego komunizmu był zdecydowanie bezkompromisowy i nieprzejednany nie tylko na tle ukraińskiej emigracji, ale także na tle myśli politycznej europejskiego wychodźstwa. Nie

¹⁴ Д. Донцов: *Слово...*

oceniał komunizmu w kategoriach *stricte* politycznych, jak czynili to emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej czy zachodni politolodzy, ale szedł dalej — stosunki polityczne i społeczne z systemem moskiewskim rozpatrywał na płaszczyźnie teologicznej, jako biblijną walkę dobra ze złem, walkę sił światła i ciemności¹⁵.

Cywilizacja zachodnioeuropejska — według D. Doncowa — opiera się na wartościach chrześcijańskich, tzn. poszanowaniu godności ludzkiej, jej niezależności, indywidualności, możliwości dokonywania wyboru, szacunku dla praworządności i własności — komunizm to zaprzeczenie i całkowita ich antyteza. Komunizm to azjatycki kolektywizm, całkowicie obcy tradycji europejskiej, to traktowanie człowieka jako „śruby w wielkiej maszynie świata”, zaprzeczenie idei wolności, wreszcie fanatyczna wrogość wobec chrześcijaństwa, niszczenie chrześcijańskiej moralności i chrześcijańskich wartości¹⁶. Zatem Rosja bolszewicka to „czerwone królestwo szatana na ziemi”, zagrożenie dla wszystkich świętości cywilizacji zachodnioeuropejskiej, w tym porządku prawnego opartego na prawie rzymskim. Współpraca z Rosją bolszewicką godzi zatem w same podstawy cywilizacji europejskiej.

W związku z ogłoszeniem przez H. Kissingera polityki „detente” i próbami pojednania świata zachodniego z bolszewizmem, podejmowanymi pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych, rozwijał ważną tezę, która do dnia dzisiejszego, zarówno na Ukrainie, jak i w Polsce i na Zachodzie, jest skrętnie pomijana przez naukowców posiadających status akademicki. D. Doncow jest postrzegany jako ideolog wąskiego nacjonalizmu i szowinizmu, gdy tymczasem wyprowadził ukraińską myśl polityczną na bardzo szerokie wody, wpisał ją w dyskurs międzynarodowy i szeroki kontekst polityczno-społeczny.

Ukraiński publicysta był zdeklarowanym krytykiem realizowanej według niego tzw. koncepcji „Nowego Porządku Świata” (opisywanej również jako *Novus Ordo Seclorum* lub *Novus Ordo Mundi*)¹⁷. Jego zdaniem:

¹⁵ D. Doncow pisał w liście do J. Giedroycia z 15 listopada 1959 roku: „Co do Antologii, [Rozstrzelane Odrodzenie — Jerzego Ławrynenki] to jest to manifest tego lewicowego prądu, z którym walczę prawie od 50 lat. [...] To jest chór panegirystów czerwonego Nerona. Więcej nawet, Dywynycz — Ławrynenko — w jednym artykule — pisał, że jedyny ratunek dla Ukrainy — to »zrobić pakt z diabłem, chociażby kosztem części własnej duszy«. To nie odrodzenie, nie regeneracja, a degeneracja. W moim »Wistnyku« lwowskim przeciwstawiłem im poezję »grand stylu«... [...] Teraz potrzeba na ten cel jeszcze większych wysiłków, bo nasza epoka jest epoką ciemności i panowania diabła”. *Jerzy Giedroyc — Emigracja ukraińska. Listy 1950—1982*. Wybór, wstęp i przypisy B. Berdyczowska. Warszawa 2004, s. 751.

¹⁶ Odsyłam do: Д. Донцов: *Демократу Заходу, Москва і наші прогресисти проти націоналізму*. <http://dontsov.info>

¹⁷ Krytyka „Nowego Porządku Świata” jest najsilniej obecna w kościołach ewangelikalnych. O Nowym Porządku Świata jest mowa także w prawosławiu, którego wyznawcą był ukraiński eseista. „Kolejnym ogólnoswiatowym wydarzeniem będzie objawienie się Antychry-

„[...] tajna mafia chce przekształcić Europę i Amerykę w ujarzmione kraje pod despotycznym kierownictwem „rządu światowego”, z jedną armią narodową, rządem, policją, przemieszczaniem narodów, które stały by się niewolnikami jakiegoś „narodu wybranego”¹⁸.

Był przekonany, że istnieją siły polityczne i finansowe na świecie dążące do stworzenia globalnego tyrańskiego rządu, który byłby zaprzeczeniem wartości europejskich — wolności, własności i praworządności oraz rodziny jako fundamentu stosunków społecznych.

Widzimy w dniu dzisiejszym w czasach jałtańskiego „pokoju” mobilizację ciemnych sił w celu zniszczenia chrześcijańskiej cywilizacji Okcydentu, wolności, niezależności narodów pod despotią totalitarnego „rządu światowego”. [...] Najstraszniej w tym, że ciemne siły Zachodu otwarcie przechodzą do współistnienia, a nawet przyjaźni z moskiewską tyranią¹⁹.

Ukraiński publicysta był przekonany, że idea powołania globalnego rządu światowego wyrasta z obcej wobec tradycji europejskiej filozofii marksistowskiej: jeżeli Europa nie przeciwstawi się politycznie i kulturowo z ducha azjatyckiej filozofii Marksa, Lenina i Mao Tse Tunga, zostanie poddana kontroli despotycznego rządu światowego. „Chaos, jaki wyznawcy tych »apostołów« wnieśli w kulturowe, duchowe, religijne i polityczne życie Zachodu, nabiera coraz większego rozmachu”²⁰. Ponieważ idea stworzenia rządu światowego jest sprzeczna z duchem europejskim, próby jego powołania muszą zostać utajnione przed opinią publiczną, stąd przekonanie Doncowa o istnieniu tzw. „spisku światowego”.

Warto zauważyć, że o ideę powołania globalnego rządu światowego dyskutowano w Europie przynajmniej od połowy XIX wieku. W 1951 roku najważniejszy i najwybitniejszy współpracownik paryskiej „Kultury”, Juliusz Mieroszewski, pisał:

sta. [...] Jego zwolennicy działają od wielu lat. Przygotowują grunt dla jego królestwa. Ich działalności polega na utrzymaniu kontroli kościelno — polityczno — handlowej na całym świecie. [...] Kontrolę polityczno — handlową zdobędą przez Europejską Wspólnotę Gospodarczą, czyli zjednoczoną Europę. Osiągnięcia w tej dziedzinie są szokujące. [...] Ciemne siły w walce z Kościołem [prawosławnym — M.S.] wykorzystują do maksimum swą obecność, a często i wszechwładzę w wielkiej międzynarodowej finansjerze, w administracji, w parlamentach, sądownictwie, oświacie i wychowaniu, w partiach politycznych, nierzadko w kręgach kościelnych”. H. Gabriel: *Mnisi Góry Atos o duchowości prawosławnej*. Hajnówka 1995, s. 41. W dyskusji na temat NWO zabierają głos także środowiska skrajnie sekciarskie, lekceważące elementarne fakty polityczne i historyczne, dalekie od naukowego obiektywizmu, do których należy podchodzić z wielką dozą ostrożności.

¹⁸ Д. Донцов: *Демократи...*

¹⁹ Idem: *Слово...*

²⁰ Idem: *Перед остиньюо чвертю XX-го віку*. <http://dontsov.info/>

Neutralizacja Europy nie byłaby rozwiązaniem ostatecznym. Byłby to status przejściowy — gdyż rozwiązaniem ostatecznym, do którego należy dążyć — będzie rząd światowy i neutralizacja całego globu²¹.

Ciekawych informacji, świadczących o pewnej słuszności tez D. Donco-wa, dostarczają „Wyjątki ze sprawozdania wicepremiera RP o wytycznych polskiej polityki zagranicznej”, gdzie czytamy m.in.:

Mit nowego porządku międzynarodowego podsuwany Prezydentowi Stanów Zjednoczonych [Nixonowi — M. S.] ma być początkiem nowej ery w stosunkach międzynarodowych i polegać nie na powstrzymaniu komunizmu jako wroga wolności, ale na zachęcaniu go do wzięcia udziału w budowie nowego porządku zrodzonego z zasad politycznej, moralnej i ekonomicznej rewolucji w skali światowej. Stąd też rodzi się polityka Nixona zachęcania Rosji i Chin do wspólnego budowania ze Stanami Zjednoczonymi „a new international order”, który winien zrodzić się samorzutnie ze zbieżności sił politycznych, społecznych i ekonomicznych świata. Ogólnie panująca teorią w Waszyngtonie jest obecnie twierdzenie, że Prezydent nie może odseparować się od wielkiego intelektualnego i gospodarczego fermentu nurtującego nasze czasy, ale co więcej musi ustawicznie ustawiać się w samym środku owego fermentu²².

Dla ukraińskiego publicyści ważne wydarzenia w historii Europy i świata, np. rewolucja bolszewicka, dojście A. Hitlera do władzy, były wynikiem

²¹ J. Mieroszewski: *Europa zneutralizowana*. „Kultura” 1955, nr 5/91, s. 110. Według J. Mieroszewskiego: „Są wreszcie i tacy, którzy poświęcili wiele stron pisma maszynowego i trudu, by zwalczać „ideę rządu światowego”, który to program my [środowisko paryskiej „Kultury” — M.S.] propagujemy. [...] Idea rządu światowego nie jest naszym wynalazkiem i posiada już dziś wielką literaturę, której dzieła, jak na przykład *The Anatomy of Peace* Emery Revesa, przetłumaczono na 15 języków”. *List z wyspy: Czarne słowa*. Cyt. za: J. Mieroszewski: *Final klasycznej Europy*. Wybór, oprac. i wstęp R. Habielski. Lublin 1997, s. 71. E. Reves (właśc. Révész Imre 1904—1981) był autorem prac: *A Democratic Manifesto*. London 1943; *The Anatomy of Peace*. London 1945. Warto przytoczyć fragment z pracy J. Goćkowskiego: „Czego nauczano na kursach leninowskich! Uczono adaptacji syndromu bolszewizmu — leninizmu. A oto komponenty owego syndromu: [...] b) nowy, wspaniały świat w skali teatrum mundi (Wiktor Suworow, w *Ostatniej republice*, pisze: 30 grudnia 1922 roku: utworzono Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich. W nazwie tej nie znajdziemy żadnych narodowych ani geograficznych ograniczeń. Zgodnie z zamysłem twórców tego organizmu państwowego, powinien on się rozszerzać na cały świat. Godłem ZSRR stała się kula ziemiska z nałożonymi na nią symbolami komunizmu”. J. Goćkowski: *Leninowski projekt rewolucyjny*. W: *Między reformą a rewolucją. Rosyjska myśl filozoficzna, polityczna i społeczna na przełomie XIX i XX wieku*. Kraków 2004, s. 203. Symbole komunizmu są starsze od samego komunizmu i przez przywódców tzw. rewolucji zostały jedynie zapożyczone i umieszczone w godle państwowym Związku Sowieckiego. Czerwona gwiazda pięcioramienna górująca nad ziemskim globem jest symbolem wszechmocy człowieka, który głową sięga gwiazd (najwyższy wierzchołek), rękami obejmuje ziemię (dwa boczne wierzchołki), a nogami depta żywioły (dwa dolne wierzchołki).

²² *Wyjątki ze sprawozdania wicepremiera RP o wytycznych polskiej polityki zagranicznej*. W: *Wybór dokumentów do dziejów polskiego uchodźstwa niepodległościowego 1939—1991*. Oprac. i red. A. Suchcitz, L. Maik, W. Rojek. Londyn 1997, s. 529.

działania „ukrytych sił”. „Ukryte siły” przychylne bolszewickiej Moskwie i „mafia demokratyczna” działająca pod sztandarem antyfaszyzmu podzieliły świat na strefy wpływów po II wojnie światowej, siły te są nadal obecne w światowej polityce.

Wszystko to prowadzi do przekształcenia narodów i społeczeństw w dwunożne bydło, nad którym będzie panował „rząd światowy”, jakiemu łatwiej będzie zaprząć do swojego wozu narody, pozbawione patriotyzmu, religii, wielkich idei i woli sprzeciwu w walce z siłami diabła. [...] Te same „ukryte siły demokratyczne” wystąpiły przeciwko „faszystowskiej” Portugalii, żeby w jej afrykańskich koloniach zaprowadzić ustrój „demokratyczny”. Podobnie jak w 1926 roku „demokratyczna” Francja uznała za bohatera bolszewickiego bandytę, który zabił S. Petlurę, i napiętnowała jako „bandytów” i „faszystów” ukraińskich bohaterów, którzy w długoletniej walce z ordą bolszewicką ponosili milionowe ofiary²³.

Jako publicysta nie był zobowiązany do powoływania się na źródła, warto się jednak zatrzymać i zastanowić nad słusnością jego przekonań o istnieniu „ukrytych sił” oraz niejawnych kulisach procesów politycznych.

Każdy uczciwy badacz historii politycznej napotyka w swoich badaniach ów drugi szereg, szare eminencje i ukryte postaci, stojące w cieniu otwartego dla publiczności teatru polityki²⁴.

²³ Д. Донцов: *Демократи...* <http://dontsov.info/>

²⁴ Na temat udziału drugiego szeregu w tzw. rewolucji bolszewickiej i dojściu do władzy A. Hitlera pisze profesor Instytutu Hoovera, Uniwersytetu Kalifornijskiego oraz Uniwersytetu Stanforda Anthony Sutton. Zob. A. Sutton: *Western Technology and Soviet Economic Development: 1917—1930*, 1968; Idem: *Western Technology and Soviet Economic Development: 1930—1945*, 1971; Idem: *Western Technology and Soviet Economic Development: 1945—1965*, 1973; Idem: *National Suicide: Military Aid to the Soviet Union*, 1973; Idem: *Wall Street and the Bolshevik Revolution*, 1974; Idem: *Wall Street and the Rise of Hitler*, 1976; Idem: *Technological Treason: A catalog of U.S. firms with Soviet contracts, 1917—1982*, 1982. Żadna z książek nie została opublikowana w Polsce. Pełne wersje są dostępne w Internecie. John Redpath, przewodniczący Międzynarodowego Stowarzyszenia Etienne`a Gilsona i emerytowany profesor St. John`s University w Nowym Jorku pisze: »Politycznie Wtajemniczeni« — ciało składające się w przeważającej mierze z głównych banków inwestycyjnych Wall Street (jednak nie całej Wall Street), kilku największych międzynarodowych przedsiębiorstw — takich jak General Electric, niektórych dużych spółek — na przykład Teamsters czy SEIU, fundacji (takich jak Fundacja Forda, Carnegiego czy Rockefellera), a nie Barack Obama, zdecydowało o jego wyborze na prezydenta. [...] Ktoś, kto ma prawdziwe doświadczenie życia i pracy w Stanach Zjednoczonych oraz posiadałby gospodarczą i polityczną orientację, wie, że główne partie polityczne w USA na poziomie ekonomicznym kontrolowane są przez biznes prowadzony przez międzynarodowych socjalistów w obrębie największych grup, takich jak Wall Street Democrats i Rockefeller Republicans (którzy zagospodarowali polityczny establishment Wschodniego Wybrzeża). Rockefeller Republicans i lewe skrzydło Demokratów różnią się tylko nazwą. Ich istota jest dokładnie taka sama. Stanowią one część globalnego monopolu ekonomicznego, który kontroluje, który pociąga za sznurki w obu partiach politycznych w Stanach Zjednoczonych». J. Redpath: *Ameryka przed szansą*. „Nasz Dziennik”, 24—26

Ażeby udowodnić, że D. Doncow miał rację, pisząc o wpływie drugiego szeregu na wydarzenia polityczne, warto odwołać się do korespondencji J. Giedroycia i J. Mieroszewskiego. W liście z 2 października 1953 roku J. Mieroszewski pisał do redaktora paryskiej „Kultury”:

Dzwonił do mnie Pomian, który jest zachwycony perspektywą współpracy jego biuletynu z nami. [...] Pojutrze jedzie znów do Paryża. (Skąd ci faceci, co ani nie sieją, ani nie orzą, mają na te jazdy zawsze pieniądze, to jest dla mnie zagadką)²⁵.

Warto zauważyć, że Jan Pomian dysponował znacznymi sumami pieniędzy, ponieważ pełnił funkcję osobistego sekretarza Józefa Retingera. Ten był z kolei sekretarzem i jednym z założycieli Grupy Bilderberg. Ponieważ ta działająca niejawnie organizacja gromadziła najbogatsze i najbardziej wpływowe postaci ze świata polityki i biznesu, Jan Pomian miał pieniądze na światowe podróże i polityczny lobbing²⁶.

D. Doncow był bezkompromisowym przeciwnikiem tworzenia instytucji ponadnarodowych i zdeklarowanym przeciwnikiem integracji europejskiej. W odróżnieniu od prawicowej emigracji ukraińskiej, która niechęć do tworzenia systemów międzynarodowych i ponadpaństwowych uzależniała od zdobycia przez Ukrainę niepodległości, pozostawiając pewną furtkę do ewentualnych negocjacji na temat federacji europejskiej w przypadku wywalczenia niepodległości przez Ukrainę, D. Doncow sprzeciwiał się kategorycznie jakimkolwiek związkom ponadnarodowym

grudnia 2011. Powiązania między polityką i światem biznesu na obszarze posowieckim, kontrolowanym przez byłych i obecnych funkcjonariuszy służb niejawnych, są skryte szczelną zasłoną tajemnicy.

²⁵ J. Giedroyc, J. Mieroszewski: *Listy...*, s. 303. W liście do J. Giedroycia z 22 marca 1950 roku J. Mieroszewski pisał: „Londyn jest gigantyczny, a kolej podziemna piekielnie droga. Bilet ode mnie do centrum i z powrotem — kosztuje półtora szylinga. Instytucje nasze porozrzucane są po całym Londynie i z łatwością można wydać dziennie na komunikację 5, 7, czy nawet 10 szylingów. W moim budżecie takie kwoty się nie mieszczą, dlatego moje marszruty muszą układać okolicami. Czekam, aż zbierze się dostateczna ilość interesów na linii — powiedzmy Bakerloo — i wówczas jadę o załatwiam wszystko w danej „okolicy”. Tak zresztą robi większość Polaków, którzy muszą wiele się poruszać. W niedzielę musiałem odwalić dwie b. dalekie wizyty i wydaliśmy we dwoje 8, 6, tj. 8 szylingów i pół; dla orientacji powiem, że [za] racje tygodniowe boczku, masła, margaryny, sera, w tym 12 jajek na dwie osoby, zapłaciłem w sobotę 6 szylingów i 3 peny. Komunikacja jest b. droga i fakt, że trzeba liczyć się z tym wydatkiem, zwalnia tempo załatwień wielu spraw”. *Ibidem*, s. 69.

²⁶ Oficjalnie Grupa Bilderberg to klub najbogatszych i najbardziej wpływowych osób (polityków, właścicieli wielkich koncernów i instytucji finansowych, magnatów prasowych), które spotykają się raz w roku w celu omówienia bieżących zagadnień politycznych i społecznych w swobodnej atmosferze. Spotkaniom, na których jest obecna przynajmniej setka najbardziej wpływowych osobistości współczesnego świata, nie towarzyszy żadne zainteresowanie mediów.

Dlaczego zatem głosiciel chrześcijańskiego uniwersalizmu bezkompromisowo opowiadał się przeciwko integracji europejskiej? Zdaniem publicysty Europa nie zamierzała się integrować w oparciu o wartości europejskie wyrosłe z tradycji chrześcijańskiej. Zatem integracja europejska w takiej postaci to powrót do Wieży Babel. Zjednoczenie narodów europejskich pod hasłem rzucenia wyzwania chrześcijańskiemu Bogu jest powrotem do pogaństwa, zaprzeczeniem i zgubą dla zachodniej cywilizacji.

D. Doncow jest zaliczany w polskiej literaturze przedmiotu do grona zwolenników faszyzmu, jego nazwisko utożsamia się powszechnie z ukraińskim wariantem narodowego socjalizmu. Wokół żadnej innej ukraińskiej postaci nie urosło podobnie wiele nieprawdziwych informacji, mitów i falsyfikacji.

Analizując powojenny dorobek publicystyczny i eseistykę D. Doncowa należy postawić bardzo ważne pytanie: Dlaczego człowiek, który nigdy nie wypowiadał się negatywnie o Polsce i Polakach oraz utrzymywał żywe kontakty z polskimi środowiskami intelektualnymi w okresie międzywojennym i po II wojnie światowej, jest zaliczany do grona wrogów polskości?

Ukraiński eseista formułował wiele krytycznych opinii wobec działań lobby żydowskiego w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie oraz jego wpływu na politykę międzynarodową, co wymagało dużej odwagi i nie przysparzało popularności w opiniotwórczych środowiskach zachodnich. Krytykował Rosjan, Anglików, Niemców, Francuzów i Amerykanów. Dlaczego nie krytykował Polaków?

Emigracyjne środowiska ukraińskie, pochodzące w 90% z Galicji Wschodniej i mające negatywne doświadczenia w kontaktach z państwem polskim, członkowie Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów, dążący do stworzenia Wielkiej Ukrainy, obejmującej Ziemię Przemyską i Sanocką, z wielkim aplauzem przyjęłyby antypolską orientację D. Doncowa. Tymczasem w jego publicystyce nie znajdziemy żadnej antypolskiej retoryki, co więcej, ukraiński eseista korespondował z polskimi środowiskami opiniotwórczymi na emigracji, m.in. z redaktorem najważniejszego polskiego pisma emigracyjnego — socjalistą Jerzym Giedroyciem, twórcą paryskiej „Kultury”.

Propagując tradycyjne wartości, nie mógł jednocześnie wzywać do walki z Polakami przywiązanymi do religii i tradycji chrześcijańskiej. Chrześcijańska Ukraina i chrześcijańska Polska to potencjalni sojusznicy w walce z „królestwem czerwonego szatana na ziemi” — ateistycznym i antychrześcijańskim Związkiem Sowieckim i wrogami chrześcijaństwa na Zachodzie. Pomimo wielu różnic, konfliktów politycznych, historycznych i społecznych oraz sporu granicznego dzielącego oba narody bazą do współpracy polsko-ukraińskiej powinna być etyka i wiara chrześcijańska.

D. Doncow był — wbrew tezie polskiej literatury przedmiotu — konserwatystą ze skłonnością do monarchizmu. Jako okcydentalista opowiadał

się za tradycyjnymi wartościami europejskimi, wyrosłymi z wiary i etyki chrześcijańskiej — uważał, że przyszłość kulturowa i polityczna Ukrainy jest nierozłącznie związana z przyszłością kontynentu europejskiego. Zaliczanie ukraińskiego eseisty do grona faszystów i zwolenników lewicowego narodowego socjalizmu jest wielkim naukowym nadużyciem.

Михаил Сюдак

ДМЫТРО ДОНЦОВ НЕИЗВЕСТЫЙ ПУБЛИЦИСТ

Резюме

Автор статьи стремится показать Дмитро Донцова и доказать, что он явился сторонником консерватизма и монархизма. Как окциденталист считал, что прошлое Украины связано с Европой и ценил выросшие на почве христианства европейские ценности. Таким образом причислять его к числу фашистов и сторонников народного социализма является ошибкой.

Главные слова: консерватизм, монархия, про-европейский, Донцов

Michał Siudak

DMYTRO DONCOW — AN UNKNOWN COLUMNIST

Summary

The author of the article presents a profile of Dmytro Doncow, a little-known columnist. The text proves a hypothesis that the writer was a conservatist with an inclination for monarchism. Being an occidentalist, he was in favour of traditional European values, derived from Christian faith and ethics, and claimed that the cultural and political future of Ukraine were integrally related to the future of a European continent. Considering a Ukrainian columnist a representative of a cycle of fascists and advocates of a national left-wing socialism is a big academic abuse.

Key words: conservatism, monarchy, pro-European, Doncov

Nabokov — projekt Literatura

Monika Karwacka

Pisarz, krytyk, wykładowca literatury, artysta słowa, Vladimir Nabokov, uznawany przez wielu historyków literatury za prekursora postmodernizmu znany jest głównie z twórczości prozatorskiej i wybitnych dzieł, takich jak: *Dar* (1953), *Lolita* (1955) czy *Ada* (1969). Literatura towarzyszyła mu od wczesnego, szczęśliwego dzieciństwa do kresu nieprzeciętnego życia, fascynacja i pasja towarzyszyły jej niezmiennie. Kiedy był małym chłopcem, czytano mu nie tylko bajki, ale również wielkie dzieła literatury rosyjskiej i światowej, będąc w stanie czytać samodzielnie, sięgał po niezliczone dzieła, które rozbudzały coraz silniejsze pragnienie poznawania niezwykłych światów, stworzonych przez „genialnych czarodziejów”, których poszukiwał później w każdym pisarzu. W okresie młodzieńczym, gdy zaczął tworzyć swoje pierwsze utwory, nadal intensywnie czytał¹. Na przykład wśród wybitnych amerykańskich pisarzy Nabokov wyróżniał dwóch, których podziwiał najbardziej: Poe i Melville’a. Hawthorne uważany był przez autora *Pnina* za pisarza wspaniałego (*splendid writer*), natomiast spośród poetów najbardziej cenił poezję, którą określał jako zachwycającą (*delightful*)².

Emigracja zmusiła Nabokova do powzięcia prac zarobkowych, nie zawsze związanych ze sztuką pisarską, jednakże nigdy nie porzucił trudu tworzenia i doskonalił warsztat pisarski³. Nigdy nie ukrywał faktu, że pisanie dawało

¹ Nabokov opowiada o wpływach innych pisarzy na jego twórczość, a także o czytelnich doświadczeniach w wywiadzie udzielonym dla magazynu „Life” w 1964. Zob: V. Nabokov: *Strong Opinions*. New York 1990, s. 42—47.

² Ibidem, s. 64.

³ O szczegółach zawodowej drogi Nabokova dużo informacji zamieszcza Brian Boyd, najśłynniejszy biograf Nabokova. Zob: Б. Бойд: *Владимир Набоков: русские годы: биография*. Москва 2001, a także: Idem: *Владимир Набоков: американские годы: биография*. Москва 2004.

mu korzyści materialne, lecz nie stanowiły one priorytetu, dla którego zajmował się literaturą. Każde dzieło było cyzelowane z Nabokovowską dbałością o szczegóły i dążeniem do perfekcji, stąd też jego życzeniem tuż przed śmiercią było niepublikowanie dzieł niedokończonych⁴.

Przez całe swoje życie ostro sprzeciwiał się przyporządkowywaniu go do określonej grupy literackiej i choć wykazywał aprobatę wobec wybranych idei literaturoznawczych i filozoficznych, negował jednocześnie inne, nie pozwalając, aby mówiono i myślano o nim jako o jednym z wielu przedstawicieli tej lub innej szkoły. Uważał siebie za geniusza i nowatora, którego twórczość jest niepowtarzalna.

Próbując dokonać najbardziej ogólnej charakterystyki pisarstwa Nabokova, należy koniecznie podkreślić, iż w każdym jego utworze obecne są liczne aluzje literackie, odniesienia do wielu znanych lub mniej znanych utworów literackich, dzieł filozoficznych i różnych dziedzin nauki, a także zupełnie niezwiązanych z literaturą. *Lolita* obfituje w erudycyjne odniesienia do literatury i różnych dziedzin wiedzy z geologią, astronomią i ichtologią włącznie. W prozie i twórczości lirycznej Nabokova pojawiają się misterne szyfry odsyłające do reguł szachów i innych języków (rosyjski, francuski). Autor *Pnina* odchodzi od mimetycznego naśladowania świata i konstruuje światy osobne, obdarzone ontologiczną autonomią⁵. Chodzi mu nie o fikcję kreującą „efekt rzeczywistości”, ale o metafikcję odsłaniającą proces powstawania tekstu i jego znaczeń, które zawsze pozostają w jakimś stopniu zależne od wyniku skomplikowanej gry z odbiorcą⁶. Pisarz zrealizował skrajnie antimimetyczną koncepcję literatury, luźno związanej z zewnętrznym obszarem odniesienia konstrukcji werbalnej, koncepcję samowystarczalnego szyfru dla wyrafinowanych tropicieli aluzji, analogii i intertekstualnych powinowactw⁷.

⁴ Utworem, który został opublikowany wbrew woli Nabokova, jest np. *Laura*, wydana w formie fragmentów, co wzbudziło wiele kontrowersji wśród krytyków i nabokovistów. Nabokov nigdy nie pozwoliłby, aby czytelnik otrzymał do rąk utwór jego autorstwa, który jest niedoskonały. Recenzentami negującymi publikację *Laury* wbrew woli Nabokova byli Stephen Smith i Martin Amis. Zob.: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/7735483.stm> [data dostępu: 3.11.2011]; <http://www.guardian.co.uk/books/2009/nov/14/vladimir-nabokov-books-martin-amis> [data dostępu: 3.11.2011].

⁵ Gry językowe w utworach V. Nabokova to temat, który stanowi źródło inspiracji dla wielu badaczy. Jedną z ważniejszych prac o inwencji językowej pisarza napisała A. Ginter: *Za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*. Łódź 2003.

⁶ Ibidem.

⁷ Jeden z najwybitniejszych nabokovistów, Aleksandr Dolinin, korzystając z prac m.in. Michaiła Bachtina (М.М. Бахтин: *Эстетика словесного творчества*. Москва, 1979), Julii Kristevej, Rolanda Barthes'a i wielu innych myślicieli, filozofów i literaturoznawców, napisał książkę o twórczości Nabokova w kontekście intertekstualności: А. Долинин: *Русские постмодернисты и В.В. Набоков: Интертекстуальные связи*. Санкт-Петербург 2004.

W poszukiwaniu Nabokovowskiej definicji literatury należy dokonać całościowego oglądu jego twórczości artystycznej i krytycznej. *Wykłady o literaturze* zawierają kwintesencję jego rozumienia literatury, wielokrotnie powtarzaną przez niego *expressis verbis* i wcieloną w tkanę własnych dzieł:

Литература — это выдумка. Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду. Всякий большой писатель — большой обманщик, но такова же и эта архимошеница — Природа. Природа обманывает всегда. От простеньких уловок в интересах размножения до умопомрачительно изощренной иллюзорности в защитной окраске бабочек и птиц — Природа использует изумительную систему фокусов и соблазнов. Писатель только следует ее примеру⁸.

Przedmiotem Nabokovowskiej prozy, jak konstatuje jeden z jej amerykańskich badaczy — Stephen Parker, jest głównie eksploracja formy, funkcji, siły i ograniczeń świadomości: „Nabokov’s primary subject is an ongoing exploration of the forms, functions, powers, and limitations of consciousness⁹”. Parker podkreśla, że autor *Lolity* ucieka w estetykę, autonomiczną sferę rzeczywistości, która ma służyć jako substytut prawdziwego świata:

Nabokov’s novels reveal him to be a writer anxious to escape into aesthetics [...]. It is also said that he is a writer who creates self-enclosed, marvellously detailed worlds which are meant to stand in the place of the real world¹⁰.

Otoczające nas byty realne, przetworzone w Nabokovowskim laboratorium są nieodzownym źródłem i stałą inspiracją jego prozy („Reality actually remains for Nabokov inexhaustible source of his fiction¹¹”). *Casus* kreacji nowych światów inspirowanych rzeczywistością, z bezwzględnym zakazem imitacji, stanie się kluczem jego działań interpretacyjnych wobec dzieł autorów rosyjskich, zachodnioeuropejskich, a także amerykańskich. Idea nowych światów, zgodnie z założeniem Nabokova, obowiązuje nie tylko pisarzy, ale również czytelników, którzy muszą się wyzbyć konwencjonalnych nawyków czytania i odbierać obraz świata przedstawiony w dziele bez związku ze znaną rzeczywistością. Nabokov wielokrotnie wracał do tego tematu w *Strong Opinions*, jednak najdobitniej dał wyraz przekonaniu o doniosłości nowych bytów powoływanych w akcie estetycznym w wykładzie o dobrych pisarzach i czytelnikach:

We should always remember that the work of art is invariably the creation of a new world, so that the first thing we should do is study that new word as closely as possible,

⁸ В. Набоков: *Лекции по зарубежной литературе*. Москва 1998, s. 38.

⁹ S.J. Parker: *Understanding Vladimir Nabokov*. California 1987, s. 9.

¹⁰ Ibidem, s. 12.

¹¹ Ibidem, s. 14.

approaching as something brand new, having no obvious connection with the worlds we already know¹².

Twórczość autora *Daru* stanowi dla czytelnika nie lada wyzwanie, które wymaga pełnego zaangażowania odbiorcy, aby odkryć i zrozumieć proces zdekonstruowania rzeczywistości zastanej, projektowania nowej i zakodowania jej w niepowtarzalnym kluczu Nabokovowskim. Parker zakłada, że: „Indeed, as with a; fiction ‘modernism’, a Nabokov novel cannot be read, but must be reread, or better still re-re-read¹³”.

Literatura w literaturze

Autor *Daru* wielokrotnie podkreślał, że literatura nie powinna zajmować się sprawami polityki i ideologii, jednak powieść *Nieprawe godło* (1947) podobnie jak i kilka innych utworów pisarza, zawiera nawiązania do rzeczywistych zjawisk systemów totalitarnych XX wieku. Dyktatura Paduka przypomina hitlerowskie Niemcy, w powieści pojawia się czerwono-czarna chorągiew, sama nazwa miasta Padukrad przywołuje na myśl Leningrad, w gazetach tego kraju drukowane są wiersze budzące skojarzenia z rewolucyjnymi utworami Władimira Majakowskiego. Język, którym się mówi w tym kraju, jest kombinacją cech języka rosyjskiego i niemieckiego, co wskazuje na dwa państwa totalitarne. Podobna sytuacja widoczna jest w powieści *Zaproszenie na egzekucję* (1938), w której pisarz rozwija problem absurdalności systemu totalitarnego.

W powieści *Król, dama, walet* (1928) autor ze swoją żoną Verą pojawiają się epizodycznie w roli dwóch bohaterów, którzy jako goście przybywają do nadmorskiego kurortu. Nabokov pisze o tym w *Przedmowie* do wydania angielskiego: „[...] w ostatnich dwu rozdziałach pojawiają się ja i moja żona, ale jedynie dla dokonania inspekcji”¹⁴. Leszek Engelking zauważa inne elementy demaskujące Nabokova i Verę jako bohaterów powieści: „Język, którego Marta nie potrafi zidentyfikować to język rosyjski, natomiast siatka na motyle jest atrybutem Nabokova, którego pasją było łowienie motyli”¹⁵. Krytyk wskazuje również inny typowy dla powieści pisarza zabieg językowy:

¹² В. Набоков: *Лекции по зарубежной литературе...*, s. 1. „Powinniśmy zawsze pamiętać, że dzieło sztuki jest niezmiennie kreacją nowego świata, dlatego też pierwszą rzeczą, którą powinniśmy zrobić, to zbadać ten nowy świat tak dogłębnie jak to tylko możliwe, traktując go jak zupełnie nowy, nie mający żadnego oczywistego związku ze światami, które już znamy” [tłum. — M.K.].

¹³ S.J. Parker: *Understanding...*, s. 14.

¹⁴ V. Nabokov: *Przedmowa*. W: Idem: *Król, dama, walet*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2003, s. 6.

¹⁵ Idem: *Król, dama, walet...*, s. 254.

Dreyer, poszukując zabawnych nazwisk na liście gości hotelowych, natyka się na nazwisko „Blavdak Vinomori”, które jest anagramem imienia i nazwiska „Vladimir Nabokov”¹⁶.

Prawdziwe życie Sebastiana Knighta (1941), w którym literatura jest jednym z tematów, opowiada o V, który próbuje napisać biografię swojego zmarłego przyrodniego brata, słynnego anglojęzycznego pisarza Sebastiana Knighta. V nie zauważa, że jego pracy towarzyszą liczne znaki od Sebastiana — postaci i sytuacje z jego powieści. W *Darze* główny bohater mieszkający na emigracji w Berlinie również zajmuje się literaturą. Początkujący rosyjski pisarz Fiodor Konstantynowicz, tworzy powieść o życiu Mikołaja Czernyszewskiego, którą poznajemy w trakcie czytania *Daru*. Bohaterem powieści jest Konstantyn Fiodorowicz Godunow-Czerdyncew, rosyjski poeta mieszkający w Berlinie. Godunow opublikował jakiś czas temu wcześniej tom wierszy o dzieciństwie, nie wzbudził on jednak zainteresowania w kręgach literackich. Znajome małżeństwo Jakowlewiczów namawia go do napisania książki o ich synu Jaszy, który popełnił samobójstwo, ale pisarz nie zgadza się. Zamierza napisać książkę o swoim ojcu, znanym podróżniku, badaczu motyli i naukowcu, który zaginął w czasie jednej z podróży, porzuca jednak i ten temat, decyduje się na biografię Mikołaja Czernyszewskiego. W zamyśle tym wspiera go jego ukochana, Zina Mertz. Opublikowane *Życie Czernyszewskiego*, ze względu na parodystyczny i ironiczny portret tytułowego bohatera, wywołuje skandal literacki i wiele niepochlebnych recenzji. Fiodor Konstantynowicz postanawia więc napisać kolejną powieść, tym razem tradycyjną, zawierającą dialogi i wątek miłosny.

Powieści Nabokova to literatura o literaturze. *Przejrzystość rzeczy* (1972), według jednego z krytyków, opowiada o tworzeniu i niszczeniu literatury, przedstawiła mechanizmy wprawiające ją w ruch: „*Просвечивающие предметы* — это лучшая за последнее время книга о том, как создается и разрушается литература”¹⁷ — twierdzi krytyk. Nabokov, jego zdaniem, jest jednym z niewielu pisarzy, którzy potrafią mówić o „wątpliwych radościach” i „żałosnym poniżeniu” autorów:

Короткое, ясное откровение Набокова не идет ни в какое сравнение с подобными ученическими спектаклями: он знаток и неутомимый исследователь интеллектуальных событий и ощущений; он человек, который может с поразительным тактом и уверенностью говорить о расплывчатых радостях и жалких унижениях авторского труда¹⁸.

¹⁶ L. Engelking: *Posłowie*. W: V. Nabokov: *Król, dama, walet...*, s. 315.

¹⁷ Аноним: *Как создается литература*. В: *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова*. Москва 2000, s. 503.

¹⁸ Ibidem.

W opowiadaniu *Wiosna w Fialcie* mąż kochanki bohatera jest również pisarzem, który nie zyskuje przychylności bohatera ze względu na niską wartość swojej twórczości. Nabokov wplata w wypowiedź postaci nie tylko ocenę dorobku literackiego innego pisarza, ale również projektuje, w sposób metaforyczny, inną niekonwencjonalną formułę twórczości:

[...] osobiście nigdy nie potrafiłem zrozumieć, po co wymyślać książki, po co pisać o rzeczach, które w tym czy innym planie wcale się nie wydarzyły; [...] powiedziałem mu, że gdybym był pisarzem, tylko swojemu sercu pozwoliłbym mieć wyobraźnię, a poza tym opierałbym się na pamięci, tym długim wieczornym cieniu osobistej prawdy¹⁹.

Opowiadanie *Lance* zawiera komentarz głównego bohatera, tym razem na temat konkretnego gatunku literackiego. Ostro wyrażona przez narratora krytyka dotyczy literatury fantastycznonaukowej:

Wreszcie z najwyższą pogardą odrzucam tak zwaną literaturę fantastyczno-naukową. Przeglądałem jej przykłady stwierdziłem, że jest równie nudna jak czasopisma z opowiadaniem sensacyjnymi — jest to w obu wypadkach ten sam rodzaj ponuro przyziemnej pisaniny z nadmiarem dialogów i doskonale wymienialnymi żartami²⁰.

Problem dialogów w prozie wywoływał wyjątkową niechęć u autora *Ady*, toteż we wszystkich jego utworach dialogi pojawiają się nieczęsto. Nabokov był przekonany o nadużywaniu formy dialogu w literaturze i uznawał wyższość form deskryptywnych:

Dialogue can be delightful if dramatically or comically stylized or artistically blended with descriptive prose; in other words, if it is a feature of style and structure in a given work. If not, then it is nothing but automatic typewriting, formless speeches page after page, over which the eye skims like flying saucer over the Dust Bowl²¹.

Kunsztowna i finezyjna *Lolita* zawiera liczne nawiązania do dzieł literackich²² (m.in. poezji Poe, prozy Joyce'a, Mériméego i Flauberta), nawiązuje do powieści drogi i powieści kryminalnej²³.

¹⁹ V. Nabokov: *Wiosna w Fialcie*. W: Idem: *Kęś życia i inne opowiadania*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2011, s. 283.

²⁰ Idem: *Lance*. W: Idem: *Kęś życia i inne opowiadania...*, s. 631.

²¹ Idem: *Strong Opinions...* „Dialogi mogą być zachwycające jeśli są stylizowane dramatycznie lub komicznie, połączone z deskrypcją, innymi słowy, jeśli jest to cecha stylu i struktury danego utworu. Jeśli nie, nie są niczym innym niż automatycznym zapisem maszynowym, bezkształtnymi przemówieniami strona po stronie, ponad którymi oko prześlizguje się jak latający spodek nad Dust Bowl” [tłum. — M.K.].

²² Alfred Appel wymienia około 30 utworów literackich, do których odniesienia można odnaleźć w *Lolocie*. Zob. A. Appel, Jr.: *Notes*. In: V.V. Nabokov: *The annotated Lolita*. New York 1991.

²³ R. Stiller: „*Lolita*” jako gra i paradoks. W: V.V. Nabokov: *Lolita: powieść*. Warszawa 1991, s. 423.

Ada albo Żar jest źródłem aluzji literackich, gier z konwencją powieści, gier językowych i stylistycznych²⁴. W zamyśle pisarza *Ada* miała być ukoronowaniem jego twórczości, zwieńczeniem poszukiwań w dziedzinie gatunku powieściowego, kwintesencją osiągnięć artystycznych²⁵.

Krytycznie o literaturze

Bogaty materiał dający wykładnię poglądów Nabokova na literaturę zawarty jest m.in. w *Strong opinions*, w których autor prezentuje swoje opinie, krytycznie wypowiada się o wielu pisarzach i ich dziełach, wyraża swoje preferencje literackie — promuje literaturę, wywołującą w nim dreszcz „odczuwany kręgosłupem”. Wśród wypowiedzi pisarza miejsce szczególne zajmują *Лекции по зарубежной литературе* (1998) i *Лекции по русской литературе* (1999). Mimo pewnej niedoskonałości — większość wykładów odzwierciedla chaos etapu przygotowawczego — są one nieocenionym świadectwem Nabokovowskiej koncepcji literatury. Jednym z najważniejszych walorów merytorycznych tych tekstów jest stworzenie niepowtarzalnego paradygmatu aksjologicznego, w ramach którego nie mieszczą się np. utwory Dostojewskiego, gdyż Nabokov ceni przede wszystkim aspekt formalny dzieła literackiego, umiejętność spełnienia przez pisarza warunku innowacyjności i oryginalności. Są one głównymi wyznacznikami wartości dzieła samego Nabokova. To klucz do interpretacji i rozumienia twórczości autora *Daru*, jego wyobrażenie o pisarzu doskonałym.

Projekt czytania i pisania

Nabokovskie poczucie geniuszu i przekonanie o bezapelacyjnej słuszności własnych sądów były bodźcem do stworzenia autorskiej koncepcji lektury. Autor *Splendoru* odwołuje się do sfery estetyczno-zmysłowej. Jego umiejętność odczuwania bodźców zewnętrznych, jego niebywała sensualność, intensywne odczuwanie wrażeń estetycznych determinują unikatowy odbiór dzieła literackiego. Nabokov nastawiony był przede wszystkim na przeżycie ekstazy, w jego ujęciu tożsame z „rozkoszą”²⁶. Ekspresyjna forma przekazu

²⁴ Brian Boyd eksplikuje liczne przykłady intertekstualności w Nabokovowskiej *Adzie* w książce: B. Boyd: *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness -e-book*. Cybereditions Corporation Limited 2002.

²⁵ L. Engelking: *Posłowie*. W: V. Nabokov: *Ada albo Żar: kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2009, s. 802—809.

²⁶ Nabokov nie był jedynym pisarzem krytykiem, który w procesie czytania poszukiwał „rozkoszy”. Podobne cele stawiał sobie subtelny czytelnik, pisarz, krytyk Roland Barthes,

wraz z intensywną retorycznością prowokuje czytelnika do weryfikacji swojej postawy, zdaniem Nabokova w większości wypadków pasywnej. Autor *Daru* dokonuje enumeracji czynników wpływających na zakłócenie procesu percepcyjnego i określa warunki determinujące prawidłową i skuteczną lekturę dzieła. Pisarz zawarł swoją instrukcję czytania m.in. w tekście *O хороших читателях и хороших писателях*²⁷; posiada ona wspólny mianownik z koncepcjami Nowej Krytyki. Niezwykle ważna jest tu konieczność wielokrotnego czytania, ze względu na bogactwo niezauważalnych przy pierwszej lekturze szczegółów²⁸ — to one, zdaniem Nabokova, determinują jej prawidłowy bieg, dając w efekcie całościowy obraz „nowego świata”, wykreowanego przez pisarza. W Nabokovowskim projekcie czytania widać koincydencję z kategorią *close reading* wprowadzoną przez jednego z przedstawicieli Nowej Krytyki, Ivory Richardsa. Uważne czytanie „polega na pozbawieniu dzieła wszelkich zewnętrznych — historycznych, politycznych, ideologicznych — kontekstów i skrupulatnej analizie jego retorycznych mechanizmów”²⁹.

Dzieło literackie, zdaniem autora *Daru*, nie stanowi żadnego odzwierciedlenia rzeczywistości i nie dostarcza informacji faktograficznych³⁰, gdyż jest, jak by to określili formaliści amerykańscy, „autonomicznym artefaktem słownym”, *the verbal icon*³¹. Podobieństwo myślenia Nabokova i formalistów amerykańskich w kwestii czytania jest oczywiste — zgodnie promowali oni „poetykę obiektywną”, która eliminowała z procesu lektury prywatne doświadczenia czytelnika, wiedzę spoza kontekstu narzuconego przez dzieło literackie oraz „teoretyczne presupozycje”³².

Wśród nabokovistów spory o przyporządkowanie Nabokova do określonej formacji literackiej trwają bezustannie. Według amerykańskiego badacza Richarda Poiriera Nabokov znajduje się poza ramami amerykańskiej tradycji literackiej, ale również i całej literatury europejskiej XX wieku:

który „destylował przyjemność z tekstu”. Zob. K. Hoffman: *Argonauta „Roland Barthes”*. <http://www.e.czaskultury.pl/czytanka/literatura/870-argonauta-roland-barthes> [data dostępu: 2.12.2011].

²⁷ В. Набоков: *Лекции о зарубежной литературе...*, s. 33—39.

²⁸ Nabokov w rozdziale o dobrych czytelnikach i dobrych pisarzach konstatuje: „Czytając, powinniśmy dostrzegać i pieścić szczegóły”. Zob.: V. Nabokov: *Wykłady o literaturze...*, s. 33.

²⁹ A. Burzyńska, M. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. T. 1. Kraków 2006, s. 139.

³⁰ Pisałam o tym w artykule: M. Karwacka: *Wartościowanie w „Wykładach o literaturze rosyjskiej” Vladimira Nabokov*. W: *Rosyjska krytyka literacka. Próby czytania*. Red. B. Stempczyńska, V. Mantajewska. Katowice 2011, s. 92—111.

³¹ Wyrażenie stosowane przez formalistów amerykańskich, według sformułowania Williama K. Wimsatta Jr. Zob. A. Burzyńska, M. Markowski: *Teorie literatury XX wieku...*

³² Ibidem, s. 140.

Набоков находится на периферии великих американских литературных традиций, заложенных Готорном и Мелвиллом, даже — всей литературы XX столетия после Джойса, считаясь самым глубокочтимым мастером, несмотря на весь свой пугающий солипсизм. Набоков стоит выше власти общественных и литературных установлений, с помощью которых люди все еще придумывают самих себя, и заимствований оттуда в его творчестве немного³³.

³³ Р. Пурье: *Набоков как свой собственный полугерой*. В: *Классик без ретуши...*, s. 523.

Моника Карвацка

НАВОКОВ — ПРОЕКТ ЛИТЕРАТУРА

Резюме

В настоящей статье рассматривается вопрос проекта литературы по Владимиру Набокову. Автор статьи представляет развитие литературных взглядов писателя, исследует зависимость его гипотез от идей, выдвигаемых определенными литературными школами и пытается определить, какую роль сыграла литература в его жизни и творчестве. Анализ набоковского творчества приводит к выводу, что Набоков во всех своих произведениях проектировал авторскую концепцию литературы, с рассмотрением понимания и дефиниции, процесса творения литературных произведений, восприятия и их оценки.

Главные слова: внимательное чтение, чтение, интертекстуальность лекции, критика

Monika Karwacka

NAVOKOV — PROJECT LITERATURE

Summary

The paper deals with the question of the Project of literature by Vladimir Nabokov. The author of the paper presents evolution of the writer's literary outlooks, investigates dependency of his hypothesis on ideas promoted by certain literary schools and tries to determine the role literature played in his life and creation. The analysis of Nabokov's works leads to conclusion that Nabokov in all his works designed his authorial concept of literature including understanding, definition, process of creating, reception and evaluation.

Key words: close reading, reading, intertextuality, lectures criticism

Michaił Epstein — filozofujący humanista i jego alians z fantastycznością

Izabela Zawalska

Rosyjski filozof, kulturolog, teoretyk postmodernizmu Michaił Epstein (ur. 1950) w latach siedemdziesiątych—osiemdziesiątych był aktywnym uczestnikiem i teoretykiem kultury niezależnej. W roku 1978 został członkiem Związku Pisarzy ZSSR. W latach osiemdziesiątych przewodził kilku stowarzyszeniom inteligencji moskiewskiej: „Клуб эссеистов” działał od 1982 do 1988 roku, „Образ и мысль” został utworzony w 1986 roku, „Лаборатория современной культуры” funkcjonowało na przełomie 1988/1989 roku. Wszystkie trzy koła założył i ukierunkowywał Michaił Epstein, który też nadawał ton dyskusjom prowadzonym w ramach działalności wymienionych stowarzyszeń. Zebrania „Klubu eseistów” miały na celu wymianę opinii na temat tekstów pisanych przez uczestników zebrań. „Образ и мысль” aspirował do stworzenia — jak wyraził się sam autor projektu — banku nowych międzydyscyplinarnych idei w naukach humanistycznych¹. Już wówczas Epstein ujawnił orientację na kreacjonizm i całościowe diagnozowanie rzeczywistości, analizowanie wzajemnych powiązań i zależności we wszelkich przejawach działalności człowieka. Jak się okazało z czasem, był to znak rozpoznawczy jego rozważań filozoficznych, koncepcji światopoglądowych i narracji naukowej. Ostatnie ze stowarzyszeń — forma publicznych dyskusji na tematy kultury — spotkało się z ogromnym zainteresowaniem i przyciągało setki słuchaczy. Pod koniec lat osiemdziesiątych na jednym z amerykańskich uniwersytetów zaproponowano mu pracę „wizytującego profesora”. Do dziś wykłada na Uniwersytecie Emory w Atlancie. Mieszka i pracuje w USA. Jest członkiem wielu kolegiów redaktorskich amerykańskich czasopism naukowych, lecz wciąż wydaje i współredaguje w Rosji serię książek o profilu

¹ Wywiad z M. Epsteinem przeprowadzony przez O. Łogosz: *Michaił Эпштейн: расширить способы мышления и действия*. http://www.krupaspb.ru/piterbook/ot_avtora/ot_avtora_arh_epsht.html [data dostępu: 1.11.2011].

filozoficzno-filologicznym — *Тела мысли* w petersburskim wydawnictwie Алетея. Rosja i rosyjska myśl filozoficzna są obecne we wszystkich jego rozważaniach, koncepcjach naukowych i projektach. Dowodem na to jest jego analiza idei transkulturalizmu, której źródeł upatruje właśnie w kulturoznawstwie rosyjskim. Ideę tę Epstein rozwija w opozycji do amerykańskiego multikulturalizmu jako tendencji, jego zdaniem, niezwykle niebezpiecznej, zamykającej człowieka w jego kulturze, światopoglądzie i stylu życia oraz utwierdzającej w przekonaniu o niemożności przełożenia jej na inny system kultury i ideologii. Z takiego stanu rzeczy każda grupa etniczna czy społeczna powinna być nie dość że zadowolona, to jeszcze dumna, chce wszak pogłębiać stan izolacji wobec wszystkiego, co zewnętrzne. Epstein jest zdeklarowanym przeciwnikiem tak rozumianego multikulturalizmu. Twierdzi — za Merabem Mamardashvilim — że każdy człowiek ma prawo „przekroczyć własną kulturę”². W ten sposób Epstein propaguje wyjście ze swojej kultury i otwarcie się na inną³. Wspólnie z Ellen Berry opisał tę postawę w wydanej w 1999 roku książce *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*. Jak wypowiadał się w wywiadzie przeprowadzonym przez Olę Wołosz, w USA była to ideologiczna herezja, gdyż każdy ma tam prawo reprezentować wyłącznie swój krąg kulturowy⁴.

Filozofujący humanista

Dyskusyjne może wydawać się określenie Michaiła Epsteina mianem filozofa. W większości swoich prac analizuje on zjawiska kulturowe bądź literackie. Grigorij Tulczynskij, autor wstępu do najważniejszej pracy filozoficznej Epsteina — *Философии возможного*, nazywa go „rosyjskim filozofującym humanistą” i porównuje do takich myślicieli, jak Nikołaj Bierdiajew, Lew Szestow, Paweł Florieński, Aleksiej Łosiew, czyli filozofów, którzy nie zajmowali się filozofią jako nauką akademicką, lecz tworzyli własne koncepcje o „sympozyjnym” (w duchu *Uczty* Platona) charakterze⁵. Podobną charakterystykę „filozofowania” Epsteina daje Abram Terc:

Тот неясный, многдумный философизм, который, как отмечали Достоевский и Бердяев, вообще характерен для русского человека, находит в *Книге Книг* вполне естественное, почти фольклорное выражение. Дремучая, корявая речь, носитель-

² Ibidem.

³ М. Эпштейн: *Новый вид свободы — транскультура*. http://veer.info/59/epst_tra.html [data dostępu: 1.11.2011].

⁴ Wywiad z M. Epsteinem przeprowadzony przez O. Łogosz: *Михаил Эпштейн...*

⁵ Г.Л. Тульчинский: *Возможное как сущее*. W: М. Эпштейн: *Философия возможного*. Sankt-Petersburg 2001, s. 9.

ница или скорее «утопленница» народного бессознательного, выплывает в зону интеллигентского сознания, насыщенного всякими «мыслимостями» философско—идеологически—теологического свойства, на том же синкретическом уровне, на каком вообще работает российское мыслительство⁶.

Epstein temu rodzajowi filozofowania, który nazywa *Filosofia*, przypisuje wschodni czy wręcz typowo rosyjski rodowód. Filozoficzna myśl zachodnia — *Philosophy* — podporządkowana jest myśleniu analitycznemu, zostaje przeciwstawiona *Filosofii*, która prezentuje totalną, syntetyzującą perspektywę oglądu rzeczywistości. Oczywiście, podział geograficzny owych nurtów jest umowny, gdyż Epstein przyznaje, że na Zachodzie znaleźć można przedstawicieli *Filosofii* (Gilbert Keight Chesterton, Clive Staples Lewis, Georges Bataille, Jean Baudrillard, Friedrich Nietzsche)⁷. Autor tego rozróżnienia przedkłada „syntetyzująco-konstruktywną” *Filosofię* nad „analityczno-krytyczną” *Philosophy*. Dąży do eksplorowania konstruktywnego potencjału myśli, czego dowodem są stworzone przez niego filozofemy, np. dekonstrukcja pozytywna. Syntetyzujący ogląd rzeczywistości najpełniej realizuje się w pracy *Философия возможного*, w której dokonuje reinterpretacji dorobku przede wszystkim filozoficznego, ale również kulturowego czy intelektualnego z uwzględnieniem modalności wypowiedzi analizowanych tekstów.

Jego zdaniem, historię myśli można podzielić na trzy okresy, poddające się charakterystyce za pomocą kategorii modalnych:

- systemy filozoficzne o charakterze oznajmującym, w których podejmowane są próby całościowego opisu świata, najczęściej na podstawie jakiegoś jednego powszechnika,
- systemy filozoficzne o charakterze rozkazującym, które poddają krytycznemu oglądowi myśl poprzednią (naiwnie-oznajmującą) i narzucają rzeczywistości pewien program, który powinna ona realizować,
- filozofia o charakterze przypuszczającym, której zadaniem jest tworzenie potencji, hipotez.

Pierwsze symptomy filozofii możliwego widzi Epstein w koncepcjach poststrukturalnych, jednak i one, jego zdaniem, znalazły się w ślepym zaułku krytycyzmu⁸. Według Grigorija Tulczyńskiego Epstein jest jednym z nielicznych filozofów, którzy okazali się „полностью адекватные времени”⁹. Epstein przychodzi na zmianę Jacquesowi Derridzie i całemu ruchowi dekonstruktywistów. Postmodernizm, poststrukturalizm i dekonstrukcja jako jego

⁶ М. Эпштейн: *Книга, ждущая авторов*. «Иностранная литература» 1996, № 5. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/5/epsht.html#epsht006> [data dostępu: 14.11.2011].

⁷ М. Epstein: *Symposion and Russian Filosofia*. „Symposion. A Journal of Russian Thought” 1996, nr 1. http://www.emory.edu/INTELNET/sympo_sympo_filosofia.html [data dostępu: 14.11.2011].

⁸ М. Эпштейн: *Философия возможного*. Санкт Петербург 2001, s. 3—168.

⁹ Г.Л. Тульчинский: *Возможное как...*, s. 9.

metodologia przeżywają kryzys. W humanistyce potrzebne jest nowe nastawienie badawcze, pozwalające przekroczyć dekonstrukcję, która okazała się autodestruktywna, dekonstruowała bowiem sama siebie. Krytyk twierdzi, iż filozofia możliwego jest właśnie owym krokiem naprzód, zaproponowany zaś przez Epsteina paradygmat myślowy, w istocie interdyscyplinarny i hołdujący kreacjonizmowi, pozwala przezwyciężyć kryzys czasów post-¹⁰. Wydaje się, iż główną zasługą Epsteina w przeciwdziałaniu kryzysowi humanistyki końca XX i początku XXI wieku jest rezygnacja z metafory tekstu, rządu gry pustych znaczących, które ograniczają pole badawcze humanistyki do zjawisk już w niej istniejących i niwelują myśl do roli komentatora rzeczywistości, najczęściej ujmującego ją krytycznie. Epstein proponuje nadać myśli filozoficznej charakter hipotetyczny, gdyż — jak dowodzi — możliwe wpływa na rzeczywistość w równej mierze jak aktualne:

Речь идет о возможном, которое совместимо с нашим миром и постепенно его преобразует, потенцирует: в этике, психологии и других, как принято говорить, «вселенных дискурса»¹¹.

Polska myśl literaturoznawcza i filozoficzna nie dokonała, jak dotąd, recepcji possibilizmu Epsteina. Jego eseje i prace badawcze — zarówno te pisane po angielsku, jak i te pisane po rosyjsku — nie doczekały się tłumaczeń na język polski. Filozof jest znany polskiej rusycystyce głównie ze względu na dokonania w dziedzinie interpretacji postmodernistycznego dorobku artystycznego Rosji¹². Nauka polska nie zwróciła jednak uwagi na jego oryginalną myśl filozoficzną, która w pracy *Философия возможного* przybrała postać metodologii myślenia i nabrała kształtu kierunku w filozofii określającego się jako trzecia epoka filozofii¹³, epoka possybilizmu, modalności przypuszczającej. Przekroczenie dekonstrukcyjnej metodologii, o którym wspominał Grigorij Tulczyński, miało się odbyć za sprawą dekonstrukcji pozytywnej, potencjacji (*потенциация*)¹⁴. Rzecz w tym, by dokonywać dekonstrukcji idei poprzez tworzenie jej alternatyw, wariacji, unaocznianie jej kreatywnego potencjału, wielokrotne reinterpretowanie jej w nowym świetle.

¹⁰ Ibidem, s. 9—10.

¹¹ М. Эпштейн: *Философия...*, s. 232.

¹² Zob. Idem: *Постмодерн в России. Литература и теория*. Moskwa 2000; M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover: *Russian Postmodernism: New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Culture*. New York—Oxford 1999; M. Epstein: *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*. Amherst 1995.

¹³ М. Эпштейн: *Философия...*, s. 144.

¹⁴ Idem: *Из тоталитарной эпохи — в виртуальную. Введение в Книгу книг*. «Континент» 1999, № 102. <http://magazines.russ.ru/continent/1999/102/ep19.html> [data dostępu: 14.11.2011].

Позитивная деконструкция не просто расшатывает основание какой-то системы понятий, показывает ее зыбкость и относительность, оставляя читателя перед лицом иронического «ничто», — но развертывает ряд альтернатив для каждой теории и термина: не критикует их, а скорее «потенцирует», т.е. вводит в беспредельно раздвигающийся ряд понятий, каждое из которых альтернативно другому, иначе трактует то же самое явление. Например, наряду с археологией, изучающей материальные остатки древних цивилизаций, возможна археософия, изучающая древностные образования в цивилизациях настоящего и будущего¹⁵.

Epstein proponuje również takie — powołane do życia w procesie potencjacji — byty, jak filozofia, która traktuje o zjawiskach szczególnych, a nie ogólnych, Termin może okazać się bogiem granic, w jakimś starożytnym panteonie, silentyka (od *silence* — z ang. cisza) będzie nauką zastępującą lingwistykę. Epstein stworzył te byty, by w ramach eksplikacji procesu pozytywnej dekonstrukcji dekonstruować zjawisko cywilizacji. Mówiąc inaczej, w ramach idei cywilizacji można pomyśleć właśnie takie hipotetyczne byty, które ukazują nowe strony, aspekty czy problemy zjawiska cywilizacji. Czym bowiem jest lingwistyka (jak i społeczeństwo rozwijające taką naukę), jeśli w rozważaniach o niej da się pomyśleć silentyka (przemilczane, pominięte)? Stwarzając taki byt, Epstein zwraca uwagę na zwerbalizowany, aktualizowany charakter lingwistyki. Czym jest cywilizacja, która „ukochała mądrość” o naukach ogólnych, uniwersaliach, choć mogła ukochać to, co jednostkowe, incydentalne, chwilowe? Bóg Termin daje się pomyśleć, ale czy faktycznie jest to tylko hipotetyczna konstrukcja, stworzona na drodze eksperymentu myślowego, jeżeli cywilizację można zinterpretować w kontekście takiego pojęcia? Przecież terminy w poststrukturalnej kulturze tekstu są właśnie takimi bogami starożytnego panteonu, znaczącymi bez znaczonego, zapomnianą religią bez wyznawców, czystą umownością. Metoda pozytywnej dekonstrukcji rzeczywiście zdaje się świadczyć o przekroczeniu epoki krytycyzmu, w ramach której zamknął się poststrukturalizm¹⁶. Wychodząc z tych samych założeń o chwiejności i umowności pojęć, koncepcji filozoficznych czy ideologicznych, dekonstruktywiści zatrzymują się na krytyce i akcie negocjowania. Epstein z kolei widzi w owej niestałości i dezintegracji przedmiotu jego potencjał bycia innym, tworzenia nowych znaczeń. Jak mi się wydaje z tymi postawami wiąże się zmiana w samej rzeczywistości i jej recepcji. Podczas gdy na początku lat osiemdziesiątych Jean Baudrillard diagnozował rzeczywistość jako symulację, hipertekst pozbawionych sensu symulaków, które odrywają od swego znaczenia wszelkie przejawy bytu człowieka w realnym świecie, od seksu, poczęcia, cielesności począwszy, poprzez uczestniczenie w kulturze czy życiu społecznym, na procesie historycznym skończywszy,

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Jest to postulat Epsteina, który — zdaniem G. Tulczyńskiego — zrealizowany został w *Философии возможного*.

świat technologii i środków masowej informacji mógł wydawać się zagrożeniem, początkiem końca człowieka jako podmiotu. Język, a po nim wszelkie metanarracje również zostały w ten sposób zdekonstruowane przez poststrukturalistycznych spadkobierców Ferdinanda de Saussure’a. Stan niepewności wobec niestabilności świata znajdował odzwierciedlenie w literaturze postmodernistycznej. Epstein i jego pozytywna dekonstrukcja, filozofia możliwego, transkulturalizm dążą do odkrywania potencjału owej niestabilności i umowności. Tym też zajmuje się potencjologia — dziedzina filozofii badająca formy i przejawy potencjalności oraz stosunki modalne wyrażone predykatem „móc” we wszelkich przejawach życia człowieka, a przede wszystkim w myśleniu¹⁷. Tam, gdzie Jacquesowi Derridzie, Jeanowi Baudrillardowi, Michelowi Foucaultowi nie podoba się nic, w ostatnim czasie Umberto Eco podoba się coraz więcej (w wywiadzie przeprowadzonym przez Piotra Kraśko filozof przyznał, że Internet daje potencjał, pomaga człowiekowi bogatemu intelektualnie, choć w dalszym ciągu jest niebezpieczny dla tego, który pod tym względem jest ubogi), a Michaiłowi Epsteinowi wszystko. Symulacja i wirtualność nie są — według niego — znamionami upadku, lecz potencją rzeczywistości. Roland Barthes w komentarzu do projektu Epsteina *Книга книг* pisze: „Письмо жадно мечтает о том времени, когда слова станут наконец счастливы. Книга Книг возвращает нас в Эдем языка — Адаму остается лишь последовать за ней”¹⁸. Epstein faktycznie proponuje postawę zadowolenia z najnowszych osiągnięć humanistyki (transkulturalizm, kultura postmodernistyczna, poszukiwania potencjału).

Epstein jest naukowcem, którego niezwykle trudno zaklasyfikować. Jego badań, działalności pisarskiej (artykuły i eseje z pogranicza literaturoznawstwa i kulturologii¹⁹) oraz naukowej nie sposób zamknąć w ramach jednej dyscypliny. Jego narracja ogarnia bezmiar niejednorodnych, czasem wręcz nieprzystających do siebie zjawisk. Jest on orędownikiem konfrontowania różnorodnych fenomenów i dyskursów, kojarzenia ich ze sobą i tworzenia za ich pomocą nowych jakości. Sam też w swoich pracach i projektach zaświadcza zarówno o efektywności, jak i — czego nie ukrywa — o efektywności takiego podejścia. Jedną z ważniejszych metod w jego badaniach polega na tworzeniu pojęć. Na tę charakterystyczną cechę narracji filozofa zwraca uwagę również Tulczyński:

[...] только М. Эпштейн проявляет способность как к осмыслению широкого культурного контекста современности, так и к порождению новых философем. У него

¹⁷ Idem: *Потенциология*. http://www.emory.edu/INTELNET/fs_potentiology.html [data dostępu: 14.11.2011].

¹⁸ Idem: *Книга, ждущая...*

¹⁹ Jego najważniejsze eseje wydane zostały w 2005 roku w dwutomowym wydaniu: Idem: *Все эссе. В России*. Jekaterynburg 2005; Idem: *Все эссе. Из Америки*. Jekaterynburg 2005.

удивительно легкая рука на введение новых, весьма удачных терминов и понятий. Таких, как «метаморфизм», «метареализм», «метабола» — в периодизации русской литературы и характеристике ее новейших течений; «кенотип» (от греческого «кайнос» — новый и «типос» — образ) — по контрасту с «архетипом», как прообраз возможного и грядущего в настоящем; «прагмема» (идеоло-гема) — как компонент лексического значения слова, дополняющий дескриптивный и связанный с оценочным отношением говорящего к обозначаемому предмету; «однословие» — слово как самостоятельный литературный и философском жанр; «techno-humanities» — как творчески-технологический потенциал гуманитарных наук (от «techne» — «искусство, мастерство»); «хроноцид» — принесение непрерывности времени в жертву одному из времен: будущему (утопизм), прошлому (радикальный традиционализм) или настоящему (постмодернизм). [...] В последней книге Эпштейна «Транскультурные эксперименты: российская и американская модели творческой коммуникации» (на английском) вводятся такие новые для американской (и российской) теории культуры понятия, как «транскультура», «интерференция» (в отличие от дифференциации и синтеза), «потенциация», «гиперавторство», «коллективная импровизация», «персонажное мышление», «виртуальная книга», «обратная цитата», «инфиниция» («беспределение» понятия, в отличие от его определения, «дефиниции») и др.²⁰

W dużej mierze jest to maniera odziedziczona po takich myślicielach poststrukturalizmu, jak Jacques Derrida (*différance*), Jean Baudrillard (*symulakr*), Gilles Deleuze (*schizoanaliza*). Świadczą o tym również dzieje pojęcia „chaosmos”. Poststrukturalizm lubował się w neologizmach nie mniej niż Epstein, jednak sposób ich użycia w tekstach jest diametralnie różny. „Schizoanaliza”, „symulakr” czy „chaosmos” są efektem pracy nad diagnozowaniem rzeczywistości, próbą ujęcia w ramy języka przeanalizowanych zjawisk lub nadania nazwy metodzie postępowania wobec badanych fenomenów. Jest to logiczne następstwo odkryć naukowych w każdej sferze życia człowieka. Odkryte, wynalezione, zdiagnozowane potrzebowało nazwy jak najwierniej odzwierciedlającej jego charakter. Paradoksalność opisywanych przez poststrukturalistów zjawisk wymogła na nich sięgnięcie po gry językowe, które najwierniej oddawały istotę problemu. Epstein wywraca ten paradygmat metodologiczny na nice. Jego metoda polega na tworzeniu pojęć, które pozwalają spojrzeć na znane z nieznanego perspektywy, dojrzeć nowe horyzonty oraz stworzyć nowe pole badawcze *ex nihilo*, w akcie nazywania. Na podstawie tej metody Epstein stworzył projekt internetowy, o którym opowiada w wywiadzie:

[...] более практический Интернет-проект — уже упомянутый проективный словарь русского языка «Дар слова». Это уже не литературоведство, а языковедство. Каждое воскресенье я рассылаю подписчикам несколько новых слов и понятий, которые предлагаю ввести в русский язык. Это слова с толкованиями и примерами употребления. Некоторые слова стали входить в язык: метареализм, солночь, своеправие, транскультура, видеология, эротикон, хроноцид, осЕтить, любля, ёмь, ярить, реал...

²⁰ Г.Л. Тульчинский: *Возможное как...*, s. 10.

Mnie кажется, слово «совок/совки» вошло в язык из моей книги «Великая Сось», которую я читал по «Би-би-си» в 1989 году. Мне пишут, присылают слова, я охотно выпускаю гостевые выпуски. У меня сейчас почти 3 тысячи подписчиков. Кстати, в англоязычном Интернете очень популярна рассылка «A word a day», «По слову в день», у нее около 5—7 миллионов подписчиков. Ее ведет американец индийского происхождения, причем слова он берет готовые, из существующих словарей, и подписка пользуется огромной популярностью. Я подумал: ну зачем же рассылать слова, уже внесенные в словари? Надо расширять существующие словари!²¹

Wydaje się, iż w ten sposób filozof uczy dyscypliny myślenia na nowej dla nauki płaszczyźnie poznania — w modalności przypuszczającej, zgodnie z paradygmatem filozofii możliwego. Zobowiązuje współczesnego człowieka początku XXI wieku do zastanowienia się nad możliwościami, ich wpływem na aktualną rzeczywistość oraz wynikającymi z tego wpływu konsekwencjami. Jest to reżim, który wymaga nie tyle wiedzy i umiejętności, co wyobraźni.

Takie podejście zawdzięcza Epstein inspiracjom fizyki teoretycznej, która służy mu jako źródło wielu metafor. W artykule *От научной фантастики — к фантастическим наукам* przyznaje, iż inspirujące dla niego były słowa Alberta Einsteina:

Я в достаточной степени художник, чтобы свободно полагаться на мое воображение. Воображение важнее знания. Знание ограничено. Воображение объемлет весь мир²².

Niejednokrotnie fizycy teoretyczni podkreślali potrzebę wyobrażania sobie, zakładania, hipotetyzowania na dany temat oraz udowadniali użyteczność takich zabiegów. Einstein zanim odkrył sposób wyliczenia prędkości światła, wyobrażał sobie, że leci na promieniu świetlnym przez bezmiar kosmosu. W wielu wywiadach podkreślał, jak efektywne były takie procedury myślowe w jego badaniach:

W Aarau poczyniłem moje pierwsze, jeszcze dość dziecinne eksperymenty myślowe, które miały bezpośredni związek ze szczególną teorią względności — [...]. Jeśli ktoś mógłby podążać za falą światła z tą samą prędkością co światło, mielibyśmy do czynienia z układem całkowicie niezależnym od czasu²³.

Jak pisze Walter Isaacson, autor biografii uczonego, *Gedanken-experiment* stał się specjalnością Einsteina²⁴. Fizyk odkrywał największe tajemnice wszechświata, przeprowadzając w wyobraźni zupełnie hipotetyczne ekspery-

²¹ O. Łogosz: *Михаил Эпштейн...*

²² Cyt. za: M. Эпштейн: *От научной фантастики — к фантастическим наукам*. http://old.russ.ru/antolog/internet/mt_fantasy_science.html [data dostępu: 14.11.2011].

²³ Cyt za: W. Isaacson: *Einstein. Jego życie, jego wszechświat*. Warszawa 2010, s. 42.

²⁴ Ibidem, s. 42.

menty, które z czasem znajdowały potwierdzenia w badaniach naukowych. Nie dziwi zatem, dlaczego element wyobraźniowości w myśleniu jest tak ważny dla Epsteina. Postuluje on zatem, by uczynić ten aspekt myśli (dający się określić przez potencjał, hipotetyczność, możliwość) przedmiotem i metodologią filozofii. Eksperymentalny sposób analizy świata pozwoliłby postawić nowe hipotezy o świecie, historii i człowieku. Być może za nieszczerścią, jakie spotkały świat w XX wieku, należy obwiniać nie wielkie narracje (jak chce filozofia poststrukturalna w swym pędzie ku krytyce), lecz właśnie brak wyobraźni, brak umiejętności hipotetycznej analizy zjawiska, wspartej syntetyzującym oglądem końcowym.

Eksperymenty myślowe dały początek wielu przełomom w najnowszej fizyce i mogłyby stać się przyczyną powstawania przełomowych idei również w humanistyce. Epstein proponuje, by właśnie filozofia przyjęła na siebie ciężar myślenia w modalności przypuszczającej, uczyniła przedmiotem swoich badań rozważania hipotetyczne, czy też odkryła na nowo ich potencjał (już Francis Bacon postulował łączenie nauki z wyobraźnią w swojej koncepcji *scientiae desideratae*²⁵). Rzecz w tym, co Epstein nazywa rozwijaniem tego, co daje się pomyśleć, jak i samych sposobów myślenia. Opisuje on swoją działalność filozoficzną słowami:

Все, что делает филолог или философ, — расширяет сферу говоримого, мыслимого, а значит, и делаемого. Именно расширение словаря, расширение способов мышления и действия — то, чем я занимаюсь. Это философия возможного, лингвистика возможного, культурология возможного...²⁶.

Tworzenie nowych pojęć i terminów jest właśnie takim eksperymentem myślowym, jak jazda na promieniu światła. Nie oznacza to bynajmniej sztucznego tworzenia przedmiotu badań. Jest to bowiem reżym myślenia, jego świadectwo, zapewniające brak jakichkolwiek ograniczeń i konsekwencji dla rzeczywistości.

Wielkie narracje (wielkie metafizyki — jak nazywa je Epstein) same przez się nie stanowią zagrożenia, jeśli nadać im status możliwego, lecz nieaktualizowanego stanowiska, rozszcześcić na małe, hipotetyczne elementy składowe, które pozwalają rozpatrywać całość w różności nietożsamyh hipostaz. W takim kontekście Epstein tworzy koncepcję mikrometafizyk, pisze:

Разбивая пространство большой метафизики на участки малых метафизик, мы лишаем метафизику ее привилегированного места, но сохраняем поле метафизических возможностей, необходимое для игры самого различия. Мышление, работающее в режиме малых метафизик, мы также можем назвать микрометафизикой²⁷

²⁵ M. Эпштейн: *От научной фантастики...*

²⁶ О. Логош: *Михаил Эпштейн...*

²⁷ М. Эпштейн: *Философия...*, s. 222.

Temu też — jego zdaniem — służy tworzenie nowych pojęć:

[...] есть одно из проявлений игры различия, которая порождает тождества и соответственные им имена и вместе с тем постоянно переименовывает их, как знак их инаковости самим себе. Метафора есть возможность представить предмет другим, не наделяя его тяжеловесной идентичностью другого. Вот почему переименование столь существенно для игры различий. Поль Валери говорил, что сила мышления проявляется именно в вариантах одного произведения, а не в создании новых произведений. Новое произведение тождественно себе, тогда как варианты одного произведения выводят его из состояния тождества. Само произведение при этом потенцируется как универсум многих возможных произведений²⁸.

Tworzenie mikrometafizyk jest kolejnym krokiem badawczym, mającym zapewnić rozwój współczesnej humanistyce w dobie jej głębokiego kryzysu. Każdy powszechnik urasta do rangi metafizyki w skali mikro, by poddać procesowi potencjacji (polegającym na mnożeniu sensów) jakąś jednostkę wyższego rzędu (czy to utwór literacki, czy to koncepcję filozoficzną), pretendującą do tożsamości samej sobie, wewnętrznej integralności. Żadna z metafizyk, żadna z interpretacji nie zajmie już uprzywilejowanego miejsca. W każdej odnajdywać można i należy potencjał czegoś nowego, czemu początek daje elementarna jednostka niosąca znaczenie. Wielość tych jednostek zaświadcza o możliwościowym (*возможностным*) charakterze całości. Naukę, która miałaby zajmować się tymi maleńkimi elementami sensu, by decentralizować całość, filozof nazwał metafizyką kwantową²⁹.

Filozofia a fizyka

Nie trudno zgadnąć, iż Epstein tworzy to pojęcie w analogii do fizyki kwantowej. Jest to jeden z przejawów interdyscyplinarności jego myśli. Filozof zdaje się diagnozować za pomocą narzędzi humanistyki przemiany w świecie społecznym, kulturowym, naukowym i — co ciekawe — konstataje istnienie analogicznych zjawisk we wszystkich tych dyscyplinach. Fizyka teoretyczna podlega — jego zdaniem — tym samym procesom, co myśl filozoficzna, kultura czy życie społeczne. I tak, w pracy poświęconej rosyjskiemu postmodernizmowi Epstein analizuje zależność między przedmiotem badań a przyjętą metodologią i narzędziami badawczymi.

Я кратко обозначу те подходы, которые можно назвать модернистскими, в физике (квантовая механика), в литературной теории («новая критика»), в философии (экзистенциализм), в учениях психоанализа («сексуальная революция»), в советской

²⁸ Ibidem, s. 222.

²⁹ Ibidem, s. 223.

идеологии («коллективизм» и «материализм»). Все эти течения представляют собой феномен «гипер» в его первой фазе, как революционный переворот классической парадигмы и утверждение «последней» и чистой реальности. Во второй, постмодернистской фазе, [...] те же самые феномены осмысливаются как псевдореальности, порожденные математическим аппаратом, приборами наблюдения, критическим методом, абстрагирующей фантазией, и т.д.³⁰

Filozof poddaje analizie zjawisko „hiper” w kulturze i nauce. Hiperrzeczywistość — wprowadzona jako termin do myśli filozoficznej przez Umberta Eco i Jeana Baudrillarda — była właśnie tego rodzaju tworem, zrodzonym z narzędzi: telewizja, prasa, internet, które miały opisywać rzeczywistość, lecz, stały się tak szczegółowe, drobiazgowo, wszechstronne w opisie i wszechobecne w przestrzeni publicznej, że wyparły rzeczywistość jako taką. To samo — akcentuje Epstein — zaszło w obrębie fizyki dużo wcześniej, gdyż na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku Niels Bohr zauważył wpływ narzędzi badawczych na przedmiot badań i doszedł do wniosku, że warunki poznania determinują badaną rzeczywistość:

[...] имеем дело с явлениями, не допускающими резкого разграничения между поведением объектов самих по себе и их взаимодействия с измерительными приборами³¹.

Analogicznym zjawiskiem jest — zdaniem Epsteina — hipertekstualność wraz z rządami krytyka nad tekstem od czasów „nowej krytyki” na Zachodzie i formalizmu w Rosji. W latach sześćdziesiątych bunt wobec prymatu krytyków nad literackością przynosi jedynie stwierdzenie konieczności zależności od czytelnika (już nie tylko krytyka) w procesie nadawania znaczeń³². Epstein często szuka takich analogii, starając się zrekonstruować procesy globalne. Żadna z omawianych narracji nie jest nadrzędna wobec pozostałych, mimo iż przedmiotem książki są zjawiska wyłącznie kulturowe. W ten sposób filozof pokazuje czytelnikowi fizykę kwantową, formalizm, nową krytykę, metafizykę obecności jako różne wariacje (zrealizowane potencje) jednej idei — „hiper”, przejścia od modernistycznej rewolucji do postmodernistycznej świadomości.

Nauki ścisłe służą Epsteinowi nie tylko jako sposób eksplikacji procesów. Są one również niewyczerpanym źródłem metafor. Filozof twierdzi:

Афоризм — это максимально уплотненное пространство текста, без полей и пробелов, «черный карлик» невероятно тяжелого словесного вещества. Виртуальная книга — это скорее размытая туманность отдаленной галактики, которую приходится довоображать по нескольким видимым звездам³³.

³⁰ Idem: *Постмодерн в русской литературе*. Moskwa 2005, s. 22.

³¹ Cyt. za: *Ibidem*, s. 24.

³² *Ibidem*, s. 20—27.

³³ Idem: *Из тоталитарной эпохи — в виртуальную...*

W *Filozofii możliwego* znaleźć można takie sentencje:

Особо следует выделить служебные слова и морфемы — предлоги, союзы, частицы, приставки, суффиксы — те грамматические кванты смысла, которые обнаруживают наибольший разброс метафизических значений и толкований³⁴:

Если большая, «ньютоновская» метафизика создает иллюзию однородности мыслительного пространства, то малые метафизики не только миниатюзируют, но и релятивизируют, а значит и «по-эйнштейновски» искривляют языковое пространство³⁵.

W tym przypadku myśliciel nawiązuje również do tendencji, którą wprowadzili poststrukturaliści, wykorzystując osiągnięcia współczesnej nauki dla eksplikacji własnych założeń. Naukowcy dziedzin ścisłych nie są takim stanem rzeczy zachwyceni. Zarzucają poststrukturalistom nieznamość przedmiotu i skutek własnej ignorancji wprowadzanie czytelników w błąd. W zwalczaniu szalbierstwa — jak sami nazywają ów proceder — przodują Alan David Sokal i Jean Bricmont. Fizycy słusznie zarzucają ikonom poststrukturalizmu, takim jak: Jacques Lacan, Julija Kristeva, Luce Irigaray, Jane Baudrillard, Gilles Deleuze czy Felix Guattari, manipulowanie teoriami Alberta Einsteina i Wernera Heisenberga, a przede wszystkim teorią chaosu Kurta Gödla. Terminy naukowe, którymi posługują się wymienieni myśliciele, w ich dyskursie są *de facto* pozbawione sensu, stają się symulakrami świata nauki. Historię potyczek słownych między naukami ścisłymi a postmodernizmem (naukowiec myli pojęcia postmodernizmu i poststrukturalizmu) omawia w książce *Czy fizyka jest nauką humanistyczną?* Michał Heller. Jako przykład przytacza anegdotyczną historię sporu Henriego Bergsona z Albertem Einsteinem, która to historia stała się początkiem późniejszej dyskusji między filozofami uprawiającymi pseudonaukę a fizykami. Henri Bergson krytykował szczególnie teorię względności Einsteina i zarzucał przyszłemu nobliście błędy w rozumowaniu, nieomalże pouczając go, jak ma rozumieć własną ideę. Michał Heller tłumaczy jednak Bergsona, który starał się dyskutować o teorii fizycznej w ramach samej dziedziny, nie wykorzystywał oderwanych pojęć i terminów w celu zrobienia wrażenia na odbiorcach. Naginanie osiągnięć nauki do własnych potrzeb, pociągające za sobą błędy w rozumieniu i interpretacji, jest zjawiskiem — zdaniem Hellera — nagminnym, wynikającym przede wszystkim z czytania (interpretowania) nauki matematycznej (Kristeva, Lacan) i fizycznej (Baudrillard, Deleuze, Guattari) jako tekstu. Językiem fizyki i matematyki są wzory, a wszelki przekład na język słów pełni funkcję służebną, dydaktyczną, ma uprzystępnąć tę niezwykle hermetyczną mowę. Po to fizycy sięgają po metafory, gry słowne czy nawet

³⁴ Idem: *Философия...*, s. 224.

³⁵ Ibidem, s. 221.

zarty językowe³⁶. Bardzo łatwo dopuścić się nadużycia, jeżeli interpretuje się jedynie ów językowy przekład nauki, tym bardziej narzędziami poststrukturalizmu, zdominowanymi przez perspektywę dekonstrukcji. Stało się tak m.in. z teorią względności Einsteina, która została zdiagnozowana jako sąd o absolutnym subiektywizmie prawdy czy wręcz zaprzeczeniu jej istnienia w naukach ścisłych, wskutek czego poststrukturaliści wyciągnęli wniosek o nieistnieniu stałych prawd we wszechświecie oraz o absolutnym relatywizmie naukowym i przypisali go nauce. Problem najwidoczniej polega na tym, iż w nauce nie można pozwolić sobie na bezgraniczną grę znaczących, kierowanie się skojarzeniami w rodzaju: ogólna teoria względności to teoria o względności wszystkiego. Nawet w funkcji metafory takie stwierdzenie jest niebezpieczne, gdyż utrzymuje czytelnika w poczuciu, iż została mu wyłożona poprawna interpretacja teorii naukowej. Poczucie to dodatkowo wzmacniane jest przez pseudonaukowy język filozofów.

Nadużycia terminów i teorii naukowych są niechlubną kartą historii myśli poststrukturalnej. Należałoby się zastanowić, czy Michaił Epstein ustrzegł się tej pułapki. Z jednej strony badacz diagnozuje tendencje i koncepcje naukowe, które porównuje do analogicznych zjawisk w innych dziedzinach życia, z drugiej zaś — posługuje się terminami jako metaforami dla zjawisk *stricte* humanistycznych.

Jego metafory traktują fizykę hasłowo i nie przybliżają czytelnikowi znaczenia, nie ingerują w nie, nie taki bowiem jest ich cel. Filozof nie staje się arbitralnym sędzią w kwestiach fizyki, lecz odwołuje się do zupełnie podstawowej wiedzy czytelnika w tym zakresie, traktując pojęcia „kwarki”, „czarne karty” itp. jako nośnik konkretnego atrybutu. Obrazowe metafory są do pewnego stopnia odpowiedzią na oczekiwania czytelnika rzadnego naukowego potwierdzenia stawianych hipotez i wychowanego w atmosferze uwielbienia nauki i aury tajemniczości, którą wokół siebie roztacza. Być może powraca paradygmat „nauki tajemnej”, w której niezrozumiały dla ogółu język liczb i wzorów, a skutkiem tego również terminów, staje się zaklinaniem sił wyższych, szeptaniem zaklęć, mantr, będących biletem wstępu do transcendencji. Zainteresowania zaś transcendencją i podejmowania nieustannych prób jej poszukiwania nie ma potrzeby udowadniać. Niech zaświadczą o tym chociażby wszelkie eschatologiczne wizje końca świata związane z datą 21.12.2012. Zaklęcia mające źródło w języku nauk ścisłych są więc tym, co najlepiej przemawia do wyobraźni społeczeństwa XXI wieku. W przypadku Epsteina jest to wyłącznie zabieg stylistyczny, niemający konsekwencji dla świata nauki, czego nie można powiedzieć np. o poststrukturalnej metaforze chaosu, który ewoluował w chaosmos, stając się z przydatnej metafory kulturologicznej pojęciem pseudonaukowym.

³⁶ M. Heller: *Czy fizyka jest nauką humanistyczną?* Tarnów 1998, s. 55—64.

Dyskusyjne mogą być rozważania Epsteina o tendencjach w naukach ścisłych. Kwestią sporną nie jest już sam termin, którego znaczenie mogłoby być dla humanisty niejasne bądź którego znaczenie mógłby wypaczyć poprzez użycie w niesankcjonowanym kontekście, lecz cechy charakterystyczne nauki jako zjawiska. Metoda postępowania filozofa jest za każdym razem taka sama: wygłasza uogólniający sąd, którego zastosowanie widzi zarówno w humanistyce, jak i w naukach ścisłych, oraz powołuje się na cytaty któregoś z uczonych, najczęściej fizyka, dla potwierdzenia własnego przypuszczenia. Myśli, które przytacza, są — tak jak w rozprawach poststrukturalistów — zupełnie wyrwane z kontekstu. Zauważyć jednak można decydującą w tej kwestii różnicę — Epstein nie sięga po naukowe traktaty tytanów fizyki, on odwołuje się do ich twierdzeń bardzo ogólnego charakteru, które wypowiadali w wywiadach, prywatnych listach czy podczas spotkań. Przytoczę tu dwa przykłady takiego cytatu z nauki. W tekście o fantastycznych naukach pojawia się wypowiedź Einsteina „wyobraźnia jest ważniejsza od wiedzy”³⁷ — sentencję tę wypowiada fizyk w wywiadzie przeprowadzonym przez George’a Sylvestra Vierecka, którą Epstein interpretuje jako znamię powrotu do wyobraźniowych źródeł wiedzy. W *Filozofii możliwego* myśliciel powołuje się na stwierdzenie Nielsa Borha: „[...] twoja teoria jest szalona, jednak zbyt mało szalona, by być prawdziwą”. Słowa te zostały wypowiedziane na konferencji do Wernera Heizenberga³⁸. Epstein na ich podstawie twierdzi o dążeniu współczesnego świata do oceny z punktu widzenia interesyjności (*интересность* — termin mający wskazywać, na ile interesujące jest dane zjawisko dla odbiorcy³⁹), która to kategoria staje się kategorią aksjologiczną. Chodzi tu zapewne o element zaskoczenia — idea ma być nieoczekiwana, powinna istnieć w zawieszeniu między „jest prawdziwa” a „jest nieprawdopodobna”. Wydaje się, iż Epstein nie poczynił tu zbyt daleko idącej nadinterpretacji słów fizyka, a jeżeli nawet, to interpretacja ta rozumieniu nauki nie szkodzi. Tendencję taką w kulturze daje się łatwo zauważyć. Fakt, na ile coś jest nowe, zaskakujące, a skutkiem tego ciekawe, decyduje

³⁷ Cyt. za: W. Isaacson: *Einstein...*, s. 24.

³⁸ Tłumaczenie tej często źle rozumianej sentencji daje — w odpowiedzi na artykuł Piamy Gaidenko *Наука и религия должны избегать друг друга* — E. Feinberg. Tłumaczy on, iż Bohr mówiąc o szaleństwie idei w fizyce ma na myśli moment przelomowy dla teorii fizycznej, który pozwoli rozwiązać nierozwiązywalne dotąd problemy, zapłacić luki, niepozwalające oddzielnym teoriom być wobec siebie koherentnymi. Nie porusza on w najmniejszym stopniu problemu wiarygodności tezy. Zob. E. Фейнберг: *В защиту науки*. <http://ufn.ru/tribune/Feinberg.pdf> [Data dostępu: 14.11.2011]. Mając na uwadze komentarz badacza, można wysnuć przypuszczenie, iż kontekst, w jakim używa Epstein aforyzmu Bohra, jest nadużyciem. Bohr nie zarzucał Heizenbergowi, że jego teza okazuje się zbyt mało interesująca czy za mało zaskakująca w porównaniu z odkryciami, jakie dokonały się w XX wieku, lecz raczej twierdził, iż koncepcja kolegi nie wnosi w sumę prawd o świecie żadnej przydatnej nowości.

³⁹ М. Эпштейн: *Философия...*, s. 213—219.

o wartości danej rzeczy. Przykłady te dowodzą, że myśliciel dokonuje bardzo szerokich uogólnień w interpretacji cytatów, jednak mających odnosić się do życia społecznego i zaświadczać o tzw. „duchu epoki” postpoststrukturalnej. Filozof diagnozuje myśl. Nie wprowadza korekt, czy komentarzy do zjawisk naukowych, nie ingeruje w naukę. Być może dlatego właśnie sięga po cytaty, by tak rzec, „neutralne”, z bardziej prywatnej sfery życia fizyków, których wszakże można oceniać jak filozofów. Sięgając po gatunek aforyzmu niejako „sami się o biedę prosili”. Z tego punktu widzenia różnica między Epsteinem i poststrukturalistami ma charakter niuansu, jednak niuans ten zaważa na wiarygodności ich prac. Epstein nie przekroczył granicy dobrego smaku i zdrowego rozsądku, jego narracja jest jasna, a przykłady i analogie ułatwiają zrozumienie jego własnego przekazu. Pomimo ciążenia ku neologizmom, filozof nie tworzy hermeneutycznego metajęzyka swojej własnej filozofii na wzór języka liczb i wzorów w naukach ścisłych. Wystrzega się w ten sposób największych pułapek nastawienia interdyscyplinarnego. Interdyscyplinarność w jego przypadku to raczej postawa wobec rzeczywistości.

Przyczyną, dzięki której Epstein może ustrzec się posądzenia o szalbierstwo, jest — jak się zdaje — nietraktowanie nauki jako tekstu, czyli zbioru znaczących, powiązanych ze sobą asocjacyjnie. W ten sposób filozof unika błędu, jaki zarzuca poststrukturalistom Michał Heller⁴⁰. Epstein nie bada nauki jak tekstu, który można zdekonstruować bądź poddać procesowi semiozy. Myśli fizyków do jego rozważań i po nich niczym się nie różnią. Zostały jedynie pożyczone i oddane w nienaruszonym stanie. I choć zapewne cały kontekst, w którym je użyto, w ramach fizyki byłby nadinterpretacją, to w narracji filozofa ów kontekst odnosi się do hipotetycznego świata rozważań, modusu „być może” i konstatacji dotyczących humanistyki. Nie konkuruje zatem z samą nauką w dyskusji o rację.

Filozofia a fantastyka

Moją uwagę Epstein zwrócił komentarzami o zależnościach filozofii i nauki z fantastyką. We wstępie do *Книги книг* sugeruje, iż fantasy jako gatunek literacki na drodze ewolucji gatunkowej zmierza ku namysłowi filozoficznemu, tak jak filozofia, która z kolei ukierunkowuje się na penetrację wirtualnych światów fantasy. To śmiałe twierdzenie, raczej projekt niż pociągająca za sobą konsekwencje naukowe obserwacja, jest metaforą różnych, propagowanych przez filozofa, dążeń transgresyjnych. Łączenie nieprzystających do siebie narracji zawiera potencjał, choć — z czego myśliciel zdaje sobie sprawę — może wydawać się kuriozalną utopią:

⁴⁰ M. Heller: *Czy fizyka...*, s. 63.

Может показаться странным, что фэнтези, с ее развлекательно-игровой ориентацией, вступает в союз с такой серьезной и требовательной дисциплиной, как философия⁴¹.

Jednak taki związek filozof tłumaczy ewolucją gatunkową fantastyki i zmianami preferencji gatunkowych wśród odbiorców:

[...] пути к сближению наметились уже раньше всей логикой самостоятельного развития этих двух областей. Жанр фантастики в 1960—1970-е годы почти исключительно ориентировался на науку и стремился двигаться в ногу с техническим прогрессом, хотя и мечтательно опережая его. Отсюда и определение жанра «научная фантастика». Далее сциентизм сходит на нет и происходит сближение фантастики с областью мифологии (эпоса, волшебной сказки, героического сказания и т.д.), что и отразилось в популярном ныне жанре фэнтези. Представляется, что следующее движение фантастики может привести ее в область логики, философии, метафизики, методологии, поскольку именно эти дисциплины служат сейчас основой творческой ориентации человечества, которая на рубеже тысячелетий претерпевает самый быстрый и резкий сдвиг за всю известную нам историю.

W Rosji zmiany te należą tłumaczyć zmianami społeczno-politycznymi. A właśnie o rosyjskiej fantastyce mówi Epstein, gdyż jedynie w bloku krajów socjalistycznych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przeważała fantastyka naukowa. Na Zachodzie niezwykle popularnością cieszył się wówczas cykl narnijski i *Władca Pierścieni*, Ursula Le Guin tworzyła cykl *Ziemiomorze*. W Rosji natomiast władze socjalistyczne oceniały fantasy jako zbyt metafizyczny produkt kapitalizmu zachodniego. Uwielbienie nauki i rozwoju miała promować fantastyka naukowa. Dopiero początek lat dziewięćdziesiątych przyniósł przełom w postaci masowo tłumaczonych utworów fantasy, które stanowiły wzór dla rodzimej twórczości. Sycientyzm, kojarzony z estetyką realizmu socjalistycznego, rzeczywiście odszedł na pewien czas w zapomnienie. Nowe pokolenie pisarzy fantastyki eksploatowało motywy baśniowe, filozoficzne i mitologiczne w wyobrażonych światach fantasy. Prognoza Epsteina zdaje się stanowić logiczne następstwo tych zmian, jeśli założyć, iż proces ten będzie się nasilał.

Drugą stroną na drodze zbliżenia tych dwóch dziedzin humanistyki — zauważa Epstein — jest sama filozofia, która coraz śmieiej oscyluje w kierunku badania światów możliwych:

С другой стороны, и философия движется от рационализма, позитивизма и сциентизма XVIII, XIX, XX веков ко все более ясному осознанию своего конструктивного потенциала. Как говорил Яков Абрамов, «слову не дано быть точным, поэтому остается быть дерзким». Критическая деконструкция французско-американского образца уже выявила бесплодность философских претензий на логическую не-

⁴¹ М. Эпштейн: *Из тоталитарной эпохи — в виртуальную...*

противоречивость, однозначность терминов, строгое определение понятий и т.д. Следующий шаг — к позитивной деконструкции, потенциации множественных версий одного понятия, к откровенной вариативности теорий и практик, осуществимых в логике возможных миров, — все это ведет философию к сближению с фантастикой. Об этом свидетельствует усиление таких направлений современной философии, как модальная логика и метафизика возможных миров⁴².

Obszarem działalności filozofii trzeciej, pokrytycznej — jak sam ją nazywa — epoki ma być właśnie przestrzeń wirtualnych światów fantastyki, czyli przestrzeń niezrealizowanych w aktualności, hipotetycznych możliwości rzeczywistości wraz z (analogicznie do charakterystyki fantasy, którą dał w tymże wstępie) działającą w nich swoistą logiką, mitologią i metafizyką. Głoszona przez myśliciela wariantowość pojęć i teorii oznacza wyjście filozofii w sferę fantastyki. Podobne uwagi Epstein czyni odnośnie do sfery fantastyki i nauki w artykule *От научной фантастики — к фантастическим наукам*. Tekst ten traktuje o wyobraźniowości myślenia, która to cecha może być i często jest przyczyną postępu naukowego. Według Epsteina każda nauka zaczyna się od wyobrażenia. Przeciwwstawianie wyobrażenia rozsądkowi traci sens, gdyż te dwie dziedziny tylko z pozoru nie mają ze sobą nic wspólnego. Wręcz przeciwnie — twierdzi filozof — to wyobrażenie i pragnienie napędzają postęp naukowo-techniczny. W XX wieku fantastyka naukowa karmiła się najnowszymi osiągnięciami w dziedzinie nauki, z początkiem XXI wieku sama nauka stała się dziedziną fantastyczną, największą fantazją człowieka:

Если в научной фантастике наука дает пищу фантазии, то теперь все более очевидно обратное: фантазия дает пищу науке⁴³.

Myśli teoretyczne Michaiła Epsteina z fantastyką jako artystyczną narracją o niezwykłym⁴⁴ w nauce rosyjskiej już kojarzono. Konstantin Frumkin korzysta z idei „interesyjności” w rozważaniach o tym, dlaczego fantastyka jest interesująca. W kontekście współczesnej fantastyki jego wnioski nie są optymistyczne. Jeżeli pozostać przy formule interesyjnego, którą daje Epstein w *Filozofii możliwości*, to fantastyka może być interesująca jedynie o tyle, o ile ogranicza swój „fantastyczny” element, sprowadza go do koniecznego minimum. Dzieje się tak dlatego, iż interesujące — według Epsteina — jest to, co niewiarygodne, lecz przekonujące. Jak tłumaczy Frumkin: „Интересное — это наиболее убедительные доказательства наиболее

⁴² Ibidem.

⁴³ Idem: *От научной фантастики...*

⁴⁴ Termin do badań nad fantastyką i fikcją XX wieku wprowadziła J. Kowtun. Zob. E. Ковтун: *Художественный вымысел в литературе XX века*. Moskwa 2008.

странных утверждений”⁴⁵. Wydaje się, że fantastyka to doskonały model ilustrujący zadaną przez filozofa formułę, gdyż celem fantastyki jest stworzenie świata na podstawie fantastycznej (dziwnej, niewiarygodnej) przesłanki. Tymczasem — jak dowodzi Frumkin — przekonywające obrazowanie w fantastyce wcale nie jest potrzebne, czytelnik bowiem przygotowany jest na wszelkie „dziwactwa” stworzone przez autora, autor ma prawo łamać dowolne zasady, na jakich opiera się rzeczywistość, i jego wiarygodność na tym nie ucierpi. We współczesnej fantastyce — jak z przykrością konstatuje — ustawiczne powtarzanie tych samych przesłanek w kolejnych utworach oraz ich zbytnia częstotliwość powodują, iż narracja o niezwykłym staje się tłem akcji utworów w rzeczy samej kryminalnych czy sensacyjnych, o niewielkich czy wręcz żadnych walorach estetycznych. Współczesna fantastyka — zdaniem Frumkina — opiera się formule interesyjności Epsteina. Cieszy się powodzeniem tylko dzięki nawykom czytelnika masowego, który lubuje się w rozpoznawaniu znanych mu już schematów⁴⁶.

W samym jednakże zjawisku fantastyki Frumkin odkrywa opisywane przez Epsteina własności modusu „możliwego”. Badacz zwraca uwagę na fakt, iż recepcja fantastyki, istniejącej wszakże w sferze hipotez, uwydatnia cechy „możliwego”, o którym pisał Epstein, wywodzące swój przedmiot poza aktualną rzeczywistość, lecz nie zamykające go w jakiejś innej rzeczywistości. Możliwe nie da się sprowadzić do żadnej realności. W ten sposób — dowodzi badacz — istnieje fantastyka. Jej ontologia oparta jest na stanie zawieszenia pomiędzy bytem i niebytem. Według Frumkina:

[...] если человек относится к фантастике просто как к фантастике, т. е. как к лишнему материалю бытия дополнению подлинной реальности, то тем самым он обнаруживает способ внести в мир альтернативность, несмотря на то, что единственность нашей реальности хорошо охраняется, и охрану эту мы преодолеть не в силах⁴⁷

Z psychologicznego punktu widzenia taki status jest dla człowieka niezwykle satysfakcjonujący, daje bowiem poczucie, że „udało się obejść konieczne”. Rzeczywistość wirtualna i hipotetyczna rzeczywistość fantastyki mogą być równie silnym stymulatorem, co sama realność, a jednak w przeciwieństwie do realności nie są konieczne, istnieją bowiem w przestrzeni możliwego doświadczenia, które może mieć coraz silniej odczuwalny charakter „absolutnej iluzji obecności”. Pojęcie to wprowadził Stanisław Lem, pisząc o problemach

⁴⁵ K. Фрумкин: *Философия и психология фантастики*. Moskwa 2004. http://royallib.com/read/frumkin_konstantin/filosofiya_i_psihologiya_fantastiki.html#0 [data dostępu: 14.11.2011].

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

postępu technicznego. Technikę, która pozwala podmienić realne wirtualnym, Epstein określa jako „kosmo-art”. Zjawiska te zmuszają Frumkina do zastanowienia nad problemem „poczucia prawdziwości”⁴⁸.

Fakt, iż rozważania o możliwym w fantastyce doprowadziły Frumkina do konstatacji na temat statusu ontologicznego świata, jest w zasadzie potwierdzeniem słów Epsteina, który twierdzi, iż badając „możliwe”, potencjalne, czyli semantyczny nadmiar nad aktualną rzeczywistością, dowiadujemy się bardzo dużo o tej rzeczywistości, od której abstrahujemy. Faktycznie fantastyka jest polem hipotetycznych działań, nadmiarem rzeczywistości, hipotezą świata i wszelkich jego przejawów. A właśnie ów nadmiar sensu, jako efekt potencjacji, miał być przedmiotem badań filozofii w założeniach omawianego myśliciela. Wydaje mi się, iż fantastyka, narracja o niezwykłym i myśl filozoficzna Michaiła Epsteina ciągną ku sobie. Jeżeli filozofia możliwego ma badać możliwość świata bycia innym i wpływ tego faktu na świat, to właśnie fantastyka jest takim poligonem doświadczalnym dla świata. W niej analizowane są warianty i alternatywy rzeczywistości (modele światów fantastycznych), człowieka (jego możliwość bycia innym realizuje się za pomocą motywu przemiany — wampiry, wilkołaki, roboty), historii (historie alternatywne, antyutopie, utopie). W ten sposób faktycznie dokonuje się zbliżenie fantastyki i filozofii, choć — moim zdaniem — fantastyka nie zmieniła swej istoty, natomiast filozofia (przechodząc od badania metafizyki obecności, poprzez propagowanie metafizyki nieobecności do zgłębiania absolutnej iluzji rzeczywistości) obiera sobie fantastykę za przedmiot badań.

⁴⁸ Ibidem.

Изабела Завальска

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН — ФИЛОСОФСТВУЮЩИЙ ГУМАНИТАРИЙ И ЕГО СВЯЗЬ С ФАНТАСТИЧЕСКИМ

Резюме

Автор задается целью ознакомить польского реципиента с достижениями русского культуроведа и философа Михаила Эпштейна. Представлена карьерная биография этого всестороннего и интердисциплинарного мыслителя. Затруднительно дать точное определение его деятельности, так как он одновременно философ, писатель-эссеист, теоретик литературы, автор интернетовских проектов. В статье анализируется его научный метод и особый вид научного повествования, характеризующийся склонностью к неологизмам, соединением гуманитарного и научного-технического дискурсов и синтетической перспективой высказывания. Автор приходит к выводу, что Эпштейн, следуя идеям пост-

структурализма, перешагивает его ограничения, создавая философию новой, третьей (как сам ее называет), эпохи, выраженной модусом «возможное». Дается предположение, что философия возможного может стать методом исследования фантастики, на что и намекает сам Эпштейн, пытаясь создать отрасль философии занимающейся изучением и гипотетическим умножением миров возможного.

Гловные слова: Михаил Эпштейн, философия возможного, междисциплинарность, философия фантастики, современная русская философия

Izabela Zawalska

**MIKHAIL EPSTEIN — A PHILOSOPHIZING HUMANIST
AND HIS ALLIANCE WITH FANTASTICALITY**

Summary

The author of this article aims to bring the output of Mikhail Epstein, a Russian culture specialist and philosopher to a Polish reader closer. What is outlined is an academic career of this versatile thinker that cannot be pigeonholed by any field of the humanistic studies. He is as much a culture specialist as he is a literature theoretician and philosopher, writer and author of the Internet projects, as well as a researcher. The analysis covers his research method and narration characterized by an inclination for neologisms, mixing a humanistic and academic discourse, as well as a synthesizing perspective of an utterance. The author comes to a conclusion that Epstein, following the paths determined by post-structuralism, goes beyond its limitations, creating the philosophy of a new era, the philosophy of the “possible” modus. The hypothesis was put forward that the philosophy of the possible can become methodology in studies on fantasy, what Epstein suggests in his declarations directing philosophy at searching and multiplying the worlds of the possible.

Key words: Epstein, philosophy of the possible, interdisciplinary, fantasy philosophy, contemporary Russian philosophy

Postmodernistyczna słabość Boga czy słabość człowieka w dramacie Niny Sadur *Jaśniepanienka*

Marta Niedziela-Janik

Podstawę wszystkich wielkich monoteistycznych religii świata stanowi wiara w Boga. W każdej z nich występuje on pod różnymi imionami i ukazuje inne oblicza, jednak w każdej jest bezwarunkowo wszechmocny, wszechwiedzący i miłosierny, jest najpotężniejszą nadprzyrodzoną istotą, stwórcą świata. Istnieje wiele teorii, dotyczących związku wiary w Boga z życiem człowieka, dokonywaniem przez niego takich, a nie innych wyborów oraz z jego zachowaniem. Dotyczą roli, jaką odgrywa On w życiu człowieka, i wartości, jakie do niego wnosi. Podobnie różnorodne twierdzenia pojawiają się na temat samej istoty wiary: „Wierzyć, że Bóg istnieje, to po prostu akceptować pewnego rodzaju sąd [...] Wierzyć w Boga, to jednak zupełnie inna sprawa [...] Wiara w Boga oznacza *ufność* pokładaną w Bogu, akceptację Boga, powierzenie mu swojego życia. Dla wierzącego cały świat wygląda inaczej”¹. Wiara w Boga nie jest jednoznaczna z wiarą w to, że Bóg istnieje, bądź w to, że istnieje jakaś istota, określana mianem Boga. Jednak w dzisiejszych czasach, w epoce dominującego w wielu dziedzinach życia postmodernizmu następuje swojego rodzaju zniszczenie wielu prawd i wartości, które poprzednie pokolenia przyjmowały za trwałe i nienaruszalne. Dziś nie jest już rozpowszechnione określanie swojej tożsamości dzięki wierze w Boga. Bardzo często współczesny człowiek w nic już nie wierzy. Koncentruje się jedynie na perspektywie „tu i teraz”. Stale zwiększa dystans pomiędzy sobą, a swoim życiem duchowym². Ta destrukcja wiary jest w pewnym stopniu związana z postmodernizmem, który dla wielu ludzi stał się swoistym stylem życia: „Postmodernizm jest ruchem współczesnym — ruchem silnym i bardzo popularnym. Oprócz tego jednak nie ma pełnej jasności, czym, do diaska, tak naprawdę jest. W rzeczy samej, jasność, klarowność nie należą do jego naj-

¹ A.C. Plantinga: *Bóg, wolność i zło*. Tłum. K. Gurba. Kraków 1995, s. 22.

² J. Życiński: *Bóg postmodernistów*. Lublin 2001.

bardziej charakterystycznych cech³. Dla postmodernizmu charakterystyczne są takie terminy, jak „dekonstrukcja” oraz „dekodowanie znaczeń”, w różnym stopniu niszczące stosunek ludzi do historycznych i religijnych tradycji. Ten modny kierunek ze sztuki i filozofii przeniknął do życia codziennego ludzi, całkowicie zmieniając ich system wartości, którym się kierowali. Jedną z największych zmian było zniknięcie Boga z kultury, a w rezultacie — zniknięcie tradycji estetycznej, która stwarzała naturalną więź człowieka ze Stworzycielem: „W różnych wariantach postmodernizmu w niejednakowym stopniu akcentuje się, że żyjemy w zsekularyzowanym społeczeństwie, w którym eliminowanie obecności Boga w kulturze przyniosło [...] tzw. Śmierć Boga⁴. I chociaż już w XIX wieku pojawiły się teorie bliskie postmodernistycznym pod względem religijnym⁵, to dopiero XX i XXI wieku ze swoją religią nowoczesną i perspektywą postsekularną przyniosły całkowitą śmierć Boga, jego wycofanie się i nieobecność.

Twórczość Niny Sadur, współczesnej rosyjskiej pisarki, znakomicie wpisuje się w kontekst postmodernistyczny nie tylko ze względu na epokę, w jakiej przyszło jej tworzyć: „Не вызывает сомнений связь [...] с центральной для постмодернизма философией симулякров и симуляции. Садур, однако, придает этой общей проблематике черты мистического гротеска⁶”. Właśnie mistyka oraz związana z nią religia są jednymi z najważniejszych cech charakterystycznych dla jej twórczości, jednak nie jest to — jak twierdzi Sadur — mistyka naukowa, ale ludowa, odnosząca się, przynajmniej pozornie, do prostoty i zrozumiałości. W stosunku do tematyki religijnej autorka zachowuje tę tendencję. Odwołuje się do dogmatów chrześcijaństwa, a dokładnie rzecz biorąc — polemizuje z nimi. W niniejszym artykule pragnę podjąć dialog właśnie z tą polemiką, która występuje bezsprzecznie w wielu utworach Sadur — jawnie bądź w ukryciu. Tę pracę poświęcę dramatowi *Jaśniepanienka (Панночка)*. Spróbuję rozwikłać zagadnienie niesamowitej słabości Boga oraz słabości człowieka, a także ustalić i określić ich wzajemne relacje. Poruszona przeze mnie problematyka jest o tyle interesująca, iż w sztuce tej autorka wprowadza boską niemoc całkowicie świadomie i celowo. Oparta jest ona bowiem na motywach innego utworu, w którym to zagadnienie w ogóle nie zostało przez autora poruszone: „Обращаясь к классике, Садур берет за

³ E. Gellner: *Postmodernizm, rozum i religia*. Tłum. M. Kowalczuk. Warszawa 1997, s. 36.

⁴ J. Życiński: *Bóg...*, s. 30.

⁵ Kierkegaard twierdził, że religia nie polega na przekonaniu o prawdziwości doktryn, ale na wierze, która przeczy sama sobie. Musimy bowiem wierzyć, by istnieć, a do tego wierzyć w coś, w co niezmiernie trudno jest uwierzyć. Hegel z kolei w *Fenomenologii ducha* stwierdza, że Bóg umiera, by zmartwychwstać jako Duch.

⁶ Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Современная русская литература 1950—1990-е годы*. Т. 2. Москва 2003, s. 517.

основу лишь сюжет и наполняет его своим противодействием⁷⁷. W tym konkretnym przypadku będzie to właśnie gra religijnymi wartościami, nie obca twórczości Sadur.

Jaśniepanienka stanowi mistyczną wariację na temat Gogolowskiego *Wija*. Można to odnieść do pojęcia pełniącego w postmodernizmie istotną funkcję, a mianowicie do intertekstualności. Roland Barthes twierdził: iż „основу текста составляет... его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки”⁷⁸. Nawiązanie do tekstów kultury i literatury, które pojawiły się wcześniej i stanowią ważną część ludzkiej świadomości, a często wręcz sacrum, stanowi więc swoisty warunek zrozumienia tego, co współczesne. Podczas procesu pisania i czytania następuje koncentracja innych tekstów i kodów. Intertekstualność, cytaty dążą „w stronę świadomego palimpsestu czy utworu literackiego typu cento”⁷⁹. Słuszne wydają się zatem słowa Barthesa:

Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык¹⁰.

Sadur, bazując w swoim dramacie na *Wiju* Nikołaja Gogola, nawiązuje również do tekstu wywodzącego się z innej kultury. Nie są to bynajmniej dosłowne cytaty. Autorka stworzyła nowe przesłanie, łącząc tradycyjne treści ze współcześnie rozpowszechnionymi poglądami, dotyczącymi słabości, a nawet śmierci Boga.

Jedną z podstaw sztuki jest założenie na temat cudów, które — według większości bohaterów — już nie zdarzają się na świecie, a przecież człowiek nie może żyć bez cudów. Chodzi tu o cuda różnego rodzaju. Wszystkie one mogą być wyjaśnione za pomocą nauki: „Боже ж мой! Боже ж мой! Всему объяснение есть, и никакой тайны не осталось в мире!”¹¹ I chociaż nie ma już cudów, to wszyscy zgodni byli co do tego, że córka właściciela chutoru jest najprawdziwszą wiedźmą. Według Filozofa nie zagraża ona jednak

⁷⁷ Г. Ермошина: *Темные силы нас злобно гнетут...*; korzystam ze strony internetowej: <http://exlibris.ng.ru/lit/1999—10—07/dark.html>.

⁷⁸ Cyt. za: А.А. Грицанов, М.А. Можейко: *Постмодернизм. Энциклопедия*. Mińsk 2001, s. 317.

⁷⁹ W. Moczałowa: *Moskiewska szkoła postmodernizmu*. W: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková. Katowice 1995, s. 130.

¹⁰ Cyt. za: А.А. Грицанов, М.А. Можейко: *Постмодернизм...*, s. 333.

¹¹ Н. Садур: *Панночка*. W: *Обморок. Книга пьес*. Wołogda 1999, s. 230.

pobożnym prawosławnym ludziom, ponieważ mogą się oni przed nią obronić dzięki nauce. Niemniej jednak, gdy nocą wiedźma uprowadza Filozofa i zmusza go do szaleńczego wozenia się na plecach, Choma Brut nie wykorzystuje żadnych naukowych teorii, by się ratować, lecz znane mu modlitwy (zresztą podobnie, jak w utworze Gogoła). Można więc uznać, że Bóg jest dla Filozofa równie ważny, jak wiedza naukowa. I chociaż wówczas ocaliła go wiara w Stwórcę, to nie zmienił on swoich przekonań, mimo iż dzięki modlitwom wiedźma umarła, przemieniając się wcześniej z ohydnej staruchy na powrót w piękną panienkę, córkę właściciela chutoru. Przed śmiercią zdażyła jednak poprosić, by modlitwy przy jej grobie przez trzy noce czytał właśnie Filozof. Ten motyw Sadur również powtarza za Gogolem, choć oczywiście w nieco zmienionej wersji. Znamienna jest jedna z różnic między utworami, a mianowicie właśnie obecność nauki obok Boga. Gdy pierwszej nocy w cerkwi Filozof bacznie obserwował zmarłą piękność, zanim rozpoczął czytania, obawiając się, iż ta powstanie z trumny, powiedział:

Если по науке, то мертвец, он и есть мертвец, можно сказать, предмет лежащий и ничего больше... да и Бог не допустит! [...] Ведь она не встанет из гроба, потому что побоятся слова Божия¹².

Mężczyzna naukę wymienia na pierwszym miejscu — jej twierdzenie jest ważniejsze niż ratunek, jaki może przynieść Bóg. Gogolowski bohater z kolei nie bierze pod uwagę niczego poza modlitwą: „[...] a na umarłaków i powrotników z tamtego świata znam takie modlitwy, że jak je odmówię, włos mi z głowy nie spadnie”¹³. Przywołałam ten cytat, by jeszcze silniej zaakcentować wprowadzenie przez Sadur nauki do świata ukraińskich kozaków, których życie koncentrowało się głównie wokół codziennych pogaduszek, jedzenia i dobrej wódki. Nauka była im obca. Zawsze wystarczała im wiedza odziedziczona po przodkach i wiara, że światem rządzi sprawiedliwy Bóg, który przymyka jednak oko na różnorodne fantastyczne postacie, takie jak rusalki czy inne duszki. Autorka całkowicie zmienia ich perspektywę patrzenia na otaczającą przestrzeń przyrody — bez cudów staje się ona pusta, mniej pociągająca, mniej zagadkowa. Nauka ma za zadanie wyjaśnić świat i jego zagadki, ale w rzeczywistości sprawia, iż staje się on przewidywalny i pusty, a pustki tej żadne teorie naukowe nie są w stanie zapełnić. Nic nie zastąpi ludowości wraz z jej wierzeniami — na poły religijnymi, a na poły pogańskimi. Można uznać to za zlikwidowanie swoistego tabu, którym do tej pory kierowali się w swoim życiu kozacy. Zdaniem Tatiany Goriczewej: „Zniesienie różnorodnych tabu przynosi nie tyle wolność, ile raczej jeszcze bardziej

¹² Ibidem, 245—246.

¹³ M. Gogol: *Wij*. W: *Opowieści niesamowite*. Red. R. Śliwowski. Tłum. J. Wyszomirski. Warszawa 1975, s. 153.

pogłębiającą się izolację, nudę, nienasycenie i monotonię, które autorka obejmuje wspólnym mianem — zsekularyzowanego piekła”¹⁴. W wyniku rozwoju nauki na ziemi powstało więc specyficzne piekło, w którym człowiek nie jest w stanie odnaleźć niczego tajemniczego. W rezultacie zaczyna się od niego izolować. Nuda i monotonia zamiast wierzeń i fantastycznych stworzeń doprowadziły do agonii tego, co metafizyczne, nie do końca zrozumiałe, w tym także Boga.

Pierwsza noc, spędzona przez Filozofa w cerkwi razem z Jaśniepanienką, upłynęła na czytaniach świętych ksiąg przeplatanych żarliwymi modlitwami do Najwyższego. Jednak ani nauka, ani religia nie zapobiegły powstaniu wiedzy z trumny. Szukając bohatera po cerkiewce, kierowała się dźwiękiem jego głosu, trwożnie wypowiadającym kolejne modlitwy, wyznania wiary, zapewnienia i prośby o ratunek:

К кому возопию, Владычице? К кому прибегну в горести моей, аще не к Тебе, Царице Небесная? [...] Пренепорочная!! Надеждо христиан и прибежище нам грешным. [...] Ты мне упование и прибежище, покров и заступление и помощь! [...] Верую!! во единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли, видимым же всем и невидимым. Верую!¹⁵

Filozof kieruje swoje słowa, będące zlepkiem modlitw i wyznań, płynących prosto z przerażonego serca i duszy, zarówno do Boga, jak i do Maryi. Jednocześnie zakreślił on na podłodze krąg, w którego wnętrzu miał być bezpieczny. Zwyczaj ten wywodzi się jeszcze z pradawnych wierzeń i z religią chrześcijańską nie ma wiele wspólnego. Bohater porzucił również naukę, rozumiejąc, iż nie wesprze go ona w cerkiewce, rozświetlonej tylko palącymi się przed ikonami świeczkami. Budynek jest stary i zaniedbany, ikonostasu i twarzy świętych nie pokrywają już złocenia. W tej ponurej i przygnębiającej przestrzeni Filozof początkowo próbował dodać sobie odwagi, wachając tabakę i sam siebie zapewniając o swojej wartości, jako człowieka:

Да и... глядит же дите на меня ведь, на мне и свитка хороша, и пояс, и рубаха чистая. И смеется своими глазками мне лично, значит любит меня это дите и даст в обиду. Ведь козак я неплохой, веселый, и уж не хуже других живых людей, чтоб дите меня лично бросило на погибель... Мужчина я неплохой, это всякий знает!¹⁶.

Choma Brut traktuje tu Jezusa Chrystusa z pewną przymilnością, ale również z lekceważeniem. Jest pewien swego bezpieczeństwa. Wierzy, że jest przez Boga chroniony, dlatego jeszcze o nic Go nie prosi. Wręcz przeciw-

¹⁴ A. Skotnicka: *Model prozy „innej” w literaturze rosyjskiej po 1985 roku*. Wrocław 2001, s. 52.

¹⁵ Н. Садур: *Панночка...*, s. 247.

¹⁶ Ibidem, s. 246.

nie — zachwala swoje zalety, a także zalety tabaki, którą zażywa w świątyni Najwyższego, w obliczu Chrystusa, Matki Bożej oraz świętych. Autorka znakomicie odzwierciedliła jego zachowania i poglądy. Stosuje małą literę, gdy Filozof zwracał się do Dzieciątka — „дите”. Gogolowski Filozof nie ośmielił się jednak zażyć w cerkiewce tabaki, choć miał na to wielką ochotę. Zdaniem Umberto Eco:

если бы Христос был не более чем героем возвышенной легенды, сам тот факт, что подобная легенда могла быть замыслена и возлюблена бесперыми двуногими, знающими лишь, что они ничего не знают, — это было бы не меньшее чудо (не менее чудесная тайна), нежели тайна воплощения сына реального Бога¹⁷.

Lekceważący stosunek bohatera do Syna Bożego był więc wysoce niestosowny. Nawet czując się pełnym sił, w obliczu zła powinien pamiętać, iż wobec Jezusa i tajemnicy zbawienia należy zachować pokorę.

W utworze Sadur bohater początkowo odnosi się do Boga z pewną dozą pogardy, stawia Go na równi z nauką, nie okazuje należytego szacunku swoim zachowaniem w świątyni. Jest bardzo pewny siebie i stara się odpędzić myśli o niebezpieczeństwie. Nie okazuje tu żadnej słabości bądź nie chce jej okazać, jednak w miarę rozwoju wydarzeń jego pewność siebie znika. Wobec sił nieczystych w osobie Jaśniepanienki, pragnącej jego śmierci, staje się on tylko pozbawionym mocy człowiekiem, błagającym o ratunek. Odwieczny motyw walki dobra i zła jest bardzo często wykorzystywany przez Sadur w utworach. Autorka tworzy przy jego pomocy swoistą grę wartościami. Bywa, iż jej bohaterowie, tacy jak wiedźmy, diabeł czy inne demony, które w kulturze zapisały się jako przedstawiciele zła, ciemności i okrucieństwa, w utworach Sadur czynią dobro i pragną dobra dla ludzi. W omawianej sztuce — zdaje się — pisarka stworzyła jednak całkowicie inną grę, wykorzystując przy tym Boga i człowieka, starając się ukazać, który z nich okaże się słabszą istotą. Jest to więc również gra wartościami chrześcijańskimi. Jeszcze innym rodzajem rozgrywki mogłaby być ta, w której za pionka uznać należałoby bohatera, a walczyć ze sobą mieliby Bóg i wiedźma — reprezentantka zła. Sadur wyznaczyła jednak Filozofowi znacznie istotniejszą rolę — stał się odzwierciedleniem słabości Stworzyciela, który stopniowo tracił siły i nie był w stanie dłużej wspierać bohatera.

Choma Brut z pewnego siebie Kozaka wraz z upływem pierwszej nocy spędzonej z wiedźmą, która wedle wszelkich teorii powinna być martwa, lecz wstała z trumny, ulega przemianie — przeistacza się w przerażonego, pełnego lęku, ale również wiary i pokory wobec swoich Wybawicieli nieszczęśnika:

¹⁷ Cyt. za: A.A. Грицанов, М.А. Можейко: *Постмодернизм...*, s. 315.

Царю Небесный! Младенец Христос Пресветлый! Что делать, погляди! Дитя Пресвятое! Отведи ручками своими чистыми мрак этот. Господи, не знаю больше слов к Тебе! Господи, где взять слова к Тебе, чтоб Ты услышал меня? Иссякля душа, Господи! Слабеет мой крик к Тебе, Господи! Защити меня!¹⁸

Cytat ten — w przeciwieństwie do poprzedniego, w którym bohater ukazany został jako pełen sił i lekceważenia, przekonany o swojej niezagrożonej pozycji — zmienia jego wizerunek. Sadur przedstawia tu wyraźną przemianę Filozofa. Decyduje się jednocześnie na ukazanie, jak słaby okazuje się człowiek w obliczu sił ponadnaturalnych, reprezentowanych przez wiedźmę. Ponieważ wiedźma stanowi jedno z uosobień zła, prezentowanych przez określone kręgi kulturowe, można uznać, że bohater okazuje się słaby właśnie wobec zła, sprzeciwia się całkowitemu podporządkowaniu tymże siłom i liczy na pomoc Wszechmocnego, na to, iż Jego dobroć umożliwi mu ocalenie życia, a przede wszystkim duszy. Pod wpływem wszystkich tych przeżyć i pragnień mimowolnie zmieniają się poglądy Filozofa. Wydaje się, iż bohater w ogóle nie zdaje sobie sprawy ze zmian, jakie w nim zachodzą. Wiara w siłę nauki przemienia się w wiarę w nieograniczoną boską moc, która jeszcze tym razem przezwycięża ciemność — Choma Brut zostaje ocalony.

Sadurowska postać zdaje się bardziej realistyczna niż w utworach Gogoła. Cierpienia Filozofa i jego strach są znacznie wyrazistsze, toteż mogą wydawać się, z jednej strony, wyolbrzymione, z drugiej zaś — wręcz przeciwnie — w pełni naturalne. Bo przecież reakcją całkowicie naturalną wobec opisanych wydarzeń jest właśnie przerażenie, aż do panicznego odrętwienia, w którym Filozof, przycupnąwszy i zasłaniając się rękami, był w stanie jedynie krzykiem błagać Boga o ratunek. Słabość Chomy Bruta jest w ujęciu Sadur zaznaczona znacznie wyraźniej niż w tekstach autora *Wija*. Główny bohater Gogoła wydaje się ograniczony w okazywaniu emocji. Jego lęk nie dominuje w tekście opowiadania tak, jak w utworze u współczesnej autorki. Jego słowa nie są tak silnie zemocjonowane. Pisarka, wykorzystując swój talent artystyczny, podkreśla siłę strachu bohatera. Jest on człowiekiem nie tylko słabej wiary, ale również słabego charakteru, dzięki czemu równocześnie staje się bardziej „ludzki”, bliski czytelnikowi właśnie ze względu na owe słabości.

Filozof nie wyzbywa się ich, co znamienne, również wśród pozostałych bohaterów, należy tu podkreślić — bohaterów żywych. Zaznacza to sama autorka, nadając tytuł „С живыми”¹⁹ części utworu, w której opisuje losy Filozofa po nocy spędzonej z wiedźmą. Zwraca ona tym samym uwagę na sytuację, w której mimo iż nocne zagrożenie ze strony powstałej z trumny wiedźmy chwilowo minęło, to Choma Brut wciąż przeżywa wydarzenia w cerkwi: „Философ Хома Брут сидит на земле, обхватив себя и укачивая,

¹⁸ Н. Садур: *Панночка...*, s. 248.

¹⁹ Ibidem, s. 248.

ноет, словно от боли"²⁰. Bohater całym sobą wyraża przerażenie, którego nie da się opisać, ale również niemoc wobec tajemniczych sił, o wiele od niego potężniejszych. Jest słaby, zależny całkowicie od mocy Boga. Słabość swoją okazuje o wiele wyraziściej niż bohater Gogolowski. Wszystkie jego przeżycia, idee, plany i marzenia zajmują w utworze Sadur znacznie więcej miejsca niż w ujęciu Gogoła. Autorka stara się ukazać go jako najzwyczajniejszego człowieka, który pragnie jedynie zapomnieć o straszliwych nocnych przeżyciach. Przeżycia te wpłynęły na niego tak silnie, iż przestał uważać siebie za dumnego kozaka: „Сам не пойму, какая слабость пронзила все мои жилы и кости. Дрянь я стал совсем, не мужчина, не козак, нет"²¹. Już nie mężczyzna, nie kozak — wyznaje wyraźnie Filozof, oceniając samego siebie bardzo krytycznie, zdawałoby się nawet, iż zbyt krytycznie. Przede wszystkim jest człowiekiem, nie zaś herosem, stworzonym do walki z siłami zła. Jest słaby i jako taki staje się bliższy czytelnikowi niż bohater, którym chciałby być. Wydaje się, że Sadur uczyniła go tak do głębi „ludzkim”, by jeszcze bardziej zwiększyć dystans między nim a wszechmocnym Bogiem. Jego człowiecza istota cieszy się nawet z garnków wiszących na płocie. Wzrusza się on prawie do łez ich swojskim widokiem. Po niezwykłych przeżyciach zaczął dostrzegać na świecie cuda, które, jak twierdził, już na ziemi nie istnieją. Wystarczy jednak przyrzeć się nieco bliżej swojemu otoczeniu, by dostrzec je i docenić. Właśnie dzięki nim przerażenie Filozofa stopniowo znika. Znowu staje się on dumnym mężczyzną, pełnym sił i nadziei. Pragnie zapomnieć o swoim lęku i słabości. Postanowił nawet się ożenić, założyć rodzinę, a później własne gospodarstwo, choć jako dumny kozak, przed nocnymi wydarzeniami, całkowicie odrzucał taką możliwość. Bohater marzy o tym, że stanie się bogaty, najbogatszy w okolicy. Snuje wielkie plany co do swojej przyszłości, jakby sam siebie chciał przekonać, że to prawda, że marzenia się spełnią. Kolejna noc, którą ma spędzić w cerkwi wydaje się w tej chwili bardzo odległą przyszłością, tak odległą, jakby nigdy miała nie nastąpić. Filozof pragnie, by dzień trwał jak najdłużej, by słońce nie zaszło, nie jest jednak w stanie powstrzymać nadchodzącej nocy i złowróżbnych dla niego słów: „Пора идти, Философ"²².

Sadur tworzy obraz bohatera, który stanowi całkowite przeciwieństwo więdmy — jest na wskroś realny, wręcz chwytający się tej rzeczywistości jako ratunku dla swojego zdrowia fizycznego i psychicznego: „руками за землю цепляетесь и над горшками слезы проливаете"²³. Podejście Filozofa do swojego życia oraz spojrzenie na rzeczywistość uległy całkowitej przemianie. Jednak odkrywa on to dopiero wśród żywych, wśród nich powraca do życia. Jego postawa ma nie tyle nauczać tego, by umieć dostrzegać cuda w najprostszych,

²⁰ Ibidem, s. 248.

²¹ Ibidem, s. 250.

²² Ibidem, s. 255.

²³ Ibidem, s. 251.

najbanalniejszych zjawiskach otaczającego świata, choć to, oczywiście, też jest istotne. Ukazuje on jednak doskonale to, co zło może uczynić z człowiekiem, zbyt słabym, by samodzielnie mu się przeciwstawić. Czytelnik nie wie, co stałoby się z bohaterem, gdyby nie boska pomoc. Znaczący wpływ wywierają siły nieczyste. Wiedźma, będąca uosobieniem zła i nadprzyrodzonej mocy, doprowadza go do cierpień zarówno fizycznych, jak i psychicznych. O jego ocaleniu decyduje już wyłącznie moc Boga, do którego wznosi on swe modlitwy i który jeszcze jest w stanie wesprzeć Filozofa. Wydarzenia opisane w sztuce można z łatwością przyrównać do współczesnego świata realnego, w którym także siły zła walczą o swoje ofiary. Autorka przywołuje klasykę, by na jej podstawie odnieść się do rzeczywistości, bo chociaż w dzisiejszych czasach trudno o spotkanie oko w oko z prawdziwą wiedźmą, służką diabła, to zło wciąż czai się w pobliżu i próbuje zaatakować wszelakimi dostępnymi mu sposobami. Przestrzega przed tym nie tylko Kościół, ale również ludzkie sumienie. Samo zło jest nieobce twórczości Sadur, co więcej — „непременный персонаж пьес Садур — персонифицированное общемировое зло”²⁴. Według samej autorki „произошло такое накопление зла, что оно себя самопоедает. Страдают даже те, кто носители зла, даже те, кто делает нам, нашему народу, стране нашей беззащитной больно”²⁵. Cierpienia ludzi są niemym świadectwem tego, iż zarówno teraźniejszość, jak i historia pełne są zła, dotąd niezwykłego. Na skutek tak wielkiego zła na ziemi, powodującego niewyobrażalne ludzkie udręki, człowiek zaczął zakładać, że Bóg nie istnieje bądź jest zbyt słaby, by przeciwdziałać potędze ciemności. Przytoczymy tu tylko jedną z wielu wypowiedzi, pełnych wątpliwości co do prawdziwej istoty Boga:

Sama idea boga jest nieodmiennie bezpłodna. Nie daje się pogodzić twierdzenia o nieskończeniu dobrym bogu ze złem i nieszczęściami nieustannie doświadczającymi świat.

Mamy prawo pytać:

GDZIE BYŁ BÓG kiedy okręty przewożyły miliony niewolników przez ocean?

GDZIE BYŁ BÓG kiedy mocarstwa kolonialne dzieliły między siebie Afrykę?

GDZIE BYŁ BÓG podczas pierwszej i drugiej wojny światowej?

GDZIE BYŁ BÓG podczas Holocaustu?

GDZIE BYŁ BÓG podczas ludobójstwa w Kambodży?

GDZIE BYŁ BÓG podczas ludobójstwa w Ruandzie?

GDZIE BYŁ BÓG podczas tsunami w Azji?

GDZIE BYŁ BÓG 11 września 2001 roku? [...]

Jaki bóg zezwoliłby na wyprawy krzyżowe lub inkwizycję? Jaki Allah zezwoliłby na jihad przeciw niewiernym? Musiałby to być niezwykle krwawy byt. Takie bóstwo nie zasługuje na to, by się z nim liczyć, by je szanować i uznawać²⁶.

²⁴ Г. Ермошина: *Темные силы...*

²⁵ Т. Вайзер: *Накопление зла*. «Литературная газета» 1999, № 4, s. 12.

²⁶ L. Igwe: *Dlaczego nie potrzebuję religii: Religia i śmierć rozumu*. Tłum. A. Koraszewski; korzystam ze strony internetowej: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4508>.

Według wielu naukowców, badaczy i teologów najwyrazistszym dowodem na nieistnienie Boga jest właśnie tak olbrzymie nagromadzenie zła na ziemi, z którym zwykły człowiek już coraz trudniej sobie radzi. Można uznać, że postmodernizm jest reakcją właśnie na to, co się dzieje. Zarazem jednak tak charakterystyczne dla niego „odrzućenie wartości oraz określonej hierarchii, odwrót od sfery sacrum doprowadził do dominacji szaleństwa, samotności, przemocy i śmierci. [...] temat śmierci Boga, człowieka, historii [...] zapowiada agonię rzeczywistości”²⁷. Postmodernizm zatem nie tylko wypływa z tragedii życia, ale również oddziałuje na nią, potęguje ją. Mrok dosięga każdego, każdy jednak — podobnie jak bohater Sadurowskiej sztuki — po nocy pełnej bólu i przerażenia, w ciągu dnia powraca do sił i odnajduje tak potrzebną mu nadzieję. Przynajmniej do następnej nocy.

Autorka rezygnuje z opisu wydarzeń podczas drugiego nocnego czytania przy zmarłej Jaśniepanience, co jeszcze bardziej wpływa na wyobraźnię czytelnika. Koncentruje się na samym bohaterze, na tym, jak tragicznie wpłynęły na niego kolejne wydarzenia. Przez to czytelnik silniej współczuje Filozofowi, który nocą osiwił. Wydaje się, że stracił rozum, gdyż myli dzień z nocą, nie rozpoznaje ludzi, którzy otoczyli go poprzedniego dnia pomocą i to samo gotowi są uczynić teraz. Co więcej, nie odróżnia żywego człowieka od istot o wiele od niego gorszych, które zapewne spotkał nocą w cerkiewce. Widział tam zjawy, od których utracił władzę nad własnymi zmysłami — śmiejące się dzieci, noworodki, z nastaniem poranka zamieniające się w popiół, który to popiół pragnie on zebrać i ulepić je na nowo, by w ciągu dnia również mogły się bawić i cieszyć. Chce ożywić zmarłych, gdyż za niesprawiedliwe uważa to, iż istnieją tylko nocą, pragnie, by z prochów powrócili do świata żywych. Na myśl przychodzi znany werset z Księgi Rodzaju: „bo prochem jesteś i w proch się obrócisz” (Rdz 3, 17—19), do którego kapłan w czasie pogrzebu często dołącza stwierdzenie: „[...] ale Pan cię wskrzesi w dniu ostatecznym”. Filozof widział również drzewa, z których płynęła krew, jak z ożywionych istot. Nocne zmyły stać się mogą świadectwem słabości Boga — nocą ciała zmarłych dzieci powracają na ziemię jeszcze przed sądem ostatecznym, kiedy to, według Biblii, przyjść ma Bóg i wszystkie dusze powstaną z grobów. Stanowiąc mogą dowód nie tylko na boską niemoc, ale również na niesprawiedliwość Boga, bo tak właśnie ocenić można śmierć niewinnych dziecięcych istot. A drzewa, skoro krwawią, mogą mieć również uczucia i, przede wszystkim, nieśmiertelną duszę. Jest to — ponownie — sprzeciw wobec boskich praw, zgodnie z którymi ani zwierzęta, ani rośliny nie mogą jej posiadać. Opisane nocne wydarzenia stanowią wyraźną sugestię, iż Bóg nie tylko jest słaby, gdyż zło istnieje na ziemi, ale również podejmuje niesprawiedliwe decyzje, odbierając młodym ludziom życie, a innym isto-

²⁷ A. Skotnicka: *Model prozy „innej”...*, s. 52.

tom zamieszkującym planetę — duszę. To, co stworzył Bóg, cierpieć musi z powodu niesprawiedliwości swojego Stworzyciela. Idąc dalej tym tropem, można dojść do wniosku, iż Bóg jest zbyt słaby, aby naprawić swoje błędy, aby sprawiedliwie rządzić wszechświatem.

W różnych okresach historii powstawały przeróżne teorie, związane z tym właśnie zagadnieniem. Warto przytoczyć niektóre z nich:

Kabaliści mówili o „tzim-tzum”, o wycofaniu się Boga, o samoograniczeniu jego wszechmocy jako nieuniknionej cenie za wolność stworzoną, by zrobić miejsca dla czegoś poza Nim. Leibniz sądził, że Bóg lepiej nie mógł — co jest mniej eufemistycznym wyrażeniem tego, że nasz świat jest najlepszym z możliwych. Podobnie mówi Karl Berger przekształcając na powrót biblijnego Boga w Demiurga, który nie powołuje do istnienia, a tylko nadaje formę i dlatego nie może sprawić, aby świat był lepszy, niż na to pozwala dany z góry materiał²⁸.

Wymienione założenia próbują usprawiedliwić Boga w oczach człowieka, który stara się wytłumaczyć sobie, dlaczego musi cierpieć, pomimo nieskończonej dobroci Stworzyciela i radości wypływającej z samego aktu istnienia. Jednak filozofia postsekularna odrzuca religię, pojmowaną na sposób tradycyjny, którą symbolizuje Bóg Ojciec, a zwraca się ku postmodernistycznym zjawiskom religijnym. Według nich religia to coś więcej niż zestaw dogmatów, to metafizyczna spekulacja, dotycząca nie tylko Boga żywego, ale także nieobecnego, takiego, który się wycofał bądź umarł. Dla Slavoj'a Zizka:

[...] śmierć Boga na krzyżu oznacza realny koniec myślenia w kategoriach transcendentnych. [...] Chrześcijaństwo jest ateizmem, ponieważ od samego początku jest „religią śmierci Boga”²⁹.

Bóg martwy, słaby, nieobecny — oto jaki obraz stworzył człowiek współczesny. Wciąż jednak potrzebna jest mu nadzieja i to właśnie jej ciągle poszukuje. Coraz częściej zagłusza ją cierpienie, lecz ludzie wciąż próbują, nadal poszukują.

Podobnie czyni Filozof, który — gdy już poczuł się nieco lepiej po nocnych wydarzeniach — stwierdził:

Я слышу стон. Я слышу, как радуется и лепечет жизнь, но сквозь нее я слышу стон. [...] А что может утолить тот стон? Что нужно сделать, чтоб одни только радостные голоса остались на всей земле и не пугались бы этого стоны, который идет аж из сердца земли и скоро уже наверное расколет землю на кусочки?³⁰

²⁸ R. Spaemann: *Odwieczna pogłoska. Pytanie o Boga i złudzenie nowożytności*. Tłum. J. Merecki. Warszawa 2009, s. 21.

²⁹ A. Bielik-Robson: *Myśl postsekularna, czyli co się dzieje po śmierci Boga*. „Dialog” 2010, nr 6, s. 7.

³⁰ Н. Садур: *Панночка...*, s. 259.

Po zetknięciu z nadprzyrodzonymi siłami bohater staje się bardziej podatny na wszystko, co go otacza, przy czym nie zawsze są to wydarzenia rzeczywiste. Po zmarłych dzieciach i krwawiących drzewach przyszedł czas na planetę, która również cierpi. Z jej głębin dobywa się przejmujący jęk. Nie pierwszy już raz Sadur w swojej twórczości wykorzystuje motyw Ziemi, występującej jako żywa istota, czasem broniąca swoich mieszkańców, tak jak w *Niebiańskim chłopcu* (*Занебесный мальчик*), czasem zaś mszcząca się na nich, wymierzająca sprawiedliwość. Autorka w jednym z wywiadów określiła Ziemię jako oddychający organizm. Tutaj planeta odgrywa zupełnie inną rolę — cierpi przez zło, które stopniowo ogarnia świat, tak jak jej mieszkańcy. Ludziom coraz trudniej jest cieszyć się życiem, w którym brakuje radości i śmiechu. Dostępuje to Ziemia, co jej samej sprawia ból. Ból ten wciąż się nasila i w końcu może doprowadzić do samozagłady planety. Dlaczego miałyby się to wydarzyć? Ponieważ szybka śmierć mogłaby zaoszczędzić ludzkości, a także planecie wieloletnich cierpień. W tym dramacie Ziemia również żywi w jakimś stopniu matczyne uczucia do człowieka. Chce go ocalić od bólu, nawet kosztem odebrania życia sobie i jemu. Należy podkreślić — Ziemia, nie Bóg, który miał ją stworzyć i chronić.

Zło rozprzestrzenia się jak wirus, jak choroba zakaźna. Przykładowo, w *Jaśniepanience* po walce Filozofa z kozakiem Jawtuchem ten ostatni zaczyna czuć się coraz gorzej:

[...] как будто силы ушли от меня после нашей битвы с тобой, Философ. Томно мне, томно, будто бы кровь вытекает из жил... [...] Томно мне, братцы, ушло от меня, пока мы барахтались: как в черную яму ушло... будто вытянул кто-то жадными устами из жил³¹.

Filozof natomiast, na odwrót poczuł się pełen sił i chęci życia, dosłownie wysał z Jawtucha całą pozytywną energię. I chociaż Filozof nie zawarł paktu z siłami ciemności, to samo znalezienie się pod ich wpływem wystarczyło, by w pewnym stopniu przejęły nad nim kontrolę:

А только так хитро устроено, что несешь ты теперь сюда мрак и холод, от которого раскачало аж самого Спирида³².

Autorka podkreśla, jak łatwo można dostać się pod działanie zła. Człowiek czuje się silniejszy i zyskuje moc od innych i nad innymi. Z czasem z ofiary może przeistoczyć się w kata kogoś innego, gdy bakcyl zła wystarczająco się w nim rozwinie. Sadurowski bohater staje się swoistym wampirem energetycznym, przed czym nie chroni nawet znak krzyża, żarliwie uczyniony

³¹ Ibidem, s. 263.

³² Ibidem, s. 264.

przez Filozofa na dowód niewinności. Jednak nieświadomie stał się on winny. Wbrew swojej woli zagłębił się on w odmęty mroku. Nikt już nie jest w stanie mu pomóc — ani ludzie, ani Bóg. Nadeszła ostatnia noc. Wszyscy przewidują, że dla niego będzie ostatnią w znaczeniu dosłownym i przenośnym. Kozacy odbierają rzeczy, które wcześniej mu pożyczyli. Nadzieja na ocalenie umarła zanim zginął bohater.

Taki właśnie czeka go los. Choma Brut wydaje się z nim pogodzony. Mimo to postrzega siebie w roli ofiary, złożonej mrokowi, by zaspokoić jego okrutny głód:

Значит, выбрали самого никчемного человека и кинули во мрак разъяренный, чтоб пожрал и поутих до другого разу тот мрак, напившись теплой человеческой крови³³.

Autorka nawiązuje do pradawnych, pogańskich tradycji składania krwawych ofiar, by zaspokoić okrutne bóstwa. Sadur prowadzi z czytelnikiem grę religijnymi wartościami, ponieważ tuż obok siebie umiejscowiła w dramacie odniesienia do dwóch całkowicie różnych systemów wiary — pogańską krwawą ofiarę oraz wspomnienia o Bogu. Filozof mówi o Sprawiedliwym Ojcu, który ocali jedynie wartościowe jednostki dla dobrych i pożytecznych rzeczy, a najbardziej niewłaściwe porzuci. Za taką właśnie uważa się bohater, ponieważ pił, nie przestrzegał postu i spędzał czas z kobietami. Nawiązać można do fragmentu Pisma Świętego, a konkretnie do przypowieści o siewcy, w której ten sam rodzaj ziarna wydaje lepszy i gorszy plon. Chociaż w Ewangelii św. Łukasza Jezus wyjaśnia, iż ziarna oznaczają Słowo Boże, to czy nie mogłyby oznaczać również ludzi? Czyżby Sadur ponownie zaznaczyła lukę w systemie wiary? Wiary, której podstawą jest Biblia, źródło pozostawiające szeroki zakres możliwości interpretacji. Czy pod mianem lepszego i gorszego plonu kryją się lepsi i gorsi ludzie? Po każdym zbiorze należy oddzielić ziarno od plew, czyli lepszych ludzi od gorszych. Dlatego właśnie Filozof został „przeznaczony” na śmierć? Czy sprawiedliwy Bóg zdecydowałby się na tak okrutny podział? Przecież Pismo Święte mówi, iż wobec Boga wszyscy są równi. Autorka gra zarówno pradawnymi wierzeniami dotyczącymi krwawych ofiar, jak i chrześcijańską wiarą w jednego Boga, wywołując u czytelnika coraz większe wątpliwości co do wartości wpajanych mu od dziecka. Skoro w dzisiejszych czasach nic nie jest już pewne ani stałe, a tym bardziej święte, to ostoją dla wielu ludzi przestała być także wiara. Rozpowszechniła się teoria „śmierci Boga”, która zdaje się stopniowo zastępować głoszone przez duchownych różnych wyznań prawdy. „Śmierć Boga” stała się fundamentalną metaforą filozofii postmodernistycznej. Figura Boga stanowi w niej symbol zewnętrznej przy-

³³ Ibidem, s. 266.

czynowości, od której postmodernizm pragnie się odseparować, ponieważ uciska ona ludzką nieświadomość. Zdaniem Gillesa Deleuze i Felixa Guattariego zewnętrzna przyczynowość w ogóle nie jest możliwa, a „śmierć Boga” nie przyniosła żadnych skutków, przez co wnioskować można, iż Ojciec nigdy nie istniał. Nauka stała się próbą wyjścia poza ramki otaczającego świata, poznania ponadczasowego obszaru wyższej racjonalności. Inni badacze odwołują się do religii Wschodu i twierdzą, iż teoria „śmierci Boga” proponuje program reinterpretacji samego Stwórcy, a faktycznie stanowi program dekonstrukcji tekstów biblijnych. Na bazie „śmierci Boga” pojawiła się więc koncepcja „śmierci teologii”, wpływająca na zniknięcie z życia ludzkiego wymiaru transcendentnego, który ciągle nakierowywał wydarzenia i myśli na Wszechmogącego³⁴.

Sadurowski bohater, oddając buty, ma nadzieję, iż ktoś kiedyś zrozumie, wkładając je na nogi, jak dobrym człowiekiem był nieżyjący już wówczas Choma Brut. Pojmie to, czego nie dostrzegli ani współcześni mu towarzysze, ani Bóg, w którego ciągle wierzy. Pogodzony z losem, boso, w samych tylko spodniach i koszuli udał się do cerkiewki. Jego jedyną bronią było ziele, które miało go obronić swoją siłą i witalnością. Jest to znów ukłon w stronę pogaństwa, w którego wierzeniach rośliny często odgrywały istotną rolę. Starodawne wierzenia przeplotą się z religią prawosławną w cerkiewce. Idąc do niej, bohater nie ściska w ręce krzyża, ale właśnie ziele. Sadur mówi o tym jakby przypadkiem, na marginesie całego utworu, jednak w świetle całej jej twórczości ma to olbrzymie znaczenie, gdyż ponownie ludowe pogaństwo okazało się silniejsze niż chrześcijaństwo.

W cerkiewce Filozof zapomina już o ziele, koncentruje się bowiem na prośbach i modlitwach wznoszonych do Boga. Jedyny blask w ciemnym pomieszczeniu dobywa się z oblicza Dzieciątka Jezus na ikonie. Choma Brut wie — podobnie jak bohater Gogola — że nie wolno mu spojrzeć na Jaśniepanienkę. Sadur wprowadziła jednak do tej sceny znaczące różnice. Gdy bohater dał się skusić i popatrzył na wiedźmę, ta rzuciła się na niego, ale powstrzymały ją słowa modlitwy do Chrystusa, szybko wypowiedzianej przez bohatera. Autorka dała zarówno jemu, jak i Bogu, który miał go strzec, jeszcze jedną szansę, chcąc tym samym bezwarunkowo udowodnić słabość, któregoś z nich bądź obydwu. Pisarka nie uznała przy tym za niezbędne, by sprowadzić Gogolowskiego Wija. Wystarczyło banalne stwierdzenie bohaterki: „Паныч, мне пальчик больно...”³⁵. Kolejne już sprowadzenie istoty rzeczy do prostoty i zdawkowości, gdyż tak właśnie scharakteryzować można wypowiedź bohaterki, ponownie pozwala autorce podkreślić to, iż Filozof jest przede wszystkim człowiekiem. Jako taki dał się skusić nie tajemniczej posta-

³⁴ Zob. więcej: А.А. Грицанов, М.А. Можейко: *Постмодернизм...*

³⁵ Ibidem, s. 268.

ci z wierzeń ludowych, lecz zwyczajnym słowom kobiety. Właśnie ich przyziemność tak go zaskoczyła. Było to jednak ostatnie, mniej skomplikowane, z opisanych wydarzeń. Później rozpoczęła się prawdziwa walka między dobrem a złem. Filozof przywołuje na pomoc Zbawiciela, wiedźma — szatana. Gdy widzi ona, że to nie skutkuje i w walce wciąż utrzymuje się remis, postanawia odwołać się do potężniejszych sił:

Бог злой, демон злой, демон пустыни, демон горы, демон моря, демон болот, гений злой, громадный Уруку, ветер сам по себе худой, демон злой, охватывающий тело, волнующий тело, клянись небом, клянись землею. Демон, овладевающий человеком, Гигим, причиняющий зло, происходящий от злого демона, клянись небом, клянись землею³⁶.

Jest to prawdziwe akadyjskie zaklęcie³⁷, wzywające pradawnego boga Uruku. To wezwanie stanowi element zagadkowej praktyki, polegającej na zwróceniu się o pomoc do starożytnych archetypów, stworzonych przez dawno wymarłe cywilizacje. Okazało się ono przełomowe w walce dwóch sił. Do cerkiewki zaczęła napływać tajemnicza mgła — znak, iż wiedźma została wysłuchana. Świadczyła ona także o tym, iż pradawne wierzenia ludów sumeryjskich okazały się silniejsze od wiary chrześcijańskiej, będącej stosunkowo nową wiarą. Czy oznacza to całkowitą przegraną Boga? Podczas gdy Jaśniepanienka, otoczona mgłą, wciąż wzywała moce ciemności, Filozof stał nieruchomo „как бы окаменев, обратив мокрое лицо к Младенцу”. Gdy mgła nappełniła już całą cerkiewkę, a Filozof wciąż stał z zamkniętymi oczami, widząc jedynie twarz Jezusa, wiedźma poleciła mu na siebie popatrzeć. Bohater wówczas, bez żadnej konkretnej przyczyny, po prostu na nią spojrzał, praktycznie bez walki. Poddał się mocy czarnych, starożytnych sił, jak przystało na słabą ofiarę, za którą się uznał. Co natomiast zrobił Bóg, by ocalić swego sługę, który błagał Go o ratunek? Otóż nie zrobił nic. Pozwolił, by budynek zawalił się, grzebiąc Filozofa i Jaśniepanienkę pod deskami, belkami i ikonami. Jedynie:

Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и смеясь возносится над обломками³⁸.

Sadur tym samym pozostawia nadzieję na to, że boska moc nie jest jedynie wymysłem bez pokrycia. Jednocześnie jednak przedstawia w swojej sztuce dowody na słabość Boga, na Jego wycofanie się ze świata, który stworzył. Podstawowym dowodem jest istnienie na świecie zła, któremu Stwórca nie

³⁶ Ibidem, s. 269.

³⁷ Zaklęcie to stosowane było przez lud akadyjski, zamieszkujący około 2000 lat przed naszą erą środkową Mezopotamię.

³⁸ H. Садур: *Панночка...*, s. 270.

chce bądź nie może się przeciwstawić. Dlatego Jego świątynia, cerkiewka, uległa zniszczeniu pod wpływem sił ciemności. Ocalała ikona Dzieciątka Jezus ma jedynie przypominać, że bez względu na wszystko nie należy tracić wiary, ponieważ człowiek musi w coś wierzyć. Łatwiej mu wtedy mierzyć się z trudnościami dnia codziennego, a być może także ze złem, które ciągle próbuje go sobie podporządkować.

Wielu współczesnych myślicieli wysuwa tezę o niemocy, ograniczoności i cierpieniu Boga. Jeden z nich, tworząc pod wpływem straszliwego przeżycia, jakim był obóz w Auschwitz, twierdzi:

[...] jeżeli Bóg jest dobry i rozumiały (tak jak mówi o tym Biblia), wtedy nie może być wszechmocny; jeżeli zaś jest wszechmocny i zarazem dobry, nie może być rozumiały. [...] Atrybut wszechmocy musi więc zniknąć³⁹.

Sztuka Sadur w pewnym stopniu pokrywa się z tym twierdzeniem, uwiadczniając słabość i bezsilność Boga wobec cierpień tych, których stworzył. Słaby jest również człowiek, który praktycznie bez walki akceptuje zwycięstwo zła. Autorka zdecydowała się na bazie utworu Gogoła stworzyć zupełnie nowy dramat — negujący wartości, które dotychczas wyznawał czytelnik, pochodzący z określonego kręgu kulturowego, ale także pozostawiający mu iskierkę nadziei na lepsze jutro. Przecież Sadur jako autorka niezwykle tajemnicza i mistyczna nigdy nie udziela jasnych odpowiedzi. W swoim utworze zawarła jedynie poszlaki, które czytelnik może, lecz nie musi wykorzystać, aby rozwikłać tę tajemną zagadkę słabości Boga i człowieka.

³⁹ S. Quinzio: *Przegrana Boga*. Tłum. M. Bielawski. Kraków—Dębica 2008, s. 46.

Марта Неделя-Яник

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СЛАБОСТЬ БОГА ИЛИ СЛАБОСТЬ ЧЕЛОВЕКА В ДРАМЕ НИНЫ САДУР ПАННОЧКА

Резюме

В статье предпринята попытка анализа и характеристики двух основных героев пьесы — Философа и Бога, причём мы сосредоточились на вопросе их слабости. Драма Нины Садур создана по мотивам произведения Гоголя *Вий*, однако писательница предназначила здесь для Хомы Брута совсем другую роль. Она создала своего рода игру религиозными ценностями, в которой пытается указать, кто слабее, Бог или человек. Философ борется со злом в виде Панночки, ждёт помощи Отца, обращается к Нему используя молитвы и просьбы. Создатель должен поддерживать его в этой борьбе.

Садур приводит в драме несколько доказательств того, что Бог слаб или Его вообще нет. Относится при этом к научным исследованиям и мнениям философов, основой для её рассуждений можно считать некоторые предпосылки постмодернизма.

Главные слова: Бог, человек, слабость, зло

Marta Niedziela-Janik

**A POSTMODERNIST GOD'S WEAKNESS OR MAN'S WEAKNESS
IN A NINA SADUR'S DRAMA *PANNOCHKA***

Summary

The subject of this paper is the attempt of analysis and characteristic of two heroes — Khoma and God, from their weakness point of view. This drama is Sadur's dialogic appropriation of Gogol's tale, but she gave here Khoma quite different role from that one, which prepared the author of *Vii*. Together with God they are the part of game of religious worth, in which author attempts to show, who is weaker. Khoma fights with evil in the form of Pannochka, at that time God should support him and, at the beginning, He's indeed doing it.

Sadur includes in her drama some proofs of God's weakness or of that He doesn't exist. She refers to the scientific researches and philosophers' theories. Khoma also doesn't have enough strength to fight with evil. However, although it won, Sadur leaves hope for future.

Key words: God, man, weakness, evil

Między utopią, mitem a historią alternatywną *Moskwa Kwa-Kwa* Wasilija Aksionowa

Andrzej Polak

Poradziecka twórczość Wasilija Aksionowa (1932—2009) oceniana jest niejednoznacznie¹. Część badaczy i krytyków postrzega ją jako udaną kontynuację literackich dokonań z okresu odwilży i zastoju, inni znów zarzucają pisarzowi odejście od literatury wysokiej, oskarżają o chałturę, chęć zysku, pogoń za popularnością. Nadzwyczaj krytycznie najnowsze utwory Aksionowa, podobnie jak poglądy polityczne pisarza, ocenia znana dysydentka, dziennikarka oraz działaczka polityczna Walerija Nowodworska, przypisująca mu² zdradę wyznawanych niegdyś ideałów wolnościowych i demokratycznych. Nowodworska przypomina ponadto, że Aksionow poparł działania wojsk rosyjskich w Czeczenii, a nawet oskarża go o wspieranie polityki Putina. Jej zdaniem pisarz zupełnie niepotrzebnie sankcjonował kompletnie nieudaną ekranizację *Moskiewskiej sagi*; wszystko to miał czynić dla różnorodnych korzyści — wysokich nakładów, honorariów, wznowień. Mimo wyraźnej niechęci No-

¹ Od 1980 do 2004 roku autor *Wyspy Krym* przebywał na emigracji w Stanach Zjednoczonych. W rok po wyjeździe pisarza pozbawiono radzieckiego obywatelstwa, które przywrócono mu na początku lat dziewięćdziesiątych. Za oceanem Aksionow wykładał literaturę rosyjską na tamtejszych uniwersytetach, współpracował z Radiem „Swoboda”, „Głosem Ameryki” oraz kwartalnikiem „Kontinent”. W Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy ukazały się utwory ukończone jeszcze w ZSRR, m.in. powieści *Золотая наша Железка* (1973), *Ожог* (1976), *Остров Крым* (1979), a także zbiór opowiadań *Право на остров* (1981). Aksionow opublikował ponadto szereg nowych utworów: *Скажи изюм* (1985), *В поисках грустного бэби* (1986), *Московская сага* (1989—1993), *Негатив положительного героя* (1995), *Кесарево свечение* (2000). Jedną z powieści (*Желток яйца*, 1989) została napisana w języku angielskim, a następnie przetłumaczona na język rosyjski. W ostatnich latach życia pisarz przebywał najczęściej we Francji oraz w Moskwie. W roku 2004 otrzymał nagrodę Rosyjskiego Bookera za powieść *Вольтерьянцы и вольтерьянки*. Rok później ukazały się wspomnienia zatytułowane *Зеница ока*, potem zaś powieści *Москва Ква-Ква* (2006) oraz *Редкие земли* (2007).

² Podobny zarzut stawia Nowodworska A. Sołżenicynowi i J. Jewtuszence, przeciwstawiając im postawę B. Okudżawy oraz A. Galicza, do końca wiernych wyznawanych zasadom.

wodworska wysoko ocenia niektóre z utworów pisarza, m.in. *Затоваренную бочкотару* (1968), a *Опарзелинэ* i *Выспę Крым* wprost nazywa arcydziełami³. Najnowsza proza Aksionowa nie nadaje się do czytania, jest zwyczajnie nudna — utyskuje z kolei Wiktor Toporow w artykule o znamionym tytule *Совковский гламур*. W opinii krytyka mamy do czynienia z literaturą całkowicie bezwartościową, epatującą czytelnika rosyjskiego m.in. zamorskimi gadżetami. Co prawda *Москiewską sage* uznaje Toporow za sukces, ale wyłącznie rynkowy, przekładający się na wysokie nakłady i tanią popularność⁴. Zdanie Toporowa podziela Andriej Niemzer, oceniający krytycznie zarówno *Новый сладостный стиль* (1996), jak i *Кесарево свечение* (2000)⁵.

Całkiem odmiennie nowe utwory Aksionowa postrzega pisarz i publicysta Aleksandr Kabakow, który chwali autora *Опарзелины* m.in. za odrodzenie rosyjskiego języka literackiego: „[...] он [Аксionow — А.Р.] доказал, что русский язык жив [...], развивается, обновляется, как обновляется всякий здоровый организм [...]”. Kabakow z uznaniem wypowiada się na temat takich powieści, jak *Кесарево свечение* czy *Вольтерьянцы и вольтерьянки* (2004)⁶. „Жывым класыkiem” literatury rosyjskiej nazywa Aksionowa Władimir Bieriezin, zaznaczając jednak, że najnowsze dokonania pisarza spotykają się na ogół z krytycznym przyjęciem⁷. Z kolei według Jeleny Barruelo-González twórczość Aksionowa cechuje świeżość spojrzenia, aktualność idei, stylistyczna niepowtarzalność oraz głębia zagadnień natury moralno-filozoficznej. Jego dojrzała proza jest wolna od sztampy, pełna ironii i zabawy literackiej. Aksionow podejmuje tradycję baśniowości (*сказочность*) i karnawalizacji rzeczywistości, udanie łączy satyrę z metafizyką, fantasmagorię z poematem epickim, groteskę z realizmem⁸.

Równie sprzeczne oceny zyskuje jedna z ostatnich powieści Aksionowa *Москва Ква-Ква* (2006). Według Michaiła Edelsztejna jest to utwór nieudany, mimo wysiłków podjęcia problematyki filozoficznej i podtekstu mitologicznego. Edelsztejn wytyka liczne błędy faktograficzne, jak chociażby ukazanie bohaterów na tle wieżowca MGU, mimo iż gmach projektu Lwa Rudniewa nie był jeszcze ukończony. Glika Nowotkanna studiuje z kolei dziennikarstwo na tymże MGU, choć kierunek ten uruchomiono nieco później; niczym nieuzasadnione wydają się też zmiana imion postaci historycz-

³ В. Новодворская: *Автор «Ожога» уже не жжжет*. <http://www.grani.ru/Culture/Literature/m.126665.html>

⁴ В.Л. Топоров: *Совковский гламур*. http://sceptis.ru/library/id_1383.html

⁵ А. Немзер: *Хоть плачь, хоть смейся*. [http://www.ruthenia.ru/nemzer/jurnaly03\[1\].14.html](http://www.ruthenia.ru/nemzer/jurnaly03[1].14.html)

⁶ А. Кабаков: *Что оставил Аксенов*. <http://www.kommersant.ru/doc/1200206>

⁷ В. Березин: *Аксёнов в литературе*. <http://russ.ru/pole/Aksionov-v-literature>

⁸ Е.Ю. Барруело Гонзалез: *К вопросу о жанрово-стилевых исканиях В. Аксёнова*. ftp://194.226.213.129/text/barruelo_gonzalez_18_44_58_64.pdf

nych czy też niedokładne cytowanie wierszy Władimira Sołowjowa. Powieść jest zbyt długa, obfituje w powtórzenia, nadmiernie eklektyczna (łączy elementy powieści filozoficznej, fantasmagorii, satyry, beletryzowanego pamiętnika). Pisarzowi brakuje ponadto — podsumowuje Edelsztejn — adekwatnego języka, by wyrazić tragiczne (mitologiczne, filozoficzne) sensy, które stara się powieści nadać. Konsekwentne unikanie psychologizmu powoduje, iż przypomina ona komiks o filozoficznych pretensjach⁹. Wyjątkowo krytycznie ocenia utwór wspomniany już W. Toporow, według którego jest to cyniczna, nieudolna i ignorancka chałtura. Krytyk w niewybredny sposób oskarża Aksionowa o rozmiękczenie mózgu, początki Alzheimera i starczy marazm, słabo skrywany pod polityczną groteską. Akcja powieści jest niespójna, nic się w niej nie łączy, pisarz nie wie, co począć ze swymi bohaterami, słowem — brak mu wyobraźni¹⁰. Bardziej wyważoną opinię wyraża Władimir Jelistratow, uznający *Moskwę Kwa-Kwa* za utwór przeciętny, niemniej dla zrozumienia i właściwej oceny dokonania Aksionowa ważny — „по-своему гениален”¹¹. *Moskwa Kwa-Kwa* to, jednocześnie, kicz i farsa, operetka i buda jarmarczna, Bachtinowski karnawał, który korzysta z kilku kategorii śmiechu (*знаков смешного*) — kalamburów, gry słów, neologizmów czy też zaszyfrowanych nazwisk. Według Jelistratowa utwór Aksionowa świadczy o kryzysie pisarstwa ponowoczesnego. Krytyk dostrzega w nim „konwulsje postmodernizmu” (*судороги постмодернизма*), wynikające z chęci połączenia czegoś mądrego z tym, co interesujące dla czytelnika masowego¹².

Wydarzenia opisane w powieści, stanowiącej kolejny wariant modnej ostatnimi czasy historii alternatywnej¹³, rozgrywają się w Moskwie na początku lat pięćdziesiątych — w apogeum stalinowskiego imperium i, jednocześnie, u kresu jego istnienia. Losy głównych bohaterów pozostają w ścisłym związku z historią postaci mitologicznych — Tezeusza, Ariadny i Minotaura. Zarówno sposób funkcjonowania państwa radzieckiego, jak i jego struktura społeczna odsyłają z kolei do utopijnego projektu państwa Platona. Ukształtowane w ciągu trzydziestu lat istnienia ZSRR stosunki społeczno-polityczne,

⁹ М. Эдельштейн: *Комсомолка и два Тезея*. <http://www.russ.ru/layout/set/print/Kniga-nedeli/Komsomolka-i-dva-Tezeja>.

¹⁰ В.Л. Топоров: *Зачем откопали Аксёнова?* http://scepis.ru/library/id_902.html.

¹¹ С. Васильева, В. Елистратов: *Василий Аксёнов. Москва-ква-ква. Сцены 50-х годов*. <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/5/vas22-pr.html>.

¹² Ibidem. Zdaniem Jelistratowa *Moskwa Kwa-Kwa* to kryminał i seks z dodatkiem mydlanego sentymentalizmu. Połączenie mitu i kiczu. Paralelizm dwóch wirtualnych rzeczywistości — kiczowatej (*низ*) i mitologicznej (*верх*). Kicz, czyli miłość i śmierć „в их масскультурном исполнении. Масскультурный эросоганатос”.

¹³ Do bardziej znanych i popularnych historii alternatywnych należą: *Выспа Крым* (1981) W. Aksionowa, *Роммат* (1990) W. Pjecucha, *Убьём в себе Додолю* (1996) N. Romanieckiego, *Гравилет „Цесаревич”* (1996) W. Rybakowa, *Бульдоги под ковром* (1993) W. Zwiagincewa czy też *Все способные держать оружие* (1997) А. Łazarczuka.

mimo pozornego blichtru, w istocie swej przerażające, potraktowane zostały jako realizacja zamysłu greckiego filozofa. Panujące porządki pod wieloma względami przypominają zakończoną niepowodzeniem próbę budowy nowego społeczeństwa, jakiej w IV wieku p.n.e. podjął się w Syrakuzach Dion, tamtejszy władca i przyjaciel Platona.

Zawarty w powieści feeryczny opis stolicy Związku Radzieckiego nieprzypadkowo zredukowany został do kilku symbolicznych miejsc, budynków czy też pomników, składających się na coś w rodzaju umownej dekoracji, w sposób skrótowy, niemalże plakatowy, prezentującej oblicze stalinowskiej Moskwy. Funkcję tę pełnią wieżowiec nad Jauzą, gmach główny Uniwersytetu Moskiewskiego, Centralny Park Kultury, bulwary Kremłowski i Frunzego, jak również prace Tatlina, Dejneki czy rzeźba Wiery Muchiny *Robotnik i kolchoźnica*. Szczegóły z życia ówczesnego undergroundu zostały ograniczone do fascynacji zachodnim tańcem i muzyką. Jak zaznacza Aleksandr Gierasimow, podobną funkcję pełnią przywołane przez pisarza popularne, niesprawdzone opowieści (ludowe legendy) na temat zatrutego szalu, którym Beria miał jakoby udusić Stalina, czy też legendarnej łodzi podwodnej, przeznaczonej do ewakuacji gospodarza Kremla¹⁴. Według Swietłany Wasiliewej skrótowe nakreślenie topografii i atmosfery Moskwy połowy XX wieku powoduje, iż otrzymujemy wizerunek miasta bohatera, pozbawionego skaz Słońca Imperium Rzymskiego, odpowiednika antycznego megapolis. Niemniej jednak retrospekcja Aksionowa nie jest radosną „świetluchą”, wyrazem sprzeciwu i znudzenia wszechobecną „czernuchą”; tekst utworu zawiera jawną krytykę marzenia o kolektywnym szczęściu i powszechnej harmonii, osiąganym kosztem marginalizacji i eliminacji setek tysięcy istnień ludzkich¹⁵. Mimo iż pisarz postrzega stalinowską Moskwę jako miejsce przerażające, stwierdza z kolei Wasilij Szczukin, przede wszystkim kojarzy ją jednak z odległą i piękną pieśnią młodości. Nostalgie i zachwyt powoduje chociażby niewytłumaczalny urok stalinowskiej architektury¹⁶. Jeżeli w założeniu swym architektura ta miała uwodzić mieszkańców imperium, to, przynajmniej, cel ten został niejako osiągnięty.

Historia alternatywna

W zdarzeniach ukazanych przez Aksionowa przewijają się cały szereg postaci historycznych, niekiedy pod zmienionym imieniem bądź nazwiskiem.

¹⁴ А. Герасимов: «Москва Ква-Ква»: новая сага о главном. http://www.litkarta.ru/dossier/gerasimov-ob-aksenove/dossier_1956/.

¹⁵ С. Васильева, В. Елистратов: *Василий Аксёнов. Москва ква-ква. Сцены...*

¹⁶ В. Щукин: *Мифотворчество в стиле соц-арт, или Москва в середине Ха-Ха глазами Василия Аксенова*. <http://www.rospisatel.ru/konferenzija/shjukin.htm>.

Wymieńmy dla przykładu Stalina, Berię, Josipa Broz Tito, Hitlera, Wiktora Abakumowa czy Milovana Đzilasa. Wspomina się też o ważnych wydarzeniach politycznych — II wojnie światowej, kampanii antyżydowskiej i antykosmopolitycznej, sprawie lekarzy kremlofskich, tajnych instytutach naukowych (szarazskach), zjazdach Komunistycznej Partii ZSRR czy walce z titoizmem. Niemniej jednak przebieg opisywanych wydarzeń w kilku wypadkach znacznie odbiega od wersji uznawanej powszechnie za oficjalną. Alternatywny wariant zdarzeń tyczy się m.in. losów Hitlera, w tekście Aksionowa wprowadzonego z Berlina przez atrakcyjną agentkę radzieckiego wywiadu Ariadnę Rürich. Po dotarciu do stolicy Trzeciej Rzeszy piękną agentką zainteresowali się nazistowscy bonzowie — Goebbels i Ribbentrop, po czym została kochanką samego Hitlera. Przy pomocy hrabiego von Stauffenberga uknuto spisek, w wyniku którego zimą 1943 roku grupa przekupionych lotników Luftwaffe (oczywiście następnie rozstrzelanych) przerzuciła fùhrera przez front, do jednego z bunkrów Stalina. W ten oto sposób Ariadna została bohaterką narodową. Według wersji zawartej w utworze bezpośrednią przyczyną kapitulacji oddziałów niemieckich pod Stalingradem była przedłużająca się nieobecność Hitlera. W rezultacie długotrwałych pertraktacji Stalin postanowił uwolnić przywódcę Niemiec i przywrócić mu dotychczasową pozycję. Hitler, który obiecał ograniczyć działania wojenne i doprowadzić do klęski Trzeciej Rzeszy, po raz kolejny wywiódł Stalina w pole — dane go słowa, oczywiście, nie dotrzymał i po upływie kilku miesięcy wszczął ofensywę na Łuku Kurskim. Jednakże, jak wynika z pozostawionej w jego berlińskim bunkrze tajnej notatki, już do końca życia czuł się człowiekiem radzieckim:

Do pani generał-major Rürich od wodza narodu niemieckiego Hitlera. Droga Genosse Rürich, śpieszę pani donieść, że pani zadanie zostało wykonane. Najzaciętszy wróg miłujących pokój narodów świata, Niemcy hitlerowskie, został rozgromiony¹⁷.

Jak się okazuje, sile przyciągania ustroju radzieckiego, wspartego kobiecym pięknem, nie potrafi się oprzeć nawet sam fùhrer, przywódca nieprzyjaznego państwa i twórca wrogiej ideologii, który podejmuje działalność dywersyjną przeciwko własnej ojczyźnie, przyczyniając się do jej ostatecznej klęski. W ten oto sposób Aksionow daje pełną ironii i kpiny interpretację przyczyn radzieckich sukcesów w II wojnie światowej. Oprócz historii wprowadzenia Hitlera sporo miejsca w powieści zajmuje konflikt pomiędzy Stalinem (stalinizmem) a przywódcą komunistycznej Jugosławii, Josipem Broz Titą (titoizmem). Konflikt ten, zapoczątkowany w roku 1948 zerwaniem z Moskwą i przeciwstawieniem się międzynarodowej polityce Stalina, wrogiego

¹⁷ W. Aksionow: *Moskwa Kwa-kwa*. Tłum. J. Redlich. Warszawa 2009, s. 307. Kolejne cytaty pochodzą z tegoż wydania.

zamysłowi utworzenia konfederacji państw bałkańskich, w rzeczywistości ograniczał się do ataków słownych i wrogich gestów. W *Moskwie Kwa-Kwa* ich rywalizacja ma o wiele ostrzejszy, a pod koniec utworu wręcz dramatyczny przebieg. Okazuje się, iż zwolennicy Tity (który osobiście przybywa do ZSRR, by wziąć czynny udział w spisku) prowadzą działalność agenturalną w samej Moskwie, mającą doprowadzić do zgładzenia Stalina i podporządkowania państwa radzieckiego zamysłom przywódcy Jugosławii. Jednym z koordynatorów ich działań jest niedoszły bohater Związku Radzieckiego, generał lotnictwa Gieorgij Mokkinakki¹⁸, przyjaciel poety Kiriłła Smielczakowa¹⁹, głównego bohatera utworu i, jednocześnie, jego rywal do wdzięków Gliki Nowotkannej, córki Ariadny. Ich przyjaźń okazuje się zresztą trwalsza od konfliktu pomiędzy stalinistami i titoistami. Mimo przeciwstawnych poglądów politycznych potrafią się wspierać, są wobec siebie lojalni. Zuchwały plan Jugosłowian przewiduje, już po likwidacji Stalina, wprowadzenie dyktatury Tity, co winno być tym łatwiejsze, że Rosjanie nie znają innego systemu rządów. Jak wyjaśnia sam Tito:

[...]. Najwyższy i całe jego otoczenie nie znają żadnego innego systemu rządzenia niż terror państwowy. To koło zamachowe puścili w ruch bolszewicy na samym początku swojej władzy. Inny sposób rządzenia nie jest im znany. Próbowali z NEP-em, władza zaczęła się im wyslizgiwać z rąk. [...]. Ten [Stalin — A.P.] po wojnie powinien był zrozumieć, że czas już przejść do innej polityki, ale nie zrozumiał, dlatego że nie potrafi tego pojąć, tak jak wampir nie potrafi przestać wysysać krwi. Teraz władza znowu doszła do krytycznej fazy. [...] Została w istocie stworzona niewolnicza utopia, a miliony mają skłonność, czy raczej pociąg do buntu, a właściwie jego niepohamowaną żądzę. [...] Wyobraźcie sobie, jak te wszystkie miliony ruszą na Moskwę. Zniszczą Związek radziecki, a razem z nim cały bolszewizm, dalej zaś, [...] — nastąpi śmierć komunizmu światowego. Przepadnie na zawsze ostatnia utopia dwudziestego wieku, marzenie proletariatu. [...] Nie możemy pozwolić na zagładę tego państwa, stworzonego przez Lenina, pierwszego państwa tak zwanej dyktatury proletariatu, które się przemieniło w dyktaturę wysysającego krew potwora. Nie możemy dopuścić, żeby idea komunistyczna rozwiała się na zgliszczach ZSRR [...].

(s. 276—278)

Plan Tity przewiduje więc zachowanie państwa radzieckiego w obecnym kształcie i wykorzystanie jego potęgi dla własnych celów. Wśród jego realizatorów wywołuje jednakże poważne wątpliwości, które Mokkinakki wyraża następująco:

¹⁸ Jego pierwowzorem wydaje się Władimir Kokkinaki (1904—1985), lotnik, generał lotnictwa, dwukrotny bohater ZSRR.

¹⁹ Pierwowzorem Smielczakowa ma być z kolei poeta, prozaik i dramaturg Konstantin Simonow (1915—1979), laureat Nagrody Stalinowskiej m.in. za tomik wierszy *Przyjaciele i wrogowie*.

Ty, Zorb, przedstawiasz nam się teraz jako bojownik idei, a czy nie powoduje tobą po prostu strach o własną skórę? Nikt nie przeczy, że nieustannie walczysz ze strachem, przenikasz do samego rdzenia potwornego, wrogiego świata, jednakże potem wracasz do swoich pałaców [...], do zachwyconych wrzasków tłumu, do twojej bezpieki, która kontroluje te tłumy oraz obozy koncentracyjne dla tak zwanych stalinowców na Wyspach Piekielnych, czyli wracasz do swojego świata, gdzie sam już stałeś się Najwyższym.

(s. 278)

Podejrzewając intrygę i zdradę, Stalin obmyśla swój własny plan, mający uprzędzić knowania Tity. Zakłada on kontruderzenie i likwidację rewizjonistycznej Republiki Jugosławii. W tym celu Stalin zamyśla koncentrację wojsk na granicy bułgarsko-jugosłowiańskiej oraz blokadę wybrzeży krajów uchylających się od współdziałania. Zamierza też zrzucić kilka dywizji spadochronowych, które podjęłyby działalność agitacyjno-dywersyjną. W planach Stalina ważne zadanie przypada Smielczakowowi — jego oddział (smielczakowcy) winien bezpośrednio zaatakować kwaterę Tity. Przeciwdziałania Stalina okazują się jednak spóźnione i nieskuteczne, został on otoczony ludźmi nielojalnymi (Mołotow), a nawet wrogami, czyhającymi na jego śmierć (Beria). Szturm serbsko-chorwackich hajduków na jedną z dacz Stalina powoduje ucieczkę generalissimusa łodzią podwodną korytem rzeki Moskwy. W ten oto sposób Stalin oraz jego akolici docierają do wieżowca u ujścia Jauzy. Do finałowej rozgrywki, co ma wyraźne znaczenie symboliczne, dochodzi w wieńczącej gmach wieży, w tzw. sali tronowej. W starciu tym pierwszy śmierć ponosi Mokkinakki, zamordowany podstępnie przez zazdrosnego o Glikę Nowotkanną Berię, a następnie sam Stalin, którego zabija ofiarowany mu przez niczego nieświadomą entuzjastkę nowych czasów nasączony trucizną pomarańczowy szal:

Wykwintnym ruchem wykwintnych rąk towarzyszka Parvälainen uroczyście, jak nakażał najbliższy współbojownik [Beria — A.P.], podobny mimo wszystko do hominidy, a nie do zdechłego karalucha, narzuca na bóstwo radzieckiej młodzieży czarodziejską tkaninę [...]. Niewątpliwie teraz wódz podniesie się z fotela, ażeby nadal prowadzić w przyszłość stalowe pułki pokoju i pracy. I rzeczywiście, wstaje, cały spowity w oranż, unosi również ręce, ażeby nawoływać do długiego marszu ku potędze i tkliwości, i pada twarzą w dół, na dywan, żeby się już nigdy nie podnieść.

(s. 441—442)

Chwilę później umiera również Glika, a Smielczakow ginie podczas niedanego szturm na siedzibę przywódcy Jugosławii.

W powieści Aksionowa znaleźć można więcej, chociaż mniej istotnych i nie tak spektakularnych, przejawów historii alternatywnej. Odnotujmy, iż jedna z kochanek Smielczakowa, pochodząca z Hiszpanii Esperanza, została odbita przez laureata nagród stalinowskich generałowi Gagaczelademu, a następnie, z polecenia Stalina, przywrócona prawowitemu mężowi.

Jak utrzymuje W. Toporow, podobny wypadek był udziałem Konstantina Simonowa, przy czym to jemu właśnie marszałek Rokossowski zmuszony był, z nakazu władcy Kremla, żonę zwrócić²⁰. Kolejny to fakt, pozwalający uznać perypetie Smielczakowa za luźną interpretację biografii autora *Dni i nocy*. Z kolei Broz Tito proponuje Stalinowi przyłączenie całej Jugosławii do Związku Radzieckiego na prawach republiki związkowej, co, jak się okazuje, jest perfidnym, podstępny planem, dostatecznie wcześniej przez Stalina odkrytym, a mającym na celu opanowanie Moskwy i likwidację najwyższych przedstawicieli władzy radzieckiej. W powieści wspomina się też o projekcie inkorporacji Finlandii do Republiki Karelskiej, jak również o pomyśle przesiedlenia — już po fizycznej eliminacji Tity — narodów Jugosławii na terytorium ZSRR: Chorwatów do Kazachstanu, Serbów na Ukrainę, a Bośniaków w okolice Kazania, oczywiście dla dobra tychże nacji. Zdaniem Stalina zbyt długie przebywanie w jednym miejscu okazuje się zgubne. Przerażony atakiem hajduków Tity Stalin planuje nieco spowolnić, a być może na jakiś czas nawet wstrzymać kampanię antyżydowską. Ostatecznie, jak optymistycznie zakłada, „Żydzi sami poczekają, są wśród nich jednak patrioci” (s. 419). Oprócz literackiej zabawy biografiami Simonowa i generała Kokkinaki, dowcipne wydaje się również uczynienie najbliższym współpracownikiem Smielczakowa niejakiego Czapajewa, którego nazwisko ewokuje zarówno autora głośnego *Listu filozoficznego*, jak i Czapajewa, słynnego dowódcę Armii Czerwonej.

Utopia Platona

Wizerunek opisanego w *Moskwie Kwa-Kwa* społeczeństwa ogranicza się w zasadzie do przedstawicieli radzieckich elit (komunistycznej arystokracji), przede wszystkim mieszkańców wieżowca nad Jauzą (naukowców, literatów, ludzi kultury, urzędników) oraz najwyższych funkcjonariuszy państwowych ze Stalinem i Bериą na czele. Funkcjonowanie Związku Radzieckiego we wczesnych latach pięćdziesiątych, jak również model zarządzania państwem kojarzą się nieodparcie z utopijnym projektem Platona. Skojarzenie takie tym bardziej jest uzasadnione, jeśli wziąć pod uwagę wypowiedzi głównych bohaterów powieści. Wysokościowiec przy bulwarze Jauskim, jeden z tzw. „tortów weselnych Stalina”, posiada tym samym znaczenie symboliczne — jego mieszkańcy unoszą się wysoko nad miastem, ponad ludźmi zwykłymi, których nie znają i z którymi się nie kontaktują, co potwierdza ściśle hierarchiczny, wertykalny charakter ZSRR, będący w jawnej sprzeczności z głoszoną ideologią. Jedynym przybyszem „z dołu” jest w tym świecie

²⁰ O zdarzeniu tym wspomina W. Toporow w artykule *Зачем откопали Аксёнова?*

cie pochodzący z Kazania młody poeta Kostia Mierkułow, dla bezpieczeństwa używający fikcyjnego nazwiska Iks Iksiński²¹, będący wyraźnym *alter ego* pisarza — cała historia opowiedziana jest z jego perspektywy. To on właśnie, wspominając czasy jeżowszczyzny, wprowadza na karty powieści temat radzieckich łagrów, burząc tym samym radosny nastrój swych rówieśników — dzieci oraz bliskich krewnych prominentów nowego ładu. Wydarzenia, o których wspomina Iksiński, wywołują niemałe zdziwienie Gliki Nowotkannej, a nawet jej sprzeciw, będący, jak się wydaje, rozpaczliwą próbą samoobrony:

[...] — Za co cię wywalili? Za kiepską naukę? Czy może za... hm, hm... za wiersze?

[...]

— Za to, że gdy zdawałem na uczelnię, nie napisałem w ankiecie o rodzicach.

[...]

— A kim są twoi rodzice?

Wzruszył ramionami.

— Nic szczególnego. Matka — była więźniarka, odbywa wieczne zesłanie w Magadan. Ojciec jest więźniem w Workucie.

— Co ty mówisz, Iksiński? — [...] błękit jej oczu już nie przypominał ani Krymu, ani Kaukazu, lecz raczej nieruchome niebo nad wieczną zmarzliną Kołymy. — Co za brednie? Jak to możliwe?! Czegoś takiego po prostu nie może być!

[...]

— Nie chcę słyszeć nic o twojej jeżowszczyźnie!

(s. 128—129)

Zaproponowana przez Aksionowa wizja państwa i społeczeństwa radzieckiego w kluczu platońskim nie jest, oczywiście, czymś nowym. Jak zauważa Simon Blackburn, zarówno Hitler, jak i Stalin mogliby odwoływać się do *Państwa* jako źródła swoich pomysłów. Każdy krok na drodze do realizacji platońskiego idealnego państwa to cios dla demokracji, egalitaryzmu i wolności. Zdaniem badacza Platon wyraźnie wskazuje drogę do piekieł²². W powieści Aksionowa komunistyczny ustrój ZSRR potraktowany został jako *quasi-religijny* kult, którego centrum stanowi nie mauzoleum Lenina, lecz *wysotka* nad Jauzą. Jej mieszkańcy pełnią rolę kapłanów, a ich bogiem jest, oczywiście, Stalin, posiadający w utworze swego chtonicznego sobowtóra, Josipa Broz Tite²³. Jak stwierdza jedna z badaczek, w *Moskwie Kwa-Kwa* daje się zauważyć obecność nieliczącej się z ludźmi utopii, stanowiącej próbę urze-

²¹ Iks Iksiński społeczeństwo radzieckie nazywa wprost niewolniczym, siebie samego zaś postrzega jako „chłopaka z wykletych nizin”.

²² S. Blackburn: *Platon. Państwo. Biografia*. Tłum. A. Dzierzgowska. Warszawa 2007, s. 62. Jednakże — jak słusznie odnotowuje Blackburn — ani Hitler, ani Stalin nie zrobili nic, by osiąść kwalifikacje, które pozwalają stać się godnym panowania. Wszystko, co czynili jako rządzący, nie może być potraktowane jako krok w stronę porządku i rządów sprawiedliwości.

²³ R.M. Hare: *Platon*. Warszawa 1996, s. 71.

czywistnienia platońskiego toposu — miasta filozofów i żołnierzy, w którym „оставлена вакансия поэта”²⁴.

Rozmowy głównych postaci powieści często zahaczają o utopijny projekt Platona, państwo idealne, które w ich odczuciu Związek Radziecki przypomina i ku któremu nieustannie podąża. W tym kontekście nie dziwi spontaniczne i naiwne pytanie Glikerii: „Dlaczego wokół nas jest tyle piękna?” (s. 61), a jej wątpliwości, czy aby na pewno wszyscy obywatele szczęścia owego doświadczają, na sposób iście Platoński rozwiewa Smielczakow: „Idealna republika wcale nie zakłada równouprawnienia” (s. 61). Nadjauzański gmach nazywa on wprost „przybytkiem przyszłej republiki neoplatońskiej”, zasiedlonym przez „królów, filozofów, żołnierzy i artystów”. Zgodnie z utopijną wizją greckiego filozofa, jego mieszkańcom przypadłaby więc rola pomocników strażników, którzy jako jedyni wiedzą, czym jest rzeczywistość, co umożliwi im właściwie sprawowanie rządów. Jednakże zarówno w projekcie Platona²⁵, jak i w omawianej powieści strażnicy ci mają oblicza ponurych despotów, którzy wszystko wiedzą najlepiej, a nad dobro jednostki przedkładają abstrakcyjne pojęcie państwa. Nieprzypadkowo też na paryskim Światowym Kongresie Pokoju Smielczakow cytuje Platona właśnie, a jego słynną metaforę „jaskini” (więzienia ludzkości) przyrównuje do systemu burżuazyjno-kapitalistycznego, z którego ludzkość winna się wyzwolić, co państwo radzieckie właśnie czyni, dążąc do jedynie prawdziwego świata idei, czyli ustroju komunistycznego, a mówiąc ściślej — do tzw. Nowej Fazy. W swym paryskim wystąpieniu Kiriłł stwierdza wprost, iż „odpowiednikiem światła słonecznego jest ideologia komunistyczna, dzieła klasyków marksizmu i wielkiego Stalina” (s. 141). Warto odnotować, iż Smielczakow, zaufany Stalina i wybraniec losu, na co dzień zajmuje się poezją, co pozostaje w sprzeczności z projektem Platona, w którym dla poetów miejsca nie było. Niechęć greckiego filozofa do poetów powodował nieprzeciętny charakter bohaterów ich utworów — bez wyjątku ludzi męźnych, namiętnych, których wizerunek służył rozrywce mas. Poezja oferuje więc jedynie „przedstawienia” życia prawdziwego. Zdaniem Platona dzieła sztuki są oddalone o trzy, a nawet cztery kroki od Rzeczywistości i Prawdy. Tym samym poezja i sztuka do nich nie zbliżają się, co więcej — odwołując się do niższej części duszy, skutecznie od prawdy odwodzą²⁶. Podług Platona winien więc Stalin ludzi pokroju Smielczakowa się wystrzeżać, tymczasem ceni on jego poezję, tak jakby opiewała Dobro samo w sobie, wieszcząc chwałę utopii zrealizowanej. Fascynacja wodza lirykami Smielczakowa, jak również nim samym, zaczyna poetę niepokoić, a nawet powoduje, że czuje się współwinny funkcjonowania okrutnej tyranii:

²⁴ С. Васильева, В. Елистратов: *Василий Аксёнов. Москва ква-ква. Сцены...*

²⁵ Zob. M. Seymour-Smith: *100 najwspanialszych książek świata*. Tłum. J. Mikos. Warszawa 2001, s. 84.

²⁶ S. Blackburn: *Platon. Państwo. Biografia...*, s. 151—152.

Dlaczego właśnie mnie skończony tyran wybrał na swojego przyjaciela? Morderco rodzaju ludzkiego! Po jakiego diabła potrzebny ci poeta? Może satanistycznym węchem wyczułeś sens moich utopijnych bredni o neoplatońskim mieście?

(s. 316)

W trakcie rozmowy z admirałem Mokkinakkim Ariadna przyznaje się do częstych rozważań na temat utopii Platona, a zwłaszcza zamysłu neoplatońskiego państwa-miasta. Niepokoi ją postępująca hierarchizacja radzieckiego społeczeństwa: „Budowa wieżowców w stolicy wykryształizowała w naszym społeczeństwie coś w rodzaju »wysokościowej« grupy obywateli” (s. 159). Nieco przewrotnie stwierdza przy tym, że nie chodzi tu o „leniwą arystokrację, pazernych na pieniądze bogaczy”, lecz „grono umysłów pracujących, talentów, zdolnych działaczy gospodarczych, swego rodzaju platońskich »filozofów«, tylko nie »królów«” (s. 159). Mokkinakki zestawia z kolei trzy społeczeństwa socjalistyczne pierwszej połowy XX wieku, zbudowane na sprzeciwie wobec dyktatu i obłudnej liberalnej demokracji burżuazyjnych plutokratów. W sposób zaczepny stawia on w jednym szeregu — co wywołuje ostry sprzeciw Ksawerego — Stalina, Hitlera i Mussoliniego. Mokkinakki wskazuje następnie na nieprawidłowości i błędy dyktatury nazistowskiej i faszystowskiej, które pozwoliły ostatecznie ZSRR stać się jedynym godnym reprezentantem XX stulecia, państwem, które wciela w życie „marzenie ludzi pracy o jedności, o powstaniu nowej rasy Ziemi!” (s. 161). Przyjaciel Smielczakowa wyraźnie dostrzega zbieżność między utopią Platona a kształtem, jaki przybiera państwo radzieckie, wcielające w życie jego ideę.

Zarówno państwo radzieckie, jak i sam wieżowiec nad Jauzą stanowią zadziwiającą konstrukcję. Budynek ten zwieńczony jest gigantyczną wieżą, mieszczącą pomieszczenia o niejasnym przeznaczeniu — ni to stanowisko dowodzenia, ni to luksusowe apartamenty komunistycznego satrapy, przede wszystkim jednak usytuowany jest tu tajny i skomplikowany system łączności, przy którego montażu pracuje zespół wykwalifikowanych specjalistów i naukowców, na co dzień więźniów Gułagu. Gmach wieńczy więc tajny obóz pracy, tzw. szaraszka, co uznać można za ironiczną interpretację neoplatońskich dążeń władców radzieckiego imperium: „Tak oto ponad dachami Moskwy powstała wysokościowa szaraszka” (s. 400). Okazuje się, że sprawne funkcjonowanie państwa radzieckiego zależy od niewolniczej pracy przeciwników systemu, bez których nowa utopia nie jest w stanie się obejść. W świecie tym naukowcy pełnią rolę krańcowo różną od wyznaczonej im w platońskiej utopii — po wykonaniu zadania staną się niepotrzebni i będą zlikwidowani. W retrospektywnym komentarzu z perspektywy końca XX wieku narrator powieści pogardliwie nazywa gmach „szczytem zaginionej utopii, który Dmitrij Czczulin [architekt gmachu — A.P.] tak sprytnie posadził przeogromną dupą o kilometr od Kremla, pośród śmietników socjalizmu” (s. 451). Okrutne i pozabawione skrupułów rządy radzieckich polityków, budowniczych neoplatoń-

skiej utopii, mocno odbiegają od wzorca wyznaczonego w dziele greckiego filozofa, zakładającego, iż życie klas wyższych winno być surowe niczym w Sparcie. Sprawowanie władzy, co Platon specjalnie podkreślał, jest zajęciem niewdzięcznym, działalnością dla dobra ogółu, wykluczającą czerpanie korzyści osobistych. Dlatego też władcy mieli sprawować rządy niechętnie, przede wszystkim powodowani obawą, by władzy nie przejęli gorsi od nich. Zdaniem Platona tylko prawdziwy filozof nadaje się do rządzenia, tylko on bowiem nie ugania się za przyjemnościami i posiada wiedzę na temat prawdziwego Dobra²⁷. Z założeniem tym radziecka praktyka ma, oczywiście, niewiele wspólnego, a tzw. pomocnicy (Smielczakow, Nowotkanny, Ariadna) wykazują wyjątkową naiwność, zaślepienie lub też zwyczajną obłudę. Platon zakładał co prawda, że rządzący nie będą przez prawo ograniczeni, mogą je zgodnie ze swą wolą zmieniać i stosować, jednakże przy założeniu, że władca posiadał sztukę rządzenia, że kieruje się wyłącznie Dobrem²⁸. Bohaterowie powieści Aksionowa wydają się postawieni przed zasadniczym dylematem, który można wyrazić następująco: jeśli naszym celem jest życie dobre, czy nie musimy pozostawić kierowania naszym życiem tym, którzy wiedzą, czym ono jest?²⁹

Ukazany przez Aksionowa obraz społeczeństwa radzieckiego na różne sposoby do państwa Platona nawiązuje. Zasadne więc będzie porównanie mieszkańców Moskwy do demosu starożytnych Syrakuz, gdzie Dion, przyjaciel i wychowanek Platona, próbował projekt filozofa wcielić w życie³⁰. W sposób ironiczny wskazuje Aksionow na pewną odmienność w traktowaniu — w Moskwie i Syrakuzach — ludzi kalekich, w wyniku działań wojennych oszpeconych, pozbawionych np. kończyn. Otóż w państwie Diona spotykało się ich o wiele częściej — czczono ich wszak jako bohaterów, tymczasem w Moskwie skutecznie ich odizolowano, nie chcąc psuć wizerunku „grodu jako »stolicy szczęścia«”. Ten subtelny szczegół tłumaczy zasadniczą różnicę w traktowaniu — podmiotowym lub przedmiotowym — ludzi zwyczajnych. Znając rezultaty komunistycznego eksperymentu zestawianego w powieści z utopią Platona, jej narrator wydaje się podzielać sąd tych dwudziestowiecznych myślicieli, którzy potępiali starożytnego filozofa z powodu jego wyrażonej niechęci do „demokracji”. Należy jednak zaznaczyć, iż Platon nie lubił

²⁷ R.M. Hare: *Platon*. Warszawa 1996, s. 71.

²⁸ *Ibidem*, s. 71—72.

²⁹ Szerzej pisze na ten temat R.M. Hare: *Platon...*, s. 76—78.

³⁰ Dion postanowił stworzyć w Syrakuzach republikę zgodną z platońskimi ideałami. Eksperyment ten zakończył się jednak ogólną katastrofą. Wychowanek Platona doskonale wiedział, że mieszkańcy państwa nie przystaną na wprowadzenie utopii, dlatego też postanowił nowy ustrój narzucić siłą, dla dobra ogółu. To przecież on właśnie oraz jego mentor Platon wiedzieli, co dla innych będzie najlepsze. Historia ta niewątpliwie przypomina postępowanie bolszewików po roku 1917. Zob. M. Seymour-Smith: *100 najwspanialszych...*, s. 81.

konkretnej formy demokracji, tej mianowicie, której niedoskonałości obserwował na własne oczy (skazała ona na śmierć m.in. jego nauczyciela, Sokratesa). Dlatego też uważał, że greckie miasta-państwa czeka zagłada, jeśli władcy nie zostaną filozofami lub też filozofowie — władcami³¹. Druzgocąca ocena projektu Platona, którą wyrażają Mokkinakki oraz narrator powieści, wydaje się bliska stanowisku Karla Poppera, niewahającego się nazwać autora *Państwa* „pierwszym faszystą”³².

Powieść Aksionowa nie tylko korzysta z platońskiej utopii, lecz — idąc dalej — zawiera projekt jej ostatecznego urzeczywistnienia, tzw. Nową Fazę, opracowaną w szczegółach przez samego Stalina, który wyjawia swą myśl Smielczkowowi:

[...] Oto co ci powiem: Ta dziewczyna [Glika — A.P.] powinna zostać owocującą matką Nowej Fazy.

— Nowej Fazy, Józefie?

— Właśnie tak, Kirille. Weź ją sobie do łóżka i rób z nią dzieci. Od razu spostrzeżesz, że zaczęła się Nowa Faza naszego szczęścia.

(s. 100)

Zaprojektowana przez wodza narodu Nowa Faza ma być rodzajem nowej religii, która porwie ludzkość. Zastanawiając się nad znaczeniem słów Stalina, Smielczakow wyczuwa ich religijne, a nawet eschatologiczne przesłanie:

Może on, tak jak i ja, wierzy, że wstanie z martwych w bolszewickiej Walhalli jako nowy bóg, jako twórca jeszcze nieznaney nam religii?

(s. 317)

Nie pojmując sensu okrucieństw i zbrodni popełnionych z rozkazu tyrana, Smielczakow, niemalże w geście rozpacz, przyjmuje postawę oddanego stalinowca, chwytając się idei, podsunętej mu niegdyś przez samego Stalina:

A zatem po co, mimo tych wątpliwości, wykonuje wszystkie jego rozkazy [...]. Odpowiedź jest jedna: Dlatego że jestem stalinowcem! Nie wierzę, że tylu ludzi zostało zamordowanych bez powodu, a wśród nich mój ojciec. Na tych ołtarzach ofiar rodzi się nowa religia; cóż jeszcze może się zdarzyć, co może być inaczej?

(s. 317)

³¹ Ibidem, s. 80—81.

³² Ibidem, s. 81. Myśl tę zawarł Popper w swym głównym dziele *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*. Jak podaje Simon Blackburn (*Platon. Państwo. Biografia...*), Platona należy uznać, według Poppera, za przodka nazizmu, stalinizmu i każdego systemu, który jednostkę podporządkowuje kolektywowi. Platon to niebezpieczny specjalista od utopijnej inżynierii społecznej, kompletnie nie liczący się z krnąbrnym i bałaganiarskim charakterem materii ludzkiej, nad którą pracuje. Równie krytycznie oceniał Platona Fryderyk Nietzsche, który oskarżał go o sadyzm, ascetyzm i pragnienie zniszczenia życia.

Na temat Nowej Fazy stalinizmu Glika i Smielczakow dyskutują w dzień dla państwa radzieckiego szczególnie — 1 maja 1952 roku. Oboje są przekonani, iż po śmierci Stalina przejdzie do Nowej Fazy, stając się Bogiem. W ten oto sposób, jak stwierdza W. Szczukin, Aksionow wyraża obawę, iż stalinizm może zachować swą żywotność i odrodzić się w przyszłości, ludzkość bowiem nie jest w stanie wyżyć się utopii³³. Glika natomiast, do końca życia wierząca w towarzysza Stalina, stałaby się kimś w rodzaju kapłanki, czy też nowej świętej przyszłej ogólnoswiatowej religii. Śmierć młodej entuzjastki będącej symbolem utopijnego państwa oznacza — stwierdza M. Edelsztejn — ostateczną zagładę świętości i koniec utopii. Zapowiedzią końca systemu staje się jej romans z titoistą Mokkinakim³⁴.

Tezeusz i Minotaur

Zdarzenia opisane w *Moskwie Kwa-Kwa* stanowią luźną transpozycję mitu o Tezeuszu, Minotaurze i Ariadnie, będącego, oprócz historii alternatywnej oraz utopii Platona, jedną z trzech zasad konstrukcyjnych powieści. Paralelność zdarzeń rozgrywających się w stolicy stalinowskiego imperium i historii zapisanej w greckim micie posiada uzasadnienie ideologiczne. Jak przekonuje M. Edelsztejn, radziecki kult był raczej natury pogańskiej niż chrześcijańskiej — dlatego też głównym mitem, z którego czerpie powieść Aksionowa, jest historia Tezeusza i Minotaura, wzbogacona, mającymi marginalne znaczenie, wątkami Ariadny oraz Ikara. Tragizm położenia nowego Tezeusza (Smielczakow) polega na tym, iż walcząc z jednym potworem (Tito), chcąc nie chcąc służy drugiemu (Stalin), nic Ariadny nie jest w stanie go uratować³⁵.

Nawiązania do wspomnianego mitu znajdujemy w powieści niemal na każdym kroku. Jej główni bohaterowie, zagubieni w labiryncie stalinowskiego imperium, na różne sposoby uwikłani są w historię nowego Tezeusza. Już w trakcie studiów Smielczakow zainteresował się poważniej mitem o kretańskim potworze, wtedy też postanowił napisać poemat zatytułowany *Nic Ariadny*. W trakcie wojny, dziwnym trafem (fatum?), dostał się zresztą na Kretę. Treść odczytanego przezeń na spotkaniu z młodzieżą poematu budzi niepokój współpracującego z władzą męża Ariadny, której pierwotnie utwór był dedykowany. Ksawery, uznający poemat za wyjątkowo nieprawomyślny, wywrotowy i niebezpieczny, ostrzega poetę wprost:

[...] jednakże nikt nie odwołał walki z kosmopolityzmem o naszą godność narodową. Zamierzamy nieść światło, oczyszczać horyzont, a ty w tym poemacie piszesz o ciem-

³³ В. Щукин: *Мифотворчество в стиле соц-арт, или...*

³⁴ М. Эдельштейн: *Комсомолка и два Тезея...*

³⁵ Ibidem.

ności. Twój bohater porusza się w całkowitym mroku, a w głębi niego czeka go kwintesencja ciemności, która zabija wszystkich podążających labiryntem. [...] Piszesz te wierszydła, [...] i nie zdajesz sobie sprawy, czym jest ta ciemność, kto to jest Minotaur, ta kwintesencja ciemności?

(s. 91)

Zaproponowana przez Nowotkannego interpretacja poematu jest wielce wymowna. Utwór Smielczakowa odczytuje on jako opowieść o nowym potworze, zabijającym każdego, kto dociera w jego pobliże, zbyt blisko władcy. Wspomnianego potwora obaj kojarzą zgodnie ze Stalinem. Utwór można więc uznać za śmiałą diagnozę sytuacji, w jakiej znajdują się zarówno główni bohaterowie powieści, jak i bliscy współpracownicy Stalina. Niezbyt przekonująco wypada w tym świetle próba obrony Smielczakowa, tłumaczącego Ksaweremu, iż wspomniana w poemacie ciemność tak naprawdę oznacza niebezpieczeństwo nowej wojny; kwintesencją owej ciemności ma być Pentagon, którego siedziba przypomina swym kształtem pentagram, znak szatana. Kirył doskonale zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa swego położenia, wie, że bliskie relacje z kremlowskim władcą mogą być zgubne. Mimo wszystko, kierowany pewnym fatalizmem, przystaje na rolę nowego Tezeusza:

[...] wchodzę jak Tezeusz do labiryntu Minotaura, z tą tylko różnicą, że ja nie mam ani miecza, ani nici Ariadny.

(s. 94)

Przyjaźń Stalina oznacza dlań ciągle niebezpieczeństwo, dlatego też nocna obserwacja Kremla powoduje w nim narastający strach:

Nagle poczuł [Smielczakow — A.P.] za plecami czyjąś obecność. Gwałtownie się odwrócił. W mroku pokoju — niczym antracyt — czerniał Minotaur.

(s. 103)

Wiadomość o poemacie Smielczakowa szybko dociera do gospodarza Kremla, który nie ma wątpliwości co do zawartej w nim symboliki; Stalin doskonale wie, iż to, co „czarniejsze od mroku”, oznacza właśnie jego. Zgodnie przystaje jednak na wyznaczoną mu przez poetę rolę Minotaura, którego, powodowany kaprysem i niewytłumaczalnym przywiązaniem, nie każe zlikwidować. Proponuje zresztą własną interpretację roli Smielczakowa jako Tezeusza — postanawia wysłać go z tajną misją, mającą doprowadzić do likwidacji drugiego Minotaura, Broz Tity. Jak tłumaczy:

Masz szansę dokonać wielkiego bohaterskiego czynu, zostać Tezeuszem Związku Radzieckiego. Zrozumiałeś mnie? Sprzątniesz drugiego byka z labiryntu dziejów.

(s. 241)

Nadanie nowego znaczenia poematowi Smielczakowa świadczy o wyjątkowej umiejętności Stalina wykorzystywania dla własnych celów ludzi potencjalnie niebezpiecznych, lecz zdolnych, przydatnych w sytuacji zagrożenia.

W powieści Aksionowa Stalin kilkakrotnie zostaje przyrównany do diabła. Bunkry Stalina, gdzie przetrzymywany jest Hitler, przypominają pałac Lucyfera, Smielczakow zaś, jak twierdzi Mokkinakki, kuszony jest przez siłę nieczystą, identyfikowaną ze Stalinem. Taki sposób ukazania wodza narodu wpisuje się w charakterystyczne dla autora *Moskwy Kwa-Kwa* demoniczne obrazy, uosabiające siłę niszczącą radzieckiego imperium. Jak odnotowuje Jelena Barruelo-González, kolejny to przypadek, gdy radziecki totalitaryzm przyrównuje Aksionow do sił infernalnych. W jego utworach odnajdujemy wiele postaci demonicznych, będących alegorią władcy. Motyw kuszenia Smielczakowa to przejaw działalności siły demonicznej, zainteresowanej współpracą twórców z władzą radziecką³⁶. Pokusie tej ulega także Smielczakow, któremu — w konsekwencji — nie udaje się wydostać z labiryntu wydarzeń, a prześladujący go Minotaur ostatecznie rozdeptuje poetę. Aksionow wprowadza istotną innowację do historii Minotaura, którego zabija, co prawda nieświadomie, Glika Nowotkanna, czyli nowa Ariadna.

Nieprzypadkowo jedna z siedzib-kryjówek Stalina przypomina jej lokatorowi labirynt, niepokoi go jej skomplikowany systemem korytarzy, w którym z łatwością można by było go zaatakować. Możliwość postrzegania Stalina jako Minotaura znajduje dodatkowe potwierdzenie w nazwaniu Gliki imieniem Pazyfae, żony Minosa, która ogarnięta szaleństwem i pożądaniem współżyła z zesłanym przez Posejdoną białym bykiem. W wyniku tego bezbożnego, przeciwnego naturze uczucia, zrodził się właśnie Minotaur — pół człowiek, pół byk³⁷. Fascynacja córki Ariadny Stalinem, jej niezachwiana wiara w ojca narodu, wywołuje ironiczny komentarz Mokkinakkiego:

Między nami mówiąc, Pazyfae [do której Glika sama się porównuje — A.P.] była niezłą heterą. Spółkowała z potworami [...].

(s. 205)

Kochanek Glikerii obawia się, że jej entuzjastyczna wiara i płomienna miłość mogą w przyszłości przyczynić się do narodzin *quasi*-religijnego kultu.

Historia Jurki Donderona, jednego z przedstawicieli tzw. złotej młodzieży (*styliagi*), ewokuje z kolei mit o Dedalu i Ikarze. W wyniku zasądzonej mu kary Jurka dostaje się do tajnej szarazki, usytuowanej w wieży wysokościowca nad Jauzą, gdzie spotyka pochodzącego z Berlina Zachodniego naukowca, Zatuwaro Boncz-Brujewicza. W szybkim czasie uczony zostaje

³⁶ Е.Ю. Барруэло Гонзалез: *К вопросу о жанрово-стилевых исканиях...*

³⁷ Zob. na przykład: J. Schmidt: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Warszawa 1992, s. 238.

mentorem młodego Donderona. Słuchają wspólnie zakazanych audycji radiowych (zbliża ich fascynacja jazzem), pracują, wymieniają poglądy, obserwują okolicę z wysokości wieży. Uwagę Jurki przyciągają fruwiąca wokół ptaki, zastanawia się, dlaczego ludzie nie potrafią tak szybko latać. W odpowiedzi Boncz-Brujewicz opowiada mu historię wynalazku Leonarda da Vinci oraz nieudanej próby jej udoskonalenia przez radzieckiego konstruktora Tatlina. Jak się okazuje, towarzysz Donderona zdołał zbudować ów przypominający szybowiec mechanizm. Niemiecki uczyony proponuje Jurce, by skorzystał z wynalazku i spróbował odzyskać wolność. Ostatecznie Donderon przystaje na ryzykowny plan i, niczym Ikar, szybuje w dół, ku wolności. W przeciwieństwie do mitologicznego bohatera udaje mu się bezpiecznie wylądować, niemalże wprost w objęcia Gliki i Smielczakowa, którzy, mimo oddania Stalinowi, pomagają mu umknąć przed pościgiem. Nieprzypadkowa wydaje się zbieżność losów Dedala oraz Boncz-Brujewicza, będącego jednym z tysięcy zmuszanych do współpracy naukowców. Jak wiadomo, to Dedal właśnie zbudował na Krecie ogromny Labirynt, w którym Minos ukrył Minotaura, za co został zresztą sowiec wynagrodzony. W ten oto sposób Boncz-Brujewicz przyczynia się swą wiedzą do powstania nowego labiryntu — stalinowskiego imperium, ale zamiast zaszczytów czeka go śmierć. Jego postać symbolizuje więc sytuację tysięcy uczonych w państwie radzieckim, na różne sposoby przymuszanych do współpracy z władzą. To wielokrotnie eksploatowane w literaturze zagadnienie w powieści Aksionowa przyobleczone zostaje w mitologiczne szaty.

Moskwa Kwa-Kwa nie należy z pewnością do dzieł wybitnych, nie wydaje się jednak takich pretensji rościć. Utwór należy uznać za kolejną z modnych ostatnimi czasy w literaturze rosyjskiej antyutopii czy też — jak dododzi S. Wasiliewa — anty-antyutopii, w której akcent zostaje przeniesiony z „социального критицизма отпавшего от идеала будущего общества на некий космический мифологизм: в пространстве мифа, как известно, все крайности аннигилируются и, как в кокон, заключаются в великий «агон» жизнь-смерть”³⁸. Powieść Aksionowa stanowi ponadto modelowy wręcz przypadek „literatury środka”, przez Siergieja Czuprynina nazwanej „middle-literaturą”³⁹. Opowieści swej, utrzymuje J. Barruelo-González, nadał pisarz formę rzadką, polegającą na fikcjonalizacji historii, rozmywaniu granic między tym, co elitarne, a tym, co masowe, jak również odejściu — dzięki zastosowaniu parodii — od typowej dla literatury rosyjskiej władzy pisarza nad czytelnikiem. Celem Aksionowa wydaje się stworzenie struktur narracyj-

³⁸ С. Васильева, В. Елистратов: *Василий Аксёнов. Москва ква-ква. Сцены...*

³⁹ Badacz używa tego terminu np. w: С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу*. http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php

nych opartych na grze semiotycznej, dążenie do przewyciężenia świadomości utopijnej (утопическое сознание), jak również wszelkich projektów totalitarnych (монологизм). Koncepcja ta dowodzi sceptycznego stosunku autora *Wyspy Krym* do wszelkich ideologii⁴⁰. Utwór Aksionowa stanowi nostalgiczny, niemniej mocno krytyczny i ironiczny, opis życia uprzywilejowanej mniejszości stolicy radzieckiego imperium w początkach lat pięćdziesiątych. Zarówno posłużenie się greckim mitem, jak i upodobnienie stalinowskiej wersji komunizmu do koncepcji Platona przydaje ukazanym zdarzeniom wymiaru ponadczasowości, powtarzalności ludzkich błędów, wynikających z odwiecznego marzenia o ludzkości szczęśliwej, zamieszkującej świat idealny, maksymalnie uporządkowany, w swej istocie jednakże potworny.

⁴⁰ Е.Ю. Барруэло Гонзалез: *К вопросу о жанрово-стилевых исканиях...*

Анджей Поляк

МЕЖДУ УТОПИЕЙ, МИФОМ И АЛЬТЕРНАТИВНОЙ ИСТОРИЕЙ *МОСКВА КВА-КВА* ВАСИЛИЯ АКСЁНОВА

Резюме

Настоящая статья посвящена одному из последних романов В. Аксёнова. Её автор обсуждает смыслы, затронутые в произведении с помощью трёх тематических категорий, на которых построена *Москва ква-ква* — греческого мифа о Тезее и Минотавре, утопического проекта государства Платона и альтернативной истории. Действие романа разворачивается в столице Советского Союза в последний период правления Сталина, который стремится к созданию новой религии (Новая Фаза). В Москве происходит решающее сражение между сторонниками Сталина и его злейшего врага, предводителя Югославии, Броз Тито. Образ главного героя, Кирилла Смелъчакова, во многом повторяет путь Тезея, одной из центральных фигур аттической мифологии, который сражается с двумя новыми Минотаврами — Сталиным и Тито. Изображённая в произведении структура сталинского государства и советского общества, кажется унаследованной у греческого философа.

Главные слова: антиутопия, миф, альтернативная история, Аксёнов, Сталин

Andrzej Polak

**BETWEEN A UTOPIA, MYTH AND ALTERNATIVE HISTORY
MOSKWA KWA-KWA BY WASILIJ AKSIONOW**

Summary

The article is devoted to one of the last novels by W. Aksionow. The author of the article, pointing to the senses included in the work, makes use of three thematic categories *Moskwa Kwa-Kwa* was based on, namely the myth of Theseus and the Minotaur, a utopian project of Plato's nation, and an alternative history. The action takes place in the capital of the Soviet Union in last years of Stalin's ruling aiming at the creation of a new religion (New Phase). In Moscow, in the meantime, a decisive conflict between Stalin's advocates and his enemy, Josip Broz Tito, a Yugoslavian ruler appears. The picture of Kiriłł Smielczakow, the main character of the novel, refers to the fate of Theseus, one of the key figures in the Ancient mythology in many respects. Kiriłł fights with two Minotaurs: Stalin and Tito at the same time. The structure of the Soviet nation and society presented in the article seems to owe Plato's utopian vision.

Key words: anti-utopia, myth, alternative history, Aksionow, Stalin

Postmodernistyczna „rzeczywistość” według Olega Bogajewa a ponowoczesne znamiona Nietzscheańskiej kultury

Ewelina Cempa

Zawróć i idź w ślady, którymi ludzkość znaczyła swój wielki, pełen bólu pochód przez pustynię przeszłości [...] W Twoich to rękach, by wszystko, co przeżyłeś [...] rozplynęło się całkowicie w twym celu. Tym celem jest: samemu stać się koniecznym łańcuchem ogniw kultury i z tej konieczności wnioskować o konieczności pochodzenia kultury ogólnej¹.

F. Nietzsche

Rzeczywistość daje się poznać poprzez jej doświadczanie, które staje się całościowym, autonomicznym, uniwersalnym i wyjątkowym ludzkim aktem przeżywania bytu. W tym bycie, własnym jestestwie, zanurzeniu we własne „ja”, staramy się zrozumieć, kim tak naprawdę jesteśmy oraz jaką rolę odgrywamy w otaczającym nas świecie. W banalności tych pytań kryje się prawda, która — rozpatrywana w kategorii postmodernizmu, obwieszczonego wszem i wobec bankructwa wartości — staje się wyzbytą ze swego znaczenia językową strukturą, ujmującą jedynie w swych post- i prefiksach powierzchowną wiarygodnością. Pozostaje z niej jedynie puste zawierzenie w możliwość samopoznania i zrozumienia własnej historii, tożsamości, kulturowej przynależności, co determinuje naszą osobowość. Trudno więc odgadnąć i pojąć przyczynowość następujących po sobie faktów „stawania się” — zarówno w przeszłości, jak i „tu i teraz”, skoro wszystko to, co było prawdziwe i znajome do tej pory, traci we współczesnym świecie pierwotny sens i znaczenie. Jak podkreśla Paweł Pieniążek:

I tak, prawda absolutna okazuje się prawdą relatywną i zawsze cząstkową, poznanie przekształca się w bezkresną interpretację, świadomość okazuje się powierzchnią i symbolicznym epifenomenem wywłaszczających ją z królewskiej autonomii i determinujących jej poznawczą aktywność sił i struktur; język nie odzwierciedla idealnych, za-

¹ F. Nietzsche: *Ludzkie, arcyłudzkie*. Tłum. K. Drzewiecki. Kraków 2003, s. 177.

wartych w świadomości znaczeń, lecz stanowi zmistyfikowaną, pozbawioną własnego znaczenia, „retoryczny” wyraz owych ukrytych sił i struktur².

Brak możliwości całościowego poznania bytu rzeczywistości, tym samym też samego siebie, oraz następujące przewartościowanie wartości, które w Nietzscheańskiej dialektyce stanowi fakt samozaprzeczenia, pozwalają stwierdzić, iż z tej krytycznej strategii wyłania się dekonstrukcyjny dyskurs niepoznawalnego, nieprzedstawialnego świata, który w swej przypadkowości i niespójności dąży do samounicestwienia, samodegradacji. Przyczyną takiego stanu rzeczy — jak podkreśla Oleg Bogajew, jeden ze znanych i cenionych rosyjskich dramaturgów, proklamujący w swych sztukach ideę upadku kultury, zaniku wartości oraz prawdy (zob. załącznik 1.) — jest człowiek kwestionujący swą osobą i postępowaniem autonomię świadomości. W jednym z jego utworów — *Тайное общество велосипедистов* (*Tajne stowarzyszenie rowerzystów*) — owa świadomość, a właściwie jej brak, doprowadza bohaterów do skrajnych zachowań. Chodzi tu o członków jednej rodziny, którzy zatracają się całkowicie w namiętym oglądaniu telewizji. Tracą przy tym poczucie czasu, a co najważniejsze — własną osobowość. Nikt już nie wie, kim jest. Każdy zaczyna żyć w swym zamkniętym, chorobliwym, wyimaginowanym świecie, wyobrażając sobie, że wcielił się w rolę ważnych i znaczących postaci ze świata polityki, show-biznesu. Sytuacja ta nie napawa optymizmem, tym bardziej że relacje panujące w tej rodzinie opierają się na wzajemnej ignorancji, lekceważeniu i ciągłych wyzwiskach, co doprowadza w efekcie końcowym do rozpadu ogniska domowego. Brak jedności, porozumienia, zaufania wobec bliskich nam ludzi potwierdzają znamiennej myśl autora, że współczesny człowiek jest wewnętrznie rozbity, rozczłonkowany, zdegradowany. Nie potrafi kochać, współczuć, nie interesuje go jego życie, rodzina, otoczenie.

Dzieje się tak, ponieważ — zgodnie z radykalnym procesem rozwoju kulturowo-społecznego — w nowoczesnym świecie jawimy się „podmiotami wielościowymi”, posiadającymi według Nietzscheańskiej koncepcji, dwoistą naturę, wynikającą z zaistniałego rytmu życia. Ten rytm, „współczesna ruchliwość”, „współczesny hałas i gorączka” zmuszają nas, z jednej strony, do walki, do „naturalistycznych dyspozycji popędowych”, z drugiej jednak — do wycofania się w głąb siebie, wyalienowania ze środowiska. Takiego rodzaju osobowościowa nierównowaga powoduje, iż popadamy w niepokój, stajemy się „bezmyślni” i „nierozumni”, „neuropatycznie nadwrażliwi”, co sprzyja poczuciu beznadziejności, bezczynności, pustki. Tę chorobliwą pustkę, wynikającą z wypalenia, zmęczenia „całym ciężarem kultury”, rozwojowymi tendencjami cywilizacyjnymi, staramy się zapełnić nowym modelem ujmowa-

² P. Pieniążek: *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*. Łódź 2006; cytata pochodzi ze strony: www.filozof.uni.lodz.pl [data dostępu: 20.01.2012].

nia rzeczywistości. Proces kulturowej regeneracji współczesnego człowieka nie następuje jednak zbyt szybko, co widać na przykładzie Bogajewowskich bohaterów. Próby wyzwolenia się z niemocy, wyjścia z impasu, odejścia od kulturowego i mentalnego zubożenia doprowadzają, niestety, tylko do głębszego kryzysu. Dlatego i tak absurdatne życie postaci *Tajnego stowarzyszenia*... staje się jeszcze bardziej nudne i bezbarwne, a samo ich bezsensowne zachowanie posiada swą motywację w sztucznej, fikcyjnie wykreowanej rzeczywistości, będącej jedynie grą, pozorem.

Analizowany w niniejszym artykule utwór oddaje znane i typowe dla współczesnej kultury zachowania oraz postawy ludzkie, które w pełni odzwierciedlają ponadczasową Nietzscheańską myśl, kwestionującą pozytywny obraz ponowoczesnej rzeczywistości człowieka. W tej rzeczywistości — jak wynika z pluralistycznej wizji kultury filozofa — społeczeństwo nie jest zdolne do „kulturotwórczego tworzenia”, tak więc sam człowiek staje się bezwartościowy, bierny, pozbawiony wszelkich zasad moralnych. Reprezentantami takich negatywnych cech są bohaterowie dramatu — Matka, Ojciec, ich Córka oraz mieszkający z nimi w jednym z osiedlowych mieszkań Babka i Dziadek. Te postaci poprzez swoje absurdatne zachowanie w pełni podkreślają ideę oraz przewodnią myśl autora utworu, bliską znanemu filozofowi, że we współczesnym świecie nie ma miejsca na podniosłe ideały oraz wartości. Kultura, sztuka, szacunek dla tradycji, historii, własnej tożsamości zatraciły swój sens. Nikt już nie chce obcować z literaturą. Zaprzestaje się pielęgnowania języka „ojczystego”, poprawnej wymowy, dbania o wartość słowa. Tego wszystkiego bowiem powinny uczyć instytucje oświatowe i kulturalne. Niestety, szkoły, kina, muzea, teatry przestają „uczyć” oraz „wychowywać”. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest jednak nie tylko brak pieniędzy na dokształcanie i ukulturalnianie, ale zwyczajne zubożenie mentalne człowieka naszych czasów.

Świadczy o tym chociażby fakt przedstawienia w dramacie rodziny, jednej z wielu, której członkowie poszukują sposobu na spędzanie wolnego czasu. Okazuje się, że tym cudownym lekarstwem na nudę jest bezmyślne wpatrywanie się w ekran telewizora, w którym to można jedynie obejrzeć setny odcinek serialu albo kolejne naszpikowane sensacjami wiadomości. Wszelkie telewizyjne informacje oraz programy, z jakimi współczesny widz ma do czynienia, nie niosą żadnego przesłania oraz nie dostarczają należytej wiedzy, wręcz przeciwnie — one tylko ogłupiają przeciętnego zjadacza chleba, czyniąc z niego bezmyślnego, pustego, „wypatroszonego” mentalnie i duchowo człowieka, niezastanawiającego się nad własną egzystencją. Tak też dzieje się z bohaterami Bogajewa, którzy pod wpływem ulubionych programów telewizyjnych zachodzą w ciążę. Matka spodziewa się zatem dziecka Ministra Kultury, którego wystąpienia śledziła z wielkim zainteresowaniem, pragnąc mieć takiego wykształconego i mądrego męża. Babka, pochłonięta ideologią socja-

lizmu, nosi dziecko Stalina, a może nawet Lenina, czego sama nie jest pewna. Córka, zachodząc w ciążę z Internetem, już wie — za radą swojego Ojca oraz Dziadka (którzy również spodziewają się potomstwa, pierwszy z drużyną futbolową, drugi z Yeti) — że i tak będzie musiała starać się o alimenty:

Телевизор:

В студии множество зрителей: мужчины, женщины, старики и дети — все сидят с большими животами.

ГОЛОВА ВЕДУЩЕГО. ... Перед нами последние данные соопроса: тридцать процентов нашего населения беременны от популярных певцов, кинозвезд и известных телеведущих. Десять процентов зачали от рекламы, 0,1 процент от НЛЮ, 20 процентов — от президента, и подавляющее число наших граждан беременно от фруктового кефира. (*Пауза.*) Вся страна в положении. Чем объяснить такой феномен?³

Cała ta niedorzeczna i komiczna zarazem sytuacja, w której znalazły się absurdalnie wykreowane postaci, czyni z nich wyzbyte ze świadomości marionetki. Poprzez swoje śmieszne — niebezpieczne jednak w swych następstwach — postępowanie zostały one pozbawione możliwości zmiany własnego życia na lepsze. W efekcie końcowym tracą bowiem kontakt z rzeczywistością i, co najważniejsze, zostają pozbawione mieszkania przez podejrzane tajne stowarzyszenie, którego członkowie niespodziewanie pojawiają się w ich lokum z nakazem eksmisji. Ta śmieszna, choć zarazem smutna historia rodziny uświadamia brutalną prawdę o naszej szarej, smutnej egzystencji. Brak zaangażowania w życie społeczne, kulturalne, rodzinne oraz całkowite zdominowanie przez media spowodowały, że zatraciliśmy własną osobowość. Co najgorsze — jak podkreśla sam Bogajew — staliśmy się ludźmi żyjącymi coraz częściej w odosobnieniu, zamykającymi się w ciasnych mieszkankach, z których wydobywają się jedynie odgłosy sztucznie wykreowanych postaci ze świata filmu, polityki. Podpatrujemy je na ekranie, a nierzadko — jak należy stwierdzić z przykrością — zastępują nam one bliskich, rodzinę, znajomych.

W tej grze pozorów każdy z członków reprezentowanej rodziny stara się udowodnić, iż nie wyzbył się jeszcze wszystkich wartości, toteż oprócz oglądania seriali pozostało mu w życiu coś jeszcze innego. Konsumpcyjny, mało interesujący i bezwartościowy styl bycia stara się zastąpić projekcją innego, lepszego świata. Niestety, próba wejścia w ten ciekawszy i wyzwalający radość wymiar kończy się fiaskiem. Ciągła zabawa w udawanie kogoś, kim się nie jest, balansowanie na granicy dwóch światów: realnego i irrealnego, zabawa słowna, gra gestów, karnawalizacja własnej rzeczywistości uczyniły z bohaterów marionetki, kukły, niezdolne do funkcjonowania w zbrutalizowanym i zmechanizowanym świecie. Nie ma w nim bowiem miejsca — jak sugeruje

³ О. Богаев: *Тайное общество велосипедистов*. В: *Транзит — Пьесы молодых уральских драматургов*. Екатеринбург 2004, s. 29.

autor — na sentymenty. Człowiek stał się „przedmiotowy”, przestał pamiętać o swoim pochodzeniu, tradycji, zagubił własną tożsamość. Te znamienne konstatacje wpisują się w przewodnią Nietzscheańską myśl *Ludzkiego, arcy-ludzkiego*, poddaną krytyce w *Poza dobrem i złem*, gdzie filozof:

[...] zmysłowi historycznemu, pluralistycznie przyswajanej przeszłości, wielości kultur [...] przeciwstawia ideę dostojności i dobrego smaku. Kulturową konsumpcję wartości stawia w opozycji do prawodawczego i kulturotwórczego tworzenia [...], w której widzi antidotum na atrofię współczesnej mu kultury. [...] Nietzsche przedstawia tam [PDZ], „człowieka przedmiotowego” będącego nihilistyczną wersją wolnego ducha, który oddaje się bezinteresownej kontemplacji, biernemu wchłanianiu heterogenicznych wpływów kulturowych. [...] porównuje kulturę współczesną z „karnawałem”, a życie w niej ze „zmienną maskaradą stylów” [...]⁴.

Nietzsche wychodząc od pluralistycznej wizji kultury zawartej w *Ludzkim, arcy-ludzkim*, staje się dla wielu krytyków prekursorem postmodernizmu, który za sprawą przejawiających się w ówczesnej kulturze nihilistycznych i dekadentkich tendencji formuje nowy obraz rzeczywistości nowoczesnej. Owa „nowoczesność” w perspektywistycznej myśli filozofa rozpatrywana w granicach postmoderny, która „jedną stroną swojej twarzy zwrócona jest ku upadkowi, nihilizmowi, drugą zaś [...] wpatrzona w przyszłość”⁵, stanowi ponowoczesny punkt odniesienia w badaniu zjawisk kulturowo-społecznych. Spoglądając po raz kolejny w przyszłość, postęp nauki oraz jej psychokulturowe, modernizacyjno-cywilizacyjne czy też nihilistyczne następstwa, możemy stwierdzić, iż człowiek uwikłany w pęd, pośpiech, presję i postęp jednocześnie dystansuje się, próbuje odnaleźć swój własny cel i drogę. W tych refleksyjnych poszukiwaniach odczuwamy konieczność związania się z przeszłością, z tym, co dawno przeminęło, ponieważ historia, w której upatrujemy sensu życia, całe nasze kulturowe dziedzictwo kształtuje nasz światopogląd, naszą epokę.

Poprzez odwołanie do tradycji, swoich korzeni Era Nikołajewna, bohaterka kolejnej sztuki Bogajewa *Мёртвые уши или история туалетной бумаги* (*Martwe uszy, czyli historia papieru toaletowego*), odnajduje istotę i wartość własnej egzystencji, która do tej pory była jedynie vegetacją. W jej samotnym, pustym, tragicznym życiu jedyną wartość stanowiło spożywanie pokarmów, urastające do rangi rytuału, w którym bohaterka zatracala się całkowicie. Jednak ta szara, przygnębiająca rzeczywistość nabiera barw i napawa optymiz-

⁴ P. Pieniążek: *Poznanie historyczne i sztuka życia w „Ludzkim, arcy-ludzkim”*. W: F. Nietzsche: *Ludzkie, arcy-ludzkie...*, s. 301, 302.

⁵ H. Janaszek-Ivaničková: *Paradoksalny život postmodernizmu w krajach słowiańskich Europy Środkowo-Wschodniej*. W: *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema. Katowice 1995, s. 86.

zmem w momencie, gdy w mieszkaniu Ery zaczynają gościć fantomy pisarzy: Gogola, Czechowa, Tołstoja i Puszkina. Pod ich wpływem bohaterka interesuje się literaturą, zaczytuje się w klasyce, zbiera stare i nikomu niepotrzebne, wyrzucone na śmietnik woluminy, a nawet walczy o przetrwanie miejskiej biblioteki osiedlowej, którą władze miasta chcą zamknąć. Wszystko to nie dzieje się przypadkowo, ponieważ Era jako symbol „nowej” epoki, „nowej” ery, w której — jak podkreśla autor — upada kultura, giną cenne wartości oraz dawne obyczaje, udowadnia, że to, co współczesne, nowe, można pogodzić z zamierzonym, starym, tradycyjnym. By to zrozumieć, należy się rozwijać, kształcić, zdobywać tak cenną i potrzebną człowiekowi wiedzę, pozwalającą z ufnością zwrócić się ku przeszłości, historii, w której odnajdziemy odpowiedź na dręczące nas pytania. Okazuje się, że zarysowany w przytoczonym dramacie problem wartości historii, naszego dziedzictwa kulturowego, które — według Nietzschego — powstało „w całkiem określonych warunkach pewnej przeszłości”, by dookreślić istnienie człowieka oraz nadać jego przyszłości sens i znaczenie, można odczytać jeszcze w inny sposób.

Bogajew stojący na straży oświeconego rozumu, kierującego się świadomym wyborem, przestrzega nas przed nadmiernym doszukiwaniem się sensów i znaczeń zawartych w wielu dziełach. Sztuka nie musi być wyznacznikiem prawdy i nie zawsze w sposób należyty traktuje o rzeczach ważnych, cennych i podniosłych. Współczesna literatura jest eksperymentem, zabawą, grą, w pewnym stopniu staje się niebezpieczna, gdy czyni się z niej narzędzie przynoszące korzyści materialne. Dlatego traci ona często na swej wartości, poprzez pozbawienie jej nadrzędnych funkcji estetycznych, które czynią z niej przedmiot kultury masowej. Ta masowość oraz przenikanie się wielu kultur, tradycji, przekonań powodują, że musimy bacznie przyglądać się sobie, własnym ideałom, jak bowiem powiada Nietzsche: „Nasz własny rozum musi rozstrzygać. Rządy nad ziemią musi sam człowiek ująć w swoje ręce, jego »wszechwiedza« musi bystrym swym okiem czuwać nad dalszym losem kultury”⁶.

Analizując twórczość Bogajewa, należy zwrócić szczególną uwagę na podwójny sens jego utworów, ponieważ z pozoru banalne rzeczy i problemy nabierają znaczenia, stają się tak naprawdę kluczowe w zrozumieniu zawartych w nich przesłanek i idei. Takie podwójne dno posiadają także *Martwe uszy...* Sama Era jako symbol epoki, w której przyszło nam żyć, staje się przede wszystkim symbolem współczesnego człowieka, bohatera naszych czasów. Jej postawa podkreśla symboliczną walkę człowieka o prawo do bycia sobą, do wyrażania swoich emocji, uczuć i poglądów, chociaż kłócą się one z przyjętymi przez społeczeństwo normami. Otaczające Erę postaci przypominają bohaterów poprzedniego utworu, ponieważ tak jak oni są bezmyślni, nie re-

⁶ F. Nietzsche: *Ludzkie, arcyłudzkie...*, s. 154, 155.

agują na zachodzące wokół nich zjawiska kulturowe, społeczne itp. Jedynymi jej sprzymierzeńcami są martwe dusze znanych pisarzy, bo tylko oni rozumieją jej poświęcenie oraz walkę w imię własnej godności, honoru, a także idei życia w kulturalnym świecie, gdzie „nauka nie idzie w las”, ale służy rozwojowi człowieka. Podniosłe ideały bohaterki w zetknięciu z brutalną rzeczywistością po raz kolejny podkreślają tylko absurdalność istnienia wielu instytucji państwowych, mających na celu dostarczanie wiedzy i edukowanie przyszłych pokoleń. W wątpliwość można podać nie tyle same urzędy, ile ludzi pełniących wysokie funkcje, dla których nie liczy się nic prócz rangi. Cała reszta schodzi na dalszy plan. Dlatego Era bezskutecznie walczy o bibliotekę. Nikt nie czyta w tych czasach książek, a Nobla można dostać za tekst literacki niskich lotów, co widać na przykładzie bohatera sztuki, pisarza Suslenko. Era Nikołajewna wyłamuje się z konwencji „bycia nijakim”, chociaż jej prostolinijność i brak wykształcenia mogą świadczyć o tym, że to ona reprezentuje właśnie tę większość biernego i pozbawionego uczuć społeczeństwa.

Bogajew obdarzył swoją postać niezwykle cechą, jaką jest współczucie dla innych ludzi, co wpłynęło na jej wewnętrzną — duchową i mentalną — przemianę. Dlatego bohaterka niesie pomoc klasykom, chce ocalić stare, nikomu już niepotrzebne książki, angażuje się w sprawy społeczne, nie boi się zwracać do urzędów państwowych z prośbą o pomoc:

Уважаемая интеллигенция! Месяц тому назад поселились у меня ваши писатели ...
Если вы все умные и важные такие, где же вы?? ... Спасите!⁷

W desperackim krzyku i walce o zmianę losu innych pokrzywdzonych bohaterów odzwierciedla się jej tragiczny los — małego, bezbronnego człowieka, pozostawionego samemu sobie, w jednym z wielu rosyjskich wielkich miast, w którym człowiek może się zagubić, zatracić, gdzie pozostaje wciąż, co gorsza, anonimowy, bezosobowy, samotny, zdany na własne siły w walce o własne dobro.

Niniejsze rozważania na temat postmodernistycznego ujmowania rzeczywistości w kontekście dramaturgii Olega Bogajewa potwierdzają, że współczesna literatura koncentruje się wokół problemów człowieka oraz jego kondycji. Jego życie, pochodzenie oraz stosunek do rzeczywistości uwidaczniają, jak bardzo związani jesteśmy z własną tradycją, kulturą, historią, od których często oddalamy się, nie zdając sobie sprawy z ich silnych wpływów i oddziaływania. Te uniwersalne, ponadczasowe wartości podkreślają rolę nie tracącej na swym znaczeniu Nietzscheańskiej filozofii prawdy i poznania, która ze względu na swą wymowę łączy się z ponowoczesną koncepcją kultury współczesnej.

⁷ O. Богаев: *Мертвые уши или новейшая история туалетной бумаги*, s. 14; tekst pochodzi ze strony: www.bogaev.narod.ru [data dostępu: 20.01.2012].

Biografia autora została zamieszczona na stronie: <http://www.people.su/15151>

День рождения 15 июня 1970 российский драматург, преподаватель Екатеринбургского государственного театрального института. Живёт в Екатеринбурге. Родился в Свердловске. Закончил техникум транспортного строительства и в 1998 году Екатеринбургский государственный театральный институт. В настоящее время живёт в Екатеринбурге, преподаёт в театральном институте на кафедре истории искусств. В августе 2010 года назначен главным редактором журнала «Урал». Творчество — Пьесы:

- Dawn-Way
- Как я съела мужа
- Марьино поле
- Мёртвые уши
- Я не люблю, зачеркнуто, люблю Екатеринбург
- Великая Китайская Стена
- Тайное общество велосипедистов
- Сансара
- 33 счастья
- Чёрный монах
- Башмачкин
- Русская Народная Почта
- Фаллоимитатор
- Телефункен
- Кто убил месье Дантеса
- Страшный суП

Самые известные театральные постановки:

- Спектакль по пьесе «Фаллоимитатор» («Резиновый принц»), Москва, 2003. Режиссёр Нина Чусова, продюсер Павел Каплевич, в главной роли Лолита Милявская
- Пьеса «Марьино Поле», Московский драматический театр им. А. С. Пушкина, апрель 2006. Режиссёр Роман Козак
- Телевизионный спектакль «Русская народная почта», ТВЦ, 2002. Режиссёр Владимир Мирзоев, в главных ролях Михаил Ульянов, Максим Суханов
- «Антоний и Клеопатра. Версия», театр «Современник», май, 2006. Режиссёр Кирилл Серебренников, в ролях Чулпан Хаматова, Сергей Шакуров)
- Спектакль по пьесе «33 счастья», 2004. Режиссёр Назаров, в главной роли Амалия Мордвинова
- Спектакль «Башмачкин», 21 творческое объединение, апрель 2008. Режиссёр Владимир Мирзоев, в главной роли Евгений Стычкин.
- Пьеса «Русская народная почта», Александринский театр, 1998. Режиссёр П. Силин, в главной роли А. Волков
- Пьеса «Русская народная почта», Табакерка, 1998. Режиссер Кама Гинкас, в главной роли Олег Табаков
- Спектакль по пьесе «Русская народная почта», Theater Studio, Вашингтон, 2004. Режиссёр Paul Mullins, в главной роли Флloyd Кинг
- Радиоспектакль «Комната смеха», RF, Радио Франсе, Париж, 2004. Режиссер Ursula Mikos
- Пьеса «Страшный суП», Рижский русский театр имени Михаила Чехова, 2002. Режиссёр О. Петров

Сценарии к фильмам
Работа в мультипликации
Премии:

- «Антибукер» (1997);
- Международный конкурс драматургов «Евразия» (2002);
- Всероссийский драматургический конкурс «Действующие лица» (2005).

Эвелина Цемпа

ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ «ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ» ОЛЕГА БОГАЕВА И ПОСТСОВРЕМЕННЫЕ ЧЕРТЫ НИЦШЕАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме

Тема статьи относится к проблеме постмодернистского видения действительности, представленного в драматургии Олега Богаева, которая входит в рамки категорий непознаваемого, деградированного, деконструированного, тем самым вписываясь в перспективистично-дуалистическую концепцию современного мира Фридриха Ницше. Современность, согласно идеи философа, рассматриваемая в контексте постмодерна, является для нынешних исследователей литературы своеобразной постсовременной точкой опоры, от которой они отталкиваются при рассмотрении социально-культурных явлений. Таким образом, содержащиеся в данной работе размышления, основанные на ницшеанской философии правды и познания, которая в свою очередь тесно связана с постмодернистской концепцией современной культуры, являются попыткой проследить состояние человека нашего времени, принимая во внимание особенности его жизни, происхождения, отношения к действительности в контексте традиций, культуры и истории.

Главные слова: Постмодернистская действительность, постмодернизм, деконструкция, современная культура, традиция, постсовременные черты ницшеанской культуры

Ewelina Cempa

POSTMODERN „REALITY” ACCORDING TO OLEG BOGAJEW AND POST-CONTEMPORARY FEATURES OF NIETZSCHE CULTURE

Summary

The topic of the following article refers to the problem of postmodern vision of reality included in Oleg Bogajew dramaturgy. This reality in categories of the unrecognizable, degraded, deconstructed fits in Nietzsche's perspective-dual concept of the modern world. 'Modernism' according to the philosopher's thought, analyzed within postmodern boundaries constitutes for contemporary literary researchers a post-contemporary landmark in the research of cultural and social phenomena. Therefore, the considerations included in the paper based on the Ni-

etzsche's philosophy of the truth and cognition which due to its meaning is linked with a post-contemporary concept of modern culture is an attempt of an analysis of the condition of the man of our times, taking into account his life, background, attitude to reality in connection with tradition, culture and history.

Key words: postmodern reality, postmodernism, deconstructed, modern culture, tradition, post-contemporary features of Nietzsche culture

Noty o autorach

Mgr **Paulina Charko**, absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Obecnie na pierwszym roku zaocznych Studiów Doktoranckich w Uniwersytecie Śląskim. Artykuł zamieszczony w niniejszym tomie to debiut badawczy, osnuty na pracy magisterskiej *Pierwiaszek męski i kobiecy w dramacie Leonida Andriejewa „Jekaterina Iwanowna”*, napisanej pod kierunkiem prof. Marii Cymborskiej-Lebody. Rozprawę doktorską autorka zamierza poświęcić przemianom w kreacji postaci kobiet w najnowszej dramaturgii rosyjskiej.

Dr **Jadwiga Gracla**, adiunkt, historyk literatury, historyk dramatu i teatru rosyjskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują nie tylko dramat i teatr rosyjski, ale także europejski, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru niemieckojęzycznego. Swoje prace badawcze poświęca przede wszystkim epoce przelomu XIX i XX wieku. Autorka książki *Dramaturgia rosyjska przelomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie* (Katowice 2001) oraz licznych artykułów. Współredaktor dwóch tomów „Ruscystycznych Studiów Literaturoznawczych”.

Mgr **Mariola Pawlik**, absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Śląskim. Artykuł w niniejszym tomie jest jej debiutem, napisanym na motywach pracy magisterskiej. Autorka kilku artykułów, opublikowanych za granicą.

Prof. zw. dr hab. **Halina Mazurek**, studia i doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, historyk literatury rosyjskiej, badacz historii dramatu i teatru rosyjskiego. Autorka książek: *Powieści Wasyla Narieźnego na tle prozy satyryczno-obyczajowej XVIII i początku XIX wieku* (Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978); *Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765—1825)*. *Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi* (Katowice 1987); *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747—1825)* (Katowice 1993); *Teatr*,

życie, gra. *Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady* (Katowice 2002); *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady* (Katowice 2007); *Róża i Płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej* (Katowice 2009). Redaktor prac zbiorowych, m.in. *Dramat rosyjski. Klasyka i współczesność* (Katowice 2000). Artykuły o dramacie i teatrze klasycznym i współczesnym.

Dr **Michał Siudak**, studia i doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Ukrainista. Zajmuje się badaniem ukraińskiej i polskiej emigracyjnej myśli politycznej XX wieku w kontekście porównawczym oraz obecnością Ukrainy w stosunkach międzynarodowych. Autor licznych artykułów naukowych oraz monografii: *Perspektywa dialogu polsko-ukraińskiego w środowisku paryskiej „Kultury” w latach 1947–1991. (Giedroyc, Mieroszewski, Łobodowski)* (Kraków 2010).

Mgr **Monika Karwacka**, asystent, badacz twórczości Vladimira Nabokova, ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi krytycznoliterackich pisarza. Rozprawę doktorską poświęci *Wykładowi o literaturze rosyjskiej* Nabokova, z próbą określenia gatunku, analizy aspektu retorycznego dyskursu i rozpoznania paradygmatu aksjologicznego krytyka.

Mgr **Izabela Zawalska**, studentka trzeciego roku Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Śląskim. Jej zainteresowania badawcze dotyczą najnowszej fantastyki rosyjskiej i jej miejsca w procesie historycznoliterackim, kultury popularnej oraz jej przejawów w myśli teoretyczno-filozoficznej. Praca doktorska będzie poświęcona tym właśnie obszarom.

Mgr **Marta Niedziela-Janik**, studentka drugiego roku Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Śląskim. Interesuje się rosyjską dramaturgią współczesną, zwłaszcza twórczością Niny Sadur oraz jej córki Jekatieriny Sadur. Obszarem jej badań jest mistyka, fantastyka w dramaturgii obu pisarek. Debiutowała w „*Slavii Orientalis*” (2011, nr 1).

Dr **Andrzej Polak**, adiunkt, badacz współczesnej prozy rosyjskiej o tematyce historycznej, w tym także tzw. historii alternatywnej. Autor książki *Proza historyczna Bułata Okudźawy. Z problemów gatunku i intertekstualności* (Katowice 2006) oraz artykułów o prozie Wasilija Aksionowa, Jurija Dawidowa, Tatiany Tołstoj, Igora Jarkiewicza i in.

Mgr **Ewelina Cempa**, kończy Studium Doktoranckie na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się dramaturgią rosyjską schyłku XX i początku XXI wieku i jej związkami z socjologiczno-psychologicznymi, społeczno-kulturowymi aspektami rzeczywistości. Pracuje nad rozprawą doktorską *Najnowsza dramaturgia rosyjska. Najmłodsza generacja jekaterynburskiej „Tran(S)zkoły”*.

Indeks osobowy

- Aksionow Wasilij 129—133, 135, 137, 140—
142, 144—145
Andriejew Leonid 11—26
Antokolski Paweł 52, 53
Arcybaszew Michaił 13
- Babiczewa Julia 12
Bacon Francis 100
Barruelo-Gonzalez Jelena 130, 144
Barthes Roland 97, 114
Bataille Georges 94
Baudrillard Jean 94, 96, 97, 98, 102, 103
Bergson Henri 103
Berry Ellen 93
Bielik Aleksander 23
Bielik-Robson Agata 122
Bierdiajew Nikołaj 17, 38—51, 93
Bieriezin Władimir 130
Biezzubow Walerij 12
Blackburn Simon 137, 141
Błok Aleksander 30, 34
Bocheński Józef Maria 74
Bogajew Oleg 148—154
Bohr Niels 102, 105
Braun Kazimierz 28, 29, 31
Bricmont Jean 103
Brzeski Roman 71
- Cagareli Konstanty 16, 17, 26
Chesterton Gilbert Keight 94
Churchill Winston 75
Craig Edward Gordon 30, 35
- Custine de Markiz 39, 41, 42, 44, 49
Cvetajewa Marina 52—67
Cymborska-Leboda Maria 18, 23
Czechow Anton 64, 153
Czupurin Siergiej 145
- Degler Janusz 31
Deleuze Gilles 98, 103, 125
Demidowa Serafima 11
Derrida Jacques 94, 97, 98
Doncow Dmytro 68—82
Dostojewski Fiodor 11, 26, 89
Dowłatow Siergiej 43
- Eckert Dietrich 69
Eco Umberto 97, 102, 116
Edelsztejn Michaił 130—131, 142
Einstein Albert 99, 103, 104
Engelgardt Nikołaj 21
Epstein Michaił 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,
100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110
- Flaubert Gustaw 88
Floriński Paweł 93
Franco Francisco 74
Frołow Władimir 12
Frumkin Konstantin 108, 109, 110
- Gabriel Hieromnich 78
Galicz Aleksand 129
Gellner Ernest 113
Giedroyc Jerzy 71, 80, 81
Goćkowski Janusz 78

- Godel Kurt 103
Goebbels Joseph 68
Gogol Nikołaj 113—115, 118, 153
Gorki Maksim 47
Gricanow Aleksandr 113, 116, 125
Grott Bogumił 70
Grunberg Karol 68
Guattari Felix 103, 125
- Haushofer Karl 69
Hawbothorne Nathaniel 83
Hegel Georg 113
Heisenberg Werner 103, 105
Heller Michał 103, 106
Hitler Adolf 68, 69, 79
Hruszewski Michał 73
- Igwe Leo 120
Iljin Iwan 38
Irigaray Luce 103
Isaacson Walter 95
- Jabłonowski Siergiej 21, 24, 25
Janaszek-Ivaničkova Halina 152
Jelistratow Władimir 131
Jermoszyna Galina 113, 120
Jesałow Iwan 45
Jewreinow Nikołaj 28—36
Jewtuszenko Jewgienij 129
Joyce James 88
- Kabakow Aleksandr 130
Kapuścik Jerzy 19
Kierkegaard Søren 113
Kindermann Heinz 29
Kissinger Henry 76
Kodzis Bronisław 28
Konowalec Eugeniusz 71
Kopaliński Władysław 15
Kraško Piotr 97
Kristeva Julia 103
Kwit Sierhij 72
- Lacan Jaques 103
Lazari de Andrzej 45
Le Guin Ursula 107
Lejderman Naum 113
Lem Stanisław 109
Lenin Włodzimierz 77
Lewis Clive Staples 94
- Lichaczow Dmitrij 41, 44
Lipowiecki Mark 113
- Losiew Aleksiej 93
Losskij Nikołaj 38, 46, 47, 48
- Majakowski Władimir 86
Makariczewa Natalia 12, 13, 14, 16, 18, 19, 25
Małaniuk Jewhen 68
Mamardashvili Merab 93
Mao Tse Tung 77
Marks Karol 77
Melville Herman 83
Mérimee Prosper 88
Mic Konstanty 31
Mieroszewski Juliusz 77, 80
Mirskij Dmitrij 12
Mnuchin Lew 52
Moczałowa Wiktoria 115
Molier 55
Moreno Jakub 30
Możejko Marina 113, 116, 125
- Nabokow Władimir 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90
Neumann Friedrich 69
Nicoll Allerdyce 34
Niemizer Andriej 130
Nietzsche Friedrich 94, 148, 149, 152, 153
Nowodworska Walerija 129
- Okudźawa Bułat 129
Orłow Władimir 54, 56, 64
- Pak San Czrzin 13, 18, 23
Parker Stephen 85, 86
Petlura Symon 79
Pieniążek Paweł 148, 149
Piłsudski Józef 69
Plantinga Alvin 112
Platon 93, 131, 136—141
Poe Edgar Allan 83, 88
Poirier Richard 90
Poliszczuk Wiktor 60
Pollak Seweryn 66
Pomian Jan 80
Popper Karl 141
Powołocki Stanisław 32
Puszkin Aleksander 56, 57, 58, 153

- Quinzio Sergio 127
- Ravenscorft Teodor 69
- Redpath John 79
- Reinardt Max 30
- Retinger Józef 80
- Reves Emery 78
- Richards Ivory 90
- Roland Paul 69
- Rosenberg Alfred 68
- Saakianc Anna 52
- Sadur Nina 112—127
- Saussure de Ferdinand 97
- Sayn-Wittgenstein 48, 49
- Schopenhauer Arthur 11
- Simonow Konstantin 16, 134
- Skaftymow Aleksander 20, 21, 22, 23
- Skotnicka Anna 116, 120
- Skwarczyńska Stefania 31
- Sławińska Irena 54
- Sokal Alan David 103
- Sołowjow Władimir 131
- Sołżenicyn Aleksandr 129
- Spaemann Robert 122
- Sprengel Bolesław 68
- Stanisławski Konstanty 30
- Stečko Jarosław 71
- Sutton Anthony 79
- Suworow Wiktor 78
- Synder Timothy 70
- Szczukin Wasilij 132, 142
- Szekspir 63
- Szestow Lew 93
- Szewczenko Taras 73
- Teliha Ołena 68
- Terc Abram 93
- Tiutczew Fiodor 38
- Tołstoj Lew 153
- Tomasiewicz Jarosław 70
- Toporow Wiktor 130, 131, 135
- Tryszka Krzysztof 73
- Tse Tung Mao 77
- Tulczyński Grigorij 93, 94, 95, 97
- Valode Philippe 69
- Viereck George Sylvester 105
- Wajzer Tatiana 120
- Walenberg Marek 70
- Wasiliewa Swietłana 132, 145
- Wilson Andrew 69, 70
- Wjunow Jurij 50
- Wołosz Olga 93
- Wołyński Akim 21
- Zinowjew Aleksandr 46
- Žižek Slavoj 122
- Życiński Józef 112, 113

Redaktor
OLGA NOWAK

Redaktor techniczny
BARBARA ARENHÖVEL

Projekt okładki i strony tytułowej
AGNIESZKA SZYMALA

Korektor
MIROSLAWA ŻŁOBIŃSKA

Lamanie
ALICJA ZAŁĘCKA

Copyright © 2012
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.
10,25. Ark. wyd. 13,0. Papier offset. Kl. III, 90 g
Cena 20 zł (+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISSN 0208-5038

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław