

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
24



NR 3255

24



Rusycystyczne
Studia
Literaturoznawcze

*Słowianie Wschodni –
Literatura – Kultura – Sztuka*

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Jadwigi Gracli

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2014

REDAKTOR SERII: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

RECENZENCI:

Adam Bezwiński

Magdalena Dąbrowska

Joanna Mianowska

Kazimierz Prus

KOMITET REDAKCYJNY:

Iryna Betko

Nina Borkovskaya

Svetlana Goncharova-Grabovskaya

Witold Kołbuk

Ihor Kozlyk

Wanda Laszczak

Bogusław Mucha

Galina Nefagina

Małgorzata Semczuk-Jurska

Beata Siwek

Olga Skackova

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.cceol.com

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (W imieniu redakcji <i>Jadwiga Gracla</i>)	9
Halina MAZUREK: Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu	11
Witold KOŁBUK: Kasaty unii cerkiewnej w piśmiennictwie rosyjskim XIX wieku	27
Magdalena DĄBROWSKA: Jakowa Galinkowskiego klucz do literatury europejskiej — <i>pro et contra</i>	41
Paulina CHARKO-KLEKOT: Leonid Andriejew — jeszcze pisarz czy już filozof? Teoria panpsychizmu na przykładzie dramatu <i>Jekaterina Iwanowna</i>	51
Mirosława MICHALSKA-SUCHANEK: „Niechże [...] baczy, aby mu się skon udało”. O tytułowym bohaterze <i>Opowiadania o Siergieju Pietrowiczu</i> Leonida Andriejewa	63
Nel BIELNIAK: Metafizyka życia i śmierci w opowiadaniach Aleksandra Kuprina	77
Jadwiga GRACLA: Idea i praktyka. (Kilka uwag o dramacie Jewgienija Zamiatina <i>Pchła</i>)	91
Monika SIDOR: <i>Adlig Schwenkitten</i> w kontekście Aleksandra Sołżenicyna poszukiwań formalnych	99
Marta NIEDZIELA-JANIK: Miasto umarłe w sztuce Niny Sadur <i>Lotnik</i>	109
Мария ПОЛЯКОВА: <i>Generation X</i> или Жизнь без секса, секс без жизни. Герои пьес Дианы Балько	126
Kazimierz PRUS: Współczesna rosyjska modlitwa poetycka. Modlitwa do Boga Ojca	135
Albert NOWACKI: Dzieci przez matkę odrzucone. „Zbędni ludzie rewolucji” w prozie Mykoły Chwyłowego	157
VARIA	
Violetta MANTAJEWSKA: Marginesy lekturografii: między głosem / esejem / recenzją	171
Recenzja: <i>Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych</i> . Kon- cepcja, projekt, realizacja graficzna, wstęp R. Maciej. Tłum. z języka rosyjskiego: M.L. Kalinowski, L. Trybus, R. Maciej. Warszawa 2010 (<i>Violetta Mantajewska</i>)	189
Noty o autorach	195

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление (От имени редакторов <i>Ядвига Граця</i>)	9
Галина МАЗУРЕК: Постмодернистская русская драматургия. Введение в тему . . .	11
Витольд КОЛБУК: Ликвидация церковной унии в русской литературе XIX века . .	27
Магдалена ДОМБРОВСКА: Якова Галинковского ключ к европейской литературе — <i>pro et contra</i>	41
Паулина ХАРКО-КЛЕКОТ: Леонид Андреев — еще писатель или уже философ? Теория панпсихе на основе драмы <i>Екатерина Ивановна</i>	51
Мирослава МИХАЛЬСКА-СУХАНЕК: „Пусть же постарается он, чтобы тем лучше удалась ему смерть”. О титульном герое <i>Рассказа о Сергее Петровиче</i> Леонида Андреева	63
Нел БЕЛНЯК: Метафизика жизни и смерти в рассказах Александра Куприна . . .	77
Ядвига ГРАЦЛЯ: Идея и практика. (Заметки на тему пьесы <i>Блоха</i> Евгения Замя- тина)	91
Моника СИДОР: <i>Адлиг Швенкиттен</i> в контексте формальных поисков Александра Солженицына	99
Марта НЕДЕЛЯ-ЯНИК: Мёртвый город в пьесе Нины Садур <i>Лётчик</i>	109
Мария ПОЛЯКОВА: <i>Generation X</i> или Жизнь без секса, секс без жизни. Герои пьес Дианы Балыко	126
Казимир ПРУС: Современная русская поэтическая молитва. Молитвы Богу-Отцу . .	135
Альберт НОВАЦКИЙ: Покинутые дети. „Лишние люди революции” в прозе Мыколы Хвильового	157
 РАЗНОЕ	
Виолетта МАНТАЕВСКА: Поля чтения: между промечанием / эскизом / рецензией . .	171
Рецензия: <i>Самогон и другие спиртные напитки домашнего приготовления</i> . Проект, реализация, вступление: Р. Мацей. Перевод: М.Л. Калиновский, Л. Трыбус, Р. Мацей. Варшава 2010 (<i>Виолетта Мантаевска</i>)	189
Примечание об авторах	195

CONTENTS

Preface (On Behalf of the Editors by <i>Jadwiga Gracla</i>)	9
Halina MAZUREK: Russian Postmodern Dramatic Works. Introduction	11
Witold KOŁBUK: Dissolution of the Orthodox Church Union in the Russian writings in the 19th century	27
Magdalena DĄBROWSKA: Jakov Galinkovsky's Key to the European Literature — <i>Pro et Contra</i>	41
Paulina CHARKO-KLEKOT: Leonid Andreyev — Still a Writer or a Philosopher. The Theory of Panpsychism on the Example of a Drama by <i>Jekaterina Iwanowna</i> . . .	51
Mirosława MICHALSKA-SUCHANEK: „Пусть же постарается он, чтобы тем лучше удалась ему смерть”. On the Eponymous Protagonist in a <i>Story about Siergiej Pie- trowicz</i> by Leonid Andreyev	63
Nel BIELNIAK: The Metaphysics of Life and Death in Short Stories by Aleksander Kuprin	77
Jadwiga GRACLA: The Idea and Practice. (Some Remarks on the <i>Flea</i> , a drama by Yevgeny Zamyatin)	91
Monika SIDOR: <i>Adlig Schwenkitten</i> in the Context of Aleksandr Solzhenitsyn's Formal Quest	99
Marta NIEDZIELA-JANIK: The Dead City in Nina Sadur's Drama <i>Airman</i>	109
Maria POLAKOWA: <i>Generation X</i> or Life Without Sex & Sex Without Life. Dramatis Personae in Plays by Diana Balyko	126
Kazimierz PRUS: Russian Contemporary Prayer Poems. Prayers to God the Father . . .	135
Albert NOWACKI: Children Abandoned by Their Mother. Redundant Revolutionaries in Prose Works by Mykola Khvylovye	157
VARIA	
Violetta MANTAJEWSKA: The Peripheries of Reading: Between the Gloss / Essay / Review	171
Review: <i>Moonshine. Its History and Preparation in the Home Setting</i> . The Idea, project, Graphic Realization and Foreword by R. Maciej. Translated from Russian by M.L. Kalinowski, L. Trybus, R. Maciej. Warszawa 2010 (<i>Violetta Mantajewska</i>) . .	189
Notes of Contributors	195

Słowo wstępne

Kolejny, 24. już tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” został poświęcony szeroko rozumianej kulturze Słowian Wschodnich. Znalazły się w nim zarówno szkice historycznoliterackie, jak i te, których tematem stała się historia, myśl społeczna, teatr i kultura duchowa. Zaproponowany temat pozwolił więc, w naszym przekonaniu, na ukazanie, drobnej wciąż, cząstki spuścizny kulturowej Słowian Wschodnich i być może uwidocznienie cech wspólnych oraz różnic.

Zawarte w tym tomie artykuły prezentują — podobnie jak teksty w poprzednich tomach — różne szkoły badawcze i różne koncepcje, wiele gatunków wypowiedzi naukowej. Nie tylko pozwala to dostrzec różnice pomiędzy poszczególnymi szkołami, ale przede wszystkim daje możliwość porównań i otwiera nowe perspektywy — badań, dyskusji i dialogu.

Z pewnością do dalszych poszukiwań i eksploracji omawianych zagadnień inspirują teksty o charakterze syntezy autorstwa Haliny Mazurek i Witolda Kołbuka. Szkice te, poświęcone współczesnej dramaturgii i dziejom unii cerkiewnej, porządkują nasze informacje i zachęcają do kolejnych, coraz bardziej szczegółowych badań. Obok nich w tomie znalazły swoje miejsce artykuły poświęcone poszczególnym utworom czy autorom, prezentujące zagadnienia bardziej szczegółowe, ale przez to przybliżające nierzadko zupełnie zapomniane tematy i utwory. Prace te nie są ograniczone ramami rodzaju literackiego lub epoki. Sentymentalizm i literatura podróżnicza, obrazy uwiecznione na kartach dzienników, ponadczasowe i wielkie tematy: życie, śmierć, miłość, poszukiwanie sensu w literaturze modernizmu i epok późniejszych, współczesne poetyckie dialogi z Bogiem, eksperymenty współczesnych dramaturgów, a także poprzedzające je wielkie osiągnięcia teatralne przełomu XIX i XX wieku, wreszcie poszukiwanie idei i sensu w myśli społeczno-filozoficznej — to zagadnienia przedstawiane w zamieszczonych w tym tomie tekstach. Stanowią one kolejny krok ku poznaniu dziedzictwa Słowiańszczyzny Wschodniej, od-

krywanego bez jakichkolwiek ograniczeń, w dążeniu do prawdy i piękna. Ale teksty te są jednocześnie próbą przerzucania mostów łączących narody słowiańskie, poszukiwania pola do dialogu, który pozwoli pokazać, jak „pięknie się różnimy”, także jako badacze tej spuścizny.

Mamy nadzieję, że ten i kolejne tomy „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” staną się właśnie takim miejscem.

W imieniu redakcji
Jadwiga Gracla

Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska

Wprowadzenie do tematu

Halina Mazurek

ABSTRACT: The article provides general remarks on the new type of drama in Russian literature. Generally, artists tend to stress individual nature of their works, and therefore they withdraw from being labeled or associated with particular trends. Among many contemporary playwrights there are some highly original ones, who have already become recognized and are classified as Russian postmodern classic artists. Further, the article discusses their opinions on the craft of dramatic writing.

KEY WORDS: postmodernism, other dramaturgy, static drama, drama of sincerity, verbatim technique, psychological drama

Dramaturgia rosyjska od czasów tzw. głośności i pierestrojki przeżyła szereg przeobrażeń i prężnie rozwija się do dziś. Przed okresem pierestrojkowym również wystąpiło kilku dramaturgów przełamujących monopol na sztuki socjologiczne, poprawne ideologicznie, zgodne z tym, co by chętnie widziały władze radzieckie i z czym ówczesna cenzura miałaby najmniej kłopotu. Wraz z pojawieniem się ich utworów do dramaturgii i literatury weszła tematyka ściśle związana z człowiekiem, jego życiem osobistym, z jego sferą uczuć i emocji, z jego życiem duchowym, z potrzebami, dążeniami, marzeniami i poszukiwaniem sensu życia. Wyróżnić należy bez wątpienia twórczość dramaturgiczną Aleksandra Wampiłowa, kontynuatora tradycji Czechowowskich, twórcę nowego dramatu psychologicznego. Jego sztuki w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku zyskały szeroki rozgłos, dając początek „nowej fali” w dramaturgii rosyjskiej, tzw. nurt postwampiłowowski. W nurcie tym mieści się również twórczość dramaturgiczna Ludmiły Pietruszewskiej, aktywnej pisarsko do dnia dzisiejszego. Jej utwory wpisują się zawsze doskonale w aktualną tematykę i problematykę. Dorobek Pietruszewskiej jest w zasadzie ogniwem łączącym dwie epoki w życiu Rosji. W swoisty sposób pokazują zderzenie starego z nowym w mentalności człowieka sowieckiego.

Dramat psychologiczny końca lat siedemdziesiątych i lat osiemdziesiątych, wzbogacający formę tego gatunku o element liryczny, nastrojowość, o głęboką penetrację zakamarków duszy ludzkiej otworzył drogę do zaistnienia w tym czasie „dramaturgii innej”, zaliczanej już do sztuki i literatury postmodernistycznej.

Podstawowe zasady dramatu klasycznego naruszył i wszelkie tabu przełamował Aleksiej Szypienko, jak również Władimir Sorokin, których twórczość szokuje bezkompromisowością, drastycznością scen, nieprzyzwoitością, wulgarnością języka. Jest nagłym i radykalnym zerwaniem z normami i konwencjami dramaturgicznymi. Nawet w czasach wolnych od cenzury, czasach swobód we wszystkich dziedzinach życia Szypienko i Sorokin nie ustrzegli się ostrej krytyki swoich poczynąń.

Poza tymi twórcami „dramaturgię inną” reprezentują jeszcze: Maria Arbatowa, Jelena Griomina, Nikołaj Kolada, Michaił Ugarow, Oleg Juriew, Dmitrij Lipskierow, Olga Kuczkińska, Aleksander Żelezcow, Aleksiej Słapowski, Nadięzda Ptuszkina, Ksenia Draguńska, Aleksander Obrazcow i wielu innych. Wielu spośród „innych dramaturgów” zwykło się nazywać postmodernistami. Określenie to stało się już w tym czasie w Rosji bardzo modne. Do postmodernizmu w dramaturgii rosyjskiej przypisuje się najczęściej twórczość tych, którzy do tej dziedziny sztuki wnieśli cokolwiek nowego, tzn. odzegnali się w jakiś sposób lub zerwali definitywnie z dramatem typu socjologicznego. W takim sensie zarówno twórczość Pietruszewskiej, jak i utwory samego Wampilowa można uznać za pierwociny postmodernistycznych przekształceń w dramacie rosyjskim. Nowi twórcy często zdecydowanie zaprzeczają, by mieli coś wspólnego z jakimkolwiek prądem i modą literacką. Nie chcą identyfikować swoich dramatów ze znanymi poetykami i metodami twórczymi, natomiast zaznaczają wyraźnie, że są inni, ale jednocześnie nie życzyliby sobie, by nazywano ich awangardystami i reformatorami dramatu.

Inność własnych utworów podkreślali nie tylko w wywiadach, artykułach, ale również poprzez zaskakujące niejednokrotnie ich tytuły i podtytuły, np.: *Kołysanka dla bomby zegarowej* Arkadija Stawickiego, *Moje nieznanne mi życie. Dramat-dossier* Romana Sołncewa, *Zielone policzki kwietnia. Opera pierwszego dnia* Michaiła Ugarowa, *Koniec osiemdziesiątych. Kronika rodzinna* Ludmiły Razumowskiej, *Siódma pieczęć wolności. Romans dla teatru* Witalija Rysiewa, *Kłozetowa miłość. Żart oraz Rybka gupik. Ni to komedia, ni to tragedia* Wasilija Sigariewa itp. Maria Arbatowa nazywa swoje utwory „sztukami do czytania”, Tatiana Fiłatowa zaś umieszcza w podtytułach określenia typu: „dowolny montaż”, „taneczne wariacje”. Oleg Bogajew parafrazuje tytuły dzieł Nikołaja Gogola: *Martwe uszy czyli najnowsza historia papieru toaletowego, baszmaczkin* (nazwisko bohatera opowieści *Płaszcz* celowo pisane jest przez autora małą literą).

Rosyjski dramat postmodernistyczny — podobnie zresztą jak inne rodzaje i gatunki literackie — charakteryzuje się daleko idącą intertekstualnością, spowodowaną chęcią podkreślenia przez dramaturgów odmiennego podejścia do powszechnie znanych z klasyki literackiej i dramaturgicznej tematów, wątków i postaci. Wypada zgodzić się z Anną Krajewską¹, która słusznie twierdzi, że dramat postmodernistyczny jest w głównej mierze recyclingiem. Odnosi się to również do dramaturgii rosyjskiej, która mniej lub bardziej udatnie przetwarza to, co już było. W rezultacie powstają dzieła niezapomniane, dowcipnie i inteligentnie ujmujące po nowemu znaną nam już rzeczywistość albo tylko w miarę poprawne dramaturgicznie powtórki, niepozostawiające zbyt wyraźnego śladu zarówno w pamięci odbiorcy, jak i w pracach dramatologów. Niełatwo jest już w tej chwili dobrać jakieś odpowiednie kryterium, według którego dałoby się dokonać właściwej klasyfikacji współczesnego dramatu rosyjskiego i wystawić na czoło nazwiska tych najwybitniejszych jego twórców. Wciąż takim kryterium pozostają popularność oraz zainteresowanie i akceptacja krytyki. Jeśli chodzi o badaczy profesjonalnych, to ich aktywność była do tej pory raczej umiarkowana, choć ostatnio zauważa się tendencje do jej wzrostu. Dla badacza najważniejszą rolę odgrywa perspektywa czasowa, która w przyszłości na pewno ułatwi poczynienie niezbędnych uporządkowań i podziałów w dramaturgii rosyjskiej. Na razie w pierwszych próbach jej zdefiniowania pojawiają się w artykułach krytycznych określenia: „dramaturgia postczechowska”, „dramaturgia czernuszka” (rosyjska nazwa „czernucha” — czerń, czyli opis przygnębiającej współczesnej rzeczywistości), „dramaturgia inna”, „nowa fala”, „nowa nowa fala” itp. Tę ostatnią reprezentują dramaturdzy urodzeni pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych XX wieku: Olga Muchina, Oleg Bogajew, Wasilij Sigarijew, Iwan Wyrpajew, Jewgienij Griszkowiec, Natalia Kołtyszewa, Tatiana Fiłatowa.

Ich wypowiedzi na temat dramatu i teatru są bardzo różnorodne i dosyć często sprzeczne, kontrowersyjne, a przede wszystkim nierzadko pozbawione konsekwentności, świadczące o tym, że młody pisarz nie zastanawia się nad tym, co stanowi istotę dramatu i nie potrafi określić zasad własnego pisarstwa dramaturgicznego. Toteż w wielu przypadkach mamy do czynienia z popisywaniem się młodych, którzy twierdzą, że twórczości swojej zbyt poważnie nie traktują, chcą tylko po prostu pokazać jakiś wycinek życia, jakąś historię związaną z ich znajomymi, przyjaciółmi, pragną utrwalić w pamięci odbiorcy zdarzenia ich samych bulwersujące i dające wiele do myślenia. W głównej mierze podstawę struktury postmodernistycznego rosyjskiego dramatu stanowią: gra z czytelnikiem czy też widzem, gra w dramat, gra w grę, eksponowanie dystansu do własnego warsztatu twórczego, zadawanie odbiorcy zagadek. Nie znaczy to wszakże, przynajmniej w wielu przypadkach, że najnowszy dra-

¹ A. K r a j e w s k a: *Dramat współczesny. Teoria i interpretacja*. Poznań 2005.

mat nie ma nam nic do powiedzenia i nie skrywa w podtekstach gry dramaturgicznej głębszych myśli. I ze względu na te właśnie znaczące podteksty dokonąć można wyboru kilku dramatopisarzy, którzy wnieśli do dramatu i teatru rosyjskiego zarówno nowe formy, jak i nowe treści.

W żadnym razie nie można pominąć milczeniem dorobku dramaturgicznego Niny Sadur, która jest twórczynią dramatu metaforycznego o mistycznych, metafizycznych treściach. W jej sztukach w swoisty sposób łączą się dwie płaszczyzny — realna i fantastyczna. Zadaniem tej ostatniej jest zwrócenie uwagi na odwieczny pojedynek w świecie dobra i zła. Bohaterowie pragną odmienić swoje bezbarwne życie poszukiwaniem w nim czegoś lepszego, niezwykłego, niebanalnego. Chcą zainteresowania, miłości, przyjaźni, dobra. Dążą do poznania prawdy, istoty człowieczeństwa, sensu życia. Czynią to właśnie poprzez zetknięcie się z „innym”, mające uzmysłwić im sensowność ich poszukiwań. Uniwersalne prawdy o świecie, o próbach człowieka, aby żyć w zgodzie z otaczającą rzeczywistością i z samym sobą wypowiedziała Sadur w swoim poetyckim dramacie za pomocą oryginalnego i fascynującego jednocześnie połączenia motywów baśniowych, przyrodniczych, wątków zaczerpniętych z realnego życia z elementami liryzmu, humoru, satyry, groteski, absurdu. Świat przedstawiony jej dramatów przeraża, ale zarazem oczarowuje, wciąga, zniewala, uniemożliwia oderwanie się odeń. Sadur nazwała teatr „omdleniem życia”. Myślała z pewnością głównie o teatrze własnych sztuk. Jako jedna z nielicznych rosyjskich pisarzy naszych czasów wypowiedziała się o dramacie i teatrze rzeczowo, poważnie, choć nieczęsto. Na wszelkie pytania dotyczące tego tematu, przeważnie na te nastawione na odpowiedź potwierdzającą jakąś sensacyjność w dramacie i teatrze, odpowiadała bez emocji, bez pozerstwa i pretensji na nieomyłnego znawcę.

Zagadnienie formy dramatu i istoty teatru stało się treścią wielu sztuk bijącego rekordu popularności Nikołaja Kolady, który wypowiedział się o tym również w licznych wywiadach oraz w esejach własnego autorstwa. Jego zdaniem w dramacie i teatrze wszystko już było, oprócz szczerości. Toteż jego sztuki tworzą właśnie teatr szczerości. Kolada bowiem przedstawia w nich to, o czym człowiek nie chciałby mówić, o czym wolałby zapomnieć. Chodzi o samotność człowieka dzisiejszych czasów, o jego zagubienie, zapomnienie przez innych, o jego pragnienie zainteresowania, zauważenia, miłości, przyjaźni, bratniej duszy. Takim człowiekiem może być każdy — zarówno ten z marginesu społecznego, mieszkaniec głuchej prowincji, jak i ten z wielkiego miasta, zarówno człowiek wykształcony, jak i taki, który swą edukację zakończył na szkole podstawowej, zarówno bogaty, jak i biedny, młody i stary. Krytyka nazywa Koladę „Czechowem naszych czasów”, dramaturg ten jest bowiem piewą niezrealizowanych marzeń, straconych złudzeń, niemocy człowieka pragnącego wyrwać się ze swojego środowiska i zacząć nowe życie. Pokazuje w swoich sztukach, że po kilkudziesięciu latach od śmierci mistrza nowoczes-

nego dramatu nic się nie zmieniło, zwłaszcza na prowincji rosyjskiej, że życie nie stało się tam wcale lepsze, jak marzyli o tym bohaterowie dramatów Czechowa. Szarą, mroczną i przygnębiającą rosyjską rzeczywistość popierestrojkową przedstawia Kolada, łącząc pierwiastek tragiczny i komiczny, tak jak to bywa zwykle w życiu — jak sam mówi. Dramatopisarstwo swoje traktuje jako terapię — zarówno dla widza, jak i dla siebie samego. Utożsamia się ze światem bohaterów własnych sztuk, co wyraźnie podkreśla nawet w odautorskich partiach ich tekstów, których stworzył do tej pory około stu. W każdym utworze przedstawia jakiś wycinek z życia, traktując go jako kolejny, różniący się od poprzednich przypadek, dający wiele do myślenia o nieciekawym losie i przeżyciach dramatycznych współczesnego Rosjanina. Pisarz daje w swoich dramatach szansę szaremu człowiekowi, by chociaż raz w życiu mógł się zaprezentować, mieć te swoje „pięć minut”. Taki człowiek zwraca na siebie uwagę przede wszystkim sposobem mówienia, zwłaszcza posługiwaniem się udużwionymi słowami, powtarzaniem ulubionych zwrotów oraz graniem przed innymi kogoś, kim nie jest. W realizacjach scenicznych Kolada wymaga od aktorów szczerości, wydobywania z siebie takich cech osobowości, którymi charakteryzują się postacie z jego dramatów, gdyż każdy człowiek je w sobie posiada, lecz nie zawsze chce je uzewnętrznić.

Dramaturgiem eksponującym w tekstach sztuk zasady własnego warsztatu dramaturgicznego jest Michaił Ugarow. Manifestowanie gry w dramacie, demonstracyjna prezentacja laboratorium dramaturgicznego stanowią najważniejszy wątek treściowy jego sztuk. W obszernych didaskaliach, stanowiących integralną część dramatu, pisarz w sposób oryginalny, błyskotliwy daje odbiorcy znać, jakie jest jego rozumienie dramatu i teatru. Wypowiada się też na ten temat również w wywiadach i w artykułach własnego autorstwa. Podkreśla w nich, że jest zwolennikiem dramatu psychologicznego, koncentrującego uwagę na człowieku dążącym do odizolowania się od chaosu świata zewnętrznego. Bohaterowie dramatów Ugarowa przebywają w przestrzeniach zamkniętych, które wbrew pozorom wcale nie hamują intelektualnego rozwoju człowieka, jak sugeruje autor. Wręcz przeciwnie — w otoczeniu bohaterów jest tyle ciekawych rzeczy, których obserwowanie i zgłębianie ich istoty może zbliżyć nawet do absolutu. Postacie ze sztuk Ugarowa nie wychodzą z domu, ponieważ boją się wdać w „jakąś historię”, która może skomplikować ich życie, zakłócić spokojną egzystencję wśród rzeczy i kontemplację pozwalającą dotknąć nieznanego. Nietrudno domyślić się, że Ugarow odrzuca w dramacie jego podstawową zasadę — akcję, a także — co się z tym wiąże — ruch, dynamikę, perypetie, konflikty itp. Jest więc autorem dramatu statycznego, którego przesłanie głosi supremację zgłębiania zakamarków życia duchowego człowieka, zamknięcia się w najbliższym otoczeniu nad ingerencją w pełen wszelkiego rodzaju pułapek świat współczesny. Ugarow jest mistrzem wykorzystywania znanych z klasyki literackiej, dramaturgicznej i z historii wątków. Z tego, co już było,

tworzy nowy, niepowtarzalny dramat, zmuszający odbiorcę do intelektualnej gry z autorem i z zagadkową treścią jego dzieł, do gry w grę.

Inny rodzaj dramatu proponuje Jewgienij Griszkowicz. I nie tylko dlatego, że tworzy monodramy. Autor nie pisze, jak zwykle się to robić, najpierw tekstu, lecz improwizuje go przed widownią. Dopiero potem go zapisuje i publikuje. Gra go na scenie sam i w zależności od publiczności oraz kraju, w którym występuje, przekształca jego treść, wprowadza nowe wątki, niektóre usuwa, żeby jego utwór stał się zrozumiały dla wszystkich, nie tylko dla Rosjan. Uniwersalizm jest cechą podstawową psychologicznych monodramów Griszkowicza. Śledzi on w nich bieg własnych myśli, które w percepcji świata przeskakują z przedmiotu na przedmiot, ze zdarzenia na zdarzenie, z jednej wiadomości na drugą itd. Dramaturg zastanawia się, jak to jest możliwe, że człowiekowi przychodzi do głowy wiele różnych myśli, i to jednocześnie. W tym samym momencie leci gdzieś samolot, płynie statek, w innej części świata ktoś idzie do szkoły, ktoś inny ogląda w muzeum obraz itd. Człowiek sobie to uświadamia i myśli o wszystkim jednocześnie. Griszkowicz analizuje i interpretuje zwykłe ludzkie zachowania i myśli, dzieląc się tym na scenie z publicznością, do której zwraca się z pytaniami, bo nie wyobraża sobie występu tylko dla samego siebie, choć omawia wszystko na swoim własnym przykładzie. Siega do zakamarków ludzkiej myśli i duszy, koncentrując się nad tym, nad czym człowiek zwykle się nie zastanawia, a dopiero zaczyna uzmysławiać w kontakcie z Griszkowiczem-aktorem. Niektórzy krytycy nazywają tego dramaturga „nowym sentymentalistą”, mając zapewne na uwadze fakt, iż często wraca on do wspomnień, np. z dzieciństwa, ze szkoły, ze służby w wojsku. Nie można się z tym zgodzić do końca, bo pisarz wcale nie rozczuła się nad wydarzeniami z przeszłości. Mówi czasem o nich z rozrzewnieniem, ale skupia się na wnikaniu w ludzkie myśli towarzyszące zwykle przedstawianym sytuacjom, takim, w których znalazł się kiedyś sam autor, takim, które zdarzają się wszystkim ludziom.

Pośród reformatorów najnowszego dramatu ważne miejsce zajmuje Iwan Wyrupajew, podobnie jak i jego poprzednicy, znany dobrze poza granicami Rosji. Warto nadmienić w tym miejscu, że w nowym dramacie rosyjskim autorzy kładą nacisk na wyjątkową rolę słowa jako najważniejszego tworzywa dramatu i teatru. Wyrupajew zaznacza zaraz po tytule jednej ze swoich sztuk, że jedynym jej bohaterem jest napisany tekst. Przestrzeń dramaturgiczna i przestrzeń sceniczna nie są zatem dla niego istotne. Jak twierdzi, sztukę można zagrać w pustej przestrzeni. Wyjątkowe znaczenie tekstu słownego podkreśla Wyrupajew poprzez powtórzenia wypowiedzi postaci oraz poprzez wprowadzenie swoistych refrenów ubarwiających akcję, w której zazwyczaj biorą udział tylko dwie lub trzy postacie. Wyrupajew porusza problem samotności człowieka w dzisiejszym świecie. Na plan pierwszy wysuwa jednak poszukiwanie przez niego sensu życia, istoty bytu oraz próbę zaakceptowania otaczającej rzeczywistości przez bohaterów, dążących usilnie i nieprzebierających w środkach, aby

skontaktować się z kimś, kto chciałby z nimi porozmawiać i wysłuchać ich do końca. Przerażony tempem życia współczesnego i przeżywający kryzys wartości człowiek oczekuje pomocy, chce drogowskazu, by móc dokonywać właściwych wyborów. Wyrpajew stara się dotrzeć do współczesnego odbiorcy zarówno poprzez odpowiednią formę dramatu, jak i jego treść, bazującą najczęściej na przypowieściach biblijnych. Nie prawi jednak morałów, lecz przekształca mity religijne. W postaci zrytmizowanej prozy, podawanej niekiedy przez aktorów w rytmie muzyki rap, za pomocą powtórzeń, piosenek i refrenów prawdziwe przesłanie treści religijnych staje się bardziej czytelne dla dzisiejszego widza, zwłaszcza młodego. Dramaturg nie stroni od scen drastycznych, nieprzyzwoitych, od nienormatywnej, a nawet wulgarnej leksyki, ale — jak sam twierdzi — celem jego sztuk nie jest profanacja świętości. Poważny, wzniosły czy też mentorski ton mówienia np. o przykazaniach bożych zniechęciłby nie tylko młodzież. Człowiek naszych czasów, zdegustowany wszystkim tym, co już było, oczekuje nowych form artystycznego wyrazu. Wyrpajew stara się wyjść naprzeciw tym oczekiwaniom.

Wymienieni dramaturdzy rosyjscy doczekali się już publikacji swoich dramatów, niektórzy w niewielkich tomikach, inni, jak Kolada, w kilku obszernych książkach. Nadal jednak podstawowym źródłem wiedzy o nowych sztukach i artykułach krytycznych na ich temat pozostaje Internet. Ciekawym i stosunkowo nowym zjawiskiem są sztuki komputerowe, wpisujące się w eksperymenty dramaturgiczne młodych autorów. W tym kontekście warto wspomnieć o działalności moskiewskiego Teatru.doc. Adres komputerowy w nazwie przybytku sztuki z góry określa jego specyfikę. Młodzi entuzjaści — zarazem autorzy, reżyserzy i aktorzy — postanowili wyjść do widza i do człowieka. Do tego, który bardziej niż inni potrzebuje wsparcia, zrozumienia i dobrego słowa od drugiego człowieka. Nowocześni dramaturdzy kontaktują się zatem z ludźmi z różnych środowisk, rozmawiają z nimi przy włączonym dyktafonie, rzecz jasna za ich zgodą. Technika verbatim jest podstawą spektakli w Teatrze.doc. Zebrany materiał podlega niewielkiej obróbce i potem jest przedstawiany na scenie. Popularność Teatru.doc bije rekordy. Autorzy prowadzą rozmowy np. z górnikami, więźniarkami, bezdomnymi, narkomanami, z osobami, które były świadkami napadów terrorystycznych, z matkami z Biesłanu, z żonami marynarzy z „Kurska”. Teatr dokumentu pokazuje również spektakle osnute na listach żołnierzy do rodziny, na internetowej wymianie zdań, na materiałach o życiu Władimira Putina itp. Na scenie Teatru.doc wystawiał swoje dramaty także Iwan Wyrpajew. Pomysłodawcą takiej formy sztuki byli Michaił Ugarow oraz jego żona Jelena Griomina.

Postmodernistyczny dramat rosyjski staje się coraz bardziej bliższy dzisiejszemu życiu. Porusza tematy i problemy, o których słyszymy na co dzień, stopniowo też zaczyna niwelować różnice i dystans między sceną a widownią, między wysokim i niskim.

Poniżej przytaczam — we własnym tłumaczeniu — fragmenty wypowiedzi rosyjskich dramaturgów na temat sztuki dramatopisarskiej.

NINA SADUR: *W moim życiu pojawiło się miasto-przyjaciel*. Rozmawia ALEKSANDER ANNICZEW, 13 maja 2009 roku².

A.A. — Nino Nikołajewa, proszę się podzielić swoimi wrażeniami na temat teatru i miasta, w którym się on znajduje.

N.S. — Miasto całkowicie odpowiada miejscu, w którym rozgrywa się akcja sztuki *Jedź*, tylko pora roku jest inna. Nic lepszego dla współczesnego nie posiadającego pieniędzy, ale uczciwego teatru wymyślić się nie da. [...] Cała rota niebotycznych topoli z dumą chroni nieliczną grupę romantyków, marzących o stworzeniu czegoś wspianiałego. Spektakl spodobał mi się nie dlatego, że to moja sztuka, ale dlatego, że ludzie w niej zaangażowani są nie teatralnie, ale z natury czystości. Nigdy przedtem nie byłam w Charkowie — teraz w moim życiu pojawiło się miasto-przyjaciel. Niezmiernie się z tego cieszę.

A.A. — Często się zdarza, że pomysł reżysera popada w agresywny konflikt z koncepcją dramaturga, deformując zamierzone przez autora sensory.

N.S. — Według mnie, przede wszystkim wiarygodne i jednoznaczne jest samo słowo, tzn. literatura. Jestem człowiekiem kartki papieru i pióra. Spektakl — to już konsekwencja literatury. Niekiedy wewnętrzny opór nie pozwala pogodzić się z tym, w co przekształcają się na scenie zebrane przez człowieka słowa, ale jest to niestety narzucone z góry. Są dwa rodzaje reżyserskiej agresji. Pierwszy jest wtedy, kiedy reżyser opanowany przez własny światopogląd przekłada go na odbiór sztuki i w rezultacie tego powstaje dobry spektakl, drugi — kiedy zapatrzony w siebie, posługujący się prymitywnymi metodami adaptacji scenicznej reżyser swoją koncepcją niszczy sztukę, czego wynikiem jest złe przedstawienie.

A.A. — Przypuśćmy, że reżyser ślepo podąża za dramaturgiem, zachowując wszystko aż po przecinki i uwagi...

N.S. — To się nazywa rozpisanie na role. Ciekawa byłabym posłuchać tego, ale na szczęście takich spektakli nigdy nie widziałam. Przecież coś takiego się nie może zdarzyć, nie leży to w naturze teatru. Nawet sam autor czytając po raz kolejny własne dzieło zawsze odkrywa w nim coś nowego. Na odbiór wpływ ma zapewne i pora roku, i pogo-

² <http://timena.info/sadur.html>

da, i nastrój. Jestem pewna, że w teatrze nie ma jednakowych spektakli, jak nie ma jednakowych odbić w lustrze jednej i tej samej twarzy. Dzięki Bogu, że żaden reżyser nie jest w stanie zrealizować na scenie pomysłu dramaturga. Osobowość twórcza pierwszego zagłuszy albo wzbogaci osobowość twórczą drugiego. Z takich różnorodności składa się nasz świat, zwłaszcza świat sztuki. [...]

A.A. — Wielu reżyserów boi się pani sztuk.

N.S. — A ja, na pewno, nie jestem dla wielu. Kultura profesjonalna — to pojęcie pojemne i wielopłaszczyznowe. Niestety zniża się ona do poziomu zaspokajania gustów niewybrednej publiczności, kiedy to konkretnego dnia trzeba koniecznie kogoś zapoznać z czymś przyjemnym i mało znanym. Czymś zupełnie innym jest kultura twórcza, której powołaniem jest wzbogacanie świata nowymi dziełami. Można wygodniutko urządzić się w życiu, mieć swój własny teatr, w którego repertuarze znajdą się milutki, zrozumiałe dla wszystkich sztuki, i żyć dostatnio, nie tracąc na pracę twórczą nerwów i sił duchowych. Prawdę powiedziawszy, zazdrościsz nawet takim ludziom. [...]

Korzystając z okazji, chcę wyrazić wdzięczność teatrowi „Na Żukach” i powiedzieć, że jestem oczarowana Charkowem. Zasmuciła mnie wiadomość — w mieście zabijają niebotyczne topole. Szkoda, nie róbcie tego! Topole — to piechota w leśnym wojsku, one jak żadne inne drzewa troszczą się o ludzi oczyszczając powietrze. Niebotyczne topole — anioły pośród drzew, nie zabijajcie ich!

NIKOŁAJ KOLADA: *Odpowiedzi na pytania pewnej sympatycznej, lecz upartej dziennikarki z miasta J.*³

Chce pani, żebym odkrył jej sekret, jak się pisze sztuki — odkrywam więc wszystkie moje sekrety, proszę bardzo. Odkrywam dlatego, że najprawdopodobniej ich nie ma. Sztukę pisze się zwyczajnie: z lewej — kto mówi, z prawej — co mówi. To prawda. [...] Być dramaturgiem — taka sama praca jak i inne. [...] Planu pracy nie mam żadnego. Bywa, że piszę kilka godzin z rzędu, bywa i tak, że prze cały tydzień nie siadam przy biurku. Żadna „muza” nie przylatuje i nigdy nie przyleci, dlatego, że to wszystko paplanina pisarzy: że niby coś olśni i tylko wtedy można pisać [...] Nie prawda. To wszystko kłamstwo, poza, udawanie. [...] Kiedy zaczynam pisać, nie wiem jak będzie rozwijać się akcja. Wszystko wymyślam na poczekaniu [...] bywa, że nagle w głowie zabrzmie jakaś melodia, wtedy siadam i piszę sztukę.

³ «Театральная жизнь» 2000, № 5.

Bywa i tak, że ktoś opowie smutną historię i ja długo się męczę, dopóki jej nie napiszę, tylko wtedy mi ona odpuszcza. [...] Jakaś banalna prawda powinna być podstawą sztuki. [...] Wątek to w ogóle głupstwo. Nie jest ważny. Sam się zjawi. Wszystkie wątki są okropnie banalne. [...] Mnie się podoba jeden, ten z *Tramwaju zwanego pożądaniem*. [...] Jakież to piękny wątek i jakie pole do popisu dla fantazji, o?! [...] Ja ten sjużet wykorzystałem z dziesięć razy, a on mi się podoba coraz bardziej, jeszcze parę razy wykorzystam! [...] Nigdy nie piszę w sztukach: „Odchodzi za kulisy” czy coś w tym rodzaju. [...] bo dla mnie wszystko, co się dzieje na scenie, to życie albo kawałek życia, a nie aktorstwo [...]. Bo ja piszę o żywym człowieku, a na scenie pojawiają się nie moi bohaterowie, a aktorzy, którzy przykleili się do okropnych bród i wąsów. Ani razu nie widziałem w spektaklach teatralnych, opartych na moich sztukach, „życia ducha człowieka”, jakbym tego chciał. [...] bez tego Teatr to dla mnie nie Teatr. [...] Najważniejsze w sztukach, w teatrze, myślę, jest to z jaką szczerością autor odkrywa osobowość postaci, i tym samym odkrywa sam siebie. [...] Aktorka nie zrozumiała czego od niej wymagałem. Ona, jak i wiele innych, cały czas powtarza: „Najważniejszy nie jest tekst, a — akcja”. Brednie, brednie, i jeszcze raz brednie. Tekst, jego melodyka — to jest najważniejsze. [...] Dalej odpowiadam na pani pytania: kto jest mi bliski. Dobry teatr jest mi bliski. Stanisławski, z pewnością.

Z tekstu odautorskiego rozpoczynającego sztukę NIKOŁAJA KOLADY *Polo-
nez Ogińskiego*⁴.

Mój Świat. Mójświat. Mój Świat. MÓJŚWIAT. MÓJ-ŚWIAT. [...] Podobają się wam Mój Świat czy nie — mnie jest wszystko jedno. Dlatego, że On podoba się mnie. On jest Mój, i ja Kocham Go. [...] W Moim Świecie są ludzie, wiele ludzi: kochanych przeze mnie, bliskich mi i drogich. Oni żyją w Moim Świecie, bo trafili do niego. Wszystkich ich spotkałem przypadkowo, ale ja wiem, że musiałem ich kiedyś spotkać i zabrać do swojego świata, do Mojego Świata, MOJEGO ŚWIATA. W przeciwnym razie w Moim Świecie byłyby białe plamy: puste mieszkania, wyludnione ulice, koperty bez listów, nieodebrane telefony. [...] Są w nim bezdomne psy, które wzięłem z ulicy — z waszej, waszej, waszej ulicy... [...] Jest jeszcze z dzieciństwa krowa Zorka — duża, biała, dobra, z czarnymi oczami, ze złamanym prawym rogiem...[...] Jaki wielki jest On, jaki wielki jesteś Ty — MÓJ ŚWIECIE.

⁴ Н. Колыда: *Пьесы для любимого театра*. Екатеринбург 1994.

MICHAŁ UGAROW: *Pisanie sztuk jest niemoralne*. Wywiad prowadzi SWIETŁANA NOWIKOWA⁵.

„Niemoralne — mówi Ugarow — bo to ingerencja w cudze życie”.

S.N. — [...] Możesz określić granicę między dramaturgią a prozą? Może jej w ogóle nie ma?

M.U. — Oczywiście, że nie. Dramat i proza — to wszystko jest umowne. To szkolne pojęcia. Dla wygody. Jak długo piszę sztuki, odpowiedzieć na pytanie, co to takiego sztuka, wciąż nie mogę. [...] Może podążam w złym kierunku, usiłując złożoność technologii prozy współczesnej przenieść do dramatu? [...]

S.N. — Misza, do jakiego stylu literackiego zaliczysz swoją twórczość? [...]

M.U. — Piszę sztuki psychologiczne. [...] Co to takiego sztuka psychologiczna? Wydaje mi się, że dramat powinien opisywać świat niewidzialny. A on tymczasem opisuje ten, widzialny, i za to go nie lubię. [...] Chcę spektakli, które porażałyby mnie nieznanym, niewiadomym. [...] Mówię o teatrze-laboratorium, teatrze poszukiwań. [...] Ciekawi mnie tylko to, czego sam nie rozumiem. [...] do nowej dramaturgii ciągnie — i widza, i najbardziej wytrawnych, subtelnych i mądrych aktorów. Dlatego, że tu są niespodzianki. [...] Widz zawsze lubił sztukę współczesną. Dzięki niej zawsze istniał teatr światowy, zwłaszcza rosyjski. Na takich spektaklach jest zupełnie inna reakcja, inna relacja między sceną i widownią odnośnie rozpoznawania realiów. Tu inaczej brzmi Słowo. [...]

S.N. — Czym jest w dramaturgii subtelność? Doskonałość języka? Niezwykła struktura sztuki?

M.U. — To — nieograniczone panowanie... jakby przekraczanie granic w profesji. To jest wszystko: i wątek, i język, i pierwiastek irracjonalny, niezwykłość. [...]

S.N. — Bohater twojej sztuki *Rosyjski Inwalida* to literat, który odpadł z życia, na własne życzenie i cały czas powtarza: tylko żadnych wątków! Nie można poddać się wątkowi! Ja odbieram to jako protest przeciw tradycyjnemu rozumieniu wątku. Mam rację?

M.U. — Ja w ogóle nie rozumiem wątku w dramacie. Teraz myślę o liście pewnej kobiety z Syberii. Wątek absolutnie nadający się do

⁵ «Дружба народов» 1999, № 2.

dramatu klasycznego. Dziewczyna wyszła za mąż za młodego mężczyznę, on pojechał walczyć do Czeczenii, nadeszła wiadomość o jego śmierci. Ona wyszła za mąż drugi raz, urodziła dziecko. Po jakimś czasie pierwszy mąż wraca. Zaistniała pomyłka. Jak u Arystotelesa: bohaterka postąpiła nieświadomie. A teraz pyta co ma robić? Wstrząsająca historia, a ja na jej podstawie sztuki nie napiszę. Wszyscy powiedzą: wariat. A jednak w dramacie powinno być inne życie, powinna odbijać się nie nasza rzeczywistość, tylko jakieś inne życie, wewnętrzne. [...] Zawsze, w każdej życiowej sytuacji nie mogę na czas odnaleźć właściwej odpowiedzi. Coś mi powiedzieli, a ja ... nie znalazłem się. Mija dzień, drugi, i łapię się na tym, że zaczynam wygłaszać monologi o tym, jak powinienem być odpowiedzieć. I to jest właśnie dramaturgia.

JEWGIENIJ GRISZKOWIEC: *Teatr i życie rosyjskiego podróżnika*, wywiad prowadzi IGOR SZEWIELEW⁶.

J.G. — Teatr to jednak jedno z najbardziej znaczących osiągnięć kultury rosyjskiej, rosyjskiej myśli i rosyjskich możliwości. Uważam się za człowieka, który robi coś dla teatru rosyjskiego, pracuje w nim. A Moskwa to miejsce, gdzie nie tylko się realizuję, ale i czuję wagę tego, co robię dla ludzi. Tutaj to wywołuje reakcję, momentalną. Ale mieszkać tu w najbliższej przyszłości nie będę, ponieważ musiałbym zmienić sposób swojego kontaktu ze światem, z ludźmi. [...] Mimo wszystko piszę sztuki i proponuję je teatrowi — temu teatrowi, który jest, a nie temu, którego nie ma. Chociaż wygląda na to, że takiego teatru nie ma i ci, którzy bardzo chcą wystawiać te sztuki, muszą iść na ustępstwa, na które przedtem nie szli...

I.SZ. — Takie, które niszczą ich tradycyjną formę?

J.G. — Nie, nie. W takiej sytuacji powstaje zwykle myśl o eksperymencie, awangardyzmie. We mnie nie ma awangardyzmu ani chęci wyszczególniania się. Uważam swój teatr za normalny. Nie jestem w opozycji do niczego. [...] Ja jestem jeden, maleńki, który idzie swoją własną, prywatną drogą, nie pretendującą do reformowania teatru, a już tym bardziej świadomości. [...] W swoich wypowiedziach, postępowaniu, jak również w spektaklach i sztukach przejawiam się jako człowiek delikatny i staram się nie przekraczać przestrzennych granic teatru. [...] Ze sztuką *Jak zjadłem psa* było tak. Spektakl istniał na scenie już rok, a zapisałem go na papierze nie po to, żeby improwi-

⁶ «Время МН», 12 III 2001.

zować według tego zapisu, a po to, że zaproponowano mi jego opublikowanie. Ten tekst wcale nie jest podobny do tego, na którym trzyma się spektakl, nawet kompozycja jest inna. [...] Przepuścimy, że przed rokiem napisałem sztukę. Jak to robią wszyscy dramaturdzy: napiszą, a potem ciągle z nią pracują. To znaczy, żyją dla tego czegoś, co zrobili. Takie życie widzę w trumnie! Ja nic ze sztukami nie robię. One po prostu są, ja je publikuję, albo zamieszczam w Internecie, albo oddaję do rąk reżyserów. [...] Życie toczy się dalej, staram się nawet nie zaglądać do napisanego tekstu, bo wywołuje on już nawet we mnie samym zdumienie. [...] Nie posługuję się metaforami. Kiedy natrafiam na słowo wieloznaczne albo dziwnie brzmiące, wtedy zatrzymuję się i zaznaczam: to słowo ma tylko to jedno swoje znaczenie. Cały czas usiłuję zaproponować reżyserowi, aktorowi, teatrowi, aby kontaktowali się bezpośrednio z samą treścią utworu i przekazywali ją takim językiem i takimi słowami, którymi posługuje się artysta i człowiek. [...] W spektaklu jest tylko to, co w nim jest.

I.SZ. — Pana plany twórcze?

J.G. — Teraz nie mam żadnych. Jedyny — to kolejny krok, kosmicznie dla mnie ważny: wyjść na scenę nie samemu, lecz z innym aktorem. We własnym spektaklu, ale nie samemu. To będzie już nie tylko dialog z widownią, jak w sztuce *Jak zjadłem psa*, ale dialog skierowany do drugiego aktora. Dopóki to się nie stanie, nic nowego robić nie będę. To nie sztuka, to będzie cały spektakl zrobiony od razu.

IWAN WYRYPAJEW: *Sam mam ochotę trochę pograć*⁷.

O. — W jednym z wariantów finału (mowa o sztuce *Księga rodzaju 2* — H.M.) zamieścił pan własny monolog, gdzie bohater liryczny oznajmia, że chciał zabić w sobie Boga, nie rozumiejąc, że Bóg to jego „Ja” wewnętrzne, innego nie ma. A w jaki sposób pan to robi w życiu?

I.W. — Nie mogę, niestety, odpowiedzieć. To bardzo intymne pytanie, a moim zadaniem jest przedstawić rezultat pracy twórczej. Widz nie powinien kojarzyć własnych odczuć z moimi osobistymi poglądami i sądami.

O. — Dobrze. Proszę zatem powiedzieć, dlaczego sam pan gra w swoich sztukach? Nie dowierza pan aktorom?

I.W. — Ja też jestem aktorem, mam ochotę sam trochę pograć. A i przedstawienia są tak pomyślane, że tę czy inną rolę mogę zagrać

⁷ «Огонек», 5 I 2004.

tylko ja sam. Myślę, że to zrozumiałe, że *Tlen* w Moskwie nie udał by się bez mojego uczestnictwa.

O. — Poszukuje pan nowych form wyrazu artystycznego? Czy też beznamiętna „paplanina” to pana podstawowa zasada twórcza?

I.W. — W *Tlenie* jest tylko jeden niewielki fragmencik, który wykonuję w rytmie muzyki rap, ten o grzybach z Leningradu. Reszta nie ma z tą formą poetycką nic wspólnego. [...] Inna sprawa, że *Tlen* — to spektakl niezwykle, jest bardzo uzależniony od akustyki, od nastroju. [...] W zasadzie *Tlen*, oczywiście, najbardziej podobny jest do teatru Szekspirowskiego, gdzie człowiek recytuje monologi przy akompaniamencie muzyki.

Iwan Wyrupajew — motor napędowy kultury. Wywiad prowadzi czasopismo „Mini”⁸.

M. — W spektaklach według sztuki *Księga rodzaju 2* tragiczny tekst ubarwia pan nieprzyzwoitymi przyśpiewkami. Czy to sposób na uniknięcie patosu?

I.W. — Tę zasadę jeszcze Bachtin nazywał znizowaniem. Przecież ja z moim zespołem nie zajmuję się nowym dramatem i walką z patosem. Po prostu szukamy własnego języka scenicznego, odpowiedniego dla nas i zrozumiałego dla współczesnych.

M. — Przecież pana określają mianem głównego przedstawiciela nowego dramatu?

I.W. — Niech nazywają jak chcą. Mnie nie interesuje kwalifikowanie do jakiegoś kierunku i przypisywanie do konkretnego miasta. Interesuje mnie słowo w kontekście kultury światowej, a nie przynależność do jednego, określonego kierunku i jednej miejscowości. [...] Każdy mój spektakl, każda sztuka to tylko stopień, po którym wspinam się w górę zbliżając się do swojego celu.

Czekam na epokę Odrodzenia. Rozmowę prowadzą MARINA DAWYDOWA i IGOR POTAPOW⁹.

PYTANIE: Zrozumieć co to takiego tragedia. W zasadzie w życiu każdego z nas może zdarzyć się tragiczna sytuacja — umrze ktoś bliski, zdradzi ukochany, co jeszcze nie znaczy, że każdy z nas może stać się

⁸ «Мини», март 2006.

⁹ «Известия», 4 IX 2006.

bohaterem tragicznym. Do tego potrzebna jest jeszcze wyjątkowa, wielka osobowość.

ODPOWIEDŹ: Powiedziałem, zdaję sobie z tego całkowicie sprawę, że w tej chwili takiego bohatera nie ma. Chyba że Człowiek-pająk lub King-Kong. To wszystko? Mogę się wydać naiwnym, głupim, nawet wariatem, ale wydaje mi się, że epoka Odrodzenia wciąż jest możliwa. Tym bardziej, że dla naszej kultury to szansa na przeżycie. Przecież i tak jesteśmy w jakimś ślepym zaułku postmodernistycznym. A poszukiwanie formy, czystości gatunkowej? To ruch w stronę Odrodzenia. [...] Główny komponent tragedii to bohater i coś niedoścignionego, przyroda czy też Bóg, co się komu podoba. Ten konflikt nie zniknął. Dziś nasze czasy degradują człowieka, i on to sobie uświadamia, stąd jego chęć zmierzenia się ze światem. [...] Kiedy wypowiadam słowo „Bóg”, nie robię tego fałszywie, nie zgrywam się, ponieważ wiem, że taki problem jest — Bóg. On istnieje niezależnie od tego, czy jesteś ateistą czy nie. Co może być ważniejszego? To przyczyna zarówno nieszczęść, jak i wielu radości.

JELENA GRIOMINA: *Teatr.doc — 2 lata pracy (zamiast wstępu)*¹⁰.

...Październikowa niedziela 2001 roku. Centrum Moskwy, niedaleko Patriarszych Prudów. [...] młodzi literaci, reżyserzy wykonują nietypowe dla swojego zawodu czynności — burzą ściany-przegrody w zaniedbanej piwnicy, wynoszą gruz... [...] Pewnego razu w lutym 2002 roku dziwny teatr, w niczym nie przypominający zwykłego teatru, otworzył swoje podwoje w Triochprudnym Zaułku. Teatr biedny i niezależny, gdzie trupy teatralne pozwalają sobie na wszystko oprócz monumentalnych dekoracji, których nie ma gdzie przechowywać. Tu w jednym spektaklu możemy zobaczyć popularne i uznane gwiazdy, w drugim nikomu nieznanym nieprofesjonalnym aktorów. [...] Jedni krytycy wyśmiewają naszą biedę i demonizują naszą skandaliczność, drudzy widzą w nas kontynuatorów tradycji wielkiej kultury rosyjskiej, zawsze zwracającej uwagę na „człowieka małego”. [...] Tu prowadzi swoje seminarium improwizacji dramaturgicznej wielka Ludmiła Pietruszewska i szydzą z publiczności dworcowi bezdomni. [...] *Teatr.doc* — jedyny w Moskwie teatr tylko nowych tekstów. [...] Technika „verbatim”: grupa artystów wybiera temat i przeprowadza ankietę wśród tych ludzi, których postanowiono przesłuchać dla potrzeb konkretnego spektaklu. Najważniejsze są pytania. Pytanie to początek przyszłej koncepcji przedstawienia. Aktorzy nagrywają wy-

¹⁰ *Teatr.doc. Документальный театр. Пьесы. Москва 2004.*

wiady na dyktafonach, do próby przygotowują nie tylko rozszyfrowany wywiad, ale i sceniczne charakterystyki postaci. [...] Ortodoksyjny „verbatim” to taki, w którym nie ma ani jednego słowa od autorów. [...] Ile w Teatrze.doc spektakli, tyle i własnych sposobów przeniesienia wypowiedzi postaci na scenę. Technika „verbatim” to technika „life game”, kiedy po prostu w audytorium toczy się życie postaci.

Krótki przegląd wypowiedzi liderów dramaturgii postmodernistycznej potwierdza jej duże zindywidualizowanie. Każdy twórca w sposób bardziej lub mniej wyraźny podkreśla swoją odrębność i niezależność od jakichkolwiek tendencji w dramatopisarstwie. Lecz sam ten fakt staje się już dziś tendencją pisarstwa postmodernistycznego. Wskazuje na to dobitnie twórczość najmłodszej generacji rosyjskich dramaturgów.

Zamierzeniem niniejszego szkicu, który napisałam ponad trzy lata temu, było przedstawienie w zarysie warsztatu dramaturgicznego pisarzy już ukształtowanych i uznanych niemal za klasyków współczesnego dramatu rosyjskiego. Toteż ich dzieła różnią się zasadniczo od masowej produkcji dramaturgicznej młodych, którzy raczej nie przestrzegają uświęconych tradycją, ale istotnych podstaw budowy utworu przeznaczonego dla sceny. Zaś uwzględnieni tu autorzy cechują się dbałością o formę dramatu jako takiego. W ich wydaniu jest on dobrze złożony i spójny. A młodzi wciąż eksperymentują, łącząc w jedną całość części mało ze sobą związane. Fragmentaryczność, rozbitcie oto cechy najnowszego rosyjskiego dramatu postmodernistycznego, który czeka na obszerniejszą publikację naukową.

Kasaty unii cerkiewnej w piśmiennictwie rosyjskim XIX wieku

Witold Kołbuk

ABSTRACT: To justify its aggressive religious policy in the former Republic of Poland, Russian tsarism took many propaganda initiatives, which — claimed righteous — were targeted at the public opinion. In many publications, Russian writers and historians made attempts to prove the acts of dissolution justifiable, but also show enthusiastic support for highly radical acts of tsarism by the Eastern Slavonic people.

KEY WORDS: Orthodox church, union, Orthodox faith, history, tsarism

Niemal od zarania chrześcijaństwa postępowało jego różnicowanie się, jeśli chodzi o formy kultu religijnego, co wynikało głównie z tradycyjnej odrębności kultur łacińskiej i greckiej. Na odmienności kulturowe świata łacińskiego i greckiego nakładała się odwieczna rywalizacja polityczna tych dwu kręgów cywilizacyjnych. W rezultacie — pomimo formalnej jedności świata chrześcijańskiego w pierwszym tysiącleciu naszej ery — łacińsko-katolicki Zachód i prawosławno-grecki Wschód coraz bardziej oddalały się od siebie. Ewangeliczne przesłanie, „aby wszyscy byli jedno”, stawało się tylko idea, która nie odzwierciedlała rzeczywistości. Wreszcie w połowie XI wieku nastąpił radykalny przełom w postaci rozpadu nawet tej formalnej jedności — greckie prawosławie i łaciński katolicyzm zerwały łączące ich więzy i wzajemnie obłożyły się anatamą, uznając drugą stronę za heretyków. Mimo bardzo nieznaczących różnic dogmatycznych, odmienne tradycje kulturowe zadecydowały o zaistnieniu trwałej wrogości wobec siebie. Dalsze stulecia tylko niekiedy przynosiły nieudane próby, wymuszone okolicznościami zagrożenia zewnętrznego, przywrócenia jedności całego chrześcijaństwa. Ponieważ były to inicjatywy globalne, podejmowane pod wpływem bieżącej konfiguracji politycznej, nie udawało się wypracować efektywnej i trwałej idei unijnej. Konflikt prawosławia i katolicyzmu z basenu Morza Śródziemnego przeniósł się na inne tereny, na których

następował styk chrześcijaństwa wschodniego i zachodniego — na Bałkany i pogranicze polsko-ruskie. Sprzyjało to ewentualnemu podjęciu idei unii Kościoła katolickiego i Cerkwi prawosławnej właśnie na tych obszarach, gdzie nie liczyła się odwieczna rywalizacja z basenu śródziemnomorskiego. Wskutek ekspansji tureckiej od XIV wieku obszar Bałkanów długo był poza możliwością inicjatyw unijnych. W tej sytuacji naturalnym terenem eksperymentu unijnego w postaci cząstkowej unii cerkiewno-kościelnej stały się ziemie państwa polsko-litewskiego, od 1569 roku zwanego Rzeczypospolitą Obojga Narodów. To w miarę stabilne państwo w tamtym czasie potrzebowało wzmocnienia różnymi spoiwami, czemu mogła sprzyjać między innymi jedność konfesyjna. Tak zrodziła się idea łączności prawosławia i katolicyzmu w tej części Europy, zmaterializowana unią rzymsko-brzeską z lat 1595—1596. Ta unia nie była dziełem narzuconym, ale dobrowolnym, demokratycznym wyborem zainteresowanych stron. Niosło to określone konsekwencje w postaci między innymi wieloetapowego jej przyjmowania na terytorium Rzeczypospolitej przez cały wiek XVII i nawet na początku następnego stulecia. Mimo że Cerkiew unicka zdominowała krajobraz wyznaniowy wschodnich ziem Rzeczypospolitej, to do końca istnienia tego państwa utrzymało się w nim także prawosławie, choć w formie szczątkowej. Bardzo rozliczne były „blaski i cienie” idei unijnej na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim, ale niewątpliwie stanowiła ona ważny pomost kulturowy pomiędzy Wschodem i Zachodem Europy.

Upadek Rzeczypospolitej u schyłku XVIII wieku, wskutek politycznych działań państw ościennych, w bardzo trudnej sytuacji postawił między innymi Cerkiew unicką. Luteriańskie państwo pruskie na losy unii cerkiewnej niewiele mogło oddziaływać, bo niewielu unitów (i to na krótko) znalazło się pod jego władzą. Józefińska Austria ingerowała w funkcjonowanie Cerkwi unickiej, ale nie dążyła do jej likwidacji. Inaczej było z carską Rosją — wielowiekowa izolacja ziem wielkoruskich, na których z czasem uformowało się Imperium Rosyjskie, powodowała rozwijanie się nastrojów ksenofobicznych, a odwieczna rywalizacja polityczna polsko-ruska sprzyjała niechętnemu czy wręcz wrogiemu wzajemnemu postrzeganiu kultury swego sąsiada. Ponieważ na wiele stuleci Polacy zdominowali znaczną część ziem Europy Wschodniej z licznie zamieszkałą tu ludnością wschodniosłowiańską, Carstwo Moskiewskie mogło tylko bezsilnie przyglądać się ekspansji katolicyzmu na tych terenach. Wraz z upadkiem Rzeczypospolitej Rosja zajęła zdecydowaną większość terenów zamieszkałych przez ludność wschodniosłowiańską, ongiś prawosławną, a potem związaną z katolicyzmem obrządku wschodniego. Można się było spodziewać, że rosyjski carat podejmie w stosunku do Cerkwi unickiej radykalne i bardzo nieprzyjemne działania, które w konsekwencji doprowadzą do zniszczenia dzieła unijnego. W istocie takie akcje podjęła Rosja już po pierwszym rozbiórce Rzeczypospolitej. Na bardzo dużą skalę działania te prowadziła w ostatnim okresie panowania carycy Katarzyny II (w latach 1793—1796). Kontynuowano

je w pierwszych kilkunastu latach panowania cara Mikołaja I (zwłaszcza w latach trzydziestych XIX wieku). Do ostatecznej rozprawy z resztkami Cerkwi unickiej przystąpiono za czasów formalnie bardzo liberalnego cara Aleksandra II, kiedy to w 1875 roku ogłoszono likwidację unii cerkiewnej również na ziemiach nadbużańskich. Kolejne akcje „nawracania” unitów na ortodoksję miały wzmacniać konfesyjną jedność Imperium Rosyjskiego, wyrównywać rzekome dziejowe krzywdy ludności ruskiej z tych terenów, a w konsekwencji przysparzać wiernych Rosyjskiej Cerkwi Prawosławnej.

Burzliwe i niekiedy wręcz dramatyczne losy unii cerkiewnej na szeroko rozumianym pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim znalazły dawniej i do dziś znajdują obszerne odbicie, zwłaszcza w piśmiennictwie polskim, o charakterze publicystycznym, wspomnieniowym, historycznym czy literackim. Ich wymowa zawsze była jednoznaczna — sprowadzała się do obrony idei unijnej, podkreślania cierpień Cerkwi unickiej i unitów związanych z kulturą i tradycją polską, przy równoczesnym potępianiu działań strony rosyjskiej i Cerkwi prawosławnej. W dużej mierze było to słuszne, bo ekspansja polska i katolicka na ziemie wschodniosłowiańskie odbywała się drogą pokojową i przy akceptacji lub przynajmniej braku oporu ze strony ludności ruskiej, choć w różnych momentach dziejów nie było to tak jednoznaczne. Krańcowo odmienny obraz dziejów Cerkwi unickiej na wschodnich ziemiach wchodzących ongiś w skład dawnej Rzeczypospolitej otrzymujemy, zapoznając się z bardzo obfitym w tym względzie piśmiennictwem rosyjskim, zarazem prawosławnym lub sympatyzującym z prawosławiem. Publikacje te mają charakter głównie historyczny (niekiedy z użyciem całego aparatu naukowo-badawczego tej dyscypliny). Częściej były to teksty propagandowe, agitacyjne, polemiczne, ale także wspomnieniowe, a w periodykach prawosławnych próbowano niekiedy stosować formę literacką, opisując rzekomo tragiczny los ruskich unitów poddawanych latynizacji i polonizacji. W całej spuściźnie piśmiennictwa rosyjsko-prawosławnego, pochodzącej z XIX wieku i aż do czasów upadku caratu w Rosji, nie sposób doszukać się tekstu, w którym jego autor miał jakiegokolwiek wątpliwości co do konieczności zdławienia idei unijnej. Unia cerkiewna w rozumieniu tychże historyków, publicystów czy nawet literatów jawi się wyłącznie jako skutek polsko-łacińskiej ekspansji na odwieczne ziemie ruskie. Nie znaczy to jednak, że cała ta spuściźna piśmiennicza jest pod każdym względem identyczna i bezwartościowa. Wiedza, talent pisarski i siła przekonań zarówno to religijnych, jak i narodowo-rosyjskich, a zapewne również skala usłużności wobec caratu stanowią o zróżnicowanej obszerności tych tekstów, ich niekiedy nowatorskiej (mimo wszystko) treści, specyficznym interpretowaniu kolejnych kasat unii cerkiewnej. Świadczą one nieomal na bieżąco przede wszystkim o sposobie uprawiania polityki przez carską Rosję. Wspólnym mianownikiem wszystkich tych publikacji było niewątpliwie usprawiedliwienie Rosji przez dowodzenie słuszności jej agresywnej polityki wobec Polaków i kultury polskiej, jaką przez

cały czas od rozbiorów aż do pierwszej wojny światowej prowadziło Imperium Rosyjskie.

Likwidacja unii cerkiewnej na zajętych przez Rosję terytoriach Rzeczypospolitej zainicjowana została w połowie lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Jej początek wiązał się z podpisaniem przez Rosję i Prusy traktatu sankcjonującego drugi rozbiór w 1793 roku. W ciągu zaledwie trzech lat, głównie na ziemiach ukraińskich i częściowo białoruskich, skasowano kilka tysięcy parafii unickich, a samych unitów, rzekomo dobrowolnie, nawrócono na prawosławie. Umacniane przez dwa stulecia dzieło unijne mogło być całkowicie zniweczone, gdyby nie śmierć carycy Katarzyny II w listopadzie 1796 roku. Jej następca car Paweł I tak bardzo chciał zakwestionować rządy swej matki, że przerwał między innymi prześladowanie Cerkwi unickiej. Efektywne zniszczenie w bardzo krótkim czasie unii cerkiewnej na ziemiach zabranych Rzeczypospolitej przez Rosję, dokonane bez większego rozgłosu, mogło budzić zdumienie, uznanie dla skuteczności administracji carskiej, mogło także prowadzić do wyciągania bardzo różnych wniosków, co znalazło swój szczególny wyraz w piśmiennictwie rosyjsko-prawosławnym XIX wieku.

Najbardziej charakterystyczne dla piśmiennictwa rosyjsko-prawosławnego traktującego o dziejach tak niebywale skutecznego niszczenia unii cerkiewnej u schyłku XIX wieku na ziemiach ukraińsko-białoruskich zabranych Rzeczypospolitej są cztery bardzo obszerne monografie autorstwa Nikołaja Bantysza-Kamińskiego, Michaiła Kojalowicza, Stiepana Runkiewicza i Ewstafija Orłowskiego. Powstały one na przestrzeni stulecia. Ich twórcy mieli różne możliwości interpretacji tego samego zjawiska (upadku unii cerkiewnej) związane z wolnym lub w niewielkim stopniu ograniczonym dostępem do źródeł historycznych i opinii innych badaczy spoza kręgu rosyjsko-prawosławnego. Dystans czasowy mógł skłaniać ich do pogłębionych refleksji. Tymczasem każda z tych publikacji, świadcząca o dążeniu ich autorów do stworzenia dzieła monograficznego, jest w istocie rzeczą powieleniem tego samego schematu ideologicznego.

Zasadnicza teza sprowadza się w każdym z tych tekstów nie tylko do usprawiedliwienia „najśluszniejszej” polityki caratu wobec unii, ale też do udowodnienia rzekomego entuzjazmu unitów nawracanych na prawosławie pod troskliwą kuratelą rządu carskiego i rosyjskiej Cerkwi prawosławnej. Dla uwiarygodnienia kreślonego obrazu i poparcia swoich tez autorzy użyli rozbudowanego aparatu naukowo-badawczego w postaci znacznej liczby odwołań do źródeł archiwalnych i oficjalnych tekstów opublikowanych drukiem.

Bliższa analiza tych wykorzystanych materiałów nasuwa jednak podstawowe wątpliwości, jeśli chodzi o rzetelność badawczą autorów monografii. Baza źródłowa sprowadza się bowiem do materiałów wyłącznie rosyjskiej proweniencji i to tylko do aktów administracji państwowej i cerkiewno-prawosławnej oraz niekiedy tekstów wspomnieniowych rosyjskich urzędników i osobistości Cerkwi prawosławnej. W konsekwencji wartość dowodowa tych publikacji,

opartych na jednostronnym materiale, może być bez trudu podważona. Dodatkowo dobór nawet tych urzędowych źródeł wyraźnie dopasowany został do zasadniczych tez przyjętych przez autorów. W rezultacie, czytelników — nieco głębiej zaznajomionych z dziejami chrześcijaństwa na pograniczu polsko-wschodniosłowiańskim — bardziej interesuje to, co autorzy tych monografii pominieli milczeniem, co zmarginalizowali, czy w opisywaniu jakich zdarzeń wyraźnie rozminęli się z prawdą historyczną, niż to, co chcieli udowodnić i jaki wykreować obraz nieodległej rzeczywistości.

We wstępnych częściach tych prac brak jest refleksji nad przyczynami zawarcia unii brzeskiej. Uwagi sprowadzają się do mało przekonujących wywodów o tym, że unia rzymsko-brzeska była tylko intrygą polsko-jezuicką. Wszędzie pominięto fundamentalną dla dziejów unii cerkiewnej postać Jozafata Kuncewicza, od którego męczeńskiej śmierci z rąk wyznawców prawosławia (w 1623 roku) zaczęła się prawdziwa ekspansja idei unijnej w Rzeczypospolitej. Brak jest jakichkolwiek głębszych rozważań nad zaskakującymi przyczynami rozwoju unii cerkiewnej w XVIII wieku (do pierwszego rozbioru Rzeczypospolitej). Nie można było wytłumaczyć imponującego wzrostu znaczenia Cerkwi unickiej skutkiem polskiej polityki państwowej, bo struktury państwowe uległy w owym czasie niemal kompletnemu załamaniu. W rezultacie unia cerkiewna poprzez swą nawet ograniczoną atrakcyjność rosła samoistnie. Taki stan rzeczy zmuszał rosyjskich dziejopisów chrześcijaństwa do skrzętnego pomijania tego drażliwego zagadnienia. Koncentrowali swoją uwagę na anemicznej aktywności resztek prawosławia w Rzeczypospolitej czasów saskich. Nie wspominali przy tym, że Cerkiew prawosławna utrzymywała się na tych ziemiach tylko dzięki zewnętrznemu moskiewskiemu poparciu. Bardzo szczegółowe relacjonowanie przebiegu „zjednoczenia” unitów z Cerkwią prawosławną na ziemiach ukraińskich i białoruskich w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku sprowadza się głównie do opisu czynności działaczy cerkiewnych i państwowych związanych z zaprowadzaniem prawosławia w miejsce unii cerkiewnej. Przedstawiane są licznie „spontaniczne” zachowania unitów, którzy wyrażali gorące pragnienie powrotu do wyznania swych odległych przodków.

Ze względu na taki charakter tych publikacji oraz nieograniczone wręcz manipulacje dokonane przez usłużnych wobec caratu badaczy nasuwają się wątpliwości, czy ich prace mają jakąś istotniejszą wartość. Mimo wszystko wydaje się, że jednak tę wartość posiadają. Po pierwsze, wykorzystano w nich źródła archiwalne, które dziś już często nie istnieją, bo albo zaginęły, albo uległy fizycznemu zniszczeniu. Po drugie, tak przygotowane teksty świadczą o sposobie uprawiania polityki przez carat, który wykorzystywał historyków jako publicystów propagujących określone działania. Po trzecie, publikacje te napisane są bardzo sprawnie, co ułatwia zainteresowanym zagłębianie się w zawile dzieje relacji międzywyznaniowych na pograniczu polsko-ruskim. Po czwarte, publikacje Bantysza-Kamińskiego, Kojałowicza, Runkiewicza i Orłowskiego zwracają

cają uwagę na pewne kwestie rzadko podkreślane przez badaczy spoza kręgu prawosławnego.

Chodzi przede wszystkim o sprawę dużej powierzchowności katolickiego charakteru Cerkwi unickiej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. Wprawdzie unia cerkiewna była atrakcyjna poprzez przybliżanie świata kultury łacińskiej wschodniemu chrześcijaństwu, ale Kościół łaciński niewiele czynił, aby umocnić katolicką świadomość religijną unitów, popierając raczej bezpośrednie przechodzenie unitów na obrządek rzymskokatolicki. Plebejska społeczność unitów, wśród których jedyną wyższą warstwę stanowiło duchowieństwo, była dość obojętna na kwestię swojego faktycznego statusu konfesyjnego. Można nawet odnieść wrażenie, że przemianowanie unitów na prawosławnych w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku nie zrobiło na nich wrażenia. Bardzo niski status materialny niemal wszystkich wiernych Cerkwi unickiej czynił ich obojętnymi na nieco bardziej subtelne kwestie, różnicujące wyznania chrześcijańskie, między innymi na dostrzeganie odmienności katolickiej unii i prawosławia. Wprawdzie po formalnie spontanicznym, a w istocie przymusowym zjednoczeniu unitów z prawosławiem w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku na tych ziemiach białoruskich i ukraińskich nie ujawnił się wyraźny wzrost prawosławnej świadomości religijnej, ale na niektórych terenach przy Cerkwi unickiej, której resztki ocalały z pogromu sianego przez czynowników carycy Katarzyny II, poczucie związku mieszkańców z katolicyzmem było silniejsze. Zwracał na to uwagę Paweł Bobrowskij, inny czołowy rosyjski historyk i publicysta, autor obszernej rozprawy o dziejach Cerkwi unickiej w czasach panowania cara Aleksandra I. Jego praca, tak podobna w duchu do wspomnianych wcześniej publikacji Bantysza-Kamińskiego i innych, odznacza się nieco większym krytycyzmem wobec entuzjastów rzekomej spontaniczności unitów, którzy masowo przyjmowali prawosławie w końcu XVIII wieku. Tylko nieznacznie odbiegająca od przyjętej w Rosji tezy o swoistym wyzwoleniu unitów z jarzma łacińskiego, wywołała dyskusje i polemikę pomiędzy bardziej krytycznym Bobrowskim a bezkompromisowym zwolennikiem polityki caratu, jakim był Kojalowicz.

W istocie spierano się o marginalne zagadnienia, bo i tak obaj adwersarze akceptowali słuszność imperialnej polityki caratu, prowadzonej między innymi przy pomocy Cerkwi prawosławnej. We wszystkich rosyjsko-prawosławnych publikacjach dotyczących się masowego jednoczenia unitów z prawosławiem w końcu XVIII wieku propagowane jest hasło o „powrocie do prawosławia”, którego rzekomo nieskażony charakter zachowało państwo rosyjskich carów, chcące uchodzić za kontynuatora tradycji Rusi Kijowskiej. Zważywszy na osobliwe dzieje państwowości ruskiej i okoliczności ukształtowania się państwowości moskiewskiej, tudzież na podejrzane metody usamodzielnia się wielkoruskiej Cerkwi prawosławnej i jeszcze bardziej osobliwy sposób zarządzania prawosławiem w Imperium Rosyjskim od czasów Piotra Wielkiego przy pomo-

cy Świętobliwego Synodu, trudno twierdzić, że wschodni chrześcijanie z ziem białoruskich czy ukraińskich wrócili masowo do pierwotnego kijowsko-bizantyjskiego prawosławia.

Tymczasem rosyjscy historycy, a może bardziej publicyści i propagandyści rządowych poglądów tej kwestii w ogóle nie zauważali, toteż nie znajduje ona odzwierciedlenia w ich tekstach. Z tego między innymi powodu, podkreślając bardzo literacki sposób ujmowania zagadnień i wartkość narracji, opracowania o ambicjach naukowo-historycznych Bantysza-Kamińskiego i innych zaliczyć można bardziej do twórczości artystycznej, promującej autorską wizję rzeczywistości, a nie uznać za dzieła naukowe. Zapewne nie było to celem autorów tych publikacji, ale właśnie takie okazały się efekty ich „naukowej” działalności.

Inaczej rzecz się miała z odbiciem w piśmiennictwie rosyjsko-prawosławnym kasaty unii cerkiewnej w Cesarstwie Rosyjskim w latach trzydziestych XIX wieku. Ani w drugiej połowie XIX wieku, ani w początkach następnego stulecia prawie nie powstawały obszerniejsze rosyjskojęzyczne teksty monograficzne opisujące szczegółowo całą akcję likwidacji unii cerkiewnej, finalnie zakończoną w 1839 roku. Można tylko domyślać się, dlaczego tak się stało. Niewątpliwie bardzo długo przygotowywana akcja kolejnego, rzekomo entuzjastycznie przyjętego przez unitów „powrotu do prawosławia” była operacją podjętą i skutecznie przeprowadzoną przez państwowy aparat biurokratyczny. Cerkiew prawosławna nie miała w całym tym przedsięwzięciu żadnej inicjatywy, posłusznie tylko wypełniając dyrektywy caratu. W istocie było to zdecydowanie polityczne nawracanie na rosyjską narodowość. Kwestie religijne stanowiły tylko swoistą przykrywkę.

Nie negując autentycznego przywiązania cara Mikołaja I do prawosławia, w swoich działaniach antyunijnych kierował się on zdecydowanie wielkoruską racją państwową. Powiązani z kulturą polską i łacińską unicy (głównie na Białorusi) byli przecież potencjalnym sojusznikiem polskich inspiratorów inicjatyw niepodległościowych. Represje antypolskie po stłumieniu powstania listopadowego miały na celu nie tylko zacieranie polskich śladów obecności na Białorusi czy Ukrainie, ale także niszczenie pozostałości tego wszystkiego, co wiązało się z kulturą polską i łacińską na tych terenach. W konsekwencji pogrom unii cerkiewnej na tych ziemiach po upadku powstania listopadowego był więc jedynie kwestią czasu, bo całą akcję starano się przeprowadzić nie tylko jak najskuteczniej, ale również bez rozgłosu.

Ówczesna opinia publiczna w dość ustabilizowanej Europie mogła niepotrzebnie zainteresować się państwowym nawracaniem na panujące w Rosji wyznanie religijne, co potwierdzałoby jeszcze mocniej powszechne poglądy o archaiczności i despotyzmie caratu. Z tego względu operację przejścia unitów na prawosławie, głównie na ziemiach białoruskich i im pogranicznych (tam, gdzie unicy jeszcze byli), przeprowadzono w ciągu wielu lat, poddając rusyfikacji

system kształcenia kandydatów na księży unickich, modyfikując struktury organizacyjne Cerkwi unickiej, zakazując kontaktów duchownych unickich z łańciskimi. Masy wiernych poddawano skutecznej indoktrynacji poprzez misje cerkiewne, sugerując użycie przemocy fizycznej w razie ich oporu. W rezultacie tych perfidnych działań zjednoczenie unitów z prawosławiem, które formalnie dokonało się na soborze połockim w 1839 roku, było już tylko formalnością. Unitów tak skutecznie „wtopiono” w Cerkiew prawosławną, że po dłuższym czasie nawet wśród nich zatarła się pamięć o unii cerkiewnej na tych terenach, chociaż na nich właśnie trwała ona od schyłku XVI wieku, bo już wtedy tam zaistniała. Wskutek takiego wyrachowanego działania caratu w polityce likwidacji unii cerkiewnej na tamtych terytoriach nawet usłudźni i uzdolnieni propagandyści rosyjscy nie bardzo mogli zdobyć się na stworzenie obszerniejszych tekstów, ujmujących okoliczności i proces upadku unii cerkiewnej w tym drugim etapie kasaty unii w Imperium Rosyjskim.

Dopiero kilkadziesiąt lat później w specyficznych okolicznościach przedstawiono proces zjednoczenia unitów z Cerkwią prawosławną, dokonany w 1839 roku. Stało się to w wyniku szczególnych konfiguracji różnych uwarunkowań. Główną przyczyną była kompromitacja caratu, związana z nieskutecznym procederem nawracania na prawosławie nielicznych unitów na ziemiach nadbużańskich (w Kongresówce). Przez nagłośnień bardzo efektywnego procesu kasaty unii cerkiewnej w 1839 roku na ziemiach białoruskich starano się podkreślić „ogólnie słuszną” linię polityki wyznaniowej caratu.

W 1889 roku przypadała 50. rocznica tej akcji. Przy tej okazji, fetując dawniejszy sukces, w licznych publikacjach o charakterze broszur propagandowych przedstawiono rosyjsko-prawosławną wersję upadku unii cerkiewnej sprzed pół wieku. Wszystkie te publikacje mają ten sam schemat: najpierw zamieszczane są zwięzłe relacje o kondycji Cerkwi unickiej na początku panowania cara Mikołaja I, następnie relacjonowane są rzekomo oddolne inicjatywy unitów i unickiego duchowieństwa na rzecz odstąpienia od katolickiej unii i połączenia z prawosławiem, wreszcie następuje opisanie szeregu uroczystości religijnych, w trakcie których podejmowano decyzję o porzuceniu katolicyzmu na rzecz prawosławia, w końcu przedstawiono przebieg ściśle wyreżyserowanego soboru połockiego z 1839 roku, na którym przyjęto uchwałę o połączeniu Cerkwi unickiej z rosyjską Cerkwią prawosławną. Broszury te, choć każda innego autorstwa, sprawiają wrażenie, że zostały przygotowane w sposób ściśle schematyczny, według określonych dyrektyw. Nie ma w nich mowy o jakichkolwiek wątpliwościach unitów związanych z bardzo ważną dla nich kwestią zmiany wiary, nie zawierają wzmianek o jakichkolwiek próbach oporu przeciw beceremonialnej polityce konfesyjnej caratu. Sprawnie napisane teksty miały chyba przekonać „opornych” unitów z południowego Podlasia i Ziemi Chełmskiej o zawsze słusznej polityce caratu, zapobiec wątpliwościom wśród samych prawosławnych czynowników rosyjskich odnośnie do tej słuszności, a na zewnątrz

— wpłynąć na ewentualnie zainteresowanych wewnętrznymi kwestiami rosyjskimi, przekonując opinię publiczną w Europie o zasadności dla działań caratu.

Wartość tych publikacji jest o tyle istotna, że odzwierciedlają one stale niezmienny sposób prowadzenia polityki konfesyjnej państwa rosyjskiego, traktującego prawosławie jako narzędzie uprawiania polityki imperialnej. Broszury zawierają trochę danych liczbowych z nieosiągalnych dziś źródeł archiwalnych. Kasata unii cerkiewnej w 1839 roku nieco szerzej przedstawiona została w publikacjach Iwana Małyszewskiego i Grigorija Kiprianowicza, które ukazały się w końcu XIX wieku. Prace te były jednak poświęcone głównie dziejom długiej rywalizacji wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa na ziemiach białoruskich, od najdawniejszych czasów aż po schyłek XIX wieku. Bardzo niewiele miejsca poświęcono w nich rozważaniom kwestii konwersji białoruskich unitów na prawosławie. Wywód niejako naturalnie prowadzony jest w duchu propagandy słuszności działań administracji carsko-prawosławnej, co kwestionuje jego wartość naukową. Dopiero w 1910 roku ukazała się monografia autorstwa Grigorija Szawielskiego, bardziej szczegółowo przedstawiająca przebieg jednoczenia białoruskich unitów z prawosławiem.

Zdecydowanie największe odbicie w rosyjskojęzycznym piśmiennictwie przełomu XIX i XX wieku znalazło zagadnienie trzeciego etapu likwidacji unii cerkiewnej w państwie carów wielkoruskich. Chodzi mianowicie o formalną kasatę unii na ziemiach nadbużańskich, które znalazły się od 1815 roku w autonomicznym Królestwie Polskim, zwanym od lat siedemdziesiątych XIX wieku Przywiślańskim Krajem. Na wschodnich krańcach tego terytorium żyło niespełna ćwierć miliona unitów, których egzystencją do czasu powstania styczniowego w zasadzie nie interesowali się ani Polacy, ani rosyjski carat. Dopiero od momentu stłumienia styczniowej insurekcji w ramach carskich represji popowstaniowych i przystąpienia do wielostronnej rusyfikacji zachodnich krańców Imperium Rosyjskiego zabrano się do akcji kasaty resztek unii cerkiewno-kościelnej na rzecz Cerkwi prawosławnej. Po kilkuletnich chaotycznych działaniach administracja carska uznała, że ze stosunkowo niewielką plebejską społecznością unicką nie będzie większych problemów. W 1875 roku zorganizowano pokazowe zjednoczenie unitów z prawosławiem na tych ziemiach.

Okazało się jednak, że już w trakcie przygotowań do zjednoczenia pojawiły się poważne trudności z przekonaniem unitów do dobrowolnej apostazji na rzecz prawosławia. Tutejsza społeczność unicka była od wieków na tyle spolonizowana i zlatynizowana, że chociaż trzymała się swej wschodniochrześcijańskiej odrębności obrządkowej, to nie miała zamiaru zerwać z katolicyzmem i przejść do rosyjskiego prawosławia. Carat, oprócz represyjnych środków administracyjnych wobec unitów, do propagandy prawosławia wśród unitów nadbużańskich zaczął angażować na wielką skalę publicystów, historyków i literatów, którzy mieli za pomocą stosownych drukowanych tekstów przekonać unitów do „powrotu na łono Cerkwi prawosławnej”, formalnie do swoich ko-

rzeni konfesyjnych, a w istocie — do przyjęcia obcego wielkoruskiego prawosławia.

Wprawdzie plebejscy unicy z reguły byli analfabetami, ale zakładano, że jednak za pomocą słowa pisanego, mniej lub bardziej przekonujących czy nawet bardzo naukowych dowodów, te wielostronne argumenty jakoś do nich dotrą. Mniej lub bardziej udane, ale bardzo agresywne propagandowe teksty mogły być przede wszystkim pomocą dla rosyjskich agitatorów prawosławia w nawracaniu na ortodoksję w wydaniu rosyjskim. Już w momencie podjęcia decyzji o siłowym narzuceniu prawosławia nadbużańskim unitom ukazała — się w dużym nakładzie — publikacja Nila Popowa, mająca formalnie charakter naukowy, a w istocie ściśle propagandowy. W dramatycznym tonie autor nakreślił w niej rzekome uciężenie ludności rusko-unickiej na ziemiach nadbużańskich w czasach dawnej Rzeczypospolitej i w XIX wieku. Publikacja ta została przygotowana w sposób bardzo wyrafinowany propagandowo — ukazano same „ciemne” strony dziejów Cerkwi unickiej, intrygi, mizerną kondycję tego obrządku w dawnej Polsce (to akurat było prawdą). Obiecywano unitom niemal bezgraniczną szczęśliwość po przyjęciu prawosławia pod berłem Romanowów (to akurat była czcza propaganda).

Dokonany wiosną 1875 roku akt formalnego zjednoczenia unitów z Cerkwią prawosławną udokumentowano w obszernym urzędowym tekście, mającym być — w intencji jego twórców — trwałą pamiątką (*На память русскому народу*) powrotu do prawosławia mieszkańców Nadbuża, ongiś „siłą przymuszonych do katolicyzmu”. Propagandowo bardzo nagłaśniany sukces caratu, zarządzającego przecież Cerkwią prawosławną, okazał się dla niego wielką i nieoczekiwaną katastrofą. Przez 30 lat od formalnego skasowania unii cerkiewnej zdecydowana większość unitów, uważanych teraz za prawosławnych, nie chciała uznać tej arbitralnej decyzji. Chłopska ludność na południowym Podlasiu i na Ziemi Chełmskiej stawiała opór carsko-prawosławnym władzom, a z czasem coraz bardziej zaczęła identyfikować się z polskością, mimo że językowo i kulturowo była jej bliższa ukraińskość. Dopiero ogólny chaos w Imperium Rosyjskim w 1905 roku spowodował wydanie ukazu tolerancyjnego, który pozwolił opornym unitom nadbużańskim na połączenie się z Kościołem katolickim. Przez kolejne 10 lat carat próbował pognębić tę ludność innymi środkami, głównie przez rusyfikacyjne pomysły na „wydzielenie” Chełmszczyzny, czego nie udało się skutecznie zrealizować do samego momentu ucieczki armii carskiej przed nacierającymi w 1915 roku wojskami niemieckimi i austriackimi.

Odyseja cierpień unitów podlaskich w latach prześladowania „za wiarę” znalazła swoje obszerne odbicie w piśmiennictwie polskim. Znacznie mniej znane są piśmiennicze wysiłki strony rosyjsko-prawosławnej w zmaganiach o przekonanie ludności nadbużańskiej do prawosławia, a w konsekwencji — do wielkoruskiej opcji narodowej. Nieustępliwe trzymanie się unii cerkiewno-

-kościelnej przez zakwalifikowanych do prawosławia unitów budziło konsternację biurokracji rosyjskiej. W pierwszych kilkunastu latach po formalnej likwidacji unii pojawiały się głównie rosyjsko-prawosławne teksty próbujące uświadomić zwolennikom unii błędność ich przekonań.

Rozpaczliwie próbowali to wyjaśnić m.in. Iwan Małyszewski w obszerniejszej publikacji *Правда об унии* z 1880 roku oraz anonimowy autor tekstu *Что такое униа* z 1884 roku. Wyrazem swoistej desperacji przedstawiciele władzy carskiej, bezsilnych w starciu z niemal bezbronnymi unitami, była obszerna broszura Nikolaja Kobrina poświęcona rozważaniom nad skutecznym perswadowaniem unitom ich nierozważnego przywiązania do katolicyzmu. Ponieważ te działania nie przynosiły widocznieszego skutku, podobnie jak bardzo agresywna publicystyczno-literacka propaganda rosyjsko-prawosławna na łamach prawosławnej prasy chełmskiej, od schyłku XIX wieku przystąpiono do stosowania bardziej wyrafinowanych metod. Podejmowano się naukowo-historycznego dowodzenia odwieczności powiązań rusko-prawosławnych ziem nadbużańskich, na które — jak przekonywano — kultura polsko-łacińska wciskała się przemocą i podstępem. Rezultatem tych wysiłków były liczne obszerne publikacje Iwana Małyszewskiego, Pompeja Batiuszkowa, Grigorija Olchowskiego czy Jewfimija Kriżanowskiego. Oparte na rozległej bazie źródłowej miały jednoznacznie dowodzić słuszności pretensji rusko-prawosławnych do — jeśli nie wyłączności rosyjskiego panowania na Nadbużu — przynajmniej wielkorusko-prawosławnej dominacji na tym terenie. Sięganie do argumentów historycznych (w tym przypadku starannie selekcionowanych) zazwyczaj świadczy o krańcowym zdesperowaniu. Istotnie, nie mogąc się pogodzić ze stanem rzeczy, jaki występował na Nadbużu, który to stan był wynikiem wielowiekowej ewolucji konfesyjno-narodowej w kierunku bardziej atrakcyjnej kultury polsko-łacińskiej, carat próbował „naukowo” udowodnić, że obecność prawosławia i panowania rosyjskiego na tym terenie ma swoje „najsłuszniejsze” uzasadnienie. Dyskusyjne skądinąd przypisywanie ziemiom nadbużańskim wyłącznie ruskich związków politycznych od wczesnego średniowiecza miało się z prawdą historyczną, a co ważniejsze — z reakcją tutejszej ludności, która gremialnie poczuwała się raczej do związków z kulturą i tradycją polską. W rezultacie aż do końca rosyjskiego panowania na tych ziemiach, czyli do lata 1915 roku, władze carskie nie były skłonne do jakiegokolwiek rewizji swych poglądów, głosząc nacjonalistyczne i patetyczne hasła obrony zachodnich rubieży wpływów rosyjskich i prawosławnych, także w obliczu katastrofalnego dla Rosji przebiegu początku Wielkiej Wojny.

Rosyjsko-prawosławny i polsko-katolicki spór o unitów powinien mieć przede wszystkim wymiar konfesyjny, wszak cerkiewno-kościelna idea unijna zakładała nie cele polityczne, ale religijne. Jednak na pograniczu polsko-ruskim sprawy wyznaniowe, choć o nie formalnie toczył się spór, były tylko przykrywką w dążeniach do dominacji jednej ze stron. Atrakcyjniejsza dla ludności

tego pogranicza była kultura łaćwińsko-polska niż prawosławno-rosyjska, ale choćby śladów przyznania tego nie odnajdujemy w całym piśmiennictwie rosyjskim — od upadku dawnej Rzeczypospolitej aż po upadek carskiego Imperium Rosyjskiego. Dominował w nim zdecydowanie nurt kreujący i popierający rewindykacyjne działania caratu. Sprowadzało się to do dowodzenia, w różnej formie, o wyłączności racji strony rosyjsko-prawosławnej, co miało uzasadniać restrykcyjną politykę wobec Polaków i rzymskich katolików, a unicy byli traktowani nie jako podmiot, ale przedmiot działań aparatu carsko-prawosławnego. W konsekwencji takiego nastawienia całe obfite rosyjsko-prawosławne piśmiennictwo tamtego czasu, traktujące o dawniejszych i współczesnych losach unii cerkiewno-kościelnej, ma wymiar ściśle propagandowy, mało wartościowy pod względem historycznym i dość ograniczony pod względem literackim. Była to w istocie wyłącznie twórczość wynikająca z zapotrzebowania carskiej biurokracji dla uzasadnienia jej imperialnej i niezmiennej dogmatycznej polityki.

Bibliografia

- Бантыш-Каменский Н.Н.: *Историческое известие о возникшей в Польше унии*. Москва 1805.
- Батюшков П.Н.: *Холмская Русь, исторические судьбы Русского Забужья*. С. Петербург 1887.
- Бобровский П.О.: *Русская греко-униатская церковь в царствование императора Александра I*. С. Петербург 1890.
- Иванов А.А.: *История унии в юго-западной России. В память пятидесятилетия по воссоединении белорусских униатов (1839—1889)*. Тула 1889.
- Киприанович Г.Я.: *Жизнь Иосифа Семашки митрополита Литовского и Виленского и воссоединение западно-русских униатов с православною Церковью в 1839 г.* Вильна 1897.
- Киприанович Г.Я.: *Исторический очерк православия, католичества и унии в Белоруссии и Литве с древнейшего до настоящего времени*. Вильна 1899.
- Кобрин М.П.: *Православно-русская миссия в Холмской Руси. О так называемом упорстве и о средствах борьбы с ним*. С. Петербург 1894.
- Коялович М.О.: *История воссоединения западнорусских униатов старых времен (до 1800 г.)*. С. Петербург 1873.
- Крижановский Е.М.: *Русское Забужье (Холмщина и Подляшье)*. С. Петербург 1911.
- Малышевский И.И.: *Правда об унии к православным христианам*. Варшава 1880.

- Малышевский И.И.: *Западная Русь в борьбе за веру и народность*. С. Петербург 1897.
- Наумович И.: *Пятидесятилетие (1839—1889) воссоединения с православною Церковью западнорусских униатов*. Исторический очерк. С. Петербург 1889.
- На память' русскому народу Подлясия и Холмской Руси о воссоединении его с православием в 1875 году*. Варшава 1876.
- Огієнко І.І.: *Українська Церква. Нариси з історії української православної Церкви*. Київ 1993.
- Ольховский Г.А.: *Борьба православия с латинством в Польше. От начала его существования до настоящего времени*. С. Петербург 1901.
- Орльовский Е.Ф.: *Судьбы православия в связи с историею латинства и унии в гродненской губернии в XIX столетии (1794—1900)*. Гродна 1903.
- Попов Н.А.: *Судьбы унии въ русской холмской епархии*. Москва 1874.
- Празднование в г. Могилеве пятидесятилетия воссоединения униатов с Православною церковью (1839—1889)*. Могилев на Днепре 1889.
- Рункевич С.Г.: *История минской архиепископии (1793—1832 гг.) с подробным описанием хода воссоединения западнорусских униатов с Православною церковью в 1794—1796 гг.* С. Петербург 1893.
- Стрельбицей И.: *Пятидесятилетие воссоединения белорусских униатов (1839—1889)*. Исторический очерк. Вильна 1889.
- Чистович И.А.: *Пятидесятилетие (1839—1889) воссоединения с Православною церковью западнорусских униатов*. С. Петербург 1889.
- Что такое уния, как она началась и как прекратилась в России*. С. Петербург 1884.
- Шавельский Г.: *Последнее воссоединение с Православною церковью униатов белорусской епархии (1833—1839 гг.)*. С. Петербург 1910.
- Bieńkowski L.: *Organizacja Kościoła wschodniego w Polsce*. W: *Kościół w Polsce*. Red. J. Kłoczowski. T. 2. Kraków 1969, s. 781—1049.
- Chadyka J.: *Kulturotwórcza rola Unii Brzeskiej na Białorusi*. W: *Unia brzeska z perspektywy czterech stuleci*. Red. J.S. Gajek, S. Nabywaniec. Lublin 1998, s. 167—177.
- Charkiewicz W.: *Zmierzch unii kościelnej na Litwie i Białorusi*. Słonim 1929.
- Dyłałowa H.: *Dzieje unii brzeskiej (1596—1918)*. Warszawa—Olsztyn 1996.
- Halecki O.: *Od unii florenckiej do unii brzeskiej*. Lublin—Rzym 1997.
- Jobert A.: *Od Lutra do Mohyły. Polska wobec kryzysu chrześcijaństwa 1517—1648*. Warszawa 1994.
- Kłoczowski J.: *Młodsza Europa. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*. Warszawa 1998.

- Kołbuk W.: *Kościół wschodnie na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej 1772—1914*. Lublin 1992.
- Kołbuk W.: *Propaganda prawosławia i wielkoruskiego nacjonalizmu na lamach chełmskich czasopism cerkiewnych na przełomie XIX i XX wieku*. W: *Kościół — społeczeństwo — kultura*. Red. J. Drob [i in.]. Lublin 2004, s. 201—209.
- Kołbuk W.: *Pre-historia Połockiego Soboru i jego konsekwencje*. W: *Хрысціянства ў гістарычным лёсе беларускага народа*. Рэд. С.В. Марозава [i др.]. Гродна 2009, s. 292—300.
- Kołbuk W.: *Trzy kasaty unii kościelnej: 1795, 1839 i 1875 — różnice i podobieństwa*. „Zeszyty Naukowe KUL” 34 (1991), nr 1—2 (133—134), s. 3—12.
- Kołbuk W.: *Unia brzeska w dziewiętnastowiecznej historiografii polskiej*. „Roczniki Humanistyczne” 41 (1993), z. 7, s. 13—21.
- Kozak S.: *Unia brzeska — oczekiwania i rzeczywistość*. W: *Unia brzeska z perspektywy czterech stuleci*. Red. J.S. Gajek, S. Nabywaniec. Lublin 1998, s. 189—200.
- Krawczak T.: *Kształtowanie świadomości narodowej wśród ludności wiejskiej Podlasia w latach 1863—1918*. Biała Podlaska 1982.
- Lencyk V.: *The Eastern Catholic Church and czar Nicholas I*. Romae 1966.
- Lewandowski J.: *Na pograniczu. Polityka władz państwowych wobec unitów Podlasia i Chełmszczyzny 1772—1875*. Lublin 1996.
- Likowski E.: *Dzieje Kościoła unickiego na Litwie i Rusi w XVIII i XIX wieku*. Poznań 1880.
- Łubieńska J.: *Podlaskie „Hospody pomyłuj” 1872—1905. Kronika 33 lat prześladowania unii*. Kraków 1908.
- Mironowicz A.: *Likwidacja unii kościelnej na soborze połockim w 1839 roku*. W: *Bizancjum — Prawosławie — Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*. Red. J. Ławski, K. Korotkich. Białystok 2004, s. 149—154.
- Opacki Z.: *Likwidacja unii kościelnej na „Ziemiach Zabrzanych” w 1839 roku*. „Polska — Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa” 1994, T. 2, s. 119—130.
- Pruszkowski J.: *Martyrologium czyli męczeństwo unii na Podlasiu*. Lublin 1905.
- Radwan M.: *Carat wobec Kościoła greckokatolickiego w zaborze rosyjskim 1796—1839*. Lublin 2004.
- Unia brzeska. Geneza, dzieje i konsekwencje w kulturze narodów słowiańskich*. Red. R. Łużny [i in.]. Kraków 1994.
- Żychiewicz T.: *Jozafat Kuncewicz*. Kalwaria Zebrzydowska 1986.

Jakowa Galinkowskiego klucz do literatury europejskiej — *pro et contra*

Magdalena Dąbrowska

Довольно на первый раз, если знающие один Русский язык — будут иметь легкие понятия о состоянии всей иностранной словесности, будут знать лучших Авторов всех наук и все образцовые творения в стихотворстве и прозе: довольно если они будут иметь опыт всеобщей словесности не столько может быть совершенный, сколько первоначальный.

Jakow Galinkowski¹

ABSTRACT: Jakov Galinkovsky (Galenkovsky; 1777—1815) was a writer, poet, literary critic, translator, publisher of the periodical “Corypheus, or the key to the European literature” that contains a review of the history of the European literature from the ancient times to the 19th century. The article consists of three parts: 1. The presentation of works by Jakov Galinkovsky (novels, their links with sentimentalism and its criticism, the poem [*Imitation of a Satire of V. Kapnist*]), 2. The image of the West-European literature in the periodical “Corypheus, or the key to the European literature,” 3. The reviews of the periodical “Corypheus, or the key to the European literature” in the Russian periodicals in the early 19th century (“Moskovsky Mercury,” “Severny vestnik,” etc.).

KEY WORDS: Jakov Galinkovsky, “Corypheus, or the key to the European literature,” periodical press, reception, “Severny vestnik”

Pierwsze źródło wiadomości o spuściznie Jakowa Galinkowskiego (Galenkowski; ur. w 1777 roku w guberni połtawskiej, zm. w 1815 roku w Petersburgu) stanowiła jego autobiografia, napisana w trzeciej osobie, rozpoczynająca się od nakreślenia początków drogi twórczej:

¹ Б.п. [Я. Галинковский]: *Введение во всеобщую словесность*. «Корифей, или Ключ литературы» 1802, ч. 1, с. 26 (przypis).

Учился он латинскому и словенскому языку у многих академиков киевских... и потом послан в Академию киевскую... (в 1785 году), где оказал большие успехи в латинском языке и украшен был двумя звездами Pro Diligentia. Перевел всего *Телемака* для упражнения и написал одну пастушескую повесть *Благодетельный Зафир, или Любовь Леандра и Клеомены* и поэму в стихах *Аполлон, или Золотой век*, которые потом сжег в камине. Написал он также любовную повесть под именем *Земир, или Заблудившийся охотник*... и другую шутивную повесть *Старостянка Каролина, или Польские были и небылицы во время Костюшка*, но все сии бумаги имели равную участь с первыми, кроме некоторых отрывков².

Na jej podstawie Jewfimij Bołchowitinow (metropolita Jewgienij) napisał hasło o Galinkowskim do słownika pisarzy rosyjskich, w następujący sposób opisując w nim najważniejszą pozycję w dorobku Galinkowskiego:

«Корифей, или Ключ литературы», periodyk w 12 częściach, wydawany w Sankt-Petersburgu od 1802 roku, zawierający zarys początków literatury powszechnej, albo wiadomości uczone o najlepszych dziełach pisarzy greckich, łacińskich, włoskich, francuskich, niemieckich i rosyjskich, z licznymi streszczeniami oraz wypisami z oryginałów³.

Ani jednak *Корифей, или Ключ литературы*, ani żadna inna pozycja ze spuścizny pisarza, należąca czy to do tłumaczeń, czy to do oryginalnej poezji czy prozy, nie doczekały się dotychczas szerszego omówienia. Artykuł Jurija Łotmana, stanowiący główną pozycję w literaturze przedmiotu, rzuca światło przede wszystkim na powiązania Galinkowskiego ze środowiskiem literackim przełomu XVIII i XIX stulecia, m.in.: Gawriilem Dierzawinem, Wasilijem Żukowskim, Andriejem Turgieniewem, Andriejem Kajsarowem⁴. Wzmianki o Galinkowskim pojawiają się także w pracach na temat rosyjskiej recepcji dzieł Homera⁵, Woltera⁶, Johna Milтона⁷ i Augusta von Kotzebuego⁸ oraz ini-

² Cyt. za: *Поэты 1790—1810-х годов*. Ред. Ю.М. Лотман, М.Г. Альтшуллер. Ленинград 1971, s. 485.

³ *Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России. Сочинение Митрополита Евгения*. Т. 1. Москва 1845, s. 107—108. Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, cytaty w przekładzie własnym — M.D.

⁴ Ю.М. Лотман: *Писатель, критик и переводчик Я.А. Галинковский. «XVIII век»*. Сб. 4. Ред. П.Н. Берков. Москва—Ленинград 1959, s. 230—256. Por. Idem: *Галинковский (Галенковский) Яков (Иаков) Андреевич*. В: *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*. Т. 1 (А—Г). Ред. П. Николаев. Москва 1989, s. 515—516.

⁵ Zob.: А.Н. Егунов: *Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков*. Москва—Ленинград 1964, s. 156—160.

⁶ Zob.: П.Р. Заборов: *Вольтер в России конца XVIII — начала XIX века*. В: *От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы*. Ред. М.П. Алексеев. Ленинград 1970, s. 120—121.

⁷ Zob.: Ю.Д. Левин: *Английская поэзия и литература русского сентиментализма*. В: *От классицизма...*, s. 278; Idem: *Восприятие английской литературы в России. Исследования и материалы*. Ред. П.Р. Заборов. Ленинград 1990, s. 211.

⁸ Zob.: С. Мельникова: *Коцебу в России*. Санкт-Петербург 2005, s. 162, 169—170.

cjatyw popularyzujących literaturę polską w Rosji początku XIX wieku⁹, przy czym często ograniczają się one do samych adnotacji bibliograficznych¹⁰. Rzadko podejmowana jest próba oceny działalności Galinkowskiego.

Przegląd opinii współczesnych Galinkowskiego na temat jego czasopisma «Корифей, или Ключ литературы», który wypełni główną część niniejszego artykułu, warto poprzedzić ogólną charakterystyką dorobku pisarza oraz omówieniem wybranych partii jego czasopisma.

W twórczości Jakowa Galinkowskiego można wyróżnić dwa okresy: w pierwszym zajął on pozycję sentymentalisty (a co więcej — jak zauważa Natalia Koczetkova — zapisał się jako jeden z pierwszych pisarzy, którzy posługiwali się w Rosji określeniami „sentymentalność” i „sentymentalista”¹¹, czego potwierdzenie znaleźć zresztą można w jego periodyku¹²), w drugim zaś zaczął odchodzić od niej i zwracać się ku innym tendencjom literackim. Na pierwszy okres przypadło powstanie powieści *Glafira...* (1797), określonej przez niego jako wzorowana na „pewnych angielskich powieściach w listach”¹³, oraz powieści *Godziny zadumy...* (1799), uznanej za „nową powieść, przedstawiającą myśli człowieka zakochanego”¹⁴. Wówczas ukazały się także jego przekłady dzieł Laurence’a Sterne’a, częściowo wydane pod wspólnym tytułem *Uroki Sterne’a*¹⁵. Trudno o bardziej jednoznaczny sygnał identyfikowania się z programem sentymentalizmu niż wybór na źródło inspiracji i przedmiot tłumaczenia współczesnej prozy angielskiej oraz zogniskowanie fabuły utworów wokół wątków miłosnych. Symboliczną granicę między oboma okre-

⁹ Zob.: П. Глушковский: *Ф.В. Булгарин в русско-польских отношениях первой половины XIX века: эволюция идентичности и политических воззрений*. Санкт-Петербург 2013, s. 95.

¹⁰ Нр.: «О Муза, в небесах живущая, святая!», «Осанкой, поступью превосходящий всех...», «Винючник моего создания, любезный...», [перевод Я.А. Галинковского?]. «Корифей» 1807, кн. XI, s. 55—57, 61—62, 75—76. Стихи. Перевод отрывков: кн. I, строки 6—48, 589—615, кн. IV, строки 635—656, в статье *Мильтон*”; zob.: Ю.Д. Левин: *Английская поэзия...*, s. 278.

¹¹ Н.Д. Кочеткова: *Середина 1780-х годов — 1800: сентиментализм*. В: *История русской переводной художественной литературы. Древняя Русь. XVIII век*. Т. 1 (Проза). Ред. Ю.Д. Левин. Санкт-Петербург 1995, s. 278.

¹² «Прошу время, чтоб оно помогло молодым любителям словесности нашей привыкнуть к дидактическим сочинениям столь же охотно как и *сентиментальным*»; zob.: Б.п. [Я. Галинковский]: *Введение во всеобщую...*, s. 20.

¹³ Zob.: [Я. Галинковский]: *Садиния, или Невинное вероломство. Повесть, взятая из нового русского романа, сочиненного Я.А. Г****. В: *Утренник прекрасного пола. Сочинение Я.А. Галинковского*. [Б.м.] 1807, s. 105.

¹⁴ [Я. Галинковский]: *Часы задумчивости. Новый роман, изображающий мысли влюбленного человека, со всем энтузиазмом страсти и чувствительности*. Ч. 1—2. Москва 1799.

¹⁵ *Красоты Стерна. Перевод с английского Я*** Г****. «Иппокрена, или Утехи любословия» 1800, ч. 5, s. 193—224; ч. 6, s. 673—680; ч. 7, s. 117—141; 513—525, 529—534, 534—542, 543—544.

sami stanowi współpraca Galinkowskiego z czasopismem Iwana Martynowa «Северный вестник» (1805), znanym z ataków na sentymentalistów¹⁶. Co jednak charakterystyczne, w napisanym w tym czasie wierszu *Naśladowanie satyry W.W. Kapnisty*, opublikowanym zresztą na łamach pisma «Северный вестник»¹⁷, poeta poddaje krytyce nie tylko przedstawicieli sentymentalizmu (Nikołaja Karamzina, Iwana Dmitrijewa), ale również „obóz” Aleksandra Szyszkowa; co więcej, w ironicznym tonie pisze także o sobie samym i rezultatach swojej pracy nad czasopismem «Корифей, или Ключ литературы»:

Другой, меж шкапом книг зарывшись день и ночь,
 Всех авторов щепит, на курс напрягши мочь;
 Однако ж не блеснул, а только запылится,
 Хотел было учить, да сам не научился¹⁸.

Podstawowe znaczenie dla odczytania zamysłu Jakowa Galinkowskiego jako wydawcy „encyklopedii literackiej” (określenie Jegunowa)¹⁹ czy „podzielonego na części kursu teorii sztuki [...] z rozbudowanymi dygresjami na temat różnych dziedzin historii i kultury” (słowa Łotmana)²⁰, jak nazywany jest «Корифей, или Ключ литературы», mają jego początkowe partie: przedmowa (*Plan*) oraz traktaty *Wprowadzenie do literatury powszechnej* i *O podziale literatury*. To w nich Galinkowski wyjaśnia wymowę tytułu periodyku i cel jego powstania („oto [...] książka, która [...] podaje najpotrzebniejsze wiadomości o głównych dziedzinach literatury i sztuki, stanowi klucz do poznania najlepszych książek...”) oraz strukturę i sens tytułów poszczególnych części składowych („wydawnictwo dzieli się na dwanaście ksiąg, nazwanych imionami Muz i innych postaci mitologicznych...”), wreszcie krąg odbiorców („dla osób, dla których zajmująca jest literatura, [...] jej miłośników i znawców”)²¹. Jednym słowem, Galinkowski wciela się w rolę przewodnika po literaturze, częściowo w zastępstwie takich „koryfeusz”, jak Jean-Jacques Marmontela, Charles Batteux czy Jean-François de La Harpe. Wyposaża czytelników w podstawowe informacje o literaturze europejskiej z perspektywy teoretyczno- i historycznoli-

¹⁶ Zob.: M. Dąbrowska: *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przełomu XVIII i XIX wieku*. Warszawa 2009, s. 217—218.

¹⁷ И.Г. [Я. Г а л и н к о в с к и й]: *Подражание сатире...* «Северный вестник» 1805, ч. 6, s. 295. Przedmiotem naśladowania była *Satyra I* (1780) Wasilija Kapnisty, której pierwszy wers — «Кто сколько ни сердись, а я начну браниться» — Galinkowski powtórzył na początku swojego wiersza; w przypisie do niego czytamy: «Всякий с первого стиха догадается, что сие вступление применено к материи, и всякий увидит, что составлено до слова как в сатире К[апниста]»; zob.: Я. Г а л и н к о в с к и й: *[Подражание сатире В.В. Капниста]*. В: *Поэты 1790—1810-х...*, s. 486.

¹⁸ I d e m: *[Подражание сатире В.В. Капниста]*. В: *Поэты 1790—1810-х...*, s. 487.

¹⁹ А.Н. Е г у н о в: *Гомер в русских переводах...*, s. 156.

²⁰ Ю.М. Л о т м а н: *Писатель, критик...*, s. 235.

²¹ Б.п. [Я. Г а л и н к о в с к и й]: *План. «Корифей, или Ключ литературы»* 1802, ч. 1, s. 4, 6.

terackiej, a także skłania ich do zastanowienia się nad stanem literatury rosyjskiej („dlaczego nasza literatura jest pogrążona w tak głębokim śnie? [...] być może z powodu złego smaku odbiorców i lekceważenia tego, co rosyjskie”²²). Zarówno z propagowaniem osiągnięć literatury obcej, jak i z nastawieniem na porównywanie z nią literatury rodzimej, prowadzące do stwierdzenia zapóźnienia tej ostatniej, spotykamy się w czasopiśmie rozpatrywanego okresu stale. Podobnie rzecz ma się z „bibliograficznym” zorientowaniem pisma Galinkowskiego, polegającym na częstym wprowadzaniu przez niego „adresów” wydań przywoływanych dzieł. Taki charakter ma zakończenie traktatu *O podziale literatury*, zawierające odwołanie do paryskiego wydania rozprawy Charlesa Batteux *Zasady literatury* z lat 1777—1788 wraz z charakterystyką zawartości poszczególnych tomów.

Szerokie wyobrażenie o stopniu szczegółowości podawanych informacji daje zawarty we wstępie „spis treści” drugiej książki czasopisma, zatytułowanej *Melpomena, albo Tragedia*:

Всеобщее понятие о Трагедии. Что значит слово Трагедия и как его перевести. О начале Драматического стихотворства. Славнейшие Трагики из всех наций, как то: Греков, Римлян, Италиянцов, Французов, Англичан — Русских; и лучшие их Трагедии, с кратким некоторых анализом и биографию сочинителей. О суждении публики. [...] О произношении, или декламации. Об архитектуре древнего театра. Отрывки из лучших Трагедий: Софокла, Метастазия, Шекспира, Корнеля, с текстом подлинников на стороне и русским переводом в стихах. О костюмах или облачениях нашего театра²³.

Do realizacji tego zamierzenia Galinkowski przystąpił już jednak w traktacie *O podziale literatury*, w którym nie tylko wymienił główne gatunki dramaturgiczne, ale także przywołał tragedię Woltera *Zaira* (1732), traktując to jako pretekst do rozważań o regułach literackich.

Częstym sposobem przekazywania wiedzy o literaturze europejskiej stają się w piśmie Galinkowskiego hasła o jej przedstawicielach. Z takim rozwiązaniem mamy do czynienia już w traktacie *O podziale literatury*, opartym na wyodrębnieniu mistrzów poezji oraz mistrzów retoryki: pojawiają się więc hasła na temat — w części „o poezji” — Arystotelesa (jako twórcy *Poetyki*), Horacego, Marco Gerolamo Vidy i Nicolasa Boileau, a w części „o retoryce” — Arystotelesa (tym razem jako autora *Retoryki*), Kwintyliana, Cycerona, Pseudo-Longinosa, Hermogenesa z Tarsu, Demetriosa z Faleronu, Dionizjusza z Hali-karnasu, Aulusa Gelliusa i Marka Seneki. W następnych księgach konstrukcję „hasłową” ma artykuł *O stanie literatury polskiej*, prezentujący sylwetki twórcze (jeśli zachować przyjętą w nim kolejność) Stanisława Trembeckiego, Tadeusza Czackiego, Franciszka Zabłockiego, Franciszka Karpińskiego, Juliana

²² Ibidem, s. 15.

²³ Ibidem, s. 8—9.

Ursyna Niemcewicz, Jana Kochanowskiego, Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Adama Naruszewicza, Ignacego Krasickiego i innych²⁴. Galinkowski stawił sobie za cel przybliżenie czytelnikom przedstawicieli różnych epok i różnych literatur narodowych.

Oto dwa przykładowe „hasła”, z których pierwsze (ze wspomnianym „bibliograficznym” zorientowaniem) pochodzi z traktatu *O podziale literatury*, drugie zaś — z artykułu *O stanie literatury polskiej*, opublikowanego w piątej (noszącej tytuł *Terpsychora*) księdze pisma:

Квинтилиян, в своих установлениях красноречья (de Institutione Oratoria) — утвердил красноречие и славу Римской тоги. Это превосходнейшее творение какое только пощадило время, поглотившее многие сокровища древних учителей. Оно разделяется на XII книг: наставительнейшая из них 10. Издания его лучшие, на Немецком: Аббата Генке из Гельмштадте, 1775. На Французском, (редкого достоинства) Аббата (Gedoun) Гедойня; новейшее 1770 года...²⁵

Ян Кохановский занимает первое место по старшинству между Пиитов Польских. Перевел прекрасно *Псалтырь* и много своих писал од на польском и латинском языках²⁶.

«Корифей, или Ключ литературы» doczekał się z całej spuścizny Galinkowskiego najliczniejszych komentarzy, przy czym, co charakterystyczne, w większości negatywnych. Najostrzejszą wymowę miała recenzja zamieszczona w czasopiśmie Piotra Makarowa «Московский Меркурий» w 1803 roku²⁷. W jej świetle «Корифей, или Ключ литературы» nie jest niczym więcej niż zbiorem „definicji, w większości niepoprawnych” oraz „katalogiem dobrych i miernych pisarzy”, razi „złym stylem”, przede wszystkim jednak obfituje w błędy faktograficzne, często wynikające z tego, że twórca nie weryfikował podawanych informacji, opierał się na tym, co znał „ze słyszenia”²⁸. Recenzent wytknął Galinkowskiemu nazywanie prozaika francuskiego Jacquesa-Henriego Bernardina de Saint-Pierre’a „świętym Piotrem” i niedostateczne rozeznanie w stanie zaawansowania prac nad rosyjskim tłumaczeniem dzieła Jeana-Jacquesa Barthélemera o Anacharsysie, przedstawioną zaś w pierwszej części pisma klasyfikację nauk podsumował słowami: „cóż znajdujemy? nazwy wszystkich nauk, od teologii [...] i gramatyki do nauki o ubiorze”²⁹; przykładów jest

²⁴ Б.п. [Я. Галинковский]: *О состоянии литературы польской*. «Корифей, или Ключ литературы» 1802, ч. 5, s. 102—128.

²⁵ Ibidem: *О разделении словесности*. «Корифей, или Ключ литературы» 1802, ч. 1, s. 40.

²⁶ Ibidem: *О состоянии литературы...*, s. 115.

²⁷ Ibidem: *Корифей, или Ключ литературы*. С.П.Б. 1802 и 1803 г. ... Части: первая и вторая. «Московский Меркурий» 1803, ч. 3, s. 42—53.

²⁸ Ibidem, s. 42, 44, 50.

²⁹ Ibidem, s. 44, 45. Rzeczywiście, różnorodność jest niezwykle duża, gdyż w klasyfikacji sąsiadują ze sobą arytmetyka i fizjologia, antropologia i logika, kosmetyka i gimnastyka, budowa statków i meblarstwo.

więcej, gdyż znaczną część recenzji (w tym w całości aneks do niej) wypełniają, zgodnie z ówczesną manierą, „wypisy” z omawianej pozycji (wśród nich pojawia się przywołany wcześniej ustęp o *Zairze*). Przegląd zawartości dzieła Galinkowskiego recenzent zamknął słowami, że spełnił już swój obowiązek wobec czytelników i więcej do niego nie zamierza zaglądać, do czego ich także przekonuje. Zdaniem Łotmana, wydawca pisma «Московский Меркурий» występował jednak przeciwko nie tyle poglądom literackim Galinkowskiego, ile typowi wydawnictwa reprezentowanemu przez „przez «Корифей, или Ключ литературы»³⁰, mieszczącego się gdzieś pomiędzy czasopiśmem i zbiorem; badacz przypomina również, że z podobną oceną czasopiśma Galinkowskiego wystąpił Johann Gotfried Richter w lipskim periodyku „Russische Miszellen” w 1803 roku³¹.

Od odwołania do recenzji z 1803 roku — nie tyle, jak czytamy, krytycznej wobec pracy Galinkowskiego, ile ośmieszającej ją — rozpoczyna się recenzja opublikowana w czasopiśmie Nikołaja Brusilowa «Журнал российской словесности» w 1805 roku³².

«Корифей» nie jest wykładem literatury, a jedynie zawiera klucz do niej; [...] każdy rozumny człowiek doceni przedsięwzięcie niespotykane dotąd na naszym gruncie i zapał twórcy pragnącego służyć dobru powszechnemu

— broni Galinkowskiego recenzent³³ i następnie uzasadnia swój punkt widzenia, odwołując się do siódmej księgi dzieła (*Kaliopa*) i zawartego w niej *Szkicu o starożytnych poetach epickich*. W jego ocenie artykuł ten jest pozycją:

zajmującą i wielce pożyteczną nie tylko dla młodzieży, ale i dla każdego miłośnika literatury, w szczególności tego, który nie ma możliwości i czasu, aby przeczytać całą rozległą literaturę stworzoną w różnych językach o Homerze i Wergiliuszu: „autor wybrał z tej wielości to, co [...] najlepsze i w jednej książce dał [...] wyobrażenie o tych poetach i ich dziełach”³⁴.

Recenzent dostrzegł i docenił podstawowy zamysł Galinkowskiego. Na pozytywną ocenę zasługuje również, w jego przekonaniu, styl pisarza, gdzieś tam tylko przeładowany zapożyczeniami.

Należy dodać, że zainteresowanie Homerem i innymi przedstawicielami starożytności należało w tamtych czasach do powszechnych. Często podejmo-

³⁰ Ю.М. Лотман: *Писатель, критик...*, s. 235.

³¹ Ibidem, s. 235—236. Por.: В.И. Кулешов: *Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке (первая половина)*. Москва 1965, s. 252—263.

³² [Б.п.]: *Корифей, или Ключ литературы, часть II, книга VII, Калиопа...* С.П.Б. 1804... «Журнал российской словесности» 1805, ч. 1, s. 181—183.

³³ Ibidem, s. 181—182.

³⁴ Ibidem, s. 182—183.

wano też próby porównywania ich ze sobą, o czym świadczy zamieszczony w piśmie «Московский Меркурий», niemal po sąsiedzku z krytyczną recenzją dzieła Galinkowskiego, artykuł *Porównanie Homera z Wergiliuszem*³⁵. Za Andriejem Jegunowem warto przypomnieć, że na łamach czasopisma «Корифей, или Ключ литературы», stanowiącym źródło do studiów nad recepcją literatur starożytnych w oświeceniowej Rosji, zamieszczone zostały tytuły „dwóch studiów, które legły u podstaw nowego rozumienia Homera”, pióra Thomasa Blackwella i Roberta Wooda³⁶; badacz wspomina o tym w kontekście rozważań o wyraźnie kompilacyjnym charakterze czasopisma Galinkowskiego.

Z perspektywy studiów nad recepcją literatury polskiej w Rosji czasów Oświecenia nie sposób pominąć listu Wasilija Anastasiewicza opublikowanego w czasopiśmie «Северный вестник» w 1804 roku³⁷, zawierającego krytyczną — nastawioną na skatalogowanie różnego rodzaju błędów i nieścisłości — ocenę artykułu *O stanie literatury polskiej*. Anastasiewicz to jeden z czołowych znawców i popularyzatorów kultury polskiej w Rosji, którego «Улей» zapisał się jako jedyne na początku XIX wieku czasopismo o profilu polonoznawczym³⁸. Negatywna opinia dotyczyła czterech kwestii szczegółowych: niewłaściwego doboru słów, wynikającego z niezrozumienia przez Galinkowskiego polskich realiów społeczno-kulturowych, zniekształceń nazw własnych, nieścisłości faktograficznych oraz błędnych interpretacji i ocen dzieł pisarzy polskich; przez cały list przewija się wątek nieprzestrzegania przez Galinkowskiego porządku chronologicznego, powodującego, że „nie można dowiedzieć się, [...] kiedy pisarze żyli, jakimi walorami odznaczały się ich dzieła”³⁹. Anastasiewicz nie poprzestał jednak na wskazywaniu niedociągnięć autora artykułu *O stanie literatury polskiej*, uzupełniając podawane przez niego wiadomości o poszczególnych twórcach i ich dziełach.

Oto jeden z komentarzy Anastasiewicza (wraz z fragmentem artykułu *O stanie literatury polskiej*, do którego się odnosi), zawierający zarówno wskazanie na mylny zapis zastosowany przez Galinkowskiego, jak i korektę błędu oraz dodatkową informację na podjęty temat:

³⁵ [Б.п.], *Сравнение Гомера с Виргилием*. «Московский Меркурий» 1803, ч. 3, s. 26—28.

³⁶ А.Н. Егунов: *Гомер в русских переводах...*, s. 157.

³⁷ Б.п. [В.Г. Анастасевич]: *Милостивые Государу!...* «Северный вестник» 1804, ч. 2, № 5, s. 163—178.

³⁸ Zob. m.in.: A. D w o r s k i: *Z dziejów zbliżenia kulturalnego rosyjsko-polskiego na początku XIX wieku — polonica w czasopiśmie „Улей”*. W: *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*. Red. B. Galster, J. Kamionkowa. Wrocław 1973, s. 151—183.

³⁹ Б.п. [В.Г. Анастасевич]: *Милостивые Государу!...*, s. 168. Oprócz pisarzy są przedstawiani uczeni — od historyków (Wincenty Kadłubek) do astronomów (Mikołaj Kopernik).

Он [Tadeusz Czacki — M.D.] имеет преславную библиотеку и великое число рукописей оставленных ему Королем Станиславом и Приматом Польским, ученым Бискупом *Нарушевичем*⁴⁰.

Имеет [Tadeusz Czacki — M.D.] великое число рукописей доставленных ему Королем Станиславом и Приматом (вместо Примасом) ученым Бискупом *Нарушевичем*... Славный лирический стихотворец и историк польский Адам *Нарушевич* никогда не был Примасом⁴¹.

Mimo pomyłek i nieściśłości rolę Galinkowskiego w przeszczepianiu na grunt rosyjski osiągnięć literatury polskiej można uznać za znaczącą. To on właśnie po raz pierwszy po długiej przerwie przypomniał w Rosji o Macieju Kazimierzu Sarbiewskim, nazywając go w artykule *O stanie literatury polskiej* „słynnym poetą lirycznym”, „drugim Horacym”, którego wiersze „przełożono na niemal wszystkie języki europejskie”, ale jednocześnie zarzucając mu górnolotność, zaciemniającą wymowę utworów i pogarszającą styl⁴². Jak zauważa Siergiej Nikołajew, „trudno [...] w sposób zadowalający i przejrzysty wyjaśnić niespodziewaną erupcję zainteresowania Sarbiewskim na początku XIX wieku, a następnie jego całkowite zapomnienie — można wszakże wskazać kilka oddziałujących na ów fakt czynników: jedna z ogólnych przyczyn takiego stanu rzeczy polegała na tym, że w pierwszej połowie XIX wieku o wiele większą uwagę przyciągała poezja polska epoki odrodzenia, co wyraźnie odzwierciedla antologia *Poezja Słowian* Nikołaja W. Herbela (1871), w której piśmiennictwo staropolskie reprezentują tylko Jan Kochanowski oraz [...] Szymon Szymonowic; początki owego procesu zarysowały się już w pierwszym artykule o Sarbiewskim, opublikowanym przez Galinkowskiego”⁴³. Szkic *O stanie literatury polskiej* to jeden z głównych przeglądów dziejów literatury polskiej zamieszczonych w czasopiśmie rosyjskich, obok materiałów z pisma «Улей»⁴⁴ i *Krótkiego przeglądu literatury polskiej* Faddieja Bułharyna z 1820 roku⁴⁵.

Warto zaznaczyć, że «Корифей, или Ключ литературы» nie jest jedyną pozycją ze spuścizny Galinkowskiego, którą poddawano ostrej krytyce. W czasopiśmie «Сын Отечества» w 1814 roku została zamieszczona krytyczna opinia o sporządzonym przez niego przekładzie francuskiej *Pieśni dytyrambiczej na cześć zwycięskiego Aleksandra*..., wydany anonimowo w tym samym

⁴⁰ [Б.п.], *О состоянии литературы польской*..., s. 104.

⁴¹ Б.п. [В.Г. Анастасевич]: *Милостивые Государю!*..., s. 170.

⁴² [Б.п.], *О состоянии литературы польской*..., s. 117—118.

⁴³ S.I. Nikołajew: *Twórczość Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w Rosji*. W: I d e m: *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice z historii polsko-rosyjskich związków literackich XVII—XIX wieku*. Tłum. J. Głazewski. Warszawa 2007, s. 98—99.

⁴⁴ Zob. m.in.: A. Dworski: *Z dziejów zblżenia kulturalnego*..., s. 151—183; M. Dąbrowska: *Czasopisma jako źródło do dziejów polsko-rosyjskich związków literackich i kulturowych (wybrane przykłady z początku XIX wieku)*. „Acta Polono-Ruthenica” 2011, T. 16, s. 33—46.

⁴⁵ Zob.: П. Глушковский: *Ф.В. Булгарин в русско-польских*..., s. 94—97.

roku. Recenzent sugeruje, że Galinkowski lepiej postąpiłby, gdyby poprzestał na opublikowaniu francuskiego oryginału, gdyż jego tłumaczenie pełne jest błędów i nie oddaje sensu oryginału. Zdaniem recenzenta Galinkowski dał się poznać jako poeta, który ma nadzwyczajną „łatwość” w pisaniu „złych wierszy”⁴⁶. W obronie Galinkowskiego stanął Gawriił Dierżawin w liście do A.N. Olenina z grudnia 1814 roku, pisząc, że tłumaczenie *Pieśni dytyrambicznej na cześć zwycięskiego Aleksandra...* zostało sporządzone „lekko” i jeśli nawet „nie osiągnęło ono doskonałości”, to z pewnością nie zasługuje na potraktowanie z takim lekceważeniem⁴⁷.

⁴⁶ [Б.п.]: *Песнь дифирамбическая победоносному Александру на вшествие в Париж 19(31) Марта 1814 года, поднесенная одним из Французских стихотворцев. Переведенная вольными стихами, 26 Августа 1814. СПб. 1814...* «Сын Отечества» 1814, № 50, s. 180.

⁴⁷ К А.Н. Оленину. Декабрь 1814. В: *Сочинения Державина*. Ред. Я. Г р о т. Т. 6. Санкт-Петербург 1871, s. 304.

Leonid Andriejew — jeszcze pisarz czy już filozof? Teoria panpsychizmu na przykładzie dramatu *Jekaterina Iwanowna*

Paulina Charko-Klekot

ABSTRACT: The article presents a brief analysis of philosophical and literary ideas forwarded by Leonid Andreyev, with special focus on the theory of theater, that is panpsyche. The example of a drama by Yekaterina Ivanovna shows characteristic features of the new drama, such as the animation of the physical world as well as the spiritual one.

KEY WORDS: Leonid Andreyev, Yekaterina Ivanovna, panpsyche drama, psychologism, „new theater”

Tradycja intelektualna przełomu XIX i XX wieku, wypierana przez filozofię marksistowską, powraca we współczesnej myśli filozoficznej. „Srebrny wiek” czy inaczej renesans religijno-filozoficzny¹ to okres kulturowego bogactwa, w którym główny nurt myślowy skoncentrowany był na filozofii religijnej, jednocześnie pozwalając sobie na swobodę intelektualną i duchową. Jego przedstawiciele koncentrowali się na problematyce egzystencjalnej, którą wiązali z historyczno-kulturowym wymiarem istnienia człowieka². Za założycieli tego nurtu uważa się Fiodora Dostojewskiego i Włodzimierza Sołowjowa, a wśród jego przedstawicieli można wymienić: Nikołaja Bierdiajewa, Lwa Szestowa, Siergieja Bułgakowa, Dymitra Mierieżkowskiego, Wasilija Rozanowa czy Wiaczesława Iwanowa. Zdecydowana większość z nich była nie tylko filozofami, ale także pisarzami, artystami, organizatorami życia kulturalno-naukowo-intelektualnego. „Srebrny wiek” to czas, kiedy poglądy filozoficzne przekazywano za pomocą literatury. W artykule *Kto „uprawia” dziś filozofię w Rosji* Lilianna Kiejzik pisze, że „na początku swego istnienia filozofia rosyjska była literaturą lub dokładniej: to osiemnasto- i dziewiętnastowieczna literatura rosyjska posta-

¹ J. D o b i e s z e w s k i: *Współczesny stan filozofii w Rosji*. http://rkn.republika.pl/stan_filozofii_w_rosji.html [data dostępu: 31 III 2014].

² Ibidem.

wiła pytania filozoficzne, roztrząsała filozoficzne dramaty”³. Utwory nie tylko były bogate językowo i literacko, ale prezentowały również światopoglądy autorów, niczym lustra odbijając ich myśli i popularyzując filozoficzne koncepcje. Z tej przyczyny można mieć pewne problemy z klasyfikacją twórców „srebrnego wieku”, gdyż nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy bliżej im było do pisarzy czy do filozofów. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy ich filozofia narodziła się w wyniku pewnych literackich przemyśleń czy też ich twórczość literacka jest wynikiem przemyślanego systemu filozoficznego?

W niniejszym artykule pragnę skupić swoją uwagę na jednym z takich pisarzy-filozofów, a mianowicie Leonidzie Andriejewie, o którym Konstantin Arabażyn mówił, że „początek XX wieku znaczy się jego imieniem”⁴. Koncepcje filozoficzne są ważnym składnikiem zarówno prozy, jak i dramaturgii Andriejewa, a jedną z lepiej ukształtowanych jest koncepcja teatru panpsyche, którą chciałabym przedstawić na przykładzie dramatu *Jekaterina Iwanowna*.

Światopogląd Andriejewa zaczął się kształtować już w młodości, kiedy to nastoletni Leonid zapoznał się z poglądami Artura Schopenhauera w tłumaczeniu i interpretacji Aleksieja Kozłowa⁵. Później na jego przekonania oddziaływały prace Fryderyka Nietzschego, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja i Antoniego Czechowa. Nie tylko przeczytane publikacje, ale również życiowe doświadczenia znalazły odbicie w literackiej twórczości Andriejewa, wzbogacając jego egzystencjalne koncepcje ludzkości i świata (np. kilkakrotne próby samobójcze sprawiły, że jego bohaterowie bardzo często znajdują się w sytuacjach na granicy życia i śmierci)⁶.

Andriejew traktował filozofię jako typ twórczej orientacji i formę życia duchowego⁷. Twórczość zaś (sztuka w szeroko rozumianym pojęciu) była dla niego formą poznania — z jej pomocą pisarz dążył do zbadania najgłębszych warstw ludzkiej świadomości. Psychologia człowieka, targające nim namiętności, związek duszy z psychiką, pytania egzystencjalne i moralne — wszystko to przedstawiał w swoich utworach. Zmierzał do połączenia w jedno obu gałęzi humanistyki — literatury i filozofii. Pragnienie to uwidoczniła się w jego tekstach — zarówno prozatorskich, jak i dramaturgicznych, o czym mówi Serafima Demidowa, podkreślając, że jego utwory literackie aspirują do bycia czymś w stylu powiastek filozoficznych, zawsze są bowiem przesiąknięte filozoficznym i psychologicznym kontekstem⁸.

³ L. Kiejzik: *Kto „uprawia” dziś filozofię w Rosji?* http://www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl/images/teksty/kto_uprawia_filozofie_w_rosji.pdf [data dostępu: 31 III 2014].

⁴ К. А р а б а ж и н: *Леонид Андреев. Итоги творчества*. Санкт-Петербург 1910, s. 2.

⁵ С. Д е м и д о в а: *Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ*. Автореф. Канд. Дис. Филол. Наук. Москва 2008, s. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, s. 20—22.

Od początku swojej twórczości Andriejew wykorzystywał techniki i style różnych gatunków literackich, szukając takiego, który pozwoli mu jak najlepiej wyrazić swój światopogląd. Autorzy *Historii rosyjskiej literatury* wczesne prace dramaturga wiążą z demokratycznymi i realistycznymi tendencjami w literaturze i wskazują na obecne w nich zainteresowanie tematyką „małego człowieka” («маленького человека») oraz psychologią⁹. W powieści *Życie Wasyla Fiwiejskiego* (1903) pisarz wystąpił w roli artysty-psychologa, umiejętnie przedstawiając upadek wiary bohatera oraz ogarniające go szaleństwo. Znamienne dla utworów tego okresu jest skupienie uwagi autora na wybranych cechach charakteru człowieka lub na jednej stronie jego duchowej ewolucji¹⁰. Opowiadanie *Czerwony śmiech* (1904) rozpoczyna nowy rozdział literacki, charakteryzujący się dążeniem do filozoficznych uogólnień oraz chęcią ujawnienia istoty przedstawianych zdarzeń. W tym celu pisarz coraz częściej używał symboliki i groteski, nie zapominając przy tym o swoich zainteresowaniach psychologizmem¹¹. Nowe poszukiwania twórcze doprowadziły do kolejnych charakterystyk jego działalności artystycznej — krytycy mówili o stopniowym odejściu od realizmu i zbliżeniu z symbolizmem. Jednakże ze względu na różnorodność gatunkową utworów nie da się jednoznacznie sklasyfikować dorobku Andriejewa, a jedną z jego bardziej reprezentatywnych cech jest dwoistość percepcji świata, której źródła można znaleźć w zmiennych nastrojach społeczeństwa, a która pojawia się zarówno w podejmowanej przez dramaturga problematyce, jak i w wykorzystywanych środkach artystycznych. Tę dwoistość doskonale obrazuje wypowiedź Maksima Gorkiego:

Леонид Николаевич странно и мучительно резко для себя раскалывался на двое: на одной и той же неделе он мог петь миру — Осанна! и провозглашать ему — Анафема! в обоих случаях он чувствовал одинаково искренно¹².

Próby odnalezienia własnej drogi literackiej Andriejew podejmował w czasie pojawienia się w Rosji i Europie nowych, podważających realizm jako główny kierunek w literaturze i sztuce tendencji: impresjonizmu, symbolizmu, dadaizmu czy surrealizmu. W życiu teatralnym trendy te znalazły odbicie w zjawisku nazwanym „nowym teatrem”. Jako dramaturg Andriejew interesował się nowatorskimi kierunkami myśli teatralnej, a jako krytyk miał swój wkład w kształtowanie prekursorskich idei. Aktywnie uczestniczył w teatralnych sporach, prezentując swoje poglądy jako teoretyk, krytyk i dramatopisarz. Występując przeciwko umowności i schematyzacji teatru, pisarz widział nowo

⁹ *История русской литературы в 4-х томах*. Т. 4. Ред. К. Муратова. Ленинград 1983, s. 331—334.

¹⁰ *Ibidem*, s. 335—337.

¹¹ *Ibidem*, s. 338.

¹² М. Г о р к и й: *Полное собрание сочинений*. Т. 16. Москва 1973, s. 324.

powstałe zjawisko jako „teatr panpsyche”, formułując tym samym jedną ze swoich najważniejszych koncepcji.

Opracowane założenia umieścił w dwóch *Listach o teatrze* (1912—1913). Próbował także wcielić je w życie w pisanych przez siebie utworach. Za „ojca” teatru panpsychicznego dramaturg uważał Czechowa, który — jako jeden z pierwszych — poczuł, że współczesny teatr potrzebuje syntezy dramaturgicznych i scenicznych środków, aby w pełni wyrazić całą złożoność stosunków międzyludzkich oraz określić miejsce pojedynczej jednostki w społeczeństwie¹³. Natomiast samo pojęcie „panpsychizm” Andriejew wzięł od Schopenhauera oraz Hartmanna i wprowadził je w świat literatury, właściwie nie zmieniając jego sensu. Panpsychizm zakładał, że materia jest obdarzona właściwością życia oraz świadomości (jest ożywiona), podobnie jak ludzka psychika. Pak San Czjin w swojej pracy *Panpsychizm w dramaturgii Leonida Andriejewa* źródeł panpsychizmu nakazuje szukać w animizmie i hylozoizmie¹⁴. Animizm rozumie jako wiarę prymitywnych narodów w istnienie duszy oraz duchów będących przyczyną zjawisk przyrodniczych, a także jako wiarę w ożywienie całej przyrody. Metaforyczny sens animizmu polega na przeświadczeniu o duchu (duszy) jako jednej z zasad życia. Hylozoizm zaś badacz przedstawia jako kierunek w filozofii, który rozpatruje całą materię jako żywą (ożywioną). Jego zdaniem materia nigdy nie może istnieć bez ducha, a duch — bez materii¹⁵. Andriejew interpretował panpsychizm podobnie jak profesor Kozłow, który opracowując koncepcję panpsychizmu wystąpił przeciw Hegłowskiej filozofii tożsamości istnienia i myślenia, uważając, że nie przedstawiają one sobą stadiów wynikających jedno z drugiego¹⁶. Jego interpretacja panpsychizmu sprowadza się do tego, że wszystko, co rzeczywiste, wynika z psychiki i świadomości, nawet jeśli ta świadomość jest bardzo mała. W panpsychizmie — według Kozłowa — „nierozzerwalna więź i jedność substancji, działania i ich zawartości, bezsprzecznie ukazują na jedno i to samo źródło w bycie całego świata”¹⁷. W ślad za badaczem Andriejew uważał, że substancje nie funkcjonują oddzielnie, ale tworzą jeden światowy system, są związane Najwyższą Substancją, której odbicie stanowią¹⁸.

¹³ Д.Е. Проц: *Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева*. Орел 2005. <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/93985.html> [data dostępu: 31 III 2014].

¹⁴ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева*. Санкт-Петербург 2007, s. 14. Patrz także: *Философия: Энциклопедический словарь*. Ред. А. Ивин. Москва 2004, s. 167; P. Charko: *Pierwiastek męski i kobiecy w dramacie „Jekaterina Ivanovna” Leonida Andriejewa* [Praca magisterska. Lublin 2010], s. 38.

¹⁵ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, s. 14.

¹⁶ Ibidem, s. 15.

¹⁷ А. Козлов: *Свое слово. Философско-литературный сборник*. Санкт-Петербург 1989, № 5, s. 131; tłum. — P. CH.-K.

¹⁸ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, s. 17.

Na podstawie tych idei oraz platońskiej „duszy świata”, będącej przyczyną i źródłem wszelkiego życia, Andriejew stworzył koncepcję teatru, która odnosiła się właściwie do całej jego literatury i stanowiła zbiór opinii na życie, człowieka i świat.

Zgodnie z przedstawionymi w *Listach o teatrze* poglądami teatr ma obowiązek być przede wszystkim psychologicznym. Autor uważał, że główną rolę w każdym utworze powinny odgrywać psychiczne przemyślenia i przeżycia występujących postaci, a nie poboczne wydarzenia. Bohaterem swoich opowiadań uczynił rozum i myśl. W każdym z utworów chciał pokazać, w jak wielkim stopniu materia wokół nas jest ożywiona. Pragnął „ożywić czas, rzeczy, ludzi”¹⁹. Postulował, aby w nowym teatrze widz na tyle otworzył się na spektakl, by stać się aktywnym uczestnikiem, a nawet aktorem²⁰. Dążył do stworzenia teatru głębokich przeżyć intelektualnych i pogłębionego psychologizmu. Dramatopisarz rozróżniał teatr-przedstawienie i teatr-przeżywanie. Nowym „życiem” dla światowego teatru miał być właśnie teatr-przeżywanie, czyli teatr panpsychiczny, w którym żyje każdy przedmiot i każde słowo. W swojej twórczości dużą uwagę przykładał do korelacji stanów uczuciowych i emocjonalnych bohaterów z otaczającą przyrodą. Zgodnie z prezentowanym przez niego światopoglądem wszystko ma sens i znaczenie — w jego utworach najdrobniejszy szmer liści jest istotny, wnosi informację o samej postaci, bądź o jej otoczeniu. Andriejew odrzucił dotychczasową podstawę teatru, a mianowicie akcję i widowiskowość. Uważał, że teatr nie potrzebuje akcji:

поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний²¹.

Ucieczkę od niepotrzebnych — jego zdaniem — elementów teatralnych widział w kinematografii, która pomoże, jak sądził, odkryć nowy wymiar ludzkiego przedstawienia o działaniu.

Na drodze teatru do duchowego wzbogacenia się autor *Czerwonego śmiechu* wyodrębnił teatr symboliczny, zaznaczając, że był on tylko środkiem przeniknięcia na sceny „żywej myśli”, a jedynym prawdziwym teatrem może być tylko teatr panpsyche. Andriejew dużo uwagi poświęcał nazewnictwu, podkreślając, że używana przez niektórych nazwa „nastrój” («настроение») zamiast „panpsychizm” jest nieadekwatna i nie oddaje w pełni charakteru nowego kierunku teatralnego²².

¹⁹ Л. Андреев: *Письма о театре*. В: *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 6. Москва 1996, s. 508.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 231.

²² Ibidem, s. 236.

Cechy panpsychizmu Andriejew widział w twórczości wielkich pisarzy poprzedniej epoki: «Мастера же психологичности (или как я назвал: панпсихизма) — Достоевский, Толстой, Чехов»²³. Mimo że uważał się za następcę wszystkich trzech pisarzy, to najbardziej cenił psychologizm Czechowa. Wyodrębniał różne typy panpsychizmu. Nie omieszczał poddać krytyce pewnych cech twórczości pozostałej dwójki wymienianych autorów. Uważał, że Tołstoj często ożywiał jedynie ciało, podczas gdy Dostojewski zbyt często skupiał się wyłącznie na duszy. Natomiast Czechow, który „ożywiał wszystko, na co spojrzeć”²⁴: pejzaże, ludzi, zwierzęta, rośliny, przyrodę i rzeczy, był najbliższy koncepcji Andriejewa. «Одушевленное время, одушевленные вещи, одушевленные люди — вот в чем тайна очарования чеховских пьес [...]»²⁵ — pisał w *Listach o teatrze* dramaturg.

Zgodnie z opiniami niektórych krytyków, trudność w przeobrażeniu tradycyjnego teatru w teatr panpsyche Andriejew dostrzegał w braku panpsychicznych sztuk, które teatry mogłyby wystawiać na swoich scenach. Uważał, że gra aktorska jest fałszem, a u jej podstaw leży maska, której kontynuację stanowi widowiskowość. W nowym teatrze gra powinna być prawdą, którą aktor musi znaleźć w sobie, a następnie oddać w gestach i mimice²⁶. W tej sytuacji — zgodnie z koncepcją Andriejewa — postać „widza” traci sens, gdyż teatr ma stać się życiem, a widz będzie miał taki sam udział w sztuce jak aktor²⁷.

Dramaturg marzył o teatrze pełnym głębokich intelektualnych przeżyć, pogłębionego psychologizmu, stojącego w opozycji do teatru masek, gry, akcji, „teatru-przedstawienia”. Widz powinien stać się częścią tego, co dzieje się na scenie. Ożywienie duszy ma stać się najważniejsze, a całą akcję należy przenieść w głąb ludzkiej psychiki, zastąpić zewnętrznymi wydarzeniami²⁸.

Niemal jednocześnie z pracami teoretycznymi Andriejew podjął próby napisania sztuki w pełni psychologicznej — w 1912 roku powstał utwór *Jekaterina Iwanowna*, będący pierwszym panpsychicznym dramatem pisarza, napisanym w czasie formułowania teorii nowego teatru. *Jekaterina Iwanowna* nie jest pełnym odzwierciedleniem idei panpsyche, posiada jednak wyraźne cechy nowego teatru, na które chciałabym zwrócić uwagę.

Głównym motywem dramatu jest kobieca natura — niebezpieczna i trudna do zrozumienia. Utwór rozpoczyna burzliwa kłótnia głównej bohaterki z podejrzewającym ją o zdradę mężem. Zrozpaczony mężczyzna trzykrotnie strzela do kobiety, ani razu nie trafiając. Oburzona niesłusznym oskarżeniem i przerażona

²³ Ibidem, s. 250.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 252.

²⁶ С. Кульюс: *Теория театра «панпсихе» Леонида Андреева*. В: *Quinquagenario. Сборник статей*. Тарту 1972, s. 164—165.

²⁷ Л. Андреев: *Письма о театре...*, s. 284.

²⁸ С. Кульюс: *Теория театра «панпсихе»...*, s. 165.

próbą zabójstwa, Jekaterina Iwanowna jeszcze tego samego wieczoru wyjeżdża z dziećmi do swojej matki. Tam decyduje się na czyn, o który została niesprawiedliwie oskarżona — rozpoczyna związek z Mientikowem, zachodzi w ciążę, po czym dokonuje aborcji. O tym wszystkim mówi mężowi, który chcąc się pogodzić, przyjeżdża do posiadłości teściowej. Małżonkowie dochodzą do porozumienia i wspólnie wracają do Petersburga, gdzie próbują zacząć wszystko od nowa. Niestety, przebudzona w Jekaterinie Iwanownie kobiecość nie pozwala im wieść spokojnego życia. Bohaterka szuka kolejnych kochanków, coraz bardziej pogrążając się w świecie uciech cielesnych. Sztukę kończy orgia u malarza Koromysłowa, z której Jekaterina Iwanowna wychodzi, by bawić się dalej w innym miejscu z innymi mężczyznami.

Kluczowym konfliktem w dramacie jest opozycja człowiek (kobieta) — targające nim namiętności. Pozostałe konflikty i motywy tworzą tło dla rozważań o duchowym rozpadzie bohaterki, która przegrywa walkę z demonem przebudzonej kobiecości. Myśl i głęboki psychologizm tworzą ideową podstawę dramatu.

Andriejew — zgodnie z głoszoną przez niego teorią — dołożył wszelkich starań, aby ożywić rzeczywistość w utworze. Oznaki życia świata rzeczy i ludzi widać w rytmie i organizacji czasu oraz przestrzeni, a także w ścisłej harmonii świata wewnętrznego bohaterki ze światem zewnętrznym. Rytm świata, podobnie jak rytm głównej bohaterki, przypomina wahadło zegara. Dynamika pierwszego aktu jest wyznaczona przez opisy w didaskaliach, które przechodzą od ciemności do jasności, od ciszy do dźwięków. Rytm przejść między kontrastującymi ze sobą sytuacjami i stanami charakteryzuje zarówno otaczającą przyrodę, jak i bohaterów. Wyznaczone na początku sztuki tempo jest obecne w ciągu całego przedstawienia. Niemal w każdej scenie znajdujące się w didaskaliach opisy: «молчание», «неловкое молчание» czy «умолкает» przerywają dialogi bohaterów. W pierwszym akcie Koromysłow określa dom Stibielewych jako „pusty”, aby za chwilę nazwać go „pełnym”:

Значит, в доме **пусто** и можно скандалить, сколько угодно [...] Ах, это вы, Вера Игнатьевна! Живите **полным** домом, а коньяку нет! [wyrózn. — P.Ch.-K.]²⁹.

Sprzeczne uczucia charakteryzują również stosunki między bohaterami, którzy to się kochają, to nienawidzą (Jekaterina i Georgij, Jekaterina i Alosza), raz gardzą sobą, innym razem zachwycają się (Jekaterina i Koromysłow).

Ważną rolę odgrywają dialogi, które pozwalają czytelnikom na uzyskanie informacji o występujących osobach i rozgrywających się wydarzeniach. To słowa i zachowanie bohaterów wskazują na ich charakterystykę psychologiczną. Dramat posiada rozwiniętą symbolikę, zawartą w przedmiotach, ge-

²⁹ Л.Н. Андриев: *Екатерина Ивановна*. В: *Избранное*. Москва 1996, s. 263.

stach, mimice, słowach i zachowaniu postaci. Sztukę należy uważnie czytać, aby dostrzec w niej, obok historii zdrady małżeńskiej, tragedię jednostki, której przebudzona kobiecość siłą przejmując władzę nad rozsądkiem i rozumem. Jekaterina Iwanowna jest jednym z wielu bohaterów Andriejewa, którzy, nie są w stanie pojąć swoich rozproszonych myśli³⁰. Dramatopisarz uważał, że psyche łączy w sobie ducha i ciało. Brak zrozumienia samego siebie był rozpatrywany przez Andriejewa jako niezrozumienie myśli przez duszę, uwidocznione w ciele jednostki. W swoim „nowym teatrze” autor skupiał się na emocjach, w związku z czym odrzucał intelektualne przeżycia teatralnych przedstawień, uważając, że dotychczasowe postacie z rosyjskich dramatów są bohaterami bez ciała, skupionymi jedynie na sferze duchowej, co — jego zdaniem — było błędem, gdyż wszelkie niepokoje ducha powinny być wyrażone w ciele człowieka³¹.

Andriejew dołożył wszelkich starań, aby pokazać związek duszy i ciała. Stworzył figurę łączącą w sobie cechy „świętej” i „grzesznicy”. Jego bohaterka z przykładowej matki i żony stała się *femme fatale*. Rozżalona, zrozpaczona i rozgoryczona kobieta na złość mężowi oddała się Mientikowowi, co było pierwszym krokiem na drodze ku upadkowi. Zdrada wywołuje w niej poczucie winy, ale zarazem budzi do życia jeszcze silniejsze uczucia, jakimi są pożądanie i namiętność, które zaczynają kierować jej zachowaniem. Z nieświadomej własnego ciała kobiety Jekaterina Iwanowna staje się kokietką i kusicielką. Owa świadomość własnej seksualności jest jednocześnie szczęściem i przekleństwem bohaterki. Moment, w którym Katia uświadamia sobie, że jest piękną kobietą, rozpoczyna psychiczną i fizyczną metamorfozę bohaterki. Przemiana odbywa się stopniowo — wskazują na nią kolejne, nowe elementy, pojawiające się w gestach i słowach Jekateriny: zmienia się nie tylko jej sposób poruszania się i mówienia, ale również wypowiedane przez nią sądy oraz opinie. Dysharmonijność ruchów pozbawionych równowagi, wyeksponowana poprzez porównanie z harmonią otaczającej przyrody, odzwierciedla stopniową utratę wolności. Jekaterina Iwanowna porusza się tak, jak by jej ciało posiadało własne życie. Patrząc na nią, odnosi się wrażenie, że myślami jest zupełnie gdzie indziej niż ciałem. Bohaterka albo gwałtownie i niespodziewanie porusza się, albo zastyga w bezruchu. Swoim zachowaniem przypomina ptaka w klatce — przy czym tym, co ją więzi i uwalnia jednocześnie, jest jej kobiecość. Odrzucający kępujące ją zasady i normy społeczne, ulega więzom targających nią namiętności.

Porównania Jekateriny Iwanowny do ptaka występują w całej sztuce. Ptak uosabia żeński pierwiastek, rzeczy niematerialne, duchowe, swobodę i wolność.

³⁰ J. K a p u ś c i k: *Leonid Andriejew. Wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989, s. 57.

³¹ *Ibidem*, s. 37.

Będąc symbolem niewinności, często występuje jako zwierzę ofiarne. Jekaterina Iwanowna — kobieta, która utraciła swobodę i stała się ofiarą własnych namiętności — doskonale wpisuje się w tę symbolikę. Bohaterka jest świadoma zła, które się w niej budzi, jednak nie znajduje w sobie sił, by się mu przeciwstawić. Podobnie jak platońscy więźniowie w jaskini, Katia zostawia prawdę dla cieni — odrzuca rzeczywistość, by pogрузić się w wymyślonym, nieprawdziwym świecie, który nawet dla niej nie jest zrozumiały. Nie przeszkadza to jej jednak podążać w jego kierunku i w dwóch ostatnich aktach obserwujemy już nie kobietę toczącą wewnętrzną walkę, ale prawdziwą *femme fatale*.

Brak kontroli nad ciałem, który obserwujemy u głównej bohaterki, jest wyrazem utraty kontroli nad swoimi myślami i duchem. Jej nieskoordynowane ruchy przypominają taniec, pełen nieoczekiwanych zwrotów i częstej utraty rytmu. Taniec jest jednym z ulubionych motywów Andriejewa. W omawianym dramacie występuje jako zewnętrzna oznaka duchowej przemiany bohaterki. Walka rozumu ze złowrogą siłą wewnętrzną jest ujawniona w nieskoordynowanych ruchach bohaterki, przywodzących na myśl przerwany taniec. Zresztą sami bohaterowie niejednokrotnie używają tego słowa na określenie ruchów Jekateriny. W ostatniej scenie kobieta jako Salome ma zatańczyć taniec siedmiu zasłon, jednak nie jest w stanie tego zrobić. Utrata wolności równa jest utracie umiejętności tańczenia. Taniec w tekstach pisarza wielokrotnie występuje w tradycyjnym znaczeniu uwolnienia się, wzlotu.

Wewnętrzna przemiana bohaterki znajduje odbicie w jej wyglądzie fizycznym. Obserwujemy przejście od bieli, w jaką ubrana jest Katia w drugim akcie, do czerni i czerwieni w pracowni Koromysłowa. Ze zmianami w garderobie korespondują jasne kolory w domu na wsi, a następnie ciemne, budzące trwogę barwy w pracowni malarza. Zachowaniem i wyglądem bohaterka nie przypomina już anioła, ale kusicielkę, demona. Jednak Jekaterina tylko w swoim mniemaniu wykorzystuje mężczyzn, w rzeczywistości to oni się nią posługują. Nie chcąc się do tego przyznać, kobieta rozpoczyna grę z otaczającym światem. W didaskaliach coraz częściej pojawiają się słowa „gra”, „aktorka”, „poza”. Jej gesty wyglądają sztucznie, a słowa brzmią nienaturalnie. Przybierane przez Jekaterinę role prowadzą do zatarcia granicy między wyobrażeniami a realnością. Według Koromysłowa ona nie tyle kłamie, co nie wierzy w tę samą logikę, której ufają pozostali. Ma swój świat, który dla innych jest kłamstwem. Aczkolwiek nie tylko ona żyje w zakłamaniu — jej rodzina, przyjaciele, znajomi, wszyscy coś udają, czy to przed sobą, czy to przed innymi. Podwójne normy, dwulicowość, obłuda i fałsz są filarami, na których opiera się „moralność” petersburskiego społeczeństwa. Na tę obłudę nie zgadza się siostra bohaterki, Liza oraz Alosza, brat Gieorgija. Liza, próbuje walczyć z kłamstwem, Alosza ucieka za granicę. Atmosferę rozpadu dostrzega także Koromysłow, jednak nie przeszkadza mu to kierować się podwójną moralnością. Jako artysta widzi więcej niż inni: przestrzeń za oknem jest dla niego

otchłania, natomiast dla na przykład Gieorgija tylko ulicą. Głębsze postrzeganie świata pozwala mu w największym stopniu poznać przyczyny metamorfozy bohaterki. Koromysłow dostrzega w Jekaterinie Iwanownie dwie natury: Madonny i grzesznicy, widzi w niej piękno, ale zdaje sobie sprawę, iż jest to piękno zewnętrzne. Andriejew, odwołując się do koncepcji piękna u Dostojewskiego, w osobie Lizy pokazuje wewnętrzne piękno człowieka, piękno, które się naprawdę liczy, w postaci Jekateriny Iwanowny zaś prezentuje puste piękno, które oprócz zewnętrznej urody nie ma nic do zaoferowania.

Ze stanem psychicznym bohaterki współgra również obraz przestrzeni w dramacie. Zamknięta przestrzeń jest tłem dla dusz ograniczonych różnego rodzaju ramami, natomiast otwarte przestrzenie występują obok dusz dążących do wolności. Będąc na wsi, w domu matki (otwarte przestrzenie, ogród), Jekaterina podejmuje próby walki o dawne „ja”, w Petersburgu zaś (zamknięta przestrzeń miasta) całkowicie traci kontrolę nad swoją kobiecością i staje się niewolnicą własnych pragnień. Przenikanie się i wzajemne oddziaływanie otoczenia na stany psychiczne — i odwrotnie — jest kolejnym elementem teatru panpsyche, który dostrzegamy w omawianym utworze. Stanowi również punkt wspólny łączący twórczość Andriejewa ze światem artystycznym Dostojewskiego. Autor *Czerwonego śmiechu* pragnie — podobnie jak Dostojewski — dotrzeć w głąb ludzkiej świadomości, rozbudowując warstwę psychologiczną dramatu oraz wieloma elementami nawiązując do założeń wielkiego psychologa ludzkiej duszy, jakim jest autor *Idioty*³².

Warto zwrócić uwagę na próby przeniesienia na deski teatru koncepcji ożywionego świata podjęte przez rosyjską reżyserkę Swietłanę Wragową i polską reżyserkę Barbarę Sass³³. Ich interpretacje utworu, a przede wszystkim cielesności zdecydowanie różnią się od siebie. Polska reżyserka „ukrywa” cielesność swoich bohaterów, podczas gdy rosyjska artystka ją eksponuje. Erotyzm Jekateriny Iwanowny w wykonaniu Katarzyny Gniewkowskiej nie rzuca się w oczy. Postać grana przez polską aktorkę jest opanowana i pewna siebie w trakcie całego spektaklu. Aktorce udało się stworzyć obraz kobiety, której niebezpieczna i zła natura jest niemal całkowicie skryta pod maską zewnętrznego piękna. Spokojnymi gestami i delikatnym głosem Gniewkowska znacznie złagodziła obraz Jekateriny Iwanowny. Pozbawiony wulgaryzmu erotyzm bo-

³² Więcej na ten temat w: П. Х а р к о: Леонид Андреев — психолог человеческой души. Эхо Достоевского в драме Екатерина Ивановна. W: „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 22. Red. H. Mazurek, J. Gracla. Katowice 2012, s. 11—27; Н. Макаричев а: Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л.Н. Фндреева и В.В. Набокова. Магнитогорск 2002, s. 3—66.

³³ Swietłana Wragowa wyreżyserowała spektakl *Katerina Ivanowna* w teatrze «Модернь» w Moskwie w 1995 roku. W 1999 roku powstała wersja kinowa spektaklu. Reżyserii podjął się Walery Zielenski. W Polsce dla Teatru Telewizji powstał spektakl *Katarzyna*, wyreżyserowany przez Barbarę Sass w 1996 roku.

haterki w polskim spektaklu nie przypomina dzikiej, zwierzęcej namiętności, która charakteryzuje grę Aleny Jakowlewej w przedstawieniu rosyjskim. Aktorka stworzyła postać kobiety demona, pełnej namiętności i pożądania. W spektaklu wyraźnie zaznaczony został motyw duchowej śmierci bohaterki. Podkreśla go nie tylko gra Jakowlewej i ciemna, „grobowa” scenografia, ale także kilkakrotnie cytowany przez różnych bohaterów wiersz Mariny Cwietajewej *W moim wielkim mieście* (*В огромном городе моем*, 1916).

Dynamika charakteryzująca inscenizację Wragowej znajduje odbicie w temperamentach bohaterów dramatu. Nie tylko Jekaterinę Iwanowną, ale również pozostałych bohaterów w rosyjskim spektaklu cechuje większa emocjonalność niż w polskim. Wragowa przedstawiła erotyzm *Jekateriny Iwanowny* zdecydowanie bardziej bezpośrednio, niż uczyniła to Sass. W polskiej interpretacji dramatu bohaterowie są spokojni i opanowani, natomiast w rosyjskiej wersji można zaobserwować ludzi, którzy wprost okazują swoje emocje. Bohaterowie Wragowej są świadomi własnej cielesności — ich sylwetki są w ciągłym kontakcie ze sobą. Na scenie widzimy silne namiętności, niemal zwierzęce instynkty, gorące pocałunki i zmysłowe dotknięcia. Interpretacja Sass jest zdecydowanie delikatniejsza. Seksualne napięcie między jej bohaterami tworzą niedomówienia, muśnięcia, gorące spojrzenia, pozostawiające miejsce na „uzupełnienia” wyobraźni widza. Jekaterina Iwanowna w wykonaniu Jakowlewej przypomina zwierzę, podążające za swoimi instynktami, podczas gdy w interpretacji Gniewkowskiej Katia pozostaje człowiekiem — grzesznym, ale wciąż człowiekiem.

Uważa się, że w skład Andriejewowskich sztuk panpsyche wchodzi 12 utworów, począwszy od omawianej w niniejszym artykule sztuki *Jekaterina Iwanowna*, poprzez *Profesora Storicyna*, *Samsona w okowach*, *Psi walc*, na *Myśli* kończąc. Ostatni wymieniony utwór jest postrzegany jako najbardziej idealne wyrażenie teatralnych koncepcji pisarza, ze względu na niemal całkowitą rezygnację z akcji, i skupienie się na głównym bohaterze oraz na jego wewnętrznych przeżyciach. Jednak już analizowana tutaj *Jekaterina Iwanowna* jest dramatem, w którym rozważania nad wewnętrznym światem człowieka biorą górę nad rozgrywającymi się wydarzeniami, co pozwala na określenie jej mianem dramatu panpsychicznego. Przedstawione przez dramatopisarza intensywne zmiany w duszy ludzkiej zachodzą w jej najgłębszych warstwach, dlatego są często skryte i niezrozumiałe ani dla osoby, która je przeżywa, ani dla najbliższego otoczenia. Andriejew pragnął ukazać to, co niewidzialne, wykorzystując do tego założenia teatru panpsyche, a więc ożywiając nie tylko bohaterów, ale również rzeczywistość wokół nich.

Koncepcja Andriejewa łączy w sobie filozofię, psychologię i teorię literatury. Korzystając z istniejących już założeń humanistycznych, a także swobodnie je interpretując, Andriejew stworzył własną ideę, która — mimo śladów wyraźnej fascynacji myślicielami zachodnimi i rosyjskimi — nie jest kalką cudzych

teorii, ale ich „zgrabną” modyfikacją i rozszerzeniem. Filozofia Leonida Andriejewa opiera się na pesymistycznym przeświadczeniu o złożoności człowieczego istnienia w świecie, który nie dość, że jest ożywiony, to jeszcze najczęściej wrogo nastawiony do człowieka. Człowiek zaś musi stawić czoła nieprzychylnemu otoczeniu oraz samemu sobie, gdyż jego własna skomplikowana dusza nie tylko składa się z tego, co widoczne, ale zawiera w sobie również wiele innych cech, o których istnieniu nie wiedział, a które pojawiają się w niespodziewanych momentach życia ludzkiego³⁴, będąc najczęściej złowrogimi i niszczącymi.

³⁴ Н. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, s. 6.

„Niechże [...] baczy, aby mu się skon udało”
O tytułowym bohaterze
Opowiadania o Siergiejju Pietrowiczu
Leonida Andriejewa

Mirosława Michalska-Suchanek

ABSTRACT: The article is devoted to a presentation of the eponymous protagonist in a *Story about Siergiej Pietrowicz* written by Leonid Andreyev. The writer creates a character, who — enchanted with Friedrich Nietzsche’s philosophy, that is the “Nietzschean bible” in particular, namely, *Thus Spoke Zarathustra* — wants to free himself from the herd-like mentality and find the Overman in himself. Having awareness of his own weaknesses, Siergiej Pietrowicz wishes to endow his own life with highest sense by letting a suicidal act happen, which he understands as a “successful death”.

KEY WORDS: Leonid Andreyev, Friedrich Nietzsche, Overman, herd

Przyszłości literatury rosyjskiej Leonid Andriejew¹ nie wiązał z historycznie mu bliższym modelem literatury realistycznej, wyrosłym z naturalizmu czy też realizmu bytowego, lecz z ideową spuścizną wielkiej prozy wieku XIX. Pisarz był świadom, że realizm kanoniczny w mistrzowskim wykonaniu tytanów pióra i myśli, takich jak Fiodor Dostojewski czy Lew Tołstoj, pozostaje poza zasięgiem prozaików mu współczesnych, niemniej jedyny słuszny kierunek rozwoju rosyjskiej literatury dostrzegał w kontynuacji twórczej dyskusji, dotyczącej wniesionych przez tradycję „przeklętych” pytań². Motywy społeczne i realistyczną typizację, stanowiące filar panującego wówczas modelu ideowo-estetycznego, Andriejew zastąpił elementami budowy świata przedstawionego i instrumentami poetyki, będącymi w dużym stopniu rezultatem subiektywnego

¹ Analizowany w tym szkicu utwór zatytułowany *Opowiadanie o Siergiejju Pietrowiczu* pochodzi ze zbioru: L. A n d r e j e w: *Śmierć Gulliwera*. Tłum. J. P a ń s k i. Warszawa 1975. Nazwisko pisarza wydawca zaprezentował w formie: Andriejew. W niniejszych rozważaniach stosowana jest zwyczajowa, bliższa rosyjskiemu oryginałowi, forma: Andriejew.

² Zob. między innymi: П. Х а р к о: *Леонид Андреев — психолог человеческой души. Эхо Достоевского в драме Екатерина Ивановна*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 22. Red. H. M a z u r e k, J. G r a c l a. Katowice 2012, s. 11—14.

postrzegania świata. Chętnie sięgał po środki impresjonistyczne³: symbole, uogólnienia, tworząc swojego rodzaju stylizację realistyczną. Niejednokrotnie stawało się to przedmiotem zarzutów, formułowanych na łamach prasy w sposób mniej lub bardziej ostry i agresywny⁴. Pojawiały się opinie, że kreślone w utworach Andriejewa sytuacje graniczne w życiu człowieka — stany niezwykle, odbiegające od tego, co powszechnie uznawane jest za normalne, postawy ocierające się o patologię — stanowią jedynie wizualizację obrazów zrodzonych przez chorą psychikę pisarza. Nie pomijano przy tej okazji informacji o podejmowanych w przeszłości przez Andriejewa próbach samobójczych.

Losy Andriejewowskich postaci są zwykle tragiczne. To osoby niezwykle wrażliwe, społecznie wyalienowane, ukazane w sytuacjach w ich życiu wyjątkowych, często przełomowych. Ich samotne rozważania, dotyczące na równi spraw błahych i ważnych, prowadzą zazwyczaj do wskazania pełnej bezzasadności egzystencji. Stan ducha (psychiki) swoich bohaterów Andriejew prezentuje na tle ważkich problemów o charakterze ogólnoludzkim, niejednokrotnie próbując formułować prawdy ostateczne. Obnaża mroczne aspekty egzystencji ludzkiej, wskazuje na niemożność wydobycia się z życiowej przestrzeni, naznaczonej czymś w rodzaju indywidualnej klątwy. Wieści przekonanie o dominacji zła, a poprzez podkreślanie bezcelowości wszelkich działań podważa sensowność trwania.

Czasy Andriejewa cechował gwałtowny rozwój cywilizacyjny, który przynosił ludziom wymierne profity, jednocześnie jednak stawał się dla nich realnym zagrożeniem. Człowiek tracił swoją autonomię, pozbawiano go podmiotowości. Gwałtownie zmieniająca się rzeczywistość — z jednej strony będąca gwarantem postępu, z drugiej zaś strony stanowiąca działanie uboczne — skutkowałą depersonalizacją jednostki. Ludzie zostali uwięzieni w matni swojego istnienia, pozbawieni prawa do decydowania o sobie. Andriejew w swoich utworach podejmował problem indywidualizmu, rozumianego jako wyniesienie

³ Andriejew, wykorzystując modernistyczne techniki opisu, skutecznie łączył symbol z alegorią i elementem naturalistycznym, intensywnie posługiwał się hiperbolą oraz przejawiskawieniem. Te założenia estetyczne Zbigniew Barański klasyfikuje jako przejawy ekspresjonizmu w twórczości pisarza. Zob. Z. B a r a ń s k i: *Leonid Andriejew i początki ekspresjonizmu w prozie rosyjskiej*. W: *Dzieje literatur europejskich*. T. 3. Red. W. F l o r y a n. Warszawa 1989, s. 206—209.

⁴ Wśród krytyków wyrażających ekstremalnie negatywną ocenę twórczości pojawiały się na przykład wypowiedzi niejakiego, nieznanego z prawdziwego nazwiska Unicusa, który w surowej recenzji opowiadań, takich jak: *Myśl, Moje notatki, Otchłań, We mgle*, dokonał sądu nad kondycją psychiczną autora, określając go jako kliniczny przypadek neurastenika. Podobne treści, choć może sformułowane subtelniej, zawarte były w wypowiedziach innych ważnych krytyków epoki, choćby: Władimira Friczego, Aleksandra Urusowa, Mikołaja Gekkerka, Mikołaja Smoleńskiego czy Aleksandra Izmajłowa. Ten ostatni obszedł się z Andriejewem jeszcze stosunkowo delikatnie, mówiąc jedynie o tragicznym talencie pisarza i określając go mianem twórcy ekstatycznego. Por. J. K a p u ś c i k: *Leonid Andriejew. Wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989, s. 17.

przedstawiciela masy do poziomu człowieka, przyznanie ludziom odebranego im człowieczeństwa. Ujawniają się tu dwie nadrzędne postawy etyczne: pokora i bunt, wywodzące się z koncepcji filozoficznych Artura Schopenhauera — z jednej strony, i Fryderyka Nietzsche — z drugiej.

Z Schopenhauerem Andriejew zgadzał się w jego skrajnie pesymistycznym spojrzeniu na świat. Pesymizm — fundament filozofii gdańskiego myśliciela — opiera się na przekonaniu, że otaczająca rzeczywistość z samego założenia jest zła, a ludzkie zachowania warunkowane są egoizmem lub złością i w obu przypadkach mają związek z zamiarem szkodzenia innym⁵. Życie ludzkie natomiast jest pasmem nudy i udreki, spiralą bólu i cierpienia. Schopenhauer podkreślał rytualność oraz mechaniczną regularność wykonywanych czynności, gestów. Każdy ma swoje małe pragnienia, które stara się zrealizować, ale nawet one cechują się otepiałą powtarzalnością. Człowiek niby bohater tragifarsy miota się w codziennej krzątaninie, generując pragnienia, lęki i rozczarowania. Gdy wreszcie zatrzyma się i dokona bilansu życia, wówczas okazuje się ono klęską — nędznym, iluzorycznym, ulotnym trwaniem. Dobrze, szczęśliwe życie nie istnieje, ponieważ w świecie ogarniętym — w sensie zarówno fizycznym, emocjonalnym, jak i egzystencjalnym — przez ból i cierpienie możliwe jest tylko szczęście negatywne, polegające na braku bólu i braku cierpienia. Zadowolony — w takim rozumieniu — oznacza jedynie zaspokojenie braku, a przyjemność — uniknięcie przykrości⁶. Schopenhauer powiada: „w miarę jak zdołamy się oddalić od jednego zła, zbliżamy się do drugiego, i na odwrót, i życie nasze polega naprawdę na silniejszej lub słabszej oscylacji między nimi”⁷.

Andriejew zgadzał się z Schopenhauerem również w tym, że sztuka nie powinna pochylać życia, tylko uczciwie (prawdziwie) oceniając, odkrywać mroczne jego strony — ciemne zakamarki ludzkiej duszy, bezsens trwania, absurdalność codziennej wegetacji. Pisarz, wtórując filozofowi, głosił przekonanie, że im mocniej sztuka deprecjonuje życie, tym jest cenniejsza. Idąc tym tropem, Andriejewowska koncepcja indywidualizmu czyniła przedmiotem zainteresowań wszelkie niedoskonałości ludzkiej natury, takie jak niedostatek intelektu, podporządkowanie instynktom, poddawanie zniewoleniu, uniemożliwiające urzeczywistnienie żądań przywrócenia człowiekowi — utraconych gdzieś i kiedyś — ideałów dobra, harmonii oraz piękna. Ludzie zachowali wewnętrzną siłę — wolę buntu, zdolność do wielkich uczuć, żądzę wiedzy i samorozwoju, ale często jest ona jednak niewspółmiernie mniejsza w stosunku do ludzkich „ułomności” i hamowana wielością ograniczeń.

⁵ Zob. S. Chwin: *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*. Gdańsk 2010, s. 240.

⁶ A. Stogbauer: *Wstęp*. W: A. Schopenhauer: *O wolności ludzkiej woli*. Red. H. Goldberg. Tłum. A. Stogbauer. Warszawa 1908 [reprint: Warszawa 1984], s. 27–28.

⁷ A. Schopenhauer: *Aforyzmy o mądrości życia*. Tłum. J. Głowacki. Warszawa 1974, s. 47.

Niektóre postaci Andriejewa, świadome własnego zniewolenia, buntują się i to w duchu czysto Nietzscheańskim. Przekonanie o tym, że jest się zaledwie nic nieznaczącym elementem tłumu, rodzi w nich silny imperatyw wyjścia poza jego granice. Tłum stanowi jednorodną ludzką masę czy — jak chce Nietzsche — s t a d o. Tworzą je ludzie, którzy — zgodnie z ideą najsłynniejszej rozprawy filozofa *Tako rzecze Zaratustra* — są zwykli, przeciętni, pospolici. Porównywani do kalekich zwierząt — wątłych, ślepych, ograniczonych — sami żyją wśród urojeń, z których podstawowym jest Bóg. Nastaje jednak czas buntu, przyjmującego formę nie tylko pragnienia ucieczki z własnej, naznaczonej bezsensu trwania, egzystencjalnej przestrzeni, ale również udowodnienia sobie i światu przynależności do ludzi wybranych — Nietzscheańskich n a d - l u d z i, będących — jak przekonywał filozof — jednostkami nieprzeciętnymi, dumnymi, mężnymi, obdarzonymi wewnętrzną mocą, świadomymi własnego *ja*, dążącymi do samorozwoju i niczym nieograniczonego poznania. Stanowią wyższy byt, którego warunkiem zaistnienia są: samouniwersytetowanie „stada” i pożegnanie Boga, wiara w świat bez transcendentalnego *sacrum*, w myśl tego, że człowiek (nadczołowiek) jest jedynym twórcą własnego losu. Nietzsche zanegował wszystkie obowiązujące w czasach mu współczesnych teorie, które określały determinanty funkcjonowania jednostki: religijne, historyczne, racjonalistyczne oraz społeczne (moralne). W zamian zaproponował model etyczny, odwołujący się do naturalnych mechanizmów przyrody, która sama dla siebie tworzy prawa. Ludzie poddani presji zewnętrznych norm moralnych — autorytatywnie orzekających o tym, co jest dobre, a co złe — płyną z prądem życia. Sami jednak tym prądem nie są i nigdy nie będą. Wszyscy ci natomiast, którzy ów prąd tworzą, nie podlegają ocenie według tradycyjnie ujmowanych zasad etycznych. Istnieją poza moralnością, poza dobrem i złem, gdyż sami ustanawiają wartości — są rozkazodawcami i prawodawcami, a ich wola prawdy stanowi w o l ę m o c y⁸.

Jako nadczołowieka, osobę powołaną do określania praw i rozstrzygania wszelkich kwestii etycznych postrzegał siebie niejaki Kierzencew, bohater opowiadania Andriejewa zatytułowanego *Myśl (Мысль)* z 1902 roku. W jego opętanej Nietzscheańską ideą umyśle zrodził się plan zabójstwa dotychczasowego przyjaciela, człowieka — w przekonaniu Kierzencewa — mało wartościowego, którego zniknięcie nie przyniosłoby społeczeństwu żadnej straty. U podstaw zamierzonej zbrodni leżał bunt przeciwko przeciętności (byciu częścią „stada”) i jednocześnie próba przyznania osobom wybranym (to znaczy sobie) prawa do ustanawiania norm moralnych⁹. Działania Kierzencewa kończą

⁸ Zob. W. M a c k i e w i c z: *Człowiek miarą wszechrzeczy*. Warszawa 1982, s. 131—132.

⁹ Motyw ten przywołuje postać Rodiona Raskolnikowa — bohatera *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, wraz z jego teorią o nadczołowieku, głoszącą, że już sam fakt zaliczania się jednostki do grupy ludzi wielkich i wybranych upoważnia ją do łamania zasad oraz przekraczania wszelkich etycznych granic.

się porażką. Obsesyjne i uporczywe przywiązanie bohatera do logiki w przeprowadzonym rozumowaniu zaczęło przybierać objawy choroby psychicznej. Poczucie wyższości i mocy, wiara w potęgę rozumu, przeświadczenie o własnej dominacji nad społeczeństwem, opanowanym przez instynkty i prawa „stada”, przeobraziły się w dotkliwie poczucie nicości. Kierzencew nie mógł zaprowadzić nad chaosem myśli oraz własnym *ja*. Postanowił zatem potwierdzić swoją wielkość inaczej — wysadzając niedoskonały, jego zdaniem, świat w powietrze za pomocą materiału wybuchowego. Okazało się jednak, że jest zbyt słaby, aby osiągnąć pełnię mocy, oznaczającą władzę nad samym sobą.

Model bohatera, który zafascynowany filozofią Fryderyka Nietzsche, pragnie uwolnić się od stygmatu „stada” i odnaleźć w sobie nadczłowieka, Andriejew twórczo realizuje w opowiadaniu z roku 1900 pod tytułem *Opowiadanie o Siergieju Pietrowiczu (Pascas o Cerpze Petrowicze)*¹⁰. Tytułowy bohater odczuwał marazm codzienności, nie godził się na z góry narzucone zasady istnienia. Cierpienie bohatera, jego rozgoryczenie, spełniające uczucie pustki i zagubienia w bycie, niechęć wobec świata — wszystko to nasilało rodzące się uczucie sprzeciwu. Szczególne stany emocjonalne, biorące swój początek w samotności, poczuciu wyalienowania, sprzyjały obnażaniu niezafałszowanego oblicza rzeczywistości, odsłanianiu prawdziwego egzystencjalnego wymiaru ludzkiego losu, w rezultacie stworzyły przestrzeń myślową, konstytuującą ostateczne rozstrzygnięcia. Bohater doznał czegoś na kształt olśnienia, usuwającego w cień dotychczasowe postrzeganie i wartościowanie świata. Rozpłynął się mrok, wyostrzyły kontury, życie zyskało wymiar skończoności.

Jakiś czas później Martin Heidegger w swoim wielkim dziele *Bycie i czas* mówił o lęku przed byciem-w-świecie, czyli o permanentnej *t r o s c e*, która jako jedyna realność na każdym poziomie bytu przyjmuje, w przypadku jednostki zagubionej w codziennym trwaniu, postać lęku istnienia¹¹. Andriejew wprowadził inną możliwość bytową: bycie-ku-śmierci. O ile u Heideggera rzecz dotyczy strachu, przyjmującego postać *t r w o g i*, która determinowana jest świadomością życia z zakodowanym (czy raczej zadany) piętnem nieuchronnego końca, o tyle w przypadku bohatera opowiadania Andriejewa wizja śmierci (aktu samobójczego) jawi się jako jakość pozytywna, to bycie-w-oczekiwaniu potwierdzenia własnej wartości (wielkości).

Siergiej Pietrowicz w swoim buncie nie brał pod uwagę rozwiązań pośrednich. Status jedynej niezbitnej prawdy, wyznaczającej kierunek działania, zyskały dla niego słowa zaczerpnięte z *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego:

¹⁰ Wszystkie zawarte w niniejszym szkicu cytaty z *Opowiadania o Sergiuszu Pietrowiczu* pochodzą ze zbioru nowel: L. A n d r e j e w: *Śmierć Gulliwera*. Tłum. J. P a ń s k i. Warszawa 1975. W nawiasie podane są numery stron.

¹¹ M. H e i d e g g e r: *Bycie i czas*. Tłum. B. B a r a n. Warszawa 1994.

„Niejednemu chybiło życie: robak jadowity toczy mu serce. Niechże więc tem bardziej baczy, aby mu się skon udało” (s. 140). Bohater zwątpił w sensowność życia opartego na pustej vegetacji i poczuciu wszechobecnej iluzji. Wraz z utratą wiary w przemianę świata dojrzał rozwiązanie w dokonaniu radykalnej zmiany w kręgu swojego *ja*, podjęciu próby ujawnienia mocy w s a m y m s o b i e. Mając pełną świadomość własnej słabości, Siergiej Pietrowicz dał szansę naturze, aby poprzez akt samobójczy, który rozumiał jako „udany skon”, wyniosła go ponad „stado”.

Przywołajmy kilka istotnych szczegółów, przybliżających tytułową postać opowiadania Andriejewa. Siergiej Pietrowicz był studentem, nie posiadał pieniędzy, urody ani szczególnych możliwości intelektualnych. Jego twarz, podobna do tysięcy innych, pozbawiała go piętna indywidualności. Andriejew kontrastuje Siergieja z jego przyjacielem Nowikowem — inteligentnym, o nieprzeciętnym umyśle, powołanym przez los, jak przekonywał sam Pietrowicz, do wyższych celów. Siergiej podziwiał go, traktował jak swojego idola i ubolewał, że jego samego natura nie obdarzyła na tyle hojnie, aby mógł mu w czymkolwiek dorównać. Bohater postrzegany przez innych jako osoba pospolita, przeciętna, a nawet ograniczona, w skrytości ducha próbował buntować się przeciwko niepocholebnym opiniom. Niestety, cokolwiek usiłował przedsięwziąć — napisać lub powiedzieć — stawał się obiektem drwin i żartów. Wówczas sam uznał się za człowieka ograniczonego i — jak czytamy w opowiadaniu — „przekonanie to stało się tak nieodparte, że gdyby cały świat okrzyczał go geniuszem, też by w to nie uwierzył” (s. 124). Niska samoocena, przypięczętowana wieloma kompleksami, szczelnie zamknęła go w wizerunku utrwalonym przez kolegów. Swój wygląd, możliwości umysłowe i brak środków finansowych zaliczył do kategorii niepodważalnych faktów, które należy przyjąć. Ale czy z pokorą? Siergiej Pietrowicz powoli zaczął budować własny wirtualny świat — hermetyczny, bezpieczny, w którym egzystował jako swoje przeciwieństwo. Wyobrażał sobie, że wygrywa pieniądze, że staje się cud i zamienia się w pięknego mężczyznę z nieodpartym wdziękiem, czasem widział siebie jako malarza bądź śpiewaka. W wyimaginowanej przestrzeni bohater czuł się wspaniale. Stawał się k i m ś — człowiekiem wybranym, wyjątkowym, silnym, szczerze obdarzonym przez naturę, „władcą wszystkich skarbów świata” (s. 125). W wirtualnej rzeczywistości ludzie, w tym (a może — przede wszystkim) Nowikow, „chylała czoła przed jego urodą i talentem, a on obdarza ich szczęściem” (s. 125). Symptomatyczne, że siebie bohater zaczął postrzegać w opozycji do otoczenia, budując wizje oparte na schemacie *ja — oni*, gdzie *ja* dominowało nad szarą masą. Tworzone w umyśle Siergieja obrazy stanowiły odzwierciedlenie ukrytego pragnienia odwrócenia ról. Bohater przez lata wegetował wtopiony w tłum nic nieznaczących, niczym się niewyróżniających, podobnych do siebie ludzi. Ot, maleńki anonimowy człowieczek, w ludzkiej masie nawet niewidoczny. Tymczasem obok żyli piękni ludzie, tacy jak Nowikow

— wyjątkowi, utalentowani, których podziwiano i uwielbiano. W marzeniach role się zmieniały. Siergiej stawał się tym wielkim, mądrym i wspaniałym, któremu dotychczasowi wybrańcy losu oddawali hołd. Bohater coraz szczerzej zamykał się w wyimaginowanej rzeczywistości. Stopniowo zaczęła też zacierać się granica między światem realnym i iluzją. Co więcej, im wyrazistszych konturów nabierało to, czym Siergiej mógłby się stać, tym większą odczuwał on niechęć do tego, czym był.

Pietrowicz nie znajdował oparcia ani w ludziach, ani w książkach, do których często sięgał, zabijając nudę. Literatura, którą w jego przekonaniu wypełnia fałsz, nie rozwiewała żadnych wątpliwości, dotyczących istoty ludzkiej egzystencji. Jedynie powieści pisarzy rosyjskich pokazywały prawdziwy, jego zdaniem, obraz życia, lecz czytanie ich sprawiało dotkliwą przykrość, uświadamiały one bowiem, że: „sam jest jednym z tych niepozornych, zaszczytanych przez życie ludzi, o których opowiadają te grube i smutne książki” (s. 128). Bliskie mu były dwie powieści: *20 000 mil podmorskiej żeglugi* Verne’a oraz *In Reih Und Glied* Spielhagena. W pierwszej pociągała go postać, uosabiającego żywiołowego ducha wolności, kapitana Nemo, w drugiej zaś zachwycał go szlachetny despota Leo. Przedstawione historie odzwierciedlały stan duszy i skryte pragnienia Siergieja. Łaknął wolności, fascynowali go ludzie wielcy i silni o nieograniczonych możliwościach. Niestety, lektura tych książek, generując podziw i uwielbienie dla natur ponadprzeciętnych, pogłębiała i tak niską samoocenę.

Bohater balansował na granicy dwóch światów. Z jednej strony zatracił się w przestrzeni, będącej wytworem jego umysłu, z drugiej — zachowywał trzeźwy, Schopenhauerowski wręcz ogląd rzeczywistości. Wychodząc z wirtualnej roli człowieka nieprzeciętnego, od razu wtapiał się w szarą ludzką masę, której życie płynęło bezwolnie — „płytkie, płaskie i bezbarwne jak błotnisty strumyk” (s. 130). Wtedy Siergiej Pietrowicz zetknął się z filozofią Fryderyka Nietzsche. Wybitne dzieło *Tako rzecze Zaratustra* z języka niemieckiego na rosyjski przekładał mu Nowikow. Gdy ten wyjechał z Moskwy, wówczas Siergiej ze swoją fascynacją Zaratustrą pozostał sam. Mimo że słabo znał niemiecki, całymi stronami wygłaszał z pamięci długie fragmenty dzieła. Gotycki krój pisma przydawał treści tajemniczej, mrocznej głębi, a przez to docierał do odbiorcy mocniej i skuteczniej. Sens wielkiej myśli nie może być ubrany w prosty i przejrzysty język, staje się ona wtedy bowiem trywialna, powszednia. Tajemnicza oprawa wynosi myśl wysoko, ustawia na piedestale, każe ją szanować i czcić. Ten paradoks sprowadzał się do prostej konstatacji Siergieja Pietrowicza, że jeśli w końcu na świecie pojawi się prorok, to powinien przemawiać do ludzi w obcym języku, aby go zrozumieli.

Tako rzecze Zaratustra stało się dla bohatera nową biblią, głoszącą jedyną objawioną prawdę o życiu i świecie. Zawarte w dziele Nietzschego myśli, oderwane od ich autora, pozbawione realnych kontekstów, Siergiej Pietrowicz po-

strzegął jak głos z nieba, boskie objawienie. Chłonał słowa Zaratustry, coraz mocniej pogrążając się w świecie wieszczonym przez Nietzscheańskiego proroka. Niby kapłan strzegł swojej nowej wiary. Drażniło go nawet, gdy ktoś chciał wziąć do ręki jego książkę. W końcu poczuł, że „w ciemności jego życia zabłysło słońce [...] jakby płonące wśród mroków, i rzucało światło nie na obraz pełen radości, lecz na zimną, cmentarnie ponurą pustynię, jaką była dusza i życie Siergieja Pietrowicza” (s. 132). Z zachwytem i uwielbieniem wczytywał się w myśli Zaratustry, a „każde słowo wżerało się w jego senny i ocieżały mózg” (s. 134). Czuł, jak wzbiera w nim energia, która lada moment musi znaleźć swoje ujście. Jego życie zaczęła wypełniać wizja nadczłowieka, pełna sprzeczności — jasna i nieokreślona zarazem, konkretna, realna, a jednocześnie mglista i niedościgniona. Siergiej nie tyle ją rozumiał, co odbierał zmysłami „do bólu w oczach i w sercu” (s. 135). Był przekonany, że nikt lepiej niż on jej nie czuje. Miał świadomość, że nie potrafi o tym pięknie mówić, bo zdania, choć chciałby inaczej, konstruuje płytkie, niezdarne, ale o n t o w i e. Przeciwnie, Nowikow, interpretując ideę Nietzscheańskiego nadczłowieka, intelektualnie brylował, nadawał swojej wypowiedzi błyskotliwą i efektowną formę, daleki był jednak od istoty głoszonych przez Zaratustrę myśli.

Zapalony przez dzieło Nietzschego lona stał się zarzewiem pożaru, w którego ogniu Siergiej ujrzał swoje smutne i nudne życie na nowo. Wyobraźnia twórcza Andriejewa była uzależniona od utrwalonego w modernistycznej tradycji zespołu archetypów i symboli. Stany emocjonalne oraz nastroje zamykał w obrazach: czerwony śmiech, otchłań, klatka, ściana *etc.* Opisuując rzeczywistość, szablonował zjawiska, uogólniał je. Podobny zabieg pojawił się i w analizowanym opowiadaniu. Dotychczasowe życie Siergieja zwizualizowane zostało jako korytarz — długi, szary i ciasny, całkowicie pozbawiony tego, co jest potrzebne człowiekowi najbardziej — powietrza oraz światła. Z jednej strony korytarz znikał w bezbarwnych i monotonnych impresjach z czasów dzieciństwa, z drugiej zaś — tonął w mroku nieokreślonej, ponurej przyszłości. W opowiadaniu czytamy:

I na całej przestrzeni tego korytarza nie było widać ani jednego raptownego, ostrego zakrętu, ani jednych drzwi prowadzących na zewnątrz, tam gdzie świeci słońce i żywi ludzie śmieją się i płaczą. Dookoła Siergieja Pietrowicza płyną przez korytarz szare cienie ludzi niezdolnych do śmiechu i łez, i kiwają w milczeniu swoimi tępych głowami, z których tak bezlitośnie zakpiła sobie okrutna przyroda.

(s. 135—136)

Egzystencja Siergieja i ludzi mu podobnych jawi się jako pusta wegetacja, jednostajne, przewidywalne trwanie. Los nie przynosi im nic — ani wzlotów, ani upadków. W tej przestrzeni nie ma osobowości, tylko funkcjonująca w mroku świata masa ludzkich cieni, pozbawionych życiowego celu. Pozostają duchowo martwym, bezwolnym tłumem. Prawdziwe życie istnieje, jednak dla

„stada” jest ono niedostępne. Ludzie — uwięzieni w przestrzeni swojego bytu — nie mogą, a może nawet nie chcą (być może nie przychodzi im to nawet do głowy?) wydostać się z niego, aby udać tam, gdzie kipi prawdziwe życie, a przestrzeń wypełnia światło.

Siergiej, dotąd istniejący jako część „stada”, wreszcie zapragnął oderwać się od niego, dołączyć do jednostek wybranych, stać nadczołowiekiem. Niestety, choć czuł w o l ę, wciąż brakowało mu m o c y. Próbował na nowo rozpoznać świat wokół siebie, jakoś się w nim odnaleźć. Słowa nie były mu posłuszne, nie układały się w logiczne myśli, w sukurs przychodziły jednak obrazy. Jego świat zaczęły wypełniać wizje, w których przede wszystkim dostrzegał siebie takiego, jakim był i jakim być już nie chciał:

Widział człowieka, który nazywa się Siergiej Pietrowicz i przed którym zamknięte jest wszystko, co czyni życie szczęśliwym lub gorzkim, ale za to głębokim i ludzkim.

(s. 139)

Postać, pojawiająca się w prześladowających go wizjach, nie znała wielkich namiętności, nie stać ją było ani na wzniesienie się ku wielkim ideom, ani na moralny upadek, nie potrafiła czynić dobra, ale też nie była w stanie poddać się złu. Przeciętność określała charakter egzystencji — płytkiej, nijakiej i bezwolnej.

Wolność stanowi tutaj słowo kluczowe. Według Andriejewa człowiek wolny ma prawo — ale również możliwość — wyboru, decydowania o sobie, o tym choćby, czy podążać chce w kierunku dobra, czy zła. Wolność oznacza również przekraczanie granic, rozumiane jako, z jednej strony, ustawienie się ponad prawem, normami, obyczajami, aby samemu je tworzyć, z drugiej zaś — wyjście poza prawo, a w krańcowych przypadkach mordowanie, grabienie, rozbój (nierzadko oba przejawy wolności są tożsame). Wolność jawi się także jako możliwość czynienia dobra, zarówno poprzez drobne uczynki, jak i akty heroiczne. „Stado” nie zna wolności w żadnej z jej postaci, może jedynie — jak w cytowanym fragmencie opowiadania — bezwolnie poddać się nurtowi i płynąć mrocznym korytarzem, tępo, niby roboty, kiwając głowami. Prawdziwe życie, wolność należą do ludzi wybranych, do nadczołowieka. Bohater zazdrościł zarówno grzesznikom, jak i sprawiedliwym. W uszach dźwięczały mu bezlitośnie prawdziwe słowa Zaratustry o „udanym skonie”, wieńczącym chybione życie.

Pietrowicz nie chciał być człowiekiem złym, przeciwnie — pociągało go dobro. Jego umysł budował kolejne wizje, których on sam był bohaterem. Widział, jak po ukończeniu uniwersytetu pracuje w akcyzie, jest przykładnym pracownikiem, rzetelnym, uczciwym, obowiązkowym i pracowitym, który wznosi się po drabinie awansów, aby w końcu zatrzymać się na średnim szczeblu. Nie będąc wolnym od chorób i biedy, w towarzystwie takich jak on siwych starszków obchodzi swój jubileusz trzydziestolecia pracy, aż w końcu umiera,

a w lokalnej gazecie pojawia się notatka, informująca, że zmarł uczciwy i p o ż y t e c z n y pracownik. Pragnienie dobra było dla Siergieja tym, czym jest „tęsknota do światła dla człowieka dotkniętego ślepotą” (s. 140). Jego umysłowi, zniewolonemu mentalnością tłumy, brakowało jednak wyobraźni, polotu, nie potrafił wznieść się myślą ponad utarte, schematyczne ścieżki życiowe ludzi sobie podobnych. Jego koncepcja dobra była tak samo zwyczajna i nieprzekraczająca granic przeciętności, jak on sam. Mógł jedynie wyobrazić sobie własną „pożyteczność”. Ale czy bycie pożytecznym jest równoznaczne z czynieniem dobra? — zdaje się pytać Andriejew. I jak ową „pożyteczność” kwalifikować w systemie wartości?

P o ż y t e c z n o ś ć bynajmniej nie jest u Andriejewa zaletą. Stanowi efekt działania łańcucha czynników niezależnych bezpośrednio od woli człowieka, w jakimś sensie odbiera mu więc podmiotowość, sprowadzając do roli użytecznego „przedmiotu”. Pożyteczny człowiek — w takim rozumieniu — staje się (zaledwie) anonimowym ogniwnem maszyny, za sprawą której istnieje świat pojmowany holistycznie. Andriejew ujmuje rzecz następująco:

Był [Siergiej — M.M.-S.] pożyteczny dla rynku, jako ten bezimienny „ktoś”, kto kupuje kalosze, cukier, naftę i wraz z takimi jak on buduje pałace dla możnych tego świata; był pożyteczny dla statystyki i historii jako ta bezimienna jednostka, która rodzi się, żyje i umiera, i na której bada się prawa rządzące populacjami; był też pożyteczny dla postępu, ponieważ miał żołądek i wrażliwe ciało, które utrzymywało w ruchu tysiące obracających się kół i warsztatów.

(s. 142)

W innym miejscu dodaje:

Pożyteczny dla kapitalisty jako źródło jego bogactwa, dla pisarza jako szczebel do pomnika, dla uczonego jako obiekt zbliżający do poznania prawdy, dla czytelnika jako obiekt ćwiczenia szlachetnych uczuć [...].

(s. 144)

Rozważania Andriejewa dotyczące „człowieka pożytecznego” zdają się stanowić dyskusję z *Biednymi ludźmi* Fiodora Dostojewskiego (trudno powiedzieć, czy zamierzoną). Przypomnijmy, Makary Diewuszkin, dowodząc ważności (pożyteczności) tysięcy takich jak on „małych ludzi”, mówi o sobie:

Rozumiem przecież, że jestem potrzebny, że nie można się beze mnie obejść [...] No, niechże sobie będzie szczur, jeżeliście podobieństwo stwierdzili! Ale szczur ten jest potrzebny, ale szczur ten p o ż y t e k [wyróżn. — M.M.-S.] przynosi [...] oto, jaki jest szczur¹².

¹² F. D o s t o j e w s k i: *Biedni ludzie*. Tłum. A. S t a w a r. Warszawa 1976, s. 74.

U Dostojewskiego stykamy się z inną niż Andriejewowska aksjologiczną kwalifikacją p o ż y t e c z n o ś c i człowieka. Diewuszkina przekonywał, że każdy powinien robić to, co potrafi najlepiej i jak potrafi najlepiej. W ten sposób człowiek staje się potrzebny społeczeństwu, ze wszech miar pożyteczny. To powinno gwarantować mu szacunek otoczenia i jednocześnie stanowić o jego pozycji w świecie, co w pełni zgodne będzie z jego poczuciem godności i dumy. *Biedni ludzie* stanowią zatem pochwałę „pożyteczności” jako cechy wynoszącej osobę pokroju Diewuszki do rangi c z ł o w i e k a. U Andriejewa natomiast uznanie „pożyteczności” bohatera pociąga za sobą jego odmiotowanie. Stwierdzenie „był pożyteczny” brzmi niemal jak obelga, niesie bowiem treści deprecjonujące bohatera: przeciętny, pospolity, niczym się nie wyróżniał, był t y l k o pożyteczny, bo traktowany przedmiotowo, dobrze spełnił wyznaczoną funkcję elementu jakiejś całości. Był jedynie „małym” c z ł o w i e k i e m — zwykłym, jednym z wielu, który cieszył się swoimi „małymi” zaletami i równie „małymi” sukcesami. Znaleźć tu można rezonans myśli Nietschego, wypowiedzianej ustami Zaratustry:

Najtroskliwsi pytają dziś: „Jak zachować człowieka?” Zaratustra wszakże pyta, jako pierwszy i jedyne: „Jak przewyciężyć człowieka?” [...] Przewyciężcie mi, o ludzie wyżsi, te małe cnoty, małostkową roztropność, te pyłkowe względy, to rojenie się mrówcze, tę żalną błogość, to „szczęście najliczniejszych!”¹³.

O ile oczekiwania wobec świata w przypadku Diewuszki ograniczały się wyłącznie do próby zachowania własnej godności, o tyle Andriejew wyposażył swojego bohatera w „zarzewie mocy”, przyjmując postać silnego imperatywu, skłaniającego go ku przewartościowaniu swojego bycia-w-świecie. W opowiadaniu niejednokrotnie pojawia się motyw nadludzkiego wysiłku, który Pietrowicz wkładał w to, aby pojąć n o w ą p r a d ę. Wyjałowiony, pozbawiony treningu umysł nie był mu posłuszny. Wtedy niby *leitmotiv* powracał miraż nadczłowieka:

Zmęczony i bezsilny [Siergiej Pietrowicz — M.M.-S.], przypominał roboczą szkapę, która wciąga pod górę ciężki wóz i ledwie dyszy, i przewraca się, póki piekące uderzenia bata nie poderwą jej z powrotem z ziemi. I batem tym była wizja, miraż nadczłowieka, tego który zdobył pełne prawo do swobodnego korzystania ze swej mocy, szczęścia i wolności. Gęsta mgła przesłaniała niekiedy myśli, ale jasność jaką promieniował nadczłowiek, rozpraszała tę mgłę [...] mózg jego, udreńczony pracą ponad miarę, długo się wysiłał i biedził. Ale w jasnym blasku promieniującym od nadczłowieka mgła się rozpraszała i to, co było zagadką nie do rozwikłania, stawało się proste i oczywiste.

(s. 138—139, 142)

¹³ F. N i e t z s c h e: *Tako rzecze Zaratustra*. Tłum. W. B e r e n t. Poznań 2006, s. 276—277.

Idea Nietzscheańskiego nadczłowieka stała się światłem, w którym myśli bohatera — dotąd niejasne, zamglone — zaczęły zyskiwać coraz to ostrzejsze kontury.

Siergiej Pietrowicz w pełni uświadomił sobie, że w świecie podzielonym na „nadludzi” oraz „stado” jego miejsce jest w tej drugiej grupie. Wtedy ujawniło się niezależne od umysłu i ciała *ja*, żądając wszystkiego, do czego każdy człowiek ma prawo. Obudziła się myśl dotąd uśpiona, że oto on sam chce być potężny i wolny. Bunt ten mógł jednak stać się tylko bezskutecznym przejawem ekspresji obudzonej świadomości, jak protest niewolnika, który zdał sobie sprawę z własnego zniewolenia, ale nie ma żadnego wpływu na sytuację. Andriejew ten stan umysłu i uczuć sugestywnie wizualizuje w animalistycznej metaforze:

Było to uczucie konia, który w tej właśnie chwili, kiedy bat znaczy pręgi na jego karku, a on nie ma ani głosu, ani siły, by temu stawić opór, jakimś cudem obdarowany został ludzką świadomością i rozumem. I im dłuższy, silniejszy i bardziej bezlitosny był ucisk, tym bardziej rozszalały był gniew zbuntowanego.

(s. 145)

Opór i gniew Siergieja, niestety, nie były w stanie pokonać natury, która nie obdarzyła go niczym, co predestynowałoby do przeobrażenia się w jednostkę wyjątkową. Bohater funkcjonował na granicy dwóch światów: intencjonalnego, którego projekcje stanowiły wizje nadczłowieka, oraz rzeczywistego, przypisującego go do „stada”. Z jednej strony pragnął dojrzeć w sobie osobę wybraną, z drugiej — zachował możliwość realnej oceny siebie i nowej sytuacji, w jakiej się znalazł. Zdawał sobie sprawę, że jakkolwiek by się buntował, cokolwiek by uczynił, natury nie zmieni — nigdy nie stanie się ani potężny, ani wolny. Wraz z uświadomieniem sobie tej prostej prawdy Siergiej Pietrowicz ostatecznie wydał na siebie wyrok śmierci.

Świat powstał przed nim w całej swojej czarnej pełni i znów wybrzmiał głos Zaratustry o tym, że jeśli komuś chybiło życie, winien zadbać, aby udał mu się skon. Siergiej Pietrowicz wykonał ostateczny krok ku samobójstwu — powziął decyzję: „Skoro nie można zwyciężyć — trzeba umrzeć” (s. 157). Dojrzał wyjście z ciemnego tunelu, jakim było życie. Postanowił popełnić samobójstwo z pełnym przekonaniem, że śmierć, o której on sam zdecyduje, stanie się jego zwycięstwem. Nie wiedział, co go czeka, jednak niewiedoma nie napawała go lękiem. Przeciwnie, odczuwał radość, że do i n n e g o ś w i a t a zabierze tylko tę lepszą część siebie, swoje *ja* uwolnione od słabości umysłu i ciała. Zrzuci z siebie wszystko to, co właściwe „stadu”, wyzwalając w sobie nadczłowieka. Za życia nie był w stanie dołączyć do zwycięzców, chciał więc dokonać tego poprzez śmierć. Samobójstwo miało odegrać rolę przepustki do rzeczywistości ludzi wyższej kategorii. Miał to być rodzaj egzaminu, eksperymentu udowadniającego, że jest tym, kim naprawdę nie był.

Śmierć w *Opowiadaniu o Sergieju Pietrowiczu* zyskała zupełnie inny wymiar. Nie przybrała formy eskapistycznego odejścia w niebyt, nie stała się też przejawem wyższego poznania metafizycznego ani drogą do ukojenia, wyzwolenia od problemów życia. Wreszcie nie rozwijał Andriejew w opowiadaniu myśli, obecnej w innych jego utworach, o tym, że świadomość kresu, stanowiąc jedyny, prawdziwy wymiar egzystencji, niweczy sensowność istnienia. W *Opowiadaniu o Sergieju Pietrowiczu* mamy do czynienia z sytuacją odwrotną — samobójcza śmierć bohatera ma przywrócić jego życiu najwyższy sens, niemal go nobilitować, wywyżżyć, ma uczynić go człowiekiem, nadczłowiekiem. Ta śmierć, obiektywnie kwalifikowana jako tragiczna i bezsensowna, powinna podlegać ocenie jedynie z punktu widzenia bohatera. Pragnienie pokonania biologicznych praw natury, instynktu zachowania życia stało się dla niego wyrazem buntu przeciw siłom zewnętrznym, sprowadzającym go do roli statysty. Wyzwolenie spod władzy wszelkich ograniczeń uwolniło immanentne, wolne *ja* bohatera. Stanął do walki o własną autonomię. Marzył, aby została mu przywrócona potęga wolnej woli, aby przestał być marionetką w teatrze życia, stając się jego aktorem, co więcej — odgrywającym główną rolę. Pragnął stać się podmiotem, człowiekiem wolnym, posiadającym wolę mocy.

Już sama decyzja o samobójstwie przywróciła Siergieja Pietrowicza do pozorów życia. Poprzez fakt, że się na nią zdobył, w jego własnych oczach zrównała go z nadludźmi. Tylko czy „skon”, który wieńczyć miał „chybione życie”, rzeczywiście mu się udał? W opowiadaniu czytamy:

Roztwór trucizny, jak się okazało, sporządzony niewprawnymi dłońmi był zbyt słaby i Siergieja Pietrowicza zdążyli jeszcze odwieźć do szpitala imienia Katarzyny, gdzie skończył dopiero pod wieczór.

(s. 171)

Śmierć samobójcza miała uczynić z niego nadczłowieka, tymczasem po raz kolejny ujawniła jego nieudolność. Miał być wielki, piękny, wolny. Tymczasem leżał w trumnie „brzydki i niesamowity”, „z otwartą i opróżnioną czaszką i plamami na twarzy” (s. 171—172)¹⁴. Pozostały po nim tylko książki i stara

¹⁴ W tym miejscu warto odnotować myśl, która powinna stać się przyczynkiem do kolejnych rozważań: „piękno” (szeroko rozumiane) człowieka po śmierci może być warunkowane albo głęboką za życia jego wiarą w Boga i życie wieczne, albo w ideę, władną w jakiś sposób jego istnienie zastąpić. Siergieja Pietrowicza zawiodła „jednostkowa metafizyka”, którą — czerpiąc z filozofii Fryderyka Nietzsche — stworzył na potrzeby własnego *ego*, odrzucił również (albo, tym samym) Boga. Rezonans znajduje tu filozofia Dostojewskiego. Andriejew pozostawał, pod silnym wpływem jego twórczości. Z jednej strony dominowało parcie ku idei nadczłowieka, z drugiej zaś do głosu dochodziło wieszczanie o niemożności istnienia świata bez Boga. Zarówno próba oderwania się od „stada”, jak i brak wyzwolającej duchowe piękno, wiary w Boga kończą się dla człowieka upadkiem, czego najbardziej spektakularnym, namacalnym znakiem jest *brzydota*.

odzież, w tym jedyna rzecz, którą w życiu naprawił — stara kurtka samodzielnie zacerowana tuż przed śmiercią. Miał być nadczłowiekiem, pragnął udowodnić światu, że może być wielki. Niczego nie udowodnił. A jeśli nawet — to tylko sobie. Ale dla niego nie miało to już żadnego znaczenie.

Metafizyka życia i śmierci w opowiadaniach Aleksandra Kuprina

Nel Bielniak

ABSTRACT: The article discusses issues of impermanence, the absurdity of life, the inevitable death in short stories written by Aleksander Kuprin. According to the spirit of the epoch, the protagonists are representatives of various approaches to the phenomenon of death; they both experience fear, they rebel against the inevitable nature of death, and come to a reconciliation of death in the end.

KEY WORDS: life, death, impermanence

Do fundamentalnych zagadnień egzystencjalnych, nurtujących ludzkość od zarania dziejów, należą bez wątpienia kwestie sensu życia i śmierci. Uświadomienie sobie niszczącego działania czasu i nieuchronności kresu ziemskiej wędrówki zmusza jednostkę do postawienia pytań o wartość i celowość istnienia. Instynktowna potrzeba zachowania życia implikuje zarówno lęk, jak i bunt przeciwko śmierci. Jedną z form sprzeciwu wobec tego niepokojącego i niepoddającego się poznaniu zjawiska są wytwory kultury. To właśnie rozmyślania o śmierci zainicjowały cały szereg twórczych poszukiwań i artystycznych manifestacji, wzbudzających od tysięcy lat silne emocje. Można pokusić się o stwierdzenie, że w taki oto sposób życie bierze swój początek w śmierci. Drobek różnych dziedzin nauki i sztuki zdaje się być swego rodzaju antidotum na nieodwracalność przemijania. Dwudziestowieczny francuski pisarz i filozof, Christian Chabanis, twierdzi wręcz, iż „kultura jest przede wszystkim terenem świadomości zażartej walki, toczonej przez człowieka przeciwko umieraniu: kultura jest aktem nieśmiertelności. Doskonała cywilizacja, arcydzieło sztuki, zew wolności i gest miłości, wszystkie zadają kłam śmierci i od początków świata są oznaką tego, że śmierć nie potrafi uporać się z człowiekiem”¹.

¹ Ch. Chabanis: *Rozmowa z czytelnikiem*. W: I d e m: *Śmierć, kres czy początek?* Tłum. A.D. Tuaszynska [i.e. Tuaszynska]. Warszawa 1987, s. 21.

Na przestrzeni dziejów w różnych kulturach rozmaicie interpretowano i przeżywano śmierć, zmieniały się jej wyobrażenia i związane z nimi wierzenia oraz obyczaje obchodzenia się z chorym i martwym ciałem. Każda epoka wytwarzała własne fantazmaty, akcentowała inne dominanty, rzutujące na postrzeganie śmierci. Wzmoczone występowanie tego motywu w literaturze i innych sztukach można odnotować na przełomie XIX i XX wieku. Typowe dla końca każdego stulecia nastroje schyłkowe, wynikające z poczucia zagrożenia dotychczasowych wartości, przybrały w Rosji tego okresu postać między innymi katastroficzno-apokaliptycznych wizji i stanów depresyjnego przygnębienia, nękających warstwy oświecone. Ich źródłem były zarówno sytuacja panująca w kraju (przemiany społeczno-obyczajowe oraz ekonomiczno-polityczne), jak i ogólny pesymizm epoki, uwarunkowany w dużej mierze przez filozofię Friedricha Nietzschego oraz Arthura Schopenhauera, przekonującego, iż istnienie samo w sobie nie ma żadnej wartości: „Gdyby najpierwszym i bezpośrednim celem naszego życia nie było cierpienie, to nasze istnienie byłoby czymś najbardziej bezcelowym w świecie. Absurdem jest bowiem mniemanie, jakoby nie kończący się, wypływający z właściwej życiu niedoli ból, który wypełnia sobą wszędzie świat, był bezcelowy i czysto przypadkowy. Każde poszczególne nieszczęście jawi się wprawdzie, jako wyjątek; ale nieszczęście w ogóle jest regułą”².

Charakterystyczny dla epoki *fin de siècle*'u dualizm przejawiał się między innymi w inklinacji do łączenia wszelkiego rodzaju przeciwieństw, stąd też w twórczości ówczesnych artystów odnajdujemy zarówno próby zgłębienia mrocznych zakamarków ludzkiej psychiki, ucieczki od bólu istnienia czy zrozumienia procesu umierania, jak i zaczerpnięte z franciszkanizmu wątki afirmacji życia i stworzenia³. Tematy te podnosili nie tylko przedstawiciele nowej sztuki (Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Konstantin Balmont, Zinaida Gippius, Dmitrij Mierieżkowski czy Fiodor Sołogub), lecz także kontynuatorzy artystycznych i ideowych postulatów realizmu, do których zaliczyć można Aleksandra Kuprina (1870—1938). Zgodnie z duchem epoki prozaik rozpatruje zagadnienie sensu życia i śmierci z różnych punktów widzenia, co pozwala mu odkrywać za każdym razem inną rzeczywistość. W zależności od przyjętej perspektywy pisarz ukazuje bądź biologiczne oblicze śmierci postrzeganej jako namacalny fakt egzystencjalny, bądź jej aspekt metafizyczny. Sugestywne, pełne naturalizmu opisy procesu umierania i nieodłącznie związanej z nim choroby zawierają między innymi opowiadania *Czarna mgła* (*Черный туман*, 1905) oraz wcześniejsze o kilka lat *Mięso* (*Мясо*, 1895). Jednocześnie jednak

² A. Schopenhauer: *Metafizyka życia i śmierci*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa 1995, s. 52.

³ Ze względu na ograniczone ramy artykułu, niepozwalające na dogłębną analizę wszystkich poruszanych zagadnień, tło historycznoliterackie oraz życie kulturalne omawianej epoki zostaną zaledwie zasygnalizowane.

te same utwory nasycone są rozważaniami umożliwiającymi wpisanie ich w popularny wówczas dyskurs eschatologiczny i ontologiczny.

W opowiadaniu *Czarna mgła* przedstawiona została historia przystojnego, energicznego Ukraińca, który zimą przyjeżdża do Petersburga z zamiarem za-wojowania stolicy. Mimo iż początkowo wszystko układa się po myśli pełnego sił witalnych bohatera, narratora, będącego jednocześnie jego przyjacielem, nie opuszczają jakieś niejasne, kasandryczne przeczucia, które urzeczywistniają się już wiosną. Wtedy bowiem można było zaobserwować pierwsze zmiany stanu psychofizycznego Borisa. Pierwotnie przybierają one postać tęsknoty za rodzinnymi stronami, następnie zubożenia, rozdrażnienia i wyobcowania, z czasem zaś choroba pogłębia się, o czym świadczą bezsenność, spadek wagi, kaszel i krwioplucie. U kresu trwającej rok udręki pogodzony z losem bohater powraca do ukochanej guberni połtawskiej i tam dokonuje żywota. W realistyczną konkretność wyrazistych opisów niedomagającego Borisa wplata prozaiak rozmyślenia o misterium życia i śmierci. Poprzez zastosowany tu zabieg uśmiercenia bohatera w słoneczny kwietniowy dzień, przesycony aromatem bujnie kwitnących bzów, przy akompaniamencie rozdokazywanych drożdży, pisarz przypomina o wiecznym cyklu umierania i odradzania. Nurtuje go ponadto indywidualny charakter tego niepoznawalnego zjawiska. Narrator towarzyszący konającemu przyjacielowi zastanawia się bowiem, jakie są ostatnie doznania umierającego.

Bohater opowiadania *Mięso*, młody, wysportowany, prowadzący zdrowy tryb życia student medycyny, pod wpływem bezpośredniego kontaktu z najbardziej konkretnym przejawem śmierci, jakim jest obce martwe ciało, nieoczekiwanie uzmysławia sobie własną śmiertelność. Popycha go to nawet do próby samobójczej, jednak wola życia okazuje się silniejsza i Boris nie naciska spustu rewolweru. Zdaniem Ireneusza Ziemińskiego, samobójstwo nie jest zaprzeczeniem instynktownej miłości swego istnienia, „nie jest ono bowiem odmową życia, lecz niezgodą na bezsens określonej formy życia i beznadziejność rozpaczy. Samobójstwa nie należy zatem interpretować jako opowiedzenia się za nicością przeciwko bytowi, lecz jako protest przeciwko temu, co niszczy ludzką godność. [...] Samobójstwo można też pojmować jako ostateczną próbę przełamania samotności”⁴.

Bohater przerażony odwieczną prawdą o nieodwracalności przemijania i kruchości ludzkiego życia, która objawiła mu się tak niespodziewanie, instynktownie pragnie kontaktu z żywymi ludźmi. Nie znajduje jednak ukojenia ani na sali gimnastycznej wśród pełnych sił witalnych kolegów sportowców, ani w ramionach beztrudnej kochanki. Wciąż męczą go bowiem myśli bliskie koncepcjom cytowanego wyżej niemieckiego gnostyka:

⁴ I. Ziemiński: *Metafizyka śmierci*. Kraków 2010, s. 11–12.

— Боже мой, боже мой! — шептал он тоскливо. — Жить и постепенно *этого* ожидать, каждый день, каждую минуту! А потом? Потом будешь лежать, как те голые, будешь лежать год, двадцать лет, сто... И об этом позабудут... все... Для чего же мне эта жизнь, если я каждую секунду должен думать о смерти? Ах, как все это гадко, как все это гадко!⁵

Do doświadczeń modernistów sięga Kuprin także w opowiadaniu *Psyche* (*Психея*, 1892). Już sam tytuł utworu, odwołujący się do mitologii, w której postać ta personifikuje duszę ludzką, zbliża pisarza z twórcami styku stuleci, chętnie posiłkującymi się wyidealizowanym stereotypem tej greckiej bogini. Przedstawiciele nowej sztuki szukali inspiracji zarówno w europejskiej oraz orientalnej mitologii, jak i w rozmaitych systemach filozoficznych, mistycznych, religijnych. W opowiadaniu tym mamy ponadto do czynienia z całą paletą wątków chętnie poruszanych przez ówczesnych twórców. Bohater utworu, rzeźbiarz, podnosi między innymi kwestie powołania artysty, wolności sztuki, jej niezależności od gustów drobnomieszczańskiej publiczności oraz cienkiej granicy pomiędzy geniuszem a szaleństwem. Kuprin wykorzystuje tu również techniki charakterystyczne dla całej literatury tamtego okresu, do których zaliczyć można narrację pierwszoosobową oraz obrazowanie oniryczne. Dla niniejszych rozważań najważniejszy jest jednak swoisty bunt bohatera przeciw absurdalności życia oraz zgubnym wpływom filisterskiego świata, wyrażający się w Schopenhauerowskiej negacji woli istnienia. Rzeźbiarz tak oto odpowiada koledze na pytanie o granice ludzkiej woli:

— Я не ручаюсь, вполне ли я понял твой вопрос, — отвечал я, — но если ты, так же как и я, под понятием о воле подразумеваешь всякое хотение жизни, то ведь тебе должно быть известно, что я всегда ставил человеку в заслугу возможно большее отрицание этой воли»⁶.

Rozpad funkcjonującego do tej pory tradycyjnego systemu wartości, oparte go na wypracowanej przez pozytywizm konkretnej i zrozumiałej wizji świata, doprowadził do ogólnoeuropejskiego kryzysu cywilizacyjnego. Nie sposób nie zgodzić się ze słowami Danuty Kołakowskiej, iż zagadnienia „ciągłości i nieciągłości dziejów, trwałości i zmienności natury człowieka towarzyszą ludzkości od początku jej refleksji nad światem, jednakże w czasach gwałtownego przyspieszenia biegu historii dylematy te, oscylujące w literaturze wokół antynomii Erosa i Tanatosa, nabierają szczególnej ostrości”⁷. W rezultacie osamotniona jednostka ludzka dotkliwie odczuwa egzystencjalną pustkę. Przekonana jest nadto o nieuchronności zbliżającej się katastrofy. Swoiste poczucie wyko-

⁵ А.И. Куприн: *Мясо*. В: *Идеи: Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1. Москва 1970—1973, s. 314.

⁶ *Идеи: Психея*. В: *Идеи: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 130.

⁷ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. D r a w i c z. Warszawa 1997, s. 19.

rzenia i metafizycznej bezdomności znane jest bohaterom opowiadań *Mięso*, *O pudlu* (*О пуделе*, 1909) oraz *Nieoficjalna kontrola* (*Негласная ревизия*, 1894), zastanawiającym się, jaki jest sens ludzkiego istnienia, skoro życie jednostki jest tak krótkie i niedorzeczne, a u jego kresu niezmiennie czeka śmierć; dlaczego ludzie tak bardzo pragną tej naznaczonej cierpieniem egzystencji. Walentyna z *Nieoficjalnej kontroli*, rozmyślając o efemerycznym charakterze ludzkiego bytu, dochodzi do przygnębiającego wniosku:

Я читаю и слышу постоянно, что все мы, люди, одарены разумом и волей, и это нас связывает в братскую семью. Ах! Ничего этого я не вижу и не хочу признавать! Я вижу толпу, бессмысленную, раздавленную страхом смерти, толпу, которая судорожно цепляется за этот кусочек жизни и света... Мне самой становится страшно и противно!⁸

Walentyna oraz student z opowiadania *Bagno* (*Болото*, 1902) dostrzegają w takim porządku rzeczy okrutny żart losu. Natomiast bohaterowie opowiadań *Wieczorny gość* (*Вечерний гость*, 1904) i *Próba* (*Искушение*, 1910) obstają przy przekonaniu, iż życiem jednostki kierują nieodgadnione fatum lub bliżej nieokreślone tajemnicze moce. Narrator pierwszego utworu jest przeświadczony, iż jednostka nie ma wpływu na własne życie, co więcej — najważniejsze zjawiska życia, do których zalicza narodziny, miłość i śmierć, uzależnione są od kapryśnej woli przypadku. Każdy bowiem człowiek oraz każda rzecz, najmniejszy nawet drobiazg, z którymi stykamy się na co dzień, pozostawiają swój ślad, zmieniając tym samym bieg naszego życia. Jedynym stałym elementem ludzkiej egzystencji, aczkolwiek niepozabawionym przypadkowością, jest śmierć. W dyskusję o przypadku i przeznaczeniu włącza się także narrator *Próby*. Powołując się na historię Polikratesa, będącego archetypicznym uosobieniem zmienności losu, przypomina czytelnikom o nietrwałości ziemskiego szczęścia oraz nieuchronności kary za nadmierne powodzenie. Jego zdaniem, tajemniczy ktoś lub tajemnicze coś od wieków nieprzerwanie stoją na straży, strzegąc, aby nie została zachwiana równowaga między dobrem a złem, dobrobytem a nieszczęściem. Śmiałków, którzy kuszą los — przesadnie szczęśliwych ludzi, napomina w specyficzny sposób: zsyła na nich cierpienie, rozpacz lub śmierć. Zbyt wielka pomyślność może bowiem doprowadzić do zepsucia i zwyrodnienia rodzaju ludzkiego. A jest to bardzo niebezpieczne, gdyż — dowodzi narrator — ludzkość zamknięta została w nieprzerwanym cyklu narodzin i śmierci:

Но над жизнью, то есть над миллионами сцепившихся случаев, господствует — я в этом твердо уверен — непреложный закон. Все проходит и опять возвращается, рождается из малого, из ничего, разгорается, мучит, радуется, доходит до вершины

⁸ А.И. Куприн: *Негласная ревизия*. В: *Идеи: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 191.

и падает вниз, и опять приходит, и опять, и опять, точно обвиваясь спирально вокруг бега времени. А этот спиральный путь, сделав, в свою очередь, мгновенный оборот, возвращается назад и проходит над прежним местом и делает новый завиток — спираль спиралей... И так без конца⁹.

Takie postrzeżenie bólu i cierpienia łączy w sobie zarówno przekonania Schopenhauera, jak i teologię chrześcijańską, która nadała cierpieniu wielką rangę. Antonina Ostrowska konstatuje, iż „poprzez cierpienie człowiek osiąga dojrzałość i wielkość duchową, w nim odnajduje swoją głębię, swoje człowieczeństwo, wreszcie zbawienie”¹⁰. Jarosław Barański odnotowuje, że „iluzją jest sądzić, że możliwe jest życie człowieka bez choroby, cierpienia i bólu. Gdyby kiedyś miała ziścić się taka wizja, będzie to inny człowiek, któremu obca stanie się dawna treść kultury”¹¹. Mimo to niektórzy bohaterowie Kuprina nie są przeświadczeni o wyższości szlachetnego cierpienia nad egzystencją pozbawioną bólu i mąk. Student z *Bagna* niczym Iwan Karamazow, buntujący się przeciwko porządkowi ustanowionemu przez Boga na świecie ze względu na cierpienia niewinnych dzieci, zadaje sobie pytanie:

К чему эта жизнь? — говорит он со страстными слезами на глазах. — Кому нужно это жалкое, нечеловеческое прозябание? Какой смысл в болезнях и смерти милых, ни в чем не повинных детей, у которых высасывает кровь уродливый болотный вампир? Какой ответ, какое оправдание может дать судьба в их страданиях?¹²

Aluzje do jakiejś tajemniczej siły, do czegoś zagadkowego i groźnego, co czai się dookoła, pojawiają się także w opowiadaniach *Bagno*, *Białe noce* (*Белые ночи*, 1904) oraz *Puste dacje* (*Пустые дачи*, 1904). Bohaterowie tych utworów nader wyraźnie wyczuwają obecność tej niepokojącej i niepojętej siły po zapadnięciu zmroku. Ciemność zaciera bowiem formy i kształty, potęgując poczucie dezorientacji i wzbudzając lęk. Narrator drugiego utworu, wspominając noce na południu Rosji, wiernie oddaje towarzyszące mu mistyczne odczucia:

И казалось, что кто-то шепчет в темноте непонятные безумные слова, чьи-то раскрытые, опаленные зноем губы приближаются к лицу, чье-то тихое, жаркое дыхание касается щеки и шевелит волосы на висках... И ни одной звезды на небе, закрытом тяжелой, низкой сплошной тьмой!¹³

⁹ I d e m: *Искушение*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 204—205.

¹⁰ A. O s t r o w s k a: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa 1991, s. 101.

¹¹ J. B a r a ń s k i: *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*. Wrocław 2000, s. 79.

¹² А.И. К у п р и н: *Болото*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 217.

¹³ I d e m: *Белые ночи*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 361.

Zasygnalizowany w opowiadaniu *Próba* motyw kołowrotu życia można odnaleźć również w utworze *Lenka* (*Леночка*, 1910). Czterdziestopięcioletni bohater opowiadania, podobnie jak Boris z *Mięsa*, nieoczekiwanie uzmysławia sobie własną śmiertelność. Jego reakcja różni się jednak znacznie od zachowania studenta medycyny. Woznicyn wybiera się bowiem w sentymentalną podróż do bliskich sercu miejsc, aby utwalić w pamięci czystość i wyrazistość pierwszych zapamiętanych z dzieciństwa wrażeń. Świadomość, iż jego jednostkowy los jest częścią procesu wiecznego umierania i odradzania się, nie przeraża go, lecz napawa optymizmem.

W twórczości Kuprina przykładów pogodzenia bohaterów ze starością, akceptacji przez nich choroby i śmierci jest więcej. Nierzadko postrzegają oni śmierć jako uspokojenie, spełnienie lub wyzwolenie od udręki życia. Taka postawa nie wyklucza jednoczesnej afirmacji istnienia. Motywacje bohaterów opowiadań *Bagno*, *Czarna mgła*, *Mój paszport* (*Мой паспорт*, 1908), *Puste dachy*, *Psyche* oraz *W tramwaju* (*В трамвае*, 1910) bywają różne. Niektórym wystarczają dobrze przeżyte życie i zachowane w pamięci miłe lub wyjątkowe chwile, innych natomiast kusi obietnica lepszego żywota. Narrator ostatniego utworu nawołuje, aby spokojnie, bez żalu i skarg, gdy wybije „nasza godzina”, stanąć przed obliczem śmierci. Aby zachęcić do takiego zachowania, roztacza wizję przyszłego życia, stanowiącą wyraźne nawiązanie do biblijnego Edenu:

А там, на Главной Станции, — почем знать? — может быть — мы увидим сияющие дворцы под вечным небом, услышим нежную, сладкую музыку, насладимся ароматом невиданных цветов. И все будем прекрасны, веселы, целомудренно-наги, чисты и переисполнены любви¹⁴.

Zaprezentowane tu postawy nie wyłamują się z ogólnego trendu epoki, w której stary topos śmierci łączono z Schopenhauerowsko-hinduską ideą negacji woli życia i popędu do działania, co pozwalało traktować ją wymiennie z nirwaną. W takim ujęciu śmierć jawiła się jako dobra, bezbolesna ukoicielka. Niekiedy jednak pojawiały się bardziej tradycyjne wyobrażenia śmierci — wtedy widziano w niej konieczność, którą należy przyjmować godnie, na wzór stoików¹⁵.

Utwory Kuprina przepojone rozważaniami nad przemijaniem, marnością świata doczesnego i znikomością indywiduum wobec potęgi Wszechświata wpisują się w ponadczasową koncepcję człowieka, podporządkowanego odwiecznemu działaniu niszczycielskich żywiołów. Jako przykład posłuży nam tu opowiadanie *Wieczorny gość*, którego narrator puentuje swoje rozmyślenia nad zagadkowością i przypadkowością ludzkiego życia następującym stwierdzeniem:

¹⁴ I d e m: *В трамвае*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 178.

¹⁵ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 2001, s. 106.

И каждый раз, когда я думаю об огромности, сложности, непонятности и стихийной случайности этого общего сплетения жизней, то моя собственная жизнь представляется мне ничтожной пылинкой, затерявшейся в вихре урагана...¹⁶

Konstatacja, iż życie jednostki jest tylko pyłkiem wśród mnogości istnień zagubionych w ogromnym uniwersum, doprowadza bohaterów wielu omawianych tu opowiadań do kolejnego przygnębiającego wniosku, a mianowicie do przekonania o samotności człowieka w obliczu kosmosu oraz do przeświadczenia o bezcelowości ludzkich działań z góry skazanych na klęskę w świecie, którego zewnętrzna postać stanowi główną przyczynę cierpień jednostki. Tak postrzegana rzeczywistość, jawiąca się bohaterom jako źródło wszelkiego zła, nieszczęść, absurdu i gry pozorów, przybiera niekiedy postać wielkiego, wrogiego miasta (*Białe noce*). Te pesymistyczne rozważania w połączeniu z powszechnymi wówczas nastrojami rozzarowania przeistaczają się w opowiadaniach *Próba* oraz *Białe noce* w eschatologiczne oczekiwanie gniewu Pańskiego lub kosmicznego kataklizmu, które unicestwią życie na Ziemi:

Кто знает, чем кончится длинная история нашей планеты, этой крошечной песчинки, несущейся по таинственным спиральям в какую-то страшную, безвестную и бесконечную пропасть? Несомненно, настанет время, когда вымрут последние жалкие, истощенные люди, дрожащие от бессилия и от того, что они уже осмелились заглянуть в бездну. Не все ли равно, от чего они погибнут: от холода, от зноя, от болезней, от безумия, от войны?¹⁷

Po ostatecznej zagładzie ludzkości — jak zauważa narrator *Białych nocy* — świadectwem istnienia naszej cywilizacji będą wyłącznie wytwory kultury materialnej: ogromne budynki, cerkwie, pomniki, muzea i teatry.

Fakt, iż świadomość przedstawicieli nowej sztuki formowała się pod wpływem systemów filozoficznych Platona, Schopenhauera, Nietzschego, a także rodzimego myśliciela — Władimira Sołowjowa, którzy akcentowali znaczenie marzeń sennych w życiu człowieka, zaważył na popularności tego motywu na przełomie wieków. Przyczynił się do tego również intensywny rozwój takich dziedzin, jak: psychologia, parapsychologia, antropologia czy psychiatria. Znaczenie miało ponadto ukazanie się wielu pozycji analizujących sen, somnambulizm i obłąd, które były szybko tłumaczone także na język rosyjski. Do najbardziej poczytnych autorów zajmujących się tą tematyką należeli między innymi: Hervey de Saint-Denys, Sigmund Freud, Cesare Lombroso, Wilhelm Dilthey, Max Nordau, Theodule Ribot oraz Carl du Prel. Nie może więc dziwić obecność w twórczości Kuprina wątku bliźniaczych braci Tanatosa i Hypnosa. Pisarz utożsamia śmierć ze snem w opowiadaniach *Mój paszport*, *Bagno* oraz *Zabawka* (*Игрушка*, 1895). W ostatnim utworze, w którym poja-

¹⁶ А.И. Куприн: *Вечерний гость*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 298.

¹⁷ I d e m: *Белые ночи...*, s. 363.

wia się opis zmarłego ośmioletniego chłopca, zabieg ten pozwala wyeliminować lęk przed śmiercią:

Посреди комнаты по диагонали стоял на возвышении маленький нарядный гробик, и в нем лежал ребенок с нежным личиком и длинными льняными локонами. Выражение этого личика было такое, как будто мальчик только что заснул под импровизированную сказку, с улыбкой, застывшей на губах, совсем так, как, бывало, засыпал Витя на руках у Жданова два года тому назад¹⁸.

Według Schopenhauera, nasze życie jest jedynie pożyczką zaciągniętą od śmierci, sen zaś — codzienną splatą odsetek od tej pożyczki¹⁹. Natomiast w ujęciu dwudziestowiecznego francuskiego socjologa, Louis-Vincenta Thomasa, to tajemnicze w swojej istocie zjawisko doświadczane jest „jako p r z e r w a n i e — zarówno dla nieboszczyka, który rozstał się z życiem, jak i żałobników odsuniętych na jakiś czas od społeczeństwa. [...] Ponieważ jednak śmierć jest najgorszym z przerwień, ludzie prawie zawsze i wszędzie utożsamiają ją z narodzinami, snem czy podróżą, aby przez to łatwiej ją znieść”²⁰.

Symptomatyczna dla przełomu XIX i XX wieku była również zmiana postawy wobec kobiet, zasadzająca się po części na przemysłeniach przywoływanych tu filozofów (nie należy zapominać o wpływie Ottona Weininger), po części zaś na przemianach natury społeczno-obyczajowej. Nasilające się ruchy emancypacyjne wzmogły bowiem obawy mężczyzn przed utratą przez nich hegemonii nad tzw. słabą płcią, a bez mała całą epokę przeniknął rys mizoginizmu. W konsekwencji przedstawicielki płci pięknej stały się obiektem ambiwalentnych uczuć. Nadano im mityczne miana Salome i Androgyne. Kobiety jednocześnie czczono i adorowano oraz uznawano za źródło cierpienia i udręki. Owa dwoistość wizerunku wynikała także z powszechnego wówczas przekonania o duchowej istocie świata opartego zarówno na filozofii idealistycznej, ideach panteizmu połączonego z hinduską wiarą w metempsychozę, jak i na dokonaniach psychologii. Uogólniając, można pokusić się o stwierdzenie, iż przeświadczeni o istnieniu w człowieku jakiegoś pierwiastka pozacielesnego twórcy nader chętnie kreowali bądź astralno-prerafaelickie postaci o mistycznej genealogii (najczęściej wyidealizowane), bądź wyłaniające się z mroków podświadomości, nienadające się do idealizowania, odrażające widma, demony, mary²¹. Niezwykle dynamiczna wymiana wartości estetycznych, wzajemne oddziaływanie oraz hasła syntezy sztuk sprawiły, iż zbliżone wątki pojawiają się w twórczości artystów europejskich reprezentujących odmienne kręgi kulturowe i różne gałęzie sztuki. Wyobrażenia istot ulotnych oraz demonicznych od-

¹⁸ I d e m: *Игрушка*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 259.

¹⁹ A. S c h o p e n h a u e r: *Metafizyka życia...*, s. 30.

²⁰ L.-V. T h o m a s: *Trup. Od biologii do antropologii*. Tłum. K. K o c j a n. Łódź 1991, s. 5.

²¹ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Symbolizm i symbolika...*, s. 105—129.

najdujemy między innymi na obrazach Edvarda Muncha, Fernanda Khnopffa, Gustawa Moreau, Jacka Malczewskiego, Konstantina Somowa czy Wiktora Borisowa-Musatowa, a ich wersje literackie — w utworach Maurice’a Maeterlincka, Bolesława Leśmiana czy Zofii Nałkowskiej.

Pełna sprzeczności, tajemnicza, bezwzględna, spokrewniona ze śmiercią natura kobieca fascynowała również autora *Bransoletki z granatów*. Z jednej strony mamy w jego prozie do czynienia z zabarwionym pozytywnie obrazem Psyche, uosabiającym niewinność, doskonałość i nieskazitelność, z drugiej zaś — z postaciami kobiet modliszek, kobiet wampirów z różnych powodów niszczących mężczyzn. Destrukcyjne działanie kobiety nadzwyczaj pięknej i jednocześnie niebezpiecznej prozaik zilustrował w opowiadaniu *Dziwny wypadek* (*Странный случай*, 1896). Bohaterka utworu posiada wszystkie cechy *femme fatale*. Jest chłodna, pewna siebie, wyrafinowana, bogata i igra z uczuciami wielbiącego ją młodego pisarza, który ma zwyczaj siadać u jej stóp. Dzięki temu zabiegowi Kuprin podkreśla wyraźnie dostrzegalne na przełomie wieków odwrócenie społecznych ról płci i uwypukla kobiecą dominację. Za przypisaniem Niny do typu kobiet modliszek przemawia również fakt, iż sama bohaterka nawiązuje do historii Kleopatry, po tym jak zakochany w niej młodzieniec oświadcza, iż uczucie do niej jest silniejsze niż przywiązanie do własnego życia. Obojętność bohaterki doprowadza do śmierci Sojmanowa. Nieprzypadkowo przywołane tu zostało imię władczyni Egiptu. Mario Praz właśnie w niej widzi modliszkę. Jego zdaniem: „Kleopatra, jak modliszka, zabija samca, którego kocha. [...] kochanek jest zazwyczaj młody i zachowuje bierną postawę; jest kimś nieznanym, pod względem pozycji społecznej lub ekspansywności stojącym niżej od kobiety, która odgrywa wobec niego taką samą rolę, co samiczka pająka lub modliszka wobec swego samca: kanibalizm seksualny jest w tym wypadku monopolem kobiety”²².

Figurą kobiecej dzikości i agresywności mogą być także kocie przymioty. Sojmanow przyrównuje Ninę do tygrysy, a tytułowa bohaterka *Marianny* (*Марианна*, 1896) kojarzy się zadurzonemu w niej kapralowi Ławryszewowi z kotką. Jego zdaniem, żona kapitana, flirtując z nim i prowokując go, bawiła się z nim, jak kot z myszką. Taka kocia zalotność — według określenia młodego kaprała — sprawiała Mariannie przyjemność, natomiast jego doprowadzała niemal do utraty zmysłów. Ławryszew choć przeżywał męki, wciąż łaknął towarzystwa Marianny. Kapral przedłużał listę kocich cech bohaterki o upodobanie do ciepła, pewną opieszłość ruchów, grację, zwinność i figlarność. Takie postrzeganie kobiety współbrzmi ze słowami Krystyny Walz przekonującej, iż produkcja artystyczna omawianego okresu zawiera liczne obrazy pięknych drapieżnic z rodziny kotów, których „opisy łączą w sobie piękno zwierzęcego

²² M. P r a z: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. K. Ż a b o k l i c k i. Warszawa 1974, s. 183.

ciała (charakterystyczną dla sylwetki kota miękkość i giętkość linii) z eksponowanymi cechami kobiecymi, erotyzmem i żądzą krwi. Najstosowniejsza jest tu formuła: mordercze piękno²³.

Na przełomie wieków doszło do połączenia się dwóch, zadawać by się mogło, przeciwstawnych potęg. Śmierć i miłość, Tanatos i Eros stały się dwiema integralnymi częściami składowymi życia, a obraz śmierci zyskał ujmujące kobiece rysy, subtelny niewieści wdzięk i delikatność, niekiedy zawierał treść erotyczną, swego rodzaju obietnicę szczęścia i nowej formy bytu. Taką personifikację śmierci proponował między innymi Jacek Malczewski. Na obrazie olejnym pod znamienym tytułem *Śmierć* z 1902 roku ukazał ją jako młodą kobietę, stojącą nad klęczącym starcem. W interpretacji polskiego symbolisty stała się ona czymś upragnionym, ponieważ zwiastowała spokój i wyzwolenie. W opowiadaniu Kuprina *Szaleństwo* (*Безумие*, 1894) pociągająca piękność niosąca zniszczenie, lecz mimo to z niecierpliwością wyczekiwana, nawiedza bohatera w marzeniach sennych. Kreśląc portret bohaterki, prozaik wyraźnie nawiązuje do wzorca prerafaelickiego. Roztaczająca atmosferę tajemniczości i niezwykłości kobieta jest bowiem blada, eteryczna, porusza się powoli, ma paśowe usta wampira. Znamienna dla członków Bractwa Prerafaelickiego mistyczna kontemplacja pięknej kobiety, zwłaszcza u Dantego G. Rossettiego, przybiera postać dwóch przeciwstawnych wyobrażeń ideału kobiecego piękna: personifikacji piękna uduchowionego i piękna cielesnego. Tęskne, omdlałe damy z jego obrazów charakteryzują się bujnymi puklami włosów, mocno wyeksponowaną, długą, gładką szyją, wyrazistymi, skierowanymi w dal oczami oraz czerwonymi, zmysłowymi ustami, nierzadko zdobią je kwiaty. Z ich bladych, rozmarzonych oblicz emanuje smutek i melancholia. Warto podkreślić, że artysta przenosi akcent malarski z oczu na włosy, szyję lub usta²⁴.

W *Szaleństwie* prozaik eksponuje usta niebezpiecznej bohaterki. Podobnie rzecz ma się z Marianną. Portret tej Kuprinowskiej drapieżnicy sprawia wrażenie, jakby został dokładnie przerysowany z płócien prerafaelitów lub ich następców:

Ах, какая она была миленькая, эта Марианна Фадеевна! Лицо у нее было такое белое — именно не бледное и не матовое, а белое — и все как будто бы в рамке пышных, волнистых волос, цвета — ну, как бы вам сказать, — цвета рыжеватого соболя. Кожа под ее тонкими, но пушистыми бровями слегка розовела, точно так же, как и края ладони, — признак, говорят, нервной природы. Глаза темно-карие, того оттенка, который некоторые зовут рыжим, а другие — золотым, ласковые и дерзкие... А губы! Именно в губах и заключалось (по крайней мере, для меня) все очарование ее лица. Я никогда потом в жизни не видал таких губ: выпуклых, прекрасно изогнутых, свежих и выразительных²⁵.

²³ K. Wałz: *Modliszki, pantery, suki...* „Życie Literackie” 1988, nr 17, s. 1.

²⁴ A. Konopacki: *Prerafaelici*. Warszawa—Berlin 1989, s. 5—12.

²⁵ А.И. Куприн: *Марианна*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 2, s. 67.

W opowiadaniu *Bagno* występujące w twórczości Kuprina aluzje plastyczne zostały ujawnione *expressis verbis*. Bohater utworu, student Sierdiukow, zatrzymał się na nocleg u strażnika leśnego mieszkającego wraz z żoną i dziećmi w głębi podmokłego lasu. Jego uwagę przyciąga około dziesięcioletnia Waria, sprawiająca wrażenie balansującej gdzieś między „tym” a „tamnym” światem. Cierpiąca na malarię dziewczynka jak zaczarowana patrzy w ogień z niezwykłym wyrazem oczu, co nasuwa Sierdiukowowi myśl, iż nie jest ona stworzona do zwykłego życia. Być może bliżej jest jej do świata transcendentnego, nadzmysłowego. Bohatera zdumiewa jej nieświadoma gracia i swoiste piękno, które zawdzięcza właśnie chorobie:

Черты этого лица, несмотря на некоторую одутловатость щек, были так нежны и тонки, что казались нарисованными без теней и без красок на прозрачном фарфоре, и тем ярче выступали среди них неестественно большие, светлые, прекрасные глаза, которые глядели с задумчивым и наивным удивлением, как глаза у святых девственниц на картинах прерафаэлитов²⁶.

Istotne jest tu powiązanie symboliki oczu z somnambuliczno-prerafaelickim wzorcem postaci. Nieprzypadkowo w pracach prerafaelitów główna siła ekspresyjna skoncentrowana jest zazwyczaj w oczach, poprzez które następuje kontakt ze światem idealnym. Oczy uosabiają Platońską anamnezę. Przypominają, że ucieleśnienie duszy jest jedynie wygnaniem²⁷.

Nocna sceneria, unoszące się znad mokradeł trujące opary oraz ciężkie, niezdrowe oddechy wydobywające się z piersi gospodarzy ewokują nastrój grozy. Osobliwa atmosfera sprawia, że student odczuwa obecność żądnego krwi i niedostrzegalnego gołym okiem tajemniczego ducha nieuleczalnej choroby, który zagościł w domu nieszczęsnej rodziny i bezlitośnie dziesiątkuje jej mieszkańców. Zgodnie z panującymi wówczas tendencjami śmiertelna choroba, określona przez Sierdiukowa mianem bagienno-wampir, przybiera kobiecą postać:

Где-то давным-давно Сердюков видел сепию известного художника. Картина эта так и называлась «Малария». На краю болота, около воды, в которой распутились белые кувшинки, лежит девочка, широко разметав во сне руки. А из болота вместе с туманом, теряясь в нем легкими складками одежды, подымается тонкий, неясный призрак женской фигуры с огромными дикими глазами и медленно, страшно медленно тянется к ребенку. Сердюков вспомнил вдруг эту забытую картину и тотчас же почувствовал, как мистический страх холодною щеткой прополз у него по спине от затылка до поясницы²⁸.

²⁶ Idem: *Болото...*, s. 211.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika...*, s. 118.

²⁸ А.И. Куприн: *Болото...*, s. 213—214.

W tym *passusie* Kuprin zestawia kilka popularnych na przełomie wieków motywów, takich jak: sen, oczy, zdematerializowana kobieca postać, motywy akwaticzno-florystyczne — mgła, woda i białe lilie wodne. Prozaik konsekwentnie buduje etycznie naznaczony szereg opozycyjny: biel — czerń, jasność — ciemność, życie — śmierć, dobro — zło, umieszczając po stronie wartości nacechowanych pozytywnie dziewczynkę i białe nenufary, po przeciwnej zaś — moczary, toksyczne wyziewy, wodę i marę. Ofiarą zła jest tu zarówno symbolizujące czystość i niewinność dziecko, jak i ginąca wśród trujących oparów lilia. Zdaniem Ireneusza Sikory, motyw lilii wodnej jest jednym z najbardziej charakterystycznych florystycznych symboli epoki. Rośliny te „łączą” trzy pierwotne żywioły — ziemię, wodę i powietrze. Dwa pierwsze żywioły budziły wówczas negatywne konotacje, symbolizowały bowiem zazwyczaj zjawiska zagrażające egzystencji ludzkiej. Penetracja ziemi, przenikanie w głąb znamionowały obnażanie ciemnych stron psychiki ludzkiej (podświadomości), wody natomiast okazywały się na ogół martwe lub ciemne, symbolizowały zatem ostateczny biegun życia — śmierć. Kolorystyczne właściwości kwiatów lilii (biel) korespondowały bezpośrednio z pozytywną wymową trzeciego żywiołu — powietrza, współkreślając ostateczne wartości optymistyczne. Biel kwiatów i jasność powietrza stanowią ponadczasowe symbole dobra i nadziei²⁹. Wyłaniająca się z bagiennych oparów zdematerializowana postać jest przedłużeniem osobliwego pejzażu, który pozbawiony tu został funkcji mimetycznej. Główną intencją pisarza było — jak się zdaje — emocjonalne nacechowanie krajobrazu, który emanuje smutkiem i grozą.

Połączenie pejzażu i kobiecej urody pojawia się także w opowiadaniu *Choraży (Пранопушук армеїцкуї, 1897)*. Przyjmuje tu jednak inną postać. Spacerujący po ogrodzie bohater wprost przyrównuje jesienną przyrodę, będącą metonimią śmierci, do zdumiewającego, zaskakującego uroku, jaki zyskują twarze młodych kobiet cierpiących na suchoty, a przez to skazanych na pewną i szybką śmierć. Takie przedstawienie jesiennego ogrodu, ewokującego melancholijny i żalobny nastrój, każe nam po raz kolejny zwrócić się ku modernistycznej florystyce, a zwłaszcza ku naturalno-florystycznym obszarom przestrzenno-wyobrażeniowym, do których należą sad, ogród i park, stanowiące kontynuację jednego z najistotniejszych symboli kultury śródziemnomorskiej — toposu arkadyjskiego. Na przełomie wieków motyw ten oddalił się znacznie od swej archetypicznej postaci i podlegał nieustannym kulturowym i literackim przekształceniom. Metaforyka ogrodu, parku, sadu służyła zarówno do przywoływania tematyki miłosnej, jak i do oddania przygnębiającego stanu ducha. W modernistycznych kreacjach ogrodowych pejzaży dominował smutek metafizyczny, który wynikał z samego faktu istnienia człowieka, z głęboko pesymistycznego rozumienia losu ludzkiego jako zdeterminowanej przez ból, cierpie-

²⁹ I. S i k o r a: *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*. Szczecin 1987, s. 59—60.

nie i śmierć nieustannej wędrówki, której kres jest zawsze taki sam³⁰. Stąd wywodzi się specyficzne, żałobne zabarwienie emocjonalne wyobcowanego pejzażu ogrodu lub oświetlonego zimnym światłem księżyca parku, które odnajdujemy w opowiadaniu *Choraży*. Zacytujmy fragment utworu łączący elegijny nastrój z motywami eschatologicznymi:

Под ногами шуршат желтые, мертвые листья, покрывающие густым слоем дорожку. Деревья убрались пестро и ярко, точно для предсмертного пира. Еще оставшиеся кое-где местами зеленые ветки причудливо перемешаны с осенними тонами, то светло-лимонными, то палевыми, то оранжевыми, то розовыми и кровавыми, переходящими изредка в цвета лиловый и пурпурный. Небо густое, холодное, но его безоблачная синева приятно ласкает взор. И во всем этом ярком празднике смерти чувствуется безотчетная томная грусть, от которой сердце сжимается медленной и сладкой болью³¹.

Człowiek różnie mierzy się ze swym ostatecznym przeznaczeniem, niemniej jednak świadomość istnienia śmierci, najbardziej podstawowego, tajemniczego i niezbadanego zjawiska, od zawsze pobudza jego wyobraźnię, dlatego nie można nie zgodzić się ze słowami Marii Jolanty Olszewskiej przekonującej, że śmierć „należy zarazem do sfery *sacrum* i *profanum*, włączanie *profanum* do kultury jest sposobem walki ze śmiercią i sposobem ustanawiania prawdy o życiu. *Ars moriendi* staje się *ars vivendi*”³².

³⁰ I d e m: *Młoda Polska i okolice*. Zielona Góra 2009, s. 60—79.

³¹ А.И. К у п р и н: *Прапорщик армейский*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 2., s. 197.

³² M.J. O l s z e w s k a: *Teatr końca czasów. Sztuka umierania*. „Społeczeństwo Otwarte” 1996, nr 11, s. 15.

Idea i praktyka (Kilka uwag o dramacie Jewgienija Zamiatina *Pchła*)

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: Zamyatin's dramatic works cannot boast popularity. The *Flea* was staged twice in the 1920s, after which time it fell into oblivion for quite a long time. After 80 years the drama was staged again, it was not very successful though. The author makes an attempt to point to the reasons for its oblivion as well as its later unsuccessful stage production. Text analysis proves that the drama is a reflection of the postulates formulated by such reformers as Wachtangow and Jewreinow. Their production concepts, theatricality of performance is hidden in the construction of space. What brings it closer to a reform is its connection with the folk theater, or a use of stage acting which is characteristic of the reform. The author claims that all this might have been the reason for its unfavorable acclaim. In fact, the text makes use of particular postulates, and therefore it has to be staged in a particular theatrical convention.

KEY WORDS: comedy, folk theater, theatricalization, theater within theater

Rozmowa Konstantego Stanisławskiego i Włodzimierza Niemirowicza-Danczenki, do której doszło w „Słowińskim Bazarze”¹, zapoczątkowała szereg przemian w teatrze rosyjskim. Była ona również ważnym impulsem dla powstania bodaj najbardziej rozpoznawalnego znaku przemian: Moskiewskiego Teatru Artystycznego — teatru, który stał się znany nie tylko w Rosji, ale również poza jej granicami. Jego fenomen, jak można sądzić, nie ograniczał się jedynie do samego istnienia odrębnej od tradycyjnej sceny. Była ona pierwszym znakiem rosyjskiej Reformy, źródłem, z którego narodził się cały, intensywny i różnorodny, ruch. Znaczenie MChAT-u trudno przecenić. To właśnie w nim odbyło się najbardziej spektakularne, uznane za jeden z mitów teatru

¹ Odbyła się ona 19 czerwca 1897 roku. Zob. Н.И. Соловьев: *Московский Художественный академический театр СССР имени М. Горького*. В: *Театральная энциклопедия*. Ред. П.А. Марков. Москва 1961—1965, Т. 2. „Слowiński Bazar” to nazwa znanej moskiewskiej restauracji.

XX wieku², przedstawienie *Hamleta*, wystawione przez ojca wielkiej Reformy, Edwarda Gordona Craiga. Właśnie otwartość, gotowość akceptacji i prezentacji nowych, choć nie zawsze zgodnych z poglądami ojców założycieli moskiewskiej sceny: Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki, pomysłów reformatorskich spowodowała, że właśnie z tego teatru fala nowych osiągnięć rozlała się w Rosji. Moskwa w ten sposób stała się jednym z centrów reformy. MChAT, a przede wszystkim jego studia to miejsca, w których praktykowali i eksperymentowali wielcy reżyserzy. Z tego teatru wyszedł i do niego wrócił Wsiewołod Meyerhold³. W nieustannie ewoluujących studiach MChAT-u idee teatralne (często po raz kolejny różne od pomysłów scenograficznych i aktorских Stanisławskiego) znajdowały swoją realizację, wystawiano tu sztuki-eksperymenty i sztuki-egzemplifikacje pomysłów, które wkrótce miały zdecydować o obliczu współczesnego teatru. MChAT stał się kolebką nowych teatrów, w które zmieniały się usamodzielniające się studia⁴.

Ideą spajającą wszystkie funkcjonujące na początku XX wieku studia i nowoczesne teatry była chęć reformowania, odmiany oblicza i stworzenia nowej, innej od zastanej i skostniałej sceny. Ale drogi wiodące do osiągnięcia tego celu były tak różne, jak różni byli twórcy teatralni tego okresu. Stosunkowo najczęściej spośród twórców-reformatorów przywoływana jest postać Stanisławskiego⁵. Zapewne dlatego, że to właśnie jego pomysł na teatr — realistyczny i psychologiczny — na długo zdominował myślenie o przybytku Melpomeny w Rosji. Po wymuszonym odrzuceniu umiejętności ewolucji i asymilacji innych pomysłów stał się doktryną obowiązującą w radzieckim teatrze. Jeszcze inny los spotkał twórców, którzy ze źródła Reformy wyszli: Meyerholda, którego data śmierci jest jednocześnie symbolicznym końcem rosyjskiej Reformy, Jewgienija Wachtangowa, który na łożu śmierci oglądał swoje najlepsze spektakle — *Księżniczkę Turandot* i *Dybuka*⁶, Aleksandra Tairowa, który w końcu poddał się wymogom władz⁷. Mikołaj Jewreinow, wielki reżyser i re-

² M. Sugiera: *Craig, Stanisławski i moskiewski Hamlet*. W: *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. M. Sugiera, K. Pleśniarowicz. Kraków 1995, s. 43—52.

³ Meyerhold po krótkim okresie akceptacji przez władze sowieckie został przez nie skrytykowany i potępiony. Jego teatr zamknięto. Jedynym miejscem, wciąż dla niego otwartym — azyłem i ostoją — był właśnie MChAT Stanisławskiego, a dokładnie prowadzony przed śmiercią przez reżysera-realistę Teatr Operowy. Kiedy zabrakło Stanisławskiego, stracił ostatniego obrońcę. Wkrótce potem Meyerholda aresztowano i stracono. Z jego śmiercią w Rosji skończyła się Reforma.

⁴ Szczegółowo historię MChAT-u omawia np. N. S o ł o w i o w a: *Ветви и корни*. Москва, Московский Художественный театр 1998, s. 149—159.

⁵ Autorzy, twórcy Wielkiej Reformy (jak nazwano okres przemian w teatrze trwający od 1880 do 1940 roku) nie stanowili jednolitej grupy. Jednoczyła ich chęć przemiany, różniły — sposoby do tej przemiany wiodące.

⁶ Obydwa przedstawienia pochodzą z 1922 roku. Wachtangow zmarł 29 maja 1922 roku.

⁷ Jak twierdzi K. Braun: „Tak więc sama historia kreowała stopniowo Teatr Kameralny na ostoję awangardy artystycznej i opozycji politycznej, a Aleksandra Tairowa, ku jego zaskoczeniu,

formator teatru, dramaturg, autor inscenizacji *Szturm Pałacu Zimowego* (przygotowanej na trzecią rocznicę wybuchu rewolucji), wyjechał na emigrację⁸. Przytoczone tu zestawienie nazwisk nie jest przypadkowe. Wszyscy ci twórcy odeszli od zainicjowanych przez Stanisławskiego tradycji realistycznych. Wachtangow, Tairow, Jewreinow wierzyli w teatr, który niczego nie udaje, przyznaje się do tego, że jest sztuką, a nie rzeczywistością, nie odtwarza jej i jej nie naśladuje. „Teatr to teatr” — twierdził Tairow⁹. Przywołani reżyserzy domagali się teatralności na każdym poziomie spektaklu: od dekoracji, po grę aktorską. Sięgali do starych sprawdzonych teatralnych sposobów, postaci znanych z *commedia dell'arte*, kostiumów i masek, hołdowali scenicznemu przebiegankom i przesadnej charakteryzacji. Widz ich teatru nie odnosił wrażenia podglądania przez szybę fragmentu rzeczywistości znanej z codziennego doświadczenia, wręcz przeciwnie — wiedział, że uniwersum sceny jest dla niego kreowane i nie może być rzeczywiste. Cechy te — teatralizacja przestrzeni, realizująca się właśnie w konstrukcji scenografii — stały się jedną z naczelnych tez drugiego etapu Reformy¹⁰, w którym postulaty i pomysły prawodawców doczekały się przeniesienia na scenę. Jednak nie tylko teoriom Prawodawców Reformy zawdzięczamy przemiany teatru. Na równi z nimi na kształt sceny podziały dramaty dla niej przeznaczone. Jak bowiem twierdził Meyerhold: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”. W przypadku dramaturgii lat dwudziestych zauważalne jest pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne: dramat działał na teatr, a teatr działał na dramat, tym bardziej że w tym czasie popularne stało się zjawisko „pisania na zamówienie”, czyli dla konkretnego teatru i ze znajomością jego reguł. Takim utworem — powstającym niejako na zamówienie — jest komedia Jewgienija Zamiatina *Pchła*. Zanim jednak uda się odkryć ślady teorii teatralnych w strukturze przywołanej sztuki, należy zwrócić uwagę na kilka czynników. Zamiatin rzadko bywa kojarzony z teatrem. W historii literatury funkcjonuje raczej jako autor powieści *My*. Tymczasem jego spuścizna dramaturgiczna pozostaje niezbadana i nie do końca doceniona. Kolejnym zaskakującym faktem jest wybór gatunku: *Pchła* to komedia, gatunek rzadziej reprezentowany w owych czasach, choć — co warto podkreślić — nie całkiem zapomniany przez reformatorów. Może również zaskakiwać treść przywołanego utworu: jest ona bowiem sceniczną, ale autorską wersją bodaj najbardziej

a czasem przerażeniu, na artystę skrajnie nowoczesnego, zbuntowanego. Nie sprostał sytuacji. Uciekł z niej”. Zob. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie — Idee — Zdarzenia*. Wrocław—Warszawa 1986, s. 242.

⁸ Autor opuścił Rosję 25 stycznia 1925 roku.

⁹ A. Tairow: *Notatki reżysera i proklamacje artysty*. Tłum. J. Ludaska. Warszawa 1978, s. 98.

¹⁰ Taki podział proponuje m.in. K. Braun w swojej książce poświęconej Reformie. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 28. Za pierwszy etap uznaje działalność Prawodawców Reformy: Craiga, Appii i Fuchsa.

znanego utworu Mikołaja Leskowa *Mańkut. Pchła* Zamiatina doczekała się realizacji scenicznej, a dokładnie zagościła na deskach dwóch teatrów: II studia MChAT oraz teatru leningradzkiego. Po triumfie i aplauzie nastał dla niej czas zapomnienia. Powtórne wejście „tekstu do teatru” nastąpiło dopiero po prawie 80 latach od powstania i nie powtórzyło sukcesu pierwszych realizacji. Co stało się przyczyną zapomnienia utworu Zamiatina? Czy za jedyny, niepodważalny powód można uznać zakaz publikacji oraz późniejsze koleje życia i twórczości Zamiatina. Odpowiedź twierdząca na tak postawione pytanie byłaby pewnego rodzaju nadużyciem. Oczywiście, stosunek władzy do Zamiatina wpłynął znacząco na recepcję (a raczej jej brak) jego twórczości w Związku Radzieckim. Niemniej jednak w przypadku omawianego utworu przyczyną dominującą jest sama struktura tekstu oraz jego osadzenie w określonych realiach teatralnych i scenograficznych. Tekst ten bowiem, jak informują pierwsze słowa didaskaliów:

Jest próbą stworzenia rosyjskiej komedii ludowej. I jak każdy teatr ludowy nie jest oczywiście teatrem realistycznym, ale od początku do końca umownym, jest grą¹¹.

Takie sformułowanie, pojawiające się już na początku utworu, oczywiście, odsyła do określonych konwencji i znanych rozwiązań. MChAT II, w który przekształciło się pierwsze studio MChAT-u, był konglomeratem różnych często spornych tendencji — od realistycznych (*Sprawa Suchowo-Kobylina*), przez symboliczne (*Petersburg* Biełego), po teatralizujące (*Pchła* w reżyserii A. Dickiego¹² i scenografii Kustodiewa). Wybór ten pokazuje, że był to niewątpliwie teatr Reformy: dynamiczny, żywy, prawdziwy, zmieniający się i jednocześnie reformujący powstający wówczas dramat. Utwór Zamiatina nawiązuje do jednej z reprezentowanych w teatrze reformatorskim tendencji — teatralizacji, którą w Rosji reprezentowali Tairow, Jewreinow i Wachtangow. W sztuce Zamiatina odnaleźć można wpływy wszystkich wymienionych twórców.

Stosunkowo najłatwiej wskazać bezpośrednie wpływy twórczości Wachtangowa, w tekście sztuki znajdują się bowiem bezpośrednie odniesienia do *Księżniczki Turandot*. W historycznym już widowisku pojawiające się postacie zmieniły kostiumy (a raczej je ubierały) w obecności i przed oczami zgromadzonej widowni, pokazując niejako wszystkie chwytby teatralne. Na scenie odbywała się również charakteryzacja aktorów, którzy w efekcie końcowym ukazali się w pełnej krasie kostiumów i makijaży¹³. Podobnie dzieje się w dramacie Za-

¹¹ Tekst sztuki zaczerpnęłam z internetowego wydania dzieł Zamiatina: http://az.lib.ru/z/zamiatin_e_i/ [data dostępu: 20 XII 2013]. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

¹² Autora m.in. szkicu o Wachtangowie. Zob. А.Д. Дикий: *Повесть о театральной юности*. При участии З.В. Владимировой. Предисл. А.П. Мацикина. Москва 1957, s. 359.

¹³ Zob. *«Принцесса Турандот» в постановке Третьей студии МХТ им. Евг. Вахтангова*. Москва 1923.

miatina, gdzie postacie zwane Chłადiejami, grające w sztuce role nie tylko samych siebie, ale również innych bohaterów sztuki (co zostaje już uwzględnione w spisie postaci) przywdziewają kostiumy i charakterystyczne rekwizyty w trakcie sztuki, stając się na jakiś czas kolejnymi bohaterami tekstu, niezbędnymi dla ukazania całości historii. To najbardziej czytelne wprowadzenie do teorii Wachtangowa. Tekst *Pchły* nie jest jednak jedynie prostym powieleniem chwytu, lecz czym więcej — próbą urzeczywistnienia głoszonych teorii. Wachtangow powiedział przecież: „sztuka nie powinna być oderwana od ludu. Albo z ludem, albo przeciw niemu [...]. To co nagromadziło się w tradycji ludowej — jest na pewno nieśmiertelne. Na to właśnie artysta winien skierować oczy swej duszy”¹⁴. W świetle tych słów wybór tematu — powrót do opowiadania Leskowa — nie wydaje się dziwny. Dodatkowo ów aspekt ludowości wzmacniają właśnie postacie — aktorzy widowiska, które „dzieje się” wewnątrz tekstu. Chłადiej, czyli spadkobiercy ruskich skomorochów, są jednocześnie nosicielami tradycji ludowego teatru włoskiego, spadkobiercami Pierrotów i Arlekinów. Teatr prezentowany w sztuce Zamiatina spełnia więc najbardziej powszechny postulat wielkich reformatorów — powrót do teatru prawdziwego, a za taki uznawano właśnie teatr ludowy, czerpiący z tradycji mimów, jarmarcznych widowisk, rosyjskich Balaganów, historii niemieckiego Hanswursta¹⁵, włoskiej *commedia dell’arte*. Teatr, który przed oczami widza tworzy Zamiatin, czerpie z tych źródeł — za pożyczka postacie i motywy, ale nie jest prostą kalką, powieleniem chwytu. W tekście tym bowiem oprócz wspomnianych tu nawiązań do spektaklu Wachtangowa z 1922 roku, znacznie wyraźniejsze wydają się wpływy innej teorii i innego twórcy — Mikołaja Jewreinowa. Ślady postulatów reżysera dramaturga odnajdziemy przede wszystkim w budowie przestrzeni. Właśnie koncepcje scenograficzne stały się najbardziej eksplorowanym elementem spektaklu reformy. W scenografii powstających na początku XX wieku spektakli odszukać można echa dyskusji na temat kształtu i roli teatru. Jewreinow (podobnie jak Tairow) w swoich postulatach teoretycznych i — co w przypadku tego autora niezwykle znaczące — w egzemplifikujących je sztukach dramatycznych¹⁶ skłaniał się ku wyraźnemu oddzieleniu teatru od rzeczywistości. W jego tekstach często odnaleźć można chwyt „teatru w teatrze”, w przestrzeni prezentowanych utworów zaś — elementy charakterystyczne dla teatru: scenę, awanscenę i kurtynę. Podobnie kształtuje świat przedstawiony *Pchły* Zamiatin. Po zaprezentowaniu występujących w sztuce postaci pojawia się następująca uwaga:

¹⁴ J. W a c h t a n g o w: *Poszukiwania*. Tłum. H. B i e n i a w s k i. Warszawa 1967, s. 53.

¹⁵ Historię tej postaci i jej teatru omawia m.in. H. A s p e r: *Hanswurst: Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten 1980.

¹⁶ Swoje poglądy na temat teatru Jewreinow prezentował w wielu sztukach. Wypada tu wspomnieć o przeznaczonych dla Teatru Starego *Trzech magach*, *Jarmarku na indykt św. Denisa* czy *Tym, co najważniejsze*.

Pierwsza teatralna kurtyna zostaje podniesiona. Za nią pojawia się proscenium i druga kurtyna — jaskrawa, jarmarczna. Ta kurtyna jeszcze nie została podniesiona. Na proscenium pojawia się 1 Chłdziej.

Ten chwyt — stojący przed kurtyną bohater, który zaprasza do obejrzenia widowiska — nie jest niczym nowym ani szczególnym w przypadku dramaturgii omawianego okresu. Wystarczy wspomnieć tu słynne dzieło Hofmannsthal'a — *Każdego*¹⁷. Nie dziwi też pojawiający się w konsekwencji „teatr w teatrze”, rozmaicie wykorzystywany przez twórców początku XX wieku. Takie ukształtowanie sceny pozwala odnieść komedię Zamiatina do teorii Jewreinowa. Przestrzeń spektaklu — rzeczywistego, odgrywanego przez Chłdziejów i postacie zapożyczone z Leskowowskiego opowiadania — nacechowana jest teatralnością. Przypomina ilustrację z rosyjskiej bajki — barwną, nieco przerysowaną, nieuwzględniającą rzeczywistych wymiarów. Tak też przestrzeń spektaklu zaprojektował Kustodijew¹⁸. W tekście pojawia się jej opis: „Petersburg. Ale Petersburg tulski, taki o jakim wieczorami opowiada tym, którzy nigdy w nim nie byli, wędrujący pielgrzym”. Tak zdefiniowana przestrzeń nie tylko nie przypomina nawet pozornie rzeczywistej, ale staje się czymś więcej — przestrzenią kreowaną, wymyśloną i wyśnioną, światem, który nie istnieje nigdzie poza zawodną pamięcią wspomaganą przez wyobraźnię, miejscem, którego nic nie łączy, poza nazwą, z prawdziwym Petersburgiem. Jest wymyślone i przez scenografa narysowane. To ilustracja, tło dla spektaklu, nieprzypominające miejsca realnego. „Staje się” przed oczami widza. Kreuje je autor, odzierając z każdego pozoru rzeczywistości. Wszystkie prezentowane przestrzenie, w których rozgrywa się historia pchły podkutej przez tulskiego mistrza — Mańkuta, mają taki właśnie charakter.

Drugim typem prezentowanej w sztuce przestrzeni jest miejsce zapowiedzi kolejnych części sztuki. Przed każdą z nich pojawia się Chłdziej powtarzający słowa: „przedstawienia ciąg dalszy”. Niekiedy do tych słów dodaje parę uwag na temat przestrzeni, w której rozegra się dalsza część historii. Słowa te są wypowiedziane z awansceny, niejako przed niewidzialną kurtyną (poza pierwszą sceną jarmarczna kurtyna nie jest eksponowana), aby publiczność nie zatraciła świadomości bycia w teatrze. Do takiego chwytu nigdy nie posunął się Wachtangow. Jest on natomiast typowy dla Jewreinowa, który właśnie przed zapominaniem o tym, że nie należy mieszać życia i teatru, przestrzegał niejednokrotnie, zarówno w swoich pracach teoretycznych, jak i — znacznie częściej — w swojej dramaturgii. Zamiatin nie pozwala widzowi zapomnieć, gdzie się znajduje. I czyni to, nie tylko konstruując w taki sposób przestrzeń dramatu, by można uwydatnić funkcjonujące w niej elementy jednoznacznie należące do świata Melpomeny

¹⁷ Podobnie też rozpoczyna swoją sztukę *Wesoła śmierć Jewreinow*.

¹⁸ Szkice do tego spektaklu można zobaczyć na: <http://www.wikipaintings.org/ru/boris-kustodiev/poster-of-the-play-flea-1926> [data dostępu: 20 XII 2013].

(kurtyna, awanscena, proscenium), ale przede wszystkim kształtując owo uniwersum w sposób, który wyklucza jakiegokolwiek naśladownictwo i przenoszenie doświadczeń dnia codziennego. Charakterystyka przestrzeni utworu opiera się nie na prostym odwzorowaniu rzeczywistości, lecz na próbie przeniesienia na scenę wyobrażenia o realnych miejscach. Tak rysowany świat musi być pozbawiony cech obiektywnych, natomiast może porażać subiektywnością. Jest bowiem po części kreowany, tak jak chciał tego Craig, po części powstaje z przetworzonej świadomości, jak postulował to twórca drugiego etapu — Karl Edschmid¹⁹. Teoria i praktyka drugiego etapu Reformy pojawiają się w tekście jeszcze raz — gdy Mańkut wchodzi do komnaty-jadalni w Londynie (znowu przedstawionym jako Londyn zaskakujący, obcy, niekoniecznie posiadający cechy prawdziwej stolicy Anglii). Wchodzi do niej nie w sposób tradycyjny, ale przez drzwi w murze, do której wepchnął go Chemik-Mechanik. Po chwili spadania wypada z niej z trzaskiem i płomieniami, by ostrożnie zasiąść za podpełzającym do niego stołem (gdyż takie zazwyczaj bywają w Anglii). Owa scena, oczywiście w dużym stopniu bajkowa, nierealna, dziwna, ale przecież nieprzerządzająca, przypomina sposób kształtowania przestrzeni scenicznej, który stał się charakterystyczny dla twórców drugiego etapu Reform, hołdujących zasadzie *Tarrassierung des Tairens*²⁰. Skoro Mańkut przemieszcza się w murze, spada w niej do jadalni, to przestrzeń owego dramatu musi być wielopoziomowa, musi być możliwy ów ruch w pionie. A przecież właśnie takie kształtowanie uniwersum sceny, w którym potrzebne były wszelkiego rodzaju schody, podesty, pochylnie stanowiło znak rozpoznawczy Leopolda Jessnera czy Meyerholda. W przypadku Zamiatina znak tej sceny ma charakter sporadyczny, stworzony — co należy przyznać — z niezwykłą maestrią i wyczuciem, dzięki czemu nie zostaje zaburzony bajkowy nastrój sztuki. Wprowadzenie wielopoziomowości nie burzy całości kompozycyjnej, wpisuje się w zastosowaną tu konwencję bajki granej w teatrze. I to najbardziej zbliża utwór Zamiatina do koncepcji Jewreino-wa. Oczywiście, co należy ciągle mieć na uwadze, na zbieżność z teorią reżysera-inscenizatora wskazują już chwyt teatralizowania przestrzeni czy też przywołanie postaci-symboli starego teatru. Sam Jewreinow często odwoływał się do historii, do średniowiecznych legend i jarmarcznych opowiadań, by z nich stworzyć widowisko niespotykane nigdzie indziej. Podobnie dzieje się w dramacie Zamiatina. Temat utworu — historia o niezwykle zdolnym tulskim rzemieślniku, jego wyjeździe do Londynu i podkutej pchle, znana ze skazu Leskowa — nabiera zupełnie innego znaczenia i wydźwięku. Nie tylko bowiem dzieje się w przestrzeni przypominającej bajkę, a nie znane i realne przestrzenie, ale — co nie-

¹⁹ K. Edschmid twierdził iż: „Świat istnieje, powtarzanie go byłoby pozbawione sensu. Widzieć go w ostatnim drgnięciu, szukać jego jądra, stworzyć go na nowo — to największe zadanie sztuki”. Zob. K. E d s c h m i d: *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin 1919, s. 50 [tłum. — J.G.].

²⁰ Określenie to podają za Emilem Pirchanem.

zwykle ważne — odgrywają ją przed oczami odbiorcy postaci teatru, aktorzy rodem z bałaganu. W widowisku stworzonym przez Chładiejów wszystko, co powiedzą i przekażą, jest możliwe, wszystko może się zdarzyć. Ze znanego motywu pozostaje tylko osnowa, resztę wypełniają sceny zapożyczone z bajki, w której wszystko jest możliwe, nie zna ona przecież ograniczeń wynikających z oporu przestrzeni. Mańkut pojawia się w Londynie w typowych rosyjskich sianach, trojce. Wraca, co ciekawe, statkiem. Ale nie to najbardziej odróżnia historię w ujęciu Zamiatina od pierwowzoru. Mańkut wraca z Anglii i szczęśliwie ląduje w swojej ukochanej Tule u boku Maszy (granej przez Chładiejkę). Owo szczęśliwe zakończenie podkreśla wypowiedź jednego z Chładiejów, który żegna publiczność słowami: „Oto szczęśliwe zakończenie. Gratuluję. Do szybkiego zobaczenia i prosimy szanownych państwa by o nas nie zapominali”. To przecież prawdziwy *happy end*, taki, jakiego chce i spodziewa się widz. Bajka kończy się dobrze. Wszystko wraca na swoje miejsce. Brakuje tu tylko słów: „i żyli długo i szczęśliwie”. Choć można na to liczyć. Zakończenie zaskakujące przede wszystkim wszystkich tych, którzy spodziewali się prostej transpozycji tekstu Leskova. Dramat Zamiatina spełnił zupełnie inne zadanie. Nie przedstawiał przecież jedynie mądrości i zdolności prostego człowieka. Wręcz przeciwnie — zarówno dekoracje, jak i zachowanie postaci odrealniały jego obraz. Co stało się więc zadaniem utworu będącego wariantem znanej historii? Jeżeli tak właśnie będziemy go postrzegać — jako wariację, wariant znanego tematu, to wypada niezwłocznie wrócić do Jewreinowa i jego teorii, w której wyraźnie określał, że teatr powinien być: „Odrobiną ułudy, złudzenia, po prostu pięknej bajki, barwnej, upiększającej śmiechem nadziei i radości codzienną szarżyzną życia. Bez takiej bajki trudno żyć i pracować”²¹. Jeżeli tak pojmować będziemy rolę teatru, to dramat Zamiatina spełnił ją w całości. Nie tylko przecież przeniósł odbiorcę do świata bajki, snu, wyobraźni, świata barwnego, nieco naiwnego, w którym niezachowane proporcje wielkości wskazują na odrealnienie postaci i miejsc (dzięki temu właśnie stworzył widowisko piękne i urzekające), ale przede wszystkim dał odbiorcy oczekiwany *happy end*, pokazując, że tylko w teatrze i tylko tak długo, jak podniesiona jest kurtyna, wszystko staje się możliwe. Nawet inne, lepsze zakończenie znanej historii. Ale jest to możliwe tylko w teatrze, co podkreśla obecność aktorów, teatralnych fragmentów przestrzeni, chwytów typowych dla przedstawienia, kostiumów i rekwizytów. Dobitnie świadczy o tym ostatnia wypowiedź Chładiejka, przypominająca publiczności, że: „przedstawienie skończyło się szczęśliwie”. Było to więc tylko widowisko, po którym trzeba — jak chciał tego Jewreinow — wrócić do rzeczywistości. Po opadnięciu kurtyny widz wróci do niej. Przed jego oczami toczyła się historia teatru pierwszego trzydziestolecia XX wieku, dla którego *Pchła* została przeznaczona. Obejrzał bajkę, w której idea teatru stała się jego codzienną praktyką.

²¹ S. P o w o ł o c k i: *Jewreinow i jego twórczość*. Cyt. za: K. B r a u n: *Wielka Reforma Teatru...*, s. 140.

Adlig Schwenkitten w kontekście Aleksandra Sołżenicyna poszukiwań formalnych

Monika Sidor

ABSTRACT: The article presents a particular aspect of Aleksandr Solzhenitsyn's approach to the issue of literary genre. The article is based on a 24-hour novel *Adlig Schwenkitten*, whose characteristic features are illustrated against other Solzhenitsyn's subgenres as well as his critical essays. The 24-hour novel functions here as a story of a certain historical time. Moreover, it serves as an example of artistic quest attempted by Solzhenitsyn as well as a form that provides links between many of Solzhenitsyn's genre suggestions.

KEY WORDS: historical fact, novel, genre, historical novel

Adlig Schwenkitten należy do tych utworów w spuściźnie Aleksandra Sołżenicyna, które dotychczas nie były obiektem badania polskich uczonych. Dzieło to powstało w roku 1998, czyli 5 lat po powrocie „pustelnika z Vermont” do ojczyzny. Sołżenicyn był wówczas już dobrze znany czytelnikom polskim, a w obiegu literaturoznawczym funkcjonowały polskie opracowania monograficzne twórczości pisarza¹. Mimo wielkiego autorytetu, którym autor *Archipelagu Gułag* cieszył się w Polsce, i wzmożonego zainteresowania jego wcześniejszą twórczością, demaskującą zbrodnie systemu komunistycznego, działalność społeczną i literacką Sołżenicyna po roku 1994 pozostała właściwie poza spektrum badawczym polskich uczonych, choć jego późne utwory dość szybko zostały przełożone na język polski i doczekały się polskich wydań. Pominięcie w polskich badaniach literaturoznawczych tych dzieł można, jak się wydaje, tłumaczyć zupełnie specyficznym charakterem owej twórczości, która dotykała innych tematów i przedstawiała noblistę w odmiennym świetle — nie jako świadka i historyka nadużytej władzy sowieckiej, nieprzejednanego wroga komunizmu, bohatera samotnie walczącego przeciwko bezdusznemu systemo-

¹ Zob. S. P o r e b a: *Aleksander Sołżenicyn*. Katowice 1992; L. S u c h a n e k: *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta*. Kraków 1994.

wi, lecz jako pisarza moralistę, odnajdującego w historii i kulturze Rosji wskazówki dydaktyczne dla przyszłych pokoleń. Ta strona twórczości Sołżenicyna była od dawna znana i wysoko oceniona już przez komitet noblowski w roku 1970, lecz wydaje się, że w Polsce, która przecież jako pierwsza spośród państw bloku socjalistycznego wyrwała się z ideologicznego uśpienia, a potem przechodziła trudny okres transformacji wielu sfer życia, największe zainteresowanie budziła literatura rozliczeniowa i wątek łagrowy. Niedocenienie bądź nawet ignorowanie pewnych aspektów pisarstwa Sołżenicyna w naszym kraju wiązało się, oczywiście, nie tylko z naturalną inercją odbiorców, którzy nie od razu byli w stanie przyjąć odmienne przesłanie znanego wcześniej pisarza, ale także z szeregiem innych okoliczności. Po triumfalnym powrocie do Rosji autor *Jednego dnia Iwana Denisowicza* jednoznacznie odrzucił propozycje działalności politycznej i z wielką aktywnością począł pracować nad moralną odnową swojej ojczyzny. Ten w istocie archaiczny i trudny do zaakceptowania we współczesności status pisarza, który zamyślił dla siebie Sołżenicyn, oraz jego nieprzejednane opinie na temat przyszłości poszczególnych części byłego ZSRR doprowadziły do spadku zainteresowania jego osobą i twórczością². Uwzględniwszy tę okoliczność, a także ogromną dynamikę uwolnionego spod dyktatury realizmu socjalistycznego procesu literackiego w Rosji, można w jakiś sposób uzasadnić fakt, że późna twórczość Sołżenicyna, w tym *Adlig Schwenkitten*, nie doczekała się w Polsce oddzielnych analiz³. Nie znaczy to jednak, że spuścizna ta nie zasługuje na badanie. Dzieła napisane po 1994 roku w żaden sposób nie mogą być uznane za drugorzędne czy poboczne, gdyż dopełniają w znaczący sposób wcześniejsze dokonania twórcze Sołżenicyna. Między innym świadczą o ogromnym zainteresowaniu autora *Zagrody Matryony* zagadnieniem formy literackiej. Różnorodne rozwiązania stylistyczne i kompozycyjne stosowane przez Sołżenicyna w jego utworach są na ogół znacznie rzadziej przedmiotem analiz naukowych niż zagadnienia tematyczne lub zawartość ideowa. Wielu badaczy twórczości pisarza podkreśla walory formalne jego dzieł i ich różnorodność gatunkową, Sołżenicyn dał się bowiem poznać jako autor obszernych powieści oraz miniatur prozatorskich, scenarzystą, dramaturg i poeta. Wiadomo, że nie we wszystkich gatunkach twórca osiągnął najwyższy poziom literacki, co zresztą sam zauważał. Dlatego też jego dzieła dramatyczne czy poetyckie nie zyskały uznania krytyków i literaturoznawców. Zawężenie pola widzenia do samej tylko prozy pozwala jednak dostrzec, jak wielki był zakres form literackich wykorzystanych przez pisarza. Jest on bliski i klasycznej

² I d e m: *Aleksander Sołżenicyn. Dramat w czterech odsłonach. Na okoliczność śmierci pisarza*. „Slavia Orientalis” 2008, nr 4, s. 458—461.

³ Zob. M. S i d o r: *Адлг Швенкиттен» Александр Солженицына в контексте повсков жанра*. В: *Пушкинские чтения 2012, Живые традиции в литературе, жанр, автор, герой, текст*. Ред. В.Н. С к в о р ц о в. Санкт-Петербург 2012, s. 124—130. W artykule wykorzystana będzie polska wersja tego tekstu.

powieści dziewiętnastowiecznej, i nurtowi socrealistycznemu, ale także nowoczesnym tendencjom najnowszej literatury światowej. Z tego względu o Sołżenicynie mówi się jednocześnie jako o „żywym klasyku” czy „antyradzieckim pisarzu radzieckim”, a Lew Łosiew zaliczał autora *Czerwonego Koła* nawet do grona postmodernistów⁴. Wszystkie te próby zakwalifikowania działalności literackiej pisarza do jakiegoś nurtu lub do określonej szkoły można podsumować słowami samego pisarza, który w 1983 roku twierdził, że odwołuje się do starych tradycyjnych form wyrazu, wykorzystując je w nowy sposób⁵.

Warto w tym kontekście zatrzymać się na owych modyfikacjach, których przykładem może być właśnie *Adlig Schwenkitten*, określony przez autora w podtytule jako „powieść jednodobowa”. Nie po raz pierwszy Sołżenicyn zdecydował się na rozszerzenie tradycyjnej nomenklatury gatunkowej. Przed napisaniem *Adlig* w jego dorobku były przecież już: „okruchy”, „opowieść w określonych odcinkach czasowych” lub „próba dochodzenia literackiego”. W tym przypadku specyfikacja gatunkowa, mimo że przykuwa uwagę potencjalnego odbiorcy, nie wymaga jednak, jak się wydaje, dodatkowych wyjaśnień. Określenie „powieść jednodobowa” pozwala czytelnikowi, nawet niezbyt obytyemu w teorii gatunków literackich, dokładnie zorientować się w warstwie temporalnej utworu. Pisarz nie dodaje zaś żadnych komentarzy, które zakłóciłyby ten pierwotny odbiór podtytułu, dlatego początkowo wydaje się, że zawężenie zakresu temporalnego fabuły jest jedynym uzasadnieniem wprowadzenia szczegółowej informacji o przynależności gatunkowej.

W rzeczy samej akcja analizowanego utworu ogarnia zdarzenia rozgrywające się w ciągu jednej doby. Tytuł utworu stanowi nazwę miejscowości, czyli miejsca akcji, a podtytuł informuje o czasie wydarzeń. W okolicach miejscowości *Adlig Schwenkitten*, podczas drugiej wojny światowej należącej do terytorium Prus Wschodnich, planowana była ofensywa armii niemieckiej na pozycje świeżo zajęte przez armię radziecką. W takim razie już w tytule i podtytule Sołżenicyn określa chronotop utworu. Zestawienie informacji w jakiś sposób nawiązuje do Sołżenicynowskich rozmyślań na temat gatunków twórczości literackiej. Pisarz posługuje się tu określeniem głównym «повесть», właściwie niewydzielonym w polskiej praktyce literaturoznawczej, odpowiadającym gatunkowi pośredniemu między powieścią i nowelą. W literaturoznawstwie rosyjskim także zasadniczo brak wyrazistych cech dystynktywnych dla tej formy literackiej. Według współczesnego teoretyka literatury Valentina Chalizeva określenie «повесть» informuje o przynależności utworu do epiki i lokuje go wśród dzieł „o średniej objętości tekstu, mniejszej niż powieści i większej niż noweli”⁶. Zgodnie zaś z klasyczną definicją encyklopedyczną

⁴ А.В. Урманов: *Поэтика прозы Александра Солженицына*. Москва 2000, s. 33.

⁵ А. Солженицын: *Тот выстрел решил судьбу России. Из интервью с Бернаром Пиво для французского телевидения* [on-line]. <http://www.rg.ru/2010/12/10/solzhenicyn.html>.

⁶ В.Е. Хализев: *Теория литературы*. Москва 1999, s. 320.

w gatunku tym: «тяжесть переносится нередко на статические компоненты произведения — положения, душевные состояния, пейзажи, описания и т. п. Сами действенные моменты приобретают в ней как бы скульптурный характер, застывают в точке высшего напряжения, ибо единого сквозного действия нет, эпизоды нередко следуют друг за другом по принципу хроники»⁷. Precyzja tego określenia nie zadowala jednak Sołżenicyna, dla którego przynależność gatunkowa jest kwestią niezwykle ważną. Pisarz dał temu wyraz w swoim utworze autobiograficznym *Bodło cieleń dąb*. Tekst ten — opatrzony zresztą również doprecyzowującym podtytułem: „szkice z życia literackiego” — jasno pokazuje, że sprawy związane z formowaniem się dzieła od zamysłu literackiego do jego formy finalnej, etapy powstawania, okoliczności wydania czy dzieje zmagania z cenzurą, często również zasługują na uwagę. W wypowiedzi metaliterackiej pisarz przekazuje swój pogląd na naturę gatunku pośredniego:

Повесть — это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательно протяжённость во времени⁸.

Autor szkiców wyjawia więc swoją gruntowną wiedzę na temat specyfiki poszczególnych gatunków literackich i głęboką świadomość potrzeby ich zachowania, a zarazem dostrzega konieczność ich dopełnienia i doprecyzowania. W tym zachowaniu nie widać jednak sprzeczności, jeśli przypomnimy, że przed Sołżenicynem wielu pisarzy, z Lwem Tołstojem na czele, zauważało w klasycznej systematyce gatunków zarówno pomoc, jak i przeszkodę twórczości literackiej⁹. Modyfikacje dokonane przez autora *Zagrody Matriony* do nomenklatury gatunkowej są w takim świetle wprowadzeniem w czyn dawnych postulatów pisarzy klasyków. Wobec tego, że w literaturze współczesnej podobne tendencje wyraźnie się nasiliły, można — za rosyjskim literaturoznawcą Sergiejem Czupyrinem — uznać powieść jednodobową za „subgatunek”¹⁰, pamiętając jednak, iż motywacją Sołżenicyna nie jest zerwanie z tradycją, ale jedynie dążenie do precyzji. Pisarz podkreślał bowiem, że jego innowacje gatunkowe nie są podyktowane koncentracją na formie czy chęcią skomplikowania procesu odbioru, lecz zostały wymuszone przez treść dzieła. Nie modyfikacje

⁷ *Литературный энциклопедический словарь*. Ред. В.М. Кожевников, П.А. Николаев. Москва 1987, s. 280.

⁸ А.И. Солженицын: *Бароля телёнок с дубом. Очерки литературной жизни*. Париж 1975, s. 31.

⁹ Пор. С.А. Саламова: *Суждения Л.Н. Толстого о жанрах романа, рассказа и драме в дневниках и записных книжках конца XIX века*. В: *Литература XX века. Итоги и перспективы изучения*. Ред. Н.Н. Андреева, Н.А. Литвиненко, Н.Т. Пахсарьян. Москва 2007, s. 90—91.

¹⁰ С. Чупринин: *Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям*. Москва 2007, s. 149.

formy pociągają więc za sobą sposób segregacji materiału, lecz sam wybór tematu utworu wymaga zastosowania określonych zabiegów porządkujących¹¹. W celu określenia specyfiki owej nowej formacji warto zwrócić uwagę na to, jakie cechy utworu literackiego interesują pisarza w pierwszej kolejności. Przypomnijmy, że dla samego tylko zrelacjonowania wybranego epizodu wojennego pisarz mógłby się posłużyć dość rozpowszechnionym w literaturze radzieckiej gatunkiem powieści wojennej, np. w wersji tzw. „pokolenia oficerów”. Niebagatelne znaczenie ma także fakt, że autor w incipicie zaznaczył, że *Adlig Schwenkitten* dedykowany jest „pamięci majorów Pawła Afanasjewicza Bojewa i Władimira Konratiewicza Bałujewa”¹², którzy później występują jako postaci fabuły. Wykorzystanie nazwisk realnych bohaterskich żołnierzy II wojny światowej i memorialna uwaga na wstępie dzieła wzmagają prawdopodobieństwo przedstawionego świata i podnoszą rangę utworu niemal do świadectwa historycznego. Można więc przypuszczać, że autor powieści jednodobowej stawiał zamyślonemu przez siebie gatunkowi wyjątkowe cele. Przypuszczenia te zostają potwierdzone w swoistym cyklu krytycznym pod wspólnym tytułem *Kolekcja literacka*. W tekstach tych autor *Zagrody Matryony* wchodząc w rolę uważnego czytelnika, w sposób pośredni wskazuje zasady, którym pozostaje wierny we własnej twórczości literackiej. Jako krytyk Sołżenicyn jest niezwykle systematyczny i skrupulatny, rozpatrując poszczególne elementy struktury omawianych dzieł. Rozpoczyna zwykle od tych cech badanych utworów, które — za Umberto Eco — można nazwać *intentio auctoris*. Sołżenicyn bowiem przyznaje, że zawsze chce dotrzeć do głównej idei dzieła i ustalić zadanie, jakie postawił przed sobą autor¹³. Przykładowo, komentując opowiadanie *Słońce martwych* Iwana Szmielowa, Sołżenicyn zauważa przede wszystkim niezwykłą plastyczność obrazów i kondensację wydarzeń, a przy analizie epepei Marka Ałdanowa *Źródła* — obfitość postaci historycznych. Posługując się wyznaczonym przez Sołżenicyna sposobem podejścia do dzieła, wypada zauważyć, że w utworze *Adlig Schwenkitten* zauważalny jest ogromny dynamizm i napięcie charakterystyczne dla okresu wojennego. Ocenę tę prowokują choćby pierwsze wersy powieści jednodobowej:

В ночь с 25 на 26 января в штабе пушечной бригады стало известно из штаба артиллерии армии, что наш передовой танковый корпус выбрался к балтийскому берегу¹⁴.

W dalszej części utworu życie żołnierzy zostało odwzorowane z uwzględnieniem najdrobniejszych szczegółów: z precyzyjnymi określeniami pozycji

¹¹ G. N i v a t: *Fenomen Sołżenicyna*. Tłum. A. D w u l i t. Z rosyjskiego fragmenty dzieł Sołżenicyna niepublikowane w języku polskim przełożył J. G o n d o w i c z. Łódź 2011, s. 190.

¹² А.И. С о л ж е н и ц ы н: *Собрание сочинений в 30 томах*. Т. 1. Москва 2006, s. 487.

¹³ Р о г. Л. С а р а с к и н а: *Александр Солженицын*. Москва 2009, s. 853

¹⁴ А.И. С о л ж е н и ц ы н: *Собрание сочинений...*, s. 487.

i przemieszczeń poszczególnych oddziałów, detalami topograficznymi czy komentarzami technicznymi, zrozumiałymi zapewne jedynie dla znawców sztuki wojennej. Od pierwszych chwil akcji pisarz wprowadza czytelnika w konkretny czas historyczny i udziela informacji na temat roli narratora — nieznanego świadka wydarzeń, nieujawniającego swoich emocji ani stosunku do przedstawianej rzeczywistości, lecz zdolnego wniknąć w myśli czy sny bohaterów. Jego status nie zmienia się do końca utworu. Priorytet wymiaru czasowego zostaje zmanifestowany poprzez strukturę powieści, która dzieli się na 24 części, odpowiadające podziałowi doby na godziny. Nasylenie narracji detalami nie zmniejsza wrażenia ogromnego tempa akcji, która obejmuje ciągłe zmiany scenarii, szybkie pojawianie się nowych obrazów i nowych epizodów. Sołżenicyn dąży do tego, aby przedstawić prawdziwą historię, lecz nie w formie narracji historycznej, ale bezpośredniej relacji, która mogłaby odzwierciedlić życie w jego dynamice, żywą, pulsującą realność konkretnych ludzi. W tym niekonwencjonalnym zamyśle artystycznym można dostrzec podobieństwo między „powieścią jednodobową” i „opowieścią w oddzielnych odcinkach czasowych”, którym to określeniem nazywa Sołżenicyn *Czerwone Koło*. Ów wielki cykl prozatorski miał ukazać *in statu nascendi* radykalne zmiany, jakim uległa Rosja w początkach XX wieku. Sam Sołżenicyn przedstawiając fabułę *Czerwonego Koła*, twierdził, że oddaje ono „ruch Rosji w wichrze rewolucyjnym” i w odróżnieniu od „zwykłych powieści opiera się nie na trzech—pięciu bohaterach czy kilku niewielkich miejscach akcji, lecz ogarnia za jednym razem setki postaci”¹⁵. Wybraną dla wielotomowej epepei metodę „punktów węzłowych” Sołżenicyn charakteryzował w następujący sposób:

я выбираю малые отрезки времени, — по две недели, по три недели, — где или происходят наиболее яркие действия или закладываются решительные причины событий¹⁶.

Georges Nivat objaśnia zaś decyzję artystyczną pisarza w następujący sposób:

То есть время отмерено, ограничено, потому что передать его полностью было никак нельзя. Эти густые 6600 страниц могут лишь уловить динамику, вскрыть внутреннюю цепную реакцию исторического времени¹⁷.

W przytoczonych określeniach Sołżenicynowskiego subgatunku nie sposób nie dostrzec także cech bliskich słynnej „próbie dochodzenia literackiego”, jaką

¹⁵ I d e m: *Спасённое интервью* [on-line]. http://www.solzhenitsyn.ru/video/index.php?ELEMENT_ID=1334.

¹⁶ Ibidem. Тум. — М.С.

¹⁷ Ж. Н и в а: *Поэтика Солженицына между «большими» и «малыми» формами*. «Звезда» 2003, № 12, s. 143.

był *Archipelag Gulag*. Celem tamtych procedur pisarskich było — według autora — «восстановить историю в её полноте, в её многогранности»¹⁸. Przedstawione podobieństwo różnych form pośrednich obmyślonych przez Sołżenicyna nie jest przypadkowe, gdyż — jak podkreślają znawcy twórczości „pustelnika z Vermont” — wszystkie one stanowią odmianę dwudziestowiecznej powieści historycznej w różnych stadiach rozwoju¹⁹. Sam Sołżenicyn zresztą w różnych wypowiedziach przyznawał, że zajmuje się pisaniem powieści historycznych²⁰. Należy jednak podkreślić, że autor *Czerwonego Koła* dostrzegał kardynalne różnice między poszczególnymi subgatunkami. Konieczność wydzielenia nowych, pośrednich form powieściowych z wielką erudycją motywował względami kompozycyjnymi lub strukturalnymi. Mówiąc np. o „dochodzeniu literackim”, podkreślał specyfikę zastosowanego punktu widzenia, „oka artysty”, który może wiedzieć więcej i sięgać głębiej w poszukiwaniu przyczyn wydarzeń²¹. Natomiast w klasycznej powieści historycznej powinien — według Sołżenicyna — dominować historyczny punkt widzenia. Historyk operuje jedynie materiałami dokumentalnymi i swoją relację opiera wyłącznie na faktach. W konsekwencji historia odtworzona w tradycyjnej wersji gatunku, będąca z reguły jedynie tłem dla perypetii bohaterów, osadzona jest w większym stopniu na kanonicznej wersji dziejów, opracowanej i uznanej przez historyków. Formy pośrednie takiej powieści dopuszczają uzupełnienia artystyczne wydarzeń historycznych, niezależnie interpretują teksty źródłowe i lepiej oddają istotę zmian dziejowych.

Wiadomo, że za kanwę dla utworu *Adlig Schwenkitten* posłużyły wydarzenia, w których Sołżenicyn osobiście brał udział. Spojrzenie artysty złączyło się w tym przypadku ze spojrzeniem świadka i uczestnika przedstawianych wypadków. Warto w tym miejscu zauważyć, że w artykule *Chwyty epopei*, gdzie Sołżenicyn wypowiadał się na temat powieści historycznych Marka Ałdanowa i Wasilija Grossmana, pisarz ostro skrytykował często stosowaną przez Ałdanowa narrację z punktu widzenia przypadkowego świadka wydarzeń. Według Sołżenicyna taki świadek odwraca uwagę czytelnika od wydarzeń i podważa jego wiarę w prawdziwość przedstawianej historii²². W fabule *Adlig Schwenkitten* występują więc postaci historyczne, które autor utworu spotkał podczas

¹⁸ А. Солженицын: *Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе»*. Лондон, 25 февраля 1976 [on-line]. http://www.gramotey.com/?open_file=1269049778#ТОС_idm140015104721360.

¹⁹ Н.М. Щедрина: *«Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века*. Москва 2010, s. 14.

²⁰ А. Солженицын: *Из телеинтервью компании CBS, (Интервью ведёт Уолтер Кронкайт), Цюрих, 17 июня 1974*. <http://www.likebook.ru/books/view/79247/?page>

²¹ I d e m: *Телеинтервью компании Би-Би-Си в связи с выходом книги «Ленин в Цюрихе»...*

²² I d e m: *Приемы эпopeй: «Из литературной коллекции»*. «Новый мир» 1998, № 1, s. 177.

wojny, oraz postaci fikcyjne, których życiorysy powstały z reguły poprzez modyfikacje kilku historii życiowych. W każdym jednak przypadku pisarz dokłada starań, aby wszystkie wydarzenia przedstawione zostały w sposób jak najbardziej bezpośredni i prawdopodobny. Z tego względu we wstępnej części utworu, tuż po radosnej informacji o udanej operacji oddzielenia Prus Wschodnich wraz z pozostającymi na tym terenie wojskami wroga od głównych sił niemieckich, narrator bezpośrednio przechodzi do dość zaskakującego epizodu zatrucia dużej części triumfującego oddziału radzieckiego spirytusem metylowym. Ów dysonans wywołuje wrażenie prawdy życiowej i wszystkie wydarzenia zyskują należny, życiowy kontekst. Chwył Solżenicyna jest tym bardziej uzasadniony, że później owo zatrucie będzie miało poważne konsekwencje dla losów większej części armii. Marginalne wypadki, o których nie wspomina się w raportach i które przemilcza się w materiałach dokumentalnych składają się — według Solżenicyna — pospołu z wydarzeniami wielkiej rangi na mozaikę prawdziwej historii. Specyficznym chwytem autora *Adlig Schwenkitten* jest właśnie ujawnianie związków między różnymi faktami, łączenie oddalonych zdarzeń, wydobywanie na jaw poważnych konsekwencji drobnych pomyłek czy mało istotnych zbiegów okoliczności. Wszystkie tego typu szczegóły są więc umiejętnie wyjawione i wyrażenie przedstawione w rozwoju fabuły utworu. Małe detale z czasem stają się zaczątkiem poszczególnych epizodów, z których każdy odgrywa jakąś rolę w ogólnym obrazie jednego wojennego dnia. W ten sposób powieść jednodobowa wyróżnia się specyficzną „skończonością”, wykończeniem w sferze kompozycji i treści. Przykładowo, pomysł pułkowego oficera politycznego, aby odciąć łączność ze sztabem i ukryć fakt samowolnego spędzenia nocy na poprzednim miejscu, pomaga wyjaśnić, dlaczego później, w krytycznym momencie, okrążeni żołnierze nie mieli łączności z dowództwem. A myśl, która ledwie przemknęła przez głowę Wieriesowoja w czasie rozmowy z komisarzem Wyżlewskim i kapitanem Tarasowem: «если смершовец что-то советует — так не он же и стукнет?»²³, stanowi zapowiedź późniejszej zbrodni popełnionej przez Tarasowa na jeńcu wojennym. W podobnym kluczu należy rozumieć szereg innych wydarzeń: sen Bałujewa, w którym major widzi wyraźnie i blisko swoją matkę, jest jednoznaczną odpowiednią jego bliskiej śmierci w boju.

Solżenicyn często odwołuje się także do powtórzenia szczegółu, który zamierza uwypuklić. Podobne detale, myśli czy aluzje mogą pojawić się kilkakrotnie w różnych miejscach fabuły w skojarzeniu z innymi emocjami bohaterów i najwyraźniej w oczekiwaniu na odmienne reakcje czytelnika. W jednym z pierwszych rozdziałów narrator jakby mimochodem rzuca informację, iż uruchomiono linię telefoniczną. Wiadomość ta nie odgrywa żadnej roli w fabule, aż do następnego rozdziału, kiedy to pojawia się wzmianka, że linia ta została

²³ I d e m: *Собрание сочинений...*, s. 494.

przerwana. Sołżenicyn w ten sposób wydziela ważne momenty łańcucha zdarzeń, wyczuła percepcję czytelnika na odbiór szczegółów, wprowadzając go w ten sposób w realia życia wojennego. Na skutek powtórzenia niektórych detali pisarz uczy dostrzegania możliwych konsekwencji nawet drobnych zdarzeń. Sołżenicyn dba o to, aby nigdzie nie była naruszona diachronia i specyficzna logika wydarzeń. Wszystkie sytuacje, które rozgrywiają się w ramach fabuły są zasygnalizowane wcześniej w ramach tej samej opowieści, więc ciąg przyczynowo-skutkowy jest w utworze Sołżenicyna nienaruszalny i kompletny. Można tę cechę uznać za kolejny dowód na to, że prawdopodobieństwo albo nawet prawda historyczna jest głównym kryterium wyborów artystycznych pisarza. Narrator nigdy nie wybiega do przodu, a jeśli już przywołuje jakiegokolwiek epizody z przeszłości, to jedynie po to, aby ubogacić portret psychologiczny bohaterów. W tym miejscu warto także zauważyć, że w utworze nie ma jednej dominującej postaci, która zasługiwałaby na miano głównego bohatera. Pod tym względem również Sołżenicynowski podgatunek odróżnia się od klasycznej powieści. Jedna postać skoncentrowałaby na sobie uwagę czytelnika i mogłaby odwieść od istoty przesłania utworu, czyli od rozwoju wydarzeń historycznych. Takie podejście przypomina rozważania autora *Kolekcji literackiej* o utworach Grossmana i Ałdanowa. Sołżenicyn wyraża tam opinię, że w eposach nie jest potrzebny główny bohater, gdyż losy pojedynczych osób nie mają większego znaczenia w zestawieniu z wielką historią. Ideał eposu Sołżenicyn widzi więc np. w takiej formie, gdzie:

единичные судьбы персонажей не столь уж центральны, не столь даже важны, не ими замыкается обзор, но поднимается выше — к событиям эпохи, целой страны, к лицам уже не сочиненным, а историческим, и к действиям их в реальных событиях²⁴.

Trzeba przyznać, że Sołżenicyn osiąga taki efekt w swojej powieści jednodobowej. Jego literacka prezentacja Toplewa, Bojewa, Bałujewa, Gusiewa, Weresowaja, Wyżlewskiego czy Tarasowa zdradza, że postaci te mimo swoich unikalnych cech, przede wszystkim mają tworzyć galerię ludzkich charakterów i losów na wojnie. Sołżenicyn z reguły nie poświęca zbyt wiele czasu na dogłębną charakterystykę owych osób, lecz nawet niewielka doza informacji wystarcza, aby zakreślić specyficzną ludzką panoramę wojny, odzwierciedlić spektrum postaw i ideałów. Pisarz przekazuje pewien klimat wojny i specyfikę percepcji żołnierza, który czasem, podczas krótkiego spotkania z drugim człowiekiem musi określić, czy można mu zaufać, a podporządkowując się dyscyplinie wojskowej, bez wahania powierza swoje życie nieznanemu dowódcy. Właśnie w ten sposób sklasyfikowane są postaci występujące w utworze. Sołżenicyn nie wchodzi zbyt głęboko w psychologię bohaterów, dzieli ich na

²⁴ I d e m: *Приемы эпопей...*, s. 172.

podejrzanych i tych, którzy są godni zaufania. Narrator przybliży historię tylko niektórych osób występujących w fabule. Na ogół ogranicza się do tych informacji, które mogą mieć znaczenie dla rozwoju wydarzeń dotyczących większej grupy ludzi lub potęgują dramatyzm sytuacji. Przykładowo, bogatsza charakterystyka psychologiczna majora Bałujewia zostaje później uzasadniona jego dramatyczną śmiercią na polu walki. Wykraczająca zaś poza niezbędne minimum prezentacja majora Bojewa podkreśla jego doświadczenie wojskowe i odpowiedzialność życiową.

Jeden z wielu wojennych dni na względnie niewielkim odcinku długiego frontu staje się więc dla Sołżenicyna całym miniaturowym światem, który jest zrozumiały nawet bez dodatkowego kontekstu. W tych okolicznościach trudno nie wspomnieć o podobieństwie badanej powieści do zabiegów wykorzystanych w literackim debiucie pisarza *Jeden dzień Iwana Denisowicza*. Uważna lektura jednodniowej powieści pozwala także dostrzec w niej metaforę życia żołnierza lub rozszyfrować związki przedstawionych wydarzeń z innymi epizodami II wojny światowej. W ten sposób *Adlig Schwenkitten* można interpretować jako utwór poświęcony konkretnemu faktowi historycznemu, jako skondensowany obraz całej wojny lub uniwersalne rozważania o życiu człowieka, rzuconego w wir wielkich wydarzeń. Tak różnorodne rozumienie dzieła jest możliwe, jak się wydaje, właśnie dzięki temporalnemu ograniczeniu ram powieści, a co za tym idzie — także niestandardowemu określeniu gatunkowemu. Prawdziwa historia, która legła u podstaw powieści jednodobowej, została przedstawiona przez Sołżenicyna w komentarzach do utworu oraz w szkicach *Wpadło ziarno między żarna*. Porównanie różnych wersji tego samego wydarzenia historycznego pozwala wysnuć wniosek, że wysiłek pisarski w utworze *Adlig Schwenkitten* jest nastawiony nie tylko na to, aby zobrazować przeszłość, lecz także na to, aby rozszerzyć relację, nie oddalając się od prawdy historycznej. W ten sposób *Adlig Schwenkitten* jako powieść jednodobowa łączy w sobie cechy wielu różnych Sołżenicynowskich subgatunków, a jednocześnie podkreśla literackie odniesienie do narracji historycznych. Wszystko, co pisarz przedstawił w owym dziele, jest prawdziwe, lecz nie z tego powodu, że odpowiada faktom z historii, lecz dlatego, że jest świadectwem literackim. Takie zaś świadectwo ma moc odtwarzania przeszłych wydarzeń i przemiany odbiorcy w prawdziwego ich uczestnika.

Miasto umarłe w sztuce Niny Sadur *Lotnik*

Marta Niedziela-Janik

ABSTRACT: The article is devoted to one of the last dramas by Nina Sadur. The author of the article, pointing to the senses included in the work, makes use of the writer's ideas, investigates dependency of Sadur's literary views on her individual opinions. The author of the paper tries to determine the role biographical events played in Sadur's writings by using the topic of a city as an example. The picture of Moscow that is shown in the drama can be compared to the literary myth of Saint Petersburg, which was created by Alexander Pushkin. Contemporary Moscow depicted as a phantom city shows its dark and tragic look, which is close to the worldviews of Sadur.

KEY WORDS: Sadur, Moscow, city, the present, danger

Nina Sadur należy do grona tych twórców dramatu, których utwory — z jednej strony — są źródłem inspiracji dla badacza, z drugiej jednak — ciągle stanowią niezbadaną kartę, a poświęcone im opracowania nie pojawiają się zbyt często. Owa dwoistość wynika zapewne z faktu, iż jej twórczość trudno przyporządkować do jednego, konkretnego nurtu literackiego. Pisarka została zaliczona do „nowej fali” dramaturgii lat osiemdziesiątych, ponieważ jej sztuki znalazły się wśród odkryć teatralnych owego okresu. Jednak nawet wśród wielu nowości dramaturgicznych były one zjawiskiem indywidualnym, odosobnionym, znacznie wyróżniającym się na tle pozostałych. Sytuacja ta nie zmieniła się do dnia dzisiejszego. Sadur udało się stworzyć swój własny, niepowtarzalny styl. Dominantą jej sztuk stało się ukazywanie świata na poły realistycznego i na poły fantastycznego, w którym elementy „inności” odgrywają role moralizatorskie, ale przede wszystkim podkreślają idee filozoficzne, etyczne czy moralne. Chwył ten autorka zastosowała również w jednej ze swoich najnowszych sztuk — w *Lotniku* (*Лётчик*) powstałym w 2009 roku, prezentującym zagadnienia miasta, dającego się określić mianem przekłętego, martwego, miasta widma. Dramat doskonale wpisuje się w styl charakterystyczny dla Sadur. To

jednak prawdopodobnie przyczyniło się do tego, iż sztuka nie została wystawiona na deskach teatru. Reżyserzy bowiem odnoszą się do utworów autorki z pewnym dystansem: «Беспорно интересно, но знать бы, как это ставить?...»¹. Tym niemniej po zaprezentowaniu *Lotnika* przez samą Sadur w kijowskim Teatrze na Żukach spotkał się on z entuzjastycznym przyjęciem ze strony widowni oraz krytyków. Uwagę zwraca przede wszystkim język dramatu: z jednej strony poetyczny, przepełniony bólem i tragizmem, z drugiej — niepozbawiony humoru, choć często jest to „czarny humor”. Sztuka Sadur porusza zagadnienie kryzysu duchowego współczesnego człowieka, początków owej destabilizacji oraz jej prawdopodobnych skutków, a czyni to w sposób nader oryginalny i wyróżniający się, czym zdobyła sobie spore uznanie. Jeden z reżyserów związanych z Teatrem na Żukach tak scharakteryzował *Lotnika*: «Эмоции зашкаливают — очень сильное произведение... При всей абсурдности предложенных ситуаций, возникает ощущение их прямого родства с жизнью. Только всё доведено до такого предела, так обострено, что становится надреальным, приобретает почти метафизическое звучание. Мне кажется, это гениально. Смешно, трогательно, страшно... Если честно, хочется даже не плакать, а рыдать после прочтения этой вещи...»². I właśnie owa nadrealność w połączeniu z rozmyślaniami nad współczesnym życiem tworzy oryginalność twórczości Sadur, dzięki której — zdaniem krytyka Aleksandra Ciepałowa: — «эта вещь [пьеса — М.Н.-J.] гораздо выше популярной современной драматургии, имеющей лишь внешние признаки современности»³. Tak cenione przez badaczy cechy maniery twórczej autorki — „inność” i absurd określające realność — wyróżniają również *Lotnika*, w którym swoistą metaforą niszczenia tożsamości staje się miasto widmo.

Zaskakiwać może fakt, iż pisarka zdecydowała się przedstawić w tak negatywnym świetle Moskwę, gdyż w rosyjskiej tradycji, literaturze i kulturze za takie właśnie przyjęto uważać Petersburg — miasto zbudowane na kościach, którego podstawowym spoiwem stały się ludzkie cierpienia oraz śmierć. Niechlubna część historii założenia Petersburga nadała mu miano miasta przeklętego. Położenie dodatkowo negatywnie wpłynęło na jego postrzeganie przez Rosjan: „Jest to miasto, które powstało wbrew Naturze i znajduje się z nią w konflikcie, co stwarza możliwość podwójnej interpretacji miasta: z jednej strony jako zwycięstwa rozumu nad żywiołami i z drugiej jako wypaczenia porządku naturalnego”⁴. Od momentu powstania stale gromadziły się wokół niego motywy eschatologiczne, przepowiednie całkowitej eliminacji, zagłady

¹ Cyt. za: М.И. Г р о м о в а: *Русская драматургия конца XX — начала XXI века*. Москва 2009, s. 201.

² *Нина Садур познакомила харьковских театралов с «Летчиком»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://glavnoe.ua/news/n23217> [data dostępu: 27 IV 2014].

³ Ibidem.

⁴ Cyt. za: W. Т о р о р о в: *Miasto i mit*. Red. i tłum. B. Ż y ł k o. Gdańsk 2000, s. 19.

miasta, spowodowanej nieuniknionym zwycięstwem tymczasowo ujarzmionej przyrody. Żywioty, najczęściej w postaci potopu, miały w końcu zatriumfować, skazując Petersburg na zgubę: «Но чудо почти мгновенного возникновения столицы огромной империи на болотистой и негостеприимной северной почве было столь поразительно, цена этого чуда в человеческих жизнях столь велика, а личность его создателя столь экстраординарна, ни на кого не похожа, что в скорости Петербург породил и искренние восхваления, и не менее искренне проклятия мистического характера»⁵.

Jakby na potwierdzenie owego przekleństwa wiele takich powodzi nawiedziło Petersburg, nigdy jednak nie doprowadziły do upadku miasta. O jednej z nich, z 1824 roku, pisze w swoim poemacie *Jeździec miedziany* Aleksander Puszkina; ten genialny utwór dał początek literackiemu mitowi o Petersburgu. Puszkina jako pierwszy ukazał bowiem dwoistość natury nie tylko samego miasta, ale także jego założyciela, dwoistość, która ukazywała piekielność pod osłoną raju północy. To, co zapoczątkował autor *Jeźdźca miedzianego*, kontynuowali jego następcy. Wśród nich Mikołaj Gogol postrzegał Petersburg jako królestwo umarłych, gdzie dominują diabelskie siły, a ziemia w każdej chwili może pochłoniąć całe miasto. Również Fiodor Dostojewski oceniał Petersburg jako «гнилой, склизкий город», który jak dym zniknie z powierzchni ziemi wraz ze mgłą. W literackim micie petersburskim «отражена квинтэссенция жизни на краю, над бездной, на грани смерти...»⁶. Przełom XIX i XX wieku przyniósł aktualizację tematu petersburskiego w kulturze, a idea mitu stworzona przez Wiaczesława Iwanowa wyznaczyła nową rolę i miejsce także mitowi Petersburga. W twórczości symbolistów kontynuujących tradycje puszkiniowskie miasto jawi się jako naznaczone piętnem, fatum, tragizmem, jako mroczny symbol zagłady. Utwory Dymitra Miereżkowskiego, Zinaidy Gippius, Wiaczesława Iwanowa czy Andrieja Biełego, bazujące na idei petersburskiej, ukształtowanej w poprzednim wieku, ujęły ją jednak w nieco odmienny sposób, a nowatorstwem były m.in. drzemiące w Petersburgu tajemne kosmiczne siły⁷.

Petersburg na przestrzeni wieków wielokrotnie pojawiał się w utworach literatury rosyjskiej, ukazując swe złowrogie oblicza i wpływając destrukcyjnie na swoich mieszkańców, zmagających się z licznymi dylematami moralno-filozoficznymi. Dlatego właśnie zaskakiwać może fakt, iż Nina Sadur akcję swojego dramatu *Lotnik* zdecydowała się umiejscowić nie w Petersburgu, ale w jego odwiecznej rywalce — w Moskwie. Fakt ten zaznacza już na samym początku

⁵ С. В о л к о в: *История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней*. Москва 2005, s. 17.

⁶ Cyt. za: *Ibidem*, s. 19.

⁷ Więcej o zagadnieniu mitu petersburskiego w twórczości symbolistów zob. np.: I. M a l e j: *Literacki mit Petersburga w symbolizmie rosyjskim*. W: *Swoje i cudze. Kategorie przestrzeni w literaturach i kulturach słowiańskich*. T. 2: *Słowiańszczyzna Wschodnia*. Red. C. A n d r u s z k o, B. Z i e l i Ń s k i. Poznań 2005, s. 85—100.

sztuki — «Москва. Наши дни», dzięki czemu czytelnik nie ma już żadnych wątpliwości, które mogłyby się pojawić, biorąc pod uwagę opisane w sztuce wydarzenia, bardziej odpowiadające niechlubnemu literackiemu mitowi Petersburga. Autorka nie odsyła w swoim utworze do przeszłości, ukazuje obraz miasta współczesnego, początku XXI wieku, kiedy to dawna i terazniejsza stolica Rosji już ze sobą nie konkurują o miano pierwszego i najważniejszego w państwie grodu⁸. Dlaczego Sadur odcięła się od literackiej „tradycji” i wybrała Moskwę? Można jedynie przypuszczać, iż wpływ na jej decyzję miał zapewne osobisty stosunek autorki do stolicy: «Москва очень изменилась. Если в ней и оставалось какое-то очарование, индивидуальность столицы, сейчас всё рассеялось. Москва стала бизнесменом или просто перекупщиком»⁹. Moskwa dla autorki nie ma wartości sentymentalnej, choć to w niej rozpoczęła się jej kariera pisarska. Nie jest to miejsce, w którym zachowała się dawna świetność, tradycje i dziedzictwo kulturowe dawnych czasów. Dziś Moskwa dąży do upodobnienia się do reszty Europy, podobnie jak przed wiekami czynił Petersburg. Ten z kolei — zdaniem Sadur — zdołał zachować to, co zdobył na przestrzeni lat: «Петербург же сохранил, по-моему, чувство собственного достоинства. Он красив. Извините, но у нас нет такого моряка в тельняшке, от которого мне глаз не оторвать. Петербург — это интеллигентность. Это порода. В Москве породы нет»¹⁰.

Trudno rozpatrywać niezależną i często fantastyczno-mistyczną dramaturgię Sadur w oderwaniu od postaci samej autorki. Stosunkowo dużą rolę odgrywają tutaj motywy natury biograficznej, te bowiem w różnym stopniu nader często pojawiają się w utworach pisarki. Znaczenie ma również — z jednej strony — doświadczenie pisarki, z drugiej zaś — jej postawa manifestująca aktywny stosunek do zagadnień poruszanych w sztukach. Dziś rzadko kwestionuje się już sytuację ujawniania w tekście autora, szczególnie w przypadku dramaturgii, gdzie „dramaturg jest — rzecz można — jak gdyby »postacią«, która aktywnie określa odbiór utworu, konkretyzujący się już każdorazowo zgodnie z aktualnymi zapatrywaniem i sytuacją chwili, w której tekst ożywa. Kieruje procesem dekodowania znaków [...]»¹¹. Obraz autora wpisany jest w porządek konstruk-

⁸ Jako przykłady owej niezgodności posłużyć mogą humorystyczne, ironiczne, a czasem złośliwe opowiadki o obu miastach, takie jak: «Москва — старая домоседка, печет блины, глядит издали и слушает рассказ, не подымаясь с кресел, о том, что делается в свете; Петербург разбитной мальй, никогда не сидит дома, всегда одет и похаживает на кордоне, охорашиваясь перед Европой [...]». Cyt. za: В.Н. Т о п о р о в: *Петербург и петербургский текст русской литературы*. В: *Семиотика города и городской культуры. Петербург*. Ред. А.Э. М а л ь ц. Тарту 1984, s. 8.

⁹ М. З а б о л о т н я я: *Нина Садур: «... Искусство — дело волчье»*. Korzystam ze strony internetowej: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/> [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Е. В а ч о с к а: *Автор i dramaturg*. Katowice 1999, s. 23.

cyjny utworu dramatycznego, stąd też jego postawa wobec świata dramatu i teatru, wobec ukazanej rzeczywistości może stać się podstawą dla krytyka i badacza do ujawnienia, na ile jest ona implikowana realnymi poglądami pisarza. Dlatego uznać można, iż na wyborze Moskwy dla akcji swego dramatu zaważyły poglądy Sadur na temat Petersburga, miasta, w którym chciałaby zamieszkać: «Но первое впечатление, первый взгляд всегда безошибочный. Петербург — это моя вечная боль. Я никогда не смогу им насытиться. Наверно, есть еще какой-то Петербург мой, индивидуальный. Я его должна еще в себе найти»¹². Tragiczna historia Petersburga jako miasta widma nie tylko nie odstręcza Sadur, lecz w pewnym stopniu nawet przyciąga, podobnie jak pociąga ją zachwycająca architektura miasta, zwłaszcza urocze zabytkowe domy, usytuowane niedaleko centrum. Stosunek autorki do Petersburga jest bardzo osobisty, traktuje go jak tajemniczego przyjaciela, który «подходит ко мне особенно. Но очень незлобно. Лукаво. Показывает вдруг какие-то дымящиеся подворотни. Дома, безумные парадные — заброшенные и роскошные. Это сочетание убийственно»¹³. Na tak uczuciowych relacjach Sadur z Petersburgiem zaważyło już jej pierwsze z nim spotkanie. Okazało się ono najważniejsze także dla innych osób, którym miasto to stało się bliższe niż Moskwa: «Особенно важны описания первой встречи с П. [Петербургом — М.Н.-J.] — переход от неприязни (или равнодушия) к любви, от внешнего к внутреннему, от одностороннего к многоаспектному, от необязательных отношений к городу к захваченности им»¹⁴. Mimo swojej popularnej historii, mimo wizerunku miasta skazanego na zagładę, jaki zaistniał w XIX-wiecznej literaturze rosyjskiej, Petersburg potrafił uwieść wielu, w tym także Ninę Sadur.

Jaka więc jest Moskwa, o której autorka w wywiadzie wypowiada się tak negatywnie? Warto zaznaczyć, iż owa rozmowa została przeprowadzona jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, jednak — jak się okaże — nie straciła ona na aktualności. Duch miejsca związany jest tu ściśle z osobowością pisarki, doświadczającej danego miejsca i opisującej go. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na przedstawioną w dramacie topografię miasta. Autorka koncentruje się zasadniczo na jednym budynku, charakterystycznym dla Moskwy czasów Związku Radzieckiego, o którego znaczeniu dziś już praktycznie zapomniano. Jest to Dom Polarników, zbudowany — zdaniem jednego z bohaterów sztuki, Paola — według projektu samego Stalina:

И — дом до сих пор прелестен, советско-барский, с закутками для прислуги, с ответвлениями гулками в подъездах, с гордым парадным и продувным чёрным ходом, с групповыми портретами полярников в холлах, с фикусами по углам,

¹² М. Заболотная: *Нина...*

¹³ Ibidem.

¹⁴ В.Н. Топоров: *Петербург...*, s. 9.

с неозначенными нигде комнатками и ниоткуда глядящими узенько хитренько окошками... а в сумерках милого дома застряло эхо напольных часов, а вентиляционные шахты заставляют замирать чистильщика¹⁵.

Paolo opowiada o domu, który powstał specjalnie dla jego rodziny oraz rodzin innych bohaterów — polarników, by mogli mieszkać, jak na owe czasy, w warunkach nader komfortowych. Budynek był dla niego bardzo cenny, znał doskonale wszystkie jego pomieszczenia, również te ukryte, w opisie nie pominął nawet fikusów i portretów na ścianach korytarzy. Każdy, najmniejszy nawet szczegół był godzien uwagi i napomknięcia, choć okres jego świetności już dawno minął. Ten dom stanowił dla niego symbol dawnych czasów socjalistycznych. Pamięć o nich starannie pielęgnował, chociażby poprzez zawieszoną na ścianie pokoju mapę całego potężnego Związku Radzieckiego. Świat, w którym Paolo był bohaterem odznaczonym wieloma medalami, odszedł w zapomnienie, a w nowym stary człowiek nie potrafił odnaleźć swojego miejsca. Wydaje się, że upadek tego domu ma symbolizować nie tylko upadek ZSRR, ale także to, o czym Sadur wspomniała w wywiadzie — utratę przez Moskwę swojej klasy. Petersburg stara się dbać o budowle mające znaczenie dla historii miasta, natomiast Moskwa nie robi nic, by ocalić ich pamięć dla potomnych w stanie jak najbardziej nienaruszonym. Aby jeszcze bardziej wzmocnić ów przekaz, autorka wykorzystała w sztuce Dom Polarników, który rzeczywiście został wybudowany w 1936 roku na bulwarze Nikitinskim dla pracowników organizacji państwowej, zajmującej się badaniem terenów Arktyki¹⁶. Ponieważ w ówczesnych czasach polarnicy cieszyli się niemałą sławą i splendorem, porównywalnym z popularnością, jaką później zdobyli w Związku Radzieckim kosmonauci, zbudowano dla nich wspólny dom, by wraz z rodzinami korzystali z luksusów. Dziś wśród mieszkańców domu tylko córka jednego z dawnych bohaterów chroni pamięć o swoim ojcu i innych znamienitych lokatorach, a sam dom, choć ma status zabytku architektury, ze swej dawnej świetności utracił już właściwie wszystko. Na pierwszych piętrach zburzono ściany, by powstać mogły sklepy i salon piękności, a kilka lat temu na strychu lewej części domu, mimo protestów mieszkańców, zbudowano mansardę, co całkowicie zmieniło wygląd budynku. Sadur do tego stopnia pragnęła oddać rzeczywisty charakter domu oraz jego atmosferę, że wspomniała o grupowym portrecie polarników, który faktycznie wisiał w holu na pierwszym piętrze. Jego historia jest jednak równie smutna, jak historia domu — został skradziony, a później zwrócony,

¹⁵ Н. С а д у р: *Лётчик*. Korzystam ze strony internetowej: www.proza.ru/2010/06/26/833 [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁶ Rosyjska nazwa tej organizacji brzmi: Главное управление Северного морского пути (Главсевморпуть, ГУСМП). Jej członkiem, jako pierwszym w historii, udało się w 1932 roku pokonać lodołamaczem drogę z Archangielska do Oceanu Spokojnego. Po raz pierwszy stworzono wówczas mapę archipelagu wysp Ziemia Północna.

choć z licznymi uszkodzeniami (ktoś papierosami wypalił dziury w miejscach oczu bohaterów przeszłości)¹⁷. Oszepecony dom oraz obraz jednoznacznie wskazują na brak szacunku wobec swojej własnej historii. Dziś o znaczącym wkładzie zamieszkujących dom lokatorów w rozwój nauki przypominają już tylko ich wizerunki na tablicach pamiątkowych, umieszczonych na ścianie domu. O takich tablicach pisze w swojej sztuce również Sadur, po raz kolejny ukazując brak szacunku dla historii, kultury i zasług, który — jej zdaniem — charakteryzuje Moskwę oraz jej mieszkańców. Tablica upamiętniająca Paola jest bowiem niszczone z zawiści przez innego bohatera, Zinowija:

Зиновий ковьярет гвоздём профиль лётчика на мемориальной доске.
 ЗИНОВИЙ. Паоло, холера. [...]
 ЗИНОВИЙ. Лётчик-полярник, почёт ему, а он сволочь и пьяница, это все знают. (царапает). [...]
 ЗИНОВИЙ. Взятку дал в департаменте. За это его морду на стену прибили. Увековечился, хам. Холера-Паоло¹⁸.

Z ust bohatera sztuki padają słowa, przez autorkę przypisywane całemu miastu, które najchętniej zniszczyłoby, wydrapałoby wszelkie niepotrzebne już nikomu ślady przeszłości, by tym dumniej prezentować swoje nowoczesne oblicze. Wraz z ostatnimi bohaterami w zapomnienie odejdzie także dawna Moskwa.

Historia upadku Domu Polarników służy za metaforę niszczenia nie tylko Moskwy, ale przede wszystkim tożsamości społeczeństwa, utraty dawnych wartości. Tak dokładny i nacechowany emocjonalnie opis przestrzeni domu sprawia, iż zaczyna się on przekształcać w miejsce: „[...] miejsce jest pojęciem wskazującym jego osobowy, personalny charakter, inaczej niż przestrzeń, która istnieje obiektywnie i niezależnie od ludzkiego doświadczenia. Miejsce, a więc to, co ujednostkowione i namacalne [...] powstaje w miarę poznawania i nadawania wartości przestrzeni [...] Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem”¹⁹. Autorka cytowanego artykułu podkreśla, iż właśnie miejsce jest niezbędne, by mogła się ujawnić przestrzeń wewnętrzna bohatera dramatu. Miejsce jest bowiem swoistym jej przedłużeniem. Dzięki temu czytelnik ma szansę wejrzeć w intymną sferę bohatera, w jego wnętrze i dzięki temu odkryć w nim część swego „ja”. Takim właśnie miejscem jest Dom Polarników, mieszkanie Paola, co odpowiada tradycji dramatu XX wieku, w którym jednym z planów kształtowania i określania ludzkiej tożsamości był pokój. Podobnie

¹⁷ В. М и ш и н а: *Дом полярников в Москве и его жители, равные космонавтам*. Korzystam ze strony internetowej: <http://mosday.ru/news/item.php?178520> [data dostępu: 6 XII 2013].

¹⁸ Н. С а д у р: *Лётчик...*

¹⁹ Е. В а ч о с к а: *Пространство внутреннее в драматическом театре XX века*. W: *Пространство во współczesnym театrze i драматическом театrze*. Red. V. S a j k i e w i c z, E. W а ч о с к а. Katowice 2009, s. 27.

w *Lotniku* zamknięty obszar mieszkania, któremu towarzyszy poczucie oswojenia i zadomowienia sprzyja niepokojącym dręczącym Paola wspomnieniom. Powtórnie przeżywana przeszłość przywołana zostaje w formie retrospektywnego obrazu z wykorzystaniem monologu, by jeszcze silniej uzewnętrznić miniony dramat. Przestrzeń mentalna bohatera wypełniona jest wspomnieniami z okresu jego uczestnictwa w tajnej ekspedycji na daleką północ, podczas której od niechybnej śmierci ocalała go niedźwiedzica, karmiąc własnym mlekiem i ogrzewając ciałem. Nadlatujący pilot dostrzegł wystające spod zwierzęcia nogi człowieka. Mylnie odbierając całą scenę, chcąc ratować towarzysza, zastrzelił niedźwiedzicę. Ten niewielki, lecz nader emocjonalny obraz zdaje się zmieniać perspektywę z odległej na bliską. Zabita niedźwiedzica, która pomogła polarnikowi przeżyć, stoi wypchana w jego mieszkaniu, potęgując dręczącą niemożność odseparowania się od przeszłości, a także podkreślając współlistnienie w jednym miejscu obu czasów — dawnego i obecnego. unicestwienie zwierzęcia, które podarowało bohaterowi życie, zlewa się z unicestwieniem miasta, które powinno „dawać życie” swoim mieszkańcom — Moskwy.

Oczami Paola widzimy Moskwę zagrożoną podtopieniem przez podnoszący się niebezpiecznie poziom rzeki Moskwy, w tle słychać złowróżbny dźwięk pomp oraz kontenerów na śmieci, których zawartość jest wyrzucana na sąsiednie podwórka. Do mieszkania, w którym, zdawałoby się, można znaleźć schronienie i odgrodzić się od chaosu otaczającej rzeczywistości, brutalnie wdziera się świat zewnętrzny. Miasto zagrożone jest zarówno przez siły przyrody, jak i bezmyślną działalność człowieka. Jego wizerunek napawa niepokojem i smutkiem. Zauważmy analogię do Petersburga, który również był wielokrotnie podtapiany, miał także zostać zniszczony przez wodę, gdy tymczasem to Moskwie grozi niebezpieczeństwo. „Doświadczenie obcości nieprzychylnego człowiekowi świata, jak również rozpad złudzenia mocnego — substancjalnego — podmiotu, wymuszający powracające w rozlicznych wariantach pytanie: kim jestem? Destabilizacja, płynność tej wewnętrznej przestrzeni jest więc z pewnością refleksem komplikującej się rzeczywistości, oglądanej przez zagubioną i samotną jednostkę”²⁰. Paolo jest wewnętrznie rozdarty. Z jednej strony dostrzega bowiem prawdziwą naturę zmieniającego się na jego oczach miasta:

Город ещё спит, о, страшный, о древний! Полярный город моей жизни! Страшный мертвец сосёт жизнь этого города! Но человек несёт сюда мечту свою и кладёт её к красномугранитным ногам мавзолея. [...] Ты пришёл в Москву за добычей, но здесь давно уже нет солнца, здесь только ночные водоотсосы²¹.

²⁰ Ibidem, s. 30.

²¹ Н. С а д у р: *Лётчик...*

Tak negatywny wizerunek Moskwy bohater przedstawia podczas rozmowy z Szamszydem, który przyjechał do stolicy z Tadżykistanu, by zarobić pieniądze na utrzymanie rodziny. On właśnie jest jednym z wielu, którzy swoje marzenia i nadzieje złożyli u stóp Lenina, wierząc, iż ziszczą się w tak potężnym mieście. Tymczasem trafił do miejsca, gdzie praktycznie nie ma już życia, do miejsca, które powoli umiera, tracąc ostatnie siły vitalne. Współczesna Moskwa w oczach Paola bardzo się zmieniła:

Москва-река подтопляет Кремль и Дом Поляриков, оба эти строения дрейфуют на чёрных водах московской ночи, они больше не могут, они хотят уйти из города²².

Nawet historyczne budowle nie znajdują już dla siebie miejsca w zalewanej wodami rzeki stolicy — pragną odejść w przeciwieństwie do przyjeżdżających w poszukiwaniu lepszego życia ludzi. Sadur bezwzględnie rozprawia się z existencją — zresztą nie tylko w Moskwie — sytuacją, w której nowoczesność brutalnie wypiera i niszczy tradycję. Dla Paola są nią dawniej błyszczące purpurowe gwiazdy, które dziś przygasły, podobnie jak promienne niegdyś słońce. Teraźniejszość stała się dla mężczyzny obca, a „katastrofalna sytuacja »ja« »tu i teraz« zmusza do mozolnej rekonstrukcji »tam i wtedy«²³. Szamszyd stanowi dla Paola sygnał jego własnej przeszłości. Pod jego wpływem sięga wstecz, być może, by u schyłku życia zrozumieć groźną i niezrozumiałą zewnętrzną rzeczywistość, kiedyś jakże odmienną. Dominujący w sztuce nastrój oraz kolorystyka znakomicie oddają sytuację, w jakiej znalazła się Moskwa. Autorka określiła swoją sztukę mianem „nocnej” i choć akcja utworu toczy się nie tylko nocą, to chłód moskiewskiej zimy w połączeniu z szarością i mrokiem życia mieszkańców miasta idealnie wpasowują się w ów ponury kontekst. Całość dopełnia złowieszczy dźwięk pomp, które nocą próbują ocalić tonące powoli miasto.

Dla Szamszyda tradycją był bogato urządzone rodzinny dom na wsi w Tadżykistanie. Musiał go opuścić po tym, gdy system kanałów nawadniających pola bawełny, przy którego obsłudze pracował, został zniszczony, najprawdopodobniej w wyniku wojny domowej, choć tego możemy się tylko domyślać. Bohater zmuszony był więc przyjechać do Moskwy, by zarobić pieniądze, które wysyłał swojej żonie i córkom. Mężczyzna ze wzruszeniem wspominał swoje dawne życie mechanizatora, bogato urządzone wnętrze domu oraz pewną szansę, o której świadczyły lekcje angielskiego jego córek. Miał nadzieję, że dzięki pieniądзом zarobionym w Moskwie jego rodzina znów będzie mogła żyć w szczęściu i dobrobycie, jednak miasto nie okazało się dla niego przyjazne, został bowiem stróżem odgarniającym śnieg z podwórka Domu Polarników.

²² Ibidem.

²³ E. Wachocka: *Przestrzenie wewnętrzne...*, s. 33.

Jego upadek materialny oraz moralny był tak znaczny, iż zaproszony przez Paola na herbatę niepostrzeżenie podkraść z cukiernicy kostki cukru i chował je za brudną koszulę. Jedyne, co mu pozostało, to wspomnienia dawnego szczęśliwego życia na wsi. Moskwa nie potrafi pomóc ani swoim dotychczasowym, ani nowym mieszkańcom, zbyt pochłonięta — jak określiła to Sadur — бизнесом. Pragnie — jak pokaże zakończenie sztuki — stać się przede wszystkim niezwyciężoną potęgą. Na skutek owych dążeń wszyscy skazani są na powolne zatapianie wraz z Kremlm i Domem Polarników, choć niewielu dostrzega to zagrożenie. Wyparcie się przeszłości, niepamięć o minionych czasach i tradycjach, ciągłe dążenie do zwiększania znaczenia swojej pozycji mogą doprowadzić do katastrofy, dlatego nie należy — jak pokazują opisane w sztuce wydarzenia — pozwolić, by przeszłość pozostała jedynie szczęśliwym wspomnieniem, nie można całkowicie „usuwać” jej z teraźniejszości.

Z jednej strony Paolo wypomina współczesnej Moskwie jej przewinienia, z drugiej — nadal jest dzielnym bohaterem ZSRR, patriotą, który składał przysięgę samemu Stalinowi, że do śmierci dochowa tajemnicy dotyczącej tajnej misji, w której uczestniczył podczas II wojny światowej na dalekiej północy. Nie potrafi więc wyzbyć się szacunku dla swej stolicy tak, jak udało się to kolejnym pokoleniom:

Знай, глупый дворник, тьмы народов пройдут и канут, но этот город стоять будет! Убиваемый и бессмертный. Унижаемый и надменный. Злопамятный, как старая дева. Недоступный, как весна. Удивительно то, что твой мир канул навек, и вот — мой мир кончается, но кого мне жалче, вот вопрос? За что мы — столь совершенны, ядовито-чувственны, прелестны, но неумолимо рассыпаемся в прах?²⁴

Pomimo zajadłej krytyki Paolo zachowuje szacunek dla potęgi Moskwy, która jednak zbliża się już do końca swego istnienia. Jej upadek jest tak nieunikniony, jak śmierć każdego człowieka. Bohater jest bardzo tajemniczy. Nie jesteśmy pewni, dlaczego jego przewidywania są aż tak pesymistyczne, skąd czerpie wiedzę o schyłku stolicy. Nie mamy pewności, czy należy wierzyć słowom starca. Jego mądrość i doświadczenie podpowiadają nam, iż eschatologiczna przepowiednia bohatera spełni się. Sadur w jednej wypowiedzi Paola zawarła jednocześnie jego wizerunek patrioty czczącego swoją stolicę oraz obraz jej zagorzałego przeciwnika. Cała scena jest przesycona emocjami. Wydaje się, iż autorka próbuje w ten sposób wpłynąć na społeczne i obywatelskie postępowanie świata przez odbiorcę. Poglądy Paola dotyczące miasta uznać można za zbliżone do poglądów Sadur. Zakończenie owej wymownej sceny również jest symboliczne — stanowi urzeczywistnienie refleksji bohatera. Na podwórzu domu pojawiają się bowiem tajemniczy, uzbrojeni mężczyźni, którzy po chwili w milczeniu znów znikają w mroku. Mrok przedświt wciąga miasto.

²⁴ Н. С а д у р: *Лётчик...*

Rozpraszącym go źródłem światła jest tylko okno Paola. Ponownie więc bohater staje się jedyną postacią, której mądrość może ocalić miasto, tak jak światło z jego lampy rozprasza ciemność.

Starzec pragnie dochować wierności swoim ideałom, choć nie jest to łatwe. Wielokrotnie prosi swojego rozmówcę Szamszyda, by ten zapytał go o tajemniczą ekspedycję, choć zaraz potem dodaje, że przecież nie może zdradzić jej sekretu. Jak sam stwierdza: «Я, видишь ли, патриот. Но силы мои на исходе»²⁵. Trudno pozostać niezmiennym w swoich przekonaniach, gdy obserwuje się upadek tego, w co się wierzyło, co stanowiło istotną część życia. Co ważne, w dramacie przestrzeń podtapianego miasta jest opowiadana. Świat ciągle pracujących pomp istnieje poza sceną, poza zasięgiem wzroku odbiorcy i tylko czasami daje o sobie znać, przenikając do mieszkania bohatera. Cała scena wskazuje na świat, który nie jest dany bezpośrednio, ale poprzez dźwięki i słowa. Miejsca niedookreślone podświadomie wypełniamy własnym doświadczeniem, by potwierdzić istnienie owego świata lub — przeciwnie — zaprzeczyć mu. Ta subiektywna przestrzeń staje się obszarem lęku, wyczuwalnej tragedii ze względu na swoją nierozstrzygalność, niemożność bezpośredniej obserwacji upadku miasta, ale jedynie jego symptomów²⁶. W dramacie pojawia się jednak przestrzeń mieszkańców Moskwy, którą widzimy również na scenie. Zastępuje ona miejsce mieszkania Paola, potwierdzając zjawisko postępującej atrofii świata i społeczeństwa. Pojawia się więc w niej ubóstwo, opuszczenie, odrzucenie przez społeczeństwo. Wszystko to uosobione jest przez trzynastoletnią uczennicę Lenę, której nie stać nawet na jedzenie. Z tego powodu jest wyszydzana, wyśmiewana — zarówno przez dorosłych, jak i przez rówieśników. Jednym z licznych przykładów jej wyobcowania jest noworoczny bal w szkole, podczas którego

Лена бежит вдоль хоровода, во встречном движении. Хоровод закручивается всё быстрее и быстрее, Лена пытается влиться в него, но — руки хороводников намертво сцеплены и Лене не удаётся разорвать круг и влиться в хоровод. Её отталкивают, она падает. Хоровод продолжает кружиться²⁷.

Nikt nawet nie zauważa, jak Lena upada, nikogo bowiem nie interesuje los ubogiej dziewczyny, prawie sieroty, której ojciec zaginął, a matka nie dba o to, co dzieje się z córką. Nikt nie chce sprawdzić jej dzienniczka ani kupić łyżew, a tym samym spełnić jedynych życzeń dziewczynki. Ukazując zaistniałą sytuację, autorka pragnie, by współczesne społeczeństwo również zauważyło właśnie takie dzieci, często pozostawione same sobie, bez opieki i zaspokojo-

²⁵ Ibidem.

²⁶ Zob. A. K r a j e w s k a: *Narracyjne i dramatyczne ujęcie przestrzeni w dramacie XX wieku*. W: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie...*

²⁷ Н. С а д у р: *Лётчик...*

nych potrzeb, przede wszystkim emocjonalnych, ale również fizycznych i potrzeby bezpieczeństwa. Podkreśla, iż w XXI wieku takie sytuacje nie powinny się zdarzać, tymczasem moskiewskie ulice i dworce pełne są беспризорников²⁸. Do smutnego losu Leny przyczyniają się dorośli, w tym także Zinowij, odpowiadający za zniszczenie tablicy pamiątkowej Paolo. Mężczyzna zaproponował dziewczynce okrutną grę, podczas której miała doskoczyć i sięgnąć zębami do kiści winogron, trzymanyh przez niego w górze. Scenę tę obserwował jego syn Pietia, pouczany przez ojca, jak należy postępować z ludźmi takimi, jak Lena. Dziewczynie udało się oderwać część kiści. Uciekła z nią do Domu Polarników jak zaszczute zwierzę, ścigane przekleństwami Zinowija. Sadur jednoznacznie określa swoje poglądy na opisywane wydarzenia — współczesne społeczeństwo miejskie dopuszcza się bowiem rażących zaniedbań właśnie w sferze opieki nad małoletnimi mieszkańcami Moskwy. Nie jest to zjawisko obecne jedynie w tym mieście, jednakże to właśnie na moskiewskich dworcach, stacjach metra oraz w innych miejscach pisarka zetknęła się z taką patologią społeczną, zagrażającą już nie tylko pojedynczym jednostkom, ale całym społecznościom.

W historii ukształtowały się miasta będące symbolami zła, niemoralności i stanów patologicznych ich społecznych; przykładami są między innymi Babilon, Sodoma, Gomora, Berlin, Moskwa, Petersburg²⁹. Oczywiście, jest to wartościowanie dość skrajne i pesymistyczne, jednak wydaje się, iż przynajmniej częściowo uzasadnione. Przecież właśnie miasto jest główną areną życia społeczeństwa postindustrialnego, a wartości, którymi kierują się jego mieszkańcy oraz władze, zmierzają — jak pokazała Sadur — dokładnie w takim pesymistycznym kierunku. I to miasto „odsłania drastyczniej niż wieś ambiwalencję społeczną: piękno moralności i brzydotę niemoralności. W mieście, zwłaszcza wielkim występują bardzo nasilone zjawiska wszelkiej patologii społecznej, duchowej i moralnej [...], nędza, głód, prostytucja, zniewolenie, uzależnienie, zanik zdrowego rozsądku, brud, przestępczość bezsilność [...]. Obnaża ono całą głębię zła człowieczego”³⁰. Z pozoru Sadur zdaje się całkowicie wykluczać możliwość istnienia w Moskwie piękna czy moralności, jednak najmłodszy bohaterowie sztuki — Lenia i Pietia — reprezentują pokolenie, które miałoby jeszcze szansę ocalić miasto i jego ludność. Można bowiem dostrzec w nich dobroć i współczucie, nadzieję, że marzenia wreszcie się ziszczą, choć owe pozytywne emocje są intensywnie tłumione przez dominujący w sztuce całkowity brak moralności. Ponownie istotną rolę w utwierdzeniu tezy o upad-

²⁸ Na ten temat znaleźć można liczne opracowania, szczególnie jednak warty uwagi jest wstrząsający film *Dzieci z Leningradzkiego*, bezpośrednio ukazujący środowisko małoletnich bezdomnych w Moskwie.

²⁹ Zob. więcej: D. Jędrzejczyk: *Teologia miasta. W: Humanistyczne oblicze miasta*. Red. D. Jędrzejczyk. Warszawa 2004.

³⁰ Ibidem, s. 73.

ku dobra odgrywa Zinowij, który wśród sąsiadów uchodzi za deputata, naprawdę jednak jest „agentem nieruchomości”, a właściwie oszustem, namawiającym ludzi do oddania mu swoich mieszkań na bardzo niekorzystnych warunkach. Po zawarciu takiej umowy byli już właściciele mieszkań stawali się zbędni, ginęli więc, zabijani i zakopywani w workach przez pomocnika Zinowija, którym okazał się Szamszyd, próbujący w ten sposób zarobić tak potrzebne mu pieniądze. Tragizmu całej sytuacji dodaje fakt, iż w niecnym procederze uczestniczyła także matka Pieti, tłumacząc, iż w tak trudnych czasach musi ciężko pracować, by zdobyć pieniądze na wykształcenie syna.

Sadur ponownie zwraca więc uwagę na silną destrukcję społeczeństwa Moskwy, gdzie zanikają dotychczasowe wartości, a ich miejsce zajmują nowe. Za przykład posłużyć może chociażby ponura sytuacja, gdy wartość życia ludzkiego zastępowana jest przez o wiele bardziej cenione w dzisiejszych czasach pieniądze. Nikogo na podwórku nie dziwią i nie przerażają poruszające się worki, z których próbowali wydostać się oszukani przez Zinowija ludzie, nikt nie stara się im pomóc. Nic nie zmienia się nawet wówczas, gdy worki nieruchomieją, gdyż zamknięte w nich ofiary zamarzają na śniegu. Obojętność i bezduszość mieszkańców Moskwy przekroczyła tym samym wszelkie granice moralności i zwyczajnego ludzkiego współczucia.

Zdaniem Anny Krajewskiej dzisiejsza trudna sytuacja dramatu związana jest z przekonaniem, iż nastąpiła epoka teatru postdramatycznego — sam dramat nie jest potrzebny, a zastępuje go performance. Nadzieją dla dramatu jest jego wpływ na różnorodne dyskursy, takie jak literaturoznawstwo, antropologia czy socjologia literatury. Dotyczy to „powrotu dramatu jako matrycy teorii-poznawczej i artystycznej określającej wymiar współczesnej kultury. Zatem zamieraniu dramatu jako formy literackiej towarzyszy wspaniały powrót jego reguł, które służą dyskursom współczesnej humanistyki”³¹. Dyskursy te potrzebują dramatu stanowiącego dla nich nowy, ważny układ odniesienia. Dramat zaczął wykorzystywać do swego opisu narzędzia wypracowane właśnie przez dyskursy. Perspektywa antropologiczna i społeczno-obyczajowa — pojawiająca się w *Lotniku* — jest w pełni uzasadniona, wpisuje się w ogólny nurt nowych koncepcji, zachowując jednocześnie swą oryginalność. Wiek XXI przyniósł całkowite zubożenie. Mieszkańcy Moskwy dbając wyłącznie o własne interesy i dobrobyt. Oczywiście, świadomość potężnego kryzysu miast jest dziś powszechna, a bezradność ogarniająca społeczeństwa i władze — coraz potężniejsza. W tym jednak konkretnym przypadku mieszkańcy miasta praktycznie nie przejawiają troski o przyszłość. Co więcej, Zinowij za rodzaj zaszczytu poczytuje swoje działania oraz inicjatywy mera Moskwy, którego podaje za swojego wujka:

³¹ A. K r a j e w s k a: *Narracyjne i dramatyczne...*, s. 15.

Мэр Москвы Дружков — моя дядька родной. Родня моя. Дядька мой всю вашу Москву раком поставил. Ты понял, таджик? Мы уссывались, когда Арбат жгли! Мы и сейчас уссываемся. (приплясывает) Морду Москвы перекосили — мы!³²

Duch dawnej Moskwy cierpi z winy zarówno nieodpowiedzialnych władz miejskich, jak i niedojrzałych mieszkańców, pogardzających pamięcią o miejscach tak ważnych dla przeszłych pokoleń, jak legendarny już Arbat. Nowoczesność i upadek tradycji znacznie przyczyniły się do destrukcji duchowości Moskwy. W rezultacie ze sztuki wyłania się swoisty obraz antymiasta: „miasto, zwłaszcza odpowiednio nie zhumanizowane, może się okazać anty-światem. Być może, że miasta giganty opustoszeją. Świat może się przeobrażać w jedną wielką wieś, jak w wielu krajach Afryki. Miasto może zabić życie ludzkie, zamiast je podtrzymywać i zogniskować”³³. Oto do czego jest w stanie doprowadzić fałsz, zło i ludzka niegodziwość. Zdaniem Sadur, w Moskwie są wszechobecne: «Там [в Москве — М.Н.-J.] четкое социальное деление, бездушно, бездуховное, некрасивое?»³⁴. Moskiewskie społeczeństwo chyli się ku upadkowi wraz z nową Moskwą. Historia mieszkańców tego miasta została znacznie pełniej opisana przez Sadur w jej powieści *Wieczna zmarzlina*³⁵. Omawiana w niniejszym artykule sztuka zdaje się być kontynuacją tego utworu, jego swoistym zakończeniem. Pisarka wyjaśnia, dlaczego mimo wszystko Moskwa jest skazana na upadek nawet, jeżeli mieszkają w niej jednostki wartościowe, które w przyszłości wniosłyby w jej mrok odrobinę światła.

Antropologiczny sposób postrzegania miasta zakłada, iż jest to byt posiadający swoje ciało, ducha i osobowość. Ciało stanowią przede wszystkim budowle, ulice, pomniki, place, a także życie zbiorowe mieszkańców, ich język, kod zachowań, tradycje itd. Z kolei o duchu i osobowości miasta decydują elementy, które trudno dostrzec od razu, jednak z upływem lat w każdym mieście wykształca się taki właśnie duchowy wymiar. Składają się na niego pojęcia tak abstrakcyjne, jak dusza miasta, jego pamięć, tożsamość, świadomość, osobowość³⁶. Dzięki owym elementom organizm miejski funkcjonuje bez przeszkód, będąc doskonałym miejscem do życia dla swoich mieszkańców. Wraz z rozwo-

³² Н. С а д у р: *Лётчик...*

³³ D. J ę d r z e j c z y k: *Teologia...*, s. 70.

³⁴ М. З а б о л о т н я я: *Нина...*

³⁵ O powieści tej pisałam w swoim artykule *Choroby człowieka współczesnego. Niny Sadur Wieczna zmarzlina*, wygłoszonym na konferencji „Językowe / tekstualne / kulturowe praktyki choroby w literaturze”.

³⁶ Zob. np.: C. B a r t n i k: *Polska teologia miasta*. W: *Miasto i kultura polska doby przemysłowej*. Red. H. I m b s. Wrocław 1993; Z. B e n e d y k t o w i c z: *Od doświadczenia prowincji do doświadczenia miasta. Antropologia miasta*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.konteksty.pl/Z.%20BENEDYKTOWICZ_Od%20doswiadczenia%20prowincji%20do%20doswiadczenia%20miasta.pdf [data dostępu: 7 VI 2013].

jem cywilizacji owa niepowtarzalna osobowość antropologiczna miasta ulegała stopniowemu zatarciu — aż miasto stało się dla ludzi bardziej wrogiem niż przyjacielem, przez co coraz trudniej w nim żyć. Moskwa — za sprawą szkodliwych działań swoich mieszkańców — również utraciła znaczną część swojej świadomości, co jednak odczuwa niewielu przebywających na jej terytorium. W sztuce na wciąż nowych przykładach ukazano, jak ztraca się dawna osobowość miasta, jak egzystencja w nim staje się coraz pośepniejsza. Paolo naraża swoje zdrowie i życie na niebezpieczeństwo, nie wpuszczając do mieszkania ślusarza, by ten wymienił stare rury, przez co zalewa sąsiadów mieszkających niżej, w tym czeczeńskiego bandytę. Sadur zdaje się bazować tu na własnym doświadczeniu, sama bowiem po przeprowadzce do nowego mieszkania na parterze koło placu Arbackiego zmagala się z pewną firmą, która pod jej oknami otworzyła garaż, a ponieważ miała wielu klientów, po niedługim czasie w mieszkaniu po prostu nie dało się żyć z powodu spalin. Wówczas Sadur postanowiła walczyć — pisała do gazet, wystąpiła w telewizji, napisała pismo do merostwa. Jej działania przyniosły rezultat i firma musiała rozebrać garaż, ale niebawem «в квартиру к Садур стали приходиться люди и то ее маме, то самой Нине сообщали в грубой форме: если не заберете заявление назад, «выроем каждому по могиле» или квартиру взорвем»³⁷. Pisarka, pomimo gróźb, nie ustąpiła. Nie żałowała swojej decyzji. Uważała, że ludzie powinni walczyć z niesprawiedliwością. Twierdziła, iż ona sama posiada „infantylnomłodzieżowe poczucie sprawiedliwości”, a niesprawiedliwość wywołuje u niej ból. Podobnie Paolo, mimo realnego zagrożenia, nie ustąpił. Za pomocą krótkich epizodów Sadur „włożyła” w dramat wiele „z samej siebie”, ze swoich spostrzeżeń i biografii, np. sama była mieszkanką Domu Polarników. Chorobę płuc żony Szamszyda, której ta nabawiła się, sprzedając korale w moskiewskim metrze odnieść można z kolei do przekonania pisarki, iż: «Под Москвой нет темных недр почвы, нет темномолчащих вод, нет мрака спящей, дышащей сама в себе — земли. Под Москвой — светловатый воздух метро»³⁸. Moskwa boryka się z problemem braku duszy w swoich głębiach, pod powierzchnią została bowiem zniewolona przez metro, podobnie jak jej powierzchnia przez budynki. Moskwie nie pozostawiono miejsca, by mogła swobodnie odetchnąć. I choć od wieków miasta symbolizowały zawojowanie przyrody przez człowieka, to dawne miasta stanowiły transcendentalny porządek, broniły swoich mieszkańców za pomocą fortyfikacji przed wrogami, ale także chroniły ich przed demonami i duszami zmarłych. Miasta zyskiwały siłę i wielkość dzięki zachowaniu szacunku i powagi dla obyczajów, rytuałów

³⁷ А. Солнцева: *Квартира на первом этаже*. «Огонёк» 1998, № 2, s. 59.

³⁸ А. Соколянский: *...и в чудных пропастях земли*. «Новый Мир» 1995, № 5. Корzystam ze strony internetowej: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev01.html [data dostępu: 7 XII 2013].

i świąt³⁹. Dziś demony nie muszą czatować przed murami Moskwy, gdyż już się w niej zadomowiły.

Upadek miasta jest więc nieunikniony, jednak zakończenie sztuki przynosi pewną nadzieję. Dowiadujemy się bowiem, iż podczas tajnej ekspedycji Paolo odkrył legendarną Hiperboreę, miejsce, które według mitologii greckiej miało znajdować się na nieokreślonej północy. Była to kraina wiecznej szczęśliwości, raj na ziemi o sprzyjającym klimacie, dzięki któremu człowiek bez zbytecznego wysiłku otrzymywał wszystko, co było mu niezbędne. Jej mieszkańcy wiedli życie szczęśliwe i beztrudne, bez chorób, wojen i cierpień, w zgodzie z przyrodą, a gdy już się nim nasycili, odbierali je sobie, skacząc ze skały w morze. Według Paola to stamtąd właśnie wyszli przodkowie dzisiejszej ludności Rosji i tam powinni się udać ich potomkowie. Był tylko jeden warunek:

Я начертил эту карту и стал ждать. Только слившись с картой недавно умершего государства, она могла указать путь в Гиперборею. И вот это государство умерло. Путь был открыт⁴⁰.

Okrutny warunek został spełniony — śmierć w zamian za życie, upadek Związku Radzieckiego w zamian za ukazanie drogi do nowego państwa, dającego ludziom nadzieję. Śmiertelna ofiara została złożona, jednak na drodze do wiecznej szczęśliwości stanąć mogą żołnierze, którzy przez całą sztukę kogoś poszukiwali, a teraz znaleźli. Okazuje się, że chodziło im o Paola. Jak stwierdza sam bohater:

Им не нужна Гиперборея. Истина, которую она хранит не нужна! Им нужно тайное оружие гиперборейцев. Власть над миром нужна им. Как будто этот мир можно удержать в руках. Они думают, что я нашёл такое оружие. Они боятся, что я сотру этот мир. Но мне не нужен их мир. И мне не нужна власть. Мне нужен только один этот город⁴¹.

Słowa te są znamienne dla całego wizerunku Moskwy w sztuce. Dosadnie obrazują, na czym najbardziej zależy chciwym, pozbawionym moralności mieszkańcom. Dlatego Paolo nie chce ich ratować, wszak symbolizują dążenie do władzy i potęgi za wszelką cenę. Pragnie ocalić jedynie miasto:

Гиперборея [...] вберёт в себя этот город и спрячет его навсегда, навсегда. Никто никогда его не найдёт! Лишь случайный лётчик будет видеть его иногда дрейфующим среди арктических льдов, мерцающим своими альбами звёздами, звенящим призрачными колоколами. Но никто не поверит лётчику. Полярное сумасшествие,

³⁹ Zob. więcej: Y i - F u T u a n: *Przestrzeń i miejsce*. Tłum. A. M o r a w i ń s k a. Warszawa 1987.

⁴⁰ H. C a d u p: *Лётчик...*

⁴¹ Ibidem.

мереченье, вот удел этого лётчика. Постепенно этот город забудут. Он сотрётся из памяти народов, как прекрасная и страшная сказка⁴².

I to właśnie miasto Paolo wraz z Szamszydem zabierają ze sobą: «Он сделал это! Проклятый лётчик! Сделал! Он забрал с собой Москву!»⁴³. Bohater zabrał więc Moskwę, niewyjaśnione jednak pozostaje, co dokładnie. Pozostał przecież Dom Polarników wraz z wyglądającym z przerażeniem przez okno dowódcą oddziału żołnierzy. Możemy się jedynie domyślać, iż w mieście pozostającym na granicy dwóch państw — niedawno zmarłego oraz nowo narodzonego — pozostały jego demoniczne części, a więc także żołnierze pragnący zdobyć potężną broń. Wskazywać na to może zagadkowy, mistyczny cytat rozpoczynający dramat:

После долгих лет смерти череп становится
чистым и пустым. Но прислони глаза к его глазницам
и увидишь, как мерцают и тихо поют в нём демоны

Pomimo śmierci miasta demony wciąż żyją i czyhają na swoje ofiary. Jednak to, co i kogo Paolo uznał za godnych, by zamieszkać w Hiperborei, pozostanie tajemnicą, tak jak mroczna i tajemnicza jest sztuka.

Sadur przedstawiła swoje wyobrażenie na temat miasta przekłętego, za które zdecydowanie uznała Moskwę, ukazując przestrzeń pełną demonizmu, zła i cierpień. Moskwa będąc antymiastem, nie zapewnia swoim mieszkańcom poczucia bezpieczeństwa, czego pisarka sama bezpośrednio doświadczyła. Moskwa nie jest już strażniczką dziedzictwa pokoleń, nie otacza troskliwą opieką pamięci czy tradycji, nie chroni swych odwiecznych tajemnic. Współczesna Moskwa ani nie stanowi powodu do dumy, ani nie budzi poczucia pewności i stabilności. Nie jest to miejsce, w którym „teraźniejszość” mogłaby czuć się bezpieczna. Autorka zdaje się przestrzegać przed dalszymi następstwami takiej działalności i zachowań człowieka. Odarte z osobowości i duszy zostało nie tylko miasto, ale także jego mieszkańcy.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

Generation X или Жизнь без секса, секс без жизни Герои пьес Дианы Балыко

Мария Полякова

ABSTRACT: The article analyzes specific type of personages form plays by Diana Balyko, a young writer who belongs to Generation X. Based on sociological research it is possible to identify characteristics of dramatis personae who share a world with the Generation of Millennials — potential/virtual consumers, whose characteristic behavior is active use of multi-media technology and Internet resources. The author considers concepts of sex, love, and reality — regarded as „traditional” for the „X-es” — where ideas and principles of „Y-es” are becoming more and more conspicuous.

KEY WORDS: Diana Balyko, Generation X, psychoanalysis, contemporary art

В последнее время все чаще и чаще социологи поднимают вопрос об изменениях ценностей и норм поведения среди представителей разных поколений, особое внимание обращается на так называемое *поколение X*¹ и *поколение Y*². Временная принадлежность к одной или другой генерации, естественно, условна и во многом зависит от специфики историко-социологического развития конкретных стран. Так, например, в России и странах бывшего СССР *поколение X* исследователи помещают между 1963 и 1984³, а период после 1984 и до 2000 — появление

¹ Термин впервые появился в работе известного британского социолога Джейн Деверсон, затем был распространен благодаря панк-роковой группе Билли Айдола (1976), в России в 1998 вышел альбом группы Алиса «Поколение икс». Однако к наибольшей популяризации понятия причинился Дуглас Копланд, издавший в 1991 книгу, посвященную проблемам оговариваемого поколения: *Поколение Икс. Сказки ускоренного времени культуры. (Generation X: Tales for an Accelerated Culture)*.

² Часто можно встретить также название Поколение Миллениума, поколение «сети», поколение Next, эхо-буммеры и др.

³ Создателями Теории поколений являются американские ученые Нейл Хоув и Вильям Штраус, в России ее адаптировали Евгения Шамис и Евгений Никонов.

и формирование *поколения Y*. Такое разделение во многом обусловлено изменениями, произошедшими в общественной жизни государств, а также в большой мере в развитии и значении технологий. Так в 1991 году, Интернет, став общедоступным, в огромной мере повлиял на процессы глобализации, причиняясь тем самым к формированию нового мировоззрения, особенно у поколений, воспитанных в этих условиях. Это во многом сказалось на отношениях между людьми, как в профессиональной деятельности, так и интимной сфере. Здесь интересно рассмотреть отличительные черты мировоззрения *поколения X* и *Y*, выделяемые разными исследователями. Заметим также, что основным критерием служит прежде всего не разница в возрасте этих двух групп, а иной подход к ценностям:

На формирование поколенческих ценностей влияют многие факторы — политические, экономические, социальные, технологические. Особую роль играет модель воспитания, принятая в семье. Многие ценности формируются до 12—14 лет, в этот период человек принимает модель поведения в семье как должную, он не воспринимает ее критически, что есть добро, а что — зло, ребенку говорят родители. Так формируется система ценностей, с которой человек проживает жизнь. На формирование ценностей *поколения Y* повлияли такие факторы, как глобализация и бурное развитие информационных технологий, мобильной связи, Интернета и т.д. Помимо этого на российских Игреков сильно повлияли распад СССР, рыночные реформы и политическая либерализация.

Однако именно глобализация стала причиной того, что впервые за многие десятилетия *поколение Y* в мире и России почти не отличаются друг от друга⁴.

Говоря о различных подходах представителей *поколения X* и *поколения Y*, мы бы хотели остановиться прежде всего на интимной сфере человеческого бытия — сексе.

Поколение X часто называют «поколением без секса», «потеряным поколением», «поколением Ноль», все эти определения так или иначе отражают изменения в системе ценностей и мировоззрении. Так на смену устремленности и вере в «светлое будущее» «бумеров»⁵, приходит видение мира, наполненное критичным и даже циничным подходом к действительности «иксов». Представителей данного поколения часто описывают как людей, которые рассчитывают только на себя и по жизни руководствуются собственными интересами и выгодами. Это в свою очередь влияет на то, что очень важную роль начинает играть работа, часто ценой личной жизни. Именно поэтому *поколение X* различные

⁴ Н. Соколова: *Поколение Игрек*. «Профиль», 20 IX 2010, № 35. Доступно на: http://www.profile.ru/items_30843 [Дата доступа: 27 VI 2012].

⁵ Поколение, относящееся к послевоенному буму рождаемости, помещаемое социологами между 60-ми и 80-ми.

исследователи определяют как асексуальное, причем более всего, согласно известному сексопатологу Ростиславу Беледе⁶, проблема затрагивает представителей сильного пола. Причин такого положения вещей приводится много, но одна из главных спровоцирована зисилием секса и интимных подробностей в массмедиах — наследством предыдущего поколения:

[...] чрезмерная пропаганда секса по телевизору, в газетах, журналах. Навязчивые советы, где, с кем, как и когда заняться сексом, не оставляют места для собственных фантазий и переживаний. Возникает желание противостоять назойливому вторжению в интимную жизнь⁷.

Здесь, кроме телевизора, газет и журналов, можно смело добавить еще и Интернет, как одно из все более и более развивающихся массмедий. В этом контексте примечательна и показательна пьеса Дианы Балыко *Комсомольская Правда*, по форме напоминающая газетную статью. Это пример своеобразного дневника-интервью главного героя — Андрея Молодцова, который описывает свои интимные отношения с женой:

Дневник любящего мужа: Андрей переспал со своей женой 12 раз за полтора года!

...так героически мужчина боролся за семью. И сумел сохранить ее!

Мария СЫЧЕВА — 12.05.2013⁸

В то время как на свете существует масса доступных, приятных и (что немаловажно!) безопасных способов получить удовольствие (еда, сон, алкоголь, наркотики, игровые автоматы, интернет, телевидение, в конце концов, даже театр, кино, библиотеки, спорт и путешествия) Андрей Молодцов, забыв о своей главенствующей роли в семье, пошел на поводу у сексуально озабоченной супруги и... спас семью. В это трудно поверить, но ЭТО факт, подтвержденный Алиной Молодцовой, которая к моменту написания этой статьи находится на восьмом месяце беременности. Знакомьтесь — Андрей Молодцов из города Дрягвино, экономист. В течение всей этой полуторагодовой эпопеи, точнее борьбе по спасению семьи, Андрей писал отчеты на тематический форум. Почти 200 страниц вопросов и ответов, жалоб и маленьких радостей, фотографий и восторгов форумчан. История Андрея и его жены Алины давно вышла за рамки этого форума и наделала шуму в Рунете. Живой Журнал стоит на ушах: многие не верят, что такой фантастический результат возможен без использования психотропных средств, пластической хирургии, новомодных сексуальных игрушек, просмотра брутального

⁶ Научный руководитель Московского городского центра сексопатологии.

⁷ Л. М а л х о з о в а: *Асексуалы, или Поколение X*. «Inbox.ru», 24 V 2010. Доступно на: http://inbox.ru/03/sex/2010/05/15/Document_70037.phtml#issueContinue [Дата доступа: 27 VI 2012].

⁸ Здесь, принимая во внимание деятельность Дианы Балыко в области психологии, может иметься в виду подлинная особа — терапевт, прошедший подготовку в Московском Институте Гештальта и Психодрамы, занимающуюся вопросами, связанными с женско-мужскими отношениями.

порно и привлечения дорогих специалистов. Мы решили все узнать из первых рук и побеседовали с Андреем лично⁹.

В этом произведении иронично и с большой дозой юмора представлены проблемы сексуального плана поколения, которое большинство своего времени проводит работая в Сети, подменяющего реальную жизнь виртуальной. То, что пьеса представляет недалекое будущее — 2013 год, — является своего рода предостережением, своеобразной проекцией дальнейшего развития тенденций в обществе. Это подтверждается и многими социологическими исследованиями в области сексологии, например в своей работе Эдвард Ломан утверждает, что люди, принадлежащие к *поколению X* гораздо реже (по сравнению с предыдущими и последующими поколениями) и в менее разнообразной форме занимаются сексом¹⁰. С этой точки зрения интересна героиня *Комсомольской Правды* — жена Андрея Молодцова, представленная в пьесе косвенно — ее мужем. Алина — обычная женщина, ищущая близости мужа, перепробовавшая все возможные методы, чтобы только привлечь супруга к интимной связи. Но, по мнению Андрея с его явной фригидностью, Алина «сексуально озабоченная» дикарка и только после того, как она собирает вещи и собирается уйти к другому мужчине «кавказской национальности», он решается на более менее регулярную половую связь. Однако и в этом случае ему постоянно что-то «мешает»: то отсутствие Интернета, то работа, но Алина все-таки рождает:

Алина родила девочку. Смугляшка. Почти черненькая. Все у жены постоянно подгорает.

Эти последние слова пьесы указывают на то, что Андрей все-таки не стал биологическим отцом ребенка, а то, что он этого даже не замечает, создает комический эффект и кажется своего рода насмешкой над представителями сильного пола, не развившимися однако до уровня настоящих мужчин. Эта проблема часто рассматривается исследователями, как одна из причин более позднего созревания и в какой-то мере также одним из факторов демографического кризиса:

Психологи считают, что к жизни в одиночестве тяготеют люди, которые не сумели повзрослеть. Как правило, они выросли в комфорте, но сами не хотят ни о ком заботиться. В современном обществе модно быть вечно молодым, успешным, иметь красивый дом и много путешествовать. Семья и связанные с ней обязанности съедают молодость, отвлекают от успеха, дети портят дизайнерский интерьер и курортный отдых¹¹.

⁹ Здесь и далее цитирую по текстам, присланным мне автором.

¹⁰ Результаты исследования Э. Л о м а н а: *В Америке X секса нет* появились в „Times” в 2008 году.

¹¹ Л. М а л х о з о в а: *Асексуалы, или Поколение X...*

Это последнее высказывание в некоторой степени отражено в пьесе *Психоаналитик для психоаналитика*, в которой представлены несколько пар героев: Вера Андреевна — психоаналитик средних лет, Альберт — сороколетний профессиональный психоаналитик, Алексис — молодой человек, занимающийся стриптизом и оказывающий «эскорт-услуги» и Светик — юная девушка, вышедшая замуж за гораздо старше себя богатого мужчину. У каждого из персонажей своя судьба, своя история, но всех их объединяет то, что каждый из них очень одинок, ограниченный своим кругом материальных благ. Роль последних оказывается наиболее влиятельной: несмотря на то, что между Верой Андреевной и Альбертом, Алексисом и Светиком рождаются чувства, происходит сближение, в конечном результате каждый все-таки возвращается к предыдущей жизни, оставляя у читателя/зрителя чувство разочарованности:

Алекс: [...] Вера Андреевна, вы же обещали...

Вера Андреевна: Что обещала?

Алекс: Что все будет хорошо... А сейчас ничего не осталось...

Альберт: Осталось.

Алекс: И что же?

Альберт: ...горькое послевкусие от неслучившегося чуда... Так бывает. Се ля ви. До свидания, Вера. Мне пора домой. Завтра много работы.

Вера Андреевна: Альберт! А как же мы?

Альберт: Что мы? Это был просто бонусный сеанс психоанализа. Разве Вам не понравилось?

Естественно иное окончание могло бы быть слишком идиалистичным и ненатуральным, особенно в контексте ценностей современного мира, в котором доминируют идеалы потребительского общества:

Светочка: Но мне так страшно остаться без свежих фруктов на завтрак, дорогого французского вина и личного автомобиля...

Вера Андреевна: Светочка, деньги не приносят счастья...

Светочка: Но зато, сколько они приносят радости!

Здесь интересно отметить, что в литературе предыдущих поколений такой подход к действительности был бы, вне сомнений, присущ героям отрицательным, однако сейчас персонажи такого типа находят все больше сочувствия и понимания. Обусловлено это прежде всего общественно-экономическими изменениями, непосредственно повлиявшими на формирование мировоззрения «иксов»:

Ценности родителей молодое поколение отвергло, но нажить свои собственные не успело. В 70—90-е годы проводился уникальный социологический проект, который назывался «Пути поколений», — рассказывает доктор социологических наук, первый проректор РГСУ Святослав Григорьев. — Мы изучали механизмы включения мо-

лодежи в структуру современного общества, вхождение ее в общественную жизнь. Исследование показало, что в конце 80-х — начале 90-х годов в обществе наступил кризис представлений о справедливости». Смысл жизни, как диктовала тогдашней молодежи западная либеральная модель, заключался в обеспечении личной успешной судьбы, своего благополучия. И если в конце 80-х годов исследование показывало, что на эти личные ценности ориентируются порядка 30—35% молодежи, то в середине 90-х годов, и особенно в 2005 г., успешность личной жизни интересовала уже порядка 65% российской молодежи. «Эгоизм стал доминирующим настолько, что он сегодня разрушает общество, и оно становится обществом борющихся друг с другом людей», — резюмирует Святослав Иванович.

«У поколения перестройки не было страха перед государством, но не сформировалось даже иллюзий по поводу того, что оно государству что-то должно. Каждый — сам за себя, никто никому не обязан. Как следствие — отсутствие моральных норм. Прежние авторитеты — Сахаров, Солженицын, Лихачев — исчезли, а новые так и не появились», — считает генеральный директор ВЦИОМ Валерий Федоров¹².

Поэтому и неудивительно, что Вера Андреевна, пытаясь пробудить в молодых людях взаимопонимание объясняет:

Светочка: Секс за деньги, фи! Мерзость!

Вера Андреевна: Давайте посмотрим на это с другой стороны.

Светочка: Например?

Вера Андреевна: Когда вы хотите хлеба, вы идете в магазин, а если хочется секса, куда пойти? Как говорится, повезло соседке: у нее есть муж, любовник, а вчера еще и в лифте изнасиловали. Если так сложилось, что у дамы нет ни мужа, ни кавалера, а организм требует плотских утех, что тогда делать? Алекс, в некотором роде, — спасатель. Вы согласны?

Светочка: Я подумаю над этим...

Вера Андреевна: Хорошо.

Алекс с интересом: Почему она вышла замуж за старика? Неужели ей не противно каждую ночь ложиться с ним в одну постель?

Вера Андреевна: Ничего удивительного в этой истории нет. Женщин всегда привлекают начальники. Это и сила, и власть, и прикрытие, и авторитет, и защита на все случаи, да и условия жизни...

Алекс: Квартира, машина?..

Вера Андреевна: Точно.

Алекс: Все на блюдечке?

Вера Андреевна: Вот именно.

Алекс: Пусть пользуется... Но замуж?

Вера Андреевна: Любовь к начальнику чаще всего нацелена на брак. Срабатывает механизм: мои дети будут защищены. Это подсознательно, но работает безотказно.

Алекс: Кошмар!

Вера Андреевна: Просто жизнь!

¹² М. Семенова: *Поколение X, поколение перестройки или «потерянное поколение»*. «Смена», № 1740, Октябрь 2009. Доступно на: <http://smena-online.ru/stories/pokolenie-kh-pokolenie-perestroiki-ili-poteryannoe-pokolenie/page/2> [Дата доступа: 27 VI 2012].

В этом плане интересно рассмотреть подход к потребительству следующего поколения — «игреков» — являющихся потенциальными адресатами. В этом случае исследователи часто подчеркивают то, что материальные ценности не играют уже настолько значительную роль, как у «иксов»: наличие машины, компьютера, путешествия уже не является определяющей целью. К такому раскладу вещей причиняется, естественно, все более и более расширяющийся процесс глобализации — все становится намного ближе и проще. Кроме того, постоянно затесняются границы между представителями поколения Y в разных странах, что часто подчеркивается различными исследователями. Это, пожалуй, первая такая генерация, которая по всему миру руководствуется похожими принципами, что можно легко объяснить общей генеративно-перцептивной базой, благодаря все большей унификации массмедий. Поэтому между «иметь» и «быть» «игреки» выбирают «быть», именно поэтому баланс между работой и личной жизнью у них смещается в сторону последнего. Кроме того, для этого поколения существование и профессиональная деятельность уже не представляется возможной без Интернета. Огромное количество молодых людей свободно разбирается в процессах и системах пересылки данных, создания собственных информационно-развлекательных баз, активно функционирует в различных социальных сетях и т.д. Здесь важно подчеркнуть, что в поколении «игреков» начинает терять значение самое распространенное средство массинформации — телевидение. А постоянное развитие новых технологий ведет к тому, что наиболее привлекательными часто становятся мультимедийные представления, шоу, использующие различного рода новшества и изобретения. Причем здесь важно подчеркнуть, что у представителей поколения Миллениум особый подход к авторитетам — создателям, известным, признанным именам, имеющий много общего в данной области с первобытными обществами¹³. Ценятся именно знания, мастерство, возможности, имеющие конкретные реальные результаты, причем роль критиков или экспертов здесь не настолько важна, как в случае предыдущих поколений. Кроме этого все чаще и чаще говорится об особом способе текстового восприятия «игреков»: в общении преобладают краткие и конкретные формы высказываний, очень похожие на SMS-сообщения. Поэтому пространственные длинные высказывания с размытым выводом могут просто не восприниматься представителями молодого поколения¹⁴.

¹³ См. подробнее Jan A. F a z l a g i ć: *Charakterystyka pokolenia Y*. „E-Mentor” 2008, nr 3 (25) Доступно на: <http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/25/id/549> [Дата доступа: 27 VI 2012].

¹⁴ См. подробнее Моти К р и с т а л: *Семь правил общения с поколением Y*. „Forbes”, 16 II 2012. Доступно на: <http://www.forbes.ru/forbes-woman-column/psihologiya/79247-sem-pravil-obshcheniya-s-pokoleniem-y> [Дата доступа: 27 VI 2012].

Все эти черты не могут не приниматься во внимание режиссерами, те- хобслуживанием театра и т.д. Именно поэтому появляется все большее количество интерактивных и мультимедийных представлений, перформансов¹⁵. Не может это игнорироваться и самими драматургами, тексты которых уже существуют в мире «игреков», с каждым днем усиливающими свою доминацию в системе ценностей. Так например подход к интимным отношениям у «игреков» гораздо проще, чем у предшественников, воспитанных в эру «чумы XX века» — СПИДа. Сейчас, благодаря практически неограниченной информации на данные темы, молодежь довольно грамотна в этом отношении, а поэтому и страх, осторожность отходит на второй план, позволяя воспринимать секс как забаву, игру, не обязательно влекущую за собой какие-либо серьезные последствия. Наверное именно поэтому многие произведения Дианы Балыко имеют большой успех среди молодежи: автор, с одной стороны как опытный авторитет по вопросам сексологии, а с другой с большим чувством юмора доносит до зрителя / читателя свои идеи. Для представительниц поколения X эти пьесы могут служить своего рода терапией, для обретения полнейшей гармонии в сосуществовании с другими людьми и представителями противоположных полов, ломая в некотором роде представление о жизни, выраженное словами Виктора Цоя:

Поколение Икс, поколение Ноль.
Мы странны, нас узнать можно с первого взгляда.
Мы забыли про боль — перекатная голь.
Я не знаю, кому из нас здесь ещё что-нибудь надо.

Библиография

- В а с и л ь е в а Л.: *Любовь и секс глазами разных поколений*. «Комсомольская правда», 15 VII 2005.
- К о п л а н д Д.: *Поколение «Икс»*. Иностранная литература № 3, Москва 1998.
- К о р м и л ь ц е в И.: *Поколение Икс: последнее поколение?* «Иностранная литература» 1998, № 3.
- Ш а м и с И.Е., Н и к о н о в а Е.: *Важен не возраст, а ценности*. «Континент-Сибирь», 9 III 2012, № 8.
- Porn-Philosophy for Everyone: How to Think With Kink*. Ed. D. Монрое. Wiley-Blackwell 2010.
- Shilling C.: *Socjologia ciała*. Warszawa 2010.

¹⁵ Например *Music Plays Images Images Play Music*, созданный японскими художниками Иваи и Сакомото (1997), *Мультимедийное нечто*, авторства известного композитора-режиссера Богуслава Шиффера (2010).

Источник-Интернет

- Наталья С о к о л о в а: *Поколение Игрек*. «Профиль», 20 IX 2010, № 35. Доступно на: http://www.profile.ru/items_30843 [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Людмила М а л х о з о в а: *Асексуалы, или Поколение X*. «Inbox.ru», 24 V 2010. Доступно на: http://inbox.ru/03/sex/2010/05/15/Document_70037.phtml#issueContinue [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Марина С е м е н о в а: *Поколение X, поколение перестройки или «потерянное поколение»*. «Смена», № 1740, Октябрь 2009. Доступно на: <http://smena-online.ru/stories/pokolenie-kh-pokolenie-perestroiki-ili-poteryanoe-pokolenie/page/2> [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Jan A. F a z l a g i ć: *Charakterystyka pokolenia Y*. „E-Mentor” 2008, nr 3 (25). Доступно на: <http://www.e-mentor.edu.pl/artukul/index/numer/25/id/549> [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Моти К р и с т а л: *Семь правил общения с поколением Y*. „Forbes”, 16 II 2012. Доступно на: <http://www.forbes.ru/forbes-woman-column/psihologiya/79247-sem-pravil-obshcheniya-s-pokoleniem-y> [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Елена Б а р ы ш е в а: *Мы должны узнать друг друга поближе*. «Огонек» 2008, № 5. Доступно на: <http://www.ogoniok.com/5032/4/> [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Владимир Т и х о м и р о в: *Мое поколение X. Лига свободных городов*. Доступно на: http://www.freetowns.ru/ru/projects/demography/-/generation_out [Дата доступа: 27 VI 2012].
- Елизовета П а к у л и н а: *Театр и мультимедия*. Доступно на: <http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5406-teatr-i-muljtimedia#ixzz1yGmx6Vyz> [Дата доступа: 27 VI 2012].

Współczesna rosyjska modlitwa poetycka

Modlitwy do Boga Ojca

Kazimierz Prus

ABSTRACT: The article deals with Russian contemporary prayer poems where poets beg, thank and adore God. They write texts by paraphrasing ritual prayers and imitating them by anacletic, anamnesis and addressative forms. Also, the poets make use of Orthodox formulas, and thus sacralize texts by introducing archaisms, syntactic parallelisms and repetitions of the whole stanzas and lines. The analyzed poetic prayers prove that a modern man makes requests to God in the main; seldom does he/she thank for God's blessing or praise God.

KEY WORDS: poetic prayer, illocutive potential, religious style, sacralization, ritualization

Modlitwa¹ jest rozmową z Bogiem lub świętymi, w której ich adorujemy, dziękujemy za otrzymane łaski i błagamy o rzeczy godne. Naśladując modlitwę obrzędową, kanoniczną współcześni poeci rosyjscy tworzą indywidualne zwroty do Nadadresatów w modlitwach poetyckich. Bardzo często kierują wołanie do Boga Ojca. Wśród omawianych modlitw do Boga najczęściej jest modlitw błagalnych. Oranci (modlący się) proszą o różne łaski dotyczące ich osobiście, swoich bliskich, ludzi w ogóle. Prośby są zanoszone od „ja” lirycznego i zbiorowego podmiotu „my”, co wiąże się z uogólnieniem błagań, objęciem nimi zbiorowości.

Na wybranych przykładach zwróćmy uwagę na intencje orantów. W akcie prośby Władimir Strunski w wierszu *Proszę Cię, Boże prawy (Я прошу Тебя,*

¹ Szerzej o modlitwie zob.: J. Wierusz-Kowalski: *Język a kult. Funkcja i struktura języka sakralnego*. „Studia Religioznawcze PAN”. T. 4. Warszawa 1973; M. Makuchowska: *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*. Opole 1998; M. Wojtak: *Modlitwa ustalona — podstawowe wyznaczniki gatunku*. W: *W zwierciadle języka i kultury*. Red. J. Adamowski, S. Niebrzegowski. Lublin 1999; Z. Ożóg: *Modlitwa w poezji współczesnej*. Rzeszów 2007.

Боже правый)² błaga Pana, Boga prawego³ i Ducha Świętego o czyste serce, sprawiedliwość czynów, ratowanie od nieszczęść, podążanie właściwą ścieżką, zdrowie, życie w uczciwości i miłości, umocnienie łaską woli służenia Bogu, posiłkowania się Słowem. W siedmiu strofach zastosowano pierścień kompozycyjny — zwrotka inicjalna jest powtórzona z nieznacznymi modyfikacjami jako finalna:

Я прошу Тебя, Боже правый:
Сердце чистое сотвори.
Полюбил я цветы и травы
В бесконечной к Тебе любви⁴.

Taka kompozycja służy spotęgowaniu siły wołania do Boga. Ten sam autor w wierszu *Potrzebuję Twojej miłości* (*Я нуждаюсь в Твоей любви*) prosi adresata («Всемогущий благой Господь») o zachowanie od zła, błogosławieństwo, zdrowie, łaskawość i zmiłowanie. Niekiedy modlitwy Strunskiego wpadają w ton modlitw przebłagalnych, jak w wierszu *Wybacz, Panie* (*Прости, Господь*). Korząc się za grzechy, przewinienia życiowe (egoizm, wątpliwości religijne, życie pozbawione sensu, dumę, niepohamowanie) przed Wszechmocnym Panem, zwraca się o odpuszczenie minionych win, prosi o nadzieję, cierpliwość i miłość. Potencjał prośby wzmagają rozkazniki w finalnej pozycji wersu («изгони», «научи», «измени») oraz korzenie się przed adresatem w antytezie («Я — червь, я — песчинка, как жалок и робок / Я перед величием Твоим»). Potęgowanie prośby łączy się w modlitwach Strunskiego z mnożeniem intencji, jak w wierszu *Panie, odpowiedz* (*Господу, подскажу*), gdzie strofa finalna staje się katalogiem błagań:

От соблазнов спаси, от ошибок, от глупых идей,
От себя самого, когда очень я стану неправым.
Огради от лихих, нехороших и злобных людей.
От свершенья грехов, а ещё от страстей и кошмаров.

W *Mojej modlitwie* (*Моя молитва*) uprasza o błogosławieństwo, ucieszenie serca, miłość i wiarę, wzmocnienie woli dążenia do nieba. Błaga też o siły do walki z bólem i pokusami w imię miłości i potęgi Bożej. Ufa w odrodzenie duchowe i wzmocnienie wiary. W wierszu *Uwolnij nas od nas samych* (*Освободи от нас самих*) wołania do Stwórcy o wybawienie dusz, wybaczenie

² Autor nie podaje daty powstania modlitwy. Ta uwaga dotyczy też innych poetów, których twory przywoływane w tej pracy nie mają tu oznaczonego roku powstania.

³ Ten przymiot Boga odnotowany w Nowym Testamencie wylicza Bogusław Widła i odsyła do odpowiednich wersów Pisma. Zob.: *Słownik antropologii Nowego Testamentu*. Warszawa 2003, s. 17.

⁴ Wszystkie cytaty wierszowe w tej pracy, jako że dotyczy ona poezji internetowej, jeśli nie podano inaczej, według: www.stihi.ru.

błądzącym, uratowanie od samych siebie zanoszone są od zbiorowości. Jeśli błagania wypływają z serca oranta, nabierają charakteru przebłagalnego. Obwina się w nich przed Najmiłościwszym Bogiem za swoje nieprawości i prosi o wybaczenie (*Skrucha — Покаяние; Wybacz moje grzechy — Прости мои грехи; Poznanie ducha — Познание духа; Panie, zmiłuj się i wybacz — Господи, помилуй и прости*). Obiecuje przemianę życia i wierność. Natłok i siłę próśb obrazuje zakończenie jednego z nich:

Помилуй, Господи, прости
 Меня за все грехи бывые
 Я полон к ближнему любви
 Со злом бороться дай мне силы

Чтоб в Царств Божие войти,
 Я страх презрел перед могилой.
 Мне буде, грешному! Прости
 За то, что грешен. И помилуй.

Intencje błagalne w modlitwach są podobne, dlatego koncentrować się będziemy głównie na rozwiązaniach formalnych w tekstach, wskazujących na poszukiwanie możliwości wyrażenia intencji twórców.

W wierszu *Modlitwa (Молитва, 2011)* Marina Rodczenkowa błaga Boga o wybaczenie grzechów, ratunek od potępienia. Wśród przewinień wymieniane są: krzywoprzysięstwo, pijaństwo, upadek moralny i nieposzanowanie dekalogu, nieczystość i zabójstwa nienarodzonych. Katalog win przeplatają litanijne powtórzenia próśb «Прости!!!! — я тебя умоляю!!!!»; «Прошу тебя, Боже, прости».

Bardziej uporządkowaną konstrukcję błagań zawiera wiersz Borysa Pinajewa *Modlitwa (Молитва, 2010)*. Pięciokrotnie przywołany Pan — co wiąże się z jego afirmacją i urealnieniem — proszony jest o pocieszenie w cierpieniu, okiełznanie charakteru, wzmocnienie ducha, obdarzenie dobrymi uczynkami, wstawiennictwo za zmarłymi oraz wrogami. Formy rozkaznikowe «утоли», «укроти», «помяни», «укрепи», «упокой», «подари» rozpoczynają wersy oparte na paralelizmie i powtórzeniu — przy nieznacznej modyfikacji strofy pierwszej — w zakończeniu, co wzmacnia intencję błagalną modlitwy, podnosi jej dopracowanie poetyckie.

Kształt zwartej wiersza stychezno przybiera modlitwa o charakterze błagalno-pochwalnym autora posługującego się pseudonimem literackim Kupidon *Boże prawdziwy, Boże wszechmocny (Бог истинный, Бог всемогущий)*. Sławiąc „Boga prawdziwego, wszechmocnego, świętego, mocnego i nieśmiertelnego Pana siły”, podmiot zbiorowy „my” ubiega się o raj, wyrwanie z siideł szatańskich i zbawienie. Trzykrotnie powtarzane suplikacyjne adresatywy wzmacniają siłę kornej próśby.

Potencjał illokucyjny może wzmacniać też pierścień kompozycyjny i powtórzenia rozkaźników w anaforach. Takie rozwiązania zastosowane zostały w wierszu Natalii Soroki *Naucz mnie być szczęśliwą! Modlitwa* (*Научи меня быть счастливой!.. Молитва*, 2010). Strofa inicjalna wskazuje na właściwości prośby do nienazwanego adresata, którego identyfikację umożliwia tytuł:

Научи меня быть счастливой!...
 Научи меня быть дорогой!...
 Научи меня быть любимой!...
 Научи меня быть родной!...

Całość skonstruowano ze zdań rozkazujących i życzeniowych. Przykładem realizacji aktu prośby o zmiłowanie, uwolnienie od bólu, zawiści, złości, krzywd i osądu, rozpaczy i cierpień jest też jej wiersz *Błagam Ciebie, Boże!* (*Молю тебя, Боже*, 2010). Błagania oparto na paralelizmie syntaktycznym⁵ oraz pierścieniu kompozycyjnym w postaci powtórnego przywołania dwuwiersza: «Молю тебя, Боже!...».

Inne powtórzenia wprowadza do wiersza *W wiecznym sporze z ciemnością* (*В вечном споре с темнотою*, 2011) Oksana Pietuchowa. Jej błaganie Ojca o wsparcie wzmacniają trzy powtórzenia refrenu: «Боже правый, будь со мною, / Будь со мною, не покинь меня». Uobecniony w wyeksponowanej pozycji wersu nadadresat oraz styk wyrażen i repetycje słów budują wyjątkową moc tej prośby.

Inną konstrukcję ma modlitwa błagalno-dziękczynna Olgi Awakary *Modlitwa, którą można śpiewać, wymyślając swój motyw* (*Молитва, которую можно петь, придумав свой мотив*, 2010). Długi tekst powolnej modlitwy zdobią rozbudowane adresatywy afirmujące Istotę Boską, mające zapewnić jej przychyłność («Господи! Отец мой во Вселенной»; «Господи! Отец! Творец Небесный»; «Господи Отец!»; «Отец Земли! Родитель наш Небесный!»), i wielokrotnie powtórzone w błaganiach o ożywczą moc dla ziemi, wybaczenie dzieciom, otoczenie łaską, harmonią i miłością. Chwaląc Boga Ojca, oranta liczy na błogosławieństwo, ma nadzieję na raj.

Oranci przedkładają Bogu błaganie o rzeczy godne. Tatiana Rutkowska w wierszu *Stoję z wyciągniętą ręką* (*Стою с протянутой рукой*, 2009) prosi o miłość bliźniego, cierpliwość i przejrzenie duchowe, które wzmocni kontakt z Bogiem: «Дай радость жить — ради Тебя! / Мне большего не надо!».

Autor podpisujący się pseudonimem Oliunczik w wierszu *Ojcie Niebieski, jestem jeszcze dzieckiem...* (*Отец Небесный, я ещё «ребёнок»...*) tak kształtuje sytuację liryczną utworu, aby osiągnąć iluzję mowy dziecka, początkującego chrześcijanina, wołającego o pomoc:

⁵ Takie rozwiązanie składniowe dominuje też w wierszu *Wybacz, że nie jestem święta* — *Modlitwa* (*Прости за то, что не святая!.. Молитва?*, 2005).

Ты будь моим и зрением и слухом,
Ты научи терпеть и понимать,
Большую Благодать Святого Духа
Из Рук Твоих с любовью принимать!

W wierszu *Dziękuję, Panie, za dar Twój łaskawy* (*Спасибо, Господу, за дар твой благодатный*, 2010) dziękczynienia i prośby do Boga wyrażone zostały w długich zdaniach naruszających tok rytmiczny, tworzących przerzutnie międzywrotkowe. Podkreślając intensywność błagań o dar poetycki, osiąga emocjonalny kontakt z nadadresatem, na co wskazuje zakończenie modlitwy:

Прости меня, Господь, и подскажи,
как перейти на новую дорогу,
что Ты наметил мне. И понемногу

я отпущу все то, что тянет грузом.
Прости, что стала я другим обузой,
И что стихов рожденья благодать
на суетность пыталась заменять...

Прости, Господь!

Biały wiersz i stylizację archaiczną wykorzystuje Aleksander Szyrokov w wierszu *Modlitwa za bliskich* (*Молитва за близких*, 2010). Prosi Pana o wsparcie, łaskawość i opiekę w drodze. Sakralizując wypowiedź, stosuje archaizmy leksykalne («оставь», «отринь», «Тьмами») oraz aklamację «Аминь».

Eugenia Bilczenko w *Modlitwie* (*Молитва*) ubiega się u Najwyższego Pana i Boga o szereg łask i dobrodziejstw, które ulepszą życie, sprowadzą je na ścieżkę do nieba. Poetka szczególnie poleca oparte na dekalogu relacje międzyludzkie, oczekuje radości życia w wierze i nadziei. Ośmioletkowy tekst wykorzystuje paralelizm składniowe i anafory.

Refreny w każdej strofie oraz litanijne wezwanie odnotowujemy w wierszu *Panie, zmiłuj się i wybacz* (*Господи, помилуй и прости*, 2010) Katali Władis. Pierścieniowe strofy wzmacniają wołanie o ratunek, np.:

Господи, помилуй и прости,
Лишь Тебе задам свои вопросы,
Положу в Твои Ладони розы,
Господи, помилуй и прости!

Poetka w wierszu *Daj mi, Panie, ogień Miłości!* (*Дай мне, Господь, огонь Любви!*, 2007) z powodzeniem wprowadza zwrotkę sonetu, a w zdaniach błagalnych — paralelizm syntaktyczny («Дай мне»; «Дай Бог»), upraszając o miłość, dobroć, czystość, serdeczność i przemianę duszy. Szczególne nagromadzenie intencji zawiera strofa trzecia:

Дай Бог сорвать с души бинты!
 Дай Бог срубить сорняк печали!
 Дай Бог, чтоб мысли не предали,
 В моих следах цвели цветы...

W wierszu *Daj Boże, żeby wszystkie narody w świecie...* (*Дай Боже, чтоб все народы в ми...*, 2008) uprasza o zgodę między narodami opartą na prawie i miłości. Harmonię światową zapewni brak wojen i cierpień oraz rozpoznanie dobrej nowiny. O to modli się w czterech strofach inicjalnych tytułową sekwencją błagalną.

Interesującą strukturę posiada modlitwa błagalna Iriny Bieloborodko *Modlitwa* (*Молитва*, 2010). Pisana wierszem stychicznym, z potrójnymi rymami i oparta na paralelizmie, przynosi pokorne błaganie o wybaczenie grzechów — skumulowane szczególnie w finalnej konkluzji:

Помилуй Господи, помилуй всех людей,
 Помилуй Господи, и всех их пожалей,
 Помилуй Господи, прости, и все грехи нам отпусти.

Cerkiewna formuła błagalna, powielana w tekście osiem razy, tu zostaje jeszcze raz wyraźnie wzmocniona i zwieńczona konkluzją: «Господи помилуй, Господи помилуй, Господи помилуй! / Во имя Отца, и Сына, И Святого Духа».

Identyczna formuła błagalna wykorzystana jest też w wierszu Olgi Zaria⁶ *Panie, zmiłuj się* (*Господи, помилуй*). Oranta, który ufa Ojcu w każdej sytuacji życia, czterokrotnie powtarza: «Господи, помилуй!» Inaczej tę formułę błagalną stosuje Marina Pietrowa w wierszu *Panie, zmiłuj się* (*Господи, помилуй*). Dwukrotnie przytaczane wezwania dopełniają na wzór litanii błaganie konkretyzujące okoliczności prośby i powtórzone pierścieniowo wyrażenia precyzujące cel aktu:

Но — помилуй, Господи,
 Душу мою грешную,
 Душу безнадежную,
 Душу безутешную!

Repetycje są też podstawą konstrukcyjną błaganie Wiktora Grozowskiego w wierszu *Szukam Cię, Panie* (*Я ищу Тебя, Гос*). W emocjonalnym utworze mającym krótkie wersy wołając o pomoc, poprzez powroty słów i wyrażań uzyskuje rytmiczność i melodyjność, jak w zakończeniu:

⁶ Autorka prosi o nieodmianianie nazwiska.

Где Ты, Господи, Господи,
 Отзовись, отзовись...
 Слышу голос Твой, Господи:
 «Ты молись, ты молись!»
 Я зову Тебя, Господи,
 Посети, посети,
 Твоей мудрости россыпи
 Освети, освети...

Archaizowaną wersję błagania o wysłuchanie stanowi wiersz Piotra Isakowa *Z głębokości upadku mojego wzywam Ciebie (Из глубины падения моего воззову к Тебе, 2010)*. Autor nawiązuje do psalmu 140. W jego tonacji domaga się pochylenia nad pogardzonym, upadłym człowiekiem. Wielokrotnie przerywa tok narracji o swoim życiu, małości i zatwardziałości serca, aby powtórzyć inicjalne prośby, rozważyć swoją sytuację i stawiać pytania Bogu, licząc na Jego ingerencję. Architektonika kolejnej modlitwy błagalnej Isakowa *Siedmiokrotne westchnienie (Семикратное вздыхание, 2011)* zasadza się na przywołaniu Pana w nagłosie każdej linijki tego wiersza białego, zawierającego podwójne błaganie, np. «Господи, сокруши горделивое сердце мое и научи меня любить». Na uwagę zasługuje też modlitwa błagalna Isakowa *Boże, Boże... (Боже, Боже..., 2010)*. Podmiot swoją sytuację egzystencjalną zestawia ze zdradą Judasza i stwierdza:

Боже, Боже,
 Я предатель тоже...
 И... надета...
 На меня петля...
 Боже, Боже...
 Кто же мне поможет?
 Припадаю,
 Плача и моля...

To emocjonalne wołanie, powtórzone jako refren cztery razy, ma skruszyć „Boga Wiecznego”, „Boga Miłosiernego” i wybłagać łaskawość⁷:

Боже, Боже,
 Боже Милосердный...
 Боже, Боже,
 Ты прости меня...

Siłę prośby wzmacniają emocjonalne zamilknięcia, liczne powtórzenia słów i archaizmy leksykalne («взыщи», «изыди»).

⁷ O łaskawości i miłosierdziu Boga zob.: J. R a t z i n g e r: *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*. Kraków 1996, s. 322—323.

Inaczej emocjonalność prośby osiąga Ludmiła Kabanowa w wierszu *Modlitwa* (*Молитва*, 2010). Miłosierdzie Boga ma wywołać pochwałą, której towarzyszy błaganie o oświecenie, cierpliwość i pokorę w wyzwoleniu z niewoli grzechowej.

Господи! Господи! Сила Великая!
 Дай мне прозрения в жизни моей
 Господи! Господи! Сила Чудесная
 Ты обними меня Тайной Твоей.

Interesujący kształt poetycki ma modlitwa błagalna Tatiany Judinej *Wybacz* (*Ты прости*, 2010). Opiera się na dwuwierszu pochwalno-błagalnym z finalną pozycją czasownika. Sławiąc Boga za ochronę, umocnienie i wybawienie, oranta prosi równocześnie o zmiłowanie:

Ты призри на меня, и помилуй,
 сохрани, сбереги от могилы!

Ты прости, мою грешную душу!
 Твоих замыслов — не нарушу!

Za dojrzałą modlitwę błagalną można uznać wiersz Aleksieja Bondarenki *Modlitwa do Boga* (*Молитва к Богу*, 2011), zawierający prośbę o wysłuchanie i zbawienie, uwolnienie od grzechów i cierpliwość. Ufność w opiekę Bożą buduje rozwinięta anakleza:

Ты — мой Творец, Ты — мой Спаситель,
 Ты — утешитель мой, благой.
 Ты — мой единый Покровитель,
 Моё Ты, счастье и покой.

Niezwykłą zawartością i prostotą kompozycyjną wyróżnia się tekst błagalny Olesi Kuzrand-Plus *Modlitwa* (*Молитва*, 2010):

Словом ли, взглядом, прикосновением,
 Ликом святым в серебре —
 Душу заблудшую ангельским пением
 В добрых ладонях согрей.

Westchnienie o wsparcie bezpośrednio nie ujawnia adresata, niemniej (piecza nad aniołami przypisywana jest Bogu i Matce Boskiej) sygnał genologiczny w tytule oraz realia treściowe wskazują na sakralny horyzont kontaktu.

Do Boga kieruje modlitwę błagalną Swietłana-Fotinia w wierszu *O Boże, naucz mnie modlić się* (*Боже, научи меня молиться*). Modlitwa uznawana jest przez orantę za przejaw miłości, pozwalającej współczuć wrogom, wyba-

czać prześladowcom, unikać dumy i służyć ludziom. Miłość sprzyja zrozumieniu prawd Bożych, otwarciu na dobro, wyborowi właściwej drogi. Znaczenie modlitwy podkreśla pierścień kompozycyjny, tworzony przez dwuwiers: «О, Боже, научи меня молиться / До боли в сердце, до крови...».

W wierszu *Modlitwa (Молитва, 2010)* Swietłany Fotini, mającym charakter modlitwy pokutnej, podmiot żałując za grzechy, prosi o ratunek dla duszy. Z wiarą błaga Miłosiernego Boga o zbawienie wieczne:

Не оставь по смерти! Не отдай врагу!
Упованье в сердце свято берегу...
Не отринь, о, Боже! Ввеки будь со мной,
Я в Твою десницу предаю дух мой...

Modlitwa Ałły Aleninej *Благослав ми Боже, благославиеństwem Twoim (Благослови меня, Боже, благословением Твоим, 2010)* tylko anaklezą przechodzącą w anamnezę zapowiada udaną prośbę:

Господи Боже Всещедрый,
Боже — моя скала,
Бог — ты моя опора,
стена ТЫ моя от зла.

Mający zapewnić przychyłność Boga i skuteczność modlitwy adresatyw «Господи, Боже Всещедрый» — powielany pięciokrotnie w błaganii o osłonę, błogosławieństwo, przemianę serca, wybaczenie win, pokutę i ekspiację — nie podwyższa poziomu poetyckiego modlitwy, z fragmentami niedopracowanymi, syntetyzującymi wulgaryzmy («рожа») z archaizmami («мя»). Całość sprawia wrażenie twórczości artystycznie niedojrzałej. Potwierdza to również modlitwa błagalna *Daj miłym przyjaciołom (Милым друзьям дай, 2010)*, rozpoczęta charakterystyczną inwokacją i anamnezą:

Мой милосердный Бог,
Мой милосердный Бог,
Мой милосердный Бог,
я пред Тобою склоняюсь.

Счастье моё — наш Бог,
Счастье моё — наш Бог,
Счастье моё — наш Бог,
только с Тобой улыбаюсь.

Uobecniony również wewnątrztekstowymi adresatywami Bóg («Мой милосердный Бог», «Щедрый и верный Господь», «Милый, любимый Бог») proszony jest o dobrodziejstwa i łaski dla ludzi. W modlitwie błagalnej *Boże, zjaw się (Боже, явись мне, 2011)* autorka łączy litanijne zwroty («Господи

наших жизней, / Господи Сущий Любви, / Боже Господь Милосердный, / милость Свою яви»), wyszukane adresatywy («Свет!»; «Праведный Боже, Святейший»; «Боже любимый и щедрый»; «Боже Отец Великий») z fragmentami wyraźnie niedopracowanymi, monologiem raz „ja” lirycznego, później — zbiorowego „my”.

Długość tekstu nie osłabia walorów artystycznych wiersza Nelli Zima⁸ *Жизне мкне, ничым гóрский поток* (*Жизнь мчится, словно горная река*, 2010). Medytację o życiu bez Boga uzupełniają trzy strofy właściwej modlitwy błagalnej o pomoc dla ludzi:

Не дай нам, Господи, Тебя опять забыть!
 Не отводи ласкающего взгляда.
 Ты помоги нам грех свой победить,
 Будь Утешенье наше и Отрада!

W zwartej modlitwie podmiot błaga Boga o ojcowską opiekę w grzesznym świecie. Pokornym wzywaniem miłosierdzia jest wiersz tej samej autorki *Отче, не поржцай...* (*Отче, не покидай...*, 2011), w którym pierścień kompozycyjny i pragmatycznie zastosowane wokatywy potęgują akt próśby:

Отче, не покидай,
 Отче, ведь я твоя,
 На гибель не обрекай
 Средь грешного Бытия.

Отче, не забывай!
 Целую ножки твои,
 Дверь в сердце не закрывай
 И сохрани в Любви.

Отче, не покидай...

Inaczej Nella Zima wzmacnia prośbę w wierszu *Modlitwa do Pana* (*Молитва ко Господу*, 2010). Kieruje ją do „Boga Prawego”, „Najmiłosierniejszego”. Błaganie o ratunek ma formę litanii anamnetycznych pochwał:

Ты можешь все! Ты — Бог! Ты всемогущ,
 Ты — сердцеведец, вездесущ, всезнающ,
 Развей скопление надо мною черных туч,
 Ты в покаянии, Боже, всепрощающ!

Zintensyfikowany akt próśby o zmiłowanie i przemianę życia zawiera dwustroficzną modlitwę Tatiany Radynowej *Kim stanę, Boże, przed Tobą* (*Кем*

⁸ Autorka prosi o nieodmianianie nazwiska.

предстану, Боже, пред Тобою, 2011). Oranta wstydzi się swoich szat. Emocjonalnie zwraca się do Pana:

О помилуй, Господи, помилуй!
И меня любовью прости.
Ты Своей Божественною силой
И мои одежды просвети.

W utworze Galiny Paszynej *Ojcie Stwórco (Отец Творец!*, 2010) modlitwa ma formę wiersza białego. Modląca się dziękuje „swojemu Bogu i Ojcu Ojców” za miłość oraz prosi o błogosławieństwo, realizację celów, kierowanie życiem i wspieranie innych.

Na tle tej prostej modlitwy wiersz Tatiany Nowik *Modlitwa do Boga (Молитва к Богу*, 2011) jest kunsztowny w swej litanijnej konstrukcji. Tworzący wers prosty wokatyw „Boże” powtarza się jedenaście razy. Adresat błagany jest o różnorodne łaski.

Powielanie jest również domeną wiersza tej autorki *Proszę Twojej łaskawości, Boże (Прошу твоей милости, Боже!*, 2011). Natłok prośb wzmacniają tu ponadto dwa refreny, formuły błagalne: «Прошу твоей милости, Боже!».

Niekiedy twórcy modlitw poetyckich starają się sakralizować swój tekst poprzez słowianizmy. Tak czyni Katerina Alenina w wierszu *Westchnienie do Pana (Воздыхание Господу*, 2009). Błagając o wybawienie od nieszczęść, o radość życia i łaskę miłości „swojego Boga, Władcę i Pana”, podmiot prosi o bliski z nim kontakt. W tej modlitwie występuje liczna archaiczna leksyka («ланиты», «очи», «лик», «отри»). Autorka wykorzystuje również refrenowe powielanie strofy.

Podniosły ton błagania to typowy element modlitw Michaiła Mirianina *Ducha prawego daj nam, Stwórco (Дух нам правый дай, Создатель?*, 2011). Podmiot uprasza o wsparcie, wiarę i prawość, o strach Boży i oddalenie pokus. Oto, utrzymany w hieratycznym stylu, finał prośby:

Искушенья да изыдут
От плоти моей,
Я прошу спаси нам души,
Милостью Твоей.

Namaszczony ton osiąga również poeta w wierszu *Ojcie Niebieski (Отец небесный)*. Wyróżnia się on nagromadzeniem litanijnych pochwał Boga. Rozbudowane anaklezy i anamnezy ujawniają przymioty Ojca, upraszanego o pomoc:

О Бог мой — бестелесный Дух.
Бог Вечный, Неизменный.
Ты Всемогущ и Вездесущ,
Всеблагий, Всеблаженный.

Всеправедных Ты дел Творец,
Наш Вседержатель Властный.
Начало Ты, Ты и Конец,
Любовь и Мир Прекрасный.

Ты Промыслитель Всеведущ,
Наш Царь, Отец Небесный,
О Вседовольный, Щедрый Бог,
Спаси Твой Мир телесный.

Ты Царь — Создатель, не разрушь!
Сей мир — Твое Творенье.
И грешных нас Ты образуй!
В Тебе наше спасенье!

Ton dostojęnstwa dominuje również w modlitwie *Proszę o wybaczenie* (*Прошу прощенья*, 2011). Wielokrotnie poeta powtarza w niej wers «О Господи, прости, прости меня», łączy słowa wysokie («попусти») z niskimi, wulgarnymi («дерьмом», «смрад»), nadużywa wokatywu — «о, Господи». *Homo orans* lubuje się też w powielaniu adresatywów i błagalnych wezwań. W utworze *Ratuj i ocal* (*Спаси и сохрани*, 2011) każdą z czterech strof inicjuje wersem «Господи! Спаси и сохрани». Mnoży prośby o bliskość z Bogiem, obcowanie z jego miłością i łaskawością.

Potencjał illokucyjny próśb w modlitwie *Nie opuszczaj mnie Panie* (*Не оставь меня Господь*, 2011) wzmacniają czasowniki w trybie rozkazującym w finalnej pozycji wersu («обнови», «размягчи», «озари») w dwóch początkowych strofach, w których również wykorzystano postpozycję przydawki («Правду Твою», «сады Твои»). Finalna strofa błagania naznaczona jest ufnością urzeczywistnienia:

Твоя воля на меня милостью сойдет.
Праведность истопит лед — в душу мне войдет.
Стыд за все дела мои тяжестью гнетет.
Но безмерно верю я, что Господь спасет.

Wiersz *O, Panie, wybacz mi* (*O Господи, прости меня*, 2011) zawiera cały arsenał środków poetyckich typowych dla Mirianina. Dłuższy utwór (pięć strof) oparto na monotonnym, powolnym rytmie zdania hipotaktycznego. Wypełniają go — uobecniające Boga — różnorodne adresatywy («мой Святой, Милосердный»; «Святой мой Бог»; «Мудрый, Справедливый Бог»; «мой Свет, мой Бог») i prośby o darowanie win, wspomóżenie oraz zbliżenie do siebie. Orant ufa w opiekę Boga, obiecuje głosić jego chwałę i poprawę swojego życia:

И буду верен я Тебе, в деяниях и мыслях.
 И вознесу хвалу Творцу, и укреплюсь Тобой.
 Исполню долг свой на земле, данный Твоею волей,
 О Господи — прости меня, исправлюсь я борьбой.!

Modlitwa jest podniosła, czemu sprzyjają też użyte archaizmy: «узри», «попусти», «Отче», «сию».

Odmiernymi zgoła środkami podniosłość modlitw uzyskuje Lora Kozorowicka. W wierszu *Mój Ojciec nieziemski, chcę być z Toba na wieki* (*Мой Отец неземной, я хочу быть с Тобою навечно*, 2009) w zwartym sześciowersowym tekście błagalnym wyraża pragnienie stałej bliskości z Ojcem. Zdania wierszowe są bardzo długie, monumentalne, oparte na paralelizmie składniowym, chociaż pozbawione słowianizmów.

Archaizmów leksykalnych nie unika zaś Walentina Siedłowa w wierszu *Modlitwa* (*Молитва*, 2009). Intensyfikując błagania i mnożąc predykcje, podmiot kieruje modlitwę do Boga Najwyższego i Dziewicy Przenajświętszej, Matki Świętej. W kompozycji pierścieniowej każdej zwrotki i całego tekstu prosi o łaski, wierność, bliskość z Panem i uspokojenie. Kwintesencję błagań stanowi strofa ostatnia:

Боже Всевышний! Яви благодать!
 Жаждущим — влаги, свежего хлеба,
 Чистым — любви, добрым — мирного неба!
 Боже Всевышний! Яви благодать!

Cały tekst sakralizują słowianizmy («лик», «в руце», «к женам»), zdania z postpozycją przydawki i finalnym szykiem czasownika.

Walorem modlitw Julenki Bortnik jest niezwykła kondensacja i zwartość. Przykładem może być czterowiersz *Zlituj się Boże nad tym, który teraz grzeszy* (*Помилуй Бог, кто ныне грешен*), zbudowany w formie prośby o zmiłowanie nad skruszonymi grzesznikami.

Wiersz Zinaidy Polakowej *Bez Ciebie jestem liściem, unoszonym przez wiatr* (*Без Тебя я лист, носимый ветром*, 2008) jest tworem synkretycznym — syntetyzuje trzy strofy medytacji nad grzesznym życiem oranty z finalną prośbą:

Неблагодарность Ты мою прости.
 Дай обрести надежду в покаянии,
 И помоги мир в сердце обрести.
 И не зависеть от воспоминаний.

Modlitwa błagalna Michaiła Sona *Wybacz mi Ojciec* (*Прости меня Отче*, 2012) jest ufną rozmową z Ojcem, zawierającą pytania do niego oraz prośby o wiarę i wierność. Pytania retoryczne wzbogacają też wiersz tego autora Pa-

nie, jestem przed Tobą (*Господь, я перед Тобой*, 2011). Orant deklaruje w nim wierność przykazaniom i uprasza o rozeznanie drogi życiowej wiodącej do Boga. Pytanie pojawia się również w modlitwie *Panie, oto moja dusza* (*Господь, ну вот моя душа*, 2011). Charakterystycznymi elementami architektoniki tego wiersza są repetycje wyrażen, np.:

Я просто жить хочу Господь!
Хочу я жить... Хочу я жить!
За всё Тебя благодарить!
За всё любить! За всё... любить.

Multiplikacja fraz oraz zamilknięcia są znakiem emocji, głębokich doznań oranta w rozmowie z Panem.

W wierszu Michaiła Szyszygina *Modlitwa poety* (*Молитва поэта*) podniosłość łączy się z emocjonalnością. Orant dostrzega tajemnice kosmosu i przyrody niedostępne poznaniu, przeto przekornie prosi „wszystkowidzącego Stwórcę” o rzeczy codzienne, zbliżające do Niego:

И счастья дай, и злата мне в ладони.
Прославь, и водрузи венец.
И дай в награду молодую деву,
Продолжи род, не дай попасть в межу,
И подведи к Познанию Древу, —
И на алтарь я душу возложу

Wśród modlitw błagalnych dominują zatem indywidualne zwroty do Boga, ufne, przeniknięte emocjami. Ich twórcy operują paralelizmem, powtórzeniami, kompozycją pierścieniową. Są to często formy sakralizowane przez słowianizmy, wyszukane i rozbudowane adresatywy oraz inne zabiegi składniowe.

W modlitwach dziękczynnych twórcy — w postawie ufności i wiary — głoszą wdzięczność Bogu za łaski, opiekę i życzliwość wobec ludzi⁹.

W. Strunski w wierszu *Dzień chwały Pańskiej* (*День славы Господней*) dziękuje Bogu za piękno i natchnienie, za stworzenie wszechświata, wytrwałość w zmaganiach z szatanem, za życie i wiarę. Wdzięczność „Panu szczęśliwemu i najmądrzejszemu” okazuje za miłość i szczególne podniety poetyckie:

Я стал орудием послушным
В твоих руках, о, Благодушный.
Душа моя, как ты нетленна
О, Царь царей, Творец Вселенной.

Modlitwa ta wyróżnia się rozwiniętym paralelizmem „za” i licznymi anaforami.

⁹ O obecności Boga w dziejach świata i ludzi zob.: *Encyklopedia katolicka*. T. 2. Lublin 1985, s. 904.

Ewgenia Zich uczyniła paralelizm syntaktyczny «Благодарю, что...» podstawą konstrukcyjną wiersza *Wdzięczność* (*Благодарение*, 2010). Jedenaście powtórzeń tej formy zdaniowej służy wyrażeniu podziękowań Panu za Rosję, piękno i porządek świata, za wiarę i wskazanie ścieżki życiowej, cnoty chrześcijańskie i skrucę. Modlitwa utrzymana jest w podniosłym tonie, o czym świadczy strofa o Rosji:

Благодарю Тебя, Господь, что есть моя Россия!
Благодарю Тебя, что есть родной народ.
Благодарю, что есть места Святые.
И родники чистейших вод!

Na paralelizmie syntaktycznym oparta jest zwarta modlitwa dziękczynna T. Rutkowskiej *Dziękuję Ci za wszystko* (*Благодарю Тебя за всё*, 2009). W pierścieniu kompozycyjnym tworzonym przez wers «Благодарю, благодарю Тебя за всё!», eksponującym siłę aktu podziękowania, wyszczególniono szereg łask, darów losu, godnych wdzięczności.

Na podziękowaniach Ojcu opiera się nieco archaizowany wiersz tej samej autorki *Przyjmuję wszystko, co jest* (*Я принимаю все как есть*, 2009). Podmiot deklaruje zdanie się na wolę Boga, jemu wierzy i w nim pokłada nadzieję, co dobitnie wyznaje w zwrotce finalnej:

И немощь немощных нося,
И в немощи своей зывая
Я буду, с верой принимая,
За всё благодарить Тебя!

Słowianizmy («деснице», «есмь», «доколе»), anafory i powtórzenia słów utrzymują hieratyczność stylu tej modlitwy.

Wierszem synkretycznym dziękczynno-błagalnym jest modlitwa Ałkory *Dziękuję, Panie, za dar Twój zbawienny* (*Спасибо, Господу, за дар Твой благодатный*, 2010). Część inicjalną stanowi akt podziękowania za talent poetycki i przemianę życia. Część finalna zawiera prośby o wsparcie na nowej ścieżce i wybaczenie popełnionych błędów.

Konstrukcję dziękczynną, opartą na paralelizmie „dziękuję za”, wykorzystuje K. Władis w wierszu *Dziękuję Ci, Panie, za wszystko dziękuję* (*Благодарю Тебя, Господь, за всё благодарю!*, 2011). Autorka — na co sama wskazuje — parafrazuje i znacznie rozbudowuje modlitwę Natalii Wieczerskiej *Panie, dziękuję Ci* (*Господь, Тебя благодарю*). Jej wdzięczność dotyczy zjawisk przyrody, darów losu, osiągnięć życiowych i duchowych. Konstrukcja «Благодарю Тебя», «Благодарю за» powtarza się piętnaście razy w wierszu stychicznym z dokładnymi rymami sąsiadującymi — charakterystycznymi dla tradycyjnego modelu modlitwy.

Konstrukcja wierszowa oparta na paralelizmie „dziękuję za...” dominuje też w modlitwie Eleny Swiet *Dziękuję Ci* (*Благодарю Тебя!*, 2010). W sześciowrotkowym tekście paralelizm „za” pojawia się czternaście razy. Podziękowanie dotyczy rzeczy wielkich i małych w życiu oranty, np.:

За кисть, краски и холст,
За то, что путь мой не прост.
За ручку и белый листок,
За свежей воды глоток.

Tę samą formę paralelizmu wykorzystuje P. Isakow w modlitwie *Dziękuję Ci* (*Благодарю Тебя!*, 2008). Oto strofa inicjalna:

Благодарю Тебя, Господи, за свет,
За пробуждение ото сна,
За яркий солнечный рассвет,
Каким ликует тишина...

Konstrukcja „za” lub „i za” powtarza się szesnaście razy. Powodem wdzięczności są sprawy codzienne i doskonalenie duchowe.

Modlitwę zawierzenia, dziękczynienia stanowi wiersz Aleksandra Sołodownikowa *Jak postanowisz, tak i trzeba* (*Как Ты решаешь, так и надо*). Otoczony pierścieniem kompozycyjnym wiersz stychiczny jest deklaracją zgody na działania Pana, które będą służyć zbawieniu. Wdzięczność utrwala powtórzenie:

Как Ты решаешь, так и надо.
Любою болью уязви.
Ты нас ведешь на свет и радость
Путями скорби и любви.

Hymnem wdzięczności jest też jego modlitwa dziękczynna *Nie przestanę chwalić Boga* (*Я не устану славить Бога*). Cześć Bogu należy się za przeżyte dni, spotkanych, radosnych ludzi:

Я не устану славить Бога
За чудеса прожитых дней,
Что так была моя дорога
Полна светящихся людей.
За то, что ими был обласкан,
Общался с ними, говорил
Без опасения, без маски
И радость сердцу находил.

Emocjonalną modlitwą dziękczynną jest wiersz Ludmiły Kabanowej *Rozpływam się w Tobie, o Boże* (*Я растворюсь в Тебе, о Боже*, 2010). Oranta wyraża gotowość komunii z „Cudownym Pięknem Boga”, jest wdzięczna za opiekę i łaskę trwałego związku:

Спасибо, Господи, Пречудный
 Что рядом Ты со мной всегда
 Молю Тебя, о Мой Премудрый,
 Чтоб не оставил никогда!

W swojej modlitwie *Za wszystko dziękuję* (*За всё спасибо*, 2010) A. Aleni-na deklaruje wdzięczność „szczodremu Bogu” za niewzgardzenie błaganiami o szczęście, o zmycie win grzechowych, o wsparcie na ścieżce do nieba. Podziękowanie osiąga apogeuum w finale:

Спасибо, Бог любимый,
 Спасибо, мой Отец,
 Спаситель и спасатель
 Твоих людских сердец.

Podobnie dziękczynienie Bogu wyrażone zostało w wierszu Walerija Suworowa *Dziękuję Tobie, Panie* (*Спасибо, Господу, Тебе*, 2011). Tytułowa formuła cerkiewna w tekście została powtórzona dziewięć razy w podziękowaniu za łaski i dobrodziejstwa Boga wobec ludzi. Udany wiersz stychiczny posiada też pierścień kompozycyjny w postaci pięciowiersza:

Спасибо, Господи, Тебе,
 Что тонкой кожей награждаешь,
 И путь к сомненьям преграждаешь,
 Спасибо, Господи, Тебе.
 Спасибо, Господи, Тебе...

Krótką modlitwą dziękczynną jest wiersz Andrieja Łogwinowa *Panie! Słońce mojej duszy!* (*Господу! Солнце моей души!*, 2007). Dziękczynienie za blask łask metaforycznie określönemu Panu wypowiada szczęśliwy człowiek:

Ты и сквозь мрак беспросветных дней
 льёшь несказанный свет...
 Господи! Радость души моей! —
 снова шепчу в ответ.

Długa modlitwa z przemienną intencją dziękczynno-błagalną *Dziękuję, Panie, za wszystko!* (*Спасибо, Господу, за все!...*, 2007) wyszła spod pióra Anny Kułaginej-Fursinej. Powtarzając czterokrotnie wers «Спасибо, Господи, Тебе», głosi wdzięczność za pomoc, opiekę nad Rosją, jej bogactwem przyro-

dy. Dziękczynienie przechodzi w przebłaganie poprzez dwukrotne prośby w formie imperatywnej «Прости нас, Господи, за все» zawarte w paralelnych konstrukcjach «Пошли нам, Господи». Całość wiersza stychicznego ze sporadycznymi rymami utrzymana jest w tonacji „bogoojczyźnianej”.

Paralelizm syntaktyczny buduje też architekturę wiersza Olgi Wielewej *Dziękuję!* (*Благодарю!*, 2011). Formuła wdzięcznościowa «Благодарю, Тебя, Боже» powielona została siedem razy, a objaśnienie „za co” — jedenaście razy. Słowa «благодарю» i «за» — wyróżniające tę udaną modlitwę — tworzą wielokrotne anafory.

Al. Kowanow w wierszu *Modlitwa o zachodzie* (*Молитва на закате*, 2011) syntetyzuje dziękczynienie i prośby. Stosuje paralelizm „dziękuję za...”. Błaga Ojca o opiekę nad Rosją, o nadzieję dla siebie. Podniosłość modlitwie zapewniają słowianizmy («найпаче», «во царствии», «сирых», «заблудший», «коль»), długie zdania z finalnymi czasownikami i postpozycją przydawki.

Modlitwy dziękczynne — strukturalnie podobne do siebie — są przeważnie oparte na paralelizmie i kompozycji pierścieniowej oraz hieratyczne stylistycznie. Niekiedy autorzy łączą w nich podziękowanie z prośbą i pochwałą.

Wśród modlitw do Ojca najmniej jest pochwalnych, w których człowiek uwielbia Boga za opiekę i adoruje jego moc i wielkość, uznaje w kontemplacji jego transcendencję.

Kupidon w wierszu stychicznym *Święty, Święty, Święty Bóg* (*Свят, Свят, Свят Бог*, 2009) w imieniu podmiotu zbiorowego sławi Stwórcę uobeczonego wokatywami «Благий»; «Бог Сильный». Podnosi jego przymioty — łaskawość i sprawiedliwość. Błagając o wybawienie, trzykrotnie powtarza słowa konkluzji:

Свят, Свят, Свят Бог! Он грех простит нам,
Благославляя в утра час.
По Богородицы молитвам
Помилуй нас, помилуй нас.

Więcej próśb występuje w jego modlitwie pochwalno-błagalnej *Boże prawdziwy, Boże wszechmocny* (*Бог истинный, Бог всемогущий*). Sławiony pochlebstwami («истинный», «всемогущий», «милосердный», «крепкий», «святой и бессмертный», «Господи силы») Stwórca proszony jest o wyzwolenie ludzi z siel szatańskich i zbawienie.

Zwartą modlitwą pochwalną jest wiersz Lilii Meradzi *Wielki Boże — Jesteś moim życiem!* (*Великий Бог — Ты жизнь моя!*). Wyznając miłość i wdzięczność za stworzenie i zdrowie oranta prosi „Żywego, Wszchemocnego, Wielkiego Boga” o wybaczenie i łaski.

Dwustroficzną pochwałą Boga stanowi wiersz N. Soroki *Dzięki Bogu, za wszystko!* (*Слава Богу, за всё!*..., 2010). Oranta słaWi Boga za uniżoność, miłość, czułość, za szczęście i marzenia. Pragnie zbliżyć się do Niego:

Слава Богу, за всё!.. Пусть теплеет —
 На душе. И растает тоска.
 Слава Богу!... Пусть в сердце светлеет
 И очиститься в этом душа!

Oparta na czterokrotnej formule cerkiewnej „Слава Богу” modlitwa jest żywa i przeojona wiarą.

Intencja chwaleńa jest podstawowym elementem potencjału illokucyjnego zwartego, utrzymanego w podniosłej tonacji wiersza Ałkory *Chwal, duszo moja, Pana* (*Прославляй, душа моя, Господа*, 2009). Jest to parafraza psalmu pochwalnego z czterokrotnym powtórzeniem tytułowego wezwania:

Прославляй, душа моя, Господа,
 Ибо славен Он, как никто другой,
 Прославляй, Душа моя, Господа,
 Сбереги навек его лик Святой,
 Прославляй, душа моя, Господа,
 Помни все Его воздаяния,
 Пой хвалу, душа моя, Господу,
 И прими достойно страдания!

Dłuższą modlitwę stworzył P. Isakow w wierszu *Za wszystko chwala Bogu* (*За всё слава Богу!*, 2010).

За всё слава Богу!
 С молитвой в дорогу.
 Её не хватает,
 Ленюсь я, бывает...

Charakterystyczny dwuwiers w modlitwie z przemienną intencją pochwalno-błagalną w wierszu *Wybacz* (*Ты прости*, 2010) zastosowała T. Judina. Oddając hołd Bogu za opiekę, oświecenie, błogosławieństwo i ratunek prosi o ocalenie i wybaczenie grzechów. Przytoczmy tylko początek:

Дай же силы мне, мой Бог, и дальше!
 Жить хочу свободно и без фальши,
 Не хочу ни в чём я притворяться,
 Петь хочу и жизни улыбаться!...

Zaimek zwrotny w anaforze („Ty”) i finalna pozycja czasownika to typowe cechy modlitwy.

W modlitwie Swietłany Fotini *Miłość Twoja bezkresna* (*Любовь Твоя бесконечна*, 2008) sławione są łaskawość, miłość i działanie Opatrzności. Afirmując wolę Przedwiecznego, oranta głosi jego chwałę:

Тебе, мой Отец Небесный,
Журчанье ручьёв, пенье птиц,
Детей Твоих душ покаянье,
Елей благородных девиц,
Тебе поет славу вечность!
К Тебе же душа моя
Стремится сквозь бесконечность...
Да будет воля Твоя!

Natłokiem pochwał w anaklezach przechodzących w anamnezy wyróżnia się modlitwa pochwalno-błagalna M. Mirianina *Ojciec Niebieski* (*Отец небесный*). Upraszany o pomoc Bóg sławiony jest za swoje przymioty:

О Бог мой — бестелесный Дух.
Бог Вечный, Неизменный.
Ты Всемогущ и Вездесущ,
Всеблагий, Всеблаженный.

Всеправедных Ты дел Творец,
Наш Вседержатель Властный.
Начало Ты, Ты и Конец,
Любовь и Мир Прекрасный.

Ты Промыслитель Всеведущ,
Наш Царь, Отец Небесный,
О Вседовольный, Щедрый Бог,
Спаси Твой Мир телесный.

Ты Царь — Создатель, не разрушь!
Сей мир — Твое Творенье.
И грешных нас Ты образумь!
В Тебе наше спасенье!

Inną formę oddania czci Bogu wybiera L. Kozorowicka w wierszu *Uwielbiam, uwielbiam, uwielbiam* (*Возвеличиваю, возвеличиваю, возвеличиваю*, 2009). Ośmiowersz zawiera cztery wersy tytułowego sławienia imienia Boga. Poprzez patos i celebrację osiągnięta została psalmiczna podniosłość aktu pochwalnego:

Возвеличиваю, возвеличиваю, возвеличиваю
Я Имя Бога;
Возвеличиваю, возвеличиваю, возвеличиваю
Имя дорогое;

Возвеличиваю, возвеличиваю, поднимаю Его
 Я как знамя;
 Возвеличиваю, возвеличиваю, возвеличивать
 Не перестану!

Pierścień kompozycyjny w postaci dwuwiersza pojawia się w modlitwie pochwalnej *Uwielbiam Cię, mój Boże* (*Благоговею пред Тобой, мой Бог!*, 2010). Emanuje z niej głęboka cześć i szacunek wobec Boga:

Благоговею пред Тобой, мой Бог,
 Склоняю низко голову в почтеньи.

Modlitwa pochwalna *Imię Twoje sławne* (*Имя славное Твое*, 2011) opiera się na powtórzeniach wersów, paralelizmach składniowych w zdaniach sławiących imię Boga, które winni poznać wszyscy. Modlitwa przeniknięta jest duchem judaizmu:

Имя славное Твое
 Поднимаю я, как знамя —
 Выше всех своих проблем,
 Выше всех своих работ,
 Выше всех высоких тем,
 Выше всех своих забот!
 Имя славное Твое
 Поднимаю я, как знамя —
 Да пребудет вечно с нами!
 Имя славное Твое,
 Поднимаю я любя —
 Выше всех своих проблем,
 Выше всех своих работ,
 Выше всех высоких тем,
 Выше всех своих забот!
 Имя славное Твое,
 Поднимаю я любя —
 Да узнают все Тебя!

Paralelizm syntaktyczny jest podstawą konstrukcyjną modlitwy Tatiany Bułańczikowej *Sława Tobie, Panie* (*Слава, Господу, Тебе!*, 2009). W części petycyjnej oranta chwali Boga za różne zjawiska przyrodnicze, mądrość Biblii, kierunek życia prowadzącego ku Boskiej miłości. Tytułowa formuła modlitewna tworzy pierścień kompozycyjny tego pięciowrotkowego wiersza pochwalno-dziękczynnego.

Modlitwy pochwalne — rekapitulując — czerpią ze składników stylu religijnego, nie osłabiają oficjalności, nie wprowadzają standardowych elementów stylu wypowiedzi. Ich związek z modlitwą obrzędową, ustanowioną podkreślają formuły i wezwania cerkiewne. Elementy finalne modlitwy — konkluzje

i aklamacje — niemal nie występują. Rzadko pojawiają się też w nich formy wyznania i rozważania, które służą umacniającemu spotkaniu z Bogiem.

Przeprowadzone obserwacje nad modlitwą poetycką do Boga Ojca wskazują, że jest ona mocno powiązana z modlitwą konwencjonalną — poprzez anaklezy, anamnezy, adresatywy. Poeci często wykorzystują też formuły i wezwania cerkiewne, unikają zaś konkluzji i aklamacji. Sakralizacja modlitwy dokonuje się poprzez stylizację archaiczną, tonację psalmiczną, paralelizm syntaktyczny, powtórzenia zwrotek i wersów w kompozycji pierścieniowej. Poeci rzadko sięgają po formy wyznania, modlitewnego rozważania, chętnie stosują akt prośby, podziękę i pochwałę, niekiedy łącząc ich elementy i tworząc formy synkretyczne. Modlitw pogranicznych jest jednak niewiele, co świadczy o wyraźnym profilu gatunkowym z jednoznacznym potencjałem illokucyjnym, zwykle prośby lub podziękowania. Analizowane modlitwy należą do kornych, pisanych w określonych intencjach, które tłumaczą nawet pewne niepowodzenia poetyckie w niektórych tekstach. Jak należy sądzić, autorzy wiedzą, że modlimy się nie słowami, ale sercem. Człowiek najczęściej prosi Boga, trzykrotnie rzadziej dziękuje za otrzymane łaski a sporadycznie tylko sławi Pana, nie przedkładając mu przeważnie indywidualnych próśb.

Dzieci przez matkę odrzucone „Zbędni ludzie rewolucji” w prozie Mykoły Chwyłowego

Albert Nowacki

ABSTRACT: The article takes up the subject of „redundant people” in the interwar Ukrainian literature. Although this literary image originated in English literature, it evokes almost immediate associations with Russian literature, including writings by Alexander Pushkin, Ivan Turgenev, or Ivan Gonczarov. The present article proves that this literary motif can also be traced in Ukrainian literature, especially in the writings by Mykola Khvylovy. The author of the article makes an attempt to prove that Khvylovy did not limit himself to draw from Russian literature, but forwarded his own idea of a “redundant man.” In his own view, the idea referred to a “redundant revolutionary” — a former participant of the revolution, who — after it has ended — feels abandoned, which in fact deepens his frustration and disillusionment.

KEY WORDS: “redundant people,” Mykola Khvylovy, oblomovism, “redundant revolutionaries,” Ukrainian literature, disillusionment, suicide

Kiedy rozważamy kategorię „zbędnych ludzi” w literaturze, automatycznie kojarzymy ją z rosyjską literaturą XIX wieku, kiedy funkcjonowała przede wszystkim jako określenie grupy inteligencji rosyjskiej lat czterdziestych, stanowiącej podówczas trzon elity intelektualnej Rosji za czasów cara Mikołaja I. Jeśli rozszerzymy nieco horyzonty badawcze, to okazuje się, że pojęcie owo wpisuje się w o wiele większy krąg znaczeniowy i sięga znacznie dalej, wykraczając poza terytorium literatury rosyjskiej. Swoje korzenie wywodzi bowiem z literatury angielskiej, a precyzyjniej — ze spuścizny literackiej George’a Byrona, który w latach 1809—1818 napisał autobiograficzny poemat dygresyjny *Childe Harold Pilgrimage* (*Wędrówki Childe Harolda*)¹. Akcja tego utworu rozgrywa się w czasach pisarzowi współczesnych. Bohater poematu jest nie tylko skonfliktowany ze światem, ale też znudzony życiem pełnym przyjemności, bez troski i hulanki. Tytułowy Harold udaje się na wielką wędrówkę po Eu-

¹ W. K o p a l i ń s k i: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 2003, s. 164.

ropie, by choć na chwilę zapomnieć o swej nudzie i rozczarowaniu dotychczasowym życiem. Odwiedza zatem Półwysep Pirenejski, Grecję, Włochy i Szwajcarię. Jednak ani same podróże, ani też związane z nimi poznawanie dziejów poszczególnych narodów czy kontemplacja przyrody nie są w stanie uleczyć go z „choroby wieku”. W rezultacie pod koniec utworu staje się coraz bardziej nieszczęśliwy, gdyż czuje się pusty, nie widzi w swoim życiu żadnego celu, więcej nawet — nie dostrzega też jego sensu. Jeśli spojrzeć na ten utwór w nieco szerszym aspekcie, to staje się jasne, że jest to swego rodzaju manifest zniechęconego i rozczarowanego pokolenia z okresu podbojów napoleońskich.

Wydaje się, że określenie „zbędni ludzie” na gruncie słowiańskim po raz pierwszy pojawiło się w tytule opowiadania rosyjskiego pisarza Iwana Turgieniewa *Дневник лишнего человека* (*Dziennik człowieka niepotrzebnego*, 1850), jednakże — jak podają autorzy leksykonu *Idee w Rosji* — „fenomen »zbędnych ludzi« nie ogranicza się do pierwszej połowy XIX wieku, lecz stanowi charakterystyczne zjawisko właściwe stosunkom społecznym kraju, w którym powstała odrębna warstwa — inteligencja, w sposób zasadniczy skłócona z pa-trymonialną, absolutną, a potem totalitarną władzą. Zwolennicy tej teorii odnajdują postaci »zbędnych ludzi« w życiu i literaturze Rosji, począwszy od czasów Piotra I aż do współczesności”². „Zbędni ludzie” wyróżniają się nieprzeciętnym intelektem, kierują się zasadami moralnymi, lecz jednocześnie są niezdolni do podejmowania działań o charakterze indywidualnym bądź społecznym z powodu braku wiary w skuteczność takowych działań czy też wobec pozornego braku możliwości ich realizowania. Znaczenie omawianego pojęcia poszerzył jeszcze Piotr Czaadajew, który stwierdził, iż Rosjanie są pozbawionymi steru i kotwicy bezdomnymi tułaczami, skazanymi na błędzenie bez kierunku i określonego celu³. Swoje wyobcowanie „zbędni ludzie” pierwszej połowy XIX wieku traktowali jako cierpienia, które towarzyszyły narodzinom lepszego świata.

W literaturze rosyjskiej galerię „zbędnych ludzi” otwiera Eugeniusz Oniegin, tytułowy bohater poematu Aleksandra Puszkina. Nieco później w świadomości czytelnika zagościli Pieczorin (*Bohater naszego czasu* Michaiła Lermontowa), Beltow (*Kto winien?* Aleksandra Hercena), Rudin, Ławriecki (*Rudin, Szlacheckie gniazdo* Turgieniewa). Z czasem motyw ten ulegał pewnym zmianom i modyfikacjom, by w latach sześćdziesiątych XIX wieku wystąpić w nowej odsłonie wraz z wydaniem powieści *Oblomow* Iwana Gonczarowa (1859). Niedługo po opublikowaniu tej powieści zaistniało nowe pojęcie „obłomowszczyzny”, które wkrótce stało się synonimem wszystkich negatywnych cech

² *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Red. A. de L a z a r i. T. 1. Warszawa 1999, s. 232.

³ Zob. A. Walicki: *W kregu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*. Warszawa 2002, s. 248.

„zbędnego człowieka”: lenistwa paraliżującego wszelkie działanie, apatii, strachu przed życiem, kultu ataraksji oraz atrofii woli⁴. Jak zauważyła Barbara Olaszek, pojęcie to zostało „słowem kluczem, służącym do określenia uformowanej w procesie tradycyjnego wychowania szlacheckiego postawy życiowej, uniemożliwiającej aktywne uczestnictwo w kształtowaniu własnego losu”⁵.

Dzięki działalności publicystycznej Mikołaja Dobrolubowa fenomen „zbędnych ludzi” zyskał konotację jednoznacznie pejoratywną. Krytykując sportretowanych w rodzimej literaturze reprezentantów bezwolnej szlachty rosyjskiej od Oniegina do Obłomowa, Dobrolubow skrytykował cały kompleks cech, takich jak: bierność, niezdolność do jakiegokolwiek zajęcia, permanentne i patologiczne lenistwo, a nawet pasożytnictwo, wywodzące się, jak twierdził, z rzeczywistości ukształtowanej genetycznie przez poddaństwo, dotyczące przede wszystkim inteligencji szlacheckiej proveniencji⁶.

Fenomen „zbędnych ludzi” pojawił się także w literaturze ukraińskiej lat dwudziestych XX wieku w utworach prozatorskich Mykoły Chwyłowego, lecz w tym konkretnym przypadku nabrał on zupełnie nowego znaczenia, innego niż w literaturze rosyjskiej. „Zbędni ludzie” Chwyłowego stanowią na pozór całkowite zaprzeczenie koncepcji rosyjskiej, albowiem są to wczorajsi żołnierze rewolucji, „geniusze wojny”, zawsze stający podczas walk rewolucyjnych w pierwszej linii, a więc ludzie, o których ostatnie, co można powiedzieć, to nazwać ich istotami bezwolnymi i apatycznymi. Kiedy jednakże walki rewolucyjne już ucichły, wtedy ludzie ci byli najczęściej zapomniani i trafiali na przysłowiowy śmietnik historii. Analizując prozę tego ukraińskiego pisarza, można dostrzec, że niepotrzebnymi stają się właśnie ci marzyciele, rewolucyjni romantycy, którzy święcie wierzyli w wymarzoną „komunę ukrytą gdzieś za górami”, czekającą na nich w bliżej nieokreślonej przyszłości. Prozaiczna i dalece nieromantyczna rzeczywistość pierwszych lat rządów komunistycznych uświadamiała im, że zamiast wymarzonego socjalistycznego raj, czeka ich tylko szara codzienność, która zabiera cały sens życia, przynosi jedynie rozczarowanie, pustkę i nudę.

Heroizm rewolucyjny, ogromny wysiłek i poświęcenie nagle i niespodziewanie zastąpiła rzeczywistość zaskakująco podobna do tej, z którą jeszcze niedawno toczono ciężkie boje. Zamiast oczekiwanej i obiecywanej przez komunistycznych przywódców równości pojawiły się nowe podziały społeczne, bałagan oraz fala... arystokracji porewolucyjnej, powstałej przeważnie w następstwie wprowadzenia polityki NEP-u. Rewolucyjni romantycy, fanatycy,

⁴ Zob. W. S z c z u k i n: *Обломовщина как геокультурный феномен*. W: *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*. Red. A. P a s z k i e w i c z, Ł. K u s i a k - S k o t n i c k a. T. 4. Wrocław 2003, s. 88.

⁵ *Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Red. A. d e L a z a r i. T. 3. Łódź 2000, s. 282.

⁶ Zob. *Ibidem*.

którzy — jak to ujęła Wira Agejewa — «охоплені полум'яним нетерпінням 'підігнати' історію, одним стрибком, одним шаленим зусиллям переміститися з брудної, ненависної сучасності в світле, утопічно-гармонійне майбутнє»⁷, poczuli się teraz, w nowych realiach, niepotrzebni. Ich rozczarowanie powiększał jeszcze obraz, który mogli obserwować wokół siebie: oto na nowej Ukrainie lawinowo pojawiały się kolejne „ławy” — „mieszczan”, „obywateli”, „kramarzy”, którzy w dodatku mieli czelność nazywać się komunistami.

U podstaw koncepcji „zbędnego człowieka” autorstwa Mykoły Chwyłowego legł rozdzźwięk pomiędzy idealistycznym i utopijnym marzeniem i szarą, brutalną rzeczywistością, pomiędzy romantycznymi wzlotami rewolucji i niezbyt zachęcającą terażniejszością oraz — jak zasugerowała Tetiana Kononenko — konflikt pomiędzy indywidualnym i kolektywnym⁸. Tego rodzaju sprzeczność pomiędzy dwiema skrajnościami rodziła kryzys świadomości bohaterów Chwyłowego, a także rozczarowanie i iście faustowskie rozdwojenie, choć w tym konkretnym przypadku obserwowane w innym świetle⁹.

Wykreowanie bohaterów takiego typu wpływać mogło z osobistych doświadczeń pisarza, z jego wnikliwej obserwacji ówczesnych wydarzeń, które z całą ostrością ujawniły się przy okazji słynnej już dziś ukraińskiej dyskusji literackiej z lat 1925—1928. Podobnego zdania jest także Myrosław Szkandrij, który pisał, że «проблеми, з якими він зіткнувся [...], крах його надій і розчарування — були частиною його життя і вони, звичайно, стали темами і змістом його творів. Коли романтик стає віч-на-віч перед жорстокою дійсністю, тоді наступає цілий ряд приголомшень і суперечностей. Наївні люди, що сподівалися чуда від революції, почувуються обманеними розвитком подій»¹⁰. Chwyłowy wobec rozgoryczenia i rozczarowania rezultatami rewolucji, w której sam brał przecież czynny udział, zainteresował się ludźmi, którzy najpierw aktywnie uczestniczyli w walkach rewolucyjnych, następnie zaś utracili cały swój idealizm, cel nadrzędny, by wreszcie zmienić swój światopogląd na zdecydowanie nihilistyczny. Do takich postaci zaliczyć można Marię z noweli *Синій листонад*, Biankę z *Сентиментальної історії*, tytułowego bohatera utworu *Редактор Карк*, czy Anarcha z powieści *Повість про санаторійну зону*, jak również Dmytrija Karamazowa z powieści *Вальдшнепи*.

⁷ В. Агеєва: «Зайві люди» у прозі М. Хвильового. „Слово і час” 1990, № 10, s. 3.

⁸ Т. Кононенко: *Екзистенційна модель творчості Миколи Хвильового*. «Молода нація» 1999, № 12, s. 82.

⁹ Na temat motywu Fausta w twórczości Mykoły Chwyłowego pisałem w odrębnym artykule, zob. A. Nowacki: „Człowiek faustowski” w recepcji Mykoły Chwyłowego. „Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze” 2006, T. 21—22, s. 313—320.

¹⁰ М. Шкандриј: *Про стиль ранньої прози Миколи Хвильового*. В: М. Хвильовий: *Твори у п'ятьох томах*. Т. 2. Нью-Йорк—Балтімор—Торонто 1983, s. 20.

Bohaterowie-rewolucjoniści, którzy jeszcze wczoraj występowali w roli nieustępliwych czekistów, ogarniętych ideą propagandystów czy komisarzy, teraz nie mogli znaleźć ujścia dla swych nieprzeciętnych zdolności i niespożytej energii w nowej porewolucyjnej rzeczywistości. Sytuację taką szczególnie wyraźnie zaobserwować można w dziele *Повісті про санаторійну зону*, o którym jeden z badaczy ukraińskich napisał: «Сама назва чого варта. Санаторійна зона як символ Країни Рад — зони замкнутої, оточеної дротом, охороною, у якій перебувають хворі»¹¹. Trudno w tym konkretnym przypadku nie zgodzić się z Wasylem Pacharenką, albowiem akcja utworu toczy się w położonym gdzieś opodal miasta zamkniętym sanatorium, mającym kształt jakiejś szczególnej wyspy na morzu normalności, gdzie ludzie z życiem zniszczonym przez rewolucję dochodzą do siebie po dramatycznym krachu swoich ideałów. Mieszkańcy sanatorium doskonale uświadamiają sobie tragizm i przypiętowanie własnego losu. Są świadomi, że nigdy nie zdołają się dostosować do nowej rzeczywistości.

Spośród wszystkich typów najbardziej wyróżnia się Anarch — niedawny rewolucjonista, niepoprawny marzyciel, który teraz z rzutkiego bojownika zamienił się w nieporadnego pacjenta. Anarch obawia się, że zamiast wymarzonego „błękitnego raj” na horyzoncie rysuje się złowieszcza perspektywa uczynienia z człowieka trybiku w maszynie, która skutecznie pozbawi go tłących się w nim jeszcze resztek indywidualności. Podczas rozmowy z pracującą w sanatorium siostrą Katrią Anarch mówił:

[...] Для нас, безгрунтовних романтиків (а до них належите і ви, і я, і Хлоня), для нас це, безперечно, боляче. Але, по правді кажучи, і землі, очевидно, боляче держати нас на своїх плечах. Процес машинізації людини йде неухильно, і ніхто його не стримає. [...] Очевидно, я не помиляюсь, кажучи, що й землі важко держати нас на своїх плечах. Коли хочете, тепер мене мучає не стільки міщанська навала, скільки свідомість того, що я і зайвий, і шкідливий чоловік. Раніш, в інші століття, були зайві люди, а тепер ці зайві не тільки зайві, але й шкідливі. [...] Ми — останні з могікан, остання фаланга зайвих людей¹².

Pomimo podejmowanych zarówno przez siostrę Katrię i jego przyjaciela Chłonię prób wyrwania go z tego zakłętego koła apatii, Anarch nie odzyskuje dawnego wigoru. Coraz bardziej utwierdza się natomiast w przekonaniu, że już nigdy nie opuści tego sanatorium. Jego rozczarowanie zastaną rzeczywistością na tyle przybrało na sile, że on, zaciekły rewolucjonista, odważył się wyrazić pogląd, iż nie potrzeba już ponownej rewolucji, gdyż i tak nic się nie zmieni,

¹¹ В. Па х а р е н к о: *Поетика прозріння (Духовна еволюція М. Хвильового крізь призму його прози)*. В: *«Найголовніше... — момент істини»*. Пам'яті академіка Леоніда Новиценка. Ред. В. Дончик. Київ 2004, s. 176.

¹² М. Х в и л ь о в и й: *Повість про санаторійну зону*. В: *І д е м: Твори у п'ятьох томах...*, Т. 2, s. 80—81.

a jedynym jej rezultatem byłyby co najwyżej większa liczba ludzi takich jak on — skrzywdzonych i odrzuconych:

Скучно! [...] Пам'ятаєте легенду? І от я думаю: десь там, на сіверкій дикій півночі, лежить геніальний м'ятежник, закутаний у міцні ланцюги, і теж думає: «Скучно». І справді, можливо, він знову підведеться із свого одра, можливо, він знову зійде на наш азіатський корабель і візьме румпель, але ніколи вже він не прорветься з холодного всесильного льоду й не виведе корабель у стихію. Мені хотілося, щоб він скоріше вмер. Так буде краще, принаймні, для нього¹³.

Swoim skrajnym pesymizmem Anarch zaraził także młodego Chłonię, który do tej pory wciąż jeszcze prowadził wewnętrzną walkę pomiędzy ogarniającą go apatią i nadal odczuwaną chęcią działania. Jednakże po serii rozmów z Anarchem powoli zaczął poddawać się nastrojowi zwątpienia i rozczarowania, czemu dał wyraz podczas jednej z takich konwersacji:

[...] декілька років тому почалась нова епоха. Це були прекрасні незабутні дні. Я тоді був зовсім хлоп'яком. Але я й тоді почув цей надзвичайний грохот... Чого ж мені так скучно? І сьогодні стоїть туман, і завтра буде туман. І в цих туманах я нічого не бачу. Де ж моя епоха? Отже, до побачення, товаришу, — раптом повітаючись сказав Хлоня. — Піду шукати своєї епохи!¹⁴.

Przeniknięty głębokim smutkiem z powodu zmarnowania osiągnięć rewolucji (ciekawe, że w celu oddania niezmiernie głębokiego uczucia autor zastosował rosyjski wyraz *Тоска*) i tęskniący wciąż za wymarzoną przyszłością Chłonia udał się na poszukiwanie tego, co zostało mu odebrane przez matkę-rewolucję, by wreszcie znaleźć to, czego szukał, przekroczywszy próg śmierci. Niebawem w jego ślady podążyć miał również Anarch.

Innym, aczkolwiek nie mniej ciekawym przykładem ilustrującym skonstruowany przez ukraińskiego pisarza typ „zbędnego człowieka” jest niewątpliwie redaktor Kark, o którym Leonid Pluszcz napisał, iż stanowi on symbol przetrąconego karku rewolucji ukraińskiej¹⁵. Kark to kolejne wcielenie ukraińskiego inteligenta rozczarowanego ukraińską porewolucyjną rzeczywistością oraz — jak się wyraziła Wira Ahejewa — «‘зайва людина’ в своєму неспокійному й меркантильному часі»¹⁶. Redaktor Kark nigdy nie zdołał zintegrować się z nową rzeczywistością, przed którą ratował się ucieczką w przeszłość, będącą wspaniałą kartą biografii wielu czynnych uczestników wydarzeń rewolucyjnych. Ogniwem wciąż łączącym teraźniejszość bohatera z jego

¹³ Ibidem, s. 154—155.

¹⁴ Ibidem, s. 157.

¹⁵ Л. Плющ: *3 < 1, але Кантор мав рацію...* «Сучасність» 1993, № 10, s. 144.

¹⁶ В. Агеєва: *Автор і герой в структурі новели Миколи Хвильового*. «Слово і час» 1993, № 12, s. 17.

przeszłością był rewolwer, którego widok lub dotknięcie ewokowały lawinę wspomnień i retrospekcji:

Кожний бравнінг має свою історію: темну, як духовне нутро окремої особи...
...Історія бравнінга така: ліс, дорога, втікачі, вороги, і хати, і дерева, і всім бай-
дуже, вже дихати не можна, горять груди і згоряють — згоряють... Постріл... Темна
історія [...] ¹⁷.

Pisarz stworzył postać Karka jako bohatera o skłonnościach do autorefleksji. Wprowadzając do utworu rozliczne analogie historyczne (waleczność rzymskiej armii, rewolucję francuską, powstanie Chmielnickiego) stworzył sytuację, w której czytelnik odnosi wrażenie, że rozczarowanie głównego bohatera i niemożność zaakceptowania rzeczywistości przekraczają granice — zarówno te mentalne, jak i geograficzne, sięgają dalej, poza Ukrainę. W. Agejewa zwróciła uwagę na niezwykle interesujące relacje przeszłości i terażniejszości w świadomości bohatera: «минуле й сучасне постійно співвідносяться в його свідомості як героїка й будень, як піднесення, порив — і сіре пристосуванство. Часто це порівняння козацької слави, Хмельниччини, української державності — і нинішнього торгашеського сірого будня» ¹⁸. Największą tragedią Redaktora jest to, że ma nie tylko świadomość bycia „zbędnym człowiekiem”, ale także i poczucie bycia poza czasem:

[...] Мені важко. Мене оточують люди, а хто вони? Про ймення замовчують. Я не можу жити, не можу творити. У нас жах — одні продаються, одні вискакують — темні, невідомі, рагвену. Бувші соціал-демократи метрополії беруть. Соціал-демократи!... Розумієте — в митрах соціал-демократи. Це — жах. Я не можу. Це — жах ¹⁹.

Bohater zadaje sobie więcej bolesnych pytań: „po co ta cała rewolucja?”, „jak można było poświęcić tak wiele istnień ludzkich w imię przegranej sprawy?”, „czy jestem zbędnym człowiekiem, bo bezgranicznie kocham Ukrainę?”, lecz nie znajduje na nie odpowiedzi. Jego myśli wciąż uparcie wracają do rewolweru spoczywającego na dnie szuflady biurka, coraz częściej snuje myśli o samobójstwie. W tym momencie pisarz nie ułatwił czytelnikowi zadania, zakończenie utworu pozostaje bowiem otwarte i tylko od wybranego przez czytelnika sposobu interpretacji zależy, czy główny bohater wprowadził swój zamiar w czyn, czy też zdołał przezwyciężyć wszechogarniające go rozczarowanie, zniechęcenie i melancholię. Wprawdzie jedna z badaczek ukraińskich jest skłonna twierdzić, iż rzeczywistość przerosła Karka i doprowadziła do śmierci ²⁰,

¹⁷ М. Хвильовий: *Редактор Карк*. В: І д е м: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 1, s. 132.

¹⁸ В. Агеєва: *Автор і герой в структурі новели Миколи Хвильового...*, s. 17.

¹⁹ М. Хвильовий: *Редактор Карк...*, s. 144.

²⁰ Т. Гундорова: *Руйнування романтичної метафізики*. «Слово і час» 1993, № 11, s. 26.

wydaje się jednak, że bardziej prawdziwe jest przekonanie, iż dla pisarza ważniejsza jest sama możliwość popełnienia samobójstwa niż jego faktyczna realizacja²¹.

Przegląd galerii „ludzi niepotrzebnych” kontynuuje Chwyłowy w obrazie wykreowanej przez siebie postaci Marjany, bohaterki noweli *Заулок*, która całą swą młodość poświęciła ideałom rewolucji, czynnej walce, a po zwycięstwie rewolucji została „skazana” na nudną pracę w kancelarii, przez co czuła się odrzucona i upokorzona. Jak wspomina w liście do starego przyjaciela z frontu:

Зараз у мені осінь. Ідуть дощі, бредуть похилі отари хмар. [...] З партії мене вигано, не пам'ятаю защо, здається, не вносила три місяці членських. Проте, це ерунда: мене й так би вигнали [...]»²².

Marjana jest zawiedziona tym, że ona, kobieta nawykła do huków wystrzałów i dymów wojennej zawieruchy, nie ma okazji wykorzystać zgromadzonej przez siebie energii dla dobra narodu, gdyż obecna władza zadawała się jej przesiadywaniem na ciepłej posadzce w biurze. Bohaterka odrzuca taką rzeczywistość i w ramach protestu zamierza rozstać się z tym światem, lecz przedtem, aby nie było już dla niej odwrotu, oddaje się syfilytkowi, który zatrąwa jej organizm śmiertelną chorobą.

W krąg postaci omawianego w niniejszym artykule typu wpisuje się także Maria (*Синій листонад*). Analizując tę nowelę, nie sposób oprzeć się wrażeniu ambiwalencji uczuć jej głównych bohaterów: raz jest to romantyczne pragnienie urzeczywistnienia wizji „komuny, co za górami”, innym znów razem można zaobserwować narastające w nich wątpliwości odnośnie do wybranej drogi. Bohaterem o cechach wybitnie romantycznych jest umierający na gruźlicę Wadym, który do końca jest przekonany o słuszności swego wyboru, jednakże jego samotna śmierć symbolizuje także wyobcowanie i brak zrozumienia jego idei w szerszym gronie towarzyszy. Maria również uświadamia sobie bezradziejść swego położenia oraz to, że pozostaje jej już tylko pogodzić się z klęską swoich marzeń. Bohaterka rozumie, że zamiast świetlnej przyszłości zbliża się «харя непереможеного хама»²³ oraz nawała „mieszczanstwa”. Najbardziej jaskrawo jej wątpliwości przedstawia następujący cytat:

[...] Розбіглись дороги, розбіглись стовпи.
На однім стовпі написано:
Підеш нарпаво — загризе вовк.
Підеш наліво — уб'єшся в ярку»²⁴.

²¹ М. Нестелєєв: *На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму*. Київ 2013, s. 122; por. także: V. Bennett: *Mykola Khvylovyj's „Redaktor Kark” — a Fictional Antecedent to His Pamphlets*. „Slavic and East European Journal” 1987, Vol. 31, No. 2, s. 167—168.

²² М. Хвильовий: *Заулок*. В: Ідем: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 1, s. 324.

²³ Ідем: *Синій листонад*. В: Ідем: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 1, s. 226.

²⁴ Ibidem, s. 234.

Bohaterka miota się pomiędzy marzeniem a rzeczywistością, zaczyna jednak docierać do jej świadomości, że owa wyśniona i na poły abstrakcyjna, „zagadkowa i chimeryczna dal” jest już tylko złudzeniem, albowiem rewolucja — niczym wyrodna matka — odwraca się od swych dzieci, by dzięki ofierze ich krwi pławić się w dobrobycie skrywającym się pod imieniem komunizmu, lecz wciąż posiadającym te same oblicze.

Zbliżona sytuacja przedstawiona została w noweli *Силуеты*. Czytelnik poznaje jej bohaterkę, Weronikę, w trakcie poszukiwania przez nią sensu życia. Nie jest ona jednak w stanie osiągnąć szczęścia, kiedy widzi dookoła siebie tyle społecznej niesprawiedliwości. Zbędnym człowiekiem jest również Jurko, centralna postać noweli pod tym samym tytułem. To kolejny już przykład tragicznego losu komunisty, którego psychikę kształtowała rewolucja. Uczyniła z niego człowieka, który poza walką nie jest zdolny do czegokolwiek innego, a zwłaszcza do zwykłej pracy w fabryce. Rzeczywistość porewolucyjna odbierana jest przez Jurka jako poddanie się, rezygnacja. Dlatego zarówno ludzie oraz ich sposób życia, jak i fabryka, w której pracuje, wydają mu się czymś drobiazgowym, czymś tak prymitywnym, jak „rajryba” czy „rajsil”²⁵. Bohater będąc robotnikiem, nie może znaleźć wspólnego języka ze swoimi współtowarzyszami robotnikami i coraz bardziej izoluje się od otoczenia, które wydaje mu się zupełnie obcym, do czego przyznaje się w liście do przyjaciela:

[...] досі почуваю гармати, досі бачу барикади. Клянуся, що комуніст. Я не винесу тієї тиші. Припустім, я не пішов на завод. Ну? Я завідував би райрибою. Ти розумієш — райрибою! А може, райсіллю? Ха! Чого мене не пускають за кордон? Я ладен зробити замах хоч на самого Пуанкаре. Я родився для вибухів... А на заводі теж не можу — тут треба марудної праці, а я не можу. Я досі почуваю гармати, а завідувати райрибою я теж не можу. Я [...] ²⁵.

Stosowanie przez Chwyłowego koncepcji „zbędnych ludzi rewolucji” można zidentyfikować również w wielu innych jego utworach, by wymienić tu chociażby *Waldsznepy*, *Sentymentalną historię czy Arabesky*. Szczególnie ciekawą sytuację możemy zaobserwować w *Waldsznepach*, gdzie autor przedstawił dosyć oryginalną ewolucję głównego bohatera powieści — Dmytrija Karamazowa.

Pierwotnie Karamazow przedstawiony został w świetle pozytywnym — jako przykład bohatera typu faustowskiego, jednakże można zaobserwować ewolucję tej postaci w kierunku człowieka rozczarowanego rzeczywistością. Jak podpowiada Mykoła Żułyński to, co stało się z Dmytrijem, można określić jako «наслідок тривалих і болісних роздумів [...] Миколи Хвильового. Роздумів чесного комуніста, який сам фанатично увірував в ідеї революції, в ідеї комунізму»²⁶. Widać to szczególnie podczas rozmowy Agłaji

²⁵ І д е м: *Юрко*. W: І д е м: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 1, s. 177.

²⁶ М. Жулинський: *Микола Хвильовий*. Київ 1991, s. 14.

z towarzyszem Wowczykiem, przyjacielem Karamazowa. Dziewczyna wówczas tak oto scharakteryzowała Dmytrija:

[...] Карамазова захопила соціальна революція своїм розмахом, своїми соціальними ідеалами, що їх вона поставила на своєму прапорі. В ім'я цих ідеалів він ішов на смерть і пішов би, висловлюючись його стилем, на тисячу смертей. Але як мусів себе почувати Дмитрій Карамазов, коли він, попавши в так зване «соціалістичне оточення», побачив, що з розмаху нічого не вийшло, й що його комуністична партія потихесеньку та полегесеньку перетворюється на звичайного собі «собирателя землі руської» і спускається, так би мовити, на тормозах до інтересів хитренького міщанина-середняка²⁷.

Prozaik przedstawił tu głęboko zarysowany dylemat moralny Karamazowa, który gotów był oddać życie w walce za ideały rewolucyjne, lecz potem miał okazję zaobserwować, że ideały, o które walczył, ulegają deformacji, że dyktatura proletariatu przeobraża się w dyktaturę partii komunistycznej. Największym dramatem jest jednak to, że bohater nie chce i nie może zerwać ze swoją partią, ponieważ oznaczałoby to zdradę jego ideałów. Tę kuriozalną sytuację zauważyła Agłaja:

[...] Дмитрій Карамазов і Дмитрії Карамазови прийшли до жахливої для них думки: немає виходу. Зі своєю партією рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть; це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна. Словом, вони зупинились на якомусь ідіотському роздоріжжі. [...] Коротко кажучи, ці недоучки остаточно заплутались і, таким чином, прийшли до душевної кризи²⁸.

W swojej prozie Mykoła Chwyłowy zdołał skonstruować własną receptę znanego z literatury angielskiej czy rosyjskiej obrazu „zbędnych ludzi”, a mianowicie nowy wariant tegoż motywu, który można by umownie określić mianem „zbędnego człowieka rewolucji”. Wykreowany przez pisarza bohater to postać, która wykonała już swoje zadanie, a teraz jest społeczeństwu niepotrzebna, ponieważ społeczeństwo nie podziela jej ideałów. „Zbędnych ludzi rewolucji” pisarz przedstawił w roli ofiar wydarzeń lat dwudziestych. Niszczono wówczas każdą wybitną jednostkę w imię konformizmu. Według Wiary Agejewej «Хвильовий чи не найглибше відчув, що розгул жорстокості, жахи громадянської війни не минули безслідно для духовного здоров'я народу, нації. Звідси проростають корені трагічних деформацій радянського суспільства, помітних вже в 20-ті роки»²⁹. Chwyłowy uzmysłowił swoim rodakom, iż w nowej rzeczywistości najlepiej czuli się nie wczorajsi „bojownicy rewolucji”, „rewolucyjni romantycy”, lecz „obywatele”, „mieszczanie”, którzy

²⁷ М. Хвильовий: *Вальдинени*. В: І д е м: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 2, s. 352.

²⁸ Ibidem, s. 352—353.

²⁹ В. Агеева: «Зайві люди» у прозі М. Хвильового..., s. 7.

potrafiliby przystosować się do każdej sytuacji, innymi słowy — cały brud społeczny, który na powierzchnię wyniosła fala rewolucji³⁰.

W omawianym tu kontekście pisarza interesował także los zwyczajnego, przeciętnego człowieka, który w przeszłości sięgał swoimi marzeniami daleko, w świetlaną przyszłość, jednak musiał stopniowo pogodzić się z rzeczywistością zgoła odmienną od jego wyobrażeń i oczekiwań. W rezultacie zamiast działać w celu utwierdzenia zdobyczy rewolucji człowiek zmuszany był do tego, by stać się niepozornym trybikiem w potężnej biurokratycznej maszynie. Taka sytuacja występuje w opowiadaniu *Пудель*. Bohaterką utworu jest maszynistka Tatiana, która ukończyła gimnazjum ze złotym medalem. Chciała dokonać czegoś wielkiego, snuła ambitne plany, jednak rozbiła się o mur szarej prozy życia. Podczas spaceru-pikniku zwierzyła się towarzyszącemu jej komisarzowi Sajhorowi:

[...] Думаю зараз: загубилися сотні, тисячі, мільйони в темряві і загубились сотні, тисячі, мільйони в стосах паперу, і думаю: хіба вони помічають це надзвичайне, дивне явище в житті людини — небо? [...].

— І от, десь у стосах паперу загубилась людина. Просто — людина [...]. — Як ви гадаєте: банальне це слово? Я думаю, ні. І думаю, що мислі на тему «людина», поки існує земля, завжди будуть свіжі, як наливне яблуко на яблуні... Так от: загубилась людина в стосах паперу, і ніхто не бачить її, бо видно тільки машиністку. Це я, звичайно, не про себе — взагалі³¹.

Swoich bohaterów autor postawił wobec wysoce skomplikowanego zadania rozwiązania kwestii wiary w walkę o urzeczywistnienie ideałów rewolucyjnych, a każdy z nich rozwiązuje je na swój sposób, bo też i różni to są ludzie, i różnymi ścieżkami trafili w szeregi rewolucjonistów. Ludzie ci nagle zostają postawieni w sytuacjach, w których mogą realizować swoje życiowe idee: jedni wybierają wierną służbę ideałom rewolucji, nawet wtedy, kiedy widzą bezskuteczność swoich działań, inni zaś nie są w stanie pogodzić się z marnotrawieniem zdobyczy rewolucji i dobrowolnie udają się na wygnanie poza nawias społeczeństwa.

Motywywem dość często pojawiającym się w twórczości Chwylowego, zwłaszcza w kontekście omawianego tu zagadnienia, jest śmierć, która w tym konkretnym przypadku powinna być rozumiana jako zjawisko wielowymiarowe: zwycięstwo, urata wiary w ideały lub po prostu zbrodnia³². W przypadku „zbędnego człowieka rewolucji” śmierć jawi się raczej jako wyraz zniechęcenia wobec straconych iluzji. Poprawność takiej interpretacji zdaje się potwier-

³⁰ Пор. Н. Михайловська: *Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX — першої половини XX ст.* Львів 1998, s. 172.

³¹ М. Хвильовий: *Пудель*. W: І д е м: *Твори у п'ятьох томах...*, Т. 1, s. 360—361.

³² І. Цюп'як: *Екзистенціальна смерть як вимір буття в прозі Миколи Хвильового*. «Слово і час» 2001, № 3, s. 75.

dzać Tamara Hundorowa, która twierdzi, że u Chwyłowego «революційна романтика, з одного боку, відкриває безмежність людського творення, з іншого — прирікає на муку земного життя — «терпіння» і відречення. [...] Трагедія «втраченого покоління» відлунує в етюдах М. Хвильового, незважаючи на всю романтику віри й страждання»³³. Nie dziwi więc, że rozpaczliwe próby poszukiwania sensu utraconych marzeń i utraconego czasu stają się jednym z głównych lejtmotywów prozy tego ukraińskiego pisarza.

Prezentowane analizy pokazują, że Mykoła Chwyłowy doskonale wpiął się w krąg literatur europejskich, między innymi dzięki wykorzystaniu motywów od dawna w tych literaturach zadomowionych, w tym konkretnym przypadku — obrazu „zbędnych ludzi”. Nie ograniczał się do ślepego kopiowania istniejących już kanonów, potrafił bowiem wnieść pewne istotne korekty, dostosowując je do realiów ówczesnej ukraińskiej rzeczywistości literackiej. Stworzył zatem bazującą na estetyce romantycznej koncepcję „zbędnych ludzi rewolucji”. Narodziła ich rewolucja. Walczyli o szczytne, jak im się wydawało, i utopijne ideały rewolucyjne, jednak potem zostali zdradzeni i odrzuceni, a wówczas stawali w obliczu nieuchronnego wyboru: zdradzić swoje ideały i wybrać życie w nowej rzeczywistości czy też uciec od nich w ramiona śmierci.

³³ Т. Г у н д о р о в а: *Руйнування романтичної метафізики...*, s. 24.

VARIA

Marginesy lekturografii: między glosą / esejem / recenzją

Violetta Mantajewska

Pozycja książkowa kulturoznawczyni, dziennikarki radiowej i prasowej, krytyczki teatralnej, badaczki życia codziennego Związku Radzieckiego Iriny Głuszczenko *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*¹ jest pierwszą publikacją zarówno na rosyjskim, jak i na polskim² rynku wydawniczym z serii narracji o przeszłości historycznej reinterpretującej życie codzienne obywateli, społeczne modele potencjalnych znaczeń socjo-kulturowych — doświadczenia wspólnoty konstruowanej przez ideologie władzy, reżimy zdrowego żywienia, społeczne praktyki współuczestnictwa, słowiańskie biesiadowanie, gościnność, rytuały rodzinne i świąteczne, nawyki konsumpcyjnego współuczestnictwa, prywatne mikroutopie przyjemności³. Krytyczne czytanie

¹ I. Głuszczenko: *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*. Tłum. M. Przybylski. Wstęp M. Nowak. Warszawa 2012.

² W Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych zostały opublikowane dwie pozycje, których autorka nie uwzględniła w pracy, ale także nie zostały odnotowane w bibliografii: J. Gronow: *Caviar with Champagne. Common Luxury and the Ideals of the Good Life In Stalin's Russia*. Oxford 2003; A. von Bremzen: *Mastering the Art of Soviet Cooking: A Memoir of Food and Linging*. New York 2013. Głuszczenko we *Wstępie* wspomina, że po napisaniu artykułu do *The Moscow Times* zwrócili się do niej autorzy *Słownika kulinarnego z Teksasu* z prośbą o opracowanie hasła: *Kulinarna biografia Mikojana*, które stało się inspiracją do napisania książki o jedzeniu. Zob. I. Głuszczenko: *Sowiety od kuchni...*, s. 11 (И. Глущенко: *Общепит. Микоян и советская кухня*. Москва 2010). Budzi zdziwienie fakt, że autorka nie zainteresowała się dokonaniem amerykańskich badaczy Jukki Gronowa i Anyi von Bremzen, analizujących w szerokim kontekście społeczno-politycznym fenomen kulinarny Rosji Radzieckiej. Właściwie jeden raz Gałuszka powołuje się na pozycję J. Gronowa, pisząc o „plebejskim luksusie”, ale w jej książce nie pojawiają się ani stosowny przypis, ani odpowiednia pozycja w bibliografii. Wnikliwa lektura i znajomość książki *Caviar with Champagne* pozwalają wytropić ideę fińskiego badacza.

³ O brakach warsztatowych przesądza także nader ograniczona baza źródłowa: 4 roczniki prasy, a właściwie jeden przykład z danego rocznika, jeden zespół archiwalny, 30 pozycji bibliograficznych (w tym 13 tekstów literackich), a także (fakt deprymujący czytelnika) sposób cyto-

genre rosyjskiej / radzieckiej kuchni, biografemu kreatora masowego żywienia, patrona stołówek Anastasa Iwanowicza Mikojana (1895—1978) modeluje dyspozycje dyskursu autorki przewodnika po kulinarnych smakach Rosjanina, człowieka radzieckiego, współczesnego nuworysza, nostalgicznych doznaniach z dziedziny olfaktologii⁴ i smaku, stając się „encyklopedią rosyjskiego ciała”⁵, warunkowanego przez ideologię, procesy historyczne, realne decyzje polityczne nowego państwa, Związku Radzieckiego, realizującego jedną z naczelnych idei

wania: fragmenty prywatnej korespondencji „ulubionego człowieka Stalina” nie posiadają odesłań do źródeł, numerów stron, wielokrotne omówienia i obszerne cytaty z *opusu magnum Kuchnia wieku* Wiliama Pochlebkina również są pozbawione numerów stron (jedynie pełny przypis pozycji znajduje się w bibliografii). Wspomnienia Mikojana z pobytu w Ameryce Gałuszkińska glosuje z powieściami: Borysa Pilniaka *O’key. Amerykańska powieść* (*O’key. Американский роман*, 1933); Ilii Ilfa, Jewgienija Pietrowa *Złote ciele* (*Золотой теленок*, 1931), a także z *Jednopiętrową* [*Parterową*] *Ameryką* (*Одноэтажная Америка*, 1936), będącą zbiorem szkiców fikcyjnych wrażenia (w tym kulinarne), zawierających analizę smaków. Szkice krytyczne są zapisem reportersko-literackim z trzymiesięcznej podróży po Ameryce w 1936 roku (od Nowego Jorku po San Francisco). Uwagi dotyczyły prawie wszystkich aspektów życia codziennego Amerykanów: kultury, polityki, obyczajów, gospodarki, jedzenia. Autorka nie podaje podtytułów powieści, roku wydań powieści i szkiców. Rosyjscy i polscy wydawcy oraz redaktorzy również nie dopełnili obowiązków edytorskich. *Jednopiętrowa Ameryka* nie została umieszczona w bibliografii! Książka zawiera liczne błędy translatorskie. Brakuje jej rzetelnej korekty językowej (o jakości tłumaczenia w pewnym stopniu decyduje dziennikarsko-publicystyczny styl autorki piszącej przede wszystkim dla «Независимой газеты» i „The Moscow Times”). Błędy obniżają znaczenie interesującej publikacji — ideologii gastronomii władzy, kulis życia radzieckiego człowieka, funkcjonowania radzieckiej rodziny, złożonych procesów społecznych (emancypacji kobiet) i modernizacyjnych, zmian w budownictwie (projekty mieszkań bez kuchni). Warto odnotować, że pozycja Iriny Głuszczenko była dofinansowana przez Open Society Foundations: Program Wspomagania Tłumaczeń Literatury Rosyjskiej Transcript Fundacji Michaiła Prochorowa. W Polsce ukazały się następujące recenzje krytyczne pozycji: M.N. Wróblewska, P. Łapiński: *Kotlet jest polityczny. Sześć zasad radzieckiej kuchni*. <http://literatki.com/8579/kotlet-jest-polityczny-szesc-zasad-radzieckiej-kuchni> [data dostępu: 4 XI 2013]; A. Skaliński. [http://histmag.org/Irina-Głuszczenko-Sowiety-od-kuchni](http://histmag.org/Irina-Gluszczenko-Sowiety-od-kuchni) [data dostępu: 4 XI 2013]; Recenzja sprawozdawczo-informacyjna: B. Orzeł: *Recenzja Sowietów od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*. „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 3. Por. także książki kucharskie o potencjale kulinarnym opublikowane w ostatnich latach w Polsce w starannym przygotowaniu edytorskim, m.in.: I. Łukasik, A. Sado: *Encyklopedia sztuki kulinarnej narodów Rosji*. Warszawa 2004; Eadem: *Kuchnia rosyjska*. Warszawa 2008; Eadem: *Tradycyjna kuchnia rosyjska. Praktyczne porady i sprawdzone receptury*. Warszawa 2011; Eadem: *Russian cooking*. Warszawa 2011 [wersja angielska]; Eadem: *Kuchnia rosyjska*. Warszawa 2012 [wersja polska]; *Smak Rosji — zakąski do wódki*. Wstęp A. Łomanowski. Warszawa 2009. Por. także: D. Nowacki: *Kawior człowieka radzieckiego. Hamburger made in ZSRR*. „Książki” 2013, nr 4 (11), s. 31—34. Traktatem o rosyjskiej kuchni jest praca Wiliama Pochlebkina. Zob. В. Похлебкин: *Кухня века*. Москва 1992. W cytatach i omówieniach pochodzących z tej pozycji nie podaję numerów stron, jako że autorka i wydawcy ich nie uwzględnili.

⁴ Olfaktologia — dziedzina badania zapachów, marketingu zapachowego, komunikacji językowej i zapchowej.

⁵ Parafrazuję poetykę powieści Wiktora Jerofiejewa *Encyklopedia duszy rosyjskiej*.

„mistrza podejrzenia” Karola Marksa — „byt określa świadomość” nowego radzieckiego człowieka.

Kulinarium stanowi system kultury, który eksploruje strefy krzyżowania ideologii władzy, technik propagandy i manipulacji, antropologii, rytuałów, rosyjskich / radzieckich tradycji kulinarnych Europy Wschodniej (Ukrainy, Białorusi, Kaukazu i Zakaukazia, Azji Środkowej), magicznych znaczeń pokarmów, zdesakralizowanych celebracji (indywidualnych i zbiorowych recelabracji stołówek, półproduktów, fetyszyzacji konserw mięsnych, rybnych i warzywnych, sztucznych wód kolorowych, lodów, deserów), społecznych diagnoz sondujących interakcje w mikro- i makroskali, różnicowania stylów życia, a więc w konsekwencji społeczno-kulturowych stratyfikacji, problemów aprowizacji, konsumpcji, także prywatnych narracji, mitologii rodziny. Głuszczenko porusza się na obrzeżach tego wielopoziomowego dyskursu. Jej *l'écriture* nie tyle hybridyzuje biografem — autorka pisze apokryf mistrza fenomenu zbiorowego żywienia, nowej aksjologii gastronomii / gastronomu, antropologii kreatora instytucji stołówki, nowych obyczajów, inicjatora budowy Kombinat im. A. Mikojana (1933). Jego pretekstowa biografia dostarcza wiedzy o narodzinach nowego państwa — stalinowskiej Rosji, o rozwoju przemysłu spożywczego i winiarskiego w ZSRR, zdradza gusta i smaki polityków Politbiura (m.in. towarzysza Stalina, który preferował wina półsłodkie i słodkie, nie lubił zaś win wytrawnych, dlatego ograniczono ich wytwarzanie), przedstawia sagę rodzinną „wielkiego knajpiarza Kaukazu”, glosuje anegdoty, wspomnienia dzieci i wnuków „ulubionego Komisarza Ludu”, zamieszcza fotografie z archiwum rodziny, poddaje analizie pierwsze reklamy w poetyce nostalgii osobistego eseju, wymienia ingrediencje przyjemności radzieckiego dzieciństwa — doznań organoleptycznych — namiastki hamburgera (kotleta za sześć kopiejek), odwołuje się do wspomnień kubków smakowych: lodów „Eskimo”, zagęszczonego mleka skondensowanego w puszcze z biało-niebieską, papierową etykietą (jest ono nieprzerwanie produkowane, a opakowanie zachowało pierwszy, graficzny *design*, umożliwiając powrót do bezpiecznego „kokonu” przeszłości — smakoszostwa i delektowania się pierwotnymi doświadczeniami)⁶. Mleko zagęszczone, produkt (prze)życia przez lata było gromadzone w pawlaczu na „czarną godzinę”

⁶ „Mleko skondensowane z jednej strony niby zawsze było, ale z drugiej strony kojarzyło się z deficytem. Najwyraźniej jego mocna pozycja polega na nieograniczonym terminie przydatności. Jeśli, jak mawiał pewien satyryk, każda radziecka rodzina mogła »jak w łodzi podwodnej, autonomicznie przetrwać pół roku«, to mleko skondensowane było ważnym elementem ogólnej strategii gromadzenia zapasów. Włączano je do zamówień, kiedy określonym kategoriom obywateli wydawano talony na przygotowane wcześniej paczki artykułów spożywczych. Zamówienia były zróżnicowane: od bardziej lub mniej masowych dla robotników z zakładów fabryk, do elitarnych, przeznaczonych dla aparatu partyjnego i związkowego. Ale niezmiennie biało-niebieska puszka była w nim zawsze. Napis na etykiecie, nie wiedzieć czemu, zwykle był w języku ukraińskim. Widocznie z Ukrainy pochodziła większość towaru”. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 46.

(jego termin do spożycia był praktycznie nieograniczony, zjadano więc teoretycznie najstarsze i natychmiast uzupełniano nowymi dostawami) — zapasy mleka w puszcze należały do strategii przetrwania rodziny.

Publikacja *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia* jest złożona ze wstępu filozofa kuchni Macieja Nowaka, pięciu rozdziałów: *Anastas Iwanowicz, „Wielki knajpiarz Kaukazu”, W królestwie mięsa, Kulinarne Biblia, Coś różowego z czymś szarym, Zakończenia* i trzech dodatków: *Co Mikojan zobaczył w Ameryce, Powieść o mięsie, Schemat rozbioru tuszy*, pochodzących z kulinarnego przewodnika: *Księgi o zdrowym i smacznym żywniu* (1939), a także kulinarnego słowniczka przejrzanego i poprawionego przez autora Wstępu⁷.

Model zarówno zbiorowego, jak i domowego jedzenia mistrza ceremonii przemysłu spożywczego stanowi o genotypie Rosjanina, konstruuje radziecką / rosyjską kulturę, lecz przede wszystkim tropizuje doświadczenie bachtinowskiego ciała⁸: somatyczno-gastronomiczne DNA, potwierdza karnalizację życia, stając się „plebejskim luksusem”.

Kim był „ulubiony człowiek Stalina”, wielki kreator nawyków żywieniowych, fizjologii smaku⁹, zdrowego odżywiania, prekursor współczesnej diety-

⁷ Maciej Nowak, bezsprzecznie znawca kuchni i koneser smaków, we *Wstępie* napisał, że polityka żywnościowa ZSRR: „Na poziomie ideologicznym wprowadziła zasady zdrowego żywienia kilkadziesiąt lat wcześniej, niż stały się powszechne w społeczeństwach Zachodu. Ich materialną emanacją była sieć koszernych stołówek z lekkostrawnymi potrawami z gotowanego mięsa, warzywami, nabiałem i kaszami. Jej wcieleniem była również popularna w Polsce sieć barów mlecznych”. Zob. I. Głuszczenko: *Sowiety od kuchni...*, s. 6 [wyróżn. — V.M]. Niestety, wkradła się niewielka niecisłość w mikronarrację krytyka teatralnego, naczelnego smakosza III Rzeczypospolitej, ponowoczesnego sybaryty: pierwszy bar mleczny powstał w Warszawie w 1896 roku — idea tanich jadłodajni z jarską kuchnią zyskała w Polsce popularność w latach dwudziestych i w czasach wielkiego kryzysu (była rozwinięta sieć państwowych, ale także charytatywnych stołówek organizacji i stowarzyszeń pomocy). Ministerialne rozporządzenia regulowały ceny potraw, które miały być dostępne dla najuboższych. Po 1989 roku wycofano się z ich dofinansowania. Wielki *come back* nastąpił w XXI wieku jako znak nostalgii za czasami PRL — bary zyskały „drugie życie”, stając się miejscem konsumpcji miejskich *hipsterów* i „białych kołnierzyków”, systemu ponowoczesnej mody kulinarnej. Ich restytucja była warunkowana zubożeniem społeczeństwa, stając się miejscem żywienia emerytów, studentów, bezdomnych. Niewątpliwie bary mleczne należą do miejskiego pejzażu państw Demokracji Ludowej.

⁸ Należałoby zrewidować, w jakim stopniu o fenomenie „duszy rosyjskiej” decyduje kuchnia jako podstawowe doświadczenie egzystencjalne, kuchnia waloryzowana jako system ideologii władzy, praktyk politycznych, społecznych, warunkujący bycie-w-świecie Rosjanina / człowieka radzieckiego / „nowego Ruskiego” — funkcjonowania w granicach Imperium pomiędzy historycznie warunkowaną ascezą, głodem a wyrafinowanym smakoszoństwem „elit”, dialektyką potrzeby i pragnienia biologicznego przetrwania, poetyką rozpasania, rytuałów uczy / bankietu „wierchuszki” — „wielkiego żarcia”, wielkiego picia. Por. *Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych*. koncepcja, projekt, realizacja graficzna, wstęp R. Maciej. Tłum. M.L. Kalinowski, L. Trybus, R. Maciej. Warszawa 2010.

⁹ Odwołuję się do poetyki tytułu francuskiej biblii. Zob. A. Brillat-Savarin: *Fizjologia smaku albo medytacje o gastronomii doskonałej*. Tłum. J. Guze. Warszawa 1997.

ki, *life stylu* lat trzydziestych, wielki reformator kraju, idol pokolenia lat trzydziestych i czterdziestych¹⁰? Według Głuszczenko był konstytutywną składową systemu politycznego:

Tak jak w przypadku wszystkich popleczników Stalina działalność Mikojana nie może być rozpatrywana w oderwaniu do kontekstu czasów, w których żył. Dzielił los innych członków tego samego Biura Politycznego — tych, którzy przeprowadzali masowe represje, podrywali kraj do obrony przed niemiecką agresją, knuli przeciwko sobie intrygi, kierowali budową przemysłowych gigantów. To połączenie nieprawdopodobnych wysiłków i ludzkiej drobiazgowości, codziennego strachu i zdolności do podejmowania przełomowych decyzji stanowi tragiczną istotę tego okresu. Na tle innych stronników Stalina jawi się jako postać bez mała sympatyczna. Mimo to nie należy zapominać, że również on musiał podpisywać nakazy rozstrzelania, a bez ciągłego uczestnictwa w „brudnej robocie” totalitarnej polityki nie zdołałby przeżyć¹¹.

Towarzysz Mikojan był — według wspomnień wnuka¹² — człowiekiem kompromisu. Tym należy tłumaczyć jego obecność na arenie politycznej przez prawie pięćdziesiąt lat: od lat trzydziestych po rządy Leonida Ilicza Breżniewa¹³. W odróżnieniu od towarzyszy z frontu walki nigdy nie popadł w niełaskę: nie umarł na stanowisku, nie został zdymisjonowany, zesłany do łagru, zamordowany. Ormianin, genialny strateg, mistrz dyplomacji utrzymywał się na stanowisku: żywienie narodu pozostawało sprawą kluczową dla partii i procesów historycznych. Głuszczenko nie idealizuje Mikojana: oddanie się przemysłowi spożywczemu było (być może) sprytnym posunięciem, kryjówką przed polityczną opresją i możliwymi represjami, lecz wynikało także z upodobań i kulinarnych pasji smakosza. W jego biografii kumuluje się patos i komizm, groza i radość — najbardziej pierwotne doświadczenie milionów Rosjan żyjących w ZSRR — wspólnotowego i jednostkowego doświadczenia absurdów władzy. Interesujące dla autorki były wrażenia smakowe komisarza ludu, które poznała ze wspomnień synowej Nami Mikojan¹⁴: naczelny ideolog gastronomiczny, filozof jedzenia odżywił się zdrowo i skromnie¹⁵, był dobrym kucharzem (latem w niedzielę gotował na dacy), jadał niewiele mięsa, lecz

¹⁰ „W Bibliotece Historycznej jest przechowywana książka z 1940 roku wydana w Erewaniu. Jej autorem jest niejaki Simak (bez imienia). Książka nosi tytuł *Epizody z życia towarzysza Anastasa Mikojana (dla młodzieży)*. Jerewań, Gospolizdat, 1940)”. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 13.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 19.

¹³ „Mikojan zaś zajmował stanowisko zwierzchnika gałęzi przemysłu związanych z wytwórstwem i handlem towarami spożywczymi nieprzerwanie przez pięćdziesiąt lat”. Zob. В. П о - х л е б к и н: *Кухня века...*

¹⁴ Ibidem, s. 25.

¹⁵ Kuchnia ormiańska, którą się delektował, wywołuje analogie z kuchnią włoską: jedzeniem dużej ilości warzyw i ryb, niewielkiej ilości mięsa, dużej ilości wody — Mikojan był prekursorem współczesnej dietetyki, zdrowego jedzenia.

dużo warzyw i owoców (na deser obowiązkowo arbuzy i melony), lubił owoce, ser, pikle (szczególnie kiszoną kapustę z papryką), ryby, jogurt naturalny (*maconi*), wodę mineralną *borzomi*, zupy (lobio, kaukaską zupę z kury), płow, gołąbki mięsne w liściach winogron, czerwone, abchaskie wino ze wsi Łychny ze szczepu „Isabella”, które wprowadził do masowej produkcji¹⁶ (wódki nie pijał, co czyniło go podejrzanym), herbatę z cytryną. Był admiratorem lodów, to właśnie jemu zawdzięczają Rosjanie archetypowe doświadczenie dzieciństwa — lody „Eskimo”, celebrował posiłki, bycie z rodziną, radość ze spotkań i rozmów z bliskimi. Był prekursorem prostego, dietetycznego jedzenia, ale także kulinarnego doświadczenia przyjemności waloryzowanej jako rodzaj sztuki, dostarczającej doznań smaków, rozkoszy podniebienia estetycznej natury. Twierdził: „Jedzenie jest dziedziną sztuki”¹⁷. Był patronem strategii reklamowej, specyficznego mikromanagementu władzy lat okresu pierwszej i drugiej pięcioletki — wszechpotężnego interweniowania w najdrobniejsze sprawy zarządzania¹⁸, a w konsekwencji centralizacji i funkcjonalizacji jedzenia, właściwie odżywiania. Ludowy komisarz sam podejmował wszystkie decyzje dotyczące promocji produktu: od oprawy graficznej opakowania, obowiązku podawania na etykiecie pełnej informacji o produkcie, składzie, zawartości składników odżywczych i (potencjalnym) smaku. Był kreatorem kampanii produktowych i marketingowych, autorem hasła: „Reklama jest dźwignią handlu”, wypowiedzianego na posiedzeniu w roku 1936¹⁹. Wprowadził nową nazwę dla sklepów dietetycznych — „Gastronom”, upowszechnił nazwę „bułka wiejska”, „kotlety”²⁰. Był ormiańsko-rosyjsko-radzieckim Anthelmem Brillat-Savarin.

W drugim rozdziale książki *Sowiety od kuchni* I. Głuszczenko dekonstruuje modele żywienia warunkowane przez kryzysową sytuację komunizmu wojennego. Lata 1920—1930 były okresem wielkiego przełomu w organizacji przemysłu spożywczego, gastronomicznego — wielkiego projektu kulinarnego. Domowa kuchnia czasów przedrewolucyjnych należała do przeszłości, lecz próby jej restytucji podejmowali w sposób mniej lub bardziej świadomy (podświadomy) rządzący. Wyjedzono carskie zapasy, import kolonialnych towarów nie był możliwy, delikatesy typu kawa, herbata, egzotyczne przyprawy należały do sfery wspomnień. Dyktatura proletariatu rozpoczęła się od dyktatu żywieniowego

¹⁶ Ibidem, s. 27, 25. *À propos* lubił szparagi, które przywiózł z zagranicy i uprawiał w domowym ogródku, serwując egzotyczną potrawę swoim gościom.

¹⁷ Wnuk ludowego komisarza Władimir wspominał, że dziadek w taki sposób postrzegał tę sferę życia. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 25.

¹⁸ Mikojan i Mołotow decydowali nawet o tym, jakimi gatunkami mydła będą się myć radzieccy obywatele. „O Mołotowie wiadomo na przykład, że wprost nienawidził cukierków typu »poduszeczki z posypką«. I Mikojan obiecał poprawić ich jakość. W konsekwencji fabryki cukiernicze opracowały produkt lepszej jakości”. Cyt. za: Ibidem, s. 49.

¹⁹ Ibidem, s. 27.

²⁰ Ibidem.

miasta wobec wsi. Rekwirowano zboże i wszelkie produkty kwalifikujące się do spożycia, które dostarczano do miast w sposób scentralizowany i tak też je rozdysponowywano. Mieszkańcy miast odzwyczajali się od jedzenia w domu. Żywili się w „rozdzielniach” i stołówkach:

Placówki żywienia stały się częścią systemu. Wiele organizacji zapewniało pracownikom bezpłatne jedzenie (co było całkowicie naturalne w kraju, w którym pieniądze straciły jakąkolwiek wartość). W pierwszej kolejności zaopatrywano wojsko i marynarkę, domy dziecka i przytułki, żłobki i przedszkola, uzdrowiskowe zielone szkoły dla dzieci, sanatoria, domy wypoczynkowe, obozy pionierskie. Powstała także druga kategoria państwowe go zaopatrzenia. Zaliczały się do niej największe zakłady przemysłowe, w których pracowały dziesiątki tysięcy robotników i kadry urzędniczej, jak również placówki państwowe i partyjne w stolicach²¹.

Jedzenie powinno być — w myśl doktryny kulinarnej Mikojana — nie tyle smaczne, ile kaloryczne, powinno odpowiadać normom sanitarnym²², zaspokajać głód, dodawać energii, poprawiać wydajność pracownika, sprzyjać reprodukcji siły roboczej. Placówki żywienia zbiorowego powołane dekretem Biura Politycznego na początku lat dwudziestych kształtowały nawyki żywieniowe i smak wielu milionów ludzi, którzy gwałtownie musieli zmienić „pod batem historii” styl życia. Nastąpił proces migracji ludności ze wsi do miast. Doszło do nowych stratyfikacji społecznych potencjalnie bezklasowego społeczeństwa. Gwałtowne zmiany o charakterze politycznym paradoksalnie przyspieszyły procesy modernizacyjne²³, poprawę jakości życia mieszkańców Rosji Radzieckiej,

²¹ Ibidem, s. 53.

²² „W takiej sytuacji kontrola jakości mogła być bardzo surowa, ale w żaden sposób nie zapobiegała przygotowaniu niesmacznego jedzenia. Nie chodziło bynajmniej o to. Na wadze kontrolowano ilość składników (aby zapobiec kradzieży), skrupulatnie sprawdzano, czy stemple służby weterynaryjnej i inspekcji ochrony roślin, aby przypadkiem nie otruto robotników”. Cyt. za: Ibidem, s. 55.

²³ Autorka *Sowietów od kuchni* pokazała system korelacji: kulinarne przepisy żywienia zbiorowego, receptury, nawyki i doznania organoleptyczne były przenoszone do kuchni domowej. W czasach NEP-u powstawały tzw. stołówki domowe, które fikcjonalizowali I. Ilf, J. Pietrow w powieściach: *Dwanaście krzesel* (*Двенадцать стульев*, 1928), *Złote cielę*. Zob. I. G ł u s z - c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 57. Zdaniem Pochlebkina, właścicielami domowych stołówek były żydowskie gospodynie, co wyjaśnia radziecki fenomen koszernej diety, która stała się archetypem menu, DNA Rosjanina, podstawą domowego i zbiorowego jadłospisu, przesadzając o rosyjskiej / radzieckiej kulinarnej kulturze. Autor *Kuchni wieku* wymienia standardowe menu: bulion, rosół z kury, owsianka, zupa mleczna, cymes, purée ziemniaczane z siekanym jajkiem na twardo lub pulpetami wołowymi, kasza owsiana, manna na mleku, gotowana kura z pomidorami i ogórkami, twarożek ze śmietaną i cukrem, zapiekanka twarogowa na słodko, szarlotka, winegret z gotowanych buraków, marchwi, ziemniaki ze śledziem i olejem słonecznikowym, mus jabłkowy, pieczone jabłka, kisiel żurawinowy i mleczny, kompot z suszonych śliwek, gorące mleko i biały chleb, masło śmietankowe, jaja na miękko i na twardo. Пор. П. В а и л ь, А. Г е н и с: *Русская кухня в изгнании*. «Независимая газета» 2002 (niestety, autorka nie podaje ani numeru, ani daty).

inicjując profilaktykę prozdrowotną. Ideologiem nowej kuchni był lekarz dietetyk Manuel Issakowicz Pewzner, kierujący Instytutem Żywienia, który położył naukowe podwaliny nowej gastronomii²⁴. Był zwolennikiem jarskiej kuchni, polecał spożywanie neutralnych smakowo dań (według jego opinii korzenne i ostre przyprawy były pobudzające i szkodliwe dla zdrowia), zalecał jedzenie gotowanego mięsa, makaronu, ryżu, serników, kasz na mleku. Podstawowe menu koszernej kuchni zyskało więc teoretyczne i ideologiczne uzasadnienie: „Zatriumfowało formalne podejście do oceny jedzenia: jak jest jego zawartość tłuszczu, węglowodanów, soli mineralnych”²⁵. Podstawowe określenie „smaczne” zostało zastąpione hasłem: „pożyteczne dla zdrowia”. Pozner, będąc dyrektorem Kliniki Żywienia Leczniczego przy Instytucie Żywienia zbiorowego ZSRR, opracował koncepcje piętnastu stołów dietetycznych (nadal stosowanych²⁶). Żydowska kuchnia stała się wzorcem zdrowego, dietetycznego żywienia. Głuszczenko stawia tezę, że kulinaria okresu radzieckiego nosiły charakter „internacjonalny” (?): do miast napływała ludność mniejszości narodowych ze swoimi doświadczeniami smakowymi, sposobami przygotowywania potraw. Burżuazyjne menu zostało uznane za zacofane. Należało z nim walczyć, jak ze wszystkimi przeżytkami systemu carskiego. Akcje propagandowe (plakatowe, pogadanki) miały szczytny cel:

[...] wyswobodzić kobiety z kuchennej niewoli. Był nawet plakat ilustrujący, jak to kobieta wyrwa się na wolność, za próg kuchni. Precz z rondlami, patelniami, won z zaciepłego świata domowych trosk! Naprzód ku świetlanej przyszłości pracy i działalności społecznej!²⁷.

Oświatowe pogadanki, informacje zamieszczone w codziennej prasie sterowały procesami emancypacyjnymi kobiet społeczeństwa postrewolucyjnego, powojennego; tak naprawdę poszukiwano rąk do odbudowy i pracy, pracownic dla fabryk i zakładów pracy. Mikojan pisał w 1936 roku, że współczesną kobietę należy uwolnić od domowej harówki. Zamiast poświęcać długie godziny na przygotowywanie posiłków, może ona, pracując w fabryce, zarobić pieniądze i kupić niezbędne produkty, zrezygnować z „domowej produkcji”, tym bardziej że zakładowe i przedszkolne stołówki „karmiły rodzinę”. Kobiety utraciły sferę kobiecej władzy, której istota sprowadzała się do organizowania, przyrządzania i podawania jedzenia członkom rodziny. Pozornie jednak oddały własne terytorium i pozycję zajmowaną w rytuale codzienności. Gospodarstwa domowe zostały w pewnym stopniu zindustrializowane. Matka przestała karmić. Tę funkcję przejął przemysł spożywczy i usługi gastronomiczne (można

²⁴ Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 57.

²⁵ Ibidem, s. 58.

²⁶ Ibidem, s. 59.

²⁷ Ibidem.

było nabyć półprodukty, konserwy, wyroby garmażeryjne). Rosjanie borykali się z aprowizacją i nieustannym niedoborem produktów. Kobiety zostały obciążone obowiązkiem zdobywania jedzenia²⁸ i wytwarzania go (kiszenia, przetwarzania²⁹). Przygotowywanie posiłków — analogicznie do sterowanych procesów emancypacyjnych — stało się sprawą polityczną. Kulturowo-ideologiczny zwrot od domowego jedzenia ku zbiorowemu żywieniu zmienił sferę zwyczajów kulinarnych, obyczajów, relacji wspólnotowych. Nastąpiło gwałtowne (historyczna konieczność) przyśpieszenie procesów modernizacyjnych. W zasadniczy sposób zmieniły się zawartość talerza i miejsce spożywania posiłków. Działalność ludowego komisarza do spraw przemysłu spożywczego, maszynowego w latach trzydziestych była kontynuowana, a nawet zintensyfikowana. Kurs obrany na produkcję przemysłową był utrzymany. Mikojan starał się, aby jedzenie było wysokiej jakości i nie tylko dostarczało białek, węglowodanów i tłuszczu zapracowanemu organizmowi, lecz także było... smaczne! Ulepszał więc procedury, wizytował zakłady produkcji żywności, degustował i oceniał gatunki wędlin, win, słodyczy, decydując, jakie zostaną wdrożone do produkcji. Rozwiązywał wszelkie niedobory „na odcinku”, którym kierował, decydując o kulinarnych upodobaniach milionów radzieckich obywateli — wprowadził „państwowy standard” smaku. Zdaniem Wiliama Pochlebkina, do diety 104 nacji i plemion wprowadzono jednakowy asortyment artykułów spożywczych i wyrobów pod względem wyglądu, smaku³⁰. Reprezentatywna dla rosyjskiej kuchni, zgodnie z pochodzeniem i smakiem „ulubionego komisarza”, była kuchnia kaukaska, a wewnątrz kaukaskiej — gruzińska: „Od lat 1937—1938 w Rosji rozpowszechniły się takie nazwy, jak charczo, cyplionok tabaka, lula-kebab, chaczapuri, czachochbili. Z Kaukazu przywędrowały także liczne rodzaje wód mineralnych: borżomi, narzan, essentuki”³¹.

Główną utopią władzy było powstanie społeczeństwa industrialnego, którego ideałem stała się Ameryka. Mikojan odbył dwumiesięczną podróż za ocenę w 1936 roku³², ale pierwsze kontakty nawiązano już wcześniej w latach trzydziestych. Podczas pobytu interesował się wszystkimi dziedzinami życia. Do wspomnień z tej wyprawy wracał przez całe życie. Przeniósł na grunt rosyjski wiele doświadczeń zza oceanu. Niestety, liczne pomysły nie zostały wdrożone

²⁸ Por. S. Wałczewska: *Damy, rycerze, feministki. Dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków 2000, s. 165—169.

²⁹ Opakowania szklane były towarem deficytowym, toteż starannie je czyszczono i przechowywano! Nieodłącznym elementem radzieckiej kuchni był parapet z rzędem stojących słoików.

³⁰ В. П о х л е б к и н: *Кухня века...*

³¹ Cyt. za: I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 66, 67.

³² Mikojan wraz żoną (za zgodą Stalina) spędził dwa miesiące z dala od ojczyzny — Rosji Radzieckiej lat trzydziestych. W sprawozdaniach i książkach wspomnieniowych przebłykują szczere wyznania, wrażenia i wspomnienia, które mogły ściągnąć na jego głowę poważne kłopoty. Poczucie wolności było jednak, jak się wydaje, najważniejszym doznaniem.

do produkcji z uwagi na brak materiałów. Od Amerykanów zapożyczono m.in. proces szybkiego zamrażania. Pod wpływem wizyty komisarza ludowego w fabryce General Electric Company uruchomiono w ZSRR produkcję lodówek³³. W książce Mikojan szczegółowo podawał miejsca, które odwiedził: „firmy produkcji opakowań na konserwy”, zakłady napojów alkoholowych i piwa, fabryki lodów, sucharów, biskwitów i chleba, chłodnie do przechowywania ryb i mięsa, zakłady lodu łupkowego, kombinaty wytwarzające czekoladę i cukierki, pakujące kawę, herbatę i kakao, chłodnia kaczek, fermy, firma produkująca zakrętki, fabryka płatków i wzdętych, wybuchających ziaren (*popcornu*), fabryka mleka w proszku, fabryka majonezu, cukrownie, miejsca wytwarzania soków owocowych i koncentratów pomidorowych, owoców mrożonych i konserwowych, szampanów i... coca-coli³⁴, ubojnie³⁵. Rządowa delegacja odwiedzała restauracje i kawiarnie, słynny, nowojorski dom handlowy „Macy’s”, sklepy spożywcze, ale wszystkie wrażenia z pobytu przyćmił widok gorących kotletów z bułką, tzw. hamburgerów, sprzedawanych w kioskach wprost na ulicy. Mikojanem zafascynowała idea masowej produkcji gorących kanapek dla zapracowanych obywateli. Zamówił elektryczne rożna, nieznanne urządzenia, które mogły produkować dwa miliony kotletów dziennie. Wdrożono produkcję hamburgerów, specjalnych bułek (wcześniej robionych ręcznie i nazywanych „francuskimi”, nowy rodzaj bułek zyskał nazwę „bułki miejskie”³⁶) oraz kiosków, m.in. w Moskwie i kilku innych miastach. Wojna przeszkodziła temu przedsięwzięciu³⁷. Już w latach trzydziestych Rosjanie mogliby spożywać szybkie przekąski, lecz masowe doznanie kulinarne stało się ich doświadczeniem dopiero w latach pieriestrojki wraz z pojawieniem się sieci McDonald³⁸. Ludowy komisarz przemysłu spożywczego nie poddawał się: uruchomiono produkcję kotletów, czyli „hamburgerów nie w pełni rozwiniętych”³⁹. W przedrewolucyjnej kuchni kotlet był jedną z najbardziej pracochłonnych i wykwinnych potraw, toteż pojawienie się kotletów „mikojanowskich” po sześć kopiejek za

³³ Stalin nie wyraził zgody na produkcję domowych lodówek.

³⁴ Proces produkcji coca-coli został wykorzystany przy produkcji lemoniady i kwasu chlebowego. Podczas podróży Mikojan zobaczył linie do wytwarzania na skalę masową soku pomarańczowego i pomidorowego, ale z braku owoców wdrożono produkcję tylko tego drugiego. Komisarz chciał, aby sok pomidorowy stał się narodowym produktem konsumpcyjnym. Sukces przyniosła jednak produkcja wielofunkcyjnego koncentratu pomidorowego. Ormianinowi imponował dobry, jego zdaniem, amerykański zwyczaj podawania na wczesne śniadanie owoców.

³⁵ Ibidem, s. 74, 75.

³⁶ Zakup amerykańskich technologii wpłynął na rozwój w Rosji piekarnictwa: przestano wypiekać chleb w domu, wdrażając jego masową produkcję, która doprowadziła do rewolucji w żywieniu.

³⁷ Ibidem, s. 76.

³⁸ Zob. C.P. K o t t a k: *Rytualny Big Mac*. Tłum. I. K u r z. „Dialog” 2000, nr 4, s. 151—157.

³⁹ Ibidem. Marzenie Mikojana spełniło się w XXI wieku, kombinat jego imienia produkuje hamburgery.

sztukę sprzedawanych w sklepach wywołał rewolucję w systemie żywienia, zarówno domowego, jak i zbiorowego. Niska cena, dostępność, łatwość przygotowania pozwalały ludziom żywić się mięsem, choć niewysokogatunkowym⁴⁰. Chodziło nie tylko o dostarczanie składników odżywczych i niezbędnej energii, ale także o smak — sferę kulinarnych przyjemności, delectowania się, dlatego również w kwestii deserów szukano zadowalających rozwiązań. Czekolada w pierwszej fazie produkcji była drogim produktem, przeznaczonym dla dorosłych. Cukierki były niezbyt smaczne, a ciastka — kosztowne i trudne w produkcji. Herbatniki miały jednakowy smak, a konfitury kojarzyły się z burżuazyjnym przeżytkiem — domową kuchnią. Postawiono zatem na lody. Władza radziecka była najbardziej dumna z produkcji lodów, które jadano na carskim dworze wyłącznie podczas uroczystości. Lody były słabością Mikojana. W ZSRR wdrożono masową ich produkcję. Komisarz znalazł dla nich dietetyczne uzasadnienie: są najprzyjemniejszym i najpożyteczniejszym sposobem wykorzystania mleka i cukru, zaspokajają powszechne gusta, odpowiadając ideologicznemu (dostępność luksusu) i technologicznemu zadaniu — przekonywał. Technologia produkcji lodów została przywieziona ze Stanów Zjednoczonych. Z łatwością uruchomiono linie produkcyjne. Cena lodów była niska, a co najważniejsze — łączyły one dwa aspekty gospodarki: standaryzację z różnorodnością. Przy zachowaniu tej samej technologii można było zmieniać dodatki smakowe i otrzymywać odmienny wyrób⁴¹:

Od 1937 roku eskimo, wafłowe kubeczki i melby stały się masowymi produktami codziennego spożycia. Wkrótce bez kiosków z lodami nie można było sobie wyobrazić pejzażu radzieckiego miasta. Lody były kojarzone w świadomości masowej z rosyjskim lodem. Przysmak wprowadzony na podstawie zamorskich receptur stał się częścią narodowego stylu życia, przedmiotem dumy i niemal mitem⁴².

W latach trzydziestych rozwinięto produkcję lodów na masową skalę. W tej sytuacji gospodarczej należało zorganizować także strefy dystrybucji na wzór amerykańskich sposobów organizacji handlu, które radziecka delegacja uznała za wzorcowe. Strategicznym celem było zbudowanie sklepów oferujących szeroki asortyment — od lodów po krawaty. Takie duże, wielobranżowe sklepy miały zastąpić małe specjalizujące się w sprzedaży jednego, wybranego produktu. Mikojan zapragnął z rozmachem pokryć cały kraj siecią sklepów nazwanych przez niego „Gastronomami” (zamiast funkcjonującej wcześniej nazwy „Gastronomia”)⁴³. Kolejnym zrealizowanym projektem Mikojana było utworzenie sieci zakładowych, pracowniczych stołówek, imitujących amerykańskie bary szybkiej obsługi (samoobsługi).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem, s. 78—80.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem, s. 81.

Rozdział trzeci *W królestwie mięsa* Gałuszkińska poświęciła najważniejszemu osiągnięciu w dziedzinie przemysłu spożywczego pod kierownictwem Mikoja — powołaniu Kombinatu Mięsnego, który oddano do użytku 29 grudnia 1933 roku, a rok później nazwano jego mieniem:

Nie dlatego, że przedsiębiorstwo to szczyliło się skalą produkcji i jakością wyrobów, ale także z tego powodu, że stało się ono pierwowzorem, swego rodzaju modelem wielu innych przedsiębiorstw, które powstawały na terenie Związku Radzieckiego. I nie był to wzorzec wyłącznie technologiczny. W nie mniejszym stopniu kombinat okazał się modelem organizacyjnym, a nawet ideologicznym⁴⁴.

Wzorcowe przedsiębiorstwo miało strategiczne znaczenie militarne: ludność i wojsko należało wyżywić, a jedzenie przygotowywać w taki sposób, aby móc dostarczać je na pole walki: „W latach wojennych kombinat produkował koncentraty spożywcze, zupy-kremy owsiane, grochowe i z soczewicy, kaszę jaglaną, ryżową, kisiele. Wytwarzano także preparaty medyczne: insulinę, adrenalinę, pepsynę”⁴⁵. Kombinatowi Rosjanie zawdzięczają rozwój przemysłu wędliniarskiego. Mikojan apelował o stworzenie „kielbasianej literatury” — instrukcji technicznej produkcji, albumu ze wszystkimi rodzajami kielbas, objaśnieniami, specyfikacją gatunków mięsa, wzorami. Dla człowieka radzieckiego kielbasa była czymś więcej niż zwykłym artykułem spożywczym, toteż jej jakość musiała być wzorcowa. Asortyment był bogaty — poza parówkami i kotletami produkowano „obce z pochodzenia”: brunszwicką, krakowską, hamburską, słynną doktorską i wyborową na mocy dekretu XVII Zjazdu WKP (b) (1934). Królową wyrobów wędliniarskich była jednak wędzonka: „Wraz z parówkami i kotletami kielbasa stała się symbolem, integralną częścią radzieckiego życia. Nic nie było tak wychwalane i tak wyśmiewane jak te trzy filary kuchni radzieckiej”⁴⁶. Obywatele podejrzewali, że jej wnętrze ukrywa wszelkie możliwe świństwa. Kielbasa była symbolem radzieckiego dobrobytu i deficytu jednocześnie:

Według dostępności kielbasy w sklepach oceniano status miasta, stosunek władzy do jego mieszkańców. Ponieważ Moskwa, jako stolica, była zapatrywana pierwszorzędnie, wywożenie kielbasy z głównego miasta kraju stanowiło swego rodzaju sport mieszkańców wszystkich ościennych regionów [...] ⁴⁷.

⁴⁴ Ibidem, s. 85.

⁴⁵ Ibidem, s. 86. Mityczne konserwy mięsne, które zaspokajały frontowe potrzeby, były dostarczane przez sojuszników. Przywożono słynną amerykańską mielonkę.

⁴⁶ Ibidem, s. 89.

⁴⁷ Ibidem, s. 90. Problematyka wędliniarska była analizowana w organie „За мясную индустрию”, prasa codzienna zawierała liczne artykuły na temat jakości kielbas, pisano poematy, sztuki teatralne. Próbowano nawet zwerbować towarzysza I. Tolstoja do napisania powieści, jako że mistrzowie pióra, wykwalifikowani specjaliści byli oddelegowani do pracy na rzecz użyteczności publicznej. Niestety, Tolstoj odmówił, tłumacząc się nadmiarem obowiązków. Delegował do pra-

Zarządzający kombinatem marzyli o powstaniu dzieła utrwalającego zasługi na froncie żywienia narodu, próbowali powołać projekt literacki sławiący pracę rzeźników, ideologię żywienia, tematyzujący problematykę mięsną. Pomysł ten jednak się nie powiódł. Autorka *Sowietów od kuchni* w rozdziale czwartym *Kulinarna biblia* ironizowała, że ten fakt świadczy o klęsce radzieckiej estetyki lat trzydziestych. Przemysł spożywczy wzniosł sobie trwałą pomnik o doniosłym kulturowym znaczeniu, wzorzec dla kolejnych pokoleń, kulinarną, kultową biblię godną Anthelme'a Brillat-Savarin. Jej inicjatorem był Anastas Mikojan. *Księga o smacznym i zdrowym jedzeniu* (1939), wydana przez redakcję gazety „Пищевая индустрия”, doczekała się wielomilionowych wydań. Jej pierwszy nakład jest obecnie „białym krukiem” (ukazał się w 100 tys. egzemplarzy)⁴⁸. *Księga...* — będąca skarbnicą kulinarnej wiedzy — była pierwszą książką kucharską skierowaną do przedstawicieli wszystkich warstw społecznych bezklasowego społeczeństwa. Odpowiadała potrzebom zarówno społecznym, jak i ideologicznym władzy, a nawet technicznym. Na ilustracjach zostały przedstawione trzepaczki do ubijania piany, schematy rozbioru tuszy wieprzowej, landrynki, pierniki, gatunki paczkowanego mięsa, grafiki prezentowały ciężar właściwy kiełbasy w procentach. Na okładce zamieszczono napis: „Ludowy Komisariat Przemysłu Spożywczego gospodyniom domowym”⁴⁹. Pomimo osiągnięć przemysłu spożywczego, dynamicznego rozwoju technologii przemysłowych, zbiorowego żywienia, produkcji i dystrybucji półproduktów, wyrobów garmazeryjnych, proszków typu instant, lepszego zapatrzenia „Gastronomów”, strefą władzy nad kobietą i władzy kobiety w Rosji Radzieckiej pozostawała niezmiennie kuchnia. Wyzwolona pracownica była karmicielką rodziny, gastronomiczną matką z nieodłącznym atrybutem — z rondlem w ręce! Zmiana technik gotowania, wielość przyrządów i urządzeń mechanicznych wykorzystywanych przy przygotowywaniu posiłków doprowadziły do rewolucji w żywieniu, zmiany gustów kulinarnych i upodobań, ewolucji smaków. Gastronomii totalna przyczyniła się z kolei do zmian modernizacyjno-cywilizacyjnych w kraju. Wyrosły pokolenia (ideologicznie wyhodowane), które nie pamiętały już przedrewolucyjnego menu. Wielu artykułów spożywczych z tamtych cza-

cy innego z adeptów sztuki — Borisa Grigoriewa. Plan powieści o bohaterskiej pracy rzeźników napisał Paweł Kazmiczow. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 112.

⁴⁸ Ibidem, s. 115—116. Kodeks kulinarny towarzyszył, według Głuszczenko, kilku pokoleniom Rosjan, wielokrotnie wznawiano jego druk: w latach: 1945, 1952, 1953, 1954, 1955, 1961, 1963, 1965, 1974, 1978, 1981, 1986, 1990; łączny nakład wyniósł 3,5 mln egzemplarzy. *Księga o smacznym i zdrowym jedzeniu* była fenomenem wydawniczym. Kolejne reedycje były modyfikowane zgodnie z obowiązującą linią ideologiczną Politbiura, zmianą stosunku do poszczególnych narodów i grup etnicznych, które znajdowały się w strefie wpływów, np. po wojnie z Finlandią zniknęły herbatniki wyborskie, a w czasie walki z kosmopolityzmem — tzw. żydowskie precele. Kuchnia była sprawą polityczną, kulturowym zasobnikiem możliwych perswazyjnie znaczeń ideologicznych.

⁴⁹ Ibidem.

sów nie produkowano. W Rosji Radzieckiej pojawił się nowy typ antropologiczny o odmiennym wychowaniu, kulturze, nawykach dietetycznych. *Księga o smacznym i zdrowym jedzeniu* dostarczała instrukcji kulinarnych działań dla potencjalnie bezklasowego społeczeństwa. W tej dziedzinie także obowiązywał system monopartyjny — równość żołądków przy zachowaniu granic wolności: każdy mógł wrzucić do garnka to, co zdobył w sklepie, co chciał, i dowolnie mieszać składniki (ten proceder bywał niebezpieczny w mieszkaniach typu komunałka, a czujne oko sąsiada i napisany przez niego donos mogły spowodować kłopoty⁵⁰). *Księga...* była projektem ideologicznym, próbą scalenia w jeden system kulinarny doświadczeń kuchni różnych narodów, różnych epok: „Całą książką stanowi swego rodzaju utopię — to wizerunek idealnej kuchni, która zostaje stworzona dla społeczeństwa przodującego w świecie”⁵¹. Eksperyment gastronomiczny powiódł się. *Księga...* przeżyła władzę radziecką i nadal istnieje. Na liście składników ideologicznej receptury z 1939 roku znajdował się cierpki smak przypraw, które były wymierzone w stary system, przeciwko burżuazyjnemu światu, wyzyskowi i katorżniczej pracy⁵² — gogolowskiemu światu *Staroświeckich ziemian*⁵³, który odszedł w niebyt.

Księga o smacznym i zdrowym jedzeniu powstała dzięki wysiłkom dużej grupy ludzi. Kodyfikowała kuchnie wielu narodów i pokoleń⁵⁴. Nie tylko stanowiła zbiór przepisów kulinarnych, przykładowych modeli menu, ale była także poradnikiem życia — radzieckim *Domostrojem* dla idealnej, radzieckiej pani mieszkania zakładowego, podręcznikiem *savoir-vivre'u*. Zamieszczono w niej praktyczne porady dotyczące reżimu higienicznego: w jaki sposób wywabić plamy na obrusie, skutecznie walczyć z muchami, czyścić różnego rodzaju sprzęty. Wiele uwagi poświęcono środkom sanitarnym. Nie jest to fakt zadziwiający, zważywszy, że znaczna część ludności ZSRR w wyniku procesów historycznych migrowała do miast. Powstał problem, jak należy gotować! Totalna księga kucharska poza przepisami „uczyła” technik przygotowywania jedzenia. Każdy przepis składał się z opisu obróbki produktu i czynności, które należało wykonać⁵⁵. Wzorcowa, radziecka gastronomia była zbudowana na naukowych podstawach teoretycznych i wskazaniach metodycznych. *Księga...*

⁵⁰ „W latach dwudziestych architekci konstruktywiści zaczęli budować w Iwanowie i Jarosławiu nowe osiedla, będące ucieleśnieniem radzieckiej utopii. W »mieście przyszłości« domy mieszkalne były wznoszone bez kuchni. Miały je zastąpić stołówki pracownicze”. Cyt. za: I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 59. Gotowanie w takich warunkach mogło okazać się pewną przejściową trudnością, lecz wzięwszy pod uwagę zdolność Rosjan do przystosowania się, znaleziono by jakieś rozwiązanie godne sprytu literackich bohaterów duetu pisarskiego I. Ilfa, J. Pietrowa, a także I. Erenburga: Ostapa Bendera czy Lejzorka Rojtszwańca.

⁵¹ Ibidem, s. 116.

⁵² Ibidem.

⁵³ Peryfrazując poetykę tytułu opowiadania Nikołaja Gogola.

⁵⁴ В. П о х л е б к и н: *Кухня века...* Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 116.

⁵⁵ Ibidem, s. 123.

składała się z kilku rozdziałów: *Podstawy racjonalnego żywienia; Wybór dań obiadowych, śniadaniowych i kolacyjnych; Kolejność przygotowywania obiadu; Nakrycie stołu; Tabela porównawcza wag i miar niektórych produktów; Żywienie dzieci; Żywienie kobiet w okresie ciąży i karmienia; Jedzenie lecznicze; Kanapki; Sałatki; Zimne dania i przekąski z ryb; W sklepie owocowo-warzywnym*⁵⁶. *Księga...* ewoluowała wraz ze zmienną procesów historycznych, podlegała weryfikacji i cenzurze politycznej, jej reedycje były sprawą polityczną — stanowiła gastronomiczną tubę propagandową, kulturowy zasobnik możliwych perswazyjnie znaczeń ideologicznych. W pierwszym wydaniu — według opinii autorki — powoływano się na tradycje przedrewolucyjne (nazwy potraw, reguły kulinarne), podkreślając zalety systemu radzieckiego. W książkach z lat pięćdziesiątych sprawę traktowano już jako oczywistą. Drugie wydanie — jak twierdzi Głuszczenko — było fundamentalne, pojawiło się bowiem w stabilnym, homogenicznym społeczeństwie, które otrząsnęło się po katastrofach i żyje w dobrobycie:

Edycja z roku 1952 jest poważna. Nie ma już w niej lekkomyślnych, kosmopolitycznych profiteroli, koreczków, krakersów, krolek i krutonów. Nie ma amerykańskiego ketchupu, płatków kukurydzianych, sandwiczów. Nie ma takich specjałów, jak *consommé*, *liaison*, *petits four* czy *musaka*. Nie ma grzanego wina, kruszonu, ponczu, jak również sosu zabajone, sosu tatarskiego i włoskiej kapusty. Wraz z *grape-nuts*, tartaletkami i podejrzany wegetariańskimi daniami zniknęły herbatniki wyborskie i herbata kałmucka. Kałmuków zesłano na Syberię, a chociaż Wyborg w wyniku działań wojennych w wyniku wojny zimowej 1939—1940 został przyłączony do terytorium ZSRR, na wszelki wypadek lepiej było o nim nie wspominać. Zniknęły także niektóre dawne realia. Witamina przeciwkrzywicza, cukier słodowy, tłuszcz kuchenny margaguelin (margaryna o zapachu gęsiego smalcu), sok lub wywar typu *kompaund* czy *melasa* — wszystko to już odeszło z ojczyźnej gastronomii⁵⁷.

W wydaniach z lat pięćdziesiątych skodyfikowano przepisy, a porady dotyczące prowadzenia domu zostały usunięte, przyjęto klarowny układ, który został zachowany w kolejnych reedycjach. Według wytycznych strategów polityki dietetycznej narodu radzieckiego człowiek radziecki miał się żywić radzieckimi produktami, w proponowanym asortymencie i menu nie było towarów pochodzenia zagranicznego, bo imperium ze zróżnicowanymi strefami klimatycznymi gwarantowało różnorodność i obfitość: „Dostatniość. Obfitość. Ilość. Oto trzy

⁵⁶ Ibidem, s. 125.

⁵⁷ Ibidem, s. 127, 128. Głuszczenko podaje, że w wydaniu z 1939 roku są obecne wschodnie łakocie: rachatlukum, żydowskie precle, tejglach, czurczchela. W wariacie z 1952 roku, w dobie walki z kosmopolityzmem zostały usunięte. Głuszczenko zwraca także uwagę na to, że „obcych” potraw w kuchni rosyjskiej nie było w *Księdze* tak wiele, jak sądzono. Z kuchni kaukaskiej przywędrowały: szaszłyk, czorba, czichirtma, czebureki, płow, charczo, z Ukrainy — gałuszki, a w latach pięćdziesiątych do listy dołączają: *basturma*, *bekmes* i *nardek*, *bozbasz*, *dolma*, *forszmak* i *czachobili*. Książka nie uwzględniała ani dań nadbałtyckich, ani mołdawskich.

filary, na których opiera się przekaz *Księgi o smacznym i zdrowym jedzeniu*⁵⁸. Autorka Sowieców od kuchni suponuje, że szata graficzna pierwszego i drugiego wydania podlegała ideologicznej cenzurze (oczywiście była uzależniona od możliwości poligraficznych): wydanie z 1939 roku posiadało czarno-białe ilustracje, grafiki, miało mniejszy format, liczyło mniej stron, było wydrukowane na słabej jakości papierze, natomiast edycje z lat pięćdziesiątych przypominały albumy o sztuce z martwą naturą na wyklejce, przywodzącą na myśl François Rablais'ego, liczyły ponad 400 stron⁵⁹, zaspokajając wrażenia estetyczne. *Księga...* stanowiła swego rodzaju muzeum, w którym dania były wystawione jak eksponaty: piękne i niedostępne! *Księga...* budowała wspólnotę gastronomiczną, ale także należała do narracji wspólnoty symbolicznej wielu pokoleń Rosjan. Współcześnie jest kultowym wspomnieniem, podobnie jak lody „Eskimo”, czekolada „Alonka”, mleko zagęszczone⁶⁰ — była w każdej rodzinie na prawach członka, projektując nowoczesny, socjalistyczny styl życia, dawała namiastkę luksusu, udziału w niedostępnym świecie elit władzy, zaspokajała marzenie, że po zdobyciu niezbędnych składników możliwy stanie się udział w uczcie. Dawała bezpieczne złudzenie współuczestnictwa i równości bezklasowego społeczeństwa. Była obietnicą karnawału rekompensującego codzienny, ascetyczny byt:

Księga stanowiła jednocześnie praktyczne kompendium, swoistą utopię i narzędzie propagandy — konstituowała radziecki styl życia przez jedzenie, żywienie. [...] Ze względu na liczbę wznowień *Księgę* można bezsprzecznie zaliczyć do grupy radzieckich bestsellerów, na równi z dziełami klasyków marksizmu-leninizmu i lekturami szkolnymi. Mało tego, jej kolejne wydania ukazywały się również po rozpadzie Związku Radzieckiego. Miała także wpływ na wiele różnych tekstów najróżniejszych gatunków: od innych książek kucharskich po parodie literackie⁶¹.

⁵⁸ Ibidem, s. 125.

⁵⁹ Ibidem, s. 127—129.

⁶⁰ Rozdział czwarty *Kulinarna biblia* jest najbardziej osobistym esejem: „Moja babcia miała wydanie z 1954 roku. Znam je na pamięć. To ogromna, opasła, brązowa księga licząca przeszło czterysta stron. Jej wartością praktyczną jest to, że zawiera wszystkie niezbędne przepisy, aktualne do dziś. Jedyna »nienowoczesność« polega na tym, że ludzie nie chcieli schudnąć i nie liczyli kalorii. Wszyscy, którzy znają *Księgę* są zgodni co do jednego: »Kiedy byłem/am dzieckiem, godzinami przeglądałem/am tę książkę i do tej pory pamiętam każdy obrazek«. Było w niej coś zagadkowego (produkty wyglądały jak sztuczne, ale bardzo atrakcyjne)”. Cyt. za: I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 129.

⁶¹ Ibidem, s. 137. Wydanie z 2002 roku mieni się spadkobiercą pierwszego wydania z 1939 roku; przygotował je do druku krytyk kulinarny Wiliam Pochlebkın (podobnie jak edycję z 1936 roku). Opinia Głuszczenko jest negatywna: nie wiadomo, do kogo książka jest adresowana, a właściwie do bezosobowej klasy średniej. Na jej podstawie trudno wnioskować o życiu, produktach, smakach, preferencjach kulinarnych tej grupy konsumentekiej. Spuścizną tej reedycji jest lekkość i demokratyczność przepisów, a „na wyklejce, zamiast stołu pełnego jadła, zamieszczono reklamę Kombinatı im. Mikojana. Ot, i spotkali się pod jedną okładką — kombinat, Mikojan oraz *Księga*”. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni...*, s. 139.

Jukka Gronow w książce *Caviar with Chamapagne. Common Luxury and the Ideals of the Good Life In Stalin's Russia* (2003) wysunął hipotezę badawczą, że w Związku Radzieckim w latach trzydziestych powstała specyficzna „kultura konsumpcji”, warunkowana ideologiczno-historycznie, a „luksus demokratyczny”, „prosty plebejski luksus” stał się integralną częścią życia radzieckiego społeczeństwa, był realizowany w poetyce narodowych świąt, rocznic, licznych uroczystości, przyjęć „ku czci”, charakterystycznych dla ówczesnego życia, wypełniających partyjno-państwowy kalendarz. Oznakami „demokratycznego luksusu” były produkty delikatesowe: kawior, bombonierki, czekolada, szampan, koniak, perfumy, do enumeracji należy dołączyć towary uchodzące za luksusowe (w latach sześćdziesiątych): wazony kryształowe, moherowe szaliki, futrzane czapki, perfumy⁶². W przypadku niedoborów na rynku zaopatrzeniowym kawioru przed ważnymi świętami kierownictwo partyjne zamawiało dostawę, by lud mógł świętować. W latach sześćdziesiątych w bufetach można było zjeść kanapkę z kawiozem i wypić kieliszek szampana — był to przedsmak raj u radzieckiego człowieka, namiastka równości, oznaka zaspokojenia apetytu na przepych, iluzja obfitości, dostatku, różnorodności. Czekolada i szampan były przedmiotami pożądania⁶³. Czekolada zyskała miano towaru niedostępnego zarówno przed rewolucją 1917 roku, jak i kilka lat po niej. W latach trzydziestych uruchomiono jej masową produkcję w formie bombonierek, a także tabliczek, lecz wciąż jeszcze uchodziła za towar luksusowy o dużych walorach zdrowotnych, toteż w latach czterdziestych była wydawana lotnikom i polarnikom⁶⁴. Władza radziecka podarowała narodowi podstawowe delikatesy, które stały się częścią rytuałów świętowania: obdarowywano się nimi w Nowy Rok, na Dzień Dziecka, Dzień Kobiet. Pudełko czekoladek stało się również najbardziej rozpowszechnioną formą łapówki wręczanej urzędnicze, sekretarce strzegącej dostępu do gabinetu. Rozpowszechnienie szampana naród zawdzięczał kreatorowi i koneserowi smaku, Ojcu Narodu Stalinowi oraz sprytowi Ojca „Gastronomii” Mikojanowi, który w 1936 roku mówił na posiedzeniu:

Towarzysz Stalin powiedział, że stachanowcy zarabiają teraz dużo pieniędzy, dużo zarabiają też inżynierowie i ludzie pracy. A jeśli zechcą kupić szampana, czy będą mogli go nabyć? Szampan jest oznaką materialnej pomyślności, oznaką dostatku⁶⁵.

Rok 1936 był znamienny dla rozwoju przemysłu winiarskiego — zostało wówczas przyjęte postanowienie KC i ZKL ZSRR o produkcji win musujących

⁶² J. Gronow: *Caviar with Chamapagne. Common Luxury and the Ideals of the Good Life in Stalin's Russia...*, s. 276—290.

⁶³ Ibidem, s. 292; I. Głuszczenko: *Sowiety od kuchni...*, s. 135.

⁶⁴ I. Głuszczenko: *Sowiety od kuchni...*, s. 135.

⁶⁵ Ibidem, s. 136.

w liczbie 12 mln butelek⁶⁶. Szampan przeniknął w radziecki byt: był częścią uroczystości rodzinnych, świąt noworocznych, stał się nieodłącznym elementem bankietów.

Delektowanie się i smakoszostwo towarami luksusowymi wrosło w siatkę obyczajów i upodobań człowieka radzieckiego, Rosjanina, modelując genotyp zachowań, warunkując dialektykę potrzeb i pragnień, przyjemności.

W ponowoczesności epoka radziecka (kulinaria) powraca w charakterze archetypu, nostalgicznych narracji, podlega dyskursywizacji i reinterpretacji. Projekt filozofii gastronomii Mikojana — zdrowej kuchni, stylu życia stanowi konstytutywną część genotypu Rosjanina, wrósł w jego DNA, warunkował system kultury. Kuchnia była podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym — zbudowała wspólnotę wyobrażoną wielu pokoleń w równym stopniu jak narracja historyczna, kultura materialna, stanowiąc wieloaspektowy zasobnik znaczeń kontekstów społeczno-politycznych, prywatnych praktyk.

⁶⁶ Ibidem. We wspomnieniach Mikojan napisał, że Stalin preferował szampan półsłodki i słodki, nie lubił wytrawnego i brut, zalecał więc ograniczenie ich produkcji. Komisarz ludowy z trudem wywalczył wytwarzanie tych gatunków, objaśniając je wymogami eksportu. Gust Ojca Narodu stał się smakiem mas!

Recenzja

Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych. Koncepcja, projekt, realizacja graficzna, wstęp R. M a c i e j. Tłum. z języka rosyjskiego: M.L. K a l i n o w s k i, L. T r y b u s, R. M a c i e j. Warszawa 2010, s. 227.

Na początku było słowo. A słowo było u Boga. I tym słowem była wódka.

Wiktor Jerofiejew

Popularnonaukowa publikacja *Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych*¹ warszawskiego wydawnictwa „Baobab” jest pochodną współczesnych kulturowych dyskursów kulinarnych: narracji antropologii kuchni, gastronomicznej eseistyki, filozofii smakoszostwa, mody na literackie, filmowe książki kucharskie², projektujące podstawowe mikroutopie codzienności, prywatne mikroutopie badawcze delektującego się życiem podmiotu. Urastają one do rangi jednej z tekstualnych dominant ponowoczesności³, rekonstruującej krytyki, będącej pierwotnie wyróżnikiem kultury francu-

¹ *Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych.* Koncepcja, projekt, realizacja graficzna, wstęp R. M a c i e j. Tłum. M.L. K a l i n o w s k i, L. T r y b u s, R. M a c i e j. Warszawa 2010.

² Zob. B. D e p t u ł a: *Literatura od kuchni.* Warszawa 2013; P. W n u k: *Kuchnia filmowa.* Noty filmowe P. C z e r k a w s k i. Kraków 2013. Liczne przeglądy filmowe: *Kuchnia+foodfilm-fest 5; Soczyste kino. Przegląd najlepszych filmów kulinarnych.* Warszawa, 22—24 XI 2013. Spektakle o jedzeniu: *Bierście i jedzcie* duetu M. Strzępka, P. Demirski (prapremiera musicalu odbyła się na scenie Teatru Rozrywki 19 grudnia 2013 roku).

³ Por. pierwszą książkę krytyczną rekonstruującą genre rosyjskiej kuchni, biografem kreatora masowego żywienia, patrona stołówek Anastasa Iwanowicza Mikojana. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia.* Tłum. M. P r z y b y l s k i. Wstęp M. N o w a k. Warszawa 2012. Pozycja dofinansowana przez Open Society Foundations: Program wspomaganie Tłumaczeń Literatury Rosyjskiej *Transcript* Fundacji Michaiła Prochorowa. Recenzje krytyczne: M.N. W r ó b l e w s k a, P. Ł a p i ń s k i: *Kotlet jest polityczny. Sześć zasad radzieckiej kuchni.* <http://literatki.com/8579/kotlet-jest-polityczny-szesc-zasad-radzieckiej-kuchni> [data dostępu: 4 XI 2013]; A. S k a l i m o w s k i. <http://histmag.org/Irina-Gluszczenko-So-wiety-od-kuchni>. [data dostępu: 4 XI 2013]. Recenzja sprawozdawczo-informacyjna: B. O r z e ł: *Recenzja Sowietów od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia.* „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 3. Por. także książki kucharskie opublikowane w ostatnich latach w Polsce w starannym przygotowaniu edytorskim, m.in.: I. Ł u k a s i k, A. S a d o: *Encyklopedia sztuki kulinarnej narodów Rosji.* Warszawa 2004; E a e d e m: *Kuchnia rosyjska.* Warszawa 2008; E a e d e m: *Tradycyjna kuchnia rosyjska. Praktyczne porady i sprawdzone receptury.* Warszawa 2011; E a e d e m: *Russian cooking.* Warszawa 2011 [wersja angielska]; E a e d e m: *Kuchnia rosyjska.* Warszawa 2012

skiej stołu: teorii *la cuisine* zainicjowanej przez Alexandre'a Balthazara Laurenta Grimod de la Reynière'a, a także najbardziej znanego i rozpoznawalnego krytyka gastronomii Anthelme'a Brillata-Savarin i jego traktatu *Fizjologia smaku albo rozważania o kuchni transcendentalnej* (1825). Fenomen rosyjskich rozkoszy stołu czeka na swoich badaczy, lecz podstawowy idiom kultury gastronomicznej: wódka / samogon jest jednym z ideologemów imperialnych polityk Rosji carskiej, totalitarnego państwa Związku Radzieckiego, Gorbaczowskiej pieriestrojki, współczesnej Władimira Putina, stanowiąc narzędzie władzy, represywną technikę sprawowania kontroli nad obywatelem, zyskując wymiar polityczno-gospodarczo-fiskalny, stając się towarem eksportowym, ale także paradoksalnie źródłem prywatnych praktyk (auto)terapeutycznych, manifestacją wolności obywatela — pędzenie samogonu (prywatnej wódki, która w czasach prohibicji była koniecznością, lecz po zniesieniu zakazu praktyka domowa pozostała jako odruch bezwarunkowy!), reakcją przeciw restrykcyjnym zarządzeniom ograniczeń sprzedaży od godziny 11:00—13:00, działaniem opozycyjnym, akcją przeciwko monopolowi państwa w zakresie produkcji tego demokratycznego napoju (wkład Rosji w procesy demokratyczne), którzy piją wszyscy (pierwsza „urawniłowka”), lekarstwem na życie w podbiegunowej strefie klimatycznej. Według współczesnego dziennikarza, satyryka, Wiktora Szenderowicza: „Niepijący w Rosji jeśli nie są szpiegami, to przynajmniej są podejrzeni”. W Rosji pić trzeba. Samogon / wódka⁴ urasta do konstytuującego dyskursu literatury; wymienić należy podstawowe tropy literackie: I. Ilifa, E. Pietrowa *Złote ciele*, A. Szyszkińska *Abecadło przeżycia*, W. Jerofiejewa *Moskwę-Pietuszki*, W. Jerofiejewa *Rosyjską apokalipsę, Rosyjskiego boga*.

Ostap Bender, główny bohater powieści *Złote ciele*, sprzedaje podróżyjącym po rosyjskiej prowincji Amerykanom tajną recepturę „pierwacza”⁵. Samogon, napój spirytusowy produkowany potajemnie w warunkach domowych, zafiksowany na stronach powieści, jest fenomenem konstytuującym duszę rosyjską, oddaje wkład Rosjan w rozwój światowego gorzelnictwa.

[wersja polska]; *Smak Rosji — zakąski do wódki*. Wstęp A. Ł o m a n o w s k i. Warszawa 2009. Por. także: D. N o w a c k i: *Hamburger made in ZSRR. Kawior człowieka radzieckiego*. „Książki” 2013, nr 4 (11). Traktatem o rosyjskiej kuchni jest praca Wiliama Pochlebkina. Zob. В. П о х л е б к и н: *Кухня века*. Москва 2000.

⁴ Problematyka była dekonstruowana w kilkudziesięciu publikacjach różnego typu, m.in. D. Dudinskiego *Samogon w tradycji rosyjskiej*; W. Kruka *Samogon*; A. Lichobinej *Wyrób samogonu w warunkach domowych*; S. Malinina *Samogon*; A. Zorina, A. Haniutina *Wódka. Narodowy produkt nr 1*. Por. także: *Wielka księga nalewek. Przewodnik wraz z przepisami po szlachetnym alkoholu, który w domowych warunkach możemy uczynić*. Oprac., wstęp J. R o g a l a. Ożarów Mazowiecki 2013.

⁵ „Pierwacz — pierwsze krople samogonu, jego najmocniejsza część zwana także po rosyjsku: kulbaczką, buraczanką, benzyną, gazoliną, koniakiem *Trzy buraki*, mokry dolar, pierwaczok, pasza Angelina (na cześć rekordzistki-traktorzystki z lat 30.), rusznica, samogon, samodziel, samizdat, samopoał, samozwał, samogończyk, siwuszniak, zielonucha, taboretówka, pieriegonka”. Zob. *Samogon...*, s. 11.

Samogon. Historia i sposób jego przyrządzania w warunkach domowych jest autorskim wypisem z literatury rosyjskiej, krótką historią gorzelnictwa, zbiorem receptur nalewek, likierów, wódek leczniczych, podręcznikiem dla początkujących adeptów pędzenia, antologią wspomnień, anegdot o postaciach historycznych, pisarzach, książeczką dowcipów, albumem malarstwa, plakatów kampanii antyalkoholowych lat trzydziestych—czterdziestych, zdjęć (m.in. Howarda Sochurka z sesji fotograficznej modelek *Diora* dla magazynu *Life* w Moskwie w 1959 roku), podporządkowanych podstawowej idei publikacji prywatnych praktyk wytwarzania samogonu — prywatnej wódki. Pozycja dla koneserów pędzenia składa się ze *Wstępu* i trzech rozdziałów literacko-kulturowo-historycznych: *Tajemnica rosyjskiego gorzelnictwa*; *Technologia wyrobu samogonu w warunkach domowych*; *Kilku uwag dla początkujących*; a także z *Przepisów: Sposoby poprawiania smaku*; *Nie tylko nalewki*; *Likiery*; *Wódki lecznicze*.

Wstęp (s. 5—109) — zestawiony z kilkunastu podrozdziałów — stanowi kompilację-rekonstrukcję historii Rosji zogniskowaną wokół ideologemu alkoholu, tekstualno-kulturowych carskich / rosyjskich / radzieckich aspektów picia: stosowanej metodologii i technik. Według legendy książę Włodzimierz, książę kijowski, wprowadził w 988 roku chrześcijaństwo w obrządku prawosławnym, uwzględniając kryterium tolerancji religijnej wobec alkoholu. Co pić, pozostawało dręczącym pytaniem. Ruś średniowieczna знаła trzy alkoholowe napitki: wino z winogron (import z Bizancjum), piwo (od czasów pogańskich), miód, ale wszystkie miały wiele defektów i powodowały skutki uboczne. Problem rozwiązali genueńscy kupcy, którzy w końcu XVI wieku przybyli do Moskwy. Panujący ówczesnie Dymitr Doński udzielił im audiencji. Zachwyceni gościnnością monarchy podarowali mu „rozwodniony, winogronowy spirytus nazywany przez nich *aquavitą*” (s. 13) o mocy 40%. Niestety, nie przypadł dworzanom do gustu, których podniebienie było stymulowane przez piwo i miód pitny. „Reklama, która pozostaje dźwignią handlu”, według słów klasyka manipulacji gustami, towarzysza Anastasa Iwanowicza Mikojana⁷, uczyniła cuda: podczas drugiej wizyty w 1429 roku podróżnicy przywieźli destylat gronowy: lek na wszystkie dolegliwości: „[...] miał przywracać młodość i przedłużać życie, znieczulać, odkażać, leczyć chandrę i niestrawność” (s. 15). Magiczny trunek zyskał popularność na dworze Wasilija Wasilewicz II. Inny trop odsyła do postaci mnicha Izydora z Klasztoru Cudów, który stworzył recepturę pierwszej, rosyjskiej wódki, był konstruktorem pierwszego aparatu do destylacji⁸. Alternatywna historia, apokryficzne legendy rozwijały się w Rosji

⁶ Zapis oryginalny z książki. Por. łac. *aqua vitae*.

⁷ Hasło zostało wypowiedziane na posiedzeniu w 1936 roku. Zob. I. G ł u s z c z e n k o: *So-wiety od kuchni...*, s. 27.

⁸ „Okolo 10 tys. lat temu skupieni w osadach zaczęliśmy więc fermentować i produkować pierwsze napoje alkoholowe. Najstarsze naczynia do przechowywania alkoholu odkryto w Chi-

twórczo. O prawo do pierwszeństwa stanęły dwa narody słowiańskie: Polska i Rosja (być może jest to zarzewie pierwszego konfliktu polsko-rosyjskiego: między „stoliczną” a „wyborową” z udziałem imperialnej Ameryki w tle, która podjęła działania ekspansji bezalkoholowego napoju eksportowego na Europę, sprzedaży licencji najbardziej rozpoznawalnego ekstraktu i prawa do jego produkcji — coca-coli — bazy do drinków):

Odkrycie wódki owiane jest tajemnicą prawie mistyczną i nie ma w tym nic dziwnego. Wódka ma charakter sakralny, toteż w rosyjskiej świadomości najwyraźniej nie ma historii; wiecznej substancji nie mają się procesy historyczne. Impulsem do podjęcia studiów nad historią wódki stała się afera, jaka wybuchła w roku 1977: przy próbie wprowadzenia radzieckiej wódki na rynek amerykański odmówiono jej certyfikatu autentyczności. Rosjanie musieli udowodnić, że prawdziwa wódka to wódka z Rosji⁹.

Polish vodka zdawała się zajmować niepodważalne miejsce na arenie wysokoprocentowych wyrobów spirytusowych na świecie, ale Rosjanie nie podawali się. Trudne zadanie rekonstrukcji historii wódki powierzono dziennikarzowi Wiliamowi Pochlebkinowi, który napisał traktat o historii wódki, według narracji *facta ficta* Wiktora Jerofiejewa z powieści *Rosyjski Bóg*. Wytwarzanie wódki od XV wieku kontrolowane było przez państwo, które ustanawiało sankcje fiskalno-gospodarcze. Wódka stała się w Rosji sprawą polityczną. Po opracowaniu i wprowadzeniu technologii wyrobu spirytusu z rodzimego żyta ustanowiono podatek na piwo, miód i wódkę. Od 1474 roku wytwarzanie alkoholu zostało objęte carską regałą, stając się osią sporną konfliktu między państwem i Cerkwią. Aby wyeliminować konkurenta, pozbawiono Cerkiew prawa i przywileju produkcji¹⁰ (s. 18). Produkcja i zyski stano-

nach — liczą około 7 tys. [...] Niektórzy archeolodzy twierdzą, że właśnie umiejętność produkowania alkoholu zapoczątkowała przeistaczanie się ludzkości dzikiej w cywilizowaną [...]. Pierwszej historycznie potwierdzonej destylacji alkoholu dokonał Zosimos z Panopolis około 4000 n.e. Umiejętność ta szybko przyjęła się w świecie arabskim, wódki używano tam jednak głównie do celów medycznych. Do Europy alkohol ten dotarł w XII wieku wraz z ludźmi powracającymi z wypraw krzyżowych. Wódkę pędzoną ze zboża wynaleziono prawdopodobnie w Niemczech w XIV wieku. Nazywano ją wtedy (łac. *aqua vitae*) — po polsku okowitą. W Polsce na początku również robiono w aptekach i stosowano jako lekarstwo”. Zob. M. K o s s o b u d z k a: *Drożdże kręcą historią ludzkości. Krótka historia wielkiej toksycznej miłości, czyli jak człowiek pokochał alkohol*. Newscientist.com/„Gazeta Wyborcza”, 25 XII 2013, s. 25.

⁹ *Samogon...*, s. 17.

¹⁰ A. Zorina, A. Haniutina *Wódka. Narodowy produkt nr 1*. Autorzy wypisów cytują to właśnie opracowanie. Niestety, nie podają miejsca, nazwy wydawnictwa, stron, z których pochodzą cytaty. Powyższa uwaga dotyczy całej publikacji. Na końcu książki zamieszczono jedynie niealfabetyczny (sic!) wykaz: „Książki i artykuły, które przyczyniły się do powstania tej książki”. Zob. *Samogon...*, s. 225. Autorzy kompilatorzy nie wskazują także źródeł: wydawnictw, z których zaczerpnęli reprodukcje malarstwa, fotografie, zdjęcia plakatów. Książka zawiera liczne błędy redakcyjne, poprawność językowa pozostawia pewien niesmak (błędy gramatyczne, stylistyczne i dwa ortograficzne!). Braki w zakresie językowej korekty równoważy piękna szata graficzna.

wiły domenę kontroli władzy świeckiej. Produkcja w celach religijnych została oddana w gestię kościołów.

Bimbrownictwo stało się zatem aktem penalizowanej wolności, aktem twórczej kreacji, który pojawił się jako konieczność historyczna wówczas, gdy państwo opodatkowało produkcję. Rosjanie — w przeciwieństwie do obcokrajowców — piją czystą wódkę z zakąską:

Jako napój biesiadny wódka nie jest po prostu przeznaczona do picia, lecz dla nadania kulinarno-towarzyskiego akcentu, obowiązkowo z zakąskami na stole. Pasuje ona przede wszystkim do tłustych potraw mięsnych, mięsno-mącznych i ostrych rybnych dań: gotowanej wołowiny, pieczonej wieprzowiny, blinów, kołdunów, soljanki¹¹.

Wódka i zakąska stanowią prymarny, rosyjski archetyp porządkujący świat. Narodowe zakąski są, w istocie, wyróżnikiem kulturowym gastronomii — zakąski mięsne: słonina, szynki, galarety, peklowane mięsa; zakąski rybne: śledź, kawior, grzbiet jesiotra (bałyk), łosoś syberyjski, gorbusza, solone kilki; zakąski warzywne: solone ogórki, pomidory, kwaszona kapusta, antonówki w zalewie, a także podstawowe: faszerowane bakłażany, grzyby marynowane, rosyjska sałatka warzywna z burakami, ziemniaki (s. 69).

Pędzenie i picie jest i było w rosyjskiej kulturze aktem wolności rosyjskiego obywatela, działaniem przeciw represywności państwa, pozostawianiem w opozycji wobec wszelkich systemów politycznych, pozostaje jedynym *spiritus sanctus* każdej ideologii władzy.

¹¹ *Samogon...*, s. 68.

Noty o autorach

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 Narieźnego 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 dramatycznym Nikołaja Kolady* (2002), *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady* (2007), *Róża i płaszcz. Teatr Mariny Cwietajewej* (2009).

Prof. zw. dr hab. **Witold Kolbuk**, kierownik Katedry Kultury Bizantyjsko-Słowiańskiej KUL, badacz dziejów cerkwi prawosławnej na dawnych ziemiach II Rzeczypospolitej, unii brzeskiej, historii unitów. Autor licznych publikacji poświęconych tym tematom. Autor książek: *Cerkiew prawosławna w Polsce międzywojennej, Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku: struktury administracyjne*.

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.

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 **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 Siergiejew-Censkigo oraz Ilji Erenburga. Jest autorką monografii *Historia a jednostka w twórczości Siergieja Siergiejew-Censkigo* (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 **Jadwiga Gracla**, historyk literatury rosyjskiej. Jej zainteresowania badawcze obejmują przede wszystkim dramaty 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”.

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).

Mgr **Marta Niedziela-Janik**, doktorantka na Uniwersytecie Śląskim. Interesuje się rosyjską dramaturgią współczesną, zwłaszcza twórczością Niny Sadur oraz jej córki Jekatieriny Sadur. Obszarem jej badań jest mistyka, fantastyka w dramaturgii obu pisarek. Debiutowała w „Slavii Orientalis” (2011, nr 1).

Mgr **Maria Polakowa**, doktorantka w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UŚ. Zainteresowania badawcze: najnowsza dramaturgia rosyjska i białoruska. Autorka artykułów poświęconych temu zagadnieniu. Przygotowuje pracę doktorską na temat dramaturgii białoruskiej w kontekście związków z dramaturgią rosyjską.

Prof. zw. dr hab. **Kazimierz Prus**, kierownik katedry Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Specjalizuje się w badaniach twórczości XIX wieku, szczególnie liryki romantycznej, a także związków kulturowych polsko-rosyjskich w XX wieku, zwłaszcza zagadnień translatoologii. Autor m.in. książek: *Rosyjska liryka romantyczna. Gatunki nietradycyjne, O współczesnej rosyjskiej modlitwie poetyckiej* oraz wielu artykułów.

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 ogólnoswiatowych (gen-

der, problematyka ciała i erotyzmu, wpływy zachodnie). Problematyka jego prac obejmuje: ukraińską dyskusję literacką lat 1925—1928, twórczość Mykoły Chwyłowego oraz pisarzy z kręgow WAPLITE, twórczość neoklasyków, modernizm ukraiński, współczesną literaturę 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.

Dr **Violetta Mantajewska**, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Jej zainteresowania badawcze obejmują: kulturę / literaturę modernizmu i awangardy (kontekst filozoficzny, a szczególnie matryca Pisma Friedricha Nietzschego, Andrieja Bielego, Michaiła Bachtina), teorię (teorie) literatury (literatur) / teorię (teorie) kultury (kultur), myśl radykalną (Friedricha Nietzschego, Gillesa Deleuze'a, Michela Foucaulta, Rolanda Barthes'a, Jacques'a Derridy). Jest autorką monografii *Mit i archetyp w prozie Andrieja Bielego*.

Redaktor
OLGA NOWAK

Projektant okładki
AGNIESZKA SZYMALA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
LIDIA SZUMIGAŁA

Łamanie
EDWARD WILK

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISSN 0208-5038

(wersja drukowana)

ISSN 2353-9674

(wersja elektroniczna)

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

Wydanie I. Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 16,0.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław