RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
23

PRACE
NAUKOWE

UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3105

23

# Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze

## *Pejzaż w kalejdoskopie*
## *Obrazy przestrzeni w literaturach wschodniosłowiańskich*

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Jadwigi Gracli

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2013

**REDAKTOR SERII: Historia Literatur Słowiańskich**
**Bożena Tokarz**

**RECENZENCI:**
**Adam Bezwiński**
**Joanna Mianowska**
**Kazimierz Prus**

KOMITET REDAKCYJNY:
Iryna Betko
Nina Borkovskaya
Magdalena Dąbrowska
Svetlana Goncharova-Grabovskaya
Ihor Kozlyk
Wanda Laszczak
Bogusław Mucha
Galina Nefagina
Beata Siwek
Walenty Piłat
Anna Woźniak

REDAKTOR NACZELNY
Halina Mazurek

SEKRETARZ REDAKCJI
Jadwiga Gracla

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
**www.ceeol.com**

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (*Halina Mazurek*) . . . . . 9
Magdalena DĄBROWSKA: Włochy oczami podróżników rosyjskich czasów Oświecenia (Nikołaj Lwow i Jekatierina Daszkowa) . . . . . 11
Mirosława MICHALSKA-SUCHANEK: Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale). Między wcielonym piekłem a rajem . . . 23
Nel BIELNIAK: Провинциальная жизнь рубежа XIX и XX веков сквозь призму творчества Александра Куприна . . . . . 38
Albert NOWACKI: Oswajanie przestrzeni miasta (Powieść Wałerjana Pidmohylnego *Miasto*) . . . . . 48
Halina MAZUREK: Pejzaż uduchowiony. Drzewa w twórczości Mariny Cwietajewej . 60
Monika SIDOR: Znaczenie i miejsce. O wymiarze kompozycyjnym motywów przestrzennych w utworze Aleksandra Sołżenicyna *Sierpień Czternastego* . . . . 72
Justyna TYMIENIECKA-SUCHANEK: O psich kloszardach w przestrzeni miejskiej. Na materiale opowiadania *Oczy bezdomnego psa* Anatolija Kima . . . . . 84
Paulina CHARKO-KLEKOT: Związki przestrzenne „nowej" Rosji — krajOBRAZ po „pierestrojce" w dramaturgii Aleksandra Galina . . . . . 102
Beata SIWEK: Tajemnicza przestrzeń transcendencji. O *Bursztynowym jabłku* Haliny Twaranowicz . . . . . 116
Andrzej POLAK: *Metro 2033*, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu . . . . 125
Jadwiga GRACLA Metamorfozy przestrzeni. Metamorfozy w przestrzeni. (Kilka uwag o spektaklu *Wilki i owce*) . . . . . 143
Noty o autorach . . . . . 153

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (*Галина Мазурек*) . . . . . 9
Магдалена ДОМБРОВСКА: Италия глазами русских путешественников эпохи просвещения (Николай Львов и Екатерина Дашкова) . . . . . 11
Мирослава МИХАЛЬСКА-СУХАНЕК: Художественное пространство произведений Фёдора Достоевского между воплощённым адом и раем . . . . . 23
Нел БЕЛНЯК: Провинциальная жизнь рубежа XIX и XX веков сквозь призму творчества Александра Куприна . . . . . 38
Алберт НОВАЦКИ: Осваиване пространства города (роман Валерьяна Пидмогильного *Місто — Город* . . . . . 48
Галина МАЗУРЕК: Одухотворенный пейзаж. Деревья в творчестве Марины Цветаевой . . . . . 60
Моника СИДОР: Значение и место. О композиционной функции пространственных мотивов в произведении Александра Солженицына *Август Четырнадцатого* . . . . . 72
Юстына ТЫМЕНЕЦКА-СУХАНЕК: О собачьих клошарах в городском пространстве. На материале рассказа *Глаза бездомной собаки* Анатолия Кима . . . . 84
Паулина ХАРКО-КЛЕКОТ: Пространственные связи «новой России» — пейзаж после перестройки в драматургии александра галина . . . . . 102
Бэата СИВЕК: Таинственное пространство трансценденции. *Янтарное яблоко* Галины Тваранович . . . . . 116
Анджей ПОЛЯК: *Метро 2033*, или постапокалипсическое пространство лабиринта . . . . . 125
Ядвига ГРАЦЛЯ: Перемены пространства. Перемены в простанстве. Несколько замечаний о спектакле *Волки и овцы* . . . . . 143
Примечание об авторах . . . . . 153

CONTENTS

Introduction (*Halina Mazurek*) . . . . . 9
Magdalena DĄBROWSKA: Italy in the eyes of the Russian travellers of the Enlightenment period (Nikolay Lvov and Yakaterina Dashkova) . . . . . 11
Mirosława MICHALSKA-SUCHANEK: An artistic space of Fyodor Dostoyevsky's works (on a selected material). Between an incarnated hell and the paradise . . 23
Nel BIELNIAK: A province life at the turn of the 19th and 20th centuries through the prism of Aleksandr Kuprin's works . . . . . 38
Albert NOWACKI: Familiarising the town space (Valerian Pidmohylny's novel, *The city*) . . . . . 48
Halina MAZUREK: A spiritualized landscape. Trees in Marina Tsvetaeva's works . . 60
Monika SIDOR: The meaning and the place. On a compositional dimension of motives in Alexander Solzhenitsyn's "August 1914" . . . . . 72
Justyna TYMIENIECKA-SUCHANEK: On dog tramps in a city space. On the basis of a story *The eyes of a stray dog* by Anatoly Kim . . . . . 84
Paulina CHARKO-KLEKOT: Spacious connections of a "new" Russia – a landMARK after a "perestroika" In dramaturgy by Aleksandr Galin . . . . . 102
Beata SIWEK: A mysterious space of transcendence. On *An amber apple* by Halina Twaranowicz . . . . . 116
Andrzej POLAK: *Metro 2033* or on a post-apocalyptic maze space . . . . . 125
Jadwiga GRACLA: Space metamorphosis. Metamorphosis in space. (A few remarks on the *Wolves and sheep*) . . . . . 143
Notes of Contributors . . . . . 153

# Słowo wstępne

Znaczenie słowa „pejzaż" staje się z biegiem czasu coraz szersze. Obecnie określa się tym mianem wiele różnych zjawisk i układów przestrzennych. W podobnej sytuacji znalazło się np. określenie „tekst". Jego pojemność jest w tej chwili w zasadzie nieograniczona. Pejzażem, przestrzenią może być zatem nie tylko skrawek pola, las czy brzeg morza, ale także pejzaż duchowy, przestrzeń transcendencji, labirynt, przestrzeń konkretnego spektaklu, rosyjski krajobraz po pierestrojce, przestrzeń między piekłem a rajem. Wybór przez pisarza określonego miejsca może przyczyniać się znacząco do skonkretyzowania sensów utworu, a nawet może mieć w danym utworze znaczenie rozstrzygające o losach bohaterów. Spektakularnym przykładem jest chociażby opis miejsc, po których się podróżuje i ich wpływ na kształtowanie się osobowości podróżnika, czy też specyfika samego przeżywania pejzażu przez autorów podróży sentymentalnych.

Romantycy pogłębili pojmowanie pejzażu, starając się podkreślić jego związek z Bogiem, nieprzeniknioność tajemnicy przyrody, jej monumentalizm i nicość człowieka wobec jej potęgi. Nie sposób wykreślić z pamięci lirycznych krajobrazów w twórczości Iwana Turgieniewa, które odgrywały w niej kompozycyjną rolę, stawały się zarówno podstawą budowy utworów, jak i czynnikiem pozwalającym określać osobowość bohaterów.

Pejzaż i przestrzeń pełniły w literaturze od wieków rozliczne funkcje, stając się w dziełach niektórych pisarzy bohaterami głównymi (np. u Michaiła Priszwina). Z czasem obok krajobrazów przyrody pojawiało się miasto, oraz przygnębiające pejzaże rosyjskiej prowincji. Ich zadaniem było m.in. podkreślenie stagnacji, gnuśności życia rosyjskiego prowincjusza i filistra. Zagadnieniem odrębnym jest osobliwość przestrzeni w powieści utopijnej, antyutopijnej i historycznej.

Celem niniejszego tomu „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych" jest przedstawienie różnych sposobów naukowego podejścia do pej-

zażu, różnorodności w jego rozumieniu. Zawarte w tomie artykuły opierają się głównie na literaturze XX stulecia, ale są też reprezentowane wieki XVIII i XIX, a także początek XXI. Najczęściej badacze sięgają do prozy, choć są tu również artykuły dotyczące liryki i dramatu. Redaktorzy tomu mają nadzieję, że lektura składających się nań artykułów, rozważana w nich problematyka zainspiruje do dyskusji i dalszych badań zagadnień związanych z pejzażem i przestrzenią.

*Halina Mazurek*

# Włochy oczami podróżników rosyjskich czasów Oświecenia (Nikołaj Lwow i Jekatierina Daszkowa)

*Magdalena Dąbrowska*

W „pouczeniu" dla pisarzy XIX wieku zamieszczonym w czasopiśmie «Журнал приятного, любопытного и забавного чтения» znaleźć można następujący opis podróżopisarstwa:

> Ныне не делают более описания городов, памятников, славных картин, и проч.; но должно, чтоб путешественник никогда не проезжал мимо какой нибудь развалины или могилы, не делая меланхолических рассуждений о бренности земных великостей и жизни. В каждом лесу надобно ему чувствовать священный ужас, на каждой горе приходить в восторг, а на холмах и долинах воспоминать о юности своей, есть ли ему за сорок лет, или о любовнице, когда ему не более тридцати. Каждое утро обязан он восхищаться восхождением солнца, и всякой вечер при закате оного плакать, или по крайней мере тяжело вздыхать. Он не описывает ни нравов, ни обычаев, но строжайший отчет делает во всех своих чувствах, и даже в малейших ощущениях[1].

Z dwóch przedstawionych modeli opisów podróży — nastawionego na drobiazgową charakterystykę położonych na trasie przejazdu miejsc (z punktu widzenia topograficznego, architektonicznego, społeczno-obyczajowego itp.) oraz skupiającego się na rejestracji stanów wewnętrznych przemieszczającej się osoby (przeżyć, refleksji itp.) — za perspektywiczny zostaje uznany ten drugi, wykazujący powinowactwa z gatunkiem podróży sentymentalnej oraz zapowiadający rozwój podróżopisarstwa preromantycznego i romantycznego. Każdy z modeli preferuje inny rodzaj przestrzeni, pojmowanej w skali zarówno makro, jak i mikro: w jednym na plan pierwszy wysuwa się to, co potężne, stałe, niezmienne od wieków, w drugim ważne staje się to, co drobne, ulotne, przemijające; mamy więc do czynienia — z jednej strony — z placami, ulicami miejskimi, pomnikami, kościołami, pałacami, obrazami, rzeźbami,

[1] [Б.П.]: *Любовники, Соперники в Авторстве, или Наставление Писателям 19 века*. «Журнал приятного, любопытного и забавного чтения» 1802, ч. 1, № 1, s. 43—44.

z drugiej — z ruinami, cmentarzami i dziką przyrodą. Inny jest również typ podróżnika: jeden gromadzi wiedzę, drugi poszukuje wrażeń. Oba modele podróżopisarstwa zaprezentował Laurence Sterne w *Tristramie Shandy* i *Podróży sentymentalnej*, szydząc z pierwszego i chwaląc drugi[2].

Wprawdzie rozważania te odnoszą się do „podróży literackich", czyli — według określenia Janiny Kamionki-Straszakowej — „odwołujących się wyłącznie lub prawie wyłącznie do fikcji i podporządkowanych bardziej kryteriom estetycznym i konwencjom literackim niż kategoriom prawdy lub prawdopodobieństwa", to z łatwością można je przenieść na płaszczyznę „podróży dokumentarnych", czyli „relacji »prawdziwych« z podróży rzeczywistych, opowiedzianych przez ich uczestników"[3]. Właśnie tę drugą grupę reprezentują dwie pozycje rozpatrywane w niniejszym artykule: „dziennik włoski" Nikołaja Lwowa[4] oraz „włoskie partie" pamiętnika Jekatieriny Daszkowej[5]. W obu przypadkach mamy do czynienia z wizją Włoch stworzoną przez czołowych przedstawicieli rosyjskiego Oświecenia, osoby o rozlicznych — prawdziwie „encyklopedycznych" — pasjach i zajęciach: Nikołaj Lwow (1751—1803) zapisał się w dziejach jako architekt, grafik, poeta, tłumacz, muzyk, znawca teatru[6], księżna Jekatierina Daszkowa (1743—1810) przeszła do historii jako protektorka literatury i nauki, kierownik Petersburskiej Akademii Nauk i Akademii Rosyjskiej[7]. Oboje znaleźli się we Włoszech w 1781 roku. Dla obojga był to jeden z wielu wyjazdów zagranicznych[8].

---

[2] Zob.: M. Dąbrowska: *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*. Warszawa 2009, s. 49—50.

[3] J. Kamionka-Straszakowa: *Podróż*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław—Warszawa—Kraków 1994, s. 698.

[4] Н.А. Львов: *Итальянский дневник*. Ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский. Köln—Weimer—Wien 1998. Z tego wydania pochodzą wszystkie przytaczane fragmenty; przy każdym zostanie podane w nawiasie skrócone oznaczenie tekstu (L.) i numer strony.

[5] *Записки княгини Дашковой*. В: *Записки княгини Дашковой. Письма сестер Вильмот из России*. Ред. С.С. Дмитриев. Москва 1991, s. 37—244. Z tego wydania pochodzą wszystkie fragmenty przytaczane w języku oryginału; przy każdym zostanie podane w nawiasie skrócone oznaczenie tekstu (D.) i numer strony. Cytaty w przekładzie polskim pochodzą z wydania: *Pamiętnik księżny Daszkow damy honorowej Katarzyny II Cesarzowej Rosyjskiej*. Tłum. E. Wassongowa. Kraków 1982.

[6] Zob. m.in.: А. Глумов: *Н.А. Львов*. Москва 1980; Н.И. Никулина: *Николай Львов*. Ленинград 1971.

[7] Zob. m.in.: *Е.Р. Дашкова и российское общество XVIII столетия*. Ред. Л.В. Тычинина. Москва 2001; Л.В. Тычинина: *Великая Россиянка. Жизнь и деятельность княгини Екатерины Романовны Дашковой*. Москва 2002.

[8] Zob. też o innych podróżnikach rosyjskich we Włoszech: А.И. Сапожников: *Рим глазами русского путешественника (из „Путешествия по Италии в 1809 году" А.И. Михайловского-Данилевского)*. „Russian Studies" 1996, T. 2, № 3, s. 255—302; А.С. Янушкевич: *Итальянские впечатления и встречи В.А. Жуковского (по материалам дневников, архива и библиотеки поэта)*. „Russian Studies" 1996, T. 2, № 4, s. 172—199.

Włochy — ojczyzna przeszłości klasycznej i tradycji chrześcijańskiej — stanowiły główny cel podróży przedstawicieli różnych epok. W dobie Oświecenia nie wyparła zainteresowania tym krajem nawet wzrastająca fascynacja innymi rejonami Europy. Jak zauważył Pierre Chaunu, zarysowały się wtedy „inne wymiary, inne trasy: pomiędzy Francją a Anglią, między Anglią a krajami północnymi, między Francją a większością krajów europejskich", ale „Włochy nadal są — po reformacji i Renesansie — krajem najczęściej odwiedzanym"[9].

Potrzeba podróżowania, ściśle związana z potrzebą zdobywania wiedzy, towarzyszyła Lwowowi i Daszkowej nieprzerwanie. Księżna wiązała ją z obcowaniem z cudzoziemcami:

> У дяди в Петербурге постоянно бывали иностранцы — художники и писатели, послы различных дворов, все они платили дань моей беспредельной любознательности. Я расспрашивала о разных странах, тамошних законах, правительствах и, сравнивая с моей страной, возымела горячее желание путешествовать.
>
> (D. 43)

Według Michaiła Murawiowa podróż odegrała istotną rolę w kształtowaniu postawy Lwowa:

> Много способствовали к образованию вкуса его и распространению знаний путешествия, совершенные им в лучшие годы жизни, когда чувствительность его могла быть управляема свойственным ему духом наблюдения. В дрезденской галерее, в колоннаде Лувра, в затворах Эскуриала и, наконец, в Риме, отечестве искусств и древностей, почерпал он сии величественные формы, сие понятие простоты, сию неподражаемую соразмерность, которые дышут в превосходных трудах Палладиев и Мишель Анжев[10].

Tym zainteresowaniom Lwow i Daszkowa byli wierni przez całe życie. Lwow pozostawił po sobie budowle w Petersburgu i jego okolicach, Torżku i Mohylewie, w guberniach nowogrodzkiej, twerskiej i moskiewskiej[11], zapisał się też jako tłumacz traktatu Andrea Palladio *Cztery księgi o architekturze*, wydatnie wzbogacającego w oświeceniowej Rosji wiedzę o architekturze[12].

---

[9] P. Chaunu: *Cywilizacja wieku Oświecenia*. Tłum. E. Bąkowska. Warszawa 1989, s. 468.

[10] М.Н. Муравьев: *Краткое сведение о жизни господина тайного советника Львова*. В: Н.А. Львов: *Избранные сочинения*. Ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский. Санкт-Петербург 1994, s. 361.

[11] Spis prac architektonicznych Lwowa obejmuje 87 pozycji, spośród których pierwsza pochodzi z 1776 roku, a ostatnia z lat 1803 (projekt) i 1804—1811 (realizacja). Zob.: А.В. Татаринов: *Архитектурные работы Н.А. Львова*. В: Н.А. Львов: *Избранные сочинения*…, s. 371—393.

[12] Por.: N. Jewsina: *Poglądy na architekturę w Rosji XVIII wieku*. Tłum. J.M. Michałowski. „Biuletyn Historii Sztuki" 1980, nr 3/4, s. 275—300.

Wzmianka o tym włoskim architekcie i teoretyku architektury pojawił się w jego dzienniku w kontekście weneckiego kościoła San Giorgio Maggiore.

> Wydarzenia polityki europejskiej […] stale znajdowały się w polu widzenia księżny; właśnie bezpośrednia znajomość sytuacji politycznej w Rosji i zestawianie jej z procesami politycznymi w Europie określiły jej […] rolę w życiu politycznym społeczeństwa rosyjskiego XVIII stulecia

— pisała o Daszkowej Larysa Tyczynina, wyodrębniająca w jej działalności politycznej cztery okresy; podróż do Włoch przypadła na drugi z nich, obejmujący lata 1763—1782 i stosunkowo najmniej obfity w wydarzenia[13]. Daszkowa — w kontekście rzymskiej bazyliki św. Piotra — przyznawała, że „ze wszystkich sztuk najbardziej pociągała [ją — M.D.] architektura"[14].

Pobyt we Włoszech stanowił część podróży Daszkowej po Europie, przedsięwziętej dla dopełnienia edukacji syna[15]. Na trasie przejazdu znalazły się: Turyn, Genua, Mediolan, Parma, Modena, Florencja, Piza, Livorno, Lukka, Rzym, Neapol, Bolonia i Wenecja. Do Włoch księżna przybyła z Berna, Genewy i Lozanny. Następnym etapem podróży — po opuszczeniu Włoch — stał się Wiedeń. Opis podróży zagranicznej zamyka pierwszą część pamiętnika Daszkowej, rejestrującą wydarzenia z lat 1743—1782[16].

Jeśli przy rekonstruowaniu trasy przejazdu Lwowa — odwiedzającego Europę w celach dyplomatycznych — ograniczyć się do miast, którym poświęcił on w swoim dzienniku osobne notatki, to okaże się, że podróżował przez Livorno, Pizę, Florencję, Bolonię i Wenecję. Jednak po bliższym zapoznaniu się z zapiskami Lwowa — znacznie bardziej skondensowanymi niż pamiętnik Daszkowej — można stwierdzić, że na trasie jego podróży znalazły się również Rzym i Neapol. Ślad pobytu Lwowa w Rzymie zawierają opisy Livorno, Pizy i Florencji oraz — spośród miast spoza Włoch — Wiednia, wzmianka o przyjeździe do Neapolu pojawia się w zapisce o Florencji; oba miasta zapewne nie zostałyby wymienione, gdyby nie cechująca Lwowa skłonność do porównań.

I Lwow, i Daszkowa podążali szlakiem typowym dla europejskich podróżników czasów Oświecenia, obejmującym nie tylko główne miasta wło-

---

[13] Л.В. Тычинина: *Великая Россиянка*…, s. 53, 200.

[14] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 189.

[15] W opinii Władysława A. Serczyka „siedmioletni pobyt za granicą niewiele dał synowi księżnej, ona sama jednak znacznie rozszerzyła swe wiadomości i horyzonty myślowe" (W.A. Serczyk: *Wstęp. Księżna Daszkowa i jej pamiętnik*. W: *Pamiętnik księżny Daszkow*..., s. 16). Sama Daszkowa zdawała się być jednak innego zdania, twierdząc, że jej syn w czasie podróży „zdobył być może więcej wiedzy, niż w ciągu całego roku studiów potrafią zdobyć młodzieńcy jego kondycji" (*Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 185).

[16] Г.Н. Моисева: *О «Записках» Е.Р. Дашковой*. В: Е. Дашкова: *Записки 1743—1810*. Ред. Ю.В. Стенник. Ленинград 1985, s. 260.

skie, ale także pozostałości Herkulanum i Pompei oraz szczyt Wezuwiusza. Do stałych punktów programu podróży oświeceniowej należały także spotkania z wybitnymi przedstawicielami europejskiego życia kulturalnego i politycznego[17].

Szerszego komentarza wymagają dwie wspomniane cechy podróżopisarstwa Lwowa. W jego dzienniku znajdujemy wprawdzie obszerne, szczegółowe opisy miast włoskich (głównie Florencji), często jednak zastępują je krótkie notki, ograniczone (w nagłówku) do oznaczenia czasu i miejsca oraz (w części głównej) do spisu oglądanych obiektów. Ważniejsze od gromadzenia wiadomości encyklopedycznych o poszczególnych miejscach stawało się dla Lwowa sporządzenie kalendarium podróży oraz utrwalenie wrażeń. Taką formę — rejestru ze zdawkowymi komentarzami — ma zapiska z nagłówkiem „17 lipca 1781 roku. Wenecja":

> 1-й дом прокуратора Пезаро на канале di Rialto богатой архи[тектуры].
> 2-й принадлеж[ит] Грацию, арх[итектуры] прост[ой] без колон. Хорош.
> 3-й, Rezzonico прокуратору [принадлежащий], две колоны рустик, под[д] ержи[вающия] сени. Хор[о]ш.
>
> (L. 79)

Jeszcze bardziej skondensowaną postać ma dalsza część zapiski, zawierająca wykaz kościołów weneckich. Ton wypowiedzi zmienia się na nieco żywszy dopiero w końcowej części, w której podróżnik relacjonuje pobyt na słynącej z produkcji szkła wyspie Murano.

Najobszerniejszy ustęp dziennika Lwowa oparty na porównaniu stanowią rozważania o trzech manierach malarskich Rafaela, podjęte pod wpływem obrazu *Św. Jan Chrzciciel na pustyni*; obejrzenie go Lwow nazywa „pożyteczną lekcją obrazującą przemiany w malarstwie" (L. 70) oraz uzmysławiającą rozwój talentu włoskiego mistrza. Rafael przeszedł więc drogę w kierunku „półtonów, […] gęstych i ciepłych barw, […] żywości i śmiałości rysunku, wystudiowaniu anatomii" (L. 71)[18]. Etap pierwszy reprezentuje *Madonna ze szczygłem*, drugi — *Madonna z Dzieciątkiem i małym św. Janem*, na etap trzeci przypadło powstanie *Św. Jana Chrzciciela na pustyni*. Na osobne odnotowanie zasługuje obecne w opisie okresu pierwszego porównanie barwy odzienia postaci Rafaela z barwami wprowadzanymi przez artystów rosyjskich. Porównania Włoch i Rosji tworzą drugą grupę tego rodzaju fragmentów dziennika Lwowa. Wzmianka o Rosji pojawia się w relacji ze spotkania w Wiedniu z Ignazem Unterbergerem, „bratem tego malarza, który robi kopie dla dworu naszego" (L. 86); chodzi tu o Christopha Unterbergera, wykonującego na zlecenie Katarzyny II kopie obrazów Rafaela. Epizod ten, a także — wcześniej, w opisie

[17] Zob.: A. Mączak: *Peregrynacje. Wojaże. Turystyka*. Warszawa 1984, s. 139—142.
[18] Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, tłumaczenie własne — M.D.

Florencji — sposób przedstawienia tzw. „grupy Niobe" obrazują związek zapatrywań Lwowa z poglądami Johanna Joachima Winckelmanna[19]. Wzmianka o zakupie przez dwór carski dzieł sztuki znalazła się też w opisie Livorno.

W Livorno krzyżowały się drogi Daszkowej i Lwowa. Księżna, którą zachwyciły panujące w miejscowym szpitalu „porządek i systematyczność", postanowiła „złożyć Jej Cesarskiej Mości [Katarzynie II — M.D.] szczegółowe sprawozdanie z reguł obowiązujących w Kwarantannie i sposobu zawiadywania nią"[20]. Gdy po kilku dniach wręczono jej plan szpitala wraz z zasadami jego organizacji, postanowiła skorzystać „z pierwszej nadarzającej się okazji, by przesłać te dokumenty […] monarchini" — „okazji takiej dostarczył […] powrót pana Lwowa do Petersburga"[21]. Już po wyjeździe z Livorno Daszkowa dostała list od cesarzowej z podziękowaniem za informacje o szpitalu. Jak przypuszczała, mogły one okazać się przydatne ze względu na politykę zagraniczną Rosji: „podboje […] muszą spowodować nasze bliższe kontakty z narodami południowymi, przez co będziemy bardziej narażeni na choroby epidemiczne"[22]. Epizod ten świadczy o tym, iż w drugim okresie działalności księżna miała już pełną świadomość tego, że — jak ujmuje to Władysław A. Serczyk — „jej pozycja w imperium zależna jest od łaski monarchini, a nie od własnych ambicji i umiejętności"[23]. Sam Lwow o spotkaniu z Daszkową w szpitalu w Livorno nie wspomniał. Ich zapiski dopełniają się zatem w warstwie faktograficznej.

Pośrednio miejscem skrzyżowania się dróg obojga podróżników stała się również Piza. Świadczy o tym nie sam dziennik Lwowa, ale rysunki, które wykonywał on w czasie pobytu we Włoszech. Jeden z nich przedstawia widok z okna domu D. Mocenigo na nabrzeże rzeki Arno i kościół Santa Maria della Spina. W tym samym domu mieszkała księżna, wspominająca gospodarza jako człowieka zacnego i gościnnego[24]. Oboje spotykali się też z tymi samymi przedstawicielami życia kulturalnego Europy Zachodniej.

Podstawowa różnica między sposobem przedstawienia Włoch przez oboje podróżników polega na tym, że Lwow patrzył na ten kraj oczami znawcy architektury i sztuk pięknych (głównie malarstwa), dla Daszkowej zaś najważniej-

---

[19] Zob.: K.J. Lappo-Danilevskij: *Gefühl für das Schöne. Johann Joachim Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland*. Köln—Weimer—Wien 2007, s. 66—70; Е.Б. Мозговая, К.Ю. Лаппо-Данилевский: *Идеи И.И. Винкельмана и Петербургская академия художеств в XVIII веке*. «XVIII век». Сб. 22. Ред. Н.Д. Корчеткова. Санкт-Петербург 2002, s. 155—179.

[20] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 186—187.

[21] Ibidem, s. 187.

[22] Ibidem, s. 186—187.

[23] W.A. Serczyk: *Wstęp. Księżna Daszkowa*…, s. 16.

[24] Zob.: *Записки княгини Дашковой*…, s. 150, 532 (przypis). Por.: К.Ю. Лаппо-Данилевский: *Об «Итальянском дневнике» Н.А. Львова*. В: Н.А. Львов: *Итальянский дневник*…, s. 32.

sza była warstwa zdarzeniowa podróży (spotkania z ludźmi, wycieczki krajoznawcze, rozrywki itp.). Lwow podejmował więc kwestie, których Daszkowa często w ogóle nie dostrzegała, ona natomiast odnotowywała rzeczy, które on — nawet znając je — pomijał jako nieistotne. Jeżeli zatem Lwow opisywał poszczególne budowle Florencji oraz znajdujące się w nich dzieła sztuki, to Daszkowa ograniczała się do stwierdzenia, że „galeria malarstwa, kościoły, biblioteki i gabinet przyrodniczy Arcyksięcia zatrzymały [ich tu — M.D.] ponad tydzień", oraz do wzmianki o Kuźmie Medyceuszu, którego „geniusz oświetlił Włochy pochodnią odradzającej się nauki"[25]. Szczegółowo Daszkowa przedstawiła rozkład dnia z podziałem na godziny. Wspomniała o balach i bitwie łodzi na rzece Arno. Relacjonowała przebieg rozmowy z papieżem Piusem VI oraz spotkań z rosyjskim ambasadorem Andriejem Razumowskim i ambasadorem angielskim sir Williamem Hamiltonem. Wspominała o skaleczeniu nogi w czasie wycieczki do Villa Farnese, pisze o zwiedzaniu portu, porannych spacerach i przejażdżkach gondolą w Neapolu itd. Tym natomiast, co zbliża do siebie sposób przedstawienia Włoch przez Lwowa i Daszkową, jest jego „nieksiążkowy" charakter[26], żadne z nich bowiem — choć z nieco innych powodów — nie opiera zasadniczej części swej relacji na wiadomościach zaczerpniętych z przewodników czy opracowań z zakresu historii sztuki. „Charakter narracji w dzienniku Nikołaja Lwowa wykluczał możliwość zapożyczania z cudzych utworów, prawie wszystko podporządkowane jest w nim natychmiastowemu przelaniu na papier i tym samym uratowaniu od zapomnienia najwyrazistszych i najważniejszych […] wrażeń…" — pisał w tym kontekście o dzienniku Lwowa Konstantin Łappo-Danilewski[27]. I nie przeczą temu nawet wspomniane rozważania o trzech okresach w twórczości Rafaela, jak przypuszcza ten sam badacz, mające źródło w opowieściach włoskich przewodników (*cicerone*)[28]. Daszkowa natomiast zwróciła się do czytelników z następującymi słowami: „[…] mnóstwo ksiąg zawiera szczegółowe opisy Wenecji, zechcą więc państwo zwolnić mnie od ich powtarzania w tym pamiętniku"[29]. Z pomocy miejscowych przewodników zdarzało się im korzystać obojgu. O ich usługach Daszkowa pisała, że „uchodziły za potrzebne wszystkim cudzoziemkom"[30].

---

[25] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 184.

[26] Zob.: H. Voisine-Jechova: *Podróż jako doświadczenie, marzenie oraz poszukiwanie sensu egzystencji w prozie 1760—1820*. W: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*. Red. M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska. Kraków 2007, s. 124—125.

[27] К.Ю. Лаппо-Данилевский: *Об «Итальянском дневнике»*…, s. 12. Zob. też: Idem: *Итальянский маршрут Н.А. Львова в 1781 г.* «XVIII век», сб. 19. Ред. Н.Д. Кочеткова. Санкт-Петербург 1995, s. 102—113.

[28] К.Ю. Лаппо-Данилевский: *Об «Итальянском дневнике»*…, s. 24—25.

[29] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 196.

[30] Ibidem, s. 188.

Opis Livorno — rozpoczynający dziennik Lwowa — otwiera zarys jego topografii oraz spis budowli na czele z katedrą i pomnikiem Ferdynanda I. Dalszą część wypełnia przegląd płócien znajdujących się w kolekcji mieszkającego w Livorno angielskiego dyplomaty Johna Undy, rozpoczynający się od rozważań o kopii *Danae* Antonio Corregia. Zdaniem Łappo-Danilewskiego opis budowli Livorno stwarza wrażenie wstępu do opisu kolekcji obrazów[31]. Można odnieść także wrażenie, że przegląd kolekcji z Livorno stanowi zapowiedź następnych relacji ze spotkań Lwowa z malarstwem, spośród których najważniejsze odbyły się we Florencji. Długi katalog dzieł sztuki, głównie malarskich i rzeźbiarskich, część „florencka" dziennika Lwowa zaczyna się od wzmianki o Pałacu Vecchio oraz pierwszych słów o Galerii Uffizi. Jedno z czołowych miejsc zajmują tu rozważania o trzech okresach w twórczości Rafaela. We Florencji odwiedza Lwow także kościoły Zwiastowania (Annunziata) ze słynnymi freskami i kopułą, św. Wawrzyńca (San Lorenzo) oraz Santa Maria Novella, a także pałac Pitti i Gabinet Historii Naturalnej, założony przez Feliksa Fontanę, człowieka, według oceny Lwowa, „o przeogromnej wiedzy" (L. 57). Przyjazd do Florencji poprzedził pobyt Lwowa w Pizie, gdzie zainteresowało go — poza Krzywą Wieżą, uwiecznioną przez niego na rysunku — baptysterium, jak czytamy: „[…] okrągła okazała budowla gotycka, w środku i na zewnątrz ozdobiona rzeźbami marmurowymi" (L. 49). Do formy spisu dzieł sztuki podróżnik powrócił w relacji z pobytu w Bolonii. Wymienione fragmenty dziennika wyraźnie zdradzają stosunek Lwowa do poszczególnych obiektów: można znaleźć w nich wprawdzie opisy pozbawione sądów wartościujących (florencki pomnik konny Ferdynanda I), ale nie brakuje również opinii krytycznych („kościół Sta Maria Novella, którą Rafael […] nazwał »sposa« [tj. „żona" — M.D.], Bóg raczy wiedzieć za co…"; L. 54) oraz wyrazów zachwytu (porównanie teatrów we Florencji oraz Neapolu[32]). Jak zauważa Łappo-Danilewski, „zapiski podróżne Lwowa […] stanowią pierwsze […] świadectwo artysty tak wysokiej rangi o sztuce włoskiej, pozwalające w odpowiedni sposób ocenić jej wpływ na podróżnika rosyjskiego, […] całościowo odzwierciedlające jego hierarchię wartości, […] gust oraz zamiłowania"[33].

Za najciekawsze fragmenty dziennika Lwowa — zdradzające jego wysoko rozwinięty dar obserwacji oraz zmysł krytyczny — należy uznać opisy wydobywające dwoistą, zwykle sprzeczną wewnętrznie, ale niekiedy też dopełniającą się wzajemnie, naturę poszczególnych miejsc i obiektów oraz zjawisk życia społecznego i kulturalnego. Dwoistość — połączenie dwóch stylów — stanowi, w opinii Lwowa, wyróżnik pomnika Ferdynanda I w Livorno:

[31] К.Ю. Лаппо-Данилевский: *Об «Итальянском дневнике»*…, s. 21.

[32] Jest to najobszerniejszy fragment dziennika Lwowa napisany w języku włoskim.

[33] Idem: *Итальянский маршрут*…, s. 103.

> На Морской площади есть мраморная статуя Ерц-Герц[ога] Фердинанда работы Такка […], которой дурную сию статую окружил 4-мя прекрасными бронзовыми пленниками, прикованными у подножия оной, унижающими [не] столько красотами своими статую, сколко варварским намерением представленнаго в оной героя
>
> (L. 45)

a także ulicy florenckiej, na której jednocześnie odbywają się gonitwy i kościelne procesje:

> […] cosa fate? oggi c'è corso? — и мы поехали смотреть; я часто слыхал, что и в Риме называли одну улицу Корсо. […] Возвратилися во Флоренцию, приедучи на улицу del Duomo, нашли мы ея наполненною людми, дожидающимися с нетерпеливостию чего-то, вдруг после трубнаго сигналу увидели шесть лошадей без седоков, без узд, бегущих одна за другою из одного конца улицы в другой, та, которая скорее прибежит к мете, выигрывает хозяину своему кусок материи. […] Но всего любопытнее было, что в самое сие время по другой улице […] неистовыя попы для сегоднишнаго празника Магдалины делали другой бег со свечами, с кадилами, со крестами. […] Признаюся, что, видя с одной стороны без узды бегущих в бешенстве, но в молчании лошадей, с другой — тму разнообразных беснующихся тол[с]тогласно попов, ничего так не желал, чтобы концы паралельных улиц, соединяся, заставили моих необузданных встретится.
>
> (L. 56)

O ile w charakterystykach budowli czy dzieł sztuki dominuje pierwiastek statyczny, o tyle opis świątecznego dnia na ulicy opiera się na dynamice. Pierwsze z nich stanowią jak gdyby zamknięte całości, ostatni natomiast jest „otwarty", kończą go bowiem słowa wyrażające oczekiwanie naocznego świadka sceny ulicznej na dalszy — komiczny — rozwój wypadków.

O tym, że nie wygląd miast stanowi główny przedmiot prezentacji Daszkowej, świadczą następujące wypowiedzi, z których jedna otwiera, druga zaś zamyka opis pobytu w Rzymie:

> В 8 часов утра, а иногда еще и раньше, мы в экипажах ездили осматривать шедевры искусства в городе либо в окрестностях.
>
> (D. 154—155)

> Осмотрев в Риме и окрестностях все, что того заслуживало, мы побывали на скачках, показавшихся мне очень забавными, смотрели спектакль, который мне совсем не понравился […]; затем мы отправились в Неаполь по вновь открытой дороге.
>
> (D. 156)

Księżna wspomina więc o zwiedzaniu rzymskich zabytków, a nawet oświadcza, że „w Rzymie mało czasu traciła na bywanie w wielkim świecie, na przyjmowanie i składanie wizyt, prawie zawsze spędzała czas o wiele pożyteczniej"[34], niemiej jednak ich nie opisuje, wypełniając „rzymskie"

[34] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 189.

partie pamiętnika relacjami ze spotkań z kardynałem François de Bernis, którego „umysł, łatwy charakter i uprzejmość sprawiły, że obcowanie z nim było bardzo atrakcyjne", osiadłym w Rzymie angielskim kolekcjonerem dzieł sztuki Jamesem Byersem, wreszcie papieżem Piusem VI, znawcą zabytków Wiecznego Miasta i inicjatorem odbudowy „starożytnych dróg przez Błota Pontyjskie"[35]. Spotykane w Rzymie osoby (W.W. Ogarkow pisze o prawdziwym „potoku znakomitych znajomości"[36]), wśród których była również rzeźbiarka angielska Anna Seymour Damer i angielska mecenaska sztuki Willielma Campbell, stały się jakby pośrednikami w kontaktach Daszkowej ze sztuką; ona sama zaś wcieliła się w tę rolę, gdy pomagała uzyskać zezwolenie na sporządzenie kopii obrazów pewnemu młodemu rosyjskiemu malarzowi. Przedstawiony przez Daszkową królowi Neapolu i Sycylii Ferdynandowi IV i jego małżonce Marii Karolinie projekt muzeum ze zbiorami pompejskimi oraz wielokrotnie pojawiające się w jej pamiętniku wzmianki o tworzeniu własnej kolekcji dzieł sztuki również stanowią wyraziste dowody jej zainteresowania kulturą:

> Однажды я позволила себе заметить […], что было бы выгоднее утроить количество рабочих, занятых на раскопках Помпеи, а затем в город, полностью освобожденный из-под пепла, возвратить все находки — мебель, домашнюю утварь и прочее — на свои места, часть королевской стражи отрядить на охрану города с сокровищами; когда же все будет завершено, объявить просвещенной Европе, что можно обозревать подлинную картину жизни и обычаев, домашнюю утварь и орудия труда жителей античного города, увидеть улицы с вывесками на домах. Вход сделать платным. […] Явится множество знатоков, любителей и просто зевак, дабы насладиться невиданным зрелищем, живое впечатление от которого не может сравниться ни с каким описанием. Это и понятно, ведь создастся ощущение подлинного присутствия обитателей древнего города.
>
> (D. 157—158)

> Я накупила работы первых граверов, чтобы по старинным эстампам проследить весь путь развития гравюры до той степени совершенства, какой мы восторгаемся сегодя.
>
> (D. 159)

Z obu przytoczonych fragmentów wynika, że zamiarem księżny było stworzenie całościowego systemu ochrony zabytków i ich udostępniania publiczności, a także zgromadzenie materiałów do gruntownych studiów nad sztuką europejską na poszczególnych etapach jej rozwoju.

W Pizie Daszkowa zapoznała się z tradycyjną grą miejscowej ludności zwaną *Il Gioco del Ponte*. Samo miasto nie wydało się jej przyjazne ze względu na panujący w nim zaduch. Odniosła wrażenie, że „jakiś demon krą-

[35] Ibidem, s. 188.

[36] В.В. Огарков: *Е.Р. Дашкова. Ее жизнь и общественная деятельность*. Санкт-Петербург 1893, s. 49.

ży nad Pizą i przy pomocy pneumatycznej machiny wyciąga całe powietrze, którym powinni byli oddychać mieszkańcy”[37]. Z przyjemnością wspominała natomiast pobyt u wód pizańskich oraz wycieczki nad jeziora Maggiore i Lugano, a także na Wyspy Boromejskie. O tych wojażach pisała: „[…] bez najmniejszych przeszkód odbyliśmy cudowną podróż i wróciliśmy zachwyceni pięknem krajobrazu, uwożąc wspomnienie wspaniałości, które zyskały tej krainie nazwę raju na ziemi”[38]. Zachwycił ją dom w Neapolu, „cudownie położony, na nabrzeżu, z widokiem na Capri i Wezuwiusz”; sama zaś wspinaczka na szczyt Wezuwiusza zmęczyła ją „tak bardzo, […] że poważnie zapadła na zdrowiu”[39].

Jak zauważa Joanna Ugniewska, „mit Włoch jako doskonałej przestrzeni sztuki i urody pejzażu, niezrównanej umiejętności życia, wiecznej arkadii […] jest wyobrażeniem […] w dużej mierze ponadczasowym, a także ponadnarodowym”; jako „uprzywilejowana przestrzeń artystyczna i egzystencjalna” Włochy dostarczały szczególnie „cennego budulca dla osobowości przybyszów z Północy”[40]. Przełomowe znaczenie dla rozwoju „włoskich” pasji podróżników europejskich miało zjawisko określane jako *Grand Tour*, w którego kontekście możliwe jest rozpatrywanie także peregrynacji Jekatieriny Daszkowej i Nikołaja Lwowa.

---

[37] *Pamiętnik księżny Daszkow*…, s. 185.

[38] Ibidem, s. 183.

[39] Ibidem, s. 191, 194.

[40] J. Ugniewska: *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*. Warszawa 2011, s. 11, 21.

Магдалена Домбровска

**ИТАЛИЯ ГЛАЗАМИ РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (НИКОЛАЙ ЛЬВОВ И ЕКАТЕРИНА ДАШКОВА)**

Резюме

В статье речь идет об «итальянском дневнике» Николая Львова и описаниях Италии в дневнике княгини Екатерины Дашковой. Они приехали в Италию в 1781 году и встретились друг с другом в Ливорно. Львов интересовался итальянской архитектурой и искусством (храмы, памятники, Галерея Уффици и др.), Дашкова беседами (папа Пий VI, послы, покровители искусств и др.) и краеведческими экскурсиями.

Слова ключи: Николай Львов, Екатерина Дашкова, Италия, путешествие, Просвещение

Magdalena Dąbrowska

## ITALY IN THE EYES OF THE RUSSIAN TRAVELLERS OF THE ENLIGHTENMENT PERIOD (NIKOLAY LVOV AND YEKATERINA DASHKOVA)

Summary

The article presents "The Italian Diary" by Nikolay Lvov and the descriptions of Italy in the memoirs of Princess Yekaterina Dashkova. They both went to Italy in 1781 and met together in Livorno. Lvov was interested in the Italian architecture and art (churches, monuments, The Uffizi Gallery and others), while Dashkova was interested in meeting people (Pope Pius VI, diplomats, patrons of the art and others) and touring.

Key words: Nikolay Lvov, Yekaterina Dashkova, Italy, journey, Enlightenment

# Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale) Między wcielonym piekłem a rajem

*Mirosława Michalska-Suchanek*

Istotę artystycznej przestrzeni dzieł Fiodora Dostojewskiego wyznacza jego antropologia. Literackie eksperymenty pisarza z ludzką naturą, odkrywanie podziemnych warstw świadomości, tajemniczej głębi samowoli człowieka, dróg duchowej immanencji, biegnących „w atmosferze ekstazy i ognia”[1] — wszystko to znajduje swoje odzwierciedlenie w formie i charakterze przestrzeni utworów autora *Idioty*. Jest ona dwuwarstwowa. Warstwę pierwszą tworzy obraz rzeczywistości empirycznej, świat unaoczniony i skonkretyzowany, który znajduje swoje uzasadnienie w porządku morfologii utworu literackiego, pełniąc rolę elementu planu kompozycyjno-tematycznego tekstu. Jest to przestrzeń rozumiana literalnie — jako wyraz określonej świadomości historycznej, rejestrującej porządek rzeczy i zjawisk, poprzez przedstawienie konkretnego „tu i teraz”. Jednocześnie jednak przestrzeń empirycznie skonkretyzowana stanowi metaforę zjawisk i stanów niemożliwych do precyzyjnego i logicznego ujęcia. Wskazuje na treści, które wymykają się spójnemu, przejrzystemu dyskursowi, jawi się jako obrazowy ekwiwalent niewerbalizowalnych stanów, zjawisk, uczuć, zwłaszcza jeśli są one wyrazem przenikania immanentnego w transcendentne, zracjonalizowanej rzeczywistości empirycznej w byt metafizyczny[2]. Przestrzeń w tym przypadku metaforycznie odzwierciedla to, co bytuje całkowicie poza przestrzennymi rygorami, nadając wymierne, namacalne formy wartościom niematerialnym. I właśnie owe, niepoddające się werbalizacji, stany, które funkcjonują często jako byty abstrakcyjne, składają się na drugą warstwę istnienia (bytowania) przestrzeni literackiej dzieł Dostojewskiego, stanowiącą sferę w zasadzie czysto pojęciową. Konstytuuje się ona poprzez ujawnienie i dynamiczne

[1] Zob. M. Bierdiajew: *Światopogląd Dostojewskiego*. Tłum. H. Paprocki. Kęty 2004, s. 26.

[2] Zob. A. Raźny: *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki*. Kraków 1988, s. 112.

narastanie sensów naddanych, nadbudowujących się nad kreowaną rzeczywistością „zmaterializowaną". W tej fazie aktualizacji przestrzeń pozbawiona jest już fizycznych konturów — to ulotny, niedefiniowalny, odwołujący się do percepcji pozarozumowej obszar działania *sui generis* świadomości mitologicznej, odzwierciedlenie rzeczywistości metafizycznej, swoisty empiryczny rezonator jednocześnie transcendencji i immanencji. Następuje tu wyniesienie uaktywniającego się aktu poznania do poziomu percepcji ontologicznej oraz aksjologicznej. W tym bycie przestrzennym lokuje się obraz świadomości bohaterów, ich duchowości, konstytuują się treści o charakterze etycznie wartościującym, symbolicznym oraz archetypicznym. W tej sferze ujawnia się wreszcie określony, czytelny w procesie odbioru, klimat emocjonalny, korespondujący z semantyką przekazu, potęgujący jego ekspresję, będący rezultatem psychologiczno-emocjonalnego nacechowania świata przedstawionego.

Konstrukcja i charakter przestrzeni artystycznej w dziełach Dostojewskiego w pełni harmonizuje ze stanem psychicznym kreowanych postaci. Stanowi tło, w które wkomponowuje się obraz zmagań duchowych i psychicznego rozdarcia bohaterów, wewnętrznego starcia targających nimi skrajnych uczuć oraz przeciwstawnych wartości: odrzucenia Boga i wiary w Niego, grzechu i cnoty, zwątpienia i nadziei, upadku i zmartwychwstania. Badacze wyróżniają „pejzaż psychologiczny" lub „pejzaż konfliktowy" utworów autora *Braci Karamazow*[3].

W tekstach Dostojewskiego tło większości wydarzeń nacechowane jest złem. Na kartach jego dzieł praktycznie nieobecne są obrazy rozległych przestrzeni, przyrody, wody, nieba. Świat przedstawiony wypełnia pejzaż urbanistyczny — nieprzyjazne budynki, wąskie, nierzadko ślepe i bezludne uliczki, po których z rzadka błąkają się zagubione postaci, często w strugach ulewnego deszczu. Pojawiają się ograniczające (zacieśniające) przestrzeń ściany, mury, ogrodzenia, wnęki, parawany. Wydarzenia mają miejsce w małych, ciasnych pomieszczeniach, przeważnie z brudnymi ścianami, naderwanymi tapetami i zniszczonymi meblami, w ciemnych wnękach pod schodami, a także w zatłoczonych, brudnych i cuchnących szynkach. Smród, wszechogarniający zaduch, dym, kurz, śmieci, brud — to dominujące rysy przestrzeni utworów Dostojewskiego. Ogromnego znaczenia nabiera również urastający do rangi kompozycyjno-ideowej dominanty motyw linii demarkacyjnej: brama, okno, drzwi, furtka, ale przede wszystkim próg, semantycznie konkretyzujący wewnętrzne rozdarcie bohaterów czy dezintegrację ich „ja", czasem konotujący moment decydującej próby psychicznej czy duchowej[4].

---

[3] Zob. H. Kryshtal: *Problemy zła w twórczości F. Dostojewskiego. Studium teologiczno-moralne*. Lublin 2004, s. 165.

[4] Zob. H. Brzoza: *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń 1995, s. 56.

Do podstawowych komponentów „pejzażu" Dostojewskiego należy mrok, a dominującą barwą jest czerń. Większość istotnych wydarzeń w życiu postaci rozgrywa się o zmierzchu, o zmroku bądź nocą, w ciemności. Mrok symbolizuje grzech, natomiast czerń — odejście od Prawdy, od Boga, śmierć zarówno w aspekcie fizycznym, jak i duchowym. Mroczne dusze bohaterów Dostojewskiego wtapiają się w mrok tworzonego przez niego świata, łącząc się z nim w jedność. Tłem wydarzeń są zwykle: jesienna słota, ulewa, deszcz, burza, wiatr, wichura, męczący skwar, okrywająca świat mgła — zjawiska atmosferyczne o niewątpliwie depresjogennym charakterze.

Szczególnego znaczenia w twórczości Dostojewskiego nabiera obraz Petersburga. To miasto wręcz mityczne, wrogie i mroczne, z pewnością przeklęte, gdzie „topografia […] staje się oniryczną topografią błędnego koła, w której brak podstawowych naturalnych momentów odniesienia: nie tylko nieba, ale i ziemi"[5]. Petersburg stał się w utworach Dostojewskiego — jak konkluduje Mikołaj Bierdiajew — „majakiem zrodzonym przez człowieka w jego odszczepieństwie i wędrówce. W atmosferze mgły tego widmowego miasta rodzą się szalone myśli, dojrzewają plany przestępstw, w których przekroczone zostaną wszelkie granice ludzkiej natury"[6]. Dalej M. Bierdiajew zauważa: „Wszystko to, co jest zewnętrzne — miasto i jego szczególna atmosfera, pokoje i ich kalekie wyposażenie, knajpy z ich zapachem i brudem — wszystko to jest jedynie znakami, symbolami wewnętrznego, duchowego świata człowieka, jest jedynie odbiciem wewnętrznego losu człowieka"[7]. Przestrzeń pogrążona w mroku, posępna, przygnębiająca, złowroga, wciąga ludzi niby grząskie bagno. W sposób niejako naturalny nadrzędne miejsce zyskują w niej występek, okrucieństwo, zbrodnia i samobójstwo. Tak nacechowana przestrzeń epatuje grzechem i rodzi grzech, popychając postaci ku samounicestwieniu. Ludzie ci tęsknią jednak za światem, któremu sens nadają takie nadrzędne wartości, jak: dobro, prawda, cnota.

Marzenie jednostki pogrążonej w duchowym chaosie o świecie harmonijnym i szczęśliwym, o swojej Arkadii odzwierciedlają w twórczości Dostojewskiego wizje krainy szczęśliwości. Genezy tych obrazów szukać należy w utopii społecznej, popularnej od czasów starożytnych po XVIII stulecie, a rozwijającej ideę odwiecznego marzenia ludzi o osiągnięciu stanu wiecznego szczęścia i harmonii. Raj na ziemi lokalizowany był albo w czasie — mowa tu o „złotym wieku" ludzkości, albo w przestrzeni — można tu wymienić Atlantydę, Arkadię czy Wyspy Szczęśliwe, czasem również, co autor *Zbrodni i kary* wykorzystał, gdzieś w przestrzeni poza Ziemią.

---

[5] Ibidem, s. 56.

[6] M. Bierdiajew: *Światopogląd*…, s. 23.

[7] Ibidem.

Dostojewski szczególną wagę przywiązywał do idei „złotego wieku". Stworzył własną jej interpretację, inspirując się dobrze sobie znanym obrazem Claude'a Lorraina[8] *Akis i Galatea*[9]. Pisarz widział płótno w Galerii Drezdeńskiej, gdzie zresztą pozostaje ono do dnia dzisiejszego. Anna Dostojewska w swoich wspomnieniach odnotowała, że dzieło francuskiego malarza zaliczało się do płócien, które wzbudzały najwyższy podziw jej męża, toteż ilekroć odwiedzał galerię, a czynił to, przebywając w Dreźnie, prawie codziennie, szybkim krokiem przechodził obok innych arcydzieł, aby czym prędzej się przed nim znaleźć[10].

Pejzaż Lorraina wyraźnie dzieli się na dwie części: pierwsza, w której dominuje zieleń i — na horyzoncie łączące się z niebem — morze, rozświetlona jest promieniami zachodzącego słońca, w drugiej słabo oświetlony masyw skalny i morze okryte są czarnym cieniem. Na skale majaczy ledwie widoczny, bo zlewający się z ciemnym tłem, zarys postaci cyklopa. W centralnej części obrazu widnieje szałas Akisa i Galatei, przy którym bawi się Amorek. Całość obrazu — utrzymana w klimacie sielankowym — ewokuje atmosferę spokoju i szczęścia.

Dzieło Lorraina stało się dla Dostojewskiego artystycznym wcieleniem idei „złotego wieku"[11]. Swoistym zwizualizowaniem marzenia o krainie szczęśliwości, gdzie — jak ten cudowny czas opisuje Owidiusz — „nie było lęku i nie było kary […] bezpiecznie żyło się w pokoju […]. Ziemia sama, swobodna […] wydawała plony […] ludzie zbierali owoce z drzew, górskie poziomki […] Kwitła wieczna wiosna. Łagodne powiewy ciepłym tchnieniem muskały kwiaty samorzutnie wzrosłe. Śpiesznie z niezaoranej ziemi wschodziło zboże, nienawożone pole szumiało ciężko kłosami. Rzeki wzbierały mlekiem i winem. Z zielonej jodły ciekły płowe miody"[12].

Obrazy związane z ideą „złotego wieku", jednocześnie odwołujące się do *Akisa i Galatei* Lorraina, Dostojewski nakreślił przede wszystkim w *Biesach*, a właściwie w rozdziale *U Tichona* (1871)[13], w *Młodziku* (1875), we *Śnie*

---

[8] Claude Lorrain, właściwie Claude Gellée, zwany także Le Lorrain, żyjący w latach 1600—1682 francuski malarz, rysownik i rytownik. Malował przede wszystkim pejzaże, które wyróżniały się idealną kompozycją, przemyślaną i dopracowaną w najdrobniejszym szczególe. Jego malarstwo wywarło znaczny wpływ na pejzażystów angielskich XVIII i XIX wieku.

[9] Obraz Claude'a Lorraina z roku 1657, przechowywany obecnie w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Kunstenlandschaft - Morgen und Abend).

[10] Zob. A. Dostojewska: *Wspomnienia*. Tłum. Z. Podgórzec. Warszawa 1988, s. 127—128.

[11] O udziale obrazów malarskich we współtworzeniu materii literackiej utworów F. Dostojewskiego, zwłaszcza powieści z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pisze B. Stempczyńska: *Dostojewski a malarstwo.* Katowice 1980, rozdział: *„Cytat malarski" w powieściach Dostojewskiego*.

[12] Owidiusz: *Przemiany*. Tłum. A. Kamieńska. Warszawa 1969, s. 2—3.

[13] Rozdział *U Tichona* powstał jako integralna część *Biesów* w 1871 roku. W tym też roku został złożony do druku (zachowały się zecerskie odbitki) i miał ukazać się w numerze

*śmiesznego człowieka* (1877) oraz w niewielkim szkicu zatytułowanym *Złoty wiek w kieszeni* (1876). Wizje, zwykle objawiające się w snach, ukazują raj utracony — świat piękny, harmonijny, spokojny, oparty na jedności człowieka z naturą. I tu pisarz — piewca mrocznego, złowrogiego miasta — ukazuje przestrzeń w zupełnie innej tonacji, rysuje błogostan, miejsce cudowne, krainę nieustającego szczęścia.

Pierwsza — biorąc pod uwagę chronologię powstawania wymienionych utworów — była wizja „złotego wieku" zamieszczona w rozdziale *Biesów* zatytułowanym *U Tichona.* Stawrogin opowiada tam o śnie, jaki nawiedził go, gdy będąc przejazdem w małym, typowo niemieckim miasteczku, w oczekiwaniu na pociąg zatrzymał się w — jak relacjonował — „małym pokoiku", „podłym" i „ciasnym" hotelu (typowe w utworach Dostojewskiego rysy przestrzeni). Zmęczony podróżą Stawrogin usnął, a we śnie ujrzał *Akisa i Galateę* Claude'a Lorraina (w tekście określono tytuł obrazu i nazwisko malarza), malowidło znane mu od dawna, które ponownie przyciągnęło jego uwagę podczas niedawnej bytności w Dreźnie. W onirycznej wizji bohatera przedstawiony na obrazie świat ożył. Dostojewski lokalizuje Lorrainowski raj — to cudowny zakątek gdzieś na Morzu Egejskim, miejsce, którego „słowami opisać się nie da": „Błękitne, łagodne fale, wyspy i skały, wybrzeże całe w kwiatach, czarowna panorama w dali, zachód słońca […]"[14]. Przestrzeń jest otwarta, jasna, bo oświetlona promieniami słońca. Jej opis, mimo że skąpo w nim skonkretyzowano barwy, sugeruje ich bogactwo. Z całości przedstawienia emanują spokój i harmonia. Oto kraina mitologicznej szczęśliwości, wizualizowany przez Dostojewskiego raj na ziemi. Wyspę zamieszkiwali piękni, jak przestrzeń, w której żyli, nieskażeni grzechem ludzie, szczęśliwi i spontaniczni, którzy ujście życiowej energii znajdowali w miłości, radości oraz śpiewie. Stawroginowi wydało się, że naprawdę zaistniał w tym świecie, przebywał na wyspie, widział i czuł to, co inni. Doznanie było na tyle silne, że wizerunek skał, morza i „ukośnych promieni zachodzącego słońca" (s. 694) nie zniknął od razu po przebudzeniu. Nadal trwało również, dotąd nieznane Stawroginowi, uczucie przepełniającego go szczęścia. Po raz pierwszy w życiu czuł, że z oczu płyną mu łzy. Funkcję łącznika między przestrzeniami

---

grudniowym pisma «Русский Вестник». Niestety, na skutek interwencji Katkowa, który uznał tekst rozdziału *U Tichona* za zbyt drastyczny, do publikacji nie doszło. Dostojewski został zmuszony do wycofania kontrowersyjnego rozdziału i poczynienia w powieści przeróbek, które były konieczne ze względu na zachowanie spójności treściowo-kompozycyjnej powieści. Jako całość tekst *U Tichona* został wydany w roku 1922. Publikowany jest pod pierwotnym tytułem lub też jako *Spowiedź Stawrogina* w formie oddzielnej publikacji bądź jako aneks do *Biesów*. Zob. *Od redakcji*. *Nota wprowadzająca do przypisów* (*Biesy*). W: F. Dostojewski: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1984, s. 706.

[14] Idem: *U Tichona*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec. W: Idem. *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1984, s. 693. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

snu oraz jawy pełniły kwiaty — w sennej wizji porastające wybrzeże, a teraz stojące na framudze hotelowego okna, przez które bohater widział, tym razem prawdziwy, „ukośny snop promieni zachodzącego słońca" (s. 694).

Kraina szczęśliwości od wieków stanowiła niedoścignione pragnienie ludzkości. Była marzeniem, w imię którego poświęcano siły i życie. Podświadomie o raju na ziemi marzył również ktoś taki, jak Stawrogin, kto przypisując sobie uprawnienia człowieka-boga, wyzwolił potencjał biesa. Swoją wizję bohater wspominał jako „cudowny i szlachetny sen". Kraina na greckiej wyspie jawiła mu się jako miejsce upragnionej ucieczki od świata pogrążonego w grzechu. Raj na ziemi nie może się jednak ziścić.

Stawrogin, budząc się z cudownego snu, spostrzegł pająka — malutkiego czerwonego pajączka, który przywołał w jego pamięci scenę z przeszłości. Dokładnie takiego samego pajączka[15], również w promieniach zachodzącego słońca, obserwował w pamiętny tragiczny wieczór, gdy z porażającym spokojem czekał na samobójstwo Matrioszy — dziewczynki, którą jakiś czas wcześniej zgwałcił. Na przestrzeni wieków pająkowi nadawano różne znaczenia symboliczne. Większość z nich ma charakter pejoratywny. Pająk symbolizuje agresję, okrucieństwo, krwiopijstwo, pychę, zniszczenie, rozpad, ruinę, nicość, pustkę. Postrzegany bywa także jako znak diabła[16]. Dostojewski konsekwentnie posługiwał się motywem pająka jako symbolem moralnego rozkładu i duchowego upadku. W opisywanej scenie wizerunek pająka odgrywa rolę — ujmując rzecz kolokwialnie — aktu brutalnego „ściągnięcia bohatera na ziemię". To sygnał, że oto skończyła się iluzja, należy obudzić się z pięknego snu i uświadomić, że jedyną prawdziwą i niezmienną rzeczywistość stanowi zło. A ono szczelnie wypełnia przestrzeń i — co istotne — zniewala. Dobrze wpisują się tu słowa Borysa Bursowa, który odnotowuje, że postaci Dostojewskiego głosząc wolność, jednocześnie ujawniają jej pozorność, gdyż tak na prawdę żadna z nich „nie może zrobić kroku, zapominając, gdzie i kiedy żyje"[17].

Tęsknota za ideałem, skutkująca projekcją pragnień, zestawiona w przywołanej scenie z atrybutem zła (obrazem pająka), wywołuje przekonanie, że ziemski raj jest nieosiągalny. Zło na jawie stało się wszechobecne, a jedyną od niego ucieczkę (choć złudną) stanowi schronienie w piękny sen, nierzadko — jak zresztą stało się to w przypadku popełniającego samobójstwo Stawrogina — sen wieczny.

---

[15] Pająki, które często pojawiają się na kartach dzieł Dostojewskiego, to reminiscencje z Semipałatyńska, położonego w dzisiejszym Kazachstanie, miejsca zesłania pisarza po odbytej katordze. Stanisław Mackiewicz Cat o pobycie autora *Zbrodni i kary* w Semipałatyńsku pisze: „Charakterystyczne dla Dostojewskiego, że pamiętał nie barwę czy słońce, nie orła czy tygrysa, lecz pająki". Zob. S. Mackiewicz Cat: *Dostojewski*. Bielsko-Biała 1997, s. 87.

[16] Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli.* Warszawa 1990, s. 294—296.

[17] B. Bursow: *Osobowość Dostojewskiego*. Tłum. A. Wołodźko. Warszawa 1983, s. 598.

W omawianej scenie trzykrotnie pojawia się motyw zachodzącego słońca. Symbolika słońca jest bogata, ale w dużej części osadzona na płaszczyźnie posiadającej, w mniejszym lub większym stopniu, wydźwięk ontologiczno-trancendentny. Słońce jawi się jako pierwotne źródło energii i mocy życiowej, znak prawdy, czystości, sprawiedliwości, wreszcie — co najważniejsze w tym przypadku — symbol Chrystusa oraz Raju[18]. Podobnym zakresem znaczeń symbolicznych naznaczony jest motyw światła: wieczność, duch, świętość, czystość, życie duchowe, a także niebo, Bóg oraz Chrystus[19]. Zachód słońca to inaczej wygasanie, znikanie źródła światła. Pojawiające się w onirycznej wizji Stawrogina zachodzące słońce można więc postrzegać jako zmierzch świata idealnego — czystego, bezgrzesznego, radosnego. W niebyt odchodzi on w rzeczywistości snu, czyli gaśnie nie tylko na jawie, ale także w bycie nierealnym. Interpretować to można jako definitywne pozbawienie złudzeń, odebranie marzeń o tym, że kiedykolwiek i gdziekolwiek może zaistnieć świat oparty na harmonii, w którym respektowane są najwyższe wartości. To nic innego jak pożegnanie z iluzją, z nadzieją, o której już nawet nie można śnić. Stawrogin budzi się z oczami pełnymi łez. Czy są to łzy szczęścia, że choć przez chwilę dane było mu zaznać zewsząd emanującej miłości? Czy są to łzy smutku, że wraz ze znikającą w niebycie rzeczywistością niemożliwe stają się także marzenia o niej?

Zachód słońca, widziany przez bohatera już na jawie, stanowi symboliczne odzwierciedlenie odchodzenia w przeszłość świata, którego harmonijny porządek wyznaczała idea nieśmiertelności — Bóg został odrzucony. Przesłankę do takiej interpretacji stanowi trzecie pojawienie się motywu zachodzącego słońca — retrospektywne przywołanie aktu samobójstwa Matrioszy. Zachód słońca w dzień śmierci dziewczynki umownie zamyka pewną przestrzeń dobra, przynajmniej istniejącego potencjalnie. Matriosza pojęła, że czyn, którego dopuszczono się na niej (gwałt), „zabił w niej Obraz Boga", jej słońce zaszło, życie stało się trwaniem w pustce, wieczną nocą. Wybrała więc jedyne możliwe rozwiązanie — samobójczą śmierć.

Kolejne w aspekcie chronologicznym stworzone przez Dostojewskiego literackie wyobrażenie „złotego wieku", również zainspirowane dziełem Lorraina, pomieszczone zostało w powieści zatytułowanej *Młodzik*. W wizji Wiersiłowa — będącej szkicem „ostatniego dnia ludzkości" — także obecny jest główny element ikonograficzny *Akisa i Galatei*, czyli zachodzące słońce, którego symboliczne powiązanie z Bogiem oraz ideą nieśmiertelności zostało nawet zwerbalizowane: „[…] dawna, wielka idea opuściła ich [ludzi — M.M.-S.], wielkie źródło sił, żywiące ich i ogrzewające, nikło jak

[18] Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli.* Warszawa 1990, s. 387—388.
[19] Por. Ibidem, s. 415—416.

owo zachodzące słońce na obrazie Claude Lorraina”[20]. Minął czas zamętu, „gwizdów i obrzucania błotem”, zburzony został stary porządek, miejsce Boga-Człowieka zajął człowiek-bóg. Wizja Wiersiłowa prezentuje nowy, ateistyczny świat. Ludzkość odrzuciła Boga i odczuła pustkę — „samotność” i „wspólne sieroctwo” (s. 135). Wszystkie pozytywne uczucia, które niegdyś znajdowały ujście w wierze i poprzez wiarę, zostały przeniesione na przyrodę i „na wszelką żywą istotę” (s. 135). W kreślonej przez Wiersiłowa przestrzeni przyroda dominuje, wyznacza bowiem rytm życia tworzących z nią jedność ludzi. Uczucia miłości oraz przywiązania do otaczającej Natury nabrały dla człowieka szczególnej mocy, bo pogłębiła je świadomość krótkotrwałości własnej egzystencji.

> Ludzie pokochaliby ziemię i życie miłością wyjątkową […] dostrzegliby i odkrywali takie tajemnice i zjawiska przyrody, których istnienia nie podejrzewali poprzednio, spojrzeliby na tę przyrodę nowymi oczyma — oczyma, jakimi kochanek patrzy na kochankę; obudziwszy się, padaliby sobie w objęcia i kochaliby się wzajemnie w poczuciu, że te krótkie dni — to wszystko czym rozporządzają.
>
> (s. 136)

Zwraca uwagę użyta w opisie forma trybu przypuszczającego. Przedstawiona wizja krainy harmonijnej i szczęśliwej nie powinna być zatem postrzegana jako niepodważalna antycypacja świata, w którym zabrakło miejsca dla Boga, może jedynie jawić się jako pełne wątpliwości utopijne domniemanie, potencjalna i życzeniowa alternatywa rzeczywistości pogrążonej w chaosie i grzechu.

W numerze kwietniowym „Dziennika Pisarza” z roku 1877 ukazało się głośne opowiadanie Dostojewskiego *Sen śmiesznego człowieka*. Przedstawione wydarzenia rozgrywają się w mrocznym pejzażu miejskim, a także w przestrzeni międzyplanetarnej oraz na bliżej nieokreślonej planecie przypominającej raj. Krajobraz miasta rysowany jest przez Dostojewskiego w tonacji dla jego twórczości typowej: ponury wieczór, ulewny deszcz, wilgoć, zimno, ciemne niebo, puste ulice, para buchająca z każdego kamienia. Dodatkowe wzmocnienie pejoratywnego wydźwięku obrazu zostało uzyskane poprzez zastosowanie gradacji („Było to ponurego, najbardziej ponurego wieczoru, jaki tylko może się zdarzyć […] w ogóle nie jest możliwa bardziej ponura chwila”; „[…] zrobiło się strasznie wilgotno, bardziej nawet wilgotno i zimno niż wtedy, kiedy padało”[21]), dopełnianie epitetu innym, silnie negatywnie nacechowanym („bezdenne czarne plamy”, „okropnie ciemne niebo” (s. 110)), samo nagromadzenie epitetów, w większości w formie przymiotników w stopniu najwyższym („był to najzimniejszy, najbardziej ponury deszcz, jakiś nawet

[20] F. Dostojewski: *Młodzik*. Tłum. M. Bogdaniowa, K. Błeszyński. Warszawa 1956, s. 135. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

[21] Idem: *Sen Śmiesznego człowieka*. Tłum. M. Leśniewska. W: Idem: *Dziennik pisarza*. T. 3. Warszawa 1982, s. 109. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

groźny deszcz"). Przedłużenie mrocznego pejzażu miasta stanowi — utrzymany w tej samej emocjonalnej tonacji, choć tym razem wstrzemięźliwy pod względem użytych środków literackich — opis pokoju bohatera: nędznego, małego, z owalnym oknem wychodzącym na strych, starymi meblami i sąsiadem za przepierzeniem, który co rusz urządzał mocno zakrapiane, głośne spotkania towarzyskie.

W takiej właśnie ponurej przestrzeni tytułowa postać opowiadania — „śmieszny człowiek" — zdecydował się popełnić samobójstwo. Świat — w jego przekonaniu — pozbawiony został wszelkich wyższych wartości, stał się bytem, w którym wszystkim i „wszędzie jest wszystko jedno". Bohater całą swoją istotą odczuł otaczającą go pustkę, poczuł wielkie „nic" wokół siebie. Uświadomił sobie też, że przedtem również „nic" nie było i później „nic" nie będzie, powtarzał więc niby mantrę słowa: „wszystko jedno"[22] (s.109). Nie zdążywszy jednak do siebie strzelić, „śmieszny człowiek" nagle zapadł w sen. W onirycznej rzeczywistości spełnił postanowienie uczynione na jawie — zastrzelił się, po czym z grobu pochwyciła go „jakaś dziwna, nie znana mu istota" (s. 114) i uniosła w przestrzeń międzyplanetarną[23].

U celu podróży bohater ujrzał słońce i planetę — sobowtóry ziemskiego słońca oraz Ziemi. Rzeczywistość tej nienazwanej planety, jak sam ją określił — drugiej ziemi, stanowiła pełne przeciwieństwo świata, który opuścił. Wcielony obraz ziemskiego piekła zastąpił obraz raju. W opisie wyraźnie ujawnia się odwołanie do poprzednich wizji krainy szczęśliwości. Identyczna jest jej lokalizacja — to sobowtór jednej z wysp ziemskiego archipelagu greckiego. Dostojewski przedstawił obraz „łagodnego, szmaragdowego morza", które „cicho pluskało o brzegi", „jaskrawych wonnych kwiatów, którymi płonęła murawa", a wszystko zatopione w „jaskrawym blasku słonecznego dnia" (s. 116). Całości opisu dopełniają, nieobecne w poprzednich wizjach, kwitnące drzewa oraz fruwające stadami ptaki. W opowiadaniu przyroda posiada emocjonalnie wyrazisty charakter, co uzyskane zostało przede wszystkim przez zastosowanie personifikacji oraz bogactwo metafor i epitetów: „morze pluskało o brzegi i całowało je z miłością jawną, widoczną, niemal świadomą", „listki, pewien jestem, witały mnie cichym, pieściwym szmerem, wymawiając jak gdyby słowa miłości" (s. 116).

---

[22] Nie sposób nie skojarzyć tych słów z frazą wielokrotnie powtarzaną przez najbardziej bodaj znanego rosyjskiego literackiego samobójcę — Kiryłłowa — w rozmowie z młodym Wierchowieńskim. Zob. Idem: *Biesy*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec. Warszawa 1984, s. 372—375.

[23] Dostojewski wykorzystał motyw międzyplanetarnej podróży fantastycznej, co pozwala domniemywać, że znane były mu utwory: *Tamten Świat* Cyrano de Bergeraca, a przede wszystkim zawarty tam fragment opisujący raj na księżycu, a także *Mikromegas* Woltera. Zob. M. Leśniewska: *Posłowie*. W: F. Dostojewski: *Opowieści fantastyczne*. Kraków 1988, s. 189.

Tę szczęśliwą drugą ziemię zamieszkiwali ludzie nieskażeni grzechem, piękni, niewinni i radośni. Dostojewski wyeksponował motyw pełnej doskonałości życia, przejawiający się przede wszystkim w naturalności i spójności człowieka ze światem przyrody. Ujawnia się tu swoisty kult natury, manifestowany przede wszystkim poprzez apologię jedni. Wszystko, co istnieje, trwa w pełnej jedności, we wszechzwiązku. Wynikają z tego rygory moralne realizowane poprzez nakaz wszechmiłości, wszechwspółczucia oraz pełnej odpowiedzialności wszystkich za wszystko[24]. W przeciwieństwie do ludzi zamieszkujących ziemię (tę prawdziwą), gdzie wiedza o świecie kształtowana jest przez rozum i weryfikowana przez naukę, na drugiej ziemi podstawowym narzędziem poznawania świata stało się serce. Ci piękni ludzie odkryli język zwierząt, roślin, gwiazd — egzystowali wtopieni w przyrodę. Świat poznawali w sposób naturalny i samoistny, ich wiedza była zatem pełna, bo dotykała nie tylko konturów rzeczywistości, jej zewnętrznej powłoki, lecz samej istoty rzeczy.

Niestety, ci piękni, bezgrzeszni ludzie okazali się nieodporni na zło. Poddali się namowom kusiciela, spróbowali grzechu i mu ulegli. „Jak złośliwa trychina, jak atom dżumy zarażającej całe państwo, tak i ja zaraziłem sobą całą tę szczęśliwą, bezgrzeszną dotychczas ziemię […] atom kłamstwa przeniknął w ich serca i spodobał się im" — wyznaje narrator (s. 120). Zrodziło się oszustwo, zmysłowość, zazdrość i okrucieństwo. Świat uległ przewartościowaniu i pogrążył się w grzechu, częstokroć wynoszonemu — na podstawie autorytetu nauki — do rangi cnoty. Arkadia zamieniła się we wcielony obraz piekła, królestwo Antychrysta, świat lichy i podły, podporządkowany prawom egoizmu i obłudy. Nowa rzeczywistość zaczęła przypominać życie na ziemi.

„Sen przeleciał przez tysiąclecia i nie pozostawił we mnie nic prócz wrażenia całości" (s. 120) — konstatował „śmieszny człowiek". Dane mu było być świadkiem powtarzającej się w równoległym świecie historii ludzkości. Widział, jak druga ziemia, będąca sobowtórem ziemi prawdziwej, doświadczała wszystkiego, co niegdyś działo się w naszym świecie: szczęścia w raju, kuszenia, wreszcie całkowitego pogrążenia się w grzechu. Wcześniej, jeszcze na jawie, bohater marzył o krainie szczęśliwości, przeczuwał jej istnienie, jednocześnie wokół siebie obserwował mroczny świat zatopiony w złu: „nie mógł patrzeć na ziemi naszej na zachodzące słońce bez łez..." (s. 119). Jest to jedyne miejsce w opowiadaniu, w którym pojawia się motyw zachodu słońca, intensywnie obecny w wizjach „złotego wieku" pomieszczonych w innych, opisanych powyżej, utworach Dostojewskiego. Zachodzące słońce również tutaj symbolizuje kres rzeczywistości bezgrzesznej i szczęśliwej, a łzy bo-

[24] Zob. B. Urbankowski: *Dostojewski — dramat humanizmów.* Warszawa 1977, s. 310—311.

hatera — podobnie jak w przypadku Stawrogina — stanowią wyraz żalu za utraconym rajem.

Bohater poznał prawdę — prawdę o dziejach ludzkości i o istocie raju. Aby go zbudować wystarczy dopuścić do głosu serce, wyzwolić w sobie dobro, kochać innych tak, jak siebie. I taką prawdę zaczął wieścić „śmieszny człowiek", wariat. Śmieszność stanowi tu rodzaj naznaczenia, stygmatu, w jakimś stopniu nadając bohaterowi cechy właściwe *jurodiwemu*. Odsłaniają się przed nim prawdy niedostrzegane przez innych, dane jest mu widzieć i rozumieć więcej.

W numerze styczniowym „Dziennika Pisarza" z 1876 roku Dostojewski zamieścił *Złoty wiek w kieszeni*[25] , krótki szkic diagnozujący istotę ludzkiej natury. Przedstawiona została w nim taka oto sytuacja: Trwa bal. Wystrojeni ludzie bawią się, tańczą. Jest niby pięknie, niby wytwornie, niby wesoło. Tylko co jest w tym prawdą, a co iluzją? Przenikając przez zewnętrzną, wspaniałą „fasadę", okrywającą zgromadzone na balu towarzystwo, można dostrzec ludzi odartych z masek — zniknie piękno, szlachetność oraz życzliwość, ujawni się zupełnie inne ich oblicze. Ludzie wkładają wytworne stroje, ale nosić ich nie potrafią, bawią się na balu, lecz w istocie nikt nie odczuwa z tego powodu radości, tańczą, choć tańczyć nie umieją, przepełniają ich ambicje, które ich, niestety, przerastają. Wszyscy, mimo że wymieniają się jakimiś słowami, tak naprawdę ze sobą nie rozmawiają. Milcząc, pełni nienawiści, stronią od siebie. Opisany bal jawi się jako kwintesencja obłudy i fałszu.

Jaka więc jest prawda o ludzkiej naturze? Czy człowiek — zgodnie z jakimś wyższym porządkiem rzeczy — jest zły, niegodziwy, nieudolny, a swoją niedoskonałość ukrywa pod maską szeroko rozumianego dobra? Czy może prawda o ludzkiej naturze tkwi gdzie indziej? Czy stanowi np. wielką tajemnicę, która ludzkości dopiero będzie wyjawiona? W *Biesach* Kiryłłow w rozmowie ze Stawroginem przekonuje, że ludzie są źli, ponieważ nie zdają sobie sprawy z tego, że są dobrzy. Ten zaś, kto uświadomi im tę prawdę, stanie się zbawcą świata[26]. Podobną myśl wyraża tytułowy bohater *Snu śmiesznego człowieka*. Zastanawia się mianowicie, co by się mogło stać, jeśliby wszyscy szacowni uczestnicy balu nagle stali się prostoduszni oraz szczerzy i spojrzeli w głąb siebie po to, by ujrzeć, co kryją zakamarki ich duszy, i gdyby każdy z gości pozwolił, aby uwolnione zostało całe dobro, które istnieje w nim od zawsze, choć on nigdy sobie tego nie uświadamiał. W ludziach — głosi „śmieszny człowiek" — tkwi naturalna prostota, uczciwość i niewinność, wszystkich stać na wielkoduszne uczucia, każdy posiada mądrość i dowcip. Wszyscy ludzie, jeśliby tylko zechcieli, mogą nie tylko głosić, ale również czynić dobro.

[25] F. Dostojewski: *Złoty wiek w kieszeni*. W: Idem: *Dziennik pisarza*. T. 2. Tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 14—15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście.

[26] Zob.: Idem: *Biesy*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec…, s. 239—240.

Niestety, ludzkość nie uświadamia sobie piękna, które stanowi osnowę jej natury. Jest to na tyle głęboko skrywany sekret, że aż — wyjawiony — wydaje się nie do uwierzenia. „Śmieszny człowiek" przekonuje:

> W każdym z was to tkwi, ale nikt z was nie ma o tym pojęcia! O, drodzy goście, przysięgam, że każdy i każda z was jest mądrzejszy od Woltera, bardziej uczuciowy od Rousseau, bez porównania bardziej uwodzicielski niż Alcybiades, Don Juan, Lukrecja, Julia i Beatrycze! Nie wierzycie, że jesteście tak piękni? […] Ale wasze nieszczęście właśnie na tym polega, że sami nie wiecie, jacy jesteście piękni! Czy wiecie, że każdy z was, gdyby tylko chciał, mógłby uszczęśliwić wszystkich na tej sali i wszystkich porwać za sobą? I że ta moc tkwi w każdym z was, ale tak głęboko ukryta, że od dawna wydaje się niewiarygodna"
>
> (s. 14—15)

Ludzie nie są w stanie otworzyć się na prawdę, bo ta całkowicie wykracza poza możliwości ich świadomego bycia-w-świecie. I w tej niemożności przyjęcia prawdy o sobie, która posiada — w istocie — rangę aksjomatu, tkwi tragedia ludzkości.

Przywołane tu cztery wizje idyllicznego świata tworzą wspólną przestrzeń semantyczno-interpretacyjną, którą można w schematycznym wręcz skrócie ująć następująco: Owładnięta złem ludzkość przez wieki oddawała życie za marzenie o świecie harmonijnym i szczęśliwym. Tymczasem nie dość, że osiągnięcie na ziemi szczęścia, czy nawet tylko stanu spokoju, już dawno przestało być możliwe, to jeszcze pogrążeni w grzechu ludzie pozbawieni zostali nawet prawa do marzeń o raju (jak we śnie Stawrogina). Wiersiłow próbuje co prawda wyobrazić sobie rzecz niewyobrażalną — opisuje świat, w którym miłość do Boga zostałaby zastąpiona uwielbieniem dla przyrody. Niestety, taki raj na ziemi to utopia. „Śmieszny człowiek" mimo wszystko wieści, że „ludzie mogą być piękni i szczęśliwi, nie tracąc możliwości życia na ziemi" (s. 122), muszą jedynie odnaleźć w sobie miłość i wyzwolić ją. A przecież tkwi ona w każdym człowieku, tyle że jest głęboko ukryta, stanowi nieuświadamianą tajemnicę. Czy jednak w świecie Dostojewskiego istnieje jakakolwiek możliwość, aby raj na ziemi się ziścił? Czy nie jest tak, że bez odniesienia do idei transcendencji nawet najwyższe wartości pozostają tylko mrzonką lub urojeniem? Dostojewski na kartach swoich dzieł przekonuje, że szerzący się we współczesnym mu świecie brak wiary w nieśmiertelność duszy pozbawia ludzi nadziei na życie wieczne, na powrót do idealnego świata wiecznej szczęśliwości, który był udziałem człowieka przed popełnieniem grzechu pierworodnego.

Raz jeszcze przywołajmy, wielokrotnie inspirujące autora *Biesów*, dzieło malarskie Lorraina. Przedstawia ono obrazek sielankowy: Akis, sycylijski pasterz i Galatea, piękna nereida, czule przytulają się do siebie w szałasie, przy którym beztrosko bawi się symbolizujący miłość Amorek. Z mroku wyłania się Polifem — wielki jednooki cyklop, który potajemnie kocha Galateę.

Na razie tylko obserwuje szczęście kochanków, ale zapewne rodzi się w nim już zazdrość, budzi się gniew i pragnienie zakończenia tej idylli. Zgodnie z przekazem Polifem kładzie kres miłości Akisa i Galatei. Swojego rywala zabija, zrzucając na niego olbrzymią skałę. Galatei udaje się ukryć w morzu. Po ukochanym pozostaje jej tylko sycylijska rzeka Acis, w którą zamieniła jego krew. Świat na obrazie Lorraina jest swojego rodzaju wizualizacją raju, podobnie jak wizje „złotego wieku" ludzkości w twórczości Dostojewskiego. Wieczne szczęście i miłość okazują się niemożliwe. Zawsze gdzieś czyha jakiś Polifem, który raj zamieni w piekło.

Bohaterowie utworów Dostojewskiego sami zresztą nie wierzą w możliwość ziszczenia się ziemskiego raju. Wiersiłow określa swoją wizję jako „najnieprawdopodobniejsze marzenie". Na iluzoryczność i w jakiejś mierze absurdalność prezentowanych obrazów raju wskazuje już samo nadanie im przez Dostojewskiego formy snu czy wizji, zwłaszcza gdy sen ten widzi postać wyposażona w cechy osoby niespełna rozumu, jak w przypadku narratora *Snu śmiesznego człowieka*. Zdaje się, że wtedy idyllę śmiesznego człowieka na nieznanej planecie można postrzegać — co sugeruje Maria Leśniewska — jako infantylną wizję infantylnej ludzkości[27]. O utopijności artykułowanego poglądu orzeka też narrator szkicu *Złoty wiek w kieszeni*, gdy swoją opowieść rozpoczyna od słów: „I przyszła mi do głowy pewna fantastyczna, po prostu niedorzeczna myśl […]" (s. 14). Opisywaną „absolutną prawdę" kwalifikuje jako „niewiarygodną" i „nie do uwierzenia". Stawrogin zaś mówi o „marzeniu najbardziej nieprawdopodobnym ze wszystkich, jakie kiedykolwiek istniały" (s. 694). Borys Bursow słusznie zauważa, że nie ma chyba na świecie innego pisarza, który byłby — jak Dostojewski — równocześnie i wzniosłym marzycielem, i niezrównanym burzycielem marzeń[28].

Mroczny, ponury pejzaż urbanistyczny oraz barwna, rozświetlona blaskiem promieni słonecznych kraina szczęśliwości są przeciwstawnie nacechowanymi przestrzeniami, uosabiającymi dwa światy — „realny" oraz życzeniowy (pragnienia, marzenia). Wyznaczają one porządek ideowo-poznawczy, określający wartościującą interpretację świata przedstawionego, stanowiąc jednocześnie aksjologiczną projekcję antagonizmów Rosji w drugiej połowie XIX wieku.

Współczesna Dostojewskiemu Rosja pogrążona była w duchowym i ideologicznym zamęcie Jej mieszkańców ogarniał powszechny stan znudzenia i niechęci do tradycyjnego systemu norm, osadzonych na wartościowaniu świata na podstawie transcendencji. Naturalną konsekwencją duchowego zwątpienia stała się ideowa kontestacja, która znajdowała wyraz w skrajnych

---

[27] Zob. M. Leśniewska: *Posłowie.* W: F. Dostojewski: *Opowieści fantastyczne*…, 1988, s. 190.

[28] Zob. B. Bursow: *Osobowość Dostojewskiego*…, s. 231.

poglądach, przybierających formę różnorakich ideologii nihilistycznych. Akt burzenia wszystkiego, co dotąd uznawane było za wartości nadrzędne (przede wszystkim odrzucenie Boga), pozbawiał fundamentów, na których budowana jest ludzka egzystencja. Człowieka i świat ogarnął chaos i mrok. Człowiek zatęsknił wtedy za tym, co utracił — za światem, w którym zasady istnienia tworzą podstawowe wartości: harmonia, dobro, prawda. I taki właśnie, oscylujący między wcielonym piekłem a rajem, jest świat dzieł Dostojewskiego — postaci „tkwią w swoich słabościach, żądzach i grzechach, a jednocześnie tęsknią do dobra i piękna. Trwając w tragicznym napięciu, miotają się pomiędzy świętością a grzesznością. Zagłębiając się w «podziemiach» swych mrocznych psychik, w małościach i nikczemnościach szukają zaspokojenia tęsknoty za nieskończonością”[29].

[29] H. Kryshtal: *Problemy zła w twórczości F. Dostojewskiego*…, s. 160.

Мирослава Михальска-Суханек

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО МЕЖДУ ВОПЛОЩЁННЫМ АДОМ И РАЕМ**

Резюме

У Достоевского фон большинства происшествий отмечен злом. Практически отсутствуют на страницах его произведений образы широкого пространства — природы, воды, неба, а изображённый мир это главным образом урбанистический пейзаж. Пространство эпатирует грехом и рождает грех, толкая персонажей к самоуничтожению. Люди тоскуют однако о мире, которому смысл придают такие высшие ценности как: Добро, Правда, Добродетель. Мечту человека погружённого во зло о мире гармоничном и счастливом, о своей Аркадии, отражают в творчестве Достоевского видения страны блаженства. Писатель особенное значение придавал идее Золотого Века. Создал собственную её интерпретацию, вдохновляясь картиной Клода Лоррена *Пейзаж с Ацисом и Галатеей* (1657). Образы связанные с идеей Золотого Века Достоевский начертил в *Бесах,* а точнее в главе *У Тихона* (1871), *Подростке* (1875), *Сне смешного человека*, а также в небольшом очерке *Золотой век в кармане* (1876). Все они изображают потерянный рай — мир красивый, спокойный и счастливый, в основе которого лежит связь человека с природой. И здесь писатель, певец мрачного враждебного города, изображает пространство в совершенно других красках — светлых, радостных. Два разных, по характеру, пространства, олицетворяющих два мира — действительный и желанный, определяют идейно-познавательный порядок, намечающий направление оценочной интерпретации изображённого мира, и являясь одновременно аксиологической проекцией антагонизмов России второй половины XIX века.

Слова ключи: Достоевский, пространство, Золотой Век, Лоррен, сон

Mirosława Michalska-Suchanek

## AN ARTISTIC SPACE OF FYODOR DOSTOYEVSKY'S WORKS (ON A SELECTED MATERIAL) BETWEEN AN INCARNATED HELL AND THE PARADISE

Summary

The background of the majority of events in Dostoyevsky is marked with the evil. The pictures of vast spaces, nature, water, and heaven are practically absent from his works while the world presented is filled with an urban landscape. The space dazzles us with the sin and gives birth to the sin pushing the characters onto self-annihilation. However, people miss the world that the sense of which is given by such superior values as the Good, Truth and Virtue.

An individual, submerged in a spiritual chaos, dreaming about a harmonious and happy world, his/her Arcadia is reflected in Dostoyevsky's works by the visions of the land eternal bliss.The writer paid special attention to the idea of the "Golden Age". He interpreted it on his own, being inspired by a well-known drawing, namely Claude Lorrain's *Akis and Galatea*.

The pictures connected with the idea of the "Golden Age" are outlined by Dostoyevsky in *The Devils* first of all, or, to be more specific, in a chapter *At Tichon's* (1871), *The adolescent* (1875*), A dream of a ridiculous man* (1877) and a small draft entitled *The golden age in your pocket* (1876). The visions, usually appearing in dreams, show a paradise lost , a beautiful, harmonious and peaceful world based on man's harmony with nature. And it is here that the writer, an eulogist of a dark and hostile town shows the space in a totally different tonality. He outlines the state of bliss, a wonderful place, and a land of constant happiness. The two spaces, spaciously marked, reflecting two different worlds, a "real" and "wishful" one (desires, dreams), determine an ideological-cognitive order defining a valuing interpretation of the world presented, constituting, at the same time, an axiological projection of Russian antagonisms in the second half of the 19th century.

Key words: Dostoyevsky, space, Golden age, Lorrain, dream

# Провинциальная жизнь рубежа XIX и XX веков сквозь призму творчества Александра Куприна

*Нел Белняк*

Русские писатели XIX и начала XX века создали широкую панораму провинциальной жизни, рассматривая данный вопрос с самых разнообразных и нередко противоположных точек зрения. Одни идеализировали провинциальный быт и нравы, другие напротив — изображали их в сатирическом или обличительном ключе. Особенности русской провинциальности запечатлены в творчестве таких классиков, как Александр Пушкин, Николай Гоголь, Иван Тургенев, Иван Гончаров, Михаил Салтыков-Щедрин, Лев Толстой и многие другие, определившие во многом своими произведениями парадигму изображения провинции дальнейшими русскими прозаиками. Пришедшее им на смену новое поколение писателей рубежа веков, продолжавшее реалистические традиции и вопросы тоже не обошло молчанием тему провинции. Ее своеобразная жизненная философия, шкала ценностей и социокультурные черты получили глубокую разработку, в частности, в произведениях Леонида Андреева, Ивана Бунина, Викентия Вересаева, Максима Горького, Евгения Замятина, Александра Серафимовича и Антона Чехова.

Яркие картины русского захолустья создал тоже Александр Куприн (1870—1938), провинциал по рождению, ставший столичным писателем. Хотя прозаик родился в глухой провинции, в Наровчате Пензенской губернии, родным городом считал Москву, так как именно здесь в казенных заведениях провел детство и юность. Столкновение с настоящей провинциальной жизнью произошло лишь в начале девяностых годов XIX века во время четырехлетней офицерской службы на юго-западе России.

Воспоминания, связанные с пребыванием в полку в Проскурове, окрашены Куприным в темный цвет:

> […] Судьба швырнула меня... в самую глушь юго-западного края, как нестерпимо были тяжелы первые дни и недели! Чужие люди, чужие нравы и обычаи, суровый, бедный, скучный быт Черноземного захолустья. А главное — всего острее

чувствовалось — дикий, ломаный язык, возмутительная смесь языков русского, малорусского, польского и молдавского. Днем еще кое-как терпелось […]. Но мучительны были ночи. Всегда снилось одно и то же: Москва, церковь Покрова на Пресне, Кудринская, Садовая, Никитинская Малая и Большая. И всегда во сне было чувство, что этого больше никогда не увижу: конец, разлука, почти смерть[1].

Судя по отчаянным словам автора *Молоха,* можно прийти к выводу, что в то время жизнь в провинции расценивается им как своеобразное наказание. Удручающие проскуровские впечатления писателя нашли свое отражение в ряде произедений, в которых выведен негативный образ провинциального быта, напр., *Впотьмах* (1892), *К славе* (1894), *Негласная ревизия* (1894), *Игрушка* (1895), *Миллионер* (1895), *Мирное житие* (1904), *Свадьба* (1908).

Выйдя в отставку, Куприн переменил множество профессий, изъездил ряд городов юга России, побывал в Рязанской и Волынской губерниях. Годы скитаний закончились лишь в конце ноября 1901 года, когда писатель переехал в Петербург, но спешка и суета столичной жизни быстро ему надоели. Куприн по мере возможности покидал столицу и уезжал в Крым или в Новгородскую губернию в Даниловское, имение своего друга Федора Батюшкова. По словам Олега Михайлова, во время работы над *Поединком* прозаик обратился к жене со следующими словами: «Если я на время не брошу работу в журнале и не уеду из Петербурга, который терпеть не могу, я „Поединок” не напишу»[2].

За это время писатель приобрел большой жизненный опыт, давший ему в свою очередь богатый материал для творчества. Его наблюдения той поры нашли отклик в таких произведениях, как: *Без заглавия* (1895), *Лесная глушь* (1898), *Олеся* (1898), *На глухарей* (1899), *Путевые картинки* (1900), *На покое* (1902), *Конокрады* (1903), *Черный туман* (1905), *Попрыгунья-стрекоза* (1910), *Гранатовый браслет* (1910), *Черная молния* (1912) и цикле очерков *Листригоны* (1907—1911).

Всем названным произведениям прозаика присуща своеобразная двойственность в изображении русского захолустного мира и многосторонний подход к вопросу. Это связано с одной стороны с его проскуровскими угнетающими воспоминаниями, с другой — с увлечением природой, охотой, простой, уютной жизнью.

Интересно, что в большинстве случаев, провинциальные города либо не называются, либо обозначаются сокращенными наименованиями (город Р*, К. и т.п.). Куприн лишь изредка помещает действие сво-

---

[1] В. Лилин: *Александр Иванович Куприн. Биография писателя*. Ленинград 1975, с. 15.

[2] О. Михайлов: *Жизнь Куприна. «Настоящий художник — громадный талант»*. Москва 2001, с. 104.

их произведений в конкретный город, так как одной из отличительных черт провинциальных городов является их безымянность. Любой город лишенный названия приобретает универсальные черты захолустного городка с его слякотью, косной жизнью, сонным безмолвием и скукой. Определяя место действия, писатель часто употребляет такие или похожие слова: «[…] маленький северный русский городишко, о котором учебники географии говорят кратко: „уездный город такой-то", не приводя о нем никаких дальнейших сведений»[3].

Немалое место в творчестве Куприна занимают обличительные ноты, основанные на глубоком знании русской провинциальной жизни, к атрибутам которой можно отнести: ханжество, интриги, злословие, доносительство, адюльтер, пьянство, азарт, невежество, косность ума местной интеллигенции, маразм, отсталость, а также казнокрадство, взяточничество и злоупотребления. Читая произведения Куприна, возникает тягостное впечатление, что этот список можно еще продолжать до бесконечности.

Хорошей иллюстрацией к вышесказанному являются иронические слова героя повести *Впотьмах* о городе Р*, в котором ему пришлось жить:

> […] мне каждый камешек в нем опротивел. Притом вы, должно быть, слыхали о нашей грязи. У нас однажды исправник с целой тройкой лошадей утонул в грязи перед городским клубом, только об этом запретили писать в газетах. Но у нас и кроме грязи много замечательного. Во-первых, рысаки, похожие на выкормленных купцов, и, во-вторых, купцы, близкие к первобытному состоянию. Замечательно, что в этом богоспасаемом граде живешь, как в фонарике. Представьте себе, я не только всех жителей, но даже их собак знаю по кличкам. Точно так же всему городу известно, что у меня к обеду готовится и о чем я вчера разговаривал по секрету со своим приятелем. Зато если уж наши провинциальные премьерши примутся кому-нибудь перемывать косточки, то делают это с неподражаемым совершенством, тем более что тем для такого занятия бывает много, ибо город изобилует легкими и приятными нравами[4].

Неотъемлемой частью провинциальной жизни являются любовные интриги, оттенивающие отсутствие нравственных принципов. Этот мотив пронизывает многие купринские произведения: *Впотьмах*, *Без заглавия*, *Игрушка*, *К славе*, *Лесная глушь*, *Мирное житие*, *Черный туман* и др.

Жданов из рассказа *Игрушка* отмечает: «В провинциальном городке между танцами в общественном собрании, загородными пикниками […]

---

[3] А.И. Куприн: *Черная молния*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 5. Москва 1972, с. 363.

[4] А.И. Куприн: *Впотьмах*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1. Москва 1970, с. 59.

и любительскими спектаклями адюльтер создается очень скоро и на семейных началах»[5].

Здесь супружеская неверность никого не удивляет, мужья закрывают глаза, а весь город следит за любовниками с животрепещущим интересом, более того к измене относятся снисходительно и добродушно, считая законным между тремья людьми отношением. К примеру, в рассказе *Черная молния* хозяева, приглашая гостей в столовую, «так перетасовали гостей, что парочки, склонные к флирту или соединенные давнишней, всему городу известной связью, очутились вместе»[6].

Присущий маленьким городишкам тесный круг общения и отсутствие личной жизни порождают доносительство. В рассказе *Мирное житие* Куприн пишет выразительный портрет благочестивого бывшего учителя и старого холостяка сходного с чеховским Беликовым, который вносит разнообразие в свою жизнь, вразумляя местных жителей и уча их нравственности путем доносов по начальству, анонимных писем и сплетен. Самое страшное, что Наседкин искренне убежден в правоте своего поведения и верит, что за собственные заслуги перед отечеством и Богом ему уготовано в будущей жизни теплое радостное место, в то время как он своим вмешательством в чужие дела причиняет исключительно вред. Примером может служить казус купчихи Щербачевой, муж которой преупрежденный анонимным письмом о ее связи с приказчиком, избил ее почти до смерти и с тех пор не сказал с ней ни одного слова.

Испорченность так называемого провинциального «общества», подчеркивается Куприным дурными наклонностями его представителей, которые живут выше средств, пьянствуют и страстно предаются карточной игре, проигрывая не только собственные, но и нередко казенные деньги, как герой повести *Впотьмах*. Мотив незаконного израсходования чужих денег, взяточничества и злоупотреблений является предметом художественного исследования прозаика в произведениях *Мирное житие*, *Олеся*, *Черная молния* и *Негласная ревизия*. Очень интересен в этом отношении последний рассказ, так как здесь автор тщательно анализирует процесс подкупания молодого, в собственном представлении строгого и справедливого чиновника бывалым человеком. Богатый обед, французские вина, дорогая сигара и присутствие красивой жены Персюкова, внимательно глядевшей в его глаза, легко и быстро размягчили неподкупного героя:

> *Скромная трапеза* состояла из жареных устриц, бульона с какими-то удивительными пирожками, таявшими во рту, холодной осетрины, дичи и замечательной толстой белой спаржи. […] Вина подавались тонкие и дорогие, не из тех хересов

[5] Idem: *Игрушка*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1…, с. 254.
[6] Idem: *Черная молния*…, с. 366

> помадеристее, которые так любит хлебосольная и падкая на разноцветные ярлыки провинция, но настоящие, выдержанные французские вина. С каждым глотком душистой влаги Иван Петрович чувствовал, как в груди его таяло справедливое негодование и умолкали грубые перуны[7].

Составной частью каждого общества является интеллигенция, к сожалению, изображенные Куприным представители местной интеллигенции лишь дополняют беспросветную картину уездного ничтожества. К указанным выше дурным привычкам и недостаткам провинциалов писатель добавляет пустословие и беспринципность ителлигентов, их духовное убожество и ханжество. Отсутствие живых интересов, отсталость и критикантство этой среды указано в рассказе *Черная молния*, где рассказчик замечает: «И смешно и трогательно было слушать, как они проникновенно и прозорливо толковали о событиях, происходивших месяц-полтора тому назад, и горячились по поводу новостей, давно уже забытых всеми на свете»[8].

Все это не мешает им предъявлять претензий на значительность и претендовать на звание сливок общества. Жалкие попытки выдать себя за культурных и светских проявляются, напр., в поведении дам во время чаепития: «Когда они прихлебывали чай из своих чашек, то каждая непременно самым противоестественным образом оттопыривала в сторону мизинец правой руки, что, как известно, считается признаком светского тона и грациозной изнеженности»[9].

То же стремление видно в речи хитрого и глупого деревенского старосты из рассказа *Попрыгунья-стрекоза*, говорящего, по словам рассказчика, на ужасном «столичном» языке.

В произведениях *К славе* и *На покое* вырисовывается столь же отталкивающая картина актерской среды, для которой свойственны цинизм, наглость, алкоголизм, злоязычие, а также склонность к ссорам и интригам. От такой печальной участи предостерегает героиню первого рассказа известный артист. Надеясь спасти Лидочку, профессор Славин-Славинский не выбирает выражений и говорит довольно сочным языком:

> […] каждый раз, когда судьба приведет в мою гостиную молодое, стремительное существо, — мне все кажется, что я его толкаю собственными руками в глубокий и грязный омут. Вы и представить себе не можете, что это за клоака — провинциальная сцена […][10].

---

[7] Idem: *Негласная ревизия*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1…, с. 187.

[8] Idem: *Черная молния*…, с. 368.

[9] Ibidem, с. 367.

[10] Idem: *К славе*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1…, с. 208.

История героини служит грустным примером для того, что закулисная жизнь с попойками, скандалами и свободной любовью за короткое время превращает неунывающих, наивных, пленительных девушек в уставших жить женщин. Решаясь в юности полностью отдать себя театру, она не знала, что став актрисой одновременно потеряет почтение общества, в восприятии которого артистка театра является синонимом женщины легкого поведения. Следует отметить, что неуважение к представительницам этой профессии все-таки не мешает мужской части местного общества и интеллигенции развлекаться в приятной компании актеров.

Всем выведенным на страницах своих произведений оскудевшим умами и чувствами людям противопоставляет Куприн героев, верящих в высокие идеалы и следующих своему призванию типа Лидочки, Зины из повести *Впотьмах*, пожертвовавшей собой ради спасения пошлого и лживого казнокрада и азартного игрока Аларина или лесничего Турченко из *Черной молнии*, настоящего «фанатика дела и бессеребреника», внедрявшего любовь к лесу, устраивавшего праздники лесонасаждения. Увы праздная и бессмысленная провинциальная среда поглощает идеалистов. Они либо не поняты и смешны, как Турченко надоевший всем своими речами о защите лесов, либо погрязают в разврате, как Лидочка, либо погибают, как умершая от нервной горячки Зина, неожиданно разочаровавшаяся в человеке, которого вознесла на пьедестал.

Нравственное падение героев прозаик оттеняет описанием интерьера. В *Черной молние* пишет отвратительную картину захолустного городского клуба с общарпанными обоями и заплеванным полом, зато в рассказе *К славе* воссоздает угнетающие впечатления рассказчика от визита у Лидочки:

> Я вошел в дом. Лидочка занимала одну комнату. Что это была за комната! Крошечные окна, низкий, кривой потолок с балками внутрь, известковые стены, синие от сырости, узенькая железная кровать и стол с зеркалом, завешенным шитым полотенцем[11].

Растление и косность провинциальной жизни в целом Куприн воспроизводит посредством городского пейзажа. Все произведеня, в которых уездный быт показан в мрачном свете, объединяет слово-ключ: грязь. Оно употребляется, разумеется, как в буквальном смысле, так и приобретает символическое значение. В качестве примера приведем негативный облик города, нарисованный прозаиком в рассказе *Черная молния*:

> Так и живет городишко в сонном безмолвии. В мирной неизвестности, […] со своими шестнадцатью церквами на пять тысяч населения, с дощатыми тротуарами,

[11] Ibidem, c. 222.

> со свиньями, коровами и курами на улице, с неизбежным пыльным бульваром на берегу извилистой несудоходной и безрыбой речонки Ворожи, — живет, зимою заваленный снежными сугробами, летом утопающий в грязи, весь окруженный болотистым, корявым и низкорослым лесом[12].

Процитированный фрагмент дает основание утверждать, что в таком затхлом и грязном пространстве возможно лишь унылое и скучное прозябание. Тем не менее надо помнить, что провинциальный мир в творчестве Куприна неоднороден. Некоторые персонажи, чаще всего приехавшие в провинцию из какого-нибудь крупного или столичного города, доходят здесь, по словам героя рассказа *Попрыгунья-стрекоза*, «до скуки, до одурения». Зато другие, наоборот, воспринимают деревенскую или шире провинциальную тишину как источник покоя и безмятежности, а слово глушь приобретает для них положительную окраску. Такой подход к действительности писатель представил в рассказах *Без заглавия*, *Гранатовый браслет*, *Лесная глушь*, *Листригоны*, *На глухарей* и повести *Олеся*.

В первом названном рассказе в противовес городской суете, духоте и пыли Куприн выводит картины мирной сельской жизни с пленительной простотой нравов, уют и спокойствие которой нарушают лишь дачники. Похожие мотивы появляются в *Гранатовом браслете* и *Листригонах*, действие которых происходит в черноморских пригородных курортах. В остальных произведениях, навеянных впечатлениями о Полесье, писатель воспевает жизнь вдали от цивилизации, в самом сердце природы, где предаваясь любимой охоте и непосредстенно общаясь с миром животных и растений, можно приобрести душевную гармонию. Но и в такие отдаленные уголки вторгается негативное влияние города. В рассказе *Лесная глушь* он манит миловидную, но распутную и глупую жену Александра, постоянно изменявшую ему и сбегавшую от него в город. Герой упорно следует за супругой и привозит домой, но она ведет себя вызывающе:

> Вместе с городским гардеробом Ониська привезла с собой легкость городских нравов и презрение к деревенской необразованности. Держала она себя с соседями заносчиво, употребляла в разговоре никому не ведомые слова […][13].

Следует отметить, что в рассказах полесского цикла поэтизация простых людей, лирические пейзажные зарисовки и картины мирного безмятежно-счастливого существования переплетаются описанием

---

[12] Idem: *Черная молния*…, с. 363.

[13] Idem: *Лесная глушь*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 2. Москва 1971, с. 296.

жестокости и беспощадности деревенских жителей. Александр убивает жену, доведенный до крайности ее распутным поведением. Зато в *Конокрадах* и *Олесе* Куприн изображает безжалостую крестьянскую массу, способную унизить или убить человека. В первом произведении потрясает сцена деревенского самосуда, а в повести *Олеся* самовластной расправы перебродских крестьянок с заглавной героиней. В этих случаях свирепая толпа совершает варварские поступки одержима гневом (*Конокрады*) или страхом (*Олеся*), вызванным в свою очередь предрассудками, которые оказываются сильнее христианской заповеди любви к ближнему.

Дуализм Куприна в восприятии русской провинции проявлется также в рассказе *Черный туман*, в котором прозаик зафиксировал свое отрицательное отношение к Петербургу. Здесь автор тоже употребляет прием контраста, но на сей раз выбирает противоположное направление, перемещая провинциала-южанина в столицу. Мокрый, серый и скучный Петербург с грязными, суровыми параллельными улицами, заполненными желчными, сердитыми людьми с вечным флюсом, кашлем и человеконенавистничеством, губит сильного, здорового и жизнерадостного представителя широкого солнечного юга. Борис, приехавший в град Петров завоевать счастье и успех, через какое-то время разочарованный и больной возвращается на родину, чтобы умереть.

Эффект резкого контраста северной столицы и южной провинции создает писатель, противопоставляя осеннему Петербургу образ весенней Малороссии. Осень, символизирующая обычно увядание и приближение конца, в произведении предвещает смерть главного героя.

В то время как настоящая малороссийская весна является символом света, возрождения и подлинной жизни. Тоскуя по родным местам, Борис вспоминает:

> Цветет черемуха, калина... Лягушки кричат по заводям, поют соловьи... Там ночь так уж ночь — черная, жуткая, с тайной страстью… А дни какие теперь там стоят! Какое солнце, какое небо! Что ваша Чухония? Слякоть […][14]

Весной в Петербурге вместо такого живописного ландшафта можно увидеть красные, развороченные туши мертвой, отвратительной говядины, висящие в дверях мясных лавок.

В этом произведении Куприн продолжает традицию Гоголя и Достоевского, проявляющуюся в отрицательном изображении угрюмого столичного города и его уродливого влияния на жителей, вырысовывая картину города-призрака, в котором невозможно жить. Герой рассказа со

[14] Idem: *Темный туман*. В: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 3. Москва 1971, с. 405.

злобой говорит, что его энергию поглотил туман, постоянно окутывающий дома:

> Понимаешь ты, что это такое? Понимаешь — это город дышит, это не туман, а дыхание этих камней с дырами. Здесь вонючая сырость прачечных, копоть каменного угля, здесь грех людей, их злоба, ненависть, испарения их матрацев, запах пота и гнилых ртов. Будь ты проклят, анафема, зверь, зверь — ненавижу![15]

В заключение следует подчеркнуть, что тема провинции была настолько важной в творчестве Куприна, что он намеревался написать цикл произведений о русской провинции. Есть основание предполагать, что *Черная молния* является частью этого неосуществленного, но задуманного им в 1907—1909 годы цикла *Уездный город*, в котором он хотел писать о Даниловском[16].

Все-таки печально звучат слова Турченко, прямо обвиняющего провинцию в отставании России от остальной части мира на всех уровнях развития как экономическом, политическом, социальном, так и нравственном. Лесничий убежден, что:

> […] не режим правительства, не скудость земли, не наша бедность и темнота виноваты в том, что мы, русские, плетемся в хвосте всего мира. А все это сонная, ленивая, ко всему равнодушная, ничего не любящая, ничего не знающая провинция, все равно — служащая, дворянская, купеческая или мещанская. Посмотрите на них, на сегодняшних. Сколько апломба, сколько презрения ко всему, что вне их куриного кругозора! Так, походя и развешивают ярлыки: „«Ерунда, чепуха, вздор, дурак…» Попугаи! И главное, — он, видите ли, этого и этого не понимает, и, стало быть, это уже плохо и смешно[17].

---

[15] Ibidem, c. 406.

[16] См. И.В. Корецкая: *Примечания*. В: А.И. Куприн: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 5…, с. 502—503.

[17] А.И. Куприн: *Черная молния*…, с. 379.

Nel Bielniak

## ŻYCIE PROWINCJI NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU PRZEZ PRYZMAT TWÓRCZOŚCI ALEKSANDRA KUPRINA

Streszczenie

Twórczość Aleksandra Kuprina stanowi swego rodzaju ilustrację życia rosyjskiego zaścianka przełomu XIX i XX wieku, z którym pisarz zetknął się podczas służby wojskowej na południowym zachodzie Rosji oraz w trakcie licznych wędrówek po kraju w poszukiwaniu pracy.

Utwory prozaika, ukazujące szeroką panoramę życia prowincji, cechuje swoista dwoistość. Tendencjom satyrycznym i demaskatorskim towarzyszy w nich bowiem wysławianie prowincjonalnej ciszy jako źródła spokoju i harmonii ducha. Kuprin wprowadza do swoich utworów opozycyjnie nacechowane obrazy wsi i miasta oraz przeciwstawia prowincji stolicę. Pisarz poddaje analizie między innymi specyficzną filozofię życiową, skalę wartości i cechy socjokulturowe społeczeństwa zaściankowego.

Słowa klucze: prowincja, miasto, wieś, obyczajowość, moralność

Nel Bielniak

## A PROVINCE LIFE AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES THROUGH THE PRISM OF ALEKSANDR KUPRIN'S WORKS

Summary

Aleksandr Kuprin's works constitute a peculiar illustration of life of the Russian small town at the turn of the 19th and 20th centuries that the writer experienced during his military service in the south-eastern part of Russia and numerous migrations through the country when looking for a job.

The prose writer's works, showing a broad panorama of the province life, are characterized by peculiar duality. Satirical and unmasking tendencies are accompanied here by glorifying the provincial silence as a source of quietness and harmony of the spirit. Besides, Kuprin introduces the images of the village and town marked in opposition to his works, as well as contradicts a capital to the province. The writer analyses among other things specific life philosophy , the scale of values and socio-cultural features of the small-town society.

Key words: province, town, village, morals, morality

# Oswajanie przestrzeni miasta (Powieść Wałerjana Pidmohylnego *Miasto*)

*Albert Nowacki*

Badanie historii literatury ukraińskiej lat dwudziestych XX wieku to zajęcie ciekawe, pasjonujące, a często i niezwykle zaskakujące, albowiem w tym okresie literatura naszego wschodniego sąsiada przeżywała dni swego intensywnego rozkwitu. Dzięki szczęśliwemu splotowi okoliczności, na który złożyły się: utworzenie Ukraińskiej Republiki Radzieckiej i entuzjazm sporej części społeczeństwa z powodu uzyskania tej namiastki własnego, odrębnego państwa, względnie słaba pozycja bolszewików na Ukrainie i związana z tym konieczność licznych ustępstw na rzecz ludności autochtonicznej oraz niemal całkowita wolność słowa, pisarze i intelektualiści ukraińscy podjęli, przerwany na skutek I wojny światowej i wydarzeń tzw. „rewolucji ukraińskiej", proces modernizacji swojej literatury.

Nowa rzeczywistość polityczna wymagała odmiennej wizji rozwoju szeroko pojmowanej kultury, w tym także literatury, toteż pomimo gwałtownych przemian społecznych i politycznych oraz nie do końca ustabilizowanej sytuacji ogólnej po roku 1917 zaczęto gorączkowo poszukiwać nowych środków wyrazu artystycznego. Podążając za osiągnięciami literatury europejskiej, pisarze ukraińscy nie mogli nie zauważyć trendów awangardowych, za pomocą których spodziewali się przełamać ukraińskie tradycje literackie, jednakże po pewnym czasie okazało się, że adaptowanie ich do kultury rodzimej było początkowo niesłychanie trudne. Dla pisarzy, których debiut literacki przypadł na początek lat dwudziestych, wciąż aktualne pozostawały tematy związane z walką narodowowyzwoleńczą, co odbijało się na tematyce powstających wtedy utworów literackich. W tym kontekście dosyć ciekawie kształtowała się sytuacja prozy ukraińskiej, która w swojej zdecydowanej większości dążyła do zerwania z dawnymi tematami i tendencjami. W rezultacie część pisarzy niemalże bez refleksji sięgała po wszystkie „najbardziej aktualne" tematy, by dać tym samym dowód rozumienia tworzonej przez władze komunistyczne rzeczywistości, inni zaś — jak zauważył Mychajło Rudnyćkyj — do swo-

ich przeżyć osobistych wplatali nieśmiało wzmianki o potrzebie wzmacniania komunistycznego ładu i porządku oraz o potrzebie służenia mu[1].

Proza ukraińska dosyć szybko stała się areną, która miała przedstawiać cały kompleks problemów związanych bezpośrednio z formowaniem nowego ładu i nowego człowieka. Dominowały tu zwłaszcza utwory, w których podejmowano się oceny dokonań rewolucji, oraz takie, które wyrażały rozczarowanie tą rewolucją i przepaść pomiędzy romantycznymi nadziejami wczorajszych bojowników o „nowe" a realiami życia po rewolucji.

W tym kontekście warto wspomnieć o twórczości Wałerjana Pidmohylnego, przedstawiciela nurtu „intelektualnego"[2]. Ten wybitny pisarz ukraiński, o którym Serhij Jefremow napisał, że potrafi przekonywać, „przypomina trochę Dostojewskiego w swojej skłonności do eksperymentów psychologicznych, ale »twardość« pisarza rosyjskiego została »zmiękczona« łagodnym liryzmem ukraińskim"[3]. Twórczość Pidmohylnego jest różnorodna pod względem tematycznym. Pisarza najbardziej ciekawiła problematyka miasta i wsi, ich wzajemnych stosunków i wzajemnego oddziaływania. Szczególną uwagę poświęcił tematyce miejskiej, o czym najlepiej świadczy wydana w 1928 roku powieść *Micmo* (*Miasto*) – pierwsza prawdziwie urbanistyczna powieść w literaturze ukraińskiej i zarazem jedna z pierwszych powieści o głębokiej problematyce psychologicznej.

Tematyka miejska nie miała w literaturze prawie żadnych tradycji, gdyż wiecznym tematem literatury ukraińskiej, zwłaszcza w XIX wieku, była wieś ukraińska oraz jej mieszkańcy. W literaturach europejskich urbanizm niemal automatycznie kojarzony jest z modernizmem, natomiast w literaturze ukraińskiej, w której – jak podkreśla Sołomija Pawłyczko — nie dokonała się transformacja kultury wiejskiej w kulturę miejską, stosunek pisarza do miasta niejako automatycznie identyfikował jego stosunek do otaczającej go realnej rzeczywistości, a dyskurs miejski nacechowany był głębokim i bolesnym konfliktem[4].

Dlaczego tematyka miejska z takim trudem zdobywała sobie miejsce w literaturze ukraińskiej? Jak pisze Lubomyr Senyk, „tak złożyło się w przeszłym życiu narodu, że miasto stało się miejscem mozolnego zarobku lub złowrogą, prawie że demoniczną siłą, która łamała, niszczyła moralnie i fizycznie wszystko, co trafiało ze wsi do jego złowrogiego czarnego pyska"[5]. Próby odpowiedzi na tak postawione pytanie podjęła się także S. Pawłyczko, która fakt ów wyjaśnia skoncentrowaniem się tejże literatury na własnym na-

[1] М. Рудницький: *Від Мирного до Хвильового*. Львів 1936, s. 369; tłum. — M.S.

[2] Рог. Ю. Смолич: *Твори. У 8 томах*. Т. 7. Київ 1986, s. 600—601.

[3] С. Єфремов: *Історія українського письменства*. Київ 1995, s. 666.

[4] С. Павличко: *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ 1999, s. 206.

[5] Л. Сеник: *Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності*. Львів 2002, s. 128; tłum. — M.S.

rodzie, co jest — zdaniem badaczki — cechą charakterystyczną mieszkańców wsi[6]. Na domiar złego tę niekorzystną sytuację potęgował jeszcze fakt, iż dla przeciętnego Ukraińca miasto było obce — zarówno pod względem społecznym, jak i kulturalnym oraz językowym, gdyż stanowiło naturalną ostoję mieszczaństwa, inteligencji, a zarazem było miejscem zamieszkiwania tzw. proletariatu, który w znakomitej swojej większości posługiwał się na co dzień językiem rosyjskim[7].

W kontekście tak zarysowanej sytuacji staje się jasne, dlaczego — poza pewnymi wyjątkami[8] — tematyka miejska *sensu stricte* pojawiła się w literaturze ukraińskiej dopiero w latach dwudziestych XX wieku. Należy przyznać obiektywnie, że na początku były to próby bardzo nieśmiałe, w których miasto jawiło się jako twór obcy i wrogo nastawiony do człowieka, czego przykładem mogły być utwory umieszczane w ukazującym się w latach 1919—1920 czasopiśmie „Mystectwo" (Wołodymyr Jaroszenko: *Із циклю „Місто"*, Kłym Poliszczuk: *Останній день*, Mychajło Iwczenko: *Місто вмерло (Шкіц)*)[9]. Nieco później motyw miasta pojawił się w poetyckim zbiorku Wołodymyra Sosiury *Micmo* (*Miasto*, 1924), w którym panują nastroje samotności i wyobcowania, będące rezultatem kompletnego niezrozumienia opisywanego miasta. Dopiero próba podjęta przez Pidmohylnego pokazała je z zupełnie innej perspektywy: przedstawiony na kartach powieści Kijów jest miastem, które żyje, nieustannie się zmienia, zawiera w sobie całą pstrokaciznę mieszkających w nim ludzi. Wielu badaczy podkreśla, że rola powieści tego pisarza dla literatury ukraińskiej jest nie do przecenienia, albowiem nie tylko wprowadza do niej motywy urbanistyczne, lecz także „przeszczepia" zdobycze powieści francuskiej. Jak zauważyła Magdalena Laszlo-Kuțiuk, zarówno fabuła, jak i budowa utworu zdradzają inspiracje *Ojcem Goriot* Honoré de Balzaca i *Bel-Ami* Guya de Maupassanta[10].

Utwór Pidmohylnego opowiada o tym, jak Stepan Radczenko, wiejski aktywista, wyrusza do Kijowa w celu ukończenia studiów ekonomicznych, by następnie ze zdobytą wiedzą powrócić na wieś i pomagać w jej unowocześnianiu. Po jakimś czasie bohatera stopniowo wciąga wir życia miejskie-

[6] С. Павличко: *Дискурс модернізму в українській літературі*…, s. 207.

[7] Por. Л. Масенко: *(У)мовна (У)країна*. Київ 2007, s. 21—27.

[8] Tematyka miejska pojawiała się już wcześniej, chociażby w prozie Iwana Franki, np. *Lelum i Polelum* (1888) oraz *Dla ogniska domowego* (1892), czy w „miejskich" nowelach Mychajła Kociubyńskiego, np. *Kwiat jabłoni* (1902). Nie można także w tym kontekście zapominać o miejskich elementach w twórczości Wołodymyra Wynnyczenki, jednakże po raz pierwszy w historii literatury motywy urbanistyczne były tak wyraźne, a i samo miasto było jednym z głównych bohaterów omawianej powieści.

[9] Zob. «Мистецтво» 1919, № 2, s. 3—4, 15, 16—24.

[10] М. Ласло-Куцюк: *Шукання форми. Нариси з української літератури XX століття*. Бухарест 1980, s. 144.

go. Oczarowany tym, co ujrzał na jednym z wieczorków literackich, Stepan postanawia spróbować swych sił na niwie literatury. Porzuca więc studia i zaczyna pisać opowiadania, które odnoszą sukces i przynoszą mu pierwsze w ten sposób zarobione pieniądze, choć on sam jest niezadowolony z jakości swych utworów. Przestaje pisać i znajduje pracę sekretarza jednego z czasopism literackich. Staje się niezależny finansowo i właściwie od tego momentu nie myśli już o powrocie na wieś. Ciągle ewoluuje krąg jego znajomych, co świadczy o tym, że jego życie staje się bogatsze, bardziej intensywne i bardziej wyrafinowane. Dla nas najważniejsza jest jednak konstatacja, że opisywane wydarzenia rozgrywają się w przestrzeni miejskiej.

Analizowanie przestrzeni powieści Pidmohylnego nie byłoby możliwe bez odniesienia się do myśli Michaiła Bachtina i Jurija Łotmana, są oni bowiem autorami koncepcji czasoprzestrzeni dzieła literackiego. W jednej ze swoich prac Bachtin twierdził mianowicie, że w literaturze nie da się odseparować czasu od przestrzeni, gdyż są one od siebie zależne i wzajemnie się warunkują: „cechy czasu — pisał Bachtin — odsłaniają się w przestrzeni, zaś przestrzeń znajduje w czasie swój sens i miarę”[11]. Innymi słowy, czas i przestrzeń tworzą jednolitą i spójną strukturę, która determinuje schemat konstrukcyjny utworu literackiego[12]. Niejako w opozycji do Bachtina Łotman podkreślał ogromne znaczenie przestrzeni jako części semantycznej dzieła literackiego. Jego zdaniem struktura przestrzeni wpływa na wymowę i sens utworu, pomaga ustalić punkty odniesienia i w ten sposób może oddziaływać na sposób odczytania tekstu[13]. Warto w tym miejscu przytoczyć trafną uwagę Stefanii Andrusiw, która stwierdza, iż:

> przestrzeń i czas — to uniwersalne kategorie za pomocą których człowiek (ludzkość) zadomawia się w świecie, opisuje — wyjaśnia — przyswaja świat swojej egzystencji, wpisując siebie w niego — tworzy całościową mapę. Uniwersalne i antropologiczne, i nie tylko dlatego, że jako kategorie zostały stworzone w ludzkiej wyobraźni, ale również dlatego, że będąc jedynym miejscem przebywania człowieka, polem jego działalności, materiałem do kształtowania świadomości oraz pojmowania świata, odczuwalne przez człowieka, „stworzyły” człowieka, jego tożsamość jako jednostkę i członka wspólnoty. Samo zbadanie osoby (czy wspólnoty) zaczyna się od poznania siebie jako konkretnej rzeczywistości w pewnym czasie i w pewnej przestrzeni[14].

---

[11] M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Warszawa 1892, s. 279.

[12] Por. także: H. Markiewicz: *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych*. W: Idem: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 174.

[13] Zob. J. Łotman: *Problemy przestrzeni artystycznej*. W: Idem: *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa 1984, s. 312.

[14] С. Андрусів: *„Себе побачити як в люстрі”. Дещо про антропологічну природу транскордонних переміщень*. W: *Między Wschodem a Zachodem. Z dziejów kultury pogranicza polsko-wchodniosłowiańskiego*. Red. W. Kołbuk, A. Nowacki, L. Puszak. Lublin 2010, s. 155.

W kontekście przytoczonych koncepcji literacko-kulturologicznych wydaje się, że utwór Pidmohylnego stanowi ciekawy przykład przełożenia kategorii literaturoznawczych na język literatury pięknej.

W powieści ukraińskiego pisarza obraz miasta zmienia się niczym w kalejdoskopie, przy czym po umieszczeniu go na osi czasu okazuje się, że owa zmiana to jednak ciągła ewolucja będąca ruchem „do przodu". Kiedy Stepan Radczenko znalazł się już na pokładzie statku płynącego do Kijowa, poczuł radosne podniecenie na myśl, że oto niebawem rozpocznie się nowy etap w jego życiu, na który od tak dawna czekał i o którym marzył:

> Київ! Це те велике місто, куди він їде учитись і жити. Це те нове, що він мусить у нього ввійти, щоб осягнути свою здавна викохувану мрію. Невже Київ справді близько?[15]

Jego radosne podniecenie rosło w miarę zbliżania się do upragnionego miasta, które z daleka wydawało się skupiskiem delikatnych i śmiesznych budynków. Jednak z bliska miasto brutalnie ukazało bohaterowi swą prawdziwą twarz: tłok, tumult, nawoływania przekupek na nabrzeżu, zgiełk autobusów, hałas maszyn portowych, czyli to wszystko, co dla mieszkańca spokojnej wsi wydaje się niezrozumiałym wcieleniem chaosu:

> Степан скрутив з махорки цигарку й закурив. Він мав звичку спльовувати після цього, але тут ковтнув слину з гірким махорочним пилом. Все навкруги було дивне й чуже. Він бачив тир, де стріляли з духових рушниць, ятки з морозивом, пивом та квасом, перекупок з булками, насінням, хлопчаків з ірисками, дівчат з кошиками абрикос і морелей. Повз нього пропливали сотні облич, веселих, серйозних і заклопотаних, десь голосила обікрадена жінка, кричали, граючись, пацани. Так звичайно тут є, так було, коли його нога ступала ще м'якою курявою села, так буде й надалі. І всьому цьому був чужий[16].

Niemal wszystko w mieście sprawia, że chłopiec czuje się w nim obco, przeraża go nawet wielka różnorodność książek na wystawie mijanej księgarni, wśród których odnalazł zaledwie jeden znajomy tytuł, mimo że był przecież miłośnikiem książek. Przygnębiające wrażenie sprawia okolica, w której przyszło mu mieszkać: pusta ulica ze znikającym brukiem, bez chodników i ze staromodnymi budynkami z odpadającą farbą. Okazuje się, że miastem rządzą obce na wsi nakazy i zakazy, z których najbardziej absurdalny wydaje mu się zakaz kąpieli rzecznej w dowolnie wybranym miejscu i możliwość kąpieli jedynie na odpłatnej miejskiej plaży.

Nowe możliwości miały mu dać nauka w uniwersytecie oraz znalezienie pracy. Jako wiejski aktywista przyzwyczajony do tego, by zawsze wyróżniać

---

[15] В. Підмогильний: *Місто*. Київ 2008, s. 11.

[16] Ibidem, s. 14—15; tłum. — M.S.

się w swojej miejscowości, Stepan doznaje kolejnego szoku, kiedy okazuje się, że nie może liczyć na żadne przywileje, względy czy przyjmowanie poza kolejnością. Jest porażony odkryciem brutalnej prawdy, że miasto w żaden sposób nie zareagowało na jego przybycie, że tutaj nie ma miejsca dla indywidualności, otacza go bowiem wielka ludzka masa — niezliczona ilość trybików jakiejś potężnej maszyny, a on sam staje się jednym z nich. Oburza go fakt, że dla komisji kwalifikacyjnej jest tylko jednym z tysięcy abiturientów, a także to, że otrzymał stypendium w takiej wysokości, jak wszyscy studenci pierwszego roku, a nie trzy lub nawet pięć razy wyższe.

Czarę goryczy bohatera dopełniają poznani w mieście ludzie. Sklepikarz Hnidyj, u którego wynajmuje mieszkanie, czy gimnazjalny nauczyciel języka łacińskiego oraz znany krytyk literacki — wszyscy oni jawią mu się jako ludzie nie warci uwagi, nieatrakcyjni, fizycznie słabi i pasożytujący na „zdrowiej tkance społeczeństwa". Rozmyślając o pierwszych poznanych autentycznych mieszkańcach miasta, Stepan konstatuje:

> Перший — сухорлявий крамар, що його він міг би двома пальцями придушити, другий — півбожевільний вчитель, прогнаний від школи із своєю мовою та витребеньками. Про першого хлопець не давав собі праці багато думати, — дрібний непманчик, що жінка його вранці корови доїть, а ввечері надіває шовкову сукню і п'є чай у знайомих. А сам він — боягуз, що драглями тремтить за свій будиночок та крамницю, де все його життя і сподіванки. Степан з насолодою розкривав сам собі духовну порожнечу господаря хліва […]. Що могло бути в душі того крамаря, крім копійок та оселедців? Що може крамар почувати? […] Дивак, бур'ян, сміття, що зникає без сліду й згадки.
>
> А вчитель […] — до архіву порпатись у старих паперах. […] майбутнє його — здихання. Та він і так уже мертвий, як та латина, що тільки дідькові потрібна[17].

Miasto jawi się chłopcu jako tajemniczy stwór o potężnych rozmiarach wydający się nie mieć końca, który za pomocą setki swoich macek — przechodniów na ulicy — oblepia go i otacza ze wszystkich stron, łypie na niego oczami reflektorów samochodowych i sklepowych witryn, warczy warkotem silników autobusowych, hałasowaniem tramwajów i brzękiem ich dzwonków. Wieczorny powrót do domu sprawia, że bohater czuje się, jakby śnił na jawie jakiś koszmarny sen, który sprawia, że — jak podpowiada Georges Poulet — Kijów z miasta rzeczywistego przechodzi w stan pejzażu onirycznego[18]. Złowrogie wrażenie potęgowali dodatkowo wieczorni spacerowicze w całej swej pstrokatej masie: matrony w kapeluszach, dziewczęta w zwiewnych sukienkach odsłaniających ramiona i dekolty, młodzieńcy w koszulach z podwiniętymi rękawami, mężczyźni w garniturach, pokojówki, marynarze, ucz-

[17] Ibidem, s. 33—34.

[18] G. Poulet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Warszawa 1977, s. 515.

niowie — wszyscy rozmawiający, pokrzykujący, śmiejący się radośnie, choć Stepanowi wcale nie było do śmiechu. Wręcz przeciwnie — w oświetlonych latarniami ulicach upatrywał zastawionej na siebie przez miasto pułapki:

> В сутінках вулиці він вбачав якусь приховану пастку. Тьмяний блиск ліхтарів, разки світючих вітрин, сяєво кіно — були йому блудними вогниками серед драговини. Вони манять, але гублять. Вони світять, але сліплять. А там, на горбах, куди лавами сходять будинки й женеться вгору широкий брук, у темряві, що зливалася з небом і каменем, — там величезні водоймища отрути, оселі слимаків, що напливають увечері сюди, в цей Хрещатий яр. […] Степан почав гидливо проштовхуватись крізь натовп, пхаючись навмання, незважаючи на протести […][19].

Pochodzący ze wsi Radczenko czuł się początkowo w mieście jak ktoś mało wartościowy, upośledzony nawet, lecz potrafił się uczyć i wyciągać wnioski. Po pierwszych obawach i niepowodzeniach postanowił podejść do problemu metodycznie — poznać miasto i wziąć się poważnie za studiowanie. Kilka dni poświęcił na zwiedzanie miasta. Radczenko powoli oswajał i ujarzmiał nieznanego mu molocha, który z biegiem czasu kurczył się i stawał coraz mniej straszny. Okazało się, że miasto ma także do zaoferowania ciekawe muzea, galerie malarstwa, pomniki i świątynie. Sytuacja chłopca poprawiła się, gdy przeniósł się z zajmowanej dotąd szopy do normalnego mieszkania oraz zdobył pracę — doglądał obejście gospodarza w zamian za wikt i dach nad głową. To dało mu poczucie bezpieczeństwa, którego tak rozpaczliwie pragnął i poszukiwał.

Kontynuując proces oswajania miasta, Stepan zaczął uczęszczać na wieczorki literackie, które natchnęły go na myśl, że sam może spróbować pisarskiego rzemiosła. Jest to moment symboliczny, ponieważ podejmując taką decyzję, zastanawia się nad odpowiednim pseudonimem literackim. Za najlepszy pomysł uznał zastąpienie swego „pospolitego, a nawet wyświechtanego i wulgarnego”[20] imienia. Stał się więc Stefanem. W mniemaniu chłopca takie imię nobilituje go, wyróżnia spośród rzeszy innych „Stepanów”, jest bardziej miejskie i na wsi niespotykane.

Przełomowe w życiu bohatera okazało się jednak znalezienie pracy w charakterze lektora języka ukraińskiego, zapewniającej mu niezależność finansową. Zarabiane pieniądze doprowadziły również do zmiany powierzchowności chłopca, który postanowił obstalować sobie „miejskie” ubranie, zamiast tradycyjnego, noszonego dotychczas wojskowego frencza. Moment „pożegnania się” z dotychczasowym strojem z kulminacyjną sceną palenia kurtki, torby i spodni[21] przypomina akt samospalenia feniksa i jego powtórnych narodzin,

[19] В. Підмогильний: *Місто*…, s. 35.
[20] Ibidem, s. 60.
[21] Ibidem, s. 114.

moment przepoczwarzenia się gąsienicy w pięknego motyla. Oto mieszkaniec wsi przeistacza się w członka miejskiej społeczności. Radczenko ostatecznie wyprowadza się od swoich dotychczasowych gospodarzy i zrywa ze swoją wiejską przeszłością.

Bohater począł się wspinać po szczeblach miejskiej kariery — coraz lepiej zarabiał, wynajął samodzielny pokój i zaczął korzystać z miejskich rozrywek, uczęszczał do teatrów, do kina, jadał w restauracjach, odkrył radość i wygodę przemieszczania się środkami komunikacji miejskiej. Powoli dawał się wpleść w sieć powiązań i znajomości, która sprawiła, że odtąd czuł się pełnoprawnym członkiem miejskiej społeczności:

> […] І місто бачив як могутній центр тяжіння, що круг нього крихітними планетами обертаються села, вічні супутники його руху, і часточки їх, потрапивши в розпечену атмосферу цього сонця, мусять пристосовуватись до нових умов тиску й підсоння. Цей болісний процес він відбув майже несвідомо, захоплений сліпим прагненням догори, збуджений, як людина, вдихнувши кисню, як п'яний, що перестає помічати бруд і виразки на тілі. Бо місто своїм розгоном і шумом зворушує людину без міри гостріше, ніж лоно природи ніжністю краєвидів та безладною грою стихій, покликаних тут будувати нову природу, — штучну, отже, досконалішу[22].

Ewoluowała również osobowość bohatera. Po opuszczeniu swojej wsi Stepan nawiązał romans z Nadijką — dziewczyną z tej samej miejscowości. Był to jednak związek powierzchowny, przelotny, a nawet — jak sugeruje Jurij Szerech — „zwierzęcy romans samca i samicy”[23], który kończy się przykrą sceną gwałtu i nagłego rozstania, bez najmniejszego żalu ze strony chłopca, który dopiero po zerwaniu odkrył, że dziewczyna była dlań uosobieniem tego wszystkiego, co wiejskie, prowincjonalne i zacofane[24]. Kolejną kochanką Stepana została ponadczterdziestoletnia Tamara Hnida, nazywana przez niego Musińką — żona pierwszego miejskiego gospodarza. Była postacią z pogranicza miasta i wsi (żona sklepikarza, dojąca krowy, mieszkająca na miejskich peryferiach), ale to ona — jak podkreśla Szerech, nauczyła Stepana „humanizmu w miłości”[25]:

> Поволі присвячуючи хлопця до таємниць кохання, вона навчила його цінувати поцілунок, що досі йому нікчемною забавкою здавався, та все інтимне плетиво жаги, що виробила людськість за час від кам'яного віку дотепер, і Степан, швидко відбуваючи прискорений курс у цій галузі людського досвіду, що передається в покоління без підручників та заповітів, звільнявся з книжних пелюшок, що його розум огортали[26].

---

[22] Ibidem, s. 149.

[23] Ю. Шерех: *Людина і люди (Місто Валеріяна Підмогильного)*. W: Idem: *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Т. 1. Харків 1998, s. 83.

[24] В. Підмогильний: *Місто*…, s. 68—69.

[25] Ю. Шерех: *Людина і люди (Місто Валеріяна Підмогильного)*…, s. 83.

[26] В. Підмогильний: *Місто*…, s. 83.

Kolejny romans miał Radczenko z Zośką — prawdziwą dziewczyną z miasta, świadomą swoich zalet kokietką. Była to miłość trudna, albowiem dziewczyna wodziła Stepana za nos, a on ulegał jej ciągłym zachciankom, nic nie otrzymując w zamian. Wydaje się jednak, że dziewczyna była mu potrzebna, by utwierdzić i zweryfikować jego „miejskość", by zadowolić jego miłość własną. Wiążąc się z nią, Stepan przechodził niejako test, sprawdzający, czy będzie w stanie zaspokoić kaprysy rozpieszczonej i zepsutej wychowanki miasta. Kiedy jednak przyszedł moment podjęcia decyzji na temat dalszej przyszłości ich związku, Stepan wycofał się, gdyż przed jego przerażonymi oczyma pojawił się obraz wrzeszczącego dziecka, domowej krzątaniny i utyskiwań żony, który nie tylko zburzyłby jego spokój wewnętrzny i naruszyłby prywatność, ale również zamknąłby drogę do innych kobiet[27]. Zerwał więc znajomość, co prowadzi do tragedii, Zośka bowiem popełnia samobójstwo.

O zakończonej ewolucji bohatera świadczy opisany w powieści czwarty romans z Ritą, znaną artystką baletową, będącą kwintesencją miejskiej kobiecości: dumną, świadomą siebie i swoich zalet, mającą własny styl:

> Вона складена була з двох тонів, без жодних переходів між ними — чорного: волосся, очі, сукня й лаковані черевики, та смуглого: обличчя, тіло рук і плеча та панчохи, і це просте поєднання надавало її постаті гордого чару; жодних кучерів чи гребінців у рівній зачісці, жодних прикрас чи гаптування у рівній сукні, що від стану трохи ширшала й немов підрізана була внизу, як і пасмо над чолом. Все чорне мінилось на ній від жвавих очей, а смугле застигло, життя було в убранні, а в тілі сон[28].

Dlaczego pisarz do przedstawienia ewolucji głównego bohatera i jego procesu oswajania miasta zastosował obraz kobiety? Wydaje się, że odpowiedzi na to pytanie należy szukać we wpływach zaczerpniętych z XIX-wiecznej francuskiej powieści psychologicznej (którą *notabene* Pidmohylny przekładał), gdzie kobieta funkcjonowała jako obiekt, który można i należy zdobywać oraz podporządkować sobie. Zważywszy, że nadrzędnym celem Radczenki jest zdobycie miasta, to cała ta historia — jak twierdzi Wira Ahejewa — wywołuje „wyraźne asocjacje psychoanalityczne z podtekstem seksualnym"[29]. Świadczy o tym chociażby ostatnia, kulminacyjna scena powieści (przypominająca żywo Rastignaca z *Komedii ludzkiej*), w której bohater spogląda na miasto z wysokości szóstego piętra:

> Не чекаючи ліфта, хлопець притьмом збіг на шостий поверх, і до кімнати ввійшовши, розчинив вікна на темну безодню міста.

---

[27] Zob. Ibidem, s. 216—217.

[28] Ibidem, s. 222.

[29] В. Агєєва: *Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*. Київ 2006, s. 198.

> Воно покірно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними крапками, і простягло йому з пітьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок[30].

Jak twierdzi Magdalena Laszlo-Kuțiuk, Kijów winien ukazać ewolucję samego bohatera[31]. Choć na początku chłopiec dostrzega w mieście jedynie kłębowisko „mieszczan, *nepmanów* i prostytutek", to z biegiem czasu okazuje się, że jest to tylko krzywe zwierciadło, gdyż oswajając miejską przestrzeń, odkrywa on „wielkość" miasta. Aby prawidłowo ocenić osobliwości miejskiego pejzażu w powieści Pidmohylnego, rumuńska badaczka sugeruje spojrzeć na nią nie przez pryzmat problematyki społecznej, ale raczej przez pryzmat estetyki, czyli — jak pisze — „wcielenie tej sprzeczności pomiędzy marzeniem i rzeczywistością z której wychodzi każdy artysta i która jest motorem jego aktu twórczego"[32].

Analizowana powieść jednego z reprezentantów epoki „rozstrzelanego odrodzenia" jest utworem o charakterze antynarodnickim[33], skierowanym przeciwko ciążącemu nad literaturą ukraińską tradycyjnego jarzmu ideologii narodnickiej. Poprzez ewolucję miejskiego krajobrazu czytelnik obserwuje, jak dokonuje się podbój miasta. Wyobrażony na podstawie gazet Kijów to nie przestrzeń realna, ale — jak sugeruje Yi-Fu Tuan — „mitopoetycka"[34]. Nie dziwi zatem, że pierwsze spotkanie z miastem rodzi ból, poczucie alienacji, wywołuje nienawiść zarówno do miasta, jak i do wsi, która — jak podpowiada Jurij Szerech — nie przygotowała go do tego kontaktu[35]. Stopniowe opanowywanie przestrzeni urbanistycznej, nauka, uniwersytet, praca, kolejne romanse, poznawanie uroków miejskiego życia, wreszcie pisarska kariera zmieniają zarówno jego samego, jak i jego stosunek do miasta. Będący outsiderem bohater musi zdobyć je, podporządkować i dopiero wówczas — jak pisze Ahejewa — „oswaja także Kijów jako centrum kultury i sztuki[36]". Czy rzeczywiście udaje się bohaterowi podporządkować miasto? Polemizując z Ahejewą Mykoła Waśkiw twierdzi, że to ujarzmienie miasta jest pozorne, albowiem — jak przekonuje — miasto dusi ludzi, okalecza ich i prowadzi

---

[30] В. Підмогильний: *Місто*…, s. 264.

[31] М. Ласло-Куцюк: *Шукання форми. Нариси з української літератури XX століття*…, s. 147.

[32] Ibidem, s. 149, tłum. — M. S.

[33] Por. В. Агєєва: *Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*…, s. 112—116.

[34] Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa 1897, s. 114.

[35] Ю. Шерех: *Людина і люди (Місто Валеріяна Підмогильного)*…, s. 87.

[36] В. Агєєва: *Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*…, s. 214.

do moralnej degradacji[37]. Ostatecznie jednak nagrodą za to jakże ciężkie doświadczenie jest ponowne narodzenie Stefana Radczenki — człowieka obdarowanego wielkim pisarskim talentem, jednakże skazanego na bycie samotnym. Jak sugeruje Szerech, bycie samotnym to „los każdego, kto widzi dalej niż inni”[38].

*Miasto* jest utworem urbanistycznym nie tylko ze względu na swoją tematykę, lecz także dzięki twórczemu podejściu autora, który — wbrew XIX-wiecznym tendencjom dydaktyczno-moralizatorskim — nie udziela czytelnikowi pouczeń i nie zostawia gotowych odpowiedzi, co jest kolejnym dowodem na francuskie inspiracje ukraińskiego pisarza. Dodatkową wartością tego pierwszego w historii literatury ukraińskiej utworu „miejskiego” jest przedstawienie realiów ówczesnego miasta ukraińskiego ze wszystkimi jego blaskami i cieniami, charakterystycznymi problemami czasu oraz detalami codzienności.

W podsumowaniu trzeba dodać, że omówiona w planie treści powieść Pidmohylnego stanowi niezwykle ważny głos w ukraińskiej dyskusji literackiej lat dwudziestych ubiegłego wieku w sprawie perspektyw literatury i kultury ukraińskiej. Zdaniem Lubomyra Senyka zwrócenie się pisarza ku francuskiej tradycji literackiej było logicznym i naturalnym sposobem wzbogacenia rodzimej literatury[39]. Postępując za przykładem Mykoły Chwylowego, Pidmohylny również „obrał kurs” na Europę. Zrywał tym samym z dotychczasową ukraińską tradycją literacką i umieszczał ją w bardziej dla niej właściwym kontekście europejskim.

---

[37] М. Васьків: *Український роман 1920-х — початку 1930-х років: ґенерика й архітектоніка*. Кам’янець-Подільський 2007, s. 86.

[38] Ю. Шерех: *Людина і люди (Місто Валеріяна Підмогильного)*…, s. 89.

[39] Л. Сеник: *Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності*…, s. 141—142.

Алберт Новацки

**ОСВАИВАНЕ ПРОСТРАНСТВА ГОРОДА (РОМАН ВАЛЕРЬЯНА ПИДМОГИЛЬНОГО *МІСТО — ГОРОД***

Резюме

В начале XX века украинской литературе практически была неизвестна т.н. „урбанистическая литература”, поскольку ее всегда интересовала деревенская тематика. Проблематика города в узком смысле появилась только в 20 гг. XX века в романе *Місто — Город* Валерьяна Пидмогильного.

Настоящая статья посвящена исследованию путей возникновения проблематики города как ведущего мотива романа; особое внимание обращено на то, каким образом автор использовал эволюцию образа города и городского пространства для представления психического состояния и ментальности главного героя повести. Мы склонны утверждать, что особо ценным в этом первом в истории украинской литературы произведении на городскую тематику является то, что автор представляет действительность украинского города того времени неприукрашенно, со всеми его светлыми и темными сторонами, характерными проблемами и особенностями повседневной жизни и быта.

Слова ключи: город, урбанистические мотивы, хронотоп, антинародничество, влияние французской и европейской повести,

Albert Nowacki

## FAMILIARISING THE TOWN SPACE (VALERIAN PIDMOHYLNY'S NOVEL, *THE CITY*)

### Summary

At the beginning of the 20th century, the Ukrainian literature almost did not know the tradition of the so called "urban literature" as its main object of interest has always been a village and its inhabitants. The local themes *sensu stricte* appeared in the Ukrainian literature as late as in the 1920s in the novel *The city* by Valerian Pidmohylny.

The aim of the article is to trace how the city has become one of the characters of the novel, and how the author has used the evolution of the image of the city and local space in order to show the evolution of psyche and mentality of the main character. The author claims that the value of this "local" work, the first one in the history of the Ukrainian literature is the fact that it presents the reality of the Ukrainian city those days, with all its good and bad sides, typical problems of the period it was created in, and details of an every-day life at that time.

Key words: city, urban motives, time-space, anti-nationality, the influences of the French novel, European inspirations.

# Pejzaż uduchowiony
# Drzewa w twórczości Mariny Cwietajewej

*Halina Mazurek*

Marina Cwietajewa w jednym z listów do przyjaciółki — czeskiej pisarki Anny Teskovej — zaznaczyła: „[…] mnie oprócz przyrody, tj. duszy i duszy, tj. przyrody — nic nie porusza, ani sprawy społeczne, ani technika, nic — nic”[1]. Przeżywanie przyrody łączyła nierozerwalnie z przeżywaniami duszy. Utożsamiała te pojęcia. O swoim ulubionym bohaterze — Casanovie — wyraziła się kiedyś tak: „[…] całkowity brak duszy. Stąd absolutne niezauważanie przyrody”[2]. Kto nie ma duszy, nie widzi przyrody, i odwrotnie. Wszelkie przejawy posiadania duszy były probierzem w ocenie poznawanych przez poetkę ludzi. Uwagi na temat duszy zapełniają jej notatniki i zeszyty z zapiskami. Czytamy w jednym z nich: „Co ja robię na świecie? — słucham swoją duszę”[3]. Cwietajewa duszę widziała nie tylko w przyrodzie. Szukała jej w każdym przedmiocie i rzeczy, o których pisała. Nigdy ich nie opisywała, lecz starała się je pokazać niejako od środka. Powołajmy się w tym miejscu na Władimira Orłowa, parafrazującego słowa Cwietajewej: „Cwietajewa nie opisuje i nie opowiada, lecz stara się jakby przeistoczyć w rzecz, którą przedstawia, wejść w jej kształt. W związku z tym twierdziła, że poeta nie powinien, np., opisywać mostu, na którym stoi (mosty są już opisane), ale powinien się postarać zobrazować jego wnętrze — jakby »z punktu widzenia samego mostu«”[4]. Przykładowo, w cyklu wierszy *Stół* (*Стол*, 1933) zwracała się do stołu, przy którym pracowała, nazywając go swoim goreją-

---

[1] М. Цветаева: *Письма А.А. Тесковой*. В. Eadem: *Собрание сочинений в семи томах*. Сост., подг. текста Л. Мнухина. Москва 1995, Т. 6—7 s. 362; tłum. fragmentów cytowanych tekstów prozatorskich — H.M.

[2] Eadem: *Неизданное*. Подг. текста, предисловие и комментарий Е.Б. Коркина, М.Г. Крутикова. Москва 2000, s. 151.

[3] Ibidem, s. 161.

[4] В. Орлов: *Перепутья. Из истории русской поэзии начала XX века*. Москва 1976, s. 296.

cym krzakiem, władcą i magiem, a siebie — medium. W piątym liryku cyklu dziękowała mu za to, że oddał jej swój pień, ale na zawsze pozostał żywym drzewem, nad którego brwiami, w gałęziach nadal grają młode liście, z żywej kory wydobywa się żywica, a korzenie dotykają dna ziemi. Ta metafora odnosi się zarówno do istoty poezji Cwietajewej, jak i do istoty samego drzewa, tak jak poetka ją postrzegała. Pisała swego czasu, że nie pociąga jej to, co jest horyzontalne, lecz to, co wertykalne. Toteż np. przedkładała nad morze las, twierdząc, że:

> […] nad morzem jestem w gościach (nienawidzę być gościem, zbytek uprzejmości). W lesie jestem w domu, u siebie. [...] niech mnie nie lubią ludzie, ale drzewa nie mogą mnie nie lubić. Morze mnie nie lubi. [...] Na Pani widokówce drzewa wyraźnie wyciągają do mnie ręce, [...] W morzu ja się *kąpię*, w listowiu *tonę*[5].

Tak się zwierzała Teskovej, dodając, że najbardziej na świecie lubi właśnie drzewa, bo one pną się wzwyż. Są symbolem:

> […] drabiny do nieba, osi świata, kolumny niebiańskiej, […] ducha boskiego, […] sprawiedliwości; wielkości, królewskości; piękna, poezji; […] szlachetności, […] zmartwychwstania, nieśmiertelności; wśród roślin odpowiednik lwa między zwierzętami[6].

Nie dziwi zatem, że Cwietajewa — uduchowiona poetka, duchowości szukająca u wszystkich i we wszystkim — tym elementem pejzażu przyrody zainteresowała się w szczególnej mierze. Jak patrzyła na drzewa, wyjaśni fragment jej zapisków:

> Niedawno w Kuncewie, nagle przeżegnałam się do dębu. Widocznie przyczyną mojej modlitwy nie był strach, lecz zachwyt[7].

Podkreślała niejednokrotnie, że źródłem natchnienia są dla niej: „Przyroda — Wolność — Samotność". W przyrodzie najczęściej wyodrębniała drzewo, krzak, gałąź. W chwilach zwątpienia i załamania widziała „ratunek w przyrodzie, w zielonym krzaku bzu w parku przy muzeum Rumiancewa"[8].

Miejscem akcji swoich liryków — już w najwcześniejszej twórczości — czyniła las (*Лесное царство*, 1908), pisała, że w gaju brzozowym można poczuć się księżniczką, a wiersze cisną się same na usta:

---

[5] М. Цветаева: *Письма А. А. Тесковой*…, s. 349.

[6] W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 71. Dalej w tekście artykułu symbolika drzew przedstawiana będzie na podstawie tej publikacji.

[7] М. Цветаева: *Из записных книжек и тетрадей*. W: *Собрание сочинений*…, T. 4, s. 530.

[8] Eadem: *Неизданное*…, s. 78, 313.

Тихим вечером, медленно тающим
Там, где сосны, болото и мхи[9].

Później niejednokrotnie zaznaczała, że drzewa widzi nawet w snach. W jednym z liryków wspomniała, że urodziła się w czasie, kiedy „czerwoną kiścią zapaliła się jarzębina", toteż do tej pory ma niekiedy ochotę gryźć jej gorzką jagodę (*Красною кистью*…, 1916). W innym wierszu oznajmiała: „лес — моя колыбель, и могила — лес" (*Я тебя отвоюю*…, 1916). I stało się tak w dosłownym sensie. Cwietajewa została pochowana w zadrzewionej części cmentarza w miejscowości Jełabuga. W wielu jej wierszach pojawia się przeczucie śmierci. Jeden z nich, (*А все же спорить*… (1917), kończy się słowami:

И лягу тихо, и будут сниться
Деревья и птицы.

Dumna i uświadamiająca sobie swoją wartość jako poetka, silna osobowość, hartująca wolę w trudnych czasach rewolucji podkreślała: „Я — из рода дубов" (*Безупречен и горд*, 1918).

Także w charakterystyce osobowości swoich przyjaciół Cwietajewa stosowała symbolikę drzew. Cedrem nazwała księcia Siergieja Wołkońskiego — potomka dekabrysty, dyrektora carskich teatrów, człowieka z klasą, szlachetnego, wytwornego, prawdziwego arystokratę i Rosjanina. Cedr jest symbolem potęgi, siły, wytrwałości, stałości, wzniosłości, godności, dumy, królewskości, szlachectwa, piękna, sprawiedliwości. Poświęciła księciu artykuł *Cedr* (*Кедр*, 1923), wyrażający podziw dla jego książki *Ojczyzna* (*Родина*). Na końcu wyjaśniła, co miała na uwadze, nazywając Wołkońskiego cedrem:

> […] drzewo najwyższe z najwyższych, najszczersze z najszczerszych, podwójne uosobienie Północy i Południa (cedr libański i cedr syberyjski), drzewo rzadkie w centralnej Rosji. Podwójna istota Wołkońskiego: północna zorza polarna ducha — i jego południowy łaciński (macierzyński) gest. I jeszcze jego podwójny los, podwójne fatum ciążące nad rodem Wołkońskich: Sybir i Rzym! (ciążący też nad wnukiem dekabrysty, bo, — cztery lata w Rosji sowieckiej, — czyż to nie Sybir).
>
> (s. 450—451)

Dodała, że drzewo cedrowe dumnie pnie się ku niebu w odebranym już wówczas Wołkońskiemu majątku, posadzone niegdyś własnoręcznie przez księcia, który przechowywał teraz jedynie zerwaną zeń szyszkę. Poetka nieprzypadkowo zaznaczyła ten fakt, szyszkę cedru bowiem uważano za amulet chroniący zdrowie, co dla przebywającego na emigracji Wołkońskiego było

[9] Eadem: *Полное собрание поэзии, прозы, драматургии в одном томе*. Москва 2008, s. 7. Wszystkie cytaty fragmentów utworów poetki zaczerpnięte zostały z tego wydania.

nie bez znaczenia. Przywoływała też pamięć o ojczyźnie, o potrzebie zachowania siły ducha, woli i wytrwałości.

W swoim artykule-apologii *Ojczyznę* nazwała Cwietajewa „książką najgłębszego człowieczeństwa", tłumacząc od razu, że słowo „najgłębszego" zamieniłaby na „najwyższego", gdyż — jak wyjaśniła dalej — „człowieczeństwo to nie tylko głębia, — to też wyżyna". Według jej rozumienia *Ojczyzna* zatem to książka — „drzewo najwyższego człowieczeństwa". Drzewo wyrasta z korzenia, a korzeń trzyma się „gleby-głębi", „jest podstawą, pień zaś — środkiem, celem natomiast — korona, kwiat (światłość)" (s. 437). Taki właśnie sposób podejścia do pejzażu cechował twórczość Cwietajewej, koncentrującej się na zobrazowaniu duchowego życia przyrody. Wypada w tym miejscu przytoczyć fragment z notatników poetki:

> Ja, kochając przyrodę, chyba najbardziej na świecie, obeszłam się jakoś bez jej opisywania: ja o niej tylko wspominałam: widzenie drzewa. Cała ona była tłem — dla mojej duszy. I jeszcze: mówiłam o niej *przenośniam*i: Srebro brzozy! Żywe strumienie![10]

Oto kwintesencja rozumienia i poetyckiego sposobu ujęcia przyrody, jak również przyznanie się do fascynacji jedną jej częścią składową — drzewem. Istotnie, w twórczości Cwietajewej nie można odnaleźć tego, co zwykle zwie się opisem przyrody, krajobrazem. Jest natomiast, wywołany skojarzeniem z określonym elementem pejzażu, obszerny opis stanu ducha podmiotu lirycznego lub osób mu bliskich, jak np. w cyklu wierszy poświęconych córce Ariadnie (*Але*, 1918). Podkreślona tu została jedność duchowa z pierworodną, która dzieliła wraz z nią trudy życia w Rosji czasów rewolucji. Dziewczynka zwróciła się kiedyś do matki z prośbą, by ta kupiła jej wieżę kremlowską, co stało się pretekstem do postawienia w wierszach pytania: Dlaczego dziecko czuje się obco w swojej ojczyźnie i nie uważa, że wszystko, co je tu otacza, jest jego? Poetka konstatuje, że stanowi to wynik takiego losu, który właśnie wypadł w tym czasie Rosji, porównanej na końcu ostatniego liryku cyklu do jarzębiny. Chodzi zarówno o gorycz owoców tego drzewa, symbolizującą sytuację społeczeństwa w trudnych czasach, jak i o czerwony kolor jarzębinowych jagód, który przywołuje obraz Rosji rewolucyjnej, zalanej krwią. Wielce wymowne niedopowiedzenie na końcu ostatniego wersu: „Россия, — рябина…" pozwalają odpowiednio wypełnić sugestie związane z przedstawianymi przedtem przeżyciami duchowymi osamotnionych matki i córki.

Życie drzewa przywołuje na pamięć Cwietajewej historyczny pejzaż rodzinnej Moskwy. Obrazuje zarazem — w liryku *Dziki bez* (*Бузина*, 1935) — duchową i emocjonalną sferę życia poetki przebywającej z dala od kraju, na emigracji. Cwietajewa wspomina tu rosnący przy jej moskiewskim domu

[10] Eadem: *Собрание сочинений*…, T. 4, s. 614.

krzak dzikiego bzu koralikowego i przedstawia etapy jego wegetacji od wiosny do jesieni. Określa je na podstawie zmieniającego się w kolejnych porach roku koloru jagód. Jest to tylko jeden krzew, ale dominujący w całym ogrodzie: „Бузина целый сад залила!" Z końcem wiosny i początkiem lata ogród zalewa zieleń owocu tego drzewka, później zaczyna on czerwienieć, co kojarzy się poetce z pożarem Moskwy w 1812 roku. Czerwony płomień jagód sięga błękitu nieba, pokrywając go tak szczelnie, jak „odra ciało". Czerwień dzikiego bzu dla Cwietajewej oznacza też kaźń i śmierć w potokach krwi, co może przywodzić na myśl krwawy czas rewolucji, jak również — o czym mówi następna zwrotka — krwawiące serce poetki. Jesienią zaś dziki bez czernieje, „obok pustego domu", co stanowi treść kolejnych wersów liryku. Ostatnie trzy strofy wyrażają pragnienie powrotu do kraju, do „osamotnionego" drzewa dzikiego bzu, który „zagarnął w swe łapy cały kraj". Na końcu Cwietajewa, jakby reasumując, nazywa dzikim bzem chorobę wieku, w którym przyszło jej żyć.

Przydomowe drzewko jest nie tylko symbolem Rosji, jej burzliwych dziejów, symptomem czasów. Jego życie wewnętrzne, uzewnętrznione w obfitości i zmieniającym się kolorze owoców (nazywanych przez poetkę wysypką, zapiekłą krwią, krwią serca, jagodami słodszymi niż trucizna), odpowiada stanom ducha samej Cwietajewej, która w ostatnich wersach liryku twierdziła nawet, że:

Нечто вроде преступной страсти,
Бузина, меж тобой и мной.

Pisany na emigracji wiersz odzwierciedla jej emocje, wynikające z więzi, jaka łączyła ją z krajem, którego losy nigdy nie były jej obojętne. Różniła się od reszty rosyjskich emigrantów tym, że nie topiła smutków w pustej retoryce, czczej gadaninie, lecz ciągle weryfikowała swoją postawę wobec zmieniającej się sytuacji w kraju, przeżywała wszystko boleśnie i rozważała ciągle możliwość powrotu. Wagę tego jej dojrzewania do wyjazdu i towarzyszących temu cierpień duchowych podkreśla także czas pracy nad interpretowanym lirykiem, który zaczęła pisać we wrześniu 1931 roku, a skończyła w maju 1935 roku.

Natomiast początek swej emigracyjnej egzystencji Cwietajewa zobrazowała w cyklu wierszy *Drzewa* (*Деревья*, 1922—1923). Do jego powstania bezpośrednim bodźcem stał się zachwyt, jaki wzbudził w poetce czeski las nieopodal wsi Mokropsy i Vsenory — pierwszego miejsca pobytu w Czechach. Tu do głosu doszła przede wszystkim fascynacja drzewami, podsycana coraz bardziej codziennym kontaktem z okalającym miejscowość lasem. Trzyletni pobyt w Czechach wspomina Cwietajewa jako najlepszy okres w całej swojej siedemnastoletniej tułaczce emigracyjnej. Zawdzięczała to

przyjaciółce, Annie Teskovej, która podtrzymywała ją na duchu i dbała o materialną stronę jej pobytu poza rodzinnym krajem. Poetka dotkliwie odczuwała jednak zerwanie więzi z ojczyzną, a zwłaszcza nieakceptację jej postawy przez emigrację rosyjską, czuła się wyobcowana, nierozumiana i zagubiona. Zwierzała się z tego Teskovej, którą wszakże widywała nieczęsto, toteż pocieszała się głównie codziennym obcowaniem z czeską przyrodą. Uciekała do lasu przed pozerstwem, nieszczerością i nikomu niepotrzebną fałszywą krzątaniną nienawidzących ją rosyjskich emigrantów. Drzewom spowiadała się ze swoich dramatów, z samotności i tęsknoty za krajem. W drzewach widziała bratnie dusze, porównywała się do nich. Po raz kolejny powróciła (w pierwszym i drugim wierszu cyklu) do „goryczy jarzębinowej". Łączy gorycz Rosji, swoją własną i biblijnego króla Dawida. Nazywa ją „psalmem swoich ust". Cały cykl stanowi wykładnię owego psalmu, jest pejzażem duszy poetki zmuszonej opuścić rodzinne miejsca i jednocześnie wyrzucającej sobie, że to uczyniła.

W pierwszym liryku poetka podkreśla brak zaufania do ludzi oraz rozczarowanie i wyraża pragnienie zatopienia się we wrzosie, który „wyrasta z nagiego kamienia", jest „starczy", „srebrnosiwy" — „вереск-руины", „среброскользящая сушь". Te określenia odnoszą się również do samej autorki, która sugeruje, iż jest już wypalona, wyzbyta wszelkich nadziei i radości. Utożsamia się więc z suchym wrzosem, w pierwszym odruchu rozpaczy ciągnie się ku niemu, by w ostatniej zwrotce zakomunikować, że ten kontakt jest niezbędny, aby potem móc sięgnąć wyżyn:

где рябина
Краше Давида-Царя!

Opozycję ziemskie — duchowe Cwietajewa przedstawiała niemal we wszystkich swoich utworach i w najróżniejszy sposób, przy pomocy niepowtarzalnej metaforyki. Pisała zawsze o miłości: do poezji, mężczyzny, przyrody, rzeczy itp. i zawsze o pojedynku uczucia ziemskiego z duchowym. Pragnęła, żeby stały się one jednością. Uznała zapewne, iż najlepszą tego metaforą może być drzewo, korzeniami trzymające się mocno ziemi, koroną ciągnące się ku niebu. Cwietajewa uwielbiała drzewa. Jej dziesięcioletnia córka Ariadna pisała w swoim dzienniku:

> Jestem z Mariną — nad rzeką. […] Mokra ścieżka między wierzbami, jak korytarz… powoli i ostrożnie, z kamienia na kamień, docieramy do jakiegoś drzewa, które Marina już zawczasu pokochała… po dwóch minutach siedzimy już na pagórku pod nim[11].

[11] Z komentarza Anny Saakianc do wierszy Cwietajewej. М. Цветаева: *Сочинения в двух томах*.Т. 2. Москва 1984 , s. 484.

W drugim liryku cyklu poetka z wielkimi emocjami wykrzyczała:

Деревья! К вам иду! Спастись
От рева рыночного!
Вашими вымахами ввысь
Как сердце выдышано!

Do czeskiego lasu uciekała krzywdzona przez ludzi, niemająca już siły walczyć:

С земными низостями дней.
С людскими косностями. —

W czwartym wierszu cyklu tak oto określała drzewa:

Други ! Братственный сонм!
Вы, чьим взмахом сметен
След обиды земной.
Лес! — Элизиум мой!
В громком таборе дружб
Собутыльница душ
Кончу, трезвость избрав,
День — в тишайшем из братств.

Dla Cwietajewej las i drzewa są wyrazem ideału życia — życia bez zniewolenia, brzydoty:

[…] где все во весь рост,
Там, где правда видней:
По ту сторону дней […].

Jednoczyła się duchem z drzewami, odnajdując w nich cechy właściwe jej przeżyciom wewnętrznym. Po raz kolejny w swojej twórczości zwracała się do dębu, tu podkreślając jego siłę i „bogoburczą postawę". Miała na myśli również wyjątkowość tego drzewa, jego boskość, wytrwałość, niepoddawanie się burzom i wichrom, wreszcie jego potęgę i triumf oraz to, iż jest on najpewniejszym łącznikiem między niebem a ziemią. Nieraz pisała i mówiła o swojej wytrwałości, licząc w cichości ducha na zwycięstwo nad przeciwnościami losu, które ciągle uprzykrzały jej egzystencję.

Nieprzypadkowo Cwietajewa wymienia również sosnę — według jej określenia — porwaną na tortury i wyrażającą, podobnie jak jarzębina, „psalmy jej ust". Sosna symbolizuje smutek, „żałobę, wzdychanie, ojczyste głosy", jak również rozdarcie wewnętrzne, „człowieka torturowanego przez los". Symbolika ta w pełni odpowiadała nie tylko ówczesnym stanom ducha Cwietajewej emigrantki, ale również bezustannemu jej rozdarciu między

tym, co ziemskie, i tym, co duchowe. W wierszu potęgują to jeszcze wierzby płaczące — symbole bezradności — przez poetkę nazywane „przezierczyniami". Wierzba jest bowiem drzewem „czarów, wróżek", a także drzewem „udzielającym wymowy i natchnienia poetyckiego". Autorka celowo nazywa wierzby-przezierczynie swoimi. Powiada, że chce zatopić się w ich listowiu i zapomnieć o pisaniu, tak jakby to zatopienie się miało zrekompensować jej chwilowe porzucenie pracy twórczej. Utożsamienie się z wierzbą, najczęściej określaną mianem drzewa słabego, oznaczało również szukanie w słabości siły, gdyż — jak odnotowane to zostało w *Słowniku symboli* Kopalińskiego[12] — wierzba według włoskiego przysłowia „wiąże inne drzewa", „wiąże się je wicią wierzbową". Cwietajewa niejednokrotnie ubolewała nad swoją bezsilnością i bezradnością, ale nieustannie szukała wyjścia z trudnej sytuacji, hartując w ten sposób siłę woli. Szukała pomocy w kontakcie z przyrodą, z siłą drzewa. W szumie listowia, w „rojach zielonych odblasków" doznawała oczyszczenia, swoistego *katharsis*. Dlatego w analizowanym liryku przywołuje brzozę, podkreślając jej dziewiczość. Drzewo to bowiem zwykle symbolizowało niewinność, czystość, oczyszczenie, obronę przed złem. Kolejny (trzeci) wiersz cyklu potwierdza takie rozumienie metaforyki brzozy i oczyszczającej roli lasu. Tu drzewa są nazwane kąpiącymi się nimfami-strażniczkami, gotowymi w każdej chwili do chronienia przed niebezpieczeństwem i do obrony. Powiewające na wietrze „grzywy" listowia brzóz autorka odbiera jako „żywe strumienie", „żywe srebro", kojarzące się bez wątpienia z czystością, ożywiającym działaniem, wiecznym trwaniem, radością, spokojem.

Ta nieśmiało pobrzmiewająca pod koniec liryku optymistyczna nuta ma swoją kontynuację w czwartym wierszu, w którym poetka eksponuje drzewa iglaste, wyrażając tym razem pragnienie zanurzenia się w igliwiu. Wiecznie zielone igły jodeł, świerków, sosen symbolizują odrodzenie i życie. Są też wyrazem nadziei w trudnych czasach, wierności, współczucia, tego zatem, czego potrzebowała Cwietajewa i nie mogła w tym względzie liczyć na nikogo, jedynie na niezawodną Teskovą. Zagłębianie się w metaforykę drzew stawało się, przynajmniej na jakiś czas, chwilą zapomnienia. Ciągła potrzeba strawy duchowej kazała poetce szukać jej w tym trudnym czasie w obcowaniu z drzewami, które wznosząc się ponad ziemię i pnąc ku niebu, przejawiały intensywną pracę ducha, o czym traktują dalsze wiersze cyklu. Podkreśla w nich autorka mistyczną symbolikę lasu, szczególnie właśnie drzew iglastych. Nazywa je wieszczkami, prorokami, mnichami:

Чернецы верховые,
В чащах бога узрев?

[12] W. Kopaliński: *Słownik symboli*…

Jest zafascynowana tajemnicą lasu, chciałaby ją odgadnąć, przeistoczyć się w drzewo. Toteż kilka liryków cyklu przedstawia poetyckie wizje życia lasu, będące jakby wynikiem jego własnych duchowych możliwości. W tajemniczym bycie lasu skrywa się pogoń Saula za Dawidem. W prześwitach purpurowych jesiennych liści ukazują się piaski Palestyny i Syn Boży, widać wieże raju, słychać proroctwa Sybilli. W majestatycznej ciszy lasu trwa ciągły ruch, ukazywany za pomocą uosobień drzew, niepowtarzalnych skojarzeń, wykrzyknień, niedopowiedzeń i pytań retorycznych. W ten sposób budowany jest nietypowy pejzaż, odzwierciedlający pragnienia, przeżycia i emocje samej autorki, uciekającej w świat poetyckiej wyobraźni. Oto wydaje się jej, że drzewa są legionami wojsk „pod gradem strzał", gotowymi poświęcić się i cierpieć:

В сухолистном потоке!
Вижу: опрометь копий,
Слышу: рокот кровей!

albo też posłańcami, uciekinierami, najeźdźcami, narodami wychodźców, jeźdźcami zdążającymi na sąd ostateczny. Drzewa zrywają się wciąż do wyżyn „z korzeniami". Ich gęste gałęzie wydają się poetce rękami, które wstydliwie zasłaniają nagość dziewiczego pnia. Kiedy indziej widzi w nich habity mnichów, luźne szaty młodzieńców, rozchylone chlamidy Saula i Dawida. „Ręce" drzew są zawsze w rytualnym tańcu, wyciągnięte w geście ofiarowania, w geście tragedii:

Се — разодранная завеса:
У деревьев — жесты надгробий…
[…]
У деревьев — жесты торжеств.

Lawiny listowia, niezliczone drzewa, wyrażające siłę emocji lirycznego „ja" przeradzają się w końcu wierszy w wyciszone „ruiny liści" oraz w „kilka drzew wbiegających wieczorem na wzgórze". Te kilka drzew, jak kilka osób, oddziela się od tłumu, szukając na zboczu wzgórza zacisza, natchnienia, spokoju. Nie sposób tu nie przywołać na pamięć stanów uczuciowych Cwietajewej, zagubionej w chaosie emigracyjnej codzienności, zmagającej się z niedostatkiem materialnym i pragnącej ciszy niezbędnej dla pracy twórczej. W szarzyźnie i krzątaninie otaczającego ją życia nie odnajdywała wytchnienia. Znalazła je w tajemnicy bytu lasu, w pejzażu jego duszy, z którą się jednoczyła. W ostatnim liryku cyklu przyznała, że czerpała z tego obficie i będzie czyniła to nadal, niemniej stawia tu wciąż aktualne pytanie, dotyczące zagadki leśnego życia:

О чем шумите вы,
Разливы лиственные?
[…]
Что в вашем веяньи?
Но знаю — лечите
Обиду Времени —
Прохладой Вечности.

Las był dla poetki przede wszystkim miejscem, gdzie można oddać się wysokim myślom, głębokim przeżyciom ducha, stanowił źródło poetyckiego natchnienia, odgrywał rolę — jak sugeruje cytat — lekarstwa na wszystkie krzywdy.

Cykl *Drzewa* Cwietajewa tworzyła pod wrażeniem obcowania z czeskim lasem. O tym, jak silnie podziałał na nią jego widok, świadczyć mogą *Listy do Teskovej*, które pisała od momentu przybycia do Francji. W wielu z nich wspominała o drzewach, pytała, jak w danej chwili wygląda las, jakie zaszły w nim zmiany. Porównywała go do francuskich lasów, które jednak nie wydawały się jej tak magiczne, jak czeskie. Cieszyła się z pocztówki z drzewami, przysłanej przez przyjaciółkę. Wydawało jej się, że te drzewa wyciągają do niej ręce. Pozdrawiała Teskovą „w najlepszy czas drzewa". Swą tęsknotę za Czechami utożsamiała przede wszystkim z tęsknotą do drzew.

Czeski las pojawił się w twórczości Cwietajewej raz jeszcze — kiedy oburzona wkroczeniem do tego państwa faszystów i przyzwoleniem na to czeskich władz, napisała cykl *Wiersze do Czech* (*Стихи к Чехии,* 1938—1939). Poetka porównuje tu zgnębiony naród do wycinanego dębowego lasu, który mimo zniszczeń będzie stale się odradzał i stawał się coraz silniejszy. Jeden z liryków cyklu — *Pewien oficer* (*Один офицер*) — osnuty na faktach, przedstawia samotną walkę czeskiego oficera z Niemcami. Zostawia on swoich żołnierzy w lesie, wychodzi na drogę i strzela do wroga. W ten sposób ratuje honor Czechów:

Пока пулями в немца хлещет —
Целый лес ему рукоплещет!
Кленом, сосной,
Хвоей, листвой,
Всею сплошной
Чащей лесной —
Понесена
Добрая весть,
Что — спасена
Чешская честь!

Jak zwykle, z wielkimi emocjami, ukazuje poetka honorową postawę żołnierza, wspieraną i przeżywaną przez las — tę część pejzażu przyrody, która jest najbardziej zdolna, jej zdaniem, do współodczuwania i wyrażania

duchowego wsparcia. To poetyckie widzenie lasu przekazane zostało w liryku ustami oficera, który całą swą ojczyznę nazywa lasem, las — domem rodzinnym i towarzyszem, tak samo jak i on, spełniającym i przeżywającym swoją misję. Z każdym poruszeniem się anonimowego oficera, będącego symbolem całego narodu, współgra zachowanie lasu.

W tym liryku również nie odnajdziemy, podobnie jak w całym cyklu, dokładnego opisu całego krajobrazu, tylko — jak zawsze u Cwietajewej — pejzaż życia duchowego przyrody, odzwierciedlający przeżycia oburzonej i wstrząśniętej postępowaniem Niemców poetki. W swoich notatnikach pod datą październikową 1940 roku, odnosząc się do twórczości Anny Achmatowej i przy okazji wspominając Borisa Pasternaka, napisała:

> *Co* ona [Achmatowa — H.M.] robiła: od 1914 r. do 1940 r.? *Wewnątrz* siebie. Ta książka jest właśnie „nieodwracalnie-niezapełnioną kartą" […]
> Mówią, — Wierzba. Tak, ale linijka wiersza Pasternaka (1917 r.):
> Об иве, иве разрыдалась, —
> i moja jedna (1916 r.) — w porównaniu z nią:
> Не этих ивовых плавающиха ветвей
> Касаюсь истово, а руки твоей… —
> i co pozostaje po achmatowskiej wierzbie, oprócz — jej opowiadania o tym, jak ona kocha wierzbę, to znaczy — *treści*?
> *Szkoda*.
> Ale, z Bogiem, — do pracy. (Przecież jest ona tym, co nieśmiertelne.) Bo —
> Et ma cendre sera plus
> chande que leur vie [Nawet prochy moje będą gorętsze niż ich życie — H.M.][13].

Przytoczony cytat może stanowić podsumowanie całej twórczości Cwietajewej, nie tylko jej sposobu ujmowania przyrody, widzianej i przedstawianej zawsze jako żywa fizycznie i duchowo istota. Dla poetki opisy krajobrazów i zachwyty nad ich pięknem to było za mało. Jak sama niejednokrotnie podkreślała, chciała wszystko poznać od wewnątrz. Toteż jej poezja z niebywałą konsekwencją i poprzez oryginalną metaforykę stara się wniknąć w istotę tego, co w danym momencie stanowi przedmiot jej zainteresowania. W wyniku takiego sposobu podejścia do przyrody odbiorca podziwiać może pejzaż jej życia wewnętrznego, a nie tylko wyraz urzeczenia pięknem krajobrazu. Wiersze Cwietajewej są zapisem jej uniesień, jej przeistaczania się w duchową sferę przedstawianego przedmiotu, w tym przypadku — w sferę ducha drzewa.

[13] Eadem: *Из записных книжек*…, s. 611—612.

Галина Мазурек

## ОДУХОТВОРЕННЫЙ ПЕЙЗАЖ ДЕРЕВЬЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Резюме

В статье рассматриваются призведения поэта, в которых представлены деревья и лес. Этот элемент пейзажа природы Цветаева полюбила наиболее. Она олицетворяла природу и, что самое важное, стремилась вникнуть в ее внутреннюю жизнь. Таким образом возникал в ее поэзии нетипичный пейзаж. Это не было обыкновенное описание природы, восхищение ею, но пейзаж духовной жизни деревьев, с которой Цветаева отождествлялась. В таком описании отображались ее собственные переживания, работа ее духа. Картины переполненные эмоциями, динамичностью и стихийностью составляют, неповторимые по своему поэтическому мастерству, произведения о духовном существовании деревьев.

Слова ключи: Одухотворенный пейзаж, деревья, природа, внутренная раздвоенность, преображение.

Halina Mazurek

## A SPIRITUALIZED LANDSCAPE TREES IN MARINA TSVETAEVA'S WORKS

Summary

The article interprets those poems that include trees and a forest. This is the part of a landscape she liked most. She personified trees, and, what is most important, wanted to penetrate their internal life, and identify with them. This is how a unique landscape was created in her works. It was not a description of the nature and being enchanted by it, but a description of trees' spiritual life she wanted to transform in. The very landscape, thus, reflected her own experiences, and her spirit's work. The pictures full of emotion, dynamics, and spontaneity constitute unique works on a spiritual being of trees in view of the artistry of poetics.

Key words: a spiritual landscape, nature, internal dilemma, transformation

# Znaczenie i miejsce
# O wymiarze kompozycyjnym motywów przestrzennych w utworze Aleksandra Sołżenicyna *Sierpień Czternastego*

*Monika Sidor*

Odwołanie do twórczości Aleksandra Sołżenicyna — pisarza, który stał się swego rodzaju symbolem dla całego pokolenia obywateli Związku Radzieckiego w ostatnich dekadach jego istnienia, jednej z kluczowych postaci pierwszych lat odrodzonej Rosji — niesie ze sobą zawsze niebezpieczeństwo utraty proporcji między dyskursem literaturoznawczym i politycznym, szczególnie jeśli problemem badawczym jest przestrzeń, która w sposób nieunikniony wiąże się z kwestią Rosji i nacechowaniem emocjonalnym poszczególnych regionów państwa. Droga twórcza i życiowa Sołżenicyna determinuje już bowiem w pewnym sensie podejście badawcze. Sołżenicyn był przecież więźniem Gułagu, który na ZSRR patrzył oczami zeka. Rozległy Archipelag Gułag i rzesze jego ofiar na całe lata wyznaczyły Sołżenicynowski punkt widzenia na ojczyznę. Jednocześnie autor *Zagrody Matriony* był emigrantem, który nigdy nie zadomowił się w obcym kraju i z zapałem krytykował Zachód. Wydaje się więc, że nacechowanie emocjonalne opisów przestrzeni w twórczości Sołżenicyna odgrywać powinno niebagatelną rolę. Można nawet ulec złudzeniu, że efekty badań nad takimi motywami w twórczości pisarza są łatwe do przewidzenia. Należy jednak pamiętać, że Sołżenicyn nie tylko w niezrównany sposób utrwalił historię i codzienność sowieckiego systemu obozów pracy, ale także interesował się innymi tematami. Gigantyczny cykl powieściowy *Czerwone Koło* przedstawia np. sytuację Rosji w momencie przełomu dziejowego. Warto zauważyć, że to najczęściej krytykowane dzieło rosyjskiego noblisty sam pisarz traktował jako ukoronowanie swojej pracy twórczej. Proponowane przez badaczy interpretacje *Czerwonego Koła* często zagłębiają się w analizy poglądów Sołżenicyna na temat rewolucji. Przez pryzmat tych poglądów interpretatorzy badają wymowę ideową odpowiednich fragmentów cyklu[1].

[1] Ku takiej interpretacji skłania się A. Niemzer pisząc w swej książce: «Заворожающе подробно реконструируя историческую реальность 1914—1917 годов и вписывая

Według innego podejścia *Czerwone Koło* jest dziełem z gatunku „udramatyzowanej historii”[2], opierającym się na źródłach archiwalnych, a nawet odznaczającym się wartością naukową[3]. Takie możliwości odczytania koncentrują się na politycznej i historycznej analizie przedstawionych w utworze wydarzeń. W owych badaniach zazwyczaj rozmywa się rozumienie czasu jako kategorii literackiej. Jeszcze mniej uwagi poświęca się kwestiom przestrzeni, które stwarzają równie bogate możliwości interpretacyjne jak warstwa ideowa i będą tematem niniejszych rozważań.

Poszczególne części *Czerwonego Koła* — przy zachowaniu pewnej spójności — pod wieloma względami różnią się od siebie. Dlatego proponuję ograniczyć się tu do pierwszego węzła[4] epopei: *Sierpień Czternastego*. Utwór ten wprowadza w skomplikowaną Sołżenicynowską wizję historii Rosji, eksponuje pewne chwyty, zapoznaje z niezwykłą metodą pisania o przeszłości. Kwestią godną podkreślenia przed przystąpieniem do analizy jest sprawa niejednorodności gatunkowej *Sierpnia*. Utwór ten — jak zresztą wszystkie inne części *Czerwonego koła* — łączy różne typy narracji, różne dyskursy, rozmaite rozwiązania kompozycyjne i różnorakie perspektywy historyczne, w efekcie — jest konglomeratem różnego typu tekstów. Podejście badawcze musi uwzględniać ową różnorodność, co pociąga za sobą potrzebę korzystania z różnych metodologii, stwarzając zresztą sytuację dość typową dla współczesnych badań literaturoznawczych szczególnie spod znaku antropologii literatury czy poetyki kulturowej. W tych warunkach trudno spodziewać się jednoznacznego określenia podejścia Sołżenicyna do problematyki przestrzeni, można jednak wydobyć pewne zasadnicze strategie posługiwania się opisami przestrzennymi, ich nasycenie symboliką czy odwołania do utrwalonych kodów przestrzennych[5].

---

в нее многочисленные линии «личных» — вымышленных — сюжетов. Солженицын выстраивал единую книгу, ищущую ответы на три теснейшим образом связанных мучительных вопроса:

Почему революция победила Россию?

Что значила победа революции для нашей страны и всего мира?

Сумеем ли мы (или наши дети и внуки) остановить всесокрушающий безжалостный раскат Красного Колеса» (А. Немзер: *«Красное Колесо» Александра Солженицына. Опыт прочтения*. Москва 2010, s. 12).

[2] А. Климов: *Введение к эпопее «Красное Колесо»*. В: *Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974—2008. Сборник статей.* Ред. Э.Э. Эриксон мл. Москва, s. 617.

[3] O paradokumentalności i aliterackości dzieła Sołżenicyna pisał np. Michaił Heller, zob. L. Suchanek: *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta.* Kraków 1994, s. 87.

[4] Na temat pojęcia węzła u Sołżenicyna: Ж. Нива: *Поэтика Солженицына между «большими» и «малыми» формами.* «Звезда» 2003, № 12, s. 143.

[5] Por. procesy montażowe dostrzegane przez J. Sławińskiego na płaszczyźnie opisu, scenerii i sensów naddanych. J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 16—17.

Tytuł analizowanego utworu — *Sierpień Czternastego* — wskazuje, że według zamysłu autora priorytetową rolę powinny odgrywać odniesienia temporalne. Tę tezę potwierdza również autorskie określenie gatunku: narracja w określonych odcinkach czasowych[6]. Jednak wywołujący skojarzenia przestrzenne tytuł całego cyklu, niezwykle bogata warstwa zdarzeniowa oraz liczba wprowadzonych do fabuły postaci uwypuklają znaczenie stosunków przestrzennych przedstawionych w utworze. Podstawowym kryterium doboru motywów przez Sołżenicyna — co wydaje się oczywiste — jest fakt, że wydarzyły się one w sierpniu 1914 roku i miały jakieś odniesienie do rewolucji. To odniesienie pisarz pojmował jednak niezwykle swobodnie — w fabule na równi z postaciami kluczowymi dla historii Rosji, bezpośrednio wpływającymi na zaistnienie takich, a nie innych warunków sprzyjających zamętowi rewolucyjnemu, występują całe rzesze postaci z pozoru niezwiązanych z wielką historią, osób, które nie wpływają na bieg wydarzeń, lecz podporządkowują się wymogom sytuacji. Sołżenicyn, jak sam przyznawał, chciał stworzyć prawdziwy obraz rewolucji w Rosji, który odda monstrualne rozmiary dziejowej tragedii. Odzwierciedlenie ogromu nieszczęścia możliwe było — zdaniem pisarza — jedynie przez wciągnięcie do utworu jak największej liczby postaci reprezentujących najróżniejsze grupy społeczne. Totalność tragedii wspaniale podkreśla także ogromny zasięg przestrzenny warstwy fabularnej, która ukazuje niezwykle odległe geograficznie terytoria i nie ogranicza się tylko do Rosji, ale obejmuje również inne kraje europejskie, a pośrednio dotyka nawet wydarzeń rozgrywających się na wschodnich krańcach Azji. Ogrom miejsc przedstawionych przez Sołżenicyna na pewno nie sprzyja indywidualnemu podejściu czytelnika do określonych elementów przestrzeni. Pisarz znajduje jednak sposoby, aby poszczególne terytoria różnicować i wywoływać u czytelnika określone skojarzenia. Autor odwołuje się więc np. do przestrzeni mocno nacechowanych czy to symbolicznie, czy emocjonalnie w kulturze lub mentalności rosyjskiej.

Utwór rozpoczyna więc monumentalny opis kaukaskich szczytów, stanowiących tło dla wprowadzenia do utworu Sani Łażenicyna, jednego z wyróżniających się bohaterów nie tylko *Sierpnia Czternastego*, ale także całego cyklu. Nie bez znaczenia jest tu oczywiste skojarzenie z nazwiskiem pisarza, które zresztą doczekało się dogłębnych badań znawców twórczości autora *Zagrody Matriony*. Sołżenicyn ukazuje znany sobie i bliski krajobraz, który niewątpliwie nie pozostał bez wpływu na jego indywidualne widzenie świata. Powieściowy Sania wychował się u podnóża Kaukazu. Perspektywa ogromnego pasma Elbrusu nadała jemu i jego światu pewien niezbywalny rys. Sania ma bowiem jasne i najzupełniej wytłumaczalne przekonanie o potędze świata natury, ograniczeniu ludzkich możliwości i względności ludzkich dążeń.

[6] L. Suchanek: *Aleksander Sołżenicyn*…, s. 74.

> Высился он такой большой в мире малых людских вещей, такой нерукотворный в мире сделанных. За тысячи лет все люди, сколько жили, — доотказным раствором рук неси сюда и пухлыми грудами складывай всё сработанное ими или даже задуманное, — не поставили бы такого сверхмыслимого Хребта[7].

Andriej Niemzer dość obszernie tłumaczy znaczenie motywu gór w utworze *Sierpień Czternastego*. Zauważa:

> Горы — традиционный символ совершенства, сверхчеловеческой красоты и мощи. Само их присутствие в мире — напоминане о боге, о вечности, о небесной отчизне, к которой вольно или невольно стремится человеческая душа[8].

Krytyk rosyjski zestawia motyw gór u Sołżenicyna oraz górskie pejzaże w klasycznych dziełach literatury rosyjskiej. Dochodzi do wniosku, że obrazy takie odzwierciedlają postawę życiową Sołżenicyna i jego stosunek do rewolucyjnej zawieruchy. Nie sposób nie zgodzić się z wywodami Niemzera, warto jednak podkreślić, że początkowe obrazy cyklu Sołżenicyna mają także ścisłe odniesienie do epopei *Czerwone Koło* jako całości. Bohater owych fragmentów wyrusza bowiem w drogę, opuszcza dom i rozpoczyna długą żołnierską tułaczkę. Góry symbolizują tu więc jednocześnie rodzinną okolicę, spokój i stabilność domu. Ich majestatyczna niewzruszoność pozostaje swego rodzaju przeciwwagą do celu wyprawy bohatera, jakim jest front. Stałość gór stanowi semantyczną opozycję dla zmienności sytuacji wojennej. Sołżenicyn rozpoczyna zatem od odcięcia Sani Łażenicyna od jego środowiska oraz zasygnalizowania zupełnie nieprzewidywalnej przyszłości, tym bardziej że przedstawiony przez pisarza obraz w dalszym ciągu akcji wiąże się z szeregiem złudzeń optycznych, które podkreślają pułapki przestrzeni, czekające na niedoświadczonego podróżnika. Ostatecznie jednak motyw ten można traktować jako metaforę początku wędrówki. Łatwo dostrzec tu niezwykle popularny w wielu kulturach system elementów związanych z mitopoetyckim pojęciem drogi. Włodzimierz Toporow podkreśla, że szczególnie ważne są punkty krańcowe drogi. Zwraca uwagę, że często w różnego rodzaju przekazach człowiek, czyli podmiot drogi wychodzi z symbolicznego centrum, siedziby bogów, a więc góry, wierzchołka świata, pałacu z bajki[9]. Z semiotycznego punktu widzenia warto byłoby zwrócić także uwagę na to, że bohater oddala się od gór, przechodzi ku niżej położonym punktom, a zatem wykonuje ruch opadający. Opuszczanie rodzinnej okolicy można traktować jako opuszczanie domowego centrum i przechodzenie na zewnątrz, co

[7] А. Солженицын: *Август Четырнадцатого*. W: Idem: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Москва 2006, t. 7, s. 11. Dalsze cytaty pochodzą z tego samego wydania i oznaczone są numerem strony.

[8] А. Немзер: *«Красное Колесо» Александра Солженицына*…, s. 37.

[9] W. Toporow: *Przestrzeń i rzecz*. Tłum. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 58.

— jak zaświadczają liczne badania — wiąże się np. z degradacją osobowości lub zatraceniem wartości. Warto jednak podkreślić, że popularność pejzażu kaukaskiego w literaturze rosyjskiej jest tak duża i skojarzenia dotyczące górskich motywów tak oczywiste, że jego wykorzystanie przez Sołżenicyna nie stanowi jakiejś nowej literackiej jakości, chociaż globalnie pisarz stwarza oryginalną poetykę przestrzeni artystycznej[10]. Gra Sołżenicyna dobrze znanymi motywami na początku powieści może być częścią bardziej skomplikowanej strategii, nastawionej na odbiorcę. Wędrówka ukazana na początku epopei — za sprawą wielu użytych przez pisarza chwytów — nie jest już tylko podróżą postaci literackiej. Przypomnijmy, że w owych fragmentach pojawia się Sania Łażenicyn, postać, której w nazwisku natrętnie pobrzmiewa odwołanie do autora. Można zatem przyjąć, że Sołżenicyn zabiera w podróż samego czytelnika. Jest to wyprawa w swego rodzaju przestrzeń rewolucji, która może być ukazana na różne sposoby. To także przestrzeń odniesień literackich, które w sposób nieunikniony muszą pojawić się w wielkim dziele prozatorskim, ukazującym newralgiczne punkty przeszłości Rosji. Już sam wybór tematu oraz metody twórczej nieodparcie musi przecież wywołać asocjacje z szeregiem dzieł literackich, a przede wszystkim z *Wojną i pokojem* Lwa Tołstoja. Sołżenicyn więc jawnie daje swojemu czytelnikowi sygnały, aby dla przedstawionych wydarzeń szukał różnorakich analogii, odnajdywał ukryte znaczenia, a zatem aby czytał uważnie[11].

W dalszej części utworu Sołżenicyn otwiera przed czytelnikiem nowe perspektywy. Początkowo związane są one z podróżą kolejową Sani. Jednak z czasem to nie Łażenicyn okazuje się kluczowym bohaterem utworu. Stopniowo pisarz wprowadza nowe postaci, z których każda zdaje się niezwykle ważna. Nowi bohaterowie pojawiają się przy jednoczesnym przemieszczaniu się centrum opowiadania w inne miejsce. Nie można jednak stwierdzić, że w ten sposób systematycznie poszerza się perspektywa oglądu. Narracja przeskakuje bowiem z Kubania do Prus Wschodnich, gdzie rozgrywają się kluczowe wydarzenia wojenne *Sierpnia Czternastego*, a następnie do Nowego Targu i Krakowa, gdzie Sołżenicyn śledzi działania ukrywającego się podówczas Lenina. Zestawienie położenia geograficznego tych miejsc i analiza kolejności ich pojawiania się w utworze stwarzają pozory chaotyczności. O ile działalność Lenina i klęska armii rosyjskiej wydają się historycznie uzasadniać ruchy narratora, o tyle ustępy Kubańskie nie wpisują się w historyczny klucz doboru miejsca rozgrywania się akcji. Swoistą niestabilność perspektywy przestrzennej podkreśla fakt, że wielu bohaterów *Sierpnia*…,

[10] Por. D. Lichaczow: *Poetyka przestrzeni artystycznej*. Tłum. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki" 1976, nr 57, z. 1, s. 246—249.

[11] Por. także uwagi G. Ganeta na temat doniosłości uprzestrzennienia współczesnego języka, myśli i sztuki. G. Ganette: *Przestrzeń i język*. Tłum. A.W. Labuda. „Pamiętnik Literacki" 1976, nr 57, z. 1, s. 228.

obficie wprowadzanych w każdym rozdziale utworu, ukazano podczas podróży. Przykładowo, Waria jedzie koleją z Piotrogrodu do Piatigorska do swego umierającego opiekuna, Sania — z Piatigorska do Moskwy, kontynuując podróż na front, Lenin — z Nowego Targu do Krakowa, poszukując pewniejszej kryjówki. Sołżenicyn chętnie relacjonuje owe podróże, odnotowuje stacje pośrednie czy obrazy widziane z okna.

> Белое небо взялось розовым, Саня покинул попытки спать, поднял решётку к потолку, избочась надел тужурку и в обдуве холодного встречного воздуха стал ждать восхода. Розовое распахивалось просторным шатром, особенно ярко находя по небу и выхватывая мелкие облачка, а в исходе своём всё накалялось — алым, багряным, и уже неудержимое выперло, расплавилось красным солнцем.
>
> (23)

Bohaterowie *Sierpnia*… znajdują się w nieustannym ruchu, który w jakiś sposób koreluje z głównym problemem interesującym Sołżenicyna w całym cyklu — rewolucją rosyjską, żywiołem zmiany. Przedstawieni przez prozaika ludzie sądzą, że sami decydują o swoim przemieszczaniu w przestrzeni. Jednak szereg symbolicznych sytuacji, do których dochodzi podczas owych podróży, wskazuje, że ten nieustanny ruch nie jest, w rzeczy samej, przez ukazane postaci kontrolowany. Nie można także stwierdzić, że podróż wpływa znacząco na sytuację życiową czy osobowość któregoś z bohaterów. Motyw podróży, tak eksponowany przez Sołżenicyna, należy przecież do najlepiej zbadanych motywów w literaturze rosyjskiej. W klasycznych powieściach rosyjskich zwykle podróż łączyła się z poznaniem, podjęciem decyzji, zmianą postępowania itd. Michaił Bachtin udowadniał np., że już w powieściach antycznych pokonywanie przestrzeni wywołuje określone konsekwencje w konstrukcji postaci[12]. Zauważył, że przemierzanie jakiejś drogi wiązało się z dojrzewaniem bohatera czy zdobywaniem mądrości życiowej. W tym miejscu warto zaznaczyć, że badacze twórczości Sołżenicyna dostrzegają w całym cyklu *Czerwone Koło* wiele odniesień do powieści *Anna Karenina* L. Tołstoja. Lecz warto przypomnieć, że podróże kolejowe Anny są zaczątkiem wielkich zmian w jej życiu, a i sama śmierć bohaterki, pod kołami pociągu, ukazana jest przecież jako ostateczny koniec podróży. Sołżenicyn, mimo licznych odniesień do utworu Tołstoja, ujmuje podróż zupełnie inaczej i odmiennie ją przedstawia. Przemieszczenie bohaterów w przestrzeni nie przynosi ostatecznych rozwiązań ani nie łączy się bezpośrednio z odkrywaniem wartości, zdobywaniem mądrości czy docieraniem do prawdy. Wprawdzie Sania z pociągu dostrzega kobietę, stojącą na werandzie mijanej właśnie willi, w której, jak się potem okaże, mieszka jego przyszła wybranka

[12] M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982.

serca; Waria zaś niespodziewanie spotyka na dworcu w Piatigorsku Sanię, o którym myślała przez całą wcześniejszą podróż, jednak w owych sytuacjach zawsze kryje się jakiś fałsz, jakaś pułapka, związana z podmianą osób, zawiedzionymi nadziejami czy źle zrozumianymi intencjami. Sania nie zobaczył bowiem swojej wybranki, lecz jej szwagierkę, a spotkanie Warii z Sanią nie przyniosło oczekiwanego rezultatu, poza tym dziewczyna niedługo potem padła ofiarą gwałtu. Przywołane przykłady ukazują, jak dobrze znany z literatury rosyjskiej motyw podróży jest przez Sołżenicyna przetworzony i obdarzony nowym znaczeniem. Wyraźnie zarysowuje się dążenie pisarza do wywołania w odbiorcy poczucia rozpoznania motywu, skojarzenia z klasycznymi przykładami wędrówek utrwalonych w literaturze. Nastepnie wszystkie przeświadczenia i asocjacje zostają zanegowane przez zaskakujący kierunek rozwoju wypadków.

Nierzadko bohater Sołżenicyna przebywa pewien odcinek drogi zatopiony we własnych myślach, jakby zapominając o możliwościach poznawczych związanych z wyprawą. Jedynie ważniejsze miasta na trasie budzą pewne emocje bohaterów. Opisy Moskwy czy Petersburga kontynuują tę swoistą przewrotną manierę Sołżenicyna, zakładającą przywoływanie zakorzenionych w tradycji literackiej motywów i odwracanie ich utrwalonego znaczenia. Warto skoncentrować dłużej uwagę na obrazie Moskwy, który pojawia się w utworze jako miejsce podjęcia przez Konstantina i Isaakija ostatecznej decyzji o wyjeździe na front. Przed zerwaniem z beztroskim życiem przyjaciele poświęcają dzień na pożegnanie się z historyczną stolicą Rosji. Sołżenicyn wydobywa we fragmentach poświęconych Moskwie znane z tradycji literackiej atrybuty miasta. Moskwa jawi się tu więc jako miasto licznych cerkwi, kaplic i dzwonnic, które nie tyko kształtują krajobraz, ale także budują specyficzną atmosferę duchową. Kotia i Sania zatrzymują się np. dłużej przy Świątyni Chrystusa Zbawiciela i z jej perspektywy dostrzegają w Moskwie duchowe centrum Rosji.

> На просторных площадках у Храма Спасителя и всеми заведено здороваться--прощаться с Москвой. А оттуда только вдоль набережной сразу видишь два и три десятка конических вершин — домовых наверший, колоколен, кремлёвских башен.
>
> (360)

W Sołżenicynowskim opisie miasta pobrzmiewa topos Moskwy niezliczonych cerkwi („sorok sorokow"), który łatwo można odnaleźć w licznych dziełach literatury i sztuki rosyjskiej. W XX wieku ze szczególną siłą ten specyficzny kompleks motywów przejawił się w literaturze emigrantów rosyjskich pierwszej fali, np. w dylogii *Rok Pański* Iwana Szmielowa. Taki sposób przedstawienia stolicy zazwyczaj rodzi skojarzenia z koncepcjami „Świętej Rusi" czy „Moskwy — Trzeciego Rzymu", u podstaw których leżała ideali-

zacja starej stolicy Rosji[13]. Sołżenicyn unika jednak tych oczywistych odwołań, swój obraz Moskwy układając zupełnie inaczej. W *Czerwonym Kole* to miasto jest oszałamiająco piękną i różnorodną stolicą rodzinnego kraju, a zarazem świadkiem całej historii Rosji. Sani i Koti Moskwa wydaje się przede wszystkim rodzinna i bliska, pozostając symbolem całej ojczyzny. Tajemniczy i nieogarnięty myślą charakter Rosji oraz poszczególne etapy jej historii zostały utrwalone w nieregularnym schemacie miasta:

> […] Кремль — город в городе, и Китай-город — в городе город, и Варварка, Ильинка, Никольская, плотно насыщенные резными и лепными домами, на каждом изломе — церквями, сегодня переполненными по Успеньеву дню, и по два монастыря ещё на каждой, зовут, обещают, кто боярские палаты, кто купецкую торговую тесноту. Знаешь, а может и хорошо, что никогда ни по какому плану Москва не строилась? городил каждый, как смыслил, и всякий уголок непохож на другой, и в этом она, Москва?
>
> (360)

Nie mniej ważne jest to, co spotyka młodych przyjaciół w stolicy imperium. Rostowscy młodzieńcy stają się od tej pory żołnierzami. Zmianie ulega ich sposób patrzenia na życie. W tymże miejscu przyjaciele spotykają Warsonofjewa, niezwykle ważną postać w konstrukcji przekazu ideowego dzieła Sołżenicyna. Gwiaździarz jest jakby mężem opatrznościowym, wysłannikiem Absolutu[14], nie tylko wyjaśniającym Sani i Koti niektóre zawiłości różnych ideologii, ale także, a właściwie przede wszystkim, pozwalającym im zrobić ważny krok na drodze poznania samego siebie. Przyjaciele bowiem z łatwością i brawurą, właściwą młodym ludziom, oświadczają starcowi, jaki światopogląd reprezentują:

> — Я, например, гегельянец! — твёрдо, ответственно заявил Котя старику. У него очень решительная была манера выражаться, подбородок выпяченный и челюсти крепкие.
>
> — Чистый гегельянец? — удивлялся старик. — Ведь это редкость!
>
> — Именно. Чистый! — твёрдо, гордо подтвердил Котя. — А он, — пальцем в санину грудь, — толстовец.
>
> Тем временем переступали, пошли все трое опять к Никитским.
>
> Тол-стовец? — изумился старик, избоку примеряясь к сдержанному неуверенному Исаакию. — Ба-атюшки, а как же на войну?
>
> (364)

Trafne pytania Warsonofjewa pozwalają przyjaciołom dostrzec niekonsekwencję w ich myśleniu. Gwiaździarz umożliwia także młodym wyrażenie

[13] Szerzej o tym: M. Sidor: *Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali" emigracji rosyjskiej*. Lublin 2009, s. 174—179.

[14] Więcej o znaczeniu motywu gwiazd w powieści *Czerwone Koło*: Н.М. Щедрина: *«Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века*. Москва 2010, s. 268—269.

niewypowiedzianych dotąd wątpliwości związanych z wyjazdem na front. Za maską buńczucznej odwagi skrywali oni bowiem sami przed sobą obawę, że ich decyzja nie okaże się słuszna lub zostanie błędnie zrozumiana przez innych. Warsonofjew wprowadza należny kontekst ich rozmyślań, dzięki któremu Sania i Kotia odkrywają, w czym tkwi przyczyna ich wątpliwości. Gwiaździarz ukazuje bezpośredni związek wszelkich ideologii dotyczących życia narodu i miłości ojczyzny z wymogiem elementarnej uczciwości, prawości każdego obywatela:

> — А вообще, идеальный общественный строй — возможен?
> Варсонофьев посмотрел на Саню ласково […], с паузами он сказал:
> — Слово строй имеет применение ещё лучшее и первое — строй души! И для человека нет ничего дороже строя его души, даже благо через-будущих поколе ний.
>
> (373)

W *Sierpniu…* sceny moskiewskie nie tylko ukazują newralgiczny moment życia przyjaciół, którzy podjęli ostatecznie decyzję o dobrowolnym zaciągnięciu się do armii, ale stanowią także ważny punkt kompozycyjny dzieła. Pożegnanie z Moskwą jest powtórzeniem początkowego motywu wyjścia z centrum, symbolicznego rozpoczęcia tułaczki. Po rozpoczęciu podróży przez pierwszego bohatera utworu przestrzeń przestaje być tak jednoznacznie dodatnio waloryzowana. Przedstawiony przez Sołżenicyna człowiek już nigdzie nie czuje się tak bezpieczny i szczęśliwy, jak we własnej przestrzeni, w swoim mieście lub małej ojczyźnie. Tym zaś, co uniemożliwia osobistą więź z rodzinnym krajem, jest osłabienie doświadczenia rosyjskiej realnej przestrzeni. Bez odczuwania pewnego małego terytorium jako s w o j e g o nie jest możliwe ogarnięcie dużej ojczyzny. Sołżenicyn podkreśla np., że moskiewska peregrynacja Sani i Kotii była wędrówką pieszą, umożliwiającą bezpośredni kontakt z przestrzenią.

> Приглашают мосты направо, там Третьяковка, да ведь времени нет, да хоть бы руками дотронуться до узорочной стенки, похлопать, погладить.
>
> (360)

Wydaje się, że liczni bohaterowie *Czerwonego Koła* zastąpili fizyczne odczucie realnej przestrzeni śledzeniem mapy. Mapa jako surogat przestrzeni, odrywająca człowieka od prawdziwego doświadczenia przestrzennego, pojawia się już w początkowych rozdziałach utworu. Roman Tomczak marzący o karierze politycznej, lecz uchylający się od służby wojskowej i wojny, czym wzbudza pogardę swej żony, gorącej patriotki Iriny, śledzi doniesienia prasowe i zaznacza na mapie chorągiewkami położenie wrogich armii. Mapa daje mu złudzenie ogarnięcia wielotysięcznych dystansów, jednak nie jest w stanie pobudzić do konstruktywnego działania. Dobra orientacja w sytuacji nie

może zastąpić wiedzy empirycznej, a tym bardziej rozwinąć więzi duchowej. Tomczak nie wie więc, czym jest ojczyzna.

Jeszcze wyraźniej złudność zapanowania nad przestrzenią przedstawia Sołżenicyn w pruskich fragmentach *Sierpnia*… Przedstawieni oficerowie zaangażowani są w układanie planów kampanii i wyznaczanie kierunków przemieszczeń wojsk. Wszyscy oni opierają swoją wiedzę na znajomości mapy. Jednak Sołżenicyn jasno pokazuje, że najważniejsze jest bezpośrednie doświadczanie przestrzeni. Tę prawdę zna doskonale generał Samsonow:

> Ладонью вытянутой руки Самсонов опёрся вперёд о стену. Он любил крупные карты. Он говорил, что на картах, где труднее рисовать стрелки, чаще вспоминаешь, как трудно солдату эти стрелки проходить.
>
> (93)

Sołżenicyn skupia się na drobiazgowym opisie topograficznym Prus Wschodnich, rejestrując dzienne przemieszczenia wojsk i pieczołowicie odnotowując każdą miejscowość. Ta dokładność stała się zresztą przyczyną wielu nieprzychylnych opinii krytyków. Obrana strategia pozwala jednak pisarzowi przekazać — poprzez gąszcz obcobrzmiących dla rosyjskiego ucha nazw — bezpośrednie zetknięcie żołnierzy Samsonowa z obcą przestrzenią, a zarazem fizyczne doświadczenie zmęczenia i zagubienia na obczyźnie.

Dalszych dowodów na to, że Sołżenicynowski dyskurs przestrzenny jest podporządkowany pewnym zasadom kompozycyjnym, dostarcza analiza rozmieszczenia motywów przestrzennych w dziele. Obrazy przyrody i sugestie na temat stosunku człowieka do otoczenia przewijają się w całym utworze, lecz najbardziej widoczne są w pewnych newralgicznych punktach konstrukcji. Niezwykle mocno więc otoczenie daje o sobie znać poprzez omówione już obrazy znajdujące się na początku pierwszego tomu *Sierpnia Czternastego*. Po wypełnionych wieloma przykładami stosunku człowieka do swojej lub obcej przestrzeni rozdziałach relacjonujących działania wojenne następuje — niezwykle ważny z badanego tu punktu widzenia — opis ostatnich godzin generała Samsonowa. W ten sposób początek i koniec pierwszego tomu *Sierpnia*… akcentują moment transgresji, wychodzenie człowieka ze znanej mu przestrzeni. W rozdziale początkowym jest to przekraczanie niewidocznej granicy swojej rodzinnej ziemi, w rozdziale końcowym zaś — przejście od ziemskiego życia do życia wiecznego. Tom drugi Sołżenicynowskiego węzła w całości zdominowany został przez dalsze opisy nieudanej kampanii wojskowej, które są ściśle związane z omawianym tu tematem. Jednak tom ten kończy się dość nieoczekiwanie — w trakcie rozmowy pomiędzy Weroniką Lenartowicz i jej ciotkami. Takie zarzucenie dyskursu przestrzennego ma doniosłe znaczenie dla wymowy dzieła.

Według zamysłu pisarza koniec tomu ma być zarazem początkiem następnej opowieści, nowej, ale ciągle dotyczącej rewolucji, jak sugeruje prze-

bieg przerwanej rozmowy. Wydaje się więc, że opisane zachowania bohaterów w stosunku do otoczenia można traktować jako część pewnej większej konstrukcji znaczeniowej, wykraczającej poza wymiar przestrzenny fabuły. Sołżenicyn rozmieszcza elementy przestrzenne w starannie wybranych przez siebie momentach, gra klasycznymi motywami i proponuje nowe odczytania utrwalonych metafor spacjalnych. Czytelnik jest zmuszany do podejmowania trudu poznania okoliczności wielkiej historycznej tragedii Rosji od nowa, zarzucając swoje wcześniejsze opinie. W Sołżenicynowskiej opowieści o rewolucji, której wybuch, notabene, według przyjętych przez historyków kryteriów, w sierpniu 1914 roku jeszcze nie był przesądzony, zostało zaakcentowane pojęcie początku, zasygnalizowane zbliżanie się jakiegoś nieokreślonego przejścia, jakiejś nieokreślonej granicy. Tytuł nadrzędny, obejmujący trzy pierwsze węzły zdawać by się mogło zupełnie nieadekwatny do przedstawionych wydarzeń — *Rewolucja* — mocno koresponduje z tym przeczuciem graniczności, które staje się zarazem doświadczeniem człowieka wnikającego w ten kluczowy moment historii Rosji.

Моника Сидор

**ЗНАЧЕНИЕ И МЕСТО**
**О КОМПОЗИЦИОННОЙ ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОТИВОВ**
**В ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА**
***АВГУСТ ЧЕТЫРНАДЦАТОГО***

Резюме

В статье рассматриваются некоторые пространственные мотивы, указанные в произведении Александра Солженицына *Август Четырнадцатого*. Анализуется специфическая стратегия прозаика относительно литературных описаний пространства, заключающаяся, например, в смысловых модификациях хорошо известных в русской литературной традиции художественных структур, таких как мотив дороги, символика центра и дома. Автор статьи обращает также внимание на то, что пространственный дискурс проявляется особенно сильно в определенных моментах развития фабулы. Анализ размещения пространственных описаний позволяет заметить, что топические мотивы играют важную композиционную роль в произведении Солженицына и становятся средством для передачи дополнительного смысла не только в рамках исследованного произведения, но также целого прозаического цикла *Красное Колесо*.

Слова ключи: значение, место, Солженицын

Monika Sidor

## MEANING AND PLACE ON COMPOSITIONAL VALUE OF SPATIAL MOTIFS IN ALEKSANDR SOLZHENITSYN'S *AUGUST 1914*

Summary

The article provides an analysis of spatial motifs in Aleksandr Solzhenitsyn's *August 1914*. The analysis focuses on the writier's peculiar strategy which — among other things — alters meaning of motifs well-known from the Russian literary tradition, for example, the road, the center or the household. The Author emphasizes the fact that spatial discourse prevails in particular stages of the storyline, and thus the analysis of how spatial motifs are distributed allows to perceive their compositional role which touches upon both *August 1914* as well as *The Red Wheel* cycle as a whole.

Key words: meaning, place, Solzhenitsyn

# O psich kloszardach w przestrzeni miejskiej Na materiale opowiadania *Oczy bezdomnego psa* Anatolija Kima

*Justyna Tymieniecka-Suchanek*

> Przyzywam muzę powszednią miejską, żwawą, aby wspomogła mą pieśń o dobrych psach, biednych psach, psach ubłoconych, psach, które każdy odtrąca jak zapowietrzone i nieczyste; każdy z wyjątkiem biednego, którego są kompanami…[1]
>
> Charles Baudelaire: *Małe poematy prozą*
>
> […] psu nie zostało dane — przez wieki tak było i będzie — poskarżyć się komukolwiek na odczuwaną samotność[2].
>
> Anatolij Kim: *Słowicze echo*

Za główną cechę pisarstwa Anatolija Kima uznano „ideę powinowactwa wszelkich form istnienia”[3], której źródeł Lew Anninski doszukuje się w duchowości Wschodu. W ujęciu badacza Kim rozumie opisywaną przez siebie realność jako świat składający się z żywych, świętych i niepowtarzalnych bytów. W świecie tym przebiega cykliczny proces: „Ogień rodzi kamień; kamień — wodę; woda — ziemię; ziemia — trawę; trawa — robaka; robak — zwierzę; zwierzę — człowieka; w tej ciągłości tysiącletni ból kamienia jest tak samo realny i tak samo święty jak chwilowe krzątactwo […] człowieka”[4].

W przywołanym kontekście utwór *Глаза бездомной собаки* z cyklu *Прогулка по городу* (*Spacer po mieście*), pochodzącego z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wydaje się naturalną twórczą konsekwencją światopoglądu i humanitarnej postawy pisarza wobec zwierząt, wówczas

---

[1] Ch. Baudelaire: *Sztuczne raje*. Tłum. R. Engelking. Gdańsk 2009, s. 265.

[2] A. Kim: *Zbieracze ziół*. Tłum. W. Karaczewska. Warszawa 1988, s. 275.

[3] K. Jastrzębska: *Rzeczy (nie) na marginesie. W kręgu prozy Anatolija Kima*. W: *Tekst – Rzecz — Egzystencja w literaturach słowiańskich*. Red. B. Stempczyńska, J. Tymieniecka-Suchanek. Katowice 2009, s. 142.

[4] Л. Аннинский: *Окаймление боли. Послесловие*. В: А. Ким: *Невеста моря. Рассказы. Роман*. Москва 1987, s. 532—533. Cyt. i tłum. za: K. Jastrzębska: *Rzeczy (nie) na marginesie*…, s. 142.

antycypującego współczesną „nową wrażliwość domagającą się — jak twierdzi Olga Tokarczuk — wyjścia poza niewyobrażalne wielkie ludzkie ego”[5], a obecnie wspierającego szlachetne inicjatywy na rzecz dobrostanu fauny i zaniechania przemocy w relacji *homo sapiens — animalia*. Niech za przykład posłuży pierwszy na świecie pomnik bestialsko zabitego bezpańskiego kundla Malczika *Współczucie*, który stanął w Moskwie przy wejściu do stacji metra, gdzie rozegrała się tragedia. Posążek zbudowano dzięki poparciu znanych przedstawicieli kultury rosyjskiej, w tym pisarzy, takich jak Jewgienij Jewtuszenko, Biełła Achmadulina, Jurij Szewczuk, Fazil Iskander, Michaił Lewitin, wśród których znalazł się również Anatolij Kim. Warto dodać, że opowiadanie *Oczy bezdomnego psa* nie jest odosobnione w twórczości Kima. Napisał adresowany do dzieci utwór *Собачонка Оори* (*Piesek Oori*, 1999)[6], opowiadający o tym, jak czarny kundelek dzięki wrodzonej mądrości wyświadcza człowiekowi wielką przysługę.

Rosyjski pomnik bezdomnego psa stał się symbolem szacunku dla ogółu żywych istot oraz społecznego protestu przeciwko nieludzkiemu traktowaniu bezpańskich zwierząt[7]. Tak też należy odczytać opowiadanie autora *Wiewiórki*, które niesie w sobie uniwersalne przesłanie objęcia kodeksem moralnym również relacji ludzi z przedstawicielami innych gatunków, promuje aktywną postawę człowieka spieszącego z pomocą wszystkim rzuconym na pastwę losu zwierzętom oraz propaguje walkę o zachowanie godności każdego życia, nie tylko ludzkiego. A. Kim podejmuje próbę oceny społeczeństwa rosyjskiego przez pryzmat jego stosunku do bezdomnych zwierząt, a więc najsłabszych i najbardziej bezbronnych istot, niereprezentujących żadnej siły, znajdujących się w potrzebie, skazanych na poniewierkę. Pozbawione ludzkiej opieki, żyją „poza dobrem i złem”, poza wpływem życzliwych ludzi, którzy dbają o to, by nie działa im się krzywda. Mogą liczyć wyłącznie na siebie, nie mają rzecznika, reprezentującego ich interesy. Człowiek w pozytywnej relacji do opuszczonych i sponiewieranych zwierząt ma okazję sprawdzić własną bezinteresowną dobroć. Relacja ta staje się miernikiem jego człowieczeństwa. Zwłaszcza chodzi o opiekę nad psami i kotami. Niestety, zazwyczaj głos w ich sprawie, moralne wstawiennictwo, nie odnosi żadnego skutku i działania rzecznika / obrońcy zwierząt stają się przysłowiową walką z wiatrakami. Wystarczy przywołać fragment utworu, gdzie na entuzjazm Ruwima, który doprowadził do koleżeńskiego sądu nad prześladowcą psów, Baburkin

---

[5] O. Tokarczuk: *Feralne psy*. W: Eadem: *Moment niedźwiedzia*. Warszawa 2012, s. 54.

[6] „Дружба Народов” 1999, № 11. http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/11/kim.html [data dostępu: 24.11.2012].

[7] http://wesolalapka.pl/porady/artykuly-o-psach/wasze-historie/prawdziwe-historie/645-bezpanskie-psy-w-moskwie; Д. Орлов: *Сукины дети «Бездомные псы попадают в рай»-2*. „Родная газета”, 8.04.2005, № 13(99). http://www.rodgaz.ru/index.php?action=Articles&dirid=16&tek=15441&issue=192 [data dostępu: 10.03.2012].

po wysłuchaniu opowieści do końca (bezkarność prześladowcy) reaguje gestem rezygnacji i zniecierpliwienia:

> Услышав о дальнейших подробностях суда Бабуркин только махнул рукой. **Другого он и не ожидал**[8].

Jednak takie niepowodzenia nie zwalniają ludzi od odpowiedzialności i podejmowania kolejnych działań, zmierzających do skutecznego karania oprawców zwierząt.

Według Kima, szczególnie względem bezpańskich psów człowiek ma zobowiązania moralne, co więcej — powinien czuć się odpowiedzialny za ten stan rzeczy. Tymczasem wyrzucone na margines cywilizacji psy niczyje znajdują się tym samym poza zasięgiem oddziaływania na ludzkie sumienie, pogrążone w antropocentrycznej śpiączce. Pisarz budzi je z moralnego odrętwienia, wprowadzając w intensywny stan czuwania, rejestrujący krzywdy „braci mniejszych", by z odpowiednim wyprzedzeniem na nie reagować. Główny bohater *Oczu bezdomnego psa* znajduje się w permanentnym stanie pełnej gotowości „szybkiego reagowania" na zwierzęcą niedolę. Budząc sumienie do biocentrycznego życia, pisarz burzy spokój ducha i zakłóca *status quo* człowieka przekonanego o swojej wyższości. Opowiadanie Kima należy do tych utworów w literaturze rosyjskiej, które podejmują próbę sprowadzenia jednostki ludzkiej, będącej w jej mniemaniu centrum świata i „miarą wszechrzeczy", z homocentrycznego piedestału na bioróżnorodną ziemię. Autor każe spojrzeć na *homo sapiens* nie jak na byt „jedyny w", ale raczej — by posłużyć się określeniem Michaiła Epsteina — „jeden z", tj. element uogólnionego szerszego paradygmatu[9]. W Kimowskim ujęciu relacja ludzi i zwierząt odzwierciedla poziom społeczeństwa i cywilizacji. Bycie dobrym dla zwierząt uczy miłosierdzia i współczucia. Staje się obiektywnym kryterium humanitaryzmu i wiarygodnym świadectwem prawdziwej natury człowieka. Utwór z powodzeniem sieje w umyśle czytelnika ziarno moralnego niepokoju, zmusza do przewartościowania tradycyjnej etyki i zastanowienia się nad tym, „jak włączyć zwierzę — wielkiego niemowę historii — do ludzkiej ekumeny"[10].

W utworze Kima cierpienie bezdomnego psa staje się prawie tak samo ważne i cenne jak życie głównego bohatera Stiepana Baburkina, jego żony Jelizawiety, bliskiego przyjaciela Ruwima Borisowicza, pomocnika Nikołaja Safaro-

---

[8] А. Ким: *Глаза бездомной собаки.* В: Idem: *Вкус терна на рассвете. Рассказы.* Москва 1985, s. 110. Następne cytaty pochodzą z tego wydania (podaję numer strony). W dalszych cytatach podkreślenia moje – J.T-S.

[9] М. Эпштейн: *Творческое исчезновение человека. Введение в гуманологию.* «Философские науки» 2009, № 2. Korzystam z wersji internetowej: http://www.emory.edu/INTELNET/Epstein_Humanology.htm [data dostępu: 6.11.2012].

[10] D. Czaja: *Zwierzęta w klatce (języków).* „Konteksty" 2009, nr 4, s. 5.

wa czy jakiegokolwiek innego człowieka. Pisarz kategorycznie potępia znęcanie się nad zwierzętami. Krytykując okrutne traktowanie zwierząt, sugeruje, że stosunek do nich kształtuje też relacje międzyludzkie: „Ведь подобная тварь сегодня собачку, а завтра на детей перекинется" (s. 110) — twierdzi z pełnym przekonaniem Baburkin. W opowiadaniu reakcja na okrucieństwo wobec człowieka i niemego psa przejawia się — zarówno u jednego, jak i drugiego — niemal identycznie, nie ma tu większej różnicy. Zwierzęce cierpienie wcale nie jest mniejsze tylko dlatego, że pozostaje niewypowiedziane. Tytułowe oczy bezdomnego psa pozwalają zrozumieć, że strach przed bólem i śmiercią ma ten sam, co u ludzi, wymiar, a dla zdolnego do empatii człowieka — trudny do zniesienia wyraz. Gehenny nie trzeba ujmować w słowa, definiować po to, by lepiej ją rozumieć, bo cudze cierpienie szuka drogi nie do rozumu, ale do serca. Paradoksalnie, niemożność zwerbalizowania doznawanego bólu psychicznego / fizycznego przez pozaludzką istotę, „wyrzucenia" go niejako z siebie, uczłowieczenia i uzewnętrznienia rozpaczy sprawia, że wobec „niemego" cierpienia czujemy się bardziej bezradni, a zetknięcie z nim urasta do rangi hermetycznego i niedostępnego dla nas, nie-powtarzalnego aktu wsobnego, otoczonego niemożnością identyfikowania się z Innym, którego nigdy nie będzie można w pełni ogarnąć ludzkim rozumowaniem. Wprawdzie Otto Meissner ze *Słowiczego echa* przyznaje: „Tylko człowiek, obdarzony boską duszą, zdolny jest pojąć egzystencjalny lęk", ale dusza zwierzęca umie przeczuwać i „ten rodzaj wiedzy u nierozumnych, kierujących się instynktem stworzeń" bohatera zadziwia. Kim uczy „bycia z innymi", empatii i zrozumienia, (współ)odczuwania. Szczere spojrzenie zmarzniętego psa, któremu towarzyszy cichy jęk, wyraża niejednokrotnie znacznie więcej niż słowa, jest bardziej przejmujące:

> […] он [...], глядя на человека, дико сверкал огненными звериными глазами. И Бабуркин **не мог** глядеть в эти глаза, **выносить** то, что они выражали
>
> (s. 99)

Bohater, zastanawiając się nad przyczyną nikczemnego postępowania dręczycieli zwierząt, dochodzi do wniosku, że typowo ludzką właściwością jest drzemiące w nich okrucieństwo:

> Страшны были не сами мучители […] страшно было то качество, которое таилось в них. Это качество, считал Бабуркин, не лучше чумы, ибо что, как не жестокость, покосило и косит столько людей на свете? **И большая ли разница, если это качество проявляется не по отношению к человеку, а к бессловесной собаке.**
>
> (s. 107)

Kimowski bohater przejawia szczególną wrażliwość na punkcie niedoli zwierząt. Ten rodzaj wrażliwości na otaczający świat nie pozwala na bierne przyglądanie się złu i krzywdzie, lecz pod wpływem wewnętrznego przymu-

su skłania do tego, by przeciwdziałać przemocy. Stiepan, aktywny społeczny działacz na rzecz ochrony przyrody, z niezwykłym poświęceniem opiekuje się bezpańskimi psami. To wyjątkowo dobry człowiek, który nie skrzywdziłby przysłowiowej muchy. Rozumie, szanuje i respektuje święte prawo do życia wszystkich istot. Baburkinowi nie są obojętne stworzenia żyjące wokół niego, lituje się nawet nad owadami («Сам он не мог даже таракана задавить или прихлопнуть вредную моль», s. 107), a zwłaszcza psami, będącymi przedmiotem jego specjalnej troski, zarówno własnymi («Всегда он держал собак — Рыжа была четвертая […]», s. 107), jak i porzuconymi, bezdomnymi. Zajmuje się nimi od zawsze, poszukuje dla nich odpowiedzialnych opiekunów:

> Штук десять их уже пристроил собачий инспектор, находил жалостливых, хороших людей в своем районе, развозил их по деревням […] и все они существовали более и менее сносно.
>
> (s. 100)

Ten „inspektor od psów i kotów", jak z ironią mówi o nim żona, nigdy nie wyleczy się z „chorobliwej, wszechogarniającej litości", pragnąc tylko jednego, a mianowicie równego prawa do życia dla wszystkich zwierząt («Чтобы жили, Лизушка...», s. 104). Natomiast w surowej ocenie Jelizawiety Pawłownej nie zasługują one na to, by z głębokim emocjonalnym zaangażowaniem użalać się nad nimi («[…] чтоб животные всякие жили, а человек чтобы из-за них в гроб лег […]»). Jelizawieta ostrzega chorego męża, że troszczy się o zwierzęta kosztem własnego zdrowia («Сведут тебя в могилу твои собаки»), ale sympatia Kima jest po stronie Stiepana, reprezentującego ludzi, którym los zwierząt nie jest obojętny. Uwagę zwraca zabieg polegający na tym, że w utworze nie warczą psy, lecz warczy żona miłośnika zwierząt. Narrator dwukrotnie używa w odniesieniu do jej gniewnego i niezadowolonego sposobu mówienia słowa «ворчала» (s. 103, s. 104). Z kilku czasowników oznaczających gderanie / zrzędzenie (np. «брюзжать», «бормотать», «журчать», «ворчать») pisarz dla oddania nieprzyjemnego tonu wybrał ten ostatni, jakim Jelizawieta zwraca się do męża.

Psy Stiepana zawsze dożywały sędziwego wieku i umierały śmiercią naturalną, więc tym bardziej nie mógł on pogodzić się z faktem, że bezpańskie zwierzęta przedwcześnie i niesprawiedliwie giną. Każdy znaleziony przez Baburkina martwy lub pokrzywdzony pies doprowadzał go do rozpaczy, a nawet rozstroju nerwowego. Bohater czuł się źle głównie podczas obławy rakarzy na błąkające się psy («[…] он валялся у себя на диване с мокрым полотенцем на голове, оплакивая очередную потерю», s. 99), a także po śmierci Gaja, ulubionego młodego mieszańca podobnego do owczarka niemieckiego («Бабуркин [...] вдруг ощутил острый укол особенной душевной боли», s. 108). Nie inaczej Baburkin zareagował podczas spaceru z Ryżą, kiedy suczka natknęła się przypadkiem na anonimowe zwłoki. Bu-

dzą one w Stiepanie rozgoryczenie i smutek, przeżywa śmierć nieszczęsnego kundelka:

> Да как же ты так умерла, бедная! […]. Как же тебе здесь нехорошо, нехорошо.
> (s. 98)

Z przygnębiającą atmosferą żałoby koresponduje ponury opis miejskiego otoczenia, które jest nieprzyjazne i wrogie, co podkreśla kolorystyka przestrzeni, zatopionej w wodzie, błocie i brudzie, utrzymana w szaro-burej tonacji: «оттаявшая бурая земля», «серый лед», «мутная жижа», «тонкая корка грязи», «небольшое болотце». W takiej posępnej scenerii zimnego kwietniowego poranka Stiepan dostrzega leżącego kundla. Widok znajdującego się w oblodzonej beczce martwego psa w poszarzałym lodzie z zamarzniętą głową, z ruszającymi się na wietrze kłakami sierści, doprowadza bohatera do łez. Obraz nieznanego biednego psa, który dokonał żywota nieopodal dwóch samotnych nagich brzózek, pozostanie na zawsze w jego pamięci. Użala się nad tym, że zwierzęce ciało nie spoczywa w ziemi, lecz zapomniane leży „byle jak i byle gdzie". Refleksje o śmierci, bolesnym i nieuchronnym przemijaniu, dotyczącym w równym stopniu ludzi i zwierząt, nie opuszczają dojrzałego i doświadczonego mężczyzny. Przeciwnie, w miarę upływu lat jeszcze silniej wzruszają byłego żołnierza:

> Бабуркину было уже за полста, он воевал, видел многое, но всякий раз что-нибудь печальное, встречаемое им воочию, заслоняло все прежние печали — всё старое ничего будто не взяло на себя и тем самым не сделало его ни равнодушнее и мудрее, ни сильнее и спокойнее. И не отучился он плакать — наоборот, к старости слёз этих стало больше. Вот и сейчас он стоял над мёртвой собакой и ничего не видел от бегущих слёз.
> (s. 98)

Miejsce, gdzie znaleziono martwego psa, jest smętne i ponure:

> неподвижный круг воды, […] выглядел сейчас и грустно и нехорошо.
> (s. 98)

Stojąca woda jest wszak symbolem martwoty i śmierci[11]. Ale nie tylko ten fragment tekstu nie nastraja optymizmem. Wprawdzie w początkowych partiach opowiadania narrator wyraża zadowolenie, że minęła zima i niedługo nadejdzie lato, ale kolejne opisywane w planie retrospektywnym zdarzenia rozgrywały się wyłącznie zimą lub jesienią, zwykle nocą lub o świcie. Wszystko dookoła było ciemne, mokre, zimne i lodowate. Betonowe dziel-

[11] Zob. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism.* Tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 140—146.

nice, blokowiska pokryte brudnym śniegiem, tonące w kałużach bądź skute lodem, pogrążone w ciemności, ewokują nastrój zniechęcenia, smutku i emocjonalnego chłodu. Dwukrotnie pojawiają się wyrazy „woda" i „kałuża" oraz kilkakrotnie — słowa oznaczające inne jej stany skupienia, czyli lód, śnieg, mgłę. Woda wskazuje na niebezpieczeństwo w przestrzeni miejskiej, ponieważ krajobraz jest „objęty żywiołem wody i nocy, które są materialnymi znamionami nieszczęścia, nagłej śmierci"[12], w tym przypadku dotyczącej znalezionego już nieżywego psa i antycypującej barbarzyńskie zabicie innego, Gaja. W przestrzeni aglomeracji miejskiej, pokawałkowanej na dzielnice, osiedla, rejony, podrejony («участок», «квартал», «район», «микрорайон»), dominuje mrok, szarzyzna, zimno: «грязная машина», «студеная ночь», «зимнее сумрачное утро», «угрюмая полумгла холодного утра», «темные углы», «темный снег». Pokazany krajobraz miasta spowija posępna atmosfera, podkreślająca trudną sytuację, w jakiej znajdują się pozbawione domu i właścicieli zwierzęta, które borykają się z przeciwnościami losu. Przestrzeń w dużym stopniu podporządkowano ukazaniu egzystencji bezdomnych psów. Trudne życie bezpańskiego psa w mieście ujęte zostało w kategoriach takich miejsc, jak: ulice, drogi, jezdnie, szosy («улица», «дорога», «мостовая», «шоссе»). Ulica jako semantyczna opozycja domu uaktywnia znaczenie frazeologizmu „znaleźć się na bruku" (bez środków do życia) i schemat myślowy „człowieka (tu psa) ulicy", kogoś / czegoś niechcianego, przepędzanego z miejsca na miejsce, gdzie estetyczny ład i porządek zakłóca widok brudnego, nierzadko śmierdzącego i zaniedbanego osobnika. Wówczas ulica kojarzy się z wędrowaniem (często samotnym), brakiem stałego miejsca na ziemi, życiem w ciągłym ruchu, a przede wszystkim z bezdomnością, nędzą i głodem. Nieprzypadkowo pojawiają się w utworze również okolice metra i stacje kolejki elektrycznej, a więc masowych środków transportu. Nie jest też dziełem przypadku, że Stiepan odnajduje Gaja w pobliżu dworca kolejowego na moście, który odgrywa rolę umownego punktu granicznego między dawnym beztroskim życiem psa a traumą, jakiej musiał doznać podczas swej nieobecności (Baburkin znalazł mu „posadę" psa stróżującego w innym rejonie miasta u kobiety, która pochłonięta pracą poza domem, nie zapewniła towarzyskiemu z natury Gajowi odpowiednich warunków do życia: pies całe dnie spędzał sam, bez jedzenia i picia, więc uciekł). Sytuacja nieodwracalnie go zmienia i prawdopodobnie doprowadza do tragicznej śmierci. Te elementy przestrzeni wyróżniają się tym, że rodzą negatywne konotacje związane nie tylko z przymusową wędrówką, przemieszczaniem się, tułaczką, wałęsaniem, błąkaniem i włóczęgą. Ważne jest tutaj ich znaczenie podstawowe,

[12] A. Achtelik: *Wokół labiryntu i zwierciadła – Wenecja w polskiej literaturze XIX i XX wieku.* W: *Przestrzeń w języku i w kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki.* Red. J. Adamowski. Lublin 2005, s. 50.

dotyczące przebywania na ulicy, czyli bycia na dworze z powodu braku domu / mieszkania, co implikuje życie na marginesie, brak własnego kąta, wyrzucenie poza nawias cywilizacji i wyalienowanie. Sytuacja bezpańskich psów w miejskiej aglomeracji jest podobna do wyobcowania człowieka, ponieważ oznacza kryzys relacji człowiek — pies. Alienacja psa biegającego po ulicach przypomina odwiedzanie miejsc, do których tak naprawdę on nie należy. W ciągu dnia mija go obojętny tłum ludzi, a nocą błąka się po wyludnionych ulicach. Życie na ulicy uczy psa samodzielności i zaradności. Stąd Kimowski narrator sugeruje, że gdyby nie łapanki urządzane przez hycli, bezdomne psy żyłyby całkiem nieźle.

Przestrzeń miasta w opowiadaniu A. Kima *Oczy bezdomnego psa* konkretyzowana jest głównie przez następujące obrazy: domy, mieszkanie i pokój Baburkina, poliklinika, ulice, dzielnice, ziemia i trawniki, lasek i dąbrowa, pagórki, lodowisko, szkoła, punkt utylizacyjny i kotłownia, kontenery ze śmieciami, magazyn, cmentarz. Budują one świat (pod)miejskiego krajobrazu, widzianego — z wyjątkiem mieszkania Baburkinów i polikliniki — oczami nie tyle Gaja, ile bohatera szukającego go tam, gdzie zazwyczaj przebywał. Narrator opisuje bowiem zwyczaje i zachowanie bezpańskich psów, koncentrując się na Gaju i jego poszukiwaniach, a zatem podąża psim śladem. Stąd w niektórych fragmentach tekstu narrator przyjmuje nieco inną perspektywę — interesuje go punkt widzenia bezdomnych psów, pójście ich tropem, więc z obserwatora lub przechodnia staje się włóczęgą, przemierzającym podrzędne tereny miejskiej rzeczywistości, np. pustkowia, zaułki, śmietniki, plac budowy, bocznicę kolejową, kotłownię oraz miejsca, gdzie można spotkać przyjazne i życzliwe psom dzieci, np. okolice szkoły, podwórko, górka oraz lodowisko. Charakterystycznym rysem świata przedstawionego *Oczu bezdomnego psa* staje się struktura przestrzeni miejskiej, zbudowanej według opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna (szeroko rozumiana ulica)". Najczęściej pojawiającymi się w utworze Kima składnikami przestrzeni są nie tyle domy, ile głównie to, co znajduje się na zewnątrz. Najistotniejszymi elementami architektury domu w utworze są te jego komponenty, które występują w funkcji granicy (betonowy ganek, ściana, balkon, okna, bramy, drzwi). Granica, oddzielająca dom od przestrzeni względem niego zewnętrznej, staje się w świecie przedstawionym omawianego utworu nośnikiem podwójnej semantyki, sprowadzającej się do antynomicznego pojęcia linii łączącej i rozdzielającej dwa obszary. Ale granica nie jest w tym modelu przestrzennym pozorna, ponieważ nie łączy, ale oddziela te dwie przestrzenie: nieprzypadkowo mówi się tutaj o łatwości wyrzucenia psa z domu, co bardziej przypomina wystawienie za drzwi rzeczy niż żywego stworzenia («пса, […] выставляли вон за дверь», s. 98). Nieprzypadkowo też wymienia się: otwieranie ciężkich drzwi wejściowych do klatki schodowej, by zaciągnięty tam pies ogrzał się w niej («открыв тугую дверь на пружине, затаскивал его [пса] туда»,

s. 99), niezaakceptowanie przez rodziców Żanny przygarnięcia bezdomnego psa («Но родители не разрешали ей брать в дом уличного пса», s. 102), złośliwe oskarżenie przed sądem koleżeńskim sąsiadki, która wzięła do swojego mieszkania kilka chorych psów, obojętną reakcję kobiety na ucieczkę Gaja, zabranego z ulicy tylko po to, by pilnował obejścia. Bezpański pies bezskutecznie poszukuje domu. Granica między domem a ulicą (przestrzenią zewnętrzną), na którą pies zostaje niemal skazany, jest jednocześnie umownym znakiem nieprzekraczalnej strefy dla bezpańskich psów, którym niełatwo znaleźć prawdziwy dom. Semantyka domu wiąże się z symboliką bezpieczeństwa i schronienia[13], z umowną „przestrzenią szczęścia" (określenie Gastona Bachelarda)[14], a więc ze wszystkim tym, czego nie zapewni życie na ulicy, stałe przebywanie poza domem. Chociaż w przypadku Gaja ulica jako przestrzeń, w której żyje młody samiec (prawdopodobnie tam urodzony), jest miejscem aksjologicznie ambiwalentnym, z jednej strony — niebezpiecznym (regularne obławy rakarzy), a z drugiej — dającym swobodę.

Dychotomiczny układ „w domu — poza domem" oddaje kontrast jakości życia dwóch różnych psów: Ryżej i Gaja. Suka Ryża, w przeciwieństwie do wałęsającego się po okolicy bezpańskiego samca, jest zadbana, nakarmiona, żyje w mieszkaniu, w którym ma własny kąt z zabawkami, a przede wszystkim troskliwego opiekuna. Pod względem częstotliwości nazw elementów przestrzeni, skupionej wokół dwuczłonowego układu „w domu (Ryża) — poza domem (Gaj)", kształtują się one następująco[15]: „dom" (19), „mieszkanie" (2), „pokój" (1) należą do pierwszego członu, a słowa: „ulica" (15), „osiedle" i inne wyrazy nazywające różne rejony miasta (9), okolice szkoły (7), „ziemia" (5), „most" (4), „droga" i „śmietnik" (po 3), „trawnik", „lód", „szosa", „jezdnia" (po 2), „chodnik" (1) — do drugiego. W sumie 22 razy wykorzystano słowa na oznaczenie domowego ogniska, azylu (świata wewnątrz) jako lokum zamieszkałego przez ludzi nierzadko wspólnie ze zwierzętami, które dzieląc życie z człowiekiem, zazwyczaj są zdrowe i zadowolone. W utworze Kima nie ma, poza suką Stiepana, szczęśliwych zwierząt. Wszystkie żyją na ulicy. Bezdomności podporządkowana została przestrzeń zdominowana przez 55 słów na oznaczenie jej składników, znajdujących się na obszarze zewnętrznym względem domu. Zważywszy, że owa leksykalna lista nie jest kompletna (pomijam użycia wyrazów oznaczających las, doły, pagórki itp.), należy stwierdzić zdecydowaną przewagę pierwiastka zewnętrznego wobec domu, co tworzy symboliczny model przestrzenny, który odzwierciedla paradoks: problem bezdomności udomowionych psów. Utwór zaczyna się na podwórzu przed domem, a kończy w mieszkaniu Baburkina, co oddaje umowny schemat

[13] W. Kopaliński: *Słownik symboli.* Warszawa 1991, s. 69.

[14] G. Bachelard: *Wstęp do „Poetyki przestrzeni".* Tłum. W. Błońska. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą.* Oprac. H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1976, s. 362.

[15] W nawiasie podaję liczbę użycia wyszczególnionych słów w opowiadaniu A. Kima.

— „drogę z ulicy do domu", wyrażającą nadzieję, że coraz więcej bezdomnych psów stanie się znów udomowionymi, znajdzie nie tylko schronienie / schronisko, ale też odpowiedzialnego właściciela / opiekuna.

W utworze Kima pojawiają się różne określenia miejskich psów: «задубевший пёс», «полуживой бездомник», «плебей», «уличный пёс», «одинокая собака», «беспородная дворняга», «заурядная дворняга», «бедный пёс», «нахлебник», które zwracają uwagę na ich kiepską kondycję, czyli sposób psiego bycia-w-świecie, niski status wśród zwierzęcych pobratymców w cywilizowanym społeczeństwie, przynależność do sfery biedy i żebractwa, uzależnienie od „jakości" śmietników, zdanie na łaskę i niełaskę człowieka. Podkreślają nędzę, pospolitość, nieszczęście, samotność, a jednocześnie zaprzeczają idei domestykacji *canis lupus familiaris*, której celem było stróżowanie, obrona, polowanie czy pomoc przy hodowli innych zwierząt, za co pies otrzymywał opiekę, pożywienie i dach nad głową. Do tego celu z czasem dołączyły następne, np. praca w służbach mundurowych i ratowniczych, ułatwianie życia osobom niepełnosprawnym, dogoterapia i inne. Utwór *Oczy bezdomnego psa* nasuwa spostrzeżenie, że za bezdomność udomowionych kilkanaście tysięcy lat temu psów współczesny człowiek powinien wstydzić się, bo zmusza je, by wtórnie przystosowywały się do prowadzenia samodzielnego życia przez zdziczenie lub synurbizację, co pociąga za sobą zjawiska niebezpieczne dla ludzi (zachowania agresywne, zwiększone ryzyko wścieklizny) i szkodliwe dla samych zwierząt (śmierć, zmiany genetyczne i fizjologiczne w populacji). Bezdomność psów prowadzi do nadmiernego i niekontrolowanego ich rozmnażania się, co sprzyja eskalacji zjawiska, z którym należy uporać się w sposób humanitarny. Kimowski bohater nie może pogodzić się z zabijaniem zwierząt w byłym ZSRR. Od tamtych czasów nic nie zmieniło się na lepsze w tej kwestii. W dzisiejszej Rosji z prawnego punktu widzenia zwierzę jest traktowane jak przedmiot, a zwierzęta bezdomne są uznawane za bezpańskie rzeczy, mogące podlegać utylizacji (sic!)[16].

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że nazwisko głównego bohatera utworu — obrońcy pokrzywdzonych istot — nie jest przypadkowe. Pochodzi od pospolitego słowa «бабура», oznaczającego sierotę[17]. W tym kontekście na-

[16] Е. Евсеев: *О соотношении понятий «животное» и «вещь» в гражданском праве.* «Законодательство и экономика» 2009, № 2. http://civilista.org/article.php?id=13 [data dostępu: 7.11.2011]; А. Николаева: «*Ветеринары убийцы», статус животных в России.* http://problema-centr.ru/?page_id=936 [data dostępu: 7.11.2011].

[17] «Фамилия Бабуркин восходит к прозвищу Бабурка, которое произошло от нарицательного „бабура". Слово 'бабура' в русских диалектах имело несколько значений: 'бабушка', 'мотылек', 'горький гриб', 'кость для игры в бабки', 'рыба подкаменщик'. Таким образом, Бабуркиным могли прозвать ребёнка-сироту, воспитанного бабушкой. Однако прозвище Бабурка мог получить и страстный любитель игры в бабки, а также тот, кто чем-либо внешне или по поведению напоминал рыбку бабуру». *Происхождение фамилии Бабуркин.* http://www.ufolog.ru/names/order/Бабуркин [data dostępu: 4.10.2012].

zwisko Baburkin ma podwójne symboliczne znaczenie, zarówno w odniesieniu do jego nosiciela, jak i zwierząt, którym pomaga. Oznacza człowieka osamotnionego w swych prozwierzęcych działaniach, których nie rozumie jego żona, poszukującego stałej opieki i schronienia dla psich sierot. Pisarz daje do zrozumienia, że takich jak on ludzi, którzy litują się nad zwierzętami, traktując poważnie to „powołanie", jest niewielu, a ich szlachetna działalność na rzecz pokrzywdzonych psów najczęściej budzi uśmiech i politowanie. Z opowiadania jednoznacznie wynika, że Stiepan dopiero w siedzibie towarzystwa opieki nad zwierzętami poczuł się pełnowartościowym człowiekiem, którego nikt nie traktuje z pobłażaniem, a jego współczucie dla „braci mniejszych" wśród aktywnych członków organizacji nie wydaje się „ani śmieszne, ani dziecinne". Kim w żaden sposób nie nawiązuje do praw zwierząt. Utwór wyraża jednak czytelną myśl, że należy manifestować przyjazny i życzliwy stosunek do zwierząt poprzez moralny sprzeciw wobec okrucieństwa dokonywanego przez człowieka. Przepisy i regulacje prawne stanowią tylko usankcjonowaną formę oficjalnego zakazu czynienia zła. Znacznie ważniejsza jest ludzka mentalność, a ona nie zmieni się dopóty, dopóki w naszym wewnętrznym przekonaniu nie zrodzi się naturalna potrzeba opowiedzenia się po stronie słabszych i krzywdzonych. Sądzę, że — według Kima — „nikt prawy nie powinien milczeć w czasie pogardy dla życia, nie tylko ludzkiego, ale też zwierzęcego"[18].

Pisarz zdaje się mówić, że jeszcze wiele czasu upłynie, zanim ludzie zaczną traktować kwestię zwierząt poważnie. Wskazuje na to ostatnia rozmowa Stiepana z Ruwimem na temat tego, że człowiek znęcający się nad zwierzętami nie ponosi absolutnie żadnych konsekwencji, łatwo unika kary, nie przyznaje się do haniebnych czynów. W odczuciu bibliotekarza ludzie nie tylko nie rozumieją, ale i nie chcą rozumieć problemu. Większość z nich cechuje brak elementarnego szacunku dla cudzego życia. W oczach człowieka-kata zwierzę jest niczym. W ujęciu Kima w rosyjskiej rzeczywistości miejskiej zwierzętom żyje się różnie. Najlepiej mają te, którym byt zapewniają lokalne skromne inicjatywy, lub te, które pozostają pod stałą opieką litościwych kobiet takich, jak Sinielkina, pielęgnująca starego, chorego i szczerbatego psa. Inne zwierzęta, pozbawione stałej lub doraźnej opieki, padają ofiarą sadystów, takich jak oprawca, który biciem doprowadził do śmierci kilka psów, wypierając się wszystkiego (kłamał, że sąsiedzi słyszeli krzyki tresowanych zwierząt), lub niebezpieczny dziwak — „mizoanimalista", mieszkaniec składający do komitetu wykonawczego administracji ŻEK[19] podania z prośbą o zgodę

[18] J. Białocerkiewicz: *Status prawny zwierząt (Prawa zwierząt czy prawna ochrona zwierząt)*. Toruń 2005, s. 74—75.

[19] ЖЭК — Жилищно-эксплуатационная контора, czyli terytorialne organy wykonawcze gospodarki mieszkalno-komunalnej w ZSRR, a później w Rosji, działające w latach 1959—2005.

na „odstrzał wron, gołębi, wróbli i kotów" z powodu rzekomego zakłócania przez nie ciszy nocnej na osiedlu. Zamiar zabicia tych gatunków synantropijnych może deklarować tylko ktoś, kto nienawidzi zwierząt. Baburkin, *alter ego* pisarza, odczuwa wspólnotę losu ludzi i zwierząt. Bohater nie pojmuje, że są osoby pozbawione empatii, które same będąc śmiertelne i zdolne do odczuwania bólu, istoty zwierzęce maltretują i dręczą:

> Бабуркин заметил, что люди, мучающие животных, сами-то по себе народ дрянь, мелкий и трусливый. Не все были явными садистами, но **все были одинаковы в том, что в них отсутствовало сострадание.** Каждый из них был глух к пониманиючужой боли и смерти. И это существа, сами смертные и способные испытывать боль! Бабуркина это удивляло больше всего.
>
> (s. 107)

„Dlaczego to, co dla jednych wydaje się odrażające i straszne, innych zupełnie nie porusza?"[20] — pyta Tokarczuk. Takie właśnie pytanie nie daje spokoju Baburkinowi. Jednak w przeciwieństwie do spostrzeżeń polskiej pisarki poświęconych ocenie stanowiska bohaterki powieści *Elizabeth Costello* Johna M. Coetzeego, Stiepan uważa, że ludzie są psychicznie podobnie skonstruowani w tym sensie, że przeżywają świat na jednym poziomie świadomości doznawania cierpienia i własnej śmiertelności. Baburkin dziwi się, że ludzka wrażliwość nie jest wrodzona i nie można jej kształtować, że nie każdy jest zdolny do współczucia, a wielu ludzi po prostu nie rozumie cudzego bólu i umierania.

Nieetyczne i przedmiotowe traktowanie zwierząt, wyrzucanie i znęcanie się nad nimi, brak poczucia moralnej odpowiedzialności, nieodpowiednie warunki do życia, pozostawianie bez jedzenia i picia, bezkarne i bezlitosne zabijanie — wszystko to znajduje odzwierciedlenie w opowiadaniu Kima. Pisarz odróżnia tutaj zwierzęta domowe, które zgubiły się lub uciekły, od błąkających się bezpańskich psów oraz tych wyrzuconych przez lekkomyślnych właścicieli. Gdy mały szczeniak wyrasta na dużego żarłocznego kundla, który zanieczyszcza mieszkanie sierścią i brudem, nie może już liczyć ze strony ludzi na odruch litości. Właściciele mający inklinacje do snobizmu nie kryją rozczarowania własnym kundlem, zazdroszcząc tym, którzy przechadzają się z rasowymi psami — pinczerami, dogami, bokserami, mimo że one również gubią sierść, dużo jedzą i brudzą. Sympatia do szczenięcia zamienia się w niechęć do dorosłego osobnika, który nie rozumie, dlaczego został wyrzucony na bruk. Miłość przegrywa z wygodą i egoizmem, przeradzając się w nienawiść:

> И любовь по неизменной диалектике превращалась в ненависть, и дело кончалось тем, что **бедного пса**, к великому его недоумению, однажды выставляли вон за дверь. **И тогда он попадал в вольное общество бездомных городских собак.**
>
> (s. 98)

[20] O. Tokarczuk: *Maski zwierząt.* W: Eadem: *Moment niedźwiedzia*…, s. 52—53.

Anatolij Kim koncentruje się na kwestii psiego włóczęgostwa: taki jest przypadek bezdomnego Gaja, któremu niełatwo znaleźć odpowiedniego właściciela, ponieważ nie nadaje się on do pilnowania domu, w którym nie lubi przebywać sam, gdyż wtedy wyje i ucieka, psa „będącego przedmiotem swego rodzaju niezorganizowanego przywłaszczenia zbiorowego, ponieważ otrzymuje od różnych osób bardziej czy mniej regularną pomoc żywnościową, nie jest więc skazany na to, co znajdzie w kubłach na śmieci”[21]. Bezpański Gaj pomieszkuje na podwórzu punktu skupu i utylizacji surowców użytkowych, śpiąc za kotłownią. Ten łagodny pies szczególnie lubi towarzystwo dzieci w wieku szkolnym, więc codziennie od samego rana kręci się w pobliżu szkoły, gdzie od uczniów dostaje smaczne kawałki mięsa lub bułki. Spośród dzieci wybiera sobie kilkuletnią dziewczynkę Żannę Primak, która zaprzyjaźnia się z nim i regularnie go dokarmia. Gaj jest doskonałą egzemplifikacją bezdomnego psa zdolnego do osobliwego zachowania, świadczącego o inteligencji nabytej, które Jean Rolin za Alanem M. Beckiem określa mianem „kamuflażu kulturowego”[22]. Bezpańskie psy żebrzące o pożywienie w miejscach publicznych, a więc te wykazujące najbardziej ścisły stopień komensalności w kontaktach z człowiekiem (określenie Andrieja Gonczarowa), stają się wytrawnymi znawcami ludzkich reakcji behawioralnych, „subtelnymi psychologami”. Są bowiem zdolne rozpoznać w tłumie szczególnie podatne na empatię jednostki, zazwyczaj okazują się nimi dzieci lub ludzie starzy, czyli osoby najbardziej skłonne do ujawniania współczucia i okazywania pomocy. W opowiadaniu Kima litością obdarzają zwierzęta, oprócz dzieci, właśnie osoby starsze, a jednocześnie boleśnie doświadczone przez życie, np. były żołnierz Baburkin jest schorowanym rencistą po pięćdziesiątce, a drobny staruszek Ruwim stracił rodzinę, którą na Litwie rozstrzelali faszyści. Jedną z takich litościwych i miłosiernych postaci w *Oczach bezdomnego psa* jest również stary dozorca Safarow. Między biednym stróżem sprzątającym miejskie ulice a bezpańskimi psami wałęsającymi się po nich rodzi się więź szczególnego rodzaju. Kolę Safarowa łączy z nimi pewne podobieństwo, polegające na tym, że zarówno on, jak i one są częścią „innej rzeczywistości, podrzędnej i marginalizowanej, ale trwającej obok ludzkiej, w złożonej zależności”[23]. Dostrzec tu można jeszcze jedną analogię. Jeśli dozorca zalicza się do mniejszości etnicznej w byłym ZSRR (jest Tatarem), to dokarmiane przez niego psy należą do mniejszości gatunkowej. Ta zaś — jak każda mniejszość — przypomina o uniwersalnym problemie braku tolerancji, dyskryminacji i niegodnego traktowania (rasizm i gatunkizm). Warto w tym kontekście zacytować następujący fragment utworu:

[21] J. Rolin: *I ktoś rzucił za nim zdechłego psa.* Tłum. W. Dłuski. Wołowiec 2011, s. 110.

[22] Ibidem, s. 209.

[23] O. Tokarczuk: *Feralne psy*…, s. 59.

> Коля всегда выбирал из мусорных баков все съедобное и кормил этим бездомных собак со всего микрорайона. Когда он рано утром стоял перед мусорными баками, роясь в них руками в брезентовых рукавицах, вокруг него всегда сидело несколько собак самого разного вида и калибра, но все с одинаковыми ждущими и умилительными физиономиями. Коля в своем длинном фартуке ниже колен, с перекошенными черными бровями и с белой папироской, прилепившейся к губе, сутулясь, оборачивался назад и что-то подолгу говорил, обращаясь то к одному нахлебнику, то к другому. И тот, к кому обращался дворник, клонил голову к плечу, усиленно моргал, вслушиваясь в его речь.
>
> (s. 107—108)

Kim podejmuje zatem w swoim utworze niezwykle aktualny problem bezdomności psów, których liczba w Moskwie prawie zawsze była ogromna (obecnie dochodzi do około 30 tys.)[24]. Pisarz umiejscowił akcję w konkretnej przestrzeni geograficznej — w okolicach Moskwy. Baburkin mieszka w podmoskiewskim Kuncewie, a w poszukiwaniu psa jeździ do Schodni[25], które to nazwy są tutaj przytoczone wprost. Pisarz na przykładzie wstrząsającej, a jednocześnie smutnej historii Gaja, bestialsko zakatowanego na śmierć żelaznym łomem przez hycla, nie tylko zdaje się mówić, że zabijanie błąkających się po dzielnicach miasta psów jest wysoce niehumanitarne i etycznie naganne. Śmierć psa staje się w opowiadaniu symbolem poczucia winy, gniewu i bezradności w stosunku do wszystkich zwierząt bezlitośnie zabijanych przez sadystycznych zwyrodnialców. Autor otwarcie protestuje przeciwko brutalnym sposobom rozwiązywania problemu bezdomnych psów w aglomeracji miejskiej. Bohater martwi się o wszystkie bezpańskie psy, które są dla niego nie czymś, lecz kimś, zyskują rangę podmiotów, dzięki obdarzeniu ich imionami. Stiepan myśli nie o psach w ogóle, ale o konkretnych osobnikach: Almie, Tarzanie, Muszce. Rozmyśla o nich zwłaszcza zimą, bo wtedy trudno im przetrwać. Troska nie pozwala Baburkinowi w mroźną noc zasnąć spokojnie, więc ten rosyjski Samarytanin wyrusza z dobroczynną misją, spacerując z Ryżą po mieście w poszukiwaniu zmarzniętych nieszczęśników. Jakkolwiek Kim nie stawia w utworze problemu psiej bezdomności jako zjawiska niosącego różnego rodzaju zagrożenia ludziom i zwierzętom, to nie daje ona (bezdomność), w ujęciu pisarza, podstaw do bezdusznego okrucieństwa, nie usprawiedliwia hyclów zabijających psy. Oto charakterystyka miejskiego życia *canis familiaris*:

> В новом микрорайоне у Рублевского шоссе, где жил Бабуркин их было немало. Им жилось, в общем, неплохо, они кормились у мусорных баков, бегали по зеленым газонам и прилегающему к седьмому кварталу лесочку, но время от времени наезжала команда собачатников из ветстанции.
>
> (s. 98)

[24] J. Rolin: *I ktoś rzucił za nim zdechłego psa*…, s. 208.

[25] Schodnia — założona w 1873 roku — otrzymała status miasta w 1961 roku, a w roku 2004 włączona została do miasta Chimki. Zob. *Города Подмосковья.* Ред. В.Л. Янин. Кн. 1. Москва 1979, s. 210—226.

W okresie między zaginięciem Gaja a jego śmiercią nie spotkało go ze strony ludzi nic dobrego. Długa nieobecność, wygląd i zachowanie psa jednoznacznie wskazują, że prawdopodobnie był on przetrzymywany przez kogoś, kto nieodwracalnie zgasił w nim radość życia. Baburkin znajduje psa w złym stanie fizycznym i psychicznym. Gaj jest wychudzony, ranny i obolały, na szyi zamiast obroży ma kawałek sznurka. Bohater nie kryje wzruszenia, że pies odnalazł się, ale jego zaniedbanie przygnębia go. Szczęśliwy finał poszukiwań to jedno, ale zobaczenie zmienionego psa to już co innego. Nie ma wówczas wesołego spontanicznego Gaja, który skakał, szczekał i oblizywał człowieka. Zamiast dawnego psa jest powściągliwy, nieufny, smutny, a nawet wystraszony „poważny" samiec. Pisarz pozostawia w domyśle czytelnika to, co działo się z psem i kto ponosi winę za jego psychiczne okaleczenie. Owo niedopowiedzenie jest celowym i w pełni uzasadnionym zabiegiem pisarza. Z jednej strony kształtuje poetykę nastroju opowiadania w taki sposób, że w potencjalnym odbiorcy budzi niepokój, pozwalając snuć na temat tego, co się stało, jak najgorsze domysły, a z drugiej — podkreśla bezradność psa, który nie może poskarżyć się i opowiedzieć o tym, co go spotkało. Trauma, której pies doświadczył wywołuje negatywną zmianę w osobowości, co zapowiada jego śmierć:

> Но главное, в чем изменился Гай, это были не худоба его и не раны: в нем появилась какая-то особая сдержанность и неизчезающая сосредоточенная настороженность. […] — теперь же Гай, казалось, вовсе потерял голос и как-то очень недоверчиво, невесело смотрел в глаза.
>
> (s. 106)

Populacje bezdomnych psów zawsze kojarzą się z biedą, nieporządkiem i wojną. Nic dziwnego, że Kim przywołuje myśl o tym, jak ważną — choć tragiczną — rolę odegrały psy w czasie drugiej wojny światowej. Utwór przypomina czasy, kiedy „bezdomne psy, z pewnością nie z własnej woli, pojawiają się […] jako pomocnicy wojny i zniszczenia"[26], ale nie w kontekście krytyki pomysłu na „żywe" miny przeciwczołgowe[27], lecz autentycznego hołdu złożonego kilku tysiącom psów, które w okresie wojny — wprawdzie nie z własnej woli — poświęciły życie w obronie Moskwy oraz pomagały ludziom, gorliwie i lojalnie wypełniając obowiązki wyszkolonych „zawodowych" sanitariuszy, łącznościowców i saperów. Zdaniem Baburkina, wiernej i bohaterskiej służby zwierząt w interesie człowieka nie potwierdzają ani rasa,

[26] J. Rolin: *I ktoś rzucił za nim zdechłego psa*…, s. 58.

[27] O „psach przeciwczołgowych", nauczonych przez Rosjan szukania jedzenia pod niemieckimi czołgami, piszą: C. Malaparte: *Kaputt.* Tłum. B. Sieroszewska. Warszawa 1983 (odrębny rozdział o psach); *Pisarz na wojnie. Wasilij Grossman na szlaku bojowym Armii Czerwonej 1941—1945.* Oprac. A. Beevor, L. Winogradowa. Tłum. M. Antosiewicz. Warszawa 2006, s. 22, 54, 171, 172.

ani rodowód, lecz bezgraniczne oddanie i wyjątkowe psie umiejętności. Należy docenić poświęcenie zwykłych „niezwykłych" psów, które ginęły dla dobra ludzkości:

> Бабуркин не был собаководом и определял их достоинства не по экстерьеру. Во время войны довелось ему видеть в Измайлове собак в особом полку, несколько тысяч, которые потом почти все погибли при защите Москвы, подрывая вражеские танки. Лохматые герои были не аристократами с родословной, как и многие собаки-санитары, связные, искатели мин.
>
> (s. 101)

Problematyka utworu *Oczy bezdomnego psa* przywodzi na myśl taki oto fragment *Szafirowego zmierzchu* (*Синие сумерки*, 1966) Wiktora Astafjewa:

> Zostaną w mej pamięci […] te wszystkie biedne psy tępione przez rakarzy i zabijane w biały dzień w wielu naszych zapadłych mieścinach, a nawet w dużych miastach, gdzie wyczerpująco pouczamy się wzajemnie o humanitaryzmie, często z zamkniętymi oczami[28].

Słowa te mogłyby stanowić *credo* bohatera *Oczu bezdomnego psa* Kima, wpisującego się tym opowiadaniem na długą listę rosyjskich utworów o psach, na której znajdują się różni pisarze, m.in.: Władimir A. Sołłogub (*Собачка*, 1845), Iwan Turgieniew (*Муму*, 1852, *Собака*, 1878), Anton Czechow (*Каштанка*, 1887; *Белолобый*, 1895), Aleksandr Kuprin (*Белый пудель*, 1904), Siergiej Jesienin (*Песнь о собаке*, 1915), Warłam Szałamow (*Сука Тамара*, 1958), Jewgienij Jewtuszenko (*Мой пёс*, 1958), Władimir Tiendriakow (*Хлеб для собаки*, 1970), Wiktor Astafjew (*Бойе*, 1976), Anastasja Cwietajewa (*Сердце собаки*, 1989) i inni.

Opowiadanie Anatolija Kima stanowi interesujący przykład tego, że biocentryczne idee, zapoczątkowane w Rosji na przełomie XIX i XX wieku przez filozofa Władimira Czertkowa[29], znalazły odzwierciedlenie w pisarstwie, które nie podlega jednoznacznej ocenie. W ujęciu jednych badaczy Kim „jest pisarzem zdecydowanie antropocentrycznym"[30], podczas gdy przez innych bywa nazywany twórcą „przyrodocentrycznym"[31]. Utwór *Oczy bez-*

---

[28] W. Astafiew: *Szafirowy zmierzch.* Tłum. H. Klemińska. Warszawa 1973, s. 28—29.

[29] В.Е. Борейко: *В.Г. Чертков — первый русский философ-биоцентрист.* Korzystam z wersji elektronicznej: http://www.ecoethics.ru/old/m7.1/x13.html [data dostępu: 22.11.2012].

[30] Należy do nich Piotr Fast. K. Jastrzębska: *Sztuka uważności. Problemy pisarstwa Anatolija Kima.* Kraków 2011, s. 69. Zob. P. Fast: *„Wszechświat człowieczego ducha". Proza Anatolija Kima.* W: *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich.* Red. P. Fast, L. Rożek. Katowice 1994.

[31] Do tego grona zaliczają się np. Alfija Smirnowa i Ałła Temirbułatowa. Pisze o tym K. Jastrzębska: *Sztuka uważności*…, s. 65—66.

*domnego psa* potwierdza tę drugą tezę, ponieważ tematyczno-problemową dominantą jest w nim „głęboki namysł nad rodzajem relacji łączących współczesnego człowieka z przyrodą”[32] (w tym przypadku ze zwierzętami), co osadza twórczość Kima w szerokim wymiarze różnorodności bytów. Źródeł Kimowskiego biocentryzmu chyba nie trzeba poszukiwać w koreańskim pochodzeniu pisarza i w jego wiedzy o wschodniej filozofii, która wydawała się inspiracją najwcześniejszych jego utworów do czasu, kiedy sam przyznał, że najpierw poznał filozofię Zachodu, a dopiero później Wschodu[33]. Warto wspomnieć, że buddyzm interesował Lwa Tołstoja (*Путь жизни*, *Первая ступень*, *Лестница совершенствования*), a Kim uważał się za jego ucznia, na którego pisarz z Jasnej Polany być może oddziaływał nie tylko rosyjską duchowością[34]. Właśnie mądrość Wschodu ukształtowała stosunek późnego Tołstoja do zwierząt w kategoriach etycznych[35]. Poszukiwanie źródeł humanitarnej postawy Kima wobec „braci mniejszych” znacznie wykracza poza ramy niniejszych rozważań, a spekulacje na ten temat wydają się jałowe.

---

[32] Ibidem, s. 65.

[33] *В поисках гармонии (Диалог писателя А. Кима и критика Е. Шкловского)*. «Литературное обозрение» 1990, № 6, s. 54. Podaję za: P. Fast, K. Jastrzębska: *Wczesna twórczość Anatolija Kima. Wybrane zagadnienia poetyki i interpretacji.* Katowice 2006, s. 31 (zob. przypis 68).

[34] K. Jastrzębska: *Sztuka uważności*…, s. 36.

[35] Zob. J. Tymieniecka-Suchanek: *Egzystencja zwierzęcia-(nie)rzeczy. „Bystronogi” Lwa Tołstoja w ujęciu ekozoficznym.* W: *Tekst — Rzecz — Egzystencja*…

Юстына Тыменецка-Суханек

## О СОБАЧЬИХ КЛОШАРАХ В ГОРОДСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА *ГЛАЗА БЕЗДОМНОЙ СОБАКИ* АНАТОЛИЯ КИМА

Резюме

Целью настоящей работы является анализ проблемы бездомных городских собак на примере рассказа *Глаза бездомной собаки* Анатолия Кима. Рассказ принадлежит к циклу *Прогулка по городу*, возникшему на переломе 70. и 80. гг. Писатель проявляет в произведении интерес к нравственному вопросу отношения человек — животное. А. Ким в художественном пространстве произведения создаёт оппозицию „в доме (в квартире) — вне дома (на улице)”, которой соответствует противопоставление судеб двух разных собак, кобеля Гая и суки Рыжей, о которых заботится тот же человек — Бабуркин. Главный герой занимается общественной деятельностью в секции охраны животных.

Проведенный анализ доказал, что в пространственной модели мира рассказа образ улицы занимает главное место. Улица является пространством враждебным — символом

жизни „собачьих бомжей” вне цивилизации, принадлежащих к худшей и второсортной действительности, а бездомная собака это „отброс общества животных”, который воспринимается здесь как угрызение совести современного человека. Кроме того, рассказ подтверждает мнение исследователей, которые считают, что Ким в своём творчестве проявляет интерес не к антропоцентризму, а к биоцентризму.

Слова ключи: Ким, собака, животное, бездомный, город

Justyna Tymieniecka-Suchanek

## ON DOG TRAMPS IN THE CITY SPACE ON THE BASIS OF A STORY *THE EYES OF A STRAY DOG* BY ANATOLY KIM

### Summary

The article analyses the problem of dog homelessness in a city on the basis of a story *The eyes of a stray dog* by Anatoly Kim. The story belongs to the cycle *A walk around the town* written at the turn of the 1970s and 1980s. The writer was interested in people's attitude to animals and its ethical dimension. In an artistic space of A. Kim's work we deal with the opposition: at home (in a flat)-outside home (in the street)which is juxtaposed with the fate of two dogs, namely a male dog called Gaja and a female dog called Ryża that are taken care of by the same person, that is Barbukin. The main protagonist is a social activist in the animal care association.

The analysis conducted showed that the street as an external space in a spacious model of the story world takes place the main place. The street is a hostile space — a symbol of life of those dog tramps thrown away beyond the margins of civilization belonging to the worse and subordinate reality. A stray dog, accordingly, belonging to the "margin of the animal community" is perceived here as a prick of conscience of a human being these days. Besides, the very work confirms the researchers' opinion who treat Kim as a bio-centric writer.

Key words: Kim, dog, animal, homelessness, city

# Związki przestrzenne „nowej" Rosji — krajOBRAZ po „pierestrojce" w dramaturgii Aleksandra Galina

*Paulina Charko-Klekot*

## Aleksander Galin — utalentowany obserwator życia

Aleksander Galin — dramaturg, scenarzysta i reżyser, — autor popularny zarówno w Rosji, jak i za granicą — jest wymieniany jako jeden z twórców „nowej fali", obok Ludmiły Pietruszewskiej, Aleksieja Kazancewa czy Walentina Rasputina[1]. Jego dramaturgia wyróżnia się prostotą formy i poruszaną tematyką. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku autor skupił się na problemach społeczeństwa żyjącego w epoce przemian.

Niniejszy artykuł stanowi próbę przybliżenia twórczości Galina[2]. Teatralność jego sztuk oraz podejmowana tematyka sprawiają, że jego utwory często goszczą na deskach teatrów. Według Anatolija Smielańskiego, w utworach Galina „tematyka dominuje nad poetyką"[3]. Jego sztuki nie są nowatorskie pod względem formy czy języka, a jego teatr nie aspiruje do eksperymentalnego — Galin na przekór tendencjom do szukania „nowego" w dramaturgii i teatrze, pozostaje bliski tradycyjnemu realizmowi. Uwaga widza czy czytelnika winna skupiać się na poruszanych zagadnieniach, a nie na formie strukturalnej utworu; przedstawione problemy, ludzkie sylwetki, postawy społeczne mają przyciągać uwagę i skłaniać do refleksji.

---

[1] Szeroko opisuje to zjawisko we współczesnej dramaturgii rosyjskiej Walenty Piłat: *Współczesna dramaturgia rosyjska. Lata osiemdziesiąte.* Olsztyn 1995, s. 71—108.

[2] Ostatnio polskim widzom sztukę Aleksandra Galina *Gwiazdy na porannym niebie* (*Звезды на утреннем небе,*1982) przypomniał Andrzej Pieczyński, który ją wyreżyserował w Teatrze Polskim. Premiera odbyła się w lutym 2010 roku. Wcześniej sztukę tę wystawił w 1989 roku Teatr im. Kochanowskiego w Opolu. Największą popularnością cieszyły się w Polsce dramaty Galina na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, szczególnie sztuka *Retro* (*Pempo,*1979*;* wystawiona przez Teatr im. Horzycy w Toruniu i Teatr Telewizji Polskiej).

[3] А. Смелянский: *Первая книга.* В: А. Галин: *Пьесы.* Москва 1989, s. 3.

Walenty Piłat określając sztuki Galina mianem „smutnych komedii", podkreśla zasadniczą cechę jego dramaturgii, która poprzez sytuacje na pozór błahe, niekiedy śmieszne, niekiedy tragiczne, zmierza do odkrycia prawd oraz problemów uniwersalnych[4]. Galin prowadzi swoje historie w taki sposób, że widz czy czytelnik identyfikuje się z omawianymi problemami. Po krótkich momentach śmiechu przychodzi refleksja nad podstawowymi prawdami moralnymi. Sztuki dramaturga bowiem „nastawione są na odkrywanie duszy"[5].

Niniejsza analiza topograficznej płaszczyzny tekstów Galina stanowi wspólny obszar badawczy literaturoznawstwa i socjologii. W artykule podjęto próbę przedstawienia literackiego spojrzenia na współczesne problemy Rosjanina w kontekście występujących w utworach miejsc i obszarów. W analizie przestrzennej dramaturgii Galina lat dziewięćdziesiątych XX wieku będzie nam towarzyszył kontekst społeczno-kulturowo-polityczny. W tym okresie pisarz skupił się na obrazie rosyjskiej inteligencji, której często przeciwstawia „nowych Rosjan". W ostatniej dekadzie wieku w twórczości dramatopisarza następowały oscylacje wokół metamorfozy świadomości starej inteligencji, a przede wszystkim konfrontacje powstałe w wyniku zmian polityczno-ekonomiczno-społecznych[6].

## Geopoetyka jako metoda badawcza

Wybrany kierunek analizy obliguje do wykorzystania współczesnych teorii literaturoznawczych, a dokładnie — teorii urbanistycznych, do spojrzenia na omawiane utwory ze strony geopoetyki. Terminem tym posługuje się Kenneth White. Definiuje to pojęcie jako „studium związków intelektualnych i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a Ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej"[7]. Jego dość pompatyczny stosunek do natury, przestrzeni i roli poezji na polski grunt przenosi Elżbieta Rybicka w swoich badaniach nad topografią literacką, jednak — jak sama zaznacza — neutralizując nieco tłumaczenie White'a, zarazem odchodząc od jego pragnienia „umiejscowienia filozofii" oraz zjednoczenia kultury i natury ku zwykłym

[4] W. Piłat: *Na progu XXI wieku. Szkice o współczesnej dramaturgii rosyjskiej*. Olsztyn 2000, s. 93.

[5] А. Степанова: *Современная советская драматургия и ее жанры*. Москва 1985, s. 107.

[6] W. Piłat: *Na progu XXI wieku*…, s. 83—94; Idem: *Współczesna dramaturgia rosyjska*…, s. 90—99.

[7] K. White: *Atlantica. Wiersze i rozmowy*. Wybór i tłum. K. Brakoniecki. Olsztyn 1998, s. 21.

„opisom i zapisom miejsc w kulturze”[8]. W niniejszym szkicu termin „geopoetyka” zostaje przywołany w rozumieniu Rybickiej, czyli jako główny przedmiot tego pojęcia przyjmuje się wszelkiego rodzaju topografie.

Zainteresowanie problematyką przestrzenną zajmuje ważne miejsce w badaniach literackich różnych ośrodków naukowych. Brytyjskie i amerykańskie badania tzw. *place studies* wzbudziły tak wielką ciekawość, że powstały m.in. branżowe czasopisma („Interdyscyplinary Studies In Literature and Environment” czy „Gender, Place and Culture”) oraz stowarzyszenia (np. Association for the Study of Literature and the Environmen[9]) poświęcone tej właśnie tematyce. Polskie badania geopoetyckie ograniczają się jeszcze w głównej mierze do publikacji naukowych, aczkolwiek coraz częściej prace z cyklu *urban studies* można znaleźć w czasopismach publicystyczno-naukowych. Miasto jako metafora kultury pojawia się w monograficznych opracowaniach różnych periodyków: Petersburg wystepuje w numerze 3. „Zeszytów literackich” z 2003 roku oraz w numerach 10.—12. „Tygla Kultury” z 2002 roku, Moskwie poświęcono numery 10.—11. „Literatury na Świecie” z 2001 roku, Praga zaś była opisywana m.in. w 5. numerze „Karsnogrudy” w 1996 roku. To tylko niewielki fragment swoistych „map literackich”[10], które czytelnikowi oferują wydawnictwa, podążając za ogólnoświatowymi zainteresowaniami badawczymi.

Rację miał Janusz Sławiński, kiedy pisał, że problematyka przestrzeni „zajmie w niedalekiej przyszłości miejsce równie uprzywilejowane […] jak — niedawno jeszcze — problematyka narratora i sytuacji narracyjnej, problematyka czasu, problematyka morfologii fabuły”[11]. Największą uwagę uczonych skupia zagadnienie miasta oraz metropolii, którego bogactwo znaczeniowe dostarcza materiału badawczego literaturoznawcom, językoznawcom, kulturoznawcom, filozofom czy socjologom. Problematyka miejska nie wyczerpuje jednak tematyki przestrzennej. Badaniom poddawane są również inne jej płaszczyzny. Spośród polskich ośrodków badawczych warto wymienić Lublin, Poznań czy Kraków, choć temat jest podejmowany niemal w każdym środowisku naukowym[12].

---

[8] E. Rybicka: *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 479—480.

[9] Szerzej zob.: Eadem: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21—23.

[10] Eadem: *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach* kulturowych)…, s. 482. Badaczka poświęca pasażom tekstowym całą książkę: Eadem: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003.

[11] J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura*. Red. M. Głowińsk, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 9.

[12] W Lublinie problematykę przestrzeni podejmuje Zakład Kulturoznawstwa Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej z dr. hab. Janem Adamowskim na czele, który m.in. zredagował

Poetyka przestrzeni nie jest obca również literaturoznawcom rosyjskim i rosyjskojęzycznym. Najbardziej znane są prace dotyczące struktur czasu i przestrzeni w utworach literackich napisane przez Michaiła Bachtina i Jurija Łotmana[13]. Bachtinowska koncepcja chronotopu, czyli czasoprzestrzennej struktury dzieła stanowi podstawę dla wielu badaczy zajmujących się tym aspektem literatury. Podobnie rzecz ma się z pracami Łotmana, którego szerokie ujęcie zagadnienia przestrzeni nie tylko jako kategorii literackiej, ale także kulturowej, cieszy się dużą popularnością wśród literaturoznawców i antropologów. O przestrzenno-czasowym aspekcie współczesnej dramaturgii pisze m.in. Swietłana Gonczarowa-Grabowska[14].

Niemal każdy ośrodek i każda orientacja badawcza na swój sposób zajmują się tematyką przestrzenną. Jak podkreśla Rybicka, popularniejszymi kierunkami zainteresowań pozostają: regionalizm, teorie urbanistyczne oraz topiki takich miejsc, jak dom, ogród, pustynia i inne. Współczesne reinterpretacje spacjologii tematycznej w perspektywie *gender,* postkolonialnej, etnicznej czy związanej z konstruowaniem tożsamości narodowej prowadzą do wniosku, że „literatura i miejsca geograficzne nie są wobec siebie ekskluzywne, lecz komplementarne"[15]. Badania nad ich wspólnymi punktami nieustannie się rozwijają. Poszukiwania w obrębie metropolii wieńczy ukazanie współczesnych stratyfikacji i rozmieszczeń pod względem narodowym, etnicznym, płciowym czy religijnym. Wskazują na problemy globalizacji i transkulturowości, co tym samym powoduje włączenie do badań nad literaturą nowych kategorii[16]. Transdyscyplinarność współczesnego myślenia „zmusza" literatu-

---

pokonferencyjne tomy z tzw. czerwonej serii wydawnictwa UMCS, jawiące się jako wizytówka środowiska językoznawczego UMCS i lingwistyki antropologiczno-kulturowej w Polsce. *Przestrzeń w języku i kulturze. Analizy tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki.* Red. J. Nowak. Lublin 2005. Na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu działa Zakład Kultury Miasta, który reprezentuje prof. Ewa Rewers z publikacjami: E. Rewers: *Społeczna świadomość językowo-artystyczna*. Poznań 1991; Eadem: *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*. Poznań 1996; Eadem: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005. Uniwersytet Jagielloński reprezentuje dr Elżbieta Rybicka z Zakładu Antropologii Literatury i Badań Kulturowych. Zob. E. Rybicka. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w polskiej literaturze nowoczesnej*. Kraków 2003; Eadem: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* [książka w przygotowaniu].

[13] M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 279; J. Łotman: *Problemy przestrzeni artystycznej*. W: Idem: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 312.

[14] С.Я. Гончарова-Грабовская: *Комедия в русской драматургии конца XX- начала XXI века.* Москва 2006.

[15] Ibidem, s. 6.

[16] Warto również wspomnieć o stosunkowo młodej metodzie badawczej, jaką jest krytyka ekologiczna, która na pierwszy plan wysuwa kwestię relacji pomiędzy człowiekiem a środo-

roznawstwo do dialogu nie tylko z innymi dyscyplinami humanistycznymi, ale także z dyscyplinami nieliterackimi.

Interdyscyplinarny charakter ma również niniejszy szkic, w którym analizie zostały poddane związki przestrzenno-tożsamościowe Rosjan w okresie tzw. pierestrojki. Podstawę do analizy stanowią utwory dramaturgiczne Galina napisane po roku 1989, czyli w czasie postępujących zmian polityczno-społeczno-kulturalnych w ZSRR, a kontynuowanych już w Federacji Rosyjskiej[17]. Naprzeciw sobie stają dwie grupy społeczne — „nowi Rosjanie" i „bohaterowie marginalni". Przyjęte określenia — dobrane na podstawie najbardziej charakterystycznych cech danego typu bohatera — stanowią swoiste uproszczenia sylwetek w dramaturgii Galina. Niektóre postacie mogą wymykać się z ram przyjętych definicji, ale bilans cech charakterystycznych pozwala na pewne zaszufladkowanie oraz kategoryzację w celach analitycznych. Zastosowane uogólnienia mają pomóc w stworzeniu jednolitego obrazu związków przestrzenno-tożsamościowych, które pozostają jednakowe dla większości figur danego typu. Pierwsza nazwa jest powszechnie używana zarówno przez naukowców, publicystów, jak i przez opinię publiczną, natomiast drugie pojęcie zostało zaczerpnięte od Gonczarowej-Grabowskiej. Badaczka literatury nazywa ich „marginalnymi bohaterami", będącymi jedną z podgrup większego zbioru „socjalno-egzystencjalnych postaci"[18]. Z tym pojęciem literaturoznawczyni wiąże ludzi, którzy zostali oszukani przez system sowiecki i nie nadążają za zmieniającym się światem, ludzi wykluczonych z życia społecznego i funkcjonujących poza jego głównym nurtem. Ci wrażliwi na naukę, kulturę, innego człowieka Rosjanie nie potrafią się odnaleźć w nowych czasach. Pogłębia się ich poczucie osamotnienia, odrzucenia, wyobcowania. Mimo to bohaterowie Galina są dość aktywni w porównaniu z innym „z marginesu" życia społecznego. Gonczarowa-Grabowska zauważa podejmowane przez nich próby odnalezienia swojego miejsca we współczesności. Galin pokazuje, że dążenia jednostek zmierzają w jednym kierunku — ku odnalezieniu sensu i szczęścia w życiu. Co ważne, w jego dramatach wy-

---

wiskiem naturalnym. Pytanie, czy zasięg ekokrytyki zbliża się do geografii literackiej, jest zagadnieniem spornym. Jak pisze Rybicka, ekokrytyka czyni obszarem swoich dociekań kwestie literackich reprezentacji natury i nie ulega wątpliwości, że ze zwrotem topograficznym łączy ją kategoria miejsca. Zob. E. Rybicka: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*…, s. 26—27.

[17] Niniejszy artykuł podejmuje analizę dramatów napisanych po 1989 roku, a w szczególności utworów: *Grupa* (*Группа*, 1989), *…Sorry* (1990), *Czeskie zdjęcie* (*Чешское фото*, 1993), *Anomalia* (*Аномалия*, 1996), *Syrena i Wiktoria* (*Сирена и Виктория*, 1997) *i Konkurs* (*Конкурс*, 1999). Za każdym razem, gdy w tekście jest mowa o dramaturgii Aleksandra Galina, w domyśle chodzi o dramaturgię po 1989 roku.

[18] С.Я. Гончарова-Грабовская: *Актуальные проблемы русской драматургии конца XX—начала XXI века.* В: *Комедия в русской драматургии конца XX—начала XXI века.* Москва 2006. Электронный ресурс: www.bsu.by/Cache/pdf/204953.pdf [data dostępu: 15.12.2012].

eksponowano pewną niezmienność owych typów, niezależnie od sytuacji polityczno-kulturowej otaczającego świata[19]. Ponieważ w większości są to przedstawiciele mieszczańskiej inteligencji, Walenty Piłat używa terminu „stara inteligencja"[20], które to pojęcie będzie w niniejszym szkicu również stosowane, zamiennie z terminem „bohaterowie marginalni", mimo iż odrobinę węższe semantycznie zawiera większość cech omawianych postaci. Bohaterowie Galina nastawieni są na poszukiwanie swojej życiowej drogi. Motywy ontologiczne wyraźnie przebijają spod warstwy komediowej utworów. Sytuacje na pozór zabawne mają na celu zwrócenie uwagi na głębszy problem. Pisząc o „zwykłych" ludziach i ich kłopotach, uwaga widzów zostaje skierowana na kryjące się pod codziennością pytania o sens istnienia, szczególnie w sytuacji gdy system, do którego Rosjanie byli przyzwyczajeni, upadł i musieli się odnaleźć na nowo, a dotychczas obowiązujące zasady utraciły swoją wartość. Brutalnie odarci z socjalizmu ludzie próbują znaleźć swoje miejsce w nowych kapitalistycznych czasach.

Natomiast „nowi Rosjanie" stanowią grupę społeczną powstałą na fali przemian ekonomicznych i społecznych[21]. Dla większości ludzi są to bandyci, awanturnicy, oszuści, którzy w nielegalny sposób dorobili się majątku. „Nowych Rosjan" łączy miłość do luksusu, zagranicznych marek, a nawet sposób ubierania się czy czesania. Reszta obywateli pogardliwie odnosi się do tego nowobogackiego sposobu bycia, o czym świadczy ogromna liczba dowcipów na temat „nowych Rosjan". Ironia i szyderstwo są sposobem nie tylko na wytknięcie ewidentnie negatywnych cech nuworyszy, ale również na ukrycie wewnętrznego rozgoryczenia, a także zazdrości, z powodu umiejętności „robienia" pieniędzy. Ich wrodzony zmysł do interesu, zupełnie nieprzydatny, a nawet niepożądany w poprzedniej epoce, teraz okazał się nie tylko mile widziany, ale również niezwykle użyteczny. O fenomenie „nowych Rosjan"

[19] Ibidem.

[20] W. Piłat: *Na progu XXI wieku*…, s. 88.

[21] „Novyj russkij" (ros. *новый русский*, pl. „nowi Rosjanie") — pojęcie stworzone w celu nazwania nowej grupy społecznej powstałej w Rosji po pieriestrojce w czasie kształtowania się gospodarki wolnorynkowej. „Nowymi Rosjanami" nazywano ludzi, którzy szybko wzbogacili się po rozpadzie ZSRR, zarówno legalnymi, jak i nielegalnymi środkami. Ponieważ najczęściej byli to ludzie z tzw. nizin społecznych, którzy na każdym kroku pokazywali swoje bogactwo, nazwa ta nabrała pejoratywnego charakteru. Określenie użyte po raz pierwszy w zagranicznej prasie w 1992 roku obecnie na stałe weszło do językowego użycia. Choć nie jest określeniem naukowym, to występuje w bardziej publicystycznych pracach filozoficzno-kulturoznawczych czy socjologicznych badających początki powstawania klasy przedsiębiorców w Rosji. Obecnie występują dwie formy pojęcia: „Novyj russkij" jako pojęcie socjologicznej, ekonomicznej kultury oraz „novyj russkij" jako metafora bogactwa (zarazem głupoty, nieokrzesania, braku manier), funkcjonująca w społeczeństwie rosyjskim. Patrz: В.Г. Костомаров: *Языковый вкус эпохи. Из наблюдений за речевой практикой массмедия*. Санкт Петербург 1999, s. 319; Р.Х. Симонян: *О некоторых социокультурных итогах экономических реформ 90-х годов*. «Мир перемен» 2010, № 3, s. 98—114.

ciekawie pisze Nikołaj Żurawlow, który definiuje tę grupę jako tych, którzy stanąwszy do wyścigu o nazwie „swobodna konkurencja", potrafili wystartować i bieg ten ukończyć[22]. Niestety, wyścig ten wygrała w większości stara nomenklatura:

> Нынешние олигархи, просто богачи и т.н. мелкая буржуазия — все это бывшие советские люди в процессе полной духовной перестройки[23].

Dziennikarz podkreśla brak moralnego i mentalnego przygotowania społeczeństwa radzieckiego na zmianę systemu — ludzie musieli po części z dnia na dzień nauczyć się funkcjonować w kapitalistycznym świecie, tak różnym od dotychczasowego. Według Żurawlowa nikt nie przygotował Rosjan na moralne problemy związane z przejściem od własności ogólnopaństwowej do prywatnej, nie przygotował ich do walki każdego z każdym o najmniejszy kawałek «гигантского бесхозного пирога», czyli nowej Rosji[24].

## Przestrzeń w dramaturgii Galina

Układ topograficzny w dramaturgii Galina, choć pozornie niewielki objętościowo, stanowi jeden ze znaczących elementów charakterystyki bohaterów. Dokonana przez nich samoidentyfikacja w przestrzeni jest jednoznaczna z samoidentyfikacją społeczną, równie ważną zarówno dla „bohaterów marginalnych", jak i dla „nowych Rosjan". Do głosu dochodzi inne pojmowanie człowieka i jego miejsca w świecie — przywiązanie do rzeczy oraz rzeczywistości materialnej wysuwa się na pierwszy plan, a posiadane przedmioty zaczynają stanowić o człowieku.

Przestrzeń rzeczywista dramatów Galina jest na ogół dość wąska — w większości utworów akcja toczy się w jednym miejscu w ciągu doby. Ograniczona czasoprzestrzeń „tu i teraz" kontrastuje z rozbudowaną przestrzenią literacką. Ten system topograficzny nasuwa skojarzenia z binarnym schematem podziału świata, stosowanym przez Łotmana, który porządkował rzeczywistość na osi pionowego lub poziomego podziału[25]. Wyraźnie zaznacza się opozycja: regionalne — globalne. Regionalizm przestrzenny towarzyszy opisom tzw. starej inteligencji, z kolei globalizm jest właściwy nowobogackim.

---

[22] Н. Журавлев: *«Разве мы не мечтали в молодости о таком корабле?» Новая драматургия в поисках новых русских (нетеатральные заметки).* «Современная драматургия» 1998, № 1, s. 175—181.

[23] Ibidem, s. 177.

[24] Ibidem, s. 178.

[25] J. Łotman: *Problemy przestrzeni artystycznej*…, s. 312.

Terytoria przypisywane „bohaterom marginalnym" są małe i koncentrują się wokół miejsca zamieszkania oraz pracy. Egzystujący poza głównym nurtem życia społecznego ludzie charakteryzują się specyficznym przywiązaniem do posiadanych rzeczy i starych miejsc. Dbałość oraz troska o własność nie wynikają z samej chęci posiadania, ale wiążą się ze statusem społecznym posiadacza. Mieszkanie bohaterki dramatu ...*Sorry,* Niny Rassadiny, to jeden pokój, którego kobieta pod żadnym pozorem nie chce stracić.

> Комнату у меня отберут — останусь я вообще без площади. Знаешь, чего мне стоило комнату получить?[26]

— mówi do Jurija. Strach przed utratą swego małego miejsca na ziemi widać w całym jej zachowaniu. Dom, praca, najbliższa okolica są swego rodzaju gwarantami bezpieczeństwa. Lęk, że można postradać to, co się do tej pory z trudem zdobyło, jest konsekwencją trudności w odnalezieniu się w nowym systemie. Nie tylko przestrzeń Niny jest mała i ograniczona do kilku metrów — podobnie jest w przypadku bohaterek *Konkursu* (*Конкурс*). Niekiedy obszar ten zostaje jeszcze zmniejszony, a nawet pozbawiony prawa własności, jak w sytuacji Zudina (*Czeskie zdjęcie — Чешское фото*), który mieszka w teatrze, Konstantego (*Syrena i Wiktoria — Сирена и Виктория*), który cały czas spędza w malutkiej pracowni na uniwersytecie czy trupy teatralnej z *Anomalii* (*Аномалия*), której za dom przez większość dni w roku służy teatralny autobus. Te zamknięte przestrzenie (pokój, piwnica, kino) symbolizują zamknięte dusze bohaterów. Zmęczeni walką, bezradni wobec twardych reguł rządzących światem, niespełnieni zawodowo ludzie są uwięzieni w ryzach starych zasad moralnych. Nowa rzeczywistość z jednej strony ciekawi, a z drugiej — przeraża. Jednak strach przegrywa z pragnieniem lepszego życia. Bohaterowie podejmują próby wyrwania się z marazmu dotychczasowej egzystencji, która układa się zupełnie nie po ich myśli. Nina jest niespełnioną poetką, która zarabia na chleb, pracując w szpitalnej kostnicy («Я здесь в подвале пишу стихи…»[27]). Zudin jest utalentowanym, ale niedocenionym fotografem («И если бы мне вот сейчас сказали, Зудин, выбирай — или фотографировать, или на выбор — остальное, я сказал бы — смотрите в объектив, люди»[28]). Wszystkie bohaterki *Konkursu* są kobietami nieusatysfakcjonowanymi dotychczasowym życiem: Tamara jest muzykiem amatorem («Я сюда с аккордеоном пришла[29]»), Ninel marzy o aktorstwie («Я тоже участвовала в самодеятельности, в студенческом театре пантомимы»[30]),

---

[26] А. Галин: …*Sorry*. «Театр» 1992, № 3, s. 153.
[27] Ibidem, c. 157.
[28] Idem: *Чешское фото.*www.a-galin.ru [data dostępu: 18.12.2012].
[29] Idem: *Конкурс.* «Современная драматургия» 1999, № 3, s. 58.
[30] Ibidem, s. 57.

Olga zaś była artystką cyrkową («Я — актриса цирка!»[31]). Wiktoria (*Syrena i Wiktoria*) musi zarabiać na życie korepetycjami, zamiast zajmować się pracą naukową. Konstanty, aby mieć środki na jedzenie i badania astronomiczne, trudni się strzyżeniem psów nowobogackich:

> КОСТЯ. А в чем вы специализируетесь?
> ВИКТОРИЯ. В английской филологии. А вы ко всем своим достоинствам еще и стрижете собак?
> Правильно я вас поняла?
> КОСТЯ. […] Стригу собак… кошек… завиваю[32].

Z nastrojami psychicznymi bohaterów korelują otaczające ich miejsca i krajobrazy. Ciasne, małe pomieszczenia są odpowiednikiem ograniczonego komfortu psychicznego, uwięzienia duszy, która nie może znaleźć swojego miejsca. Atmosferę niespełnionych marzeń bohaterek *Konkursu* oddaje będące tłem akcji dramatu niszczejące kino, mające czasy świetności dawno za sobą. Stare, połamane krzesła, podupadające sale kinowe mogą służyć za metaforę życia bohaterek. I dla nich, i dla kina jednym z ważniejszych wydarzeń ostatnich dni jest przeprowadzany przez Japończyków konkurs. Podobnie sytuacja kształtuje się w utworze *Anomalia* — ludzie i miejsca ramię w ramię walczą o sens swojego istnienia. Trupa aktorska, która jeździ po kraju z przedstawieniami lalkarskimi, oraz żołnierze czekający na zakończenie służby w zamkniętej oficjalnie jednostce nie funkcjonują w pamięci społecznej, tak jak obszar, na którym się znajdują. Utraciwszy pozycję w macierzystym teatrze, lalkarze próbują znaleźć widzów na prowincjach. Jeżdżąc po kraju ze swoimi sztukami, wierzą, że przyjdzie ponownie czas sławy. Żołnierze zaś czekają na odgórne decyzje o opuszczeniu stanowisk — ich rodziny zostały już wykwaterowane, tylko oni zapomniani czekają w odseparowanej od świata jednostce:

> […] объект-то уже три года как закрывают. Офицеры семьи отправили. Понял ситуацию? Остались одни мужики[33].

Grupa niepotrzebnych już nikomu ludzi spotyka się w równie niepotrzebnym nikomu miejscu. Ta podwójna nieprzydatność, bezużyteczność społeczna, zrównanie człowieka z przestrzenią nadają komedii Galina tragiczny wydźwięk.

Naprzeciw tym smutnym krajobrazom stają mapy topograficzne „nowych Rosjan", nieograniczone obszarowo oraz mentalnie, na pozór radosne i satysfakcjonujące. Rosyjskich nuworyszy nie krępują schematy socjalistycz-

[31] Ibidem, s. 58.
[32] Idem: *Сирена и Виктория*. www.a-galin.ru [data dostępu: 18.12.2012].
[33] Idem: *Аномалия*. www.a-galin.ru [data dostępu: 14.12.2012].

nego myślenia, co jest często charakterystyczne dla „marginałów". Kapitalizm, własność prywatna, walka o swoje — pojęcia te nie wywołują u nich strachu, ale są obietnicą szybkich pieniędzy. Pozyskany kapitał jest jednoznaczny ze zdobywaniem nowych terytoriów. Jedną z najbardziej widocznych cech specyfikacji przestrzennej nowobogackich stanowi jej ogromna rozpiętość. „Nowi Rosjanie" swobodnie podróżują po świecie. Uwidocznia się ich brak przynależności topograficznej. Europa, Ameryka, Azja — cały świat stoi przed nimi otworem. Nie mają wyraźnie zaznaczonego centrum, jak w przypadku „bohaterów marginalnych". Ich dom jest raz w Moskwie, raz w Paryżu albo w Nowym Jorku. Im większy majątek, tym większy status, a tym samym większa liczba pokonywanych kilometrów. Nuworysze traktują świat bardzo ekspansywnie. Ich życie to ciągłe podboje kolejnych miejsc na mapach. Zmieniają adresy ze względów ekonomicznych, prestiżowych, a czasami dla kobiety. Razdorskij z *Czeskiego zdjęcia* mówi: «Затеял развод с женой и умчался с Леной в Париж»[34]. Bohaterowie Galina traktują miejsca przedmiotowo, wszystko wszak jest na sprzedaż. Razdroskij twierdzi: «Сделал в Саратове кое-какие покупки…»[35], mając na myśli nieruchomości. Jurij Zwonariew (*...Sorry*), słysząc rozmyślania Niny o spokojnym życiu we wsi Wiałka, zastanawia się, czy można ją kupić — ją, a może nawet całą gubernię:

> Звонарев. В какой губернии село?
> Нииа. В Рязанской.
> Звонарев. Можеть быть, поговорить с Эриком? Он все озирается — ищет, что купить можно. После шипра, не купить ли ему Рязанскую область?[36]

Konsumpcjonizm jest motorem działania tego typu ludzi. Postawa taka stała się zupełnie niezrozumiała dla przedstawicieli „starej inteligencji", którzy nie są w stanie wyobrazić sobie tak daleko sięgającego kapitalizmu. «…отрезанный ты ломоть…»[37] — takimi słowami reaguje Nina na plany Zwonariewa. Rozszerzenie przestrzeni życiowej przedstawicieli współczesnej elity powoduje jednoczesny jej podział — brak „nowym Rosjanom" środka, centrum, osi, wokół której mogliby budować swój świat. Fragmentaryczność ta jest przejawem globalizmu, a zarazem swoistej „bezdomności". Rodzinne miasto jest dla „nowych Rosjan" za małe, z kolei upragnione Moskwa, Nowy Jork lub Paryż są — mimo pozornego oswojenia — obce. Powstaje paradoksalna sytuacja — posiadając wspaniały dom, a nawet kilka domów, można odczuwać brak tego mitycznego ogniska domowego. W topograficznych

[34] Idem: *Чешское фото*…
[35] Ibidem.
[36] Idem: …*Sorry*…, s. 154.
[37] Ibidem.

związkach „nowych Rosjan" dom nie występuje jako oaza spokoju ani wentyl bezpieczeństwa. Domy nowobogackich są jedynie budynkami. Obserwuje się w nich niedostatek ciepła rodzinnego. Brak w nich atmosfery zrozumienia i oparcia. Uwarunkowane zostało to również tym, że równie łatwo jest im taką posiadłość zdobyć, jak też stracić. Razdorskij tak mówi o ewentualnym podziale majątku przy rozwodzie:

> Но когда уходит муж, у которого свои дома в Москве, а также банк и много магазинов, то для него это дорогое удовольствие. Или пихать в горло все, что она сможет проглотить или вернуться[38].

Zginął też topos ojczyzny, ciągle widoczny w przypadku bohaterów „marginalnych". Zwonariew, Razdorskij, Syrena są już obywatelami świata. Wśród tych, którzy emigrowali, można zarejestrować brak zupełnej przynależności narodowej — nie jest problemem zmiana narodowości, obywatelstwa, imienia.

> Жизнь меня сделала евреем, но если в конце концов она сделает меня испанцем я не буду сопротивляться. Почему бы нет?[39]

— słyszymy od Zwonariewa, podczas gdy Nina krzyczy: «Имя я не отдам!»[40], kiedy Jurij informuje ją o konieczności wyrobienia nowego paszportu w Izraelu. W środowisku emigrantów szczególnie istotna jest opozycja „tu" i „tam", opozycja „Rosja" i „zagranica", ze zdecydowaną przewagą zagranicy. Zarówno bohatera *...Sorry,* jak i emigrantki z dramatu *Grupa* charakteryzują uwielbienie dla obczyzny oraz wrogość do dawnej ojczyzny. Zachwytu tego nie podziela „stara inteligencja", która dostrzegając wady kraju ojczystego, ma świadomość, jak ważna jest tożsamość narodowa.

> Звонарев. Что ты должна этой стране? Что она тебе дала? Посмотри, что она с тобой сделала!
> Нина. А ты без нее кем стал? Приехал как кто? Приехал как лакей за тысячу долларов в день. Ну и что мне твоя тысяча? […]
> Там тоже нет свободы! Какая у тебя свобода? Нет никакой свободы вообще! Ты холуй у богатого Эрика, а говоришь о свободе! Я здесь, в подвале, пишу стихи и я свободнее вас![41]

Wśród „nowych Rosjan" mieszkających na stałe w kraju nie ma takiego wyobcowania narodowego, choć pochwały dla Zachodu są na porządku

---

[38] Idem: *Чешское фото*…
[39] Ibidem.
[40] Idem: …*Sorry*…, s. 152.
[41] Ibidem, s. 154, 157.

dziennym. Europa i Ameryka Północna funkcjonują jako synonimy prestiżu, elegancji, wysokiego statusu społecznego.

Oprócz opozycji horyzontalnej: regionalne — globalne można dostrzec opozycję wertykalną góra — dół, którą rozpatrzymy na przykładzie komunikacji. Bohaterowie „marginalni" zajmują przestrzeń niżej. Ich środkami transportu są metro, samochód, pociąg. Natomiast „nowi Rosjanie" przemieszczając się, zajmują przestrzeń wyżej — ich głównym środkiem lokomocji jest samolot, który oprócz zwyklej funkcji komunikacyjnej pełni również funkcję rozrywkową:

> Раздорский. Полеты над бездной уже не часто себе позволяю, и не в Москве, а где-нибудь в Малайзии... Сингапуре. Решил я себе устроить очередной полет. На белом лайнере, по трем океанам сопровождал я женский ансамбль танца, но не как в прежние времена — фотографом, а как главный спонсор, как, можно сказать, отец[42].

Przyglądając się stworzonym przez Galina postaciom „nowych Rosjan", można dojść do wniosku, że zdobywanie nowych terytoriów i ekspansywny styl bycia nie dają szczęścia. Razdorskij nie potrafi odpowiedzieć na pytanie, czy jest usatysfakcjonowany swoim życiem. Ciężko mu się przyznać, że mimo pozornej „wygranej" w rzeczywistości jest tak samo przegrany jak Zudin. Podobnie jest z pozostałymi bohaterami utworów dramaturga. Syrena traktuje lekcje angielskiego jako pretekst do rozmowy z Wiktorią. Pozbawiona przyjaciół bizneswoman pragnie stworzyć przyjacielską relację ze swoją nauczycielką («Я имею право поужинать… с подругой. Мы же подруги теперь!»[43]). Zwonariew chce zabrać Ninę do Izraela, żeby mieć kogoś „stamtąd" — z Rosji. Mimo zaaklimatyzowania się na obczyźnie mężczyzna nie czuje się do końca szczęśliwy, brakuje mu osoby, która podobnie jak on byłaby „obarczona" wielką Rosją. Tacy są właśnie bohaterowie Galina. Zarówno „nowi Rosjanie", jak i „stara inteligencja" są pełni uprzedzeń, kompleksów czy lęków, będących konsekwencją długotrwałej propagandy socjalistycznej. Wspólnym punktem obu grup jest dążenie do identyfikacji z otoczeniem i odnalezienie własnej tożsamości.

Według Aleksandra Wallisa, „ustalając swoje miejsce w społecznej i urbanistycznej strukturze miasta, jednostka zdaje sobie sprawę ze swojej tożsamości, która zawsze obejmuje jedynie wybrane przestrzenie i instytucje"[44]. Dążenie do identyfikacji z otoczeniem jest przyczyną bólu egzystencjalnego nie tylko „marginałów", ale również „nowych Rosjan". Jedni nie mogąc odnaleźć się w nowej rzeczywistości, nie mają własnej przestrzeni, a tym samym po-

[42] Idem: *Чешское фото*… .
[43] Idem: *Сирена и Виктория*. www.a-galin.ru [data dostępu: 14.12.2012].
[44] A. Wallis: *Miasto jako system społeczny*. Warszawa 1990, s. 70.

zbawieni są tożsamości. Drudzy zaś, pozornie posiadający ogromne terytoria, tak naprawdę nie mają w pełni żadnego z nich i również szukają sensu swojego istnienia. Pragną przynależności do jakiejś grupy społecznej, która da im oparcie i bezpieczeństwo, jednak w świecie tak bardzo materialnym, w którym konsumpcjonizm i niezdrowa konkurencja rządzą, nie są w stanie znaleźć niczego, co mogłoby ich połączyć.

Niniejsza analiza dowodzi, że sposoby percepcji przestrzeni zależą w dużej mierze od kondycji bohatera: przestrzeń postaci „wykluczonych" często ograniczają różne czynniki wewnętrzne i zewnętrzne, „bohaterowie marginalni" próbują za wszelką cenę utrzymać swój kawałek miejsca w świecie, podczas gdy „nowi Rosjanie" w pewien sposób przejmują kontrolę nad światem. Rozszerzeniu ulegają i przestrzeń realna (fizyczna), i przestrzeń mentalna (psychiczna). Świat niejako współtworzy „nowych Rosjan". Podróże, posiadane rzeczy są integralną częścią ich jestestwa. W tym czasie dla „wykluczonych" świat jest wrogi, nieprzyjazny, staje się agresorem, próbuje się wedrzeć i zmienić (co bywa często odbierane jako zniszczenie) stary porządek rzeczy. Wiązać się to może z lękiem przed nowym. Poznanie nowego świata może doprowadzić do likwidacji dotychczasowego. Bohaterowie nie są gotowi na zostawienie znajomego ładu. Świat „nowych Rosjan", mimo pozornego dobrobytu, kryje w sobie taką samą potrzebę identyfikacji z otoczeniem, jak świat „starej inteligencji".

Być może najlepiej oddaje sytuację przywoływany już w niniejszym szkicu Żurawlow:

> Мы, повторюсь, все в чем-то новые русские и (чтоб ты жил в эпоху перемен!) — маргиналы как по отношению к эпохе, уходящей на наших глазах, эпохе полностью нашей же, так и по отношению к наступающей, которую мы же и творим, не ведая что именно[45].

[45] Н. Журавлев: *«Разве мы не мечтали в малодости о таком корабле?»*…, s. 179.

Паулина Харко-Клекот

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СВЯЗИ «НОВОЙ РОССИИ» — ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ ПЕРЕСТРОЙКИ В ДРАМАТУРГИИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИНА

Резюме

Статья является попыткой пространнственного анализа произведений А. Галина написанных после 1989 года. В ней представляется топографическая и психологическая контрастность «маргинальных героев» и «новых русских». На основе текстов драматурга (*Чешское фото, Группа, Сирена и Виктория, Аномалия, ...Sorry)* указана связь ограниченного пространства с ограниченными жизненными способностями среди «маргиналов» и соотношение расширенного пространства с социальной позицией среди «новых русских».

Слова ключи: «новые русские», «маргинальные герои», общественная драма, ограниченное пространство.

Paulina Charko-Klekot

## SPACIOUS CONNECTIONS OF A "NEW" RUSSIA — A LANDMARK AFTER "PERESTROIKA" IN DRAMATURGY BY ALEKSANDR GALIN

Summary

The article is an attempt of a spacious analysis of works by Aleksandr Galin written after 1989. Topographical and psychological images of "marginal characters" and "new Russians" were contrasted here. The analytical basis constitutes such works as Anomaly, Czech picture, Group, …*Sorry*, The Siren and the Victoria. Basing on them, the author shows a relationship between a limited space and limited life possibilities of "marginals" and a relationship between a broadened space and a social position of 'new Russians".

Key words: "new Russians", perestroika, "old intelligentsia", social drama

# Tajemnicza przestrzeń transcendencji
# O *Bursztynowym jabłku* Haliny Twaranowicz

*Beata Siwek*

Zadaniem twórcy jest nie tylko doświadczenie „nieznanego", które pozwoli mu zaznać jego *psyche*, ale także transpozycja olśnienia w poetycki przekaz. I z tego zadania białoruska poetka, Halina Twaranowicz, wywiązuje się po mistrzowsku, rozwijając, modyfikując czy tworząc wreszcie środki poetyckie, zarówno werbalne, jak i wersyfikacyjne, dzięki którym przekazuje niezwykłość doznań, zawierających w sobie ducha, poznanie, wyobraźnię i wzmacniających proces komunikacji. Poetka urodziła się 17 lutego 1955 roku we wsi Darahanawa w obwodzie Mohylewskim. Jest absolwentką Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, obecnie — profesorem katedry filologii białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku, redaktor naczelną rocznika „Studia Wschodniosłowiańskie" (wydawanego od 2001 roku) oraz rocznika naukowo-teoretycznego „Białorutenistyka Białostocka" (wydawanego od 2009 roku), autorką licznych prac historycznoliterackich i komparatystycznych poświęconych literaturze białoruskiej oraz związkom literatury białoruskiej z literaturą polską i literaturami narodów byłej Jugosławii (m.in. *Маральны свет героя: Беларуская і югаслаўская ваенная проза 60—70-х гг.*, 1986; *Пакутаю здабыты мір: Тыпалогія характару ў беларускай і славенскай прозе,* 1991; *Пад небам Айчыны. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, 2005), współautorką *Гісторыі беларускай літаратуры XX ст.* (T. 1—4, 1999—2002), autorką zbiorków poetyckich *Ускраек тысячагоддзя* (1996), *Верасы Дараганава* (2000), *Чацвёртая стража* (2004), wreszcie — tłumaczką poezji serbskiej i polskiej.

Wymieniona tu została zaledwie skromna cząstka naukowego i artystycznego „dzieła" Twaranowicz. Miejsce szczególne w tym dorobku stanowi bez wątpienia ostatni zbiór wierszy — *Bursztynowe jabłko* (*Бурштынавы яблык*), wydany w 2010 roku nakładem, istniejącej od 1990 roku, Biblioteki Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża", kierowanej przez Jana Czykwina.

Już pierwsze wiersze zamieszczone w tym tomiku, wokół którego ogniskować się będą niniejsze rozważania, wskazują na wyraźne nacechowanie aksjologiczne tej poezji oraz na istotną rolę doświadczenia wiary chrześcijańskiej. Tradycja chrześcijańska należy do głównych zjawisk kulturowych kształtujących literaturę polską. Jest to zwykle siła inspirująca i prowokująca, dająca możliwości różnorodnego przetworzenia biblijnych czy może raczej — szerzej — sakralnych motywów[1]. Jednakże w przestrzeni literatury białoruskiej tematyka religijna podejmowana jest niezwykle rzadko. Za wyjątkowe można zatem uznać liryczne teksty białoruskiej poetki zanurzone w żywiole religijnym. O przyczynach tak nikłej obecności problematyki sakralnej w poezji białoruskiej Jan Czykwin pisze:

> Gdyby spojrzeć na białoruską poezję XX wieku przez pryzmat jej duchowego wymiaru, to można by stwierdzić, że ma ona niemal całkowicie świecki charakter (może za wyjątkiem poezji przełomu lat 80.-90.), ponieważ problem stosunku do Boga, stanowi tu zjawisko marginalne. Związane jest to zapewne nie tylko z faktem dominacji wulgarno-socjologicznego schematyzmu i wszelakich dyktatów ideologicznych, ale też i z tym, że problemy religijne z różnych względów nie przyciągały uwagi białoruskich pisarzy. Nie byli oni poszukiwaczami Boga. Religia nie stała się dla nich źródłem wyższych idei, poetyckich obrazów i motywów[2].

Tradycja czy może raczej świadomość chrześcijańska w wierszach Twaranowicz ujęta jest w stylu kerygmatycznego przeświadczenia i w sposób wyrazisty eksponuje postawę wyznawczą. Dzięki niej wykreowany w analizowanych tekstach podmiot liryczny nieustannie dąży do poznania ukrytego sensu świata, obnaża wielobarwne przestrzenie swojej duszy i serca, nie poddaje się rozpaczy i zwątpieniu — po prostu jest. Istnieje w całym bogactwie i biedzie swego jestestwa, w grzechu i w cnocie, w nienawiści i w miłości, w zwątpieniu i w wierze, w rozpaczy i w niegasnącej nadziei. Żyje w swoim ułomnym, grzesznym ciele i w swojej pięknej, nieśmiertelnej duszy, która choć czasem spogląda w stronę ciemności, to jednak ostatecznie podąża w stronę światła, wieczności. Wiara, Nadzieja, Miłość, Wieczność, Światło — to nie są zwykłe, przypadkowe słowa. Stanowią one klucz do przestrzeni transcendencji wykreowanej w poezji Twaranowicz. Są pejzażem jej duszy.

W refleksji literaturoznawczej nad zagadnieniem transcendencji nie sposób uciec od filozoficznych dociekań Immanuela Kanta, który spopularyzował ten termin, znany już wcześniej w przestrzeni kultury rzymskohellenistycznej. Jak konstatuje o. Jarosław Kupczak, problematyka transcendentalna

---

[1] Patrz na ten temat: W. Gutowski: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 25.

[2] Я. Чыквін: *Паэтычная тыпалогія (Праблема стаўлення да Бога ў беларускай паэзіі XX стагоддзя*. В: Idem: *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*. Беласток 2005, s. 36; tłum. — B.S.

pojawiła się w myśli filozoficznej Kanta w wyniku epistemologicznej refleksji nad możliwością metafizyki. Wskazywała na aprioryczne struktury ludzkiego umysłu, umożliwiajace, a zarazem warunkujące poznanie rzeczywistości[3]. Kant odróżniał problematykę transcendentalną od transcendencji człowieka, która wskazuje na fenomen przekraczania (sięgania poza i ponad), obecny w sferze wolitywnej i poznawczej człowieka[4]. Problematyka transcendencji człowieka jest żywo obecna zarówno w myśli filozoficznej, jak i teologicznej Karola Wojtyły, który czerpał ważne dla jego personalistycznej antropologii inspiracje z myśli Kanta. W książce *Osoba i czyn* z 1969 roku Wojtyła wyróżnił transcendencję poziomą i pionową podmiotu. Transcendencja pozioma obejmuje wykraczanie podmiotu poza siebie w aktach chcenia i poznania. Transcendencja pionowa dotyczy samostanowienia podmiotu, który w aktach chcenia nie tylko dokonuje wyboru między różnymi dobrami (wartościami), ale także (i przede wszystkim) kształtuje siebie[5].

Jak modeluje przestrzeń transcendencji Halina Twaranowicz? Czy jest to przestrzeń dychotomiczna, czy może raczej jednorodna? Czy posiada miejsca szczególnie uprzywilejowane, wyjątkowo znaczące, czy może jest jednolita i spójna? — można postawić tego typu pytania.

Przestrzeń transcendencji Twaranowicz rozciąga się między niebem i ziemią, między pragnieniem nieśmiertelnej duszy i ułomnością ludzkiego ciała, które tak uporczywie i konsekwentnie dąży do przekraczania wszelkich granic, chce wznieść się „poza" i „ponad". W swoich niepowtarzalnych wierszach białoruska poetka tworzy wielobarwne, plastyczne i pełne tajemnicy obrazy ludzkiej duszy, dążącej ze wszech miar do odnalezienia utraconej niewinności, zdeptanej nadziei i zagubionej prawdy. Przedstawia duszę wiecznie niezaspokojoną, wyrywającą się wciąż dalej, sięgającą wciąż wyżej:

Калі набягае раса нябесная,
Убіраецца ў сілу маленне.

Пасмялелыя праталіны душы маёй
Нараджаюць сціплыя кветкі лагоды.

Яна струменіць у Вечнасць, туды,
Дзе губляюцца час і прастора зямныя.

---

[3] J. Kupczak OP: *Transcendencja i transcendentalność w teologicznej antropologii Karla Rahnera i Jana Pawła II*. W: *Testi Ioannis Pauli II. Księga jubileuszowa z okazji 70. urodzin Jego Eminencji księdza kardynała Stanisława Dziwisza Metropolity Krakowskiego i Wielkiego Kanclerza Papieskiej Akademii Teologicznej*. Red. ks. S. Koperek CR. Kraków 2009, s. 183—201.

[4] I. Kant: *Krytyka czystego rozumu*. Warszawa 1959, T. 1, s. 59—90.

[5] Por. Jan Paweł II: *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa.* Red. T. Styczeń. Lublin 2011, s. 132—133.

Мы маем іх тут, каб, зведаўшы аднойчы берагі,
Назаўжды стаць удзячнымі — ТАМ... [6]
( *** Калі набягае раса, s. 6)

Pejzaż duszy, pejzaż wewnętrzny był chwytem z upodobaniem wykorzystywanym przez symbolistów, którzy chcieli przedstawić przygody duszy poszukującej Absolutu. Nieobcy jest także poetom współczesnym. Twórczość białoruskiej poetki dowodzi tego ze zdwojoną siłą.

Już Jurij Łotman zauważył, że przestrzenny model świata w utworze literackim przywołuje jakości o charakterze nieprzestrzennym, ponieważ w dziele literackim przestrzeń powiązana jest z innymi pojęciami funkcjonującymi w naszym obrazie świata. Relacje przestrzenne w literaturze mogą więc metaforycznie wyrażać owe zależności nieprzestrzenne — modelować znaczenia zaczerpnięte ze wszelkich możliwych systemów semiotycznych. Według rosyjskiego semiotyka specyficzny język relacji spacjalnych tworzyły opozycyjne cechy przestrzeni, które mogły nieść dodatkowe znaczenia, religijne, etyczne czy polityczne[7]. Tak też dzieje się w wierszach Twaranowicz, które w sposób wyrazisty eksponują dychotomiczny charakter przestrzeni duszy czy szerzej — przestrzeni transcendencji, a zatem opozycje: góra — dół, wysokie — niskie, bliskie — dalekie, ograniczone — nieograniczone, otwarte — zamknięte, stanowią swoisty kod, pozwalający dotrzeć do istoty kreowanej rzeczywistości, opisać ją i zrozumieć. Białoruska poetka dąży do ukazania doświadczeń wewnętrznych i przeżycia podstawowych sytuacji granicznych:

Іісус-
Айчына.
Горняй мары —
жальба і надзея.
У бясконцасць —
працяг жыцця.
(***_Iicyc_, s. 13)

Jak trafnie zauważa Manfred Lurker, dla nikogo z ludzi myślących nie jest tajemnicą, że nasz świat przeżywa autentyczny kryzys, którego rozwiązanie zdecyduje o być lub nie być ludzkości. Współczesny człowiek zdaje sobie wprawdzie sprawę z własnego istnienia, lecz w wielu przypadkach nie zna już jego sensu[8]. W kontekście przytoczonych słów wiersze białoruskiej poetki

[6] Wszystkie cytaty z tekstów źródłowych podaję za: Г. Тварановіч: *Буртынавы яблык*. Беласток 2010.

[7] Por. J. Łotman: *Zagadnienie przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W: *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowa. Przedmowa S. Żółkiewski. Warszawa 1977, s. 240—242.

[8] M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przeł. R. Wojnakowski. Warszawa 2011, s. 9.

nabierają szczególnego znaczenia, ponieważ pozwalają zatrzymać się na tym, co najważniejsze, przenikają do samej głębi ludzkiej duszy, nie pozostawiają obojętnym, wskazują drogę, odciskają — tak istotny częstokroć w życiu poszukującego czy zagubionego człowieka — ślad.

O znaczącej roli śladu ks. Józef Tischner pisał:

> Szukać Boga, to jakby iść za śladem. Nie oznacza to, że idzie się w przeszłość. Nie szuka się raju na zawsze utraconego, lecz ziemi od wieków obiecanej. […] Ślad nie jest śladem na piasku lub śladem na śniegu. Jest śladem na twarzy innego. Idąc po zwykłych śladach, porzucamy jeden, by móc znaleźć obok następny, ale tego śladu, którym jest twarz innego, porzucić nie możemy. Jest to bowiem „ślad na śladzie" — idziemy za tym, kto znalazł się na śladach Boga[9].
>
> Twarz innego jest śladem Transcendencji. Przyjmować innego znaczy więc zarazem dochodzić do Boga. Dochodzimy do Boga dając świadectwo o innych. […] Słowem kluczowym opisującym spotkanie jest twarz. Rzeczy mają wyglądy, ludzie mają twarze. Rzeczy zjawiają się poprzez wyglądy, twarze objawiają się. Twarze są śladami Transcendencji[10].

W świecie poetyckim Haliny Twaranowicz takich śladów jest wiele. Dzięki nim przestrzeń ludzkiej egzystencji wypełnia się światłem i pozwala zbliżyć się do zagadki nieskończoności. To one sprawiają, że szczególne miejsce w przestrzeni transcendencji Twaranowicz zajmuje człowiek. W utworach *** *Są ludzie* (*** *Ёсць людзі*…), *** *Czy mam prawo* (*** *Ці маю права*…), *** *Spotkały się* (*** *Стрэліся*...) ta myśl pobrzmiewa bardzo wyraźnie. Światło nie tylko oznacza tu Boską iluminację, lecz również dotyka człowieczeństwa w człowieku:

Ёсць людзі,
  у якіх уваходзіш,
  быццам у Храмы...
Дзе льецца святло
  і прарастае
    увачавідкі
зямля ў Неба...
(***_Ёсць людзі_…, s. 72)

Należy podkreślić, że religijność tekstów Twaranowicz jest nie tylko kwestią tematyki czy słownictwa, ale także totalnego odniesienia jego semantycznej wymowy do sfery *sacrum*. Jak zauważa Maria Jasińska-Wojtkowska, niezaprzeczalnie religijny charakter utworu, zwłaszcza gdy powtarza się częściej w twórczości danego autora, skłania badacza do wciągania w obręb swych zainteresowań światła, które takie utwory nieuchronnie rzucają na autora —

[9] J. Tischner: *Filozofia dramatu*. Paris 1990, s. 47.
[10] Ibidem, s. 48.

według prostej zasady: „moje dzieło świadczy o mnie”[11]. Jak zatem podkreśla polska badaczka, pełna religijność jest wyznawstwem, świadectwem. W przestrzeni transcendencji Twaranowicz ślady kontaktów z religią odnaleźć można w zasadzie na każdym poziomie organizacji jej tekstów — są to przede wszystkim słowa bądź większe całostki znaczeniowe związane z *sacrum*, stosowane przez białoruską poetkę formy stylistyczne, tematy, motywy, figury semantyczne, różnorodne obrazy, sceny, postaci przejęte z realnej, konkretnej sfery rzeczywistości — kultu, Biblii czy autentycznych wydarzeń historii Kościoła. Na podstawie wierszy białoruskiej poetki można mówić o jakościowym charakterze relacji *homo religiosus* i *sacrum*, od pełnej afirmacji i kultu do poszukiwań, wątpliwości i buntu. Zdecydowanie częściej Twaranowicz wskazuje jednakże na odwrotny kierunek relacji człowieka z sacrosferą — od poszukiwań, buntu i wątpliwości do pełnej afirmacji i kultu:

Ён наперад ведае
кожны мой уздых —
не тое, што стогн.
І нешта такое ведае,
чаго мне зараз пабачыць
нельга нават здаля,
бо звыш майго зроку.
Ён — беражлівы, спагадлівы,
а я шчымлюся за ласкаю […]

Шчаслівая!
Магу сабе дазволіць
Удыхаць і стагнаць —
Даверлівае дзіця
Лія ног
Бацькі-Бога[12].
(***_Ён наперад ведае_, s. 140)

W książce *Wśród szyfrów transcendencji* Wojciech Gutowski stawia niezwykle istotne pytanie: Czy po skrajnie pesymistycznej diagnozie metafizycznej Artura Schopenhauera, po demaskatorskich diatrybach Fryderyka Nietzschego, po demitologizacji religii przez neoheglistów i Ernesta Renana, po relatywizmie religioznawstwa porównawczego, Ewangelie mogą być odczytane jako żywe źródło wartości i duchowa inspiracja?[13] To pytanie, które najpierw nurtowało młodopolskich poetów i pisarzy, a później wielokrotnie powracało, zarówno w przestrzeni literatury, jak i w refleksji historycznolitera-

[11] M. Jasińska-Wojtkowska: *Horyzonty literackiego sacrum*. Lublin 2003, s. 29.

[12] Wszelkie cytaty z tekstów źródłowych przytaczam za: Г. Тварановіч: *Буртынавы яблык*. Беласток 2010.

[13] W. Gutowski: *Wśród szyfrów transcendencji*…, s. 51.

ckiej, teraz również zdaje się pytaniem fundamentalnym. Nie można bowiem mówić o przestrzeni transcendencji w poezji Twaranowicz bez odniesienia jej do tego życiodajnego źródła, którym jest Słowo Boże. To dzięki niemu człowiek przenika przez zewnętrzną powłokę świata, widzi więcej i sięga dalej — dotyka rzeczywistości niewidzialnej, rozciągającej się w przestrzeni wiary:

Святочная
Дуга завету Божага
услед магутнае залеве
па надвячорка чыстым ззяні
пра моц і вернасць Слова
напомніць паспяшае тым,
хто шчыра жджэ…
(Тройца: *Духаў дзень*, s. 85)

Szczególne miejsce wśród biblijnych obrazów i motywów obecnych w wierszach białoruskiej poetki zajmuje obraz Chrystusa i jego odkupieńczej śmierci na krzyżu. Motyw ofiary Chrystusa za każdym razem ewokuje obecność Transcendencji i Nieskończoności oraz łączy się z przeżyciami ludzkiego ducha. Tak liczne odniesienia do śmierci Chrystusa na krzyżu rodzą w wierszach Twaranowicz pytanie o Tajemnicę Odkupienia, odsłaniają jednocześnie problem ludzkiego cierpienia. Cierpienie Chrystusa ma wartość metafizyczną:

Углядаюся ўглыб свае душы,
зашчэмленай жорнамі тугі.
Цемраю сонечны день перацяты.
Паволі гасну
і быццам
знікаю,
але яшчэ знаю,
што
ўсё існае нараджаецца ў пакуце,
бо аднойчы,
- і мяне ратуючы, -
быў раскрыжаваны
самы светлы ў Сусвеце Чалавек...
(****Углядаюся ўглыб*…, s. 20)

Osoba Boga Cierpiącego stanowi w przytoczonym utworze wartość najwyższą, jest źródłem siły i nadziei dla każdej wątpiącej duszy, dla wszystkich upadających pod brzemieniem swojego losu. Można by powtórzyć za Lurkerem, że w misterium krzyża następuje połączenie wszelkich przeciwieństw. Linia pozioma łączy się z pionową, to, co tkwi w ziemi, łączy się z tym, co wznosi się ku niebu. Po najgłębszym poniżeniu następuje wywyższenie do najwyższego bytu. Krzyż odsyła nas zatem poza czas i przestrzeń, staje się

pomostem do czegoś innego, niezbadanego. Pozwala uświadamiać sobie, że wszystko, co przemija, to jedynie parabola wiecznego bytu[14].

Bóg w poezji Haliny Twaranowicz jest nie tylko Bogiem cierpienia, ofiary, ale też Bogiem miłości. Śmierć nie jest tu kresem, ale początkiem nowego życia. Poetka w wielu tekstach pogłębia antropologiczny i religijny sens chrześcijaństwa, nadaje mu wyższy wymiar:

Па ўсведамленні залежнасці
Гаючая сіла вяртання
да Першакрыніцы — Хрытова Крыжа,
Гасподняй расплаты Сабою.
(***_Па ўсведамленні_, s. 109)

Podmiot liryczny wierszy Twaranowicz jest typowym, choć wykreowanym w sposób niepowtarzalny, *homo religiosus*, człowiekiem otwartym na duchowy wymiar bytu, podążającym w stronę *sacrum* — i to *sacrum* jawnie chrześcijańskiego. Ślady obecności Boga dostrzega on także w przyrodzie, w naturze pełnej cudowności, która stanowi częstokroć środek porozumienia między człowiekiem a Stwórcą.

W utworach tych sens egzystencji zostaje człowiekowi dany poprzez instancję wobec niego transcendentną. Najważniejszym zadaniem staje się odkrycie powołania — powołania danego od Boga. Z wielu wierszy wyłaniają się pytania: Jakie jest moje miejsce w Bożym planie? Jak żyć, żeby wypełnić swoje przeznaczenie? Podmiot liryczny wierszy Twaranowicz, doświadczający tych fundamentalnych, ludzkich dylematów, niezmiennie dostrzega twardy punkt oparcia w Bogu, będącym gwarancją sensu i spełnienia, wymykającym się rozumowi i wyobraźni:

Сусвет распасцёрты над лёсам маім.
Жыцця светаноснага крыж
уздыхам адным працінае глыбіні вякоў.
Абноўленай існасці шлях
рыхтуецца ў ранак Хрыстоў...
(***_Сусвет распасцёрты_, s. 21)

Według Wojciecha Gutowskiego:

> Dramat naszego czasu polega na tym, iż mieszkaniec cywilizacji XX wieku odczytując tradycję chrześcijańską popada w tragiczną sprzeczność — pozbawiony doświadczenia *sacrum*, usiłując wypowiedzieć siebie w symbolice chrześcijaństwa petryfikuje ją, odbiera jej życie. W konsekwencji zabija mowę religii, sam siebie coraz głębiej okalecza, uniemożliwia przeżycie teofanii i czyni siebie więźniem języka, który sam zdegradował. W rezultacie pozostaje samotny z bezmiarem cierpienia i z naiwnością swych nadziei[15].

[14] M. Lurker: *Przesłanie symboli*…, s. 51—53.
[15] W. Gutowski: *Wśród szyfrów transcendencji*…, s. 153.

Wiersze Haliny Twaranowicz prezentują sytuację zgoła inną. Stanowią żywe świadectwo ugruntowanej wiary. Pokazują to, czego większość ludzi nie potrafi dostrzec: nieznane głębie, ukryte sensy życia. Odkrywają świat ducha, który karmi się Słowem. Jest w tej poezji niegasnące metafizyczne światło, jest nadzieja i pełna ufności wiara, jest Człowiek.

Бэата Сивек

**ТАИНСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ТРАНСЦЕНДЕНЦИИ *ЯНТАРНОЕ ЯБЛОКО* ГАЛИНЫ ТВАРАНОВИЧ**

Резюме

Данная статья сосредоточивается на вопросе трансцендентного пространства в творчестве Галины Тваранович. Названная категория анализируется на материале сборника стихов *Янтарное яблоко*, в котором белорусская поэтесса, ранее не встречавшимся в белорусской литературе образом, представляет религиозную проблематику, стремится показать внутренний опыт человека и ключевые экзистенциальные дилеммы. Свойственная этой поэзии аксиологическая нагрузка и значимая роль опыта христианства здесь показаны в широком философско-антороположическом контексте.

Слова ключи: трансценденция, пространство, Бог, аксиология

Beata Siwek

**A MYSTERIOUS SPACE OF TRANSCENDENCE ON *AN AMBER APPLE* BY HALINA TWARANOWICZ**

Summary

The article concentrates on the phenomenon of the space of transcendence in poetry by Halina Twaranowicz. The very issue is analysed on the basis of a collection of poems *An amber apple* where a Belarusian poet exposes a religious theme, as well as aims at showing internal experiences and fundamental existential dilemmas in a way that has not been found in the space of the Belarusian literature so far. Axiological marking and an important role of experiencing the Christian faith, typical of this poetry, were presented in a wider philosophical-anthropological context.

Key words: transcendence, space, God, axiology

# *Metro 2033*, czyli postapokaliptyczna przestrzeń labiryntu

*Andrzej Polak*

Opublikowany w roku 2005 utwór młodego rosyjskiego prozaika Dmitrija Głuchowskiego[1] nadal cieszy się niesłabnącą popularnością i zgodnie uznawany jest za kultową powieść postapokaliptyczną. Początki nie były jednak tak obiecujące. Pierwszy wariant utworu (krótszy od wersji książkowej) nie znalazł uznania wśród wydawców i ostatecznie w roku 2002 został zamieszczony przez pisarza w Internecie. Ulegając sugestii czytelników, Głuchowski postanowił go rozbudować i nieco zmienić fabułę. Nowa wersja *Metra* szybko znalazła wydawcę, a Rosjanie wręcz oszaleli na jej punkcie. Wkrótce też powstały liczne powieści-naśladownictwa[2]. W 2009 roku Głuchowski opublikował *Metro 2034*, nie jest to jednak, jak można by przypuszczać, kontynuacja wcześniejszej powieści, lecz historia równoległa, z innymi bohaterami.

Przez krytykę utwór został przyjęty z mniejszym entuzjazmem. Autorowi zarzucono m.in. nieznajomość techniki oraz zasad genetyki. Zdaniem specjalistów moskiewskie metro nie jest przygotowane na długi pobyt tak dużej liczby ludzi (około 50—70 tys.), choć zaprojektowano je i wykonano jako ogromnych rozmiarów schron. Opisane w powieści różnorakie mutacje

[1] Głuchowski (rocznik 1979) przez kilka lat był zagranicznym korespondentem we Francji, Niemczech i Izraelu. Pracował m.in. dla „Radia Rosji", „Deutsche Welle", „Euronews", „Russia Today". Oprócz powieści *Moskwa 2033* jest autorem zbioru opowiadań *Ночь*, *Рассказов о животных* i sztuki *INFINITA TRISTESSA*. Opublikował też powieść *Сумерки* (2007), a wiosną 2009 roku — *Metro 2034*. Najnowszy utwór Głuchowskiego nosi tytuł *Рассказы о Родине* (2010).

[2] Więcej na ten temat zob. np. w: K. Kowalewska: *Okno na świat: „Metro 2033"*. http://ksiazki.polter.pl/Okno-na-swiat-Metro-2033-c20851 [data dostępu: 19.11.2012]; M. Frenkiel: *Mad max w moskiewskim metrze*. http://czytelnia.onet.pl/0,87694,0,43849,recenzje.html [data dostępu: 21.11.2012]; Д. Смоленский: *Дмитрий Глуховский. «Метро 2033»*. http://www.proza.ru/2009/03/29/687 [data dostępu: 13.11.2012]. Powieść Głuchowskiego nie tylko zyskała status kultowej, ale zapoczątkowała nadto międzynarodowy projekt „Metro 2033", który skupia utwory poświęcone tematyce postapokaliptycznej, ukazujące świat po wojnie atomowej.

nie mogły powstać w tak szybkim czasie — od wojny atomowej minęło raptem 20 lat. Pisarzowi wytknięto też błędy *stricte* literackie: akcja utworu oraz postacie bohaterów są niedopracowane i wtórne[3]. Jak odnotowuje Dmitrij Smolenski, powieść ta — ani dobra, ani zła — nie jest obciążona zbyt skomplikowanym psychologizmem, z pewnością nie ratuje jej też filozoficzny banał na temat upływu i istoty czasu oraz przeznaczenia człowieka[4]. Nieco życzliwiej ocenia utwór Kinga Kowalewska, która chwali autora za perfekcyjnie dopasowane szczegóły i detale. Jej zdaniem Głuchowski przekonująco opisuje zarówno sam wygląd metra, jak i codzienne życie jego mieszkańców[5]. Z kolei Bartosz Szczyżański zwraca uwagę na atrakcyjne i wyjątkowo udane połączenie dusznych przestrzeni, surrealistycznych wizji i pobrzmiewającej w tle wielkiej przeszłości ludzkiej. Wszystko to składa się na niezwykły klimat utworu. Krytyk docenia też talent narracyjny Głuchowskiego — opowieść swą kreuje on powoli, umiejętnie rozwija akcję, cały czas panuje nad jej tempem[6]. *Metro 2033* to utwór o zetknięciu człowieka z Nieznanym — stwierdza Monika Frenkiel, zauważając jednocześnie, że w swym filozofowaniu, mistyce i fatalizmie powieść ta jest bardzo rosyjska. Niczym w greckiej tragedii, cokolwiek zrobi główny bohater, i tak będzie to złe wyjście[7].

Powieść Głuchowskiego odniosła sukces z dość oczywistych powodów. Jak przekonuje jej autor:

> Моя книга приоткрывает некоторые из его [metro — A.P.] секретов. Кроме того, наше метро — это действительно лучшее противоатомное бомбоубежище в мире. Вероятность ядерной войны растёт день ото дня, достаточно почитать ежедневные новости об испытаниях новых американских и российских ракет[8].

Jak podkreśla Marija Galina, w Rosji i w krajach sąsiednich metro postrzegane jest jako wieloznaczny, niemal sakralny symbol, tajemnicza przestrzeń wypełniona nie tyle zwyczajnymi stacjami i korytarzami, co „podziemnymi pałacami" i „sekretnymi tunelami". W tym świecie, na powszechnie znane miejsca i łatwo rozpoznawalne nazwy, nakłada się postapokaliptyczne udziwnienie, dzięki któremu czytelnik spogląda na nie innymi oczami[9]. W strukturę powie-

---

[3] М. Галина: *Фантастика / Футурология. Мир без солнца.* «Новый Мир» 2010, № 8. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/8/ga21-pr.html [data dostępu: 21.11.2012].

[4] Д. Смоленский: *Дмитрий Глуховский. «Метро 2033»*…

[5] K. Kowalewska: *Okno na świat*…

[6] B. Szczyżański: *Gorzka postapokaliptyczna przypowieść*. http://ksiazki.polter.pl/Metro-2033-Dimitrij-Gluchowski-c21242 [data dostępu: 20.11.2012].

[7] M. Frenkiel: *Mad max w moskiewskim metrze*…

[8] П. Сергеева: *Россиянин завоевал «Нобелевку» по фантастике***.** http://www.vz.ru/society/2007/10/12/116973.html [data dostępu: 21.11.2012].

[9] М. Галина: *Фантастика / Футурология*…

ści wpisano szereg miejskich legend, przede wszystkim związanych z metrem. Utwór obfituje w poddaną aktualizacji „podziemną mitologię", zgodnie z którą w metrze można się natknąć na przerażające mutanty, podobne do zwierząt istoty chtoniczne i oczywiście drugie, tajne metro (tzw. metro-2). Według tych opowieści, metro jest miejscem koncentracji sił niewytłumaczalnych, wrogich, stanowi „przejście" pomiędzy „naszą" rzeczywistością a światem „podziemnym", obejmuje system korytarzy wiodących wprost do piekła[10]. Przynajmniej kilka z tych legend i historii znalazło zastosowanie w świecie opisanym przez Głuchowskiego. Jak odnotowuje M. Galina, ten chtoniczny, podziemny świat różni się od naszego dwoma parametrami. Po pierwsze, brakuje tu dychotomicznego, elementarnego rozróżnienia na „prawdę" i „fałsz", co powoduje zanikanie jedynej prawdziwej rzeczywistości, zastępowanej przez szereg możliwości równoległych. Po drugie, nieobecny jest tu czas biegnący liniowo, jednostajnie[11] — dlatego tak łatwo wypaść z przypisanych nam czasu i przestrzeni.

*Metro 2033* pozostaje w ścisłym związku z modnym ostatnimi czasy gatunkiem antyutopii. Utwór ten można postrzegać jako kolejną powieść-ostrzeżenie. Zdaniem jej autora Orwell i Zamiatin opisywali dominację państwa, całkowite podporządkowanie mu jednostki. Ludzi urodzonych na przełomie epok (jak rozumiem, pisarzowi chodzi o koniec zimnej wojny i rozpad systemu radzieckiego), na gruzach imperium, przeraża coś innego, a mianowicie — nadciągający chaos, dalszy rozpad. To jeden z głównych powodów popularności fantastyki postapokaliptycznej, postatomowej, którą proces rozpadu państwa i zanikania społeczeństwa doprowadza do apogeum[12]. Postapokaliptyczna odmiana antyutopii jest więc wywołana nie tyle groźbą totalitaryzmu, ile obawą przed powszechnym chaosem, totalną anarchią, oznaczającą kres państwa i cywilizowanych stosunków społecznych. Jak przekonuje Głuchowski:

> В 1970-х люди сильно опасались атомной войны. Сейчас этого меньше боятся, хотя с тех пор ядерное оружие появилось у целого ряда стран, правительства которых не всегда адекватны[13].

*Metro 2033* można więc odczytywać w kluczu humanistycznym — jako opowieść o próbach zachowania człowieczeństwa w warunkach skrajnych, granicznych. Według jej autora, powieść zawiera ważkie przesłanie, jest apelem do ludzkości o opamiętanie, zanim jej resztki wylądują w schronie

---

[10] Ibidem. Zainteresowanych tego rodzaju legendami odsyłam do tekstu A. Łukawskiej: *Tajemnice moskiewskiego metra*. http://npn.org.pl/?p=1672 [data dostępu: 17.11.2012].

[11] М. Галина: *Фантастика/Футурология*…

[12] *Интервью с Дмитрием Глуховским. Подготовил Константин Мееров*. http://cinefex.ru/articles/detail.php?ID=3666/ [data dostępu: 21.11.2012].

[13] П. Сергеева: *Россиянин завоевал «Нобелевку»*…

przeciwatomowym[14]. Krytycy postrzegają ją jako parabolę o przesłaniu dydaktycznym[15] bądź postapokaliptyczny thriller, przypowieść o człowieku poszukującym swego miejsca na Ziemi[16]. W opinii Wojciecha Chmielarza utwór opowiada o woli przetrwania, heroizmie oraz ludzkiej głupocie, o tym, że naszym największym wrogiem jesteśmy my sami[17]. Jeden z krytyków rosyjskich *Metro 2033* uznaje za fantastyczną utopię. Ograniczona do rozmiarów metra przestrzeń dla przebywających w niej ludzi staje się całym wszechświatem[18]. Co ciekawe, sam Głuchowski wcale nie uważa swojego utworu za powieść fantastycznonaukową. Twierdzi, że bliższy jest mu realizm magiczny, rozumiany jako połączenie normalnej rzeczywistości i elementów fantastycznych. Przekonuje, z czym jednak trudno się zgodzić, że esencją jego książek jest warstwa filozoficzna. Swój debiutancki utwór postrzega jako splot powieści filozoficznej i prozy postapokaliptycznej[19]. Próbuje łączyć literaturę wysokogatunkową z popularną, atrakcyjną dla szerokiego grona odbiorców[20].

W *Metrze* zastosowano rozwiązania typowe dla tzw. uchronii, czyli utopii czasu (w wariancie prospektywnym), będącej rezultatem nadmiernej wiary w postęp[21]. O ile jednak twórcy tej odmiany utopii przekonywali, że w przyszłości będzie lepiej, o tyle Głuchowski pisze kolejną czarną utopię, opisuje świat będący prawdziwym koszmarem. Jak na czarnego utopistę przystało powołuje do życia świat „konsekwentnie zły". W tym znaczeniu powieść stanowi apel o zmianę panujących stosunków, zawierając jednocześnie ich trafną diagnozę. Jak orzeka znawca gatunku, powieść taka burzy zadowolenie z tego, co jest, pali mosty pomiędzy rzeczywistością i powinnością, stanowi świadomą manifestację potrzeby lepszego świata[22].

Utwór Głuchowskiego z gatunkiem anty/utopii łączy jednak niezbyt wiele. Zgodnie z konwencją gatunku jego akcja rozgrywa się w ograniczonej,

[14] K. Kowalewska: *Okno na świat*…

[15] B. Szczyżański: *Gorzka postapokaliptyczna przypowieść*…

[16] P. Deptuch: *Metro 2033 (recenzja)*. http://www.carpenoctem.pl/recenzje/metro-2033/ [data dostępu: 17.11.2012].

[17] W. Chmielarz: *Podziemne wędrówki*. http://metro2033.pl/metro2033/aktualnosci/metro2033-recenzje/ [data dostępu: 21.11.2012].

[18] Д. Смоленский: *Дмитрий Глуховский. «Метро 2033»*…

[19] Wywiad z D. Głuchowskim. http://ksiazki.polter.pl/Wywiad-z-Dimitrijem-Gluchowskim-c21276 [data dostępu: 20.11.2012].

[20] Д. Глуховский: *«Читатели здорово потрепали мне нервы». С писателем беседовал Радиф Кашапов*. http://avia-rt.ru/index.php?option=com_numbers&view=article&id_article=131/ [data dostępu:19.11.2012].

[21] W odróżnieniu od utopii miejsca. Przeciwieństwem wariantu prospektywnego jest wariant retrospektywny, w którym opisywany świat sytuowany jest w przeszłości. Więcej na temat różnych wariantów anty/utopii zob. np. w: J. Szacki: *Spotkanie z utopią.* Warszawa 1980, s. 76—78.

[22] Ibidem,, s. 183.

przestrzeni, od świata zewnętrznego oddzielonej nie tyle murem, co grubą warstwą ziemi. Powieść wyrasta z deklarowanej przez autora potrzeby ostrzeżenia ludzkości przed grożącą jej zagładą. Typowe dla antyutopii jest też wydzielenie w obrębie przestrzeni zamkniętej obszaru jeszcze bardziej ograniczonego (stacja WDNCh), postrzeganego przez Artioma, głównego bohatera utworu, jako przyjazny i swojski, na zasadzie domu rodzinnego:

> […]. Tak czy owak, przed swoim, być może, ostatnim wyjściem na powierzchnię, koniecznie musi [główny bohater — A.P.] choć na chwilę wrócić na WOGN.
> Jak to brzmi… WOGN… Dźwięcznie, ciepło. Słuchałby tego i słuchał, pomyślał Artiom. […]. Zamknął oczy, próbując wyobrazić sobie ukochane sklepienia, eleganckie, lecz łagodne linie arkad, […], rzędy namiotów w holu: ten tam to Żeńki, a tutaj, bliżej, jego[23].

Niemniej jednak sposób organizacji świata przedstawionego w wielu miejscach przeczy konwencji antyutopii. Przede wszystkim brakuje tak częstego w przypadku czarnych utopii buntu głównego bohatera, który z uporem i poświęceniem stara się wykonać powierzone mu zadanie, pragnie uratować świat. Tak naprawdę nie wiadomo, przeciwko komu i w jaki sposób miałby się zbuntować. Co najwyżej, ewentualny bunt mógłby nastąpić pod koniec utworu (Artiom czuje się oszukany przez los i innych ludzi), jednak jest nań za późno, pozostaje tylko rozpacz. Zbiorowość, w której przebywa bohater, w niczym nie przypomina społeczności typowych dla antyutopii, w najwyższym stopniu zorganizowanych i zhierarchizowanych. Co prawda pewna hierarchia tu istnieje, zarówno w obrębie samych stacji (przede wszystkim w Polis oraz na terytorium Hanzy), jak i w relacjach pomiędzy nimi (można wyróżnić silniejsze, lepiej urządzone ostoje kultury i cywilizacji oraz stacje gorsze, upadłe), jednak w świecie tym dominuje chaos, sytuacja jest niestabilna, nic nie jest tu trwałe.

Opisana przez Głuchowskiego społeczność posiada specyficzną strukturę, z grubsza powtarzającą podziały i dysproporcje znane „z powierzchni", z czasów przedwojennych. Widzimy tu całe rosyjskie panoptikum w miniaturze. Okazuje się, że katastrofa atomowa niczego ludzkości nie nauczyła. Podobnie jak w czasach przed zagładą, społeczność ta nie jest w stanie się zjednoczyć, pomiędzy wyznawcami różnych religii i ideologii trwają nieustanne konflikty. W metrze panują spore nierówności. Poczynaniami jednostek i poszczególnych stacji rządzi nieufność i podejrzliwość. Jest to świat, w którym człowiek człowiekowi jest wilkiem.

Zwolennicy idei Lenina na dawnej linii Sokolniczeskiej (przemianowanej na Czerwoną) utworzyli państwo komunistyczne, które pilnie strzeże i bronni

---

[23] D. Glukhovsky: *Metro 2033*. Tłum. P. Podmiotko. Kraków 2010, s. 552—553. Dalsze cytaty podaję za tym wydaniem, numer strony zamieszczam po cytacie w nawiasie.

swego terytorium. Przeciwników politycznych i szpiegów neokomuniści wywożą w podziemia Łubianki, gdzie poddawani są torturom. Państwo to jest skonfliktowane z innymi społecznościami, m.in. z Międzynarodową Czerwoną Brygadą Metra Moskiewskiego im. Towarzysza Ernesto Che Guevary. Ci ostatni zarzucają komunistom oportunistyczne przejście na pozycje stalinowskie (sami są zwolennikami linii trockistowskiej) i rezygnację z „wszechstacyjnej rewolucji". Przywódcę Linii Czerwonej, towarzysza Moskwina, obwiniają o renegactwo i ugodowość. Trzy stacje położone w centrum dawnego miasta opanowali z kolei faszyści, którzy ustanowili na swym terytorium Czwartą Rzeszę. Hasła, które głoszą na podległych im stacjach, nawiązują do programu partii i organizacji nacjonalistycznych w Rosji poradzieckiej:

> METRO DLA ROSJAN!,
> CZARNUCHY NA POWIERZCHNIĘ!,
> OGNIEM I MIECZEM ZAPROWADZIMY W METRZE PRAWDZIWIE ROSYJSKI PORZĄDEK.
>
> (s. 239)

Najbogatszą organizacją jest Hanza — stowarzyszenie stacji położonych na linii okrężnej. Jej funkcjonowanie opiera się na liberalnej zasadzie wolnego handlu, nawiązującej do teorii Adama Smitha i nauk Dale'a Carnegiego, teoretyka tzw. coachingu. Po dotarciu na Pawielecką Artioma zadziwia panujący tu dostatek — na stacji jest „nienormalnie czysto" i „przytulnie", w holu zaś nie ma powszechnych w metrze namiotów:

> Na ścianach wisiały sztandary Hanzy — koło zębate na białym tle, plakaty wzywające do podniesienia wydajności pracy i cytaty z jakiegoś A. Smitha.
>
> (s. 289)

W Hanzie miejsce Boga zajęły prawa ekonomii. Główny bohater z zainteresowaniem przygląda się żołnierzom pełniącym wartę honorową przed *quasi*-ołtarzem, szklaną gablotką skrywającą księgi-relikwie: *Bogactwo narodów* Adama Smitha oraz *Jak przestać się martwić i zacząć żyć* Dale'a Carnegiego. Podstawą dobrobytu Hanży jest handel oraz opłaty od kupców. Kulturowa i duchowa stolica podziemnego świata znajduje się w Polis (organizacja obejmującą cztery stacje w najbliższym sąsiedztwie Kremla, m.in. Borowicką), gdzie powstało typowe społeczeństwo kastowe. Władza na przemian należy tu do kasty braminów — zajmujących się gromadzeniem i badaniem książek, oraz wojskowych — byłych pracowników Sztabu Generalnego. Oprócz nich istnieją kasty kupców i służących. Co ciekawe, przynależność do danej kasty nie jest dziedziczna, lecz wybierana po osiągnięciu pełnoletniości. Terytorium Polis to ostoja kultury i cywilizacji. Jego mieszkańcy jako jedni z nielicznych posiadają pełne, a nie awaryjne oświetlenie. Z tego powodu przybywający na stację otrzymują specjalne okulary ochronne. Na temat

bogactwa i oświetlenia Polis krążą legendy. O ich prawdziwości przekonuje się główny bohater:

> […], i wreszcie stacja. Światło. Takie samo. Mówili prawdę, legendy nie kłamały. Światło było tak ostre, że Artiom musiał zmrużyć oczy, żeby nie oślepnąć. Ale blask dosięgał źrenic i przez powieki oślepiał boleśnie, i dopiero kiedy pogranicznicy zawiązali mu oczy przepaską, przestały go kłuć. Powrót do życia, którym żyły poprzednie pokolenia ludzi, okazał się bardziej bolesny niż Artiom mógł sobie wyobrazić.
>
> (s. 336)

W skład podziemnego panoptikum wchodzi cały szereg najróżniejszych organizacji. Istnieje tu m.in. utworzona przez ludność pochodzenia kaukaskiego konfederacja arbacka, stacje opanowane przez przestępczość zorganizowaną (m.in. Kitaj-Gorod), są też czciciele Wielkiego Czerwia oraz próbujący się dokopać do piekła sataniści. Światem tym rządzą nieufność i strach. To one właśnie kształtują życie podziemnej społeczności. Jej byt codzienny podporządkowany jest bezwzględnie przestrzeganym zasadom bezpieczeństwa. Na mieszkańców metra czyhają różnego rodzaju zagrożenia, mniej lub bardziej rzeczywiste. Z grubsza można by je podzielić na naturalne (obcy, mutanci, szczury) i niewytłumaczalne (zjawiska paranormalne, szkodliwe dźwięki) oraz na wewnętrzne (związane ze światem podziemi) i z zewnętrzne (z napromieniowanej ziemi). W trakcie podziemnej wędrówki strach i nieufność stale towarzyszą Artiomowi. Bohater doświadcza ich niemal na każdym kroku. Strach dopada ludzi w miejscach mrocznych, niebezpiecznych, przede wszystkim w tunelach łączących poszczególne stacje:

> Lecz bardzo trudno być opanowanym, szczególnie kiedy idziesz sam. Ludzie tracili w ten sposób zmysły. Po prostu nie mogli się więcej uspokoić, nawet kiedy dotarli do zamieszkanej stacji. […] stopniowo dochodzili do siebie, ale nie mogli już się zmusić, by ponownie wejść do tunelu — natychmiast ogarniała ich ta sama dławiąca trwoga, znana każdemu mieszkańcowi metra, która jednak dla nich zmieniła się w zgubną chorobę.
>
> (s. 103)

Strach paraliżuje myśli i ruchy, przejmuje nad ludźmi kontrolę, oddziałuje na ich poczynania. Najczęściej pojawia się nagle, nieoczekiwanie — uczucia tego doświadcza sam główny bohater. W rezultacie zaczyna postrzegać metro jako potężny organizm obdarzony własnym umysłem i świadomością:

> Zapomniane już uczucie strachu przed tunelem spadło na niego, przygniotło do ziemi, przeszkadzając iść, myśleć, oddychać. Wydawało mu się, że teraz pojawiła się już u niego rutyna, że […] strach go opuści i więcej nie odważy się mu doskwierać. Nie czuł ani strachu, ani niepokoju, kiedy szedł z Kitaj-Gorodu na Puszkińską, kiedy jechał z Twerskiej na Pawielecką […]. I nagle to uczucie wróciło.

> Z każdym krokiem naprzód strach przytłaczał go coraz bardziej, miał ochotę natychmiast się odwrócić i rzucić na złamanie karku na stację […].
> […] ogarnęło go poczucie, że metro to nie tylko zbudowana niegdyś sieć transportu, nie tylko schron atomowy czy miejsce życia kilkudziesięciu tysięcy ludzi… Że ktoś tchnął w nie własne, tajemnicze, z niczym nieporównywalne życie, że posiada ono pewien dziwny i niepojęty dla człowieka umysł i inną od ludzkiej świadomość.
> (s. 314—315)

W podziemnym świecie równie powszechna jest nieufność. Nie ma tu miejsca na zaufanie. Ludzkie życie jest w ciągłym niebezpieczeństwie. Czujność i ostrożność decydują o przetrwaniu. W tunelach pomiędzy stacjami stale czuwają posterunki kontrolne, na których stoją uzbrojeni po zęby strażnicy, broniący mieszkańców nie tyle przed mutantami, co przed innymi ludźmi. Posterunki wartownicze są niemal na każdej stacji. Sprawdza się tu paszporty niezbędne do przemieszczania się po metrze.

Z podejrzliwością i brakiem zaufania spotyka się każdy obcy. Główny bohater doświadcza ich wielokrotnie, m.in. na stacji Smoleńskiej:

> Nie udało mu się długo spacerować po stacji. Natknąwszy się na otwarcie podejrzliwe spojrzenia jej mieszkańców, Artiom już po kilku minutach zauważył, że go śledzą […].
> (s. 429)

Atmosfera podejrzliwości jest powszechna. Ludzie lękają się obcych. Wiedzą, że zagrożenie może nadejść w każdym momencie.

Strach i nieufność decydują o warunkach życia w podziemnym społeczeństwie. Świat ten powtarza wszystkie błędy zbiorowości ludzkiej sprzed katastrofy. Ludzie nie są w stanie wyzbyć się wojen, przemocy, wykluczenia, przekupstwa i korupcji. Większość stacji, nie mówiąc już o tunelach, tworzy świat, w którym króluje chaos. Po opuszczeniu uporządkowanego terytorium Hanzy Artiom pogrąża się „w brudnym, biednym domu wariatów, jakim był pozostały obszar metra" (s. 296). Swe życie postrzega jako kompletny chaos — „zlepek przypadków, pozbawionych związku i sensu". Kilkakrotnie wspomina o absurdzie i chaosie egzystencji. W analogicznej sytuacji znajduje się większość mieszkańców podziemnego miasta. Jest to świat pozbawiony wyższej zasady porządkującej, wartości, które wprowadzałyby ład i wyznaczały cel pogrążonym w chaosie, skonfliktowanym resztkom ludzkości. Wszystkie tutejsze religie (a raczej pseudoreligie) i ideologie są rozpaczliwą próbą usensownienia absurdalnej egzystencji. Podziemna społeczność za wszelką cenę pragnie w coś wierzyć, poszukuje obiektu kultu — religijnej bądź ideologicznej proweniencji, który pomoże im zorganizować bezładną krzątaninę, zabije pustkę, pozwoli zapomnieć o codziennych niedogodnościach. Dążenia te spowodowane są śmiercią Boga. Przy czym chodzi tu nie o Boga rozumianego jako konkretne bóstwo, istota nadprzyrodzona, ile o pewną wartość

nadrzędną, kojarzoną z szeroko pojętą moralnością i prawem, o zasadę, która pozwoliłaby im się zjednoczyć, znaleźć wspólny cel i tym samym nadać sens niełatwej egzystencji. Trudność polega na tym, że każde z podziemnych państw i organizacji ustanawia własnego „boga", namiastkę prawdziwego, pomagającą im trwać na ściśle ograniczonym terytorium. Słowem, w świecie po katastrofie, prawdziwy Bóg umarł. W piekle, do którego strącono mieszkańców Moskwy, zasada miłości i wzajemnego zaufania została zastąpiona osobliwymi wierzeniami i agresywno-obronnymi ideologiami. Świat, w którym przyszło im żyć, jest więc pozbawiony sensu. Jest społeczeństwem bez Boga. Jak przekonywał Friedrich Nietzsche, ład i sens są z Boga, a jeśli ten naprawdę umarł, to na próżno wmawiamy sobie, że sens może ocaleć. Wówczas pochłania nas i unicestwia obojętna próżnia, życie ludzi przypomina bezsensowny taniec atomów, wszechświat niczego nie chce, do niczego nie dąży, o nic się nie troszczy. Ten, kto twierdzi, że Boga nie ma i jest wesoło, w istocie się okłamuje[24]. Bóg — uzupełnia Leszek Kołakowski — jest miejscem, które trwale przyciąga Rozum, Imaginację i Serce. To właśnie Bóg sens w byt wprowadza[25]. Próba usensownienia podziemnego świata, jaką były błędnie zinterpretowane przez Artioma intencje czarnych, ostatecznie kończy się niepowodzeniem. Pesymistyczne zakończenie utworu odbiera wszelką nadzieję. Ludzie zostają skazani na wieczny pobyt w mroku, na ciągłą wędrówkę w podziemnym labiryncie w poszukiwaniu odrobiny światła, resztek potężnej niegdyś cywilizacji.

Wzajemne przenikanie się światła i mroku stanowi leitmotiv powieści Głuchowskiego, stale towarzyszący podziemnym peregrynacjom głównego bohatera. To właśnie światło i mrok, oprócz strachu, nieufności i ciągłego zagrożenia, decydują o panującej w metrze groźnej atmosferze. Jak stwierdza Hunter, „władza mroku to najbardziej rozpowszechniona forma rządów na terytorium moskiewskiego metra". Mroczne są tunele, tajemnicze przejścia. W półmroku pogrążonych jest szereg stacji. Większość opisanych zdarzeń rozgrywa się w ciemności lub słabym świetle. Mrok decyduje o aurze tajemnicy, kryje bliżej nieokreślone niebezpieczeństwa. Przejście bohatera do pomieszczeń oświetlonych powoduje niemal natychmiastowy spadek napięcia, które w miejscach mrocznych nieustannie towarzyszy wędrowcom:

> Ale teraz było po prostu strasznie. Rozciągający się przed nimi tunel, pozostawał kompletnie czarny, królował tu jakiś niezwyczajny, pełny, absolutny mrok, gęsty i prawie namacalny. Porowaty jak gąbka, chciwie pochłaniał światło ich latarek, którego ledwo starczało na to, żeby rozjaśnić skrawek ziemi na krok przed nimi.
>
> (s. 132)

[24] Podaję za: L. Kołakowski: *O Bogu.* W: Idem: *Mini wykłady o maxi sprawach.* Kraków 2007, s. 118.

[25] Ibidem.

W podziemnym świecie światło jest czymś rzadkim i szczególnie pożądanym. Niewielka ilość źródeł światła decyduje o panującym tu nastroju tajemnicy. Słabe światło nie pozwala oświetlić całej przestrzeni stacyjnej, rozjaśnia zaledwie jej fragmenty. Dlatego w metrze:

> Wszędzie były miejsca, do których nie przedostawał się ani jeden promień światła. Każdy człowiek miał kilka cieni: jeden od świecy […]; drugi, czerwony, od lampy awaryjnej; trzeci, czarny, o ostrych konturach, od latarki elektrycznej.
>
> (s. 338)

Światło, zwłaszcza silne i pełne, mieszkańcom metra kojarzy się z władzą. Na pogrążonej w ciemnościach stacji Suchariewskiej jeden z towarzyszy wędrówki Artioma stwierdza jednoznacznie: „Tu nie ma władzy. I nie ma kto dać mieszkańcom światła" (s. 138).

Podziemny świat moskiewskiego metra składa się z plątaniny tuneli, korytarzy i różnego rodzaju przejść. Swym skomplikowaniem przypomina labirynt. Tunele składają się na niepokojące ludzi królestwo mroku. Podróż nimi zawsze wiąże się ze sporym ryzykiem. Tylko nieliczni decydują się na samotną wędrówkę, w trakcie której ciemność i strach są ich jedynymi towarzyszami. Śmiałkowie ci nieustannie zachowują czujność. Chwilę nieuwagi można bowiem przypłacić życiem. Tunel widziany ze stacji bynajmniej nie zachęca do wędrówki:

> Niepewne światełko latarki dowódcy błądziło bladożółtą plamą po ścianach tunelu, lizało wilgotną ziemię i znikało bez śladu, kiedy latarka kierowała się do przodu. Przed nimi był głęboki mrok, chciwie pożerający słabe promienie kieszonkowych latarek już w odległości dziesięciu kroków.
>
> (s. 89)

Nawet u najodważniejszych wędrówka ciemnymi tunelami powoduje trudny do wyjaśnienia lęk zwany „strachem tunelu". Według mieszkańców podziemnej Moskwy, nawet najbardziej wyludniony tunel nie jest pusty, gdyż coś lub ktoś na pewno w nim żyje:

> […] kusiło, żeby obejrzeć się przez ramię i popatrzeć w przód, w głąb tunelu. Ten strach i niepewność prześladowały go [głównego bohatera — A.P.] cały czas, zresztą nie tylko jego. Każdy samotny podróżny zna to uczucie. Wymyślono nawet dla niego własną nazwę, „strach tunelu" — kiedy idzie się tunelem, szczególnie ze słabą latarką, cały czas wydaje się, że niebezpieczeństwo jest tuż za plecami. Czasem wrażenie to tak się nasila, że czuje się na potylicy czyjś ciężki wzrok, a nawet wcale nie wzrok…
>
> (s. 102)

W metrze każdy tunel jest inny, stanowi inny rodzaj zagrożenia, nawet wędrówka tym samym tunelem, lecz w przeciwnym kierunku, wiąże się z odmiennym niebezpieczeństwem. Tylko ludzie wyjątkowo doświadczeni, którzy

przemierzyli setki mrocznych korytarzy, potrafią jakimś szóstym zmysłem wyczuć najmniejsze zagrożenie, wiedzą, którą z dróg wybrać i w którym momencie:

> Z pozoru niczym się [tunel — A.P.] nie różnił. Lecz było w nim coś, czy to wyjątkowy zapach, który przywiewały tunelowe przeciągi, czy to osobny nastrój, aura, właściwa tylko temu tunelowi i nadająca mu indywidualność, czyniąca go niepodobnym do wszystkich innych. […] ojczym mówił, że nie ma w metrze dwóch jednakowych tuneli, a i w tym samym przeciwne kierunki różnią się od siebie. Taka ponadwrażliwość rozwijała się przez długie lata wypraw i to dalece nie u wszystkich. Ojczym nazywał to „słyszeniem tunelu" […].
>
> (s. 119)

To właśnie główny bohater utworu, mimo młodego wieku i braku doświadczenia, jest jednym z tych nielicznych, którzy potrafią „wsłuchać się" w tunel, zrozumieć go i odgadnąć czyhające w nim zagrożenia. Artiom zawsze wybiera właściwy tunel. Dlatego właśnie Burbon wyznacza go na towarzysza wędrówki, wierzy, iż ten zdoła go uchronić przed niebezpieczeństwem, które — jak dowodzi — jego „nie bierze".

Swoją organizacją moskiewskie metro przypomina ogromny labirynt złożony z setek pomieszczeń i korytarzy. Wędrujący nimi Artiom jest typowym bohaterem drogi, a zarazem bohaterem labiryntu, który, pokonując kolejne przeszkody, uparcie zmierza do celu[26]. Świat, w którym przyszło mu żyć, postrzega jako „niekończący się labirynt ponurych i ciasnych tuneli, korytarzy i przejść" (s. 69). Labirynt rozciągający się pod ruinami Moskwy posiada wyjątkowo skomplikowaną strukturę. Zgodnie z ustaleniami Paolo Santarcangelego, można go potraktować jako labirynt mieszany (ani naturalny, ani sztuczny), uboczny (nie powstał zupełnie przypadkowo, nie jest też obiektem celowym), wyposażony w setki ślepych drzwi, fałszywych przejść i mylących odgałęzień[27] — wiele z nich powstało w wyniku nuklearnej katastrofy, która zmieniła pierwotne przeznaczenie kolei podziemnej. Labirynt ten ma układ trójwymiarowy z szeregiem odgałęzień (można się w nim przemieszczać po płaszczyźnie, ale można też w głąb). Jest więc podwójnie skomplikowany[28]. Posiada drogę, która narzuca wybór, tym samym stanowi przykład składa-

---

[26] Początkowo celem tym jest Polis. Jak się jednak okazuje, zadanie jest bardziej skomplikowane. Cel wędrówki ciągle wymyka mu się z rąk.

[27] P. Santarcangeli: *Księga labiryntu.* Tłum. I. Bukowski. Warszawa 1982, s. 44.

[28] Dla potwierdzenia posłużmy się następującym fragmentem powieści: „Niebezpieczeństwo […] nie zawsze pochodziło z północy lub z południa — dwóch możliwych kierunków w tunelu. Mogło się czaić w górze, w szybach wentylacyjnych, z lewej lub z prawej strony, w licznych rozgałęzieniach, za zamkniętymi na głucho drzwiami dawnych pomieszczeń gospodarczych czy tajemnych przejść. Czekało w dole, w zagadkowych włazach […], zapomnianych i zasypanych przez ekipy remontowe […]" (s. 89—90).

jącego się z wielu dróg *polyperiples*[29]. W trakcie wędrówki główny bohater nieustannie staje przed wyborem właściwej drogi:

> I oto, tak samo jak ten śmiałek z baśni, stał teraz przy kamieniu na rozstaju i rozciągały się przed nim trzy drogi: na Kuźniecki Most, na Trietiakowską i na Tagańską. Rozkoszował się pienistym napojem […], a w głowie dźwięczało mu w kółko: „Prosto pójdziesz — życie stracisz, w lewo pójdziesz — konia stracisz…"
>
> (s. 203)

Wybory podejmowane przez Artioma są zawsze prawidłowe. Zdolność „słyszenia tunelu" pozwala mu uniknąć zagrożeń.

Moskiewskie metro jest labiryntem nieregularnym, niesymetrycznym, acentrycznym, a właściwie policentrycznym, wyposażonym w odgałęzienia złożone, mającym nieznaną liczbę wejść i wyjść[30]. Część z nich, z powodów bezpieczeństwa, została na stałe zablokowana. Centrum tego podziemnego świata (i początkowy cel podróży głównego bohatera) znajduje się w Polis. Jak jednoznacznie stwierdza Suchoj, ojczym Artioma, Polis stanowi „ostatnie miejsce na Ziemi, gdzie ludzie żyją jak ludzie". Jest ono prawdziwym „Miastem", położonym w centralnym punkcie metra, na skrzyżowaniu czterech różnych linii, „ostatnim autentycznym ogniskiem cywilizacji". Misja głównego bohatera tu jednak się nie kończy. Podróż musi być kontynuowana. Jej cel nieustannie mu się wymyka.

Zasadność postrzegania i odczytywania plątaniny tuneli i korytarzy metra jako podziemnego labiryntu znajduje uzasadnienie w pracy Michała Głowińskiego. Zdaniem uczonego labirynt to przestrzeń swoiście pomyślana i zorganizowana, która dzięki posiadanym osobliwościom jest szczególnie nacechowana i wyposażona w specyficzne znaczenia. To przestrzeń różni się od wszelkich pozostałych. Obligatoryjnie wpływa, a nawet określa zachowanie osób znajdujących się w jej obrębie. Góruje nad bohaterem[31]. Podobnie rzecz się ma z bohaterem powieści Głuchowskiego. Jego postawę określa przestrzeń labiryntu. Wędrówce podziemnymi korytarzami towarzyszy proces dojrzewania, dążenie ku prawdzie ostatecznej, ku oświeceniu. Upór, wytrwałość i determinacja Artioma są stale eksponowane. Narrator wielokrotnie wspomina tajemniczą siłę, przeznaczenie, które każe mu brnąć dalej. Jego tragedia polega na tym, iż cel ten identyfikuje błędnie. Przypuszcza, że powierzona mu przez los misja polega na uratowaniu podziemnego świata przed inwazją czarnych[32], gdy tymczasem jest nią pojednanie z nimi,

---

[29] P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*…, s. 46.

[30] Ibidem, s. 46—47.

[31] M. Głowiński: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 130.

[32] Nieznanej proweniencji osobników o czarnej, twardej skórze, którzy żyją na powierzchni w pobliżu stacji Botaniczeskij sad i próbują przedostać się do metra. To właśnie ich obecność w metrze staje się bezpośrednią przyczyną wędrówki Artioma.

które mogłoby spowodować odrodzenie człowieka i budowę nowej cywilizacji.

Podróż Artioma stanowi typową inicjację, wtajemniczenie. Jako typowy bohater labiryntu nie tylko wędruje, błądzi wśród korytarzy, nie tylko doświadcza osaczenia w ciasnej, zamkniętej przestrzeni, ale również poddaje swe położenie stałej refleksji, usiłuje je lepiej zrozumieć[33]. Ciągle zastanawia się nad swym losem, celem i znaczeniem wędrówki:

> Jako podpora służyła mu świadomość tego, że wypełnia zadanie wielkiej wagi, że […] ta misja nieprzypadkowo dostała się właśnie jemu. […] Artiom we wszystkim doszukiwał się dowodów tego, że został wybrany, by wykonać to zadanie, jednak nie przez Huntera, lecz przez kogoś, lub coś większego. […] I wszystko, co przydarzyło się Artiomowi podczas jego wyprawy, dowodziło tylko jednego: jest inny, niż wszyscy. Zgotowano mu coś wyjątkowego.
>
> (s. 560)

Jak wynika z przytoczonych słów, Artiom uważa się za wybrańca losu. Poszczególne etapy jego wędrówki, przeszkody i niebezpieczeństwa, których cudem unika lub pokonuje, nieoczekiwanie służący mu wsparciem pomocnicy (Chan, Daniła, Mielnik), dziwnym zbiegiem okoliczności wpadające mu w ręce tajne plany i zapiski utwierdzają go w przekonaniu, że jest tym, któremu Opatrzność powierzyła zadanie ocalenia resztek cywilizacji. W trakcie podróży Artiom wielokrotnie przekonuje się o swych nadzwyczajnych zdolnościach. Zdaniem M. Głowińskiego, tego rodzaju współczynnik poznawczy jest stałym komponentem sytuacji egzystencjalnej bohatera labiryntu. Jego postawa nie polega na biernym, fatalistycznym poddaniu się czynnikom wyznaczającym jego los. W przestrzeni labiryntu poznać i zrozumieć oznacza działać i przeciwstawiać się[34].

Bohatera powieści Głuchowskiego zastanawia prawdziwa natura sił, które każą mu podążać naprzód. Pod koniec wędrówki jest niemal pewny, że kieruje nim coś wyższego, Opatrzność, *eo ipso* pozbawiająca go wolnej woli. Jak sam stwierdza:

> […] jeśli teraz podejmowałbym jakąś decyzję, to nie ulegałbym własnej zachciance, lecz linii fabularnej własnego losu.

Artiom utwierdza się w przekonaniu, że jego życie nie jest zwyczajnym splotem przypadków. Tkwi pomiędzy siłą własnych decyzji i czynów a dyktującym mu wybór przeznaczeniem. Jak się ostatecznie przekonuje, nie jest wybrańcem losu, misja, którą realizował, polegała na czymś zupełnie innym, a jej prawdziwego sensu nie udało mu się odgadnąć. Ostatecznie nie został

[33] Ibidem, s. 135.
[34] Ibidem.

„tłumaczem", pośrednikiem pomiędzy czarnymi i ludźmi. Pełnego oświecenia doznaje, gdy jest już za późno — czarni zostają unicestwieni. W ten oto sposób misja kończy się klęską:

> Artiomowi zrobiło się nie do zniesienia duszno i ciasno. Złapał za maskę przeciwgazową, ściągnął ją, i chciwie, pełną piersią, zaczerpnął gorzkiego chłodnego powietrza. Potem otarł łzy i, nie zwracając uwagi na okrzyki, zaczął schodzić po schodach.
>
> (s. 591)

Oświecenie, niezbędny czynnik każdej wędrówki po labiryncie, następuje za późno, niemniej ma miejsce. Jak stwierdza P. Santarcangelo, labirynt ilustruje podróż człowieka ku śmierci i ku odrodzeniu. W tym sensie ma on dwa cele. Dla podróżnika, który zapuszcza się w świat labiryntu, celem jest osiągnięcie punktu centralnego, krypty tajemnic. Po jej osiągnięciu winien on z niej wyjść i powrócić do świata zewnętrznego, tzn. na nowo się narodzić. Wędrówka w labiryncie staje się niezbędnym procesem metamorfoz, z którego wyłania się nowy człowiek[35]. Mimo poniesionej porażki bohater *Metra*… zasadzie tej w pełni podlega. Jak zauważa M. Głowiński, labirynt może być traktowany jako mit inicjacyjny. Wówczas jest doświadczeniem groźnym, które naraża na przykrości i niebezpieczeństwa, niemniej jednak prowadzi do pozytywnych rozwiązań[36]. Chociaż w przypadku bohatera Głuchowskiego myśl ta pozostaje aktualna, to ostateczne rozwiązanie jest wyjątkowo tragiczne. Możliwość takiej interpretacji istoty labiryntu i sensu wędrówki Artioma przedstawił P. Santarcangelo. Zdaniem badacza każdy labirynt ma cel, którym jest uprzytomnienie człowiekowi jego postępowania na całej drodze życia bądź też trudności dostąpienia zbawienia wiecznego[37]. Każdy labirynt jest więc pismem tajemnym, szyfrem, a każdy wędrowiec jest tu Tezeuszem, szykującym się do przebycia ciemnych jaskiń labiryntu, koniecznie potrzebującym światła do rozjaśnienia ciemności lub nici pozwalającej mu odnaleźć drogę na skomplikowanej trasie hipotez i wnioskowań[38]. W przypadku Artioma tym „światłem" są napotkani w metrze ludzie, którzy pomagają mu przebyć podziemne korytarze, natomiast rolę nici odgrywa owa nakazująca podążać ku przeznaczeniu tajemnicza siła, która ostatecznie okazuje się telepatycznymi zdolnościami czarnych. Główny bohater niczym Tezeusz idzie za nicią Ariadny, obawiając się, że:

> […] jeśli zrezygnuje ze swojego celu, zboczy ze swej drogi, przeznaczenie się od niego odwróci, i niewidoczna tarcza, chroniąca go teraz od śmierci, rozpadnie się na kawałki, nić Ariadny, po której ostrożnie stąpa, urwie się, i zostanie sam na sam z rozszalałą

[35] P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*…, s. 177.
[36] M. Głowiński: *Mity przebrane*…, s. 137.
[37] P. Santarcangeli: *Księga labiryntu*…, s. 50.
[38] Ibidem, s. 57.

> rzeczywistością, rozwścieczoną jego zuchwałym zamachem na chaotyczną istotę bytu…[…].
>
> (s. 328)

Jest w sytuacji paradoksalnej, nie podejrzewa bowiem, że postapokaliptyczna Ariadna posiada twarz czarnych, przed którymi świat metra pragnie ocalić. Jego misja wydaje się trudniejsza od bohaterskiego czynu Tezeusza — wszak podziemne stacje i korytarze zasiedlone są przez wielu Minotaurów, mogących w każdej chwili zakończyć tę podróż. Obecność zagrażającego mu, bliżej nieokreślonego monstrum, wyczuwa Artiom nieustannie. Po przybyciu na kolejną stację odczuwa ulgę, że zdołał znaleźć schronienie „przed tą niewidzialną, ogromna istotą, która chciała go zadusić" (s. 317).

Dla bohatera labiryntu nie mniej istotne są prorocze sny. W trakcie swej wędrówki Artiom doświadcza ich kilkakrotnie. Jak dowodzi Santarcangelo, treść snu wędrowca po labiryncie jest wyraźnie symboliczna, bogata we wskazówki i mądre rady[39]. W przypadku Artioma sny wydają się posiadać szczególne znaczenie — praktycznie bez wyjątku są to sny prorocze, które odpowiednio zinterpretowane pozwoliłyby przewidzieć przyszłość i uniknąć nieszczęścia. Bohater nie posiada jednak odpowiednich umiejętności, najwyraźniej brakuje mu klucza, za pomocą którego dokonałby ich właściwej interpretacji. Niemniej senne koszmary stale go niepokoją. Śnią mu się czarni, ciągle przypominający o zleconej misji Hunter, wędrówka ruinami miasta na powierzchni, zniszczona i wyludniona rodzima stacja WDNCh, a także posiadający szczególne znaczenie czarny sobowtór-bliźniak, na próżno starający się przekazać mu ważną informację. Cały czas Artiom pozostaje typowym bohaterem drogi, systematycznie przemieszczającym się z jednego miejsca na drugie. Nie jest przy tym zwyczajnym podróżnikiem, a jego wędrówka bezcelową włóczęgą — nie podróżuje z nudów czy z ciekawości. Sytuacja wędrowca w labiryncie wydaje się szczególna. Przede wszystkim dla przebywającego tu nie jest to teren przygody, ale codziennej egzystencji[40]. Położenie Artioma, który m u s i żyć w labiryncie, jest wyjątkowe. Życie poza labiryntem, o czym osobiście się przekonuje, jest dużo niebezpieczniejsze od wędrówki mrocznymi korytarzami. To właśnie tu znajduje się jego dom, odarty ze znaczeń tradycyjnie kojarzonych z przestrzenią swoją, przyjazną. Wędrowanie po labiryncie radykalnie różni się od zwykłej wędrówki. W labiryncie nie sposób udać się na zwyczajny spacer. Przebywający w nim bohater musi być w nieustannym ruchu. Należy to do jego kondycji. Ruch głównego bohatera nie jest prostym następstwem fabularnych konieczności, lecz tworzy on jednocześnie jakby ruch myśli, proces poznawczy, pozwalajacy na rozeznanie się we własnej sytuacji[41].

---

[39] Ibidem, s.181.

[40] M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane*…, s. 133.

[41] Ibidem, s. 134.

Jak dowodzi M. Głowiński, w większości przypadków labirynt pojmowany jest jako przestrzeń nieprzychylna, kryjąca groźne tajemnice, osaczająca i obca. Stanowi więc kwintesencję przestrzeni zamkniętej, szczególną odmianę „przestrzeni negatywnej", przeciwstawiającej się przestrzeni otwartej. Przestrzeń chtoniczna — a za taką przestrzeń *Metra 2033* uznać trzeba — traktuje się jako przeciwieństwo nieba, jako więzienie[42]. W świecie opisanym przez Głuchowskiego przestrzeń otwarta, świat na zewnątrz, czyli zniszczona Moskwa, jest miejscem jeszcze bardziej wrogim, w którym nie sposób dłużej przebywać. Miasto na powierzchni do złudzenia przypomina ruiny uwidocznione na jednym z obrazów Maxa Ernsta (*Europa po deszczu*). Nadgryzione szkielety domów i innych budowli wyglądają jakby wypłukał je radioaktywny deszcz. Jest to przestrzeń zasiedlona przez niebezpieczne mutanty — gnieżdżących się w dawnej Lenince bibliotekarzy, podążających za głównym bohaterem dziwnych bestii, ogromnych ptaków czy też potężnych psów, nie wahających się zaatakować opancerzony pojazd. Nawet najkrótsza wędrówka ulicami miasta grozi śmiercią, zmusza do wyboru jak najszybszej i najbezpieczniejszej trasy. Taką właśnie drogę, dokładnie wyznaczoną i opisaną przez Mielnika, musi przebyć Artiom, by ponownie dostać się do metra. Trasa ta, pełna niebezpieczeństw, dowodzi, że wędrówka na powierzchni również musi odbywać się ściśle wytyczonym szlakiem, z którego zejście grozi nieprzewidzianymi konsekwencjami:

> […] Idzie się cały czas prosto. Wyjdziesz na Kaliniński i idź nim, nigdzie nie zbaczaj. Nie pokazuj się na jezdni, […] trzymaj dystans od domów, tam wszędzie coś mieszka. Idź, aż dojdziesz do skrzyżowania z drugim szerokim bulwarem, to będzie Sadowoje Kolco. Wtedy w lewo i prosto, do kwadratowego budynku […]. Dokładnie naprzeciwko, po drugiej stronie Sadowego, stoi bardzo wysoki, na wpół zburzony budynek […]. (s. 396)

Droga ta przypomina podróż ciasnymi tunelami metra. Miasto na powierzchni tworzy skomplikowany labirynt, składający się z mniej lub bardziej niebezpiecznych przejść. Krajobraz miasta jest równie ponury jak podziemne korytarze. W trakcie wędrówki bohater widzi zburzone i zrujnowane budynki, przerażające swymi rozmiarami drzewa, dziwne cienie i niepokojące światła, a zryte lejami ulice usiane są skorodowanymi i osmalonymi wrakami dawnych pojazdów. Widok ten kojarzy się z ogromnych rozmiarów nekropolią, cmentarzyskiem byłej cywilizacji. Labiryntową strukturę ma też gmach Biblioteki, gdzie Artiom próbuje odnaleźć zaginioną księgę. Pokonywanie układu sal i korytarzy po raz kolejny przypomina wędrówkę labiryntem:

[42] Ibidem, s. 138.

> Weszli piętro wyżej i znaleźli się w niewielkim kwadratowym pomieszczeniu. Stąd też były trzy wyjścia, i Artiom zaczął zdawać sobie sprawę, że bez przewodnika trudno byłoby mu się wydostać z tego labiryntu.
>
> (s. 381)

Ten labirynt także posiada swych Minotaurów — groźnych bibliotekarzy, zazdrośnie strzegących przechowywanych tu ksiąg, zabijających śmiałków, którzy odważyli się wtargnąć do ich królestwa.

Główny bohater jest więc podróżnikiem na różne sposoby uwikłanym w przestrzeni labiryntu. Musi pokonać labirynt podziemny, labirynt miasta oraz labirynt biblioteki. Jego podróż przypomina metafizyczną peregrynację po zakamarkach własnej duszy, powolne dążenie ku prawdzie i oświeceniu. O ile labirynty przestrzenne udaje mu się przebyć, mimo licznych pułapek znajduje z nich wyjście, o tyle podróż wewnętrzna kończy się niepowodzeniem. Artiom ponosi porażkę. Wyznaczone mu przez los zadanie nie ma nic wspólnego z misją, którą zlecił mu Hunter. Wędrując podziemnymi i naziemnymi tunelami, gubi drogę. Jak się okazuje, dociera do fałszywego celu. Ostatecznie nie jest w stanie „rozwiązać" zagadki labiryntu. Wszystko to pozwala nazwać *Metro 2033* powieścią rozpiętą na micie labiryntu.

Анджей Поляк

## *МЕТРО 2033*, ИЛИ ПОСТАПОКАЛИПСИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ЛАБИРИНТА

Резюме

Настоящая статья посвящена культовому постапокалипсическому роману Дмитрия Глуховского *Метро 2033*. Действие произведения разворачивается в специфическом пространстве, московском метрополитене, которое после ядерного конфликта стало местом проживания нескольких десятков тысяч человек. Автор статьи начинает с характнристики отношений в пределах подземного общества, которое в течение двадцати лет, которые минули от момента катастрофы успело разделиться на ряд вражеских группировок и организаций. Довольно много места посвящается путешествии главного героя романа путаницей тёмных тоннелей и коридоров, составляющих неповторимые пейзажи и атмосферу. Их сложная система позволяет воспринимать это пространство как огромных размеров лабиринт, преодоление которого составляет часть задачи порученной Атрёму. Как вытекает из проведённого анализа, главный герой является путешественником всячески запутанным в пространство лабиринта (лабиринт метро, города, библиотеки, лабиринт внутренний), что позволяет назвать произведение Глуховского романом растянутым на мифе лабиринта.

Слова ключи: лабиринт, миф, метрополитен, Глуховский, апокалипсис

Andrzej Polak

## *METRO 2033* OR ON A POST-APOCALYPTIC MAZE SPACE

Summary

The very article is devoted to the cultural post-apocalyptic novel by Dmitry Glukhovsky entitled Metro 2033. Its action takes place in a specific space, a Moscow underground that after an atomic conflict became the place of residence of several dozen thousand people. The author of the article starts from characterizing the relationships to be observed in the underground community that managed to divide itself into a series of hostile organizations and groups during the last twenty years that had passed since catastrophe. Much of the onus fell on the migration of the main character through the maze of dark tunnels and corridors creating a unique atmosphere and landscape. Their complicated structure allows for perceiving the very space as a large maze of, passing through which is a par t of a task ascribed to Artiom. As the analysis conducted shows the main character is traveler entangled in the maze space (the maze of an underground, city, library, a spiritual maze) in many ways, which explains why Glukhovsky's work has been called a novel based on the myth of the maze.

Key words: maze, myth, underground, Glukhovsky, apocalyptic

# Metamorfozy przestrzeni Metamorfozy w przestrzeni (Kilka uwag o spektaklu *Wilki i owce*)

*Jadwiga Gracla*

Metamorfozy przestrzeni wyznaczały etapy rozwoju teatru[1]. Dominująca w nim od czasów baroku scena pudełkowa z czasem skostniała i na bardzo długi okres wyznaczyła kształt sceny, a co za tym idzie — możliwości teatru. Stała się również, co jeszcze ważniejsze, czynnikiem determinującym dobór repertuaru. To jej siła wyrzuciła z teatru sztuki romantyczne, których wielopłaszczyznowość i dwoistość świata przedstawionego nie mieściła się w ramach schematu sceny pudełkowej. Istnienie tekstu na scenie teatralnej, relację dramat — teatr w dużej mierze warunkował właśnie kształt przedstawionej w dramacie przestrzeni. Przestrzeń teatru bardzo późno powróciła do znanej z *commedia dell`arte* umowności. Na scenie tradycyjnej panowały *quasi* — realistyczne dekoracje malarskie. Wszelkie eksperymenty, rozszerzanie granic, stosowanie chwytu przestrzeni przywołanej wymagało od potencjalnego reżysera nie tylko dużych umiejętności, ale przede wszystkim otwartości i odwagi do zastosowania nowych rozwiązań. Przestrzeń dramatu nie podlega przecież takim ograniczeniom, jakie — *a priori* — determinują realną przestrzeń sceny[2]. Dramaturgia Aleksandra Ostrowskiego, jakkolwiek niezwykle nowatorska, stanowiąca kamień milowy w rozwoju rosyjskiej dramaturgii, nie wprowadziła rewolucji pod względem kształtowania przestrzeni scenicznej, porównywalnej z tą, która stała się udziałem dramaturgii romantycznej, skazanej na długoletnie zapomnienie, między innymi ze względu na stopień skomplikowania przestrzeni. Aleksander Ostrowski, choć wyprowadził część swoich scen z ciasnych salonowych przestrzeni, nie proponował całkowitej rezygnacji z dotychczas stosowanych w teatrze rozwiązań. Do takich konstatacji upoważnia w dużej mierze sposób budowy przestrzeni dramatycznej charakterystyczny dla Ostrowskiego. Twór-

[1] Taką tezę sformował K. Braun: *Przestrzeń teatralna.* Warszawa 1982.

[2] Szerzej na ten temat zob.: D. Ratajczak: *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru.* Poznań 1983.

ca ten, zakładając wystawianie swoich tekstów w teatrze i domagając się tego, przystosował je niejako do funkcjonowania w warunkach tworzonych przez dekoracje i rekwizyty. Jednocześnie rozumiał ograniczenia wynikające z funkcjonowania koncepcji czwartej ściany i sceny pudełka. Sztuki Ostrowskiego — zapewne nie tylko z powodu swoistej korelacji między literaturą i sztuką Melpomeny, ale również z uwagi na poruszane w nich problemy — cieszyły się dużą popularnością wśród twórców teatru. Wystarczy wspomnieć, że sztuka *Wilki i owce* (*Волки и овцы*) doczekała się wystawień wkrótce po swoim powstaniu. W okresie porewolucyjnym wystawiono ją około 18 razy[3]. Współcześnie również często gości na scenach teatrów zarówno rosyjskich, jak i polskich. W tym miejscu wypada zwrócić uwagę na równie istotny z punktu widzenia niniejszych rozważań fakt: współcześnie twórczość Ostrowskiego budzi zainteresowanie nie tylko wśród reżyserów teatralnych, ale również filmowych, jest przenoszona na wielki ekran[4] i uwspółcześniana, nie tracąc przy tym, w większości przypadków, swojej wartości.

Próbą współczesnego odczytania klasycznego tekstu jest realizacja sceniczna Konstantina Bogomołowa dokonana w moskiewskim Teatrze Studio O. Tabakowa[5]. Spektakl ten może zostać odebrany nie tylko — przynajmniej w kontekście rozważań o przestrzeni — jako chęć zmierzenia się z tekstem wielkiego dramaturga, wpisującym się w modny i silnie reprezentowany w rosyjskich teatrach nurt. W równym stopniu stanowić może kolejny wariant tej metody realizacji, jaką zapoczątkował w swojej działalności bodaj największy rosyjski reżyser, reformator i twórca teatralny Wsiewołod Meyerhold. Wprowadzając na scenę dzieła Ostrowskiego[6], Gogola[7] i innych, zainicjował nurt nazywany reinterpretacją klasyki, znany do dnia dzisiej-

[3] Kolejne realizacje są wymienione na stronie internetowej: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%B8_%D0%B8_%D0%BE%D0%B2%D1%86%D1%8B [data dostępu: 20.12.2012].

[4] W 2011 roku ukazał się film *Panna bez posagu*, który reżyserował A. Puustemaya. W filmie akcja została przeniesiona do czasów współczesnych. Teksty Ostrowskiego bardzo szybko trafiły na wielki ekran. Pierwszą udaną próbą realizacji filmowej stał się film Kaya Banzena z 1912 roku (*Panna bez posagu*). W 1952 roku ukazała się filmowa wersja spektaklu *Wilków i owiec,* zrealizowanego w Teatrze Małym.

[5] Szerzej na ten temat zob.: http://teatr-live.ru/event/219/ [data dostępu: 4.01.2013]. Rok później, czyli w 2012 roku, ukazała się filmowa wersja tego spektaklu.

[6] Najbardziej znaną realizacją Meyerholda stał się *Las*, utrzymany w szaro-czarnej tonacji, wykorzystujący charakterystyczne dla tego okresu schody i pochylnie. Meyerhold rozbił strukturę tekstu na 33 epizody. Spektakl ten stanowi jedną z jego słynnych „reinterpretacji klasyki". Szerzej na ten temat zob.: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie Idee Zdarzenia.* Wrocław—Warszawa—Kraków 1986.

[7] W spektaklu *Rewizor* Meyerhold posłużył się chwytem multiplikacji postaci (korowód adoratorów Anny) charakterystycznym dla ekspresjonistycznych tendencji dramatyczno-teatralnych.

szego. W przypadku Meyerholda eksperymenty sceniczne w dużej mierze dotyczyły właśnie reform przestrzeni, polegały zaś na daleko idących jej przekształceniach, utrzymanych — co również nie pozostaje w omawianym kontekście bez znaczenia — w konwencji przemian teatralnych lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Do czasów tych i charakterystycznych dla ówczesnej sceny rozwiązań nawiązał współczesny reżyser, przekształcając zdefiniowaną przecież przestrzeń Ostrowskiego[8] w scenerię przypominającą raczej ekspresjonistyczne obrazy rodem z niemieckich, a także rosyjskich teatrów lat dwudziestych, zamiast oczekiwanych scenerii pokoi prowincjonalnych dworków.

Rzecz u Bogomołowa nie dzieje się bowiem w zamkniętym świecie sceny pudełkowej, lecz w szokującej, podzielonej za pomocą czerwonego dywanu na dwie części – szarą i jasną, niskiej, przerażającej przestrzeni. Oczywiście, z punktu widzenia jednolitości dramatu i spektaklu wydawać by się mogło, że jest to swoista nadinterpretacja, sprzeniewierzenie się duchowi tekstu. Spektakl rezygnuje przecież z najbardziej przystającej do dramaturgii Ostrowskiego konwencji teatru realistycznego, przesuwając się wyraźnie w stronę umowności. Jednak ważne wejrzenie zarówno w tekst Ostrowskiego, jak i w przestrzeń kształtowaną przez Bogomołowa za pomocą barwy i niemniej znaczącego dźwięku, ujawnia zaskakującą zbieżność.

Na początku wypada raz jeszcze z całą mocą podkreślić, iż zdarzenia przedstawiane przez Bogomolowa toczą się na scenie, która w żaden sposób nie odzwierciedla założeń realizmu, nawet ich nie sugeruje. Całą scenografię artysta buduje tu za pomocą barwy (jasnej i ciemnej) oraz krzeseł, wiszących na obydwu ścianach (białych i czarnych, kontrastujących z kolorem części, na której się znajdują). Są to jedyne elementy dekoracyjne przestrzeni scenicznej. Nie jest to jednak wybór przypadkowy ani też, jak można się przekonać, niweczący wymowę dramatu. Nieprzypadkowo również dobrana została muzyka towarzysząca poszczególnym scenom. Stanowić ona może czytelne nawiązanie do czasów, w których pojawiły się i święciły triumfy ekspresjoni-

[8] W tekście Ostrowskiego przestrzeń została zdefiniowana w nastepujący sposób: „Po staroświecku umeblowany salon. Na prawo od widowni trzy okna; pomiędzy nimi wysokie, wąskie lustra z podstawkami. Pod pierwszym oknem, bliżej proscenium, wysoki fotel i stoliczek, na nim otwarta stara książka i dzwonek. W głębi, bliżej prawego rogu, dwuskrzydłowe drzwi do obszernego przedsionka, bliżej lewego – drzwi do pokoju Murzawieckiego. Między drzwiami piec. Na lewo od widowni, w kącie, drzwi do korytarza, który prowadzi do pokoi wewnętrznych. Bliżej proscenium drzwi do bawialni; miedzy drzwiami przysunięty do ściany duży stół jadalny". Cyt. za: A. Ostrowski: *Wilki i owce*. Przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. W: *Antologia dramatu rosyjskiego*. Warszawa 1952, T1, s. 311. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasach podaję strony.

styczne przestrzenie Reinhardta[9] i Jessnera[10]. Dźwiękami brzmiącymi w czasie spektaklu są dość popularne melodie niemieckich szlagierów z lat dwudziestych i trzydziestych, zapożyczone zarówno z operetki, jak i kabaretu czy też — w przypadku najczęściej pojawiającego się motywu — po prostu z ludowego repertuaru (*Trink, trink Brüderlein trink*[11]). Być może w sposób mniej zauważalny, bo wymagający zrozumienia tekstu niemieckiego, odpowiadają one wydarzeniom prezentowanym na scenie, podkreślają ich znaczenie, sens, nadając jednocześnie nieco nierealnego, mniej poważnego, a bardziej kabaretowego, charakteru całemu widowisku.

Piosenki te towarzyszą scenom, w których do głosu dochodzą ludzkie namiętności, poszukiwanie szczęścia i spełnienia. Wtedy też pojawiają się obrazy bodaj najbardziej szokujące, całkowicie — jak się zrazu wydaje — nieprzystające do poetyki sztuk Aleksandra Ostrowskiego. W spektaklu Bogomołowa spotkać bowiem można sceny obrazujące seksualne namiętności, pełne zmysłowości, frywolności, obrazy sugerujące nietradycyjne akty płciowe. Nie są one jednak niesmaczne ani też zbyt wulgarne, mimo wykorzystania atrybutów i strojów bardziej przypominających dom publiczny niż szlachecki dworek. Ich przedstawienie trąci raczej śmiesznością, którą wywołuje Klaudiusz Goriecki z opuszczonymi, plączącymi się wokół kostek spodniami i w staromodnych, długich, sięgających kolan bokserkach. Zapewne jest to właśnie produkt wyboru konwencji, czyli przeniesienia sztuki do przestrzeni rodem z niemieckiego kabaretu czasów między wojnami, który — jako wynikający z takiego wyboru — nie razi.

W tym momencie powrócić należy do bodaj najważniejszego pytania, jakie pojawia się zwykle w związku ze spektaklem łamiącym schematyczny sposób postrzegania tekstu należącego do klasyki dramatu. Dotyczy ono zachowania sensów tekstu w zmienionym względem realiów utworu widowi-

---

[9] *Die Spielpläne des Deutschen Theaters von 1905—1930*. Hrsg. F. Horch. München 1930. Wypada tu wspomnieć, że scenografie budowane przez Reinhardta odznaczały się dużą różnorodnością. W wypadku omawianego spektaklu można odnaleźć nawiązanie do tych eksperymentów, które zostały wykorzystane w Teatrze Kameralnym.

[10] Leopold Jessner był obok Reinhardta bodaj najbardziej znanym reżyserem inscenizacyjnego etapu Wielkiej Reformy Teatru. Jego scenografie odznaczały się nie tylko licznymi nawiązaniami do ekspresjonistycznego stylu, w tym również do szarości i gry świateł, ale przede wszystkim wykorzystaniem schodów i wielopoziomowości sceny.

[11] Autorem tej piosenki, pochodzącej z 1927 roku, jest Wilhelm Lindemman. W spektaklu brzmi refren piosenki:

> **Refrain:** |:Trink, trink, Brüderlein trink,
> laß doch die Sorgen zu Haus! |:
> Meide den Kummer und meide den Schmerz,
> dann ist das Leben ein Scherz! :| : ”

Cyt. za: http://www.festgestaltung.de/allgemein/trinklieder1.shtml [data dostępu: 20.12. 2012].

sku. By na nie odpowiedzieć, konieczne są: uważny wgląd w strukturę tekstu, odszukanie możliwości, jakie daje potencjalnemu inscenizatorowi, i zastanowienie się nad skutkami takich czy innych zmian dokonanych w procesie transpozycji tekstu na scenę, dramatu w widowisko.

*Wilki i owce* Ostrowskiego są sztuką o słabych i silnych, podłych i złych, o zwycięstwie gorszych nad złymi. Wpływowa wdowa Meropa Murzawiecka krzywdząca Eulampię Kupawinę (szukającą szczęścia i miłości majętną wdowę) zostaje w końcu pokonana przez jeszcze bardziej od niej bezwzględnego i chytrego Bierkutowa. W tle wychowanka Meropy Głafira uwodzi Łunajewa, wykorzystując swoją przewagę nad prostolinijnym, uczciwym, podstarzałym mężczyzną. Staje się wilkiem, choć wcześniej, tłamszona przez Meropę mogła być inaczej postrzegana. Przekształca się w osobę bezwzględną i zimną, pewną swojej siły, wykorzystującą słabość innych. Proces zmiany zachodzącej w bohaterach (pozornej czy prawdziwej) w spektaklu eksponuje właśnie barwa przyporządkowana przestrzeni. Podzielona czerwonym dywanem scena staje się tu zlepkiem dwóch światów, metaforycznym przedstawieniem dobra (jasna strona sceny) i zła (ciemna strona sceny). Taka właśnie kreacja scenograficzna umożliwia pokazanie zmian zachodzących w bohaterach, ich miotanie się pomiędzy tym, co dobre w ich naturze, a tym, co złe. Już w jednej z pierwszych scen, kiedy to Metropa (po dość frywolnej scenie) wygłasza zdanie, z którego można by wywnioskować, iż domagać się będzie jedynie zadośćuczynienia za swojego zmarłego brata, symbolika przestrzeni odgrywa znaczącą rolę. Zdanie to bohaterka wygłasza, siedząc w świetle po jasnej stronie sceny. Ale w momencie, w którym dowiadujemy się, jak zamierza to zrobić (i na scenie pojawia się sfałszowany list), przechodzi przez czerwony dywan i dalsze kwestie wypowiada, stojąc już po szarej i ciemnej stronie. Zwycięża więc ciemna, godna potępienia strona jej natury, to ona dochodzi do głosu. Ów akt przejścia, przemieszczenia się w przestrzeni i przekroczenia granicy stanowi niezwykle ciekawe, a jednocześnie wyraźne świadectwo dążeń Metropy. Jest w stanie przekroczyć każdą granicę, nie cofnie się przed niczym. Nie ma hamulców ani wyrzutów sumienia. Jednak zawsze wtedy, kiedy grać będzie cnotliwą, bogobojną i uczciwą ziemiankę, zobaczymy ją po jasnej stronie sceny, jak na przykład wówczas, gdy odmówi przyjęcia pieniędzy od Eulampii, zbolałym i pełnym godności tonem twierdząc, iż: „brzydzi się jej pieniędzmi i ich nie przyjmie". Owo przemieszczanie się zostało wielokrotnie powtórzone przez inne postacie spektaklu. Właściwie trudno znaleźć wśród nich choć jedną, która by owej granicy nigdy nie przekroczyła. W jednej z ostatnich scen właśnie po tej ciemniej stronie stanął Bierkutow, czekając na moment, w którym połączy swe dłonie (a przede wszystkim weźmie w nie majątek) Eulampii. Ona zaś, jakby ciągle jeszcze została w niej odrobina z tej marzącej i uczciwej kobiety, podając mu rękę, zatrzymała się przed metafizyczną granicą zła: symbolicz-

nym czerwonym pasem. Wrażenie balansowania na granicy dwóch światów staje się więc w przypadku spektaklu Bogomołowa nieodparte, ciągle obecne w świadomości odbiorcy, trudne, wręcz niemożliwe do przeoczenia. Przestrzeń spektaklu — z pozoru więc zupełnie nieprzystająca do realistycznej maniery, w której powstał tekst dramatu Ostrowskiego — stanowi element sprzyjający właściwemu (zgodnemu z zamiarem dramatycznym) odczytaniu sensu tekstu. Zobrazowane w ten sposób namiętności i wewnętrzne sprzeczności są namacalne, widoczne. Aktorzy miotają się miedzy nimi, przekraczając granicę dzielącą dobro od zła. Konstrukcja scenografii odzwierciedla też tytułową antynomię wilków i owiec, rozumianą tu jednak jako nieustający proces opowiadania się po jednej ze stron. Bohaterowie pojawiający się po obydwu stronach pozbawieni są jednoznaczności, raczej stopniowo przechodzą na szarą, wilczą stronę, a tylko chwilowo przypominają sobie o tym lepszym wymiarze ludzkiej natury.

Omawiając przestrzeń spektaklu i jej znaczenie dla wymowy widowiska, nie sposób zapomnieć o nieodłącznym jej elemencie, brzmiących w wielu miejscach niemieckich szlagierach. Oczywiście, ich przywołanie w rozważaniach dotyczących przestrzeni można by uznać za nadużycie. Do włączenia ich w niniejsze rozważania upoważnia wykorzystany przez reżysera wybór konwencji nawiązującej do lat dwudziestych XX wieku. Panujące wówczas ożywienie w teatrze, przeobrażenia i nurty reformatorskie zostały zainspirowane działalnością prawodawcy, ojca Wielkiej Reformy Teatru Edwarda Gordona Craiga[12]. On po raz pierwszy wskazał na konieczność stworzenia na scenie obrazu-wizji złożonego z barwy, dźwięku i światła. Obraz taki, dodatkowo wykorzystujący ekspresjonistyczną antynomię bieli i czerni, powstaje właśnie w interesującym nas spektaklu. W przypadku omawianej sztuki wstawki muzyczne są nie tyle tłem muzycznym, ile elementem kształtującym scenografię i — co równie ważne — służącym charakterystyce postaw poszczególnych postaci.

Bodaj najbardziej sugestywną sceną ukształtowaną za pomocą barwy i dźwięku (dokładnie tak, jak proponowali to wielcy reformatorzy) jest ta, w której Eulampia trzyma w rękach list odczytywany przez stojącego za nią w planie przestrzeni Bierkutowa. W trakcie tego fragmentu rozbrzmiewa napisana przez Juluisa Brammera piosenka *Schoener Gigolo, armer Gigolo*[13]. I rzeczywiście, Bierkutow, przymierzający krawaty, wygląda dokładnie tak, jak ów nieszczęsny Gigolo, a przynajmniej odpowiada powszechnemu o tej postaci wyobrażeniu. Cała scena została podzielona na dwie części: realną, w której Eulampia w czerwonej sukni trzyma w rękach list[14], i nierealną,

[12] Pierwsze postulaty, które stały się bodaj najważniejszymi teoriami reformy, przedstawił Craig w swoim dziele: *Ueber der Kunst des Theaters*. Przeł. R. Magnus. Berlin 1905.

[13] Austriacka piosenka z 1929 roku, tekst: Julius Brammer, muzyka: Leonnello Cassuci.

[14] Treść listu brzmi: „Spełniam rozkaz pani, wybieram się do siebie na wieś. Od chwili, kiedy postanowiłem jechać, doznaję męczącego uczucia niecierpliwości. Gniewam się, że

przywołaną płaszczyznę, gdzie Bierkutow (widoczny tylko dla publiczności) jest odbierany jako projekcja wyobrażenia. Scena ta eksponuje kontrast dwóch postaw. Ona — zakochana lub tylko zdolna do miłości, i on — funkcjonujący w zupełnie innym świecie uwodziciel, pazerny, pożądający jej majątku, mizdrzący się przed lustrem Gigolo-Bierkutow, jakże trafnie określony słowami piosenki. Takiej oceny Bierkutowa nie łagodzi wcale kolejny fragment, któremu towarzyszy melodia *Liebesleid*[15]. I choć piosenka ta opowiada o prawdziwej miłości, jej wykorzystanie świadczyć może o czymś zupełnie przeciwnym — o pozorności uczucia, grze z miłością. Można, oczywiście, założyć, iż rozmowa między Eulampią i Bierkutowem przypomina nieco rozmowę zakochanych. Niemniej jednak choć kobieta jest ubrana w czerwoną suknię (sugerującą jej uczucie), w mężczyźnie nie ma prawdziwej miłości. Jego zachowanie trąci sztucznością, jakby został tylko na chwilę wypożyczony z zespołu śpiewającego ową piosenkę, czyli z Commedian Harmonist[16].

Dodanie do spektaklu niemieckich szlagierów (schadzce Eulampii z Klaudiuszem towarzyszy kolejny przebój — *Bei mir bist Du schoen*[17]), czy — w innym miejscu — fragmentu operetki *Peupchen* (*Puepchen, mein suesses Puepchen*[18]) czy *Es war einmal ein Musikus*[19] powoduje, że prezentowana przestrzeń wpisuje się w konwencję kabaretu i koncepcji teatralnych lat

---

ma mnie wieźć lokomotywa wynaleziona przez Anglików do przewożenia ciężkich ładunków; pragnąłbym mieć bystre skrzydła Amora" (s. 342).

[15] Tekst tej piosenki brzmi:

„Dein Kuß hat mir den Frühling gebracht. Denk' an dich bei Tag und bei Nacht,
denk' an dich, an dich immerzu. All mein Träumen bist nur du!
Und gehst du eines Tages von mir, geht auch meine Sehnsucht mit dir.
Herbstwind wird die Blätter verweh'n — unsre Liebe wird besteh'n.

Ich fühle mehr und mehr daß ich nur dir gehör',
daß ich dir ganz verfalle, daß ich von allen dich nur begehr'.
Ich höre dein helles Lachen, und mir wird ums Herz so weh.
Sag mir, was soll ich machen, daß ich vor Sehnsucht nicht vergeh' ?

Die Liebe kommt, die Liebe geht, solang' ein Stern am Himmel steht,
solang am Strauch die Rosen blüh'n, wird stets ein Herz in heißer Lieb' erglühn.
Und fühlst du dich geliebt, dann frag' nicht. Und bist du mal betrübt, verzag nicht,
denn immer wird's so sein wie heut': Auf Liebesleid folgt Liebesfreud"!

[16] Wszelkie informacje na temat tego sekstetu męskiego, odnoszącego sukcesy w latach trzydziestych XX wieku, można odnaleźć na oficjalnej stronie zespołu: http://www.comedian-harmonists.de/

[17] Piosenka ta, pochodząca z 1932 roku, zyskała popularność dzięki Siostrom Andrews w 1938 roku.

[18] Melodia i słowa pochodzą z operetki Jeana Gilberta *Pupchen* napisanej w 1911 roku.

[19] Niemiecki szlagier z 1932 roku. Prawdopodobnie w spektaklu wykorzystano wykonanie Paula O`Montisa. http://grammophon-platten.de/news.php?item.12.5 [data dostępu: 20.12.2012].

dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Ale mieszczą się w niej postacie bynajmniej z kabaretu niepochodzące, a czasami nawet do niego całkowicie nieprzystające. Czy przyjęta przez Bogomołowa koncepcja nie łamie założeń i sensów zawartych w sztuce rosyjskiego autora? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa. Spektakl przenoszący akcję do zupełnie innych czasów, zmieniający konwencję, prezentujący elementy przypominające chwyt kabaretowy, zamiast oczekiwanej od sztuk Ostrowskiego powagi i morału, może budzić zrozumiale kontrowersje. Przedstawienie utrzymane w konwencji realistycznej nie wzbudziłoby, co prawda, kontrowersji, lecz również nie wywołałoby żadnych emocji, sprzyjających popularności, ale zarazem skłaniających do zastanowienia. W tym przypadku jednak nie do końca tylko o popularność chodziło. Przemyślana i spójna koncepcja przestrzeni, nawiązująca do najlepszych czasów eksperymentalnych studiów[20], wzbogacona konsekwentnie wpisującą się w konwencję muzyką, pozwala lepiej poznać i zrozumieć bohaterów. Ich lęki, targające nimi współczesne namiętności (Meropa i Eulampia pragną bliskości, co zbliża je do siebie), przekraczanie granic i sztuczne, wykonywane dla otoczenia i opinii gesty (modlitwa) eksponuje uboga w rekwizyty, ale niezwykle sugestywna przestrzeń.

Bohaterowie spektaklu — podobnie jak utworu dramatycznego — biorą udział w grze wilków i owiec. By wygrać, przybierają raz owczą, raz wilczą skórę. W spektaklu walkę tę podkreśla podział przestrzeni, jej dwie barwy i wyraźnie odgraniczający dwa światy czerwony pas. Przechodząc na szarą stronę, postacie stają się wilkami, z kolei wracając na jasną, zamieniają się w owce. Sprzeczność natury i prawo silnych stanowią motyw przewodni sztuki Ostrowskiego. Przestrzeń spektaklu Bogomołowa ów motyw nie tylko wyeksponowała, ale przede wszystkim uczyniła ponadczasowym. Podzielona na dwie części scena odzwierciedla naturę człowieka, jego dążenia do szczęścia i zaspokojenia własnych potrzeb, zemsty i władzy. Symbolizują to biel i czerń, oddzielone wyraźną granicą, którą przekraczamy na własną odpowiedzialność.

[20] Eksperymentalne studia teatralne Meyerholda, Wachtangowa i innych stały się najbardziej rozpoznawalnym symbolem Reformy i jej różnorodności.

Ядвига Грацля

## ПЕРЕМЕНЫ ПРОСТРАНСТВА ПЕРЕМЕНЫ В ПРОСТАНСТВЕ НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СПЕКТАКЛЕ *ВОЛКИ И ОВЦЫ*

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа одной из новейщих сценических постоновок пьесы Александра Островского *Волки и овцы*. В пространстве расматриваемого спектакля заметны глубокие перемены. Оно напоминает тот способ конструкции сценографии, который царствовал в 20. и 30. г. XX века. Эту конвенцию подчеркивают поруляные песни этого времени. Все эти перемены, исползование света и цвета помогли сохранить и подчеркнуть идеи Островского.

Слова ключи: пространство, спектакль, драма, перемена, сценическая конвенция

Jadwiga Gracla

## SPACE METAMORPHOSIS METAMORPHOSIS IN SPACE (A FEW REMARKS ON THE *WOLVES AND SHEEP*)

Summary

The article is an attempt to analyse one of the latest adaptations of the Wolves and sheep, a play by Aleksandr Ostrovsky. The performance in question makes far-reaching changes in the structure of the stage space that was rather adjusted to the style of the stage production typical of the 1920s and 1930s. In order to maintain this convention, apart from typical stage solutions, German hits, popular at that time, were used. It is these changes , using the colour and light that helped a contemporary director maintain and expose the significance of Ostrovsky's play.

Key words: space, performance, drama, metamorphosis, stage convention

# Noty o autorach

Dr. hab. prof. UW **Magdalena Dąbrowska**, historyk literatury rosyjskiej, komparatysta, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania nad literaturą rosyjską czasów Oświecenia oraz rosyjsko-zachodnioeuropejskimi związkami literackimi i kulturalnymi. Jest autorką dwóch monografii (*Rosyjska opowieść sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*, 2003; *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*, 2009) oraz kilkudziesięciu artykułów naukowych, poświęconych w większości zapomnianym pisarzom, wydarzeniom i zjawiskom literackim. Od 2012 roku jest dyrektorem Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego i kierownikiem Zakładu Historii Literatury Rosyjskiej UW.

Dr **Mirosława Michalska-Suchanek**, wykładowca w Zakładzie Lingwistyki Stosowanej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Pracę doktorską zatytułowaną *Poetyka nastroju. Na materiale opowiadań nowelistów rosyjskich II połowy XIX wieku* napisała pod kierunkiem prof. dr. hab. Piotra Fasta. Obszar jej zainteresowań naukowych obejmuje: historię literatury rosyjskiej, teorię literatury oraz dydaktykę języka obcego, ze szczególnym uwzględnieniem języków specjalistycznych. Koncentruje się na problemie badawczym: literatura wobec tematyki aktów suicydalnych.

Dr **Nel Bielniak**, adiunkt w Zakładzie Literatur Wschodniosłowiańskich w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury, kultury i filozofii rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku (realizm, neorealizm, modernizm), zwłaszcza życia i twórczości Siergieja Siergiejewa-Censkiego oraz Ilji Erenburga. Jest autorką monografii *Historia a jednostka w twórczości Siergieja Siergiejewa-Censkiego* (2007). Najnowsze prowadzone przez nią badania mają na celu ukazanie wpływu poetyki realizmu oraz modernizmu na prozę Aleksandra Kuprina, a także wpisanie jego twórczości w szeroki kontekst zjawisk zarówno literackich, jak i historycznych, społecznych oraz filozoficznych przełomu XIX i XX wieku.

Dr **Albert Nowacki**, adiunkt na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Jego zainteresowania badawcze dotyczą historii literatury ukraińskiej XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem literatury Ukrainy radzieckiej w okresie międzywojennym i tekstów publicystycznych oraz historii współczesnej literatury ukraińskiej w kontekście najnowszych tendencji ogólnoświatowych (gender, problematyka ciała i erotyzmu, wpływy zachodnie). Problematyka jego prac obejmuje: ukraińską dyskusję literacką lat 1925–1928, twórczość Mykoły Chwylowego oraz pisarzy z kręgów WAPLITE, twórczość neoklasyków, modernizm ukraiński, współczesną lite-

raturę ukraińską (Lubko Deresz, Jurij Andruchowycz, Jurij Pokalczuk, Oksana Zabużko, Irena Karpa, Lubko Deresz, Serhij Żadan), ukraińskie inspiracje literaturą światową. Jego preferencje badawcze uzupełniają zagadnienia z dziedziny językoznawstwa (historia języka ukraińskiego) oraz przekładoznawstwa, w tym praktycznego przekładu tekstów literackich, użytkowych i technicznych.

Prof. zw. dr hab. **Halina Mazurek**, historyk literatury rosyjskiej, badacz historii dramatu i teatru rosyjskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na dramacie i teatrze rosyjskim, zarówno klasycznym, jak i współczesnym. Jest autorką książek: *Powieści Wasyla Narieżnego na tle prozy satyryczno-obyczajowej XVIII i początku XIX wieku* (1978), *Dramat rosyjski okresu Oświecenia (1765–1825). Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi* (1987), *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747–1825)* (1993), *Teatr, życie, gra. Studia o pisarstwie dramaturgicznym Nikołaja Kolady* (2002), *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła" Nikołaja Kolady* (2007), *Róża i płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej* (2009).

Dr **Monika Sidor**, adiunkt w Katedrze Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Słowiańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Jej zainteresowania naukowe obejmują następujące problemy badawcze: pogranicza literatury i historii, fikcja a fakt w literaturze, antropologia literacka, duchowość w literaturze, geopoetyka. Jej prace koncentrują się na tematach: Rosja w twórczości emigrantów rosyjskich, duchowość w literaturze rosyjskiej, przestrzeń miejska w twórczości emigrantów rosyjskich, mitologizacja historii w literaturze rosyjskiej. Jest autorką książki *Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali" emigracji rosyjskiej,* (2009).

Dr **Justyna Tymieniecki-Suchanek**, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Zajmuje się literaturą rosyjską przełomu XIX i XX wieku, ekofilozofią i ekoetyką. Jest autorką monografii *Proza Waleria Brusowa wobec kultury. W poszukiwaniu analogii historycznych* (2004) i *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych* (2013). Jej artykuł *Zwierzę jako podmiot. Próba rekonesansu badawczego z omówieniem „Lwa świętego Hieronima" Zofii Kossak* (2005) był pierwszą w polskiej humanistyce próbą zmierzenia się z zagadnieniem podmiotowości zwierząt.

Mgr **Paulina Charko-Klekot**, absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, obecnie doktorantka na Uniwersytecie Śląskim. Rozprawę doktorską zamierza poświęcić przemianom w kreacji postaci kobiet w najnowszej dramaturgii rosyjskiej. Jej debiutem badawczym był artykuł poświęcony Leonidowi Andriejewowi jako psychologowi ludzkiej duszy, zamieszczony w tomie 22 „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych" (2012).

Dr hab. **Beata Siwek**, adiunkt w Katedrze Literatury Ukraińskiej i Białoruskiej w Instytucie Filologii Słowiańskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zajmuje się literaturą wschodniosłowiańską, zwłaszcza dramatem i teatrem białoruskim. Jest autorką monografii *Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia „Białowieża" wobec problematyki ojczyźnianej* (2004) oraz *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze,* (2011).

Dr **Andrzej Polak**, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Jest badaczem współczesnej prozy rosyjskiej o tematyce historycznej, w tym także tzw. historii alternatywnej. Jest autorem książki *Proza*

*historyczna Bułata Okudżawy. Z problemów gatunku i intertekstualności* (2006) oraz artykułów o prozie Wasilija Aksonowa, Jurija Dawidowa, Tatiany Tołstoj, Igora Jarkiewicza.

Dr **Jadwiga Gracla**, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dramat i teatr rosyjski, ale także europejski, ze szczególnym uwzględnieniem obszaru niemieckojęzycznego. Jej prace badawcze poświęcone są głównie epoce przełomu XIX i XX wieku. Jest autorką książki *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie* (2001) oraz licznych artykułów, a także współredaktorem tomów „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych".

Redaktor
OLGA NOWAK

Projektant okładki
AGNIESZKA SZYMALA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
MIROSŁAWA ŻŁOBIŃSKA

Łamanie
BOGUSŁAW CHRUŚCIŃSKI

Copyright © 2013 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: 90 + 50 egz. Ark. druk. 9,75. Ark. wyd. 12,0. Papier offset. kl. III, 90 g.
Cena 30 zł (+ VAT)

Druk oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

**ISSN 0208-6336**
**ISBN 0208-5038**