

RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE
25



NR 3405

25



*R*usycystyczne
*S*tudia
*L*iteraturoznawcze

Praca zbiorowa pod redakcją
Haliny Mazurek i Jadwigi Gracli

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2015

REDAKTOR SERII: Historia Literatur Słowiańskich
Boena 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.cecol.com

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (W imieniu Redakcji <i>Jadwiga Gracla</i>)	9
Magdalena DĄBROWSKA: Zapomniane karty z dziejów rosyjskich czasopism dla kobiet początku XIX wieku (wokół inicjatyw wydawniczych Michaiła Makarowa i Piotra Szalikowa)	11
Iryna BETKO: „Psalmem cichym, nowym”. <i>Psalmy Dawidowe</i> Tarasa Szewczenki a przy- swajanie liryki <i>Psalterza</i> w narodowej literaturze pięknej (w dwusetną rocznicę urod- zin Ukraińskiego Wieszcza)	23
Инна ПАНЕК: Трансцендентная «женственность» Валерия Брюсова и ее демоничес- кий эротизм	39
Nel BIELNIAK: O cygańskiej duszy, czyli artyści w opowiadaniach Aleksandra Kuprina	51
Patryk WITCZAK: Zagadnienie życia i śmierci w powieści <i>Sanin</i> Michaiła Arcybaszewa .	64
Marta NIEDZIELA-JANIK: Miłość — nienawiść — erotyzm. O postaciach kobiet w prozie Niny Sadur	73
Aleksandra ZYWERT: „Rosja śniegiem stoi”. Motyw śniegu/ lodu w twórczości Władimira Sorokina	86
Weronika BIEGLUK-LEŚ: Przeciw entropii. Saszy Sokołowa gry z czasem	96
Paulina CHARKO-KLEKOT: Iwan Wyrpajew i melodia tekstu dramatycznego	118
Katarzyna ROMAN-RAWSKA: Społeczny pesymizm w prozie Romana Sienczina	131
Jadwiga GRACLA: Przygody z klasyką? <i>Rewizor</i> Mikołaja Gogoła w interpretacji Łuka- sza Czuja	144
 VARIA	
Recenzja: Eulalia Papla: <i>Poeci wobec muzyki</i> . Kraków 2014, ss. 190 (<i>Halina Mazurek</i>)	153
Noty o autorach	157

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово (от имени научных редакторов <i>Ядвига Граця</i>)	9
Магдалена ДОМБРОВСКА: Забытые страницы из истории русских журналов для женщин начала XIX века (к вопросу об издательских инициативах Михаила Макарова и Петра Шаликова)	11
Ирина БЕТКО: «Псалмом тихим, новым». <i>Псалмы Давида</i> Тараса Шевченко в контексте лирики <i>Псалтири</i> в национальной художественной литературе (к двухсотлетию рождения украинского пророка)	23
Инна ПАНЕК: Трансцендентная «женственность» Валерия Брюсова и ее демонический эротизм	39
Нет БЕЛЬНЯК: О цыганской душе, или артисты в рассказах Александра Куприна	51
Патрик ВИТЧАК: Проблема жизни и смерти в романе <i>Санин</i> Михаила Арцыбашева	64
Марта НЕДЗЕЛЯ-ЯНИК: Любовь — ненависть — эротизм. Об образах женщин в прозе Нины Садур	73
Александра ЗЫВЕРТ: «Россия — это снег». Мотив снега/льда в творчестве Владимира Сорокина	86
Вероника БЕГЛЮК-ЛЕСЬ: Против энтропии. Саши Соколова игры со временем	96
Паулина ХАРКО-КЛЕКОТ: Иван Вырыпаев и мелодия драматического текста	118
Катажина РОМАН-РАВСКА: Общественный пессимизм в прозе Романа Сенчина	131
Ядвига ГРАЦЯ: Приключения с классикой? <i>Ревизор</i> Николая Гоголя в интерпретации Лукаша Чуя	144
РАЗНОЕ	
Рецензия: Эулалия Папля: <i>Поэты и музыка</i> . Краков 2014, с. 190 (<i>Халина Мазурек</i>)	153
Сведения об авторах	157

CONTENTS

Słowo wstępne (W imieniu Redakcji <i>Jadwiga Gracla</i>)	9
Magdalena DĄBROWSKA: The forgotten cards in the history of the Russian periodicals for women in the early 19th century (around the publishing initiatives of Mikhail Makarov and Peter Shalikov)	11
Iryna BETKO: Psalms of David by Taras Shevchenko in the context of the psalm-reception's tradition in ukrainian literature (in 200 th anniversary of the great national poet's birth)	23
Inna PANEK: Valery Bryusov's transcendental "femininity" and its demonic eroticism	39
Nel BIELNIAK: Gypsy Soul or Artists in Stories by Aleksandr Kuprin	51
Patryk WITCZAK: The Question of Life and Death in the novel <i>Sanin</i> by Mikhail Artsybashev	64
Marta NIEDZIELA-JANIK: Love — hate — eroticism. On types of women in Nina Sadur's prose	73
Aleksandra ZYWERT: "Russia was founded on snow". The motif of snow/ice in the works of Vladimir Sorokin	86
Weronika BIEGLUK-LEŚ: Against Entropy. Sasha Sokolov's Games with Time	96
Paulina CHARKO-KLEKOT: Ivan Vyrpaev and the Melody of Dramatic Text	118
Katarzyna ROMAN-RAWSKA: Social pessimism in the prose of Roman Senchin	131
Jadwiga GRACLA: Adventures with the Classics? Nikolai Gogol's <i>The Government Inspector</i> in the Interpretation of Łukasz Czuj	144
VARIA	
Recenzja: Eulalia Papla: <i>Poeci wobec muzyki</i> . Kraków 2014, ss. 190 (<i>Halina Mazurek</i>)	153
Noty o autorach	157

Słowo wstępne

Oddajemy w Państwa ręce 25 już tom „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”. Wzorem lat ubiegłych i tym razem postanowiliśmy nie koncentrować się wokół jednego tematu i stworzyć na łamach naszego czasopisma miejsce spotkania różnych poglądów, różnych szkół badawczych i przede wszystkim różnej — choć przecież zespolonej wokół wspólnego dziedzictwa kulturowego Słowian Wschodnich — tematyki. Cieszymy się, że i tym razem nasze zaproszenie przyjęli badacze o uznanej renomie, ale również młodzi naukowcy, których prace możemy na naszych łamach zaprezentować. To właśnie im — starym przyjaciołom, którzy towarzyszą „Rusycystycznym Studiom Literaturoznawczym” od dłuższego czasu i, mamy głęboką nadzieję, przyjaciołom nowym zawdzięczamy różnorodność prezentowanych tekstów.

Zamieszczone w 25 tomie prace poświęcone zostały w głównej mierze zagadnieniom związanym z literaturą rosyjską, co jednak jest dla nas niezwykle ważne, nie tylko najnowszym zjawiskom, ale także często już zapomnianej, a na pewno cieszącej się znacznie mniejszym zainteresowaniem spuściznie wcześniejszych epok: oświecenia, romantyzmu czy modernizmu. Takie zróżnicowanie pozwala na lepsze zrozumienie kultury Słowian, jej poznanie, i jednocześnie sprzyja rozwojowi zainteresowania wszystkimi mieszczącymi się w jej ramach zjawiskami.

Tradycyjnie też obok tekstów poświęconych epice i dramaturgii (bo te dwa rodzaje literackie stały się przedmiotem rozważań) można znaleźć szkic analizujący realizację teatralną, a obok tekstów poświęconych literaturze rosyjskiej również traktujące o literaturze ukraińskiej. W ostatniej części tomu umieściliśmy recenzje prac naukowych.

Wszystkie te teksty — reprezentujące różne gatunki wypowiedzi i odmienne koncepcje badawcze — wskazują na znaczne bogactwo dziedzictwa Słowian Wschodnich i jednocześnie, mamy nadzieję, inspirują do dalszych działań eksploracyjnych.

Chcielibyśmy, by łamy naszego czasopisma stały się miejscem wymiany i prezentacji różnych poglądów, czasem nawet sprzecznych punktów widzenia. Oddając w ręce czytelników kolejny jego tom liczymy na życzliwe jego przyjęcie.

W imieniu Redakcji
Jadwiga Gracla

Zapomniane karty z dziejów rosyjskich czasopism dla kobiet początku XIX wieku (wokół inicjatyw wydawniczych Michaiła Makarowa i Piotra Szalikowa)

Magdalena Dąbrowska

Маленький женский журнальчик явился знаменем времени, а, может быть, и помог возбудить внимание к духовной жизни женщин и их труду.

Е. Щепкина¹

Уважение к прекрасному полу, с примесью эротизма, в школе Карамзина довели до [...] крайних пределов, до смешного, два лица: М.Н. Макаров и князь Шаликов.

Н. Булич²

ABSTRACT: The subject of the article is the connections of Mikhail Makarov and Peter Shalikov (and also Anna Bunin and Elizaveta Trubieckaya?) with the periodicals for women “Amur” and “Damski zhournal”. “Amur” — the unrealized initiative from 1805 or 1806. “Damski zhournal” — the literary periodical of sentimental tendencies. In the article there are discussed the memories of Stepan Zykhariov (*The student's notes...*), Mikhail Dmitriev (*The Bits and Pieces from my Memories*) and Phillip Wigiel (*The memories*). In their writings Makarov and Shalikov merge the 18th century with the first half of the 19th century.

KEY WORDS: periodicals for women, 19th century, sentimentalism, Mikhail Makarov, Peter Shalikov, „Amur”, „Damski zhournal”, literary mystification

Początki czasopism dla kobiet, definiowanych jako „grupa czasopism [...] których profil kształtowany jest pod kątem potrzeb czytelniczych kobiet oraz

¹ Е. Щепкина: *Из истории женской личности в России. Лекции и статьи*. Санкт-Петербург 1914, с. 155. Wszystkie przywoływane w niniejszym artykule pozycje książkowe i czasopiśmiennicze pochodzące z XVIII i początku XX wieku znajdują się w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Państwowej (RGB) oraz Państwowej Publicznej Biblioteki Historycznej Rosji (GPIBR) w Moskwie.

² Н.Н. Булич: *Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века*. Т. 1. Санкт-Петербург 1902, с. 109.

ich aktualnego położenia społecznego”³, sięgają w Europie XVIII wieku. Ten właśnie wiek miała na myśli Jekaterina Szczepkina, zaliczając „małe pisemka dla kobiet” do znaków rozpoznawczych tamtych czasów. Pierwsze niemieckie czasopismo dla kobiet to „Die vernünftigen Tadlerinnen” Johanna Christopha Gottscheda z lat 1726—1727, we Francji zaś dał im początek „Journal des Dames” z lat 1759—1779, a za najstarsze angielskie pismo tego typu uznawany jest miesięcznik Jaspera Goodwilla „Lady’s Magazine” z lat 1749—1753 (mający zresztą szerszy profil niż to wynika z jego tytułu)⁴. Czytelniczki rosyjskie czekały na rodzimy periodyk do 1779 roku, kiedy to ukazało się pismo Nikołaja Nowikowa „Modnoje jeżemiesiacznoje izdanije, ili Biblioteka dla damskiego tualieta”. Pierwszy okres w dziejach rosyjskiego czasopiśmiennictwa dla kobiet zamyka pismo Piotra Szalikowa „Damskij żurnał” z lat 1823—1833. Periodyki powstałe w ciągu tych ponad czterech dziesięcioleci stanowią grupę niejednorodną. Od samego początku zachodził bowiem wśród nich proces dyferencjacji, polegający na wyodrębnieniu się czasopism — z jednej strony — wielotematycznych oraz — z drugiej — o profilu literackim; ponadto w ramach pierwszej grupy bądź jako całkiem oddzielną grupę wyodrębnia się „magazyny mód”, zdominowane przez materiały (także graficzne) dotyczące strojów i fryzur, a także mebli, powozów itp.⁵ Podobne procesy zachodziły w zachodnim czasopiśmiennictwie dla kobiet, stanowiącym dla wydawców rosyjskich wzór do naśladowania oraz źródło zamieszczanych tekstów.

Najstarsze rosyjskie czasopisma dla kobiet nieczęsto stają się przedmiotem rozpatrzenia. Luki uwidaczniają się w badaniach zarówno nad ich zawartością, jak i dziejami. Właśnie o tej ostatniej kwestii będzie mowa w niniejszym artykule, mającym na celu przybliżenie (wraz z wprowadzeniem w szersze konteksty interpretacyjne) zapomnianych epizodów z historii dwóch periodyków z pierwszych lat XIX wieku. Oświetlenie zapomnianych kart z dziejów jest jednocześnie wydobywaniem z zapomnienia pisarzy, wydawców, drukarzy i księgarzy, jednym słowem — działaniem nastawionym na „personalia”.

Niniejszy artykuł jest poświęcony dwóm skierowanym do kobiet przedsięwzięciom — niedoszłemu i zrealizowanemu — w zakresie czasopiśmiennictwa,

³ M.Z. [M. Zawilska]: *Prasa kobieca*. W: *Encyklopedia wiedzy o prasie*. Red. J. Maślanka. Wrocław 1976, s. 172.

⁴ Ibidem.

⁵ Zob. В. Смеюха: *Отечественные женские журналы: историко-типологический аспект*. Ростов-на-Дону 2011, s. 22—26; И.Г. Нехорошева: *Журнал мод как вид периодического издания*. В: *Проблемы развития русского искусства*. Вып. 17. Red. И.А. Бертенев. Ленинград 1984, s. 75—80.

przypisywanym najczęściej Michaiłowi Makarowowi (1785—1847)⁶ i Piotrowi Szalikowowi (1768?— 1853)⁷.

Niezrealizowany pomysł wydawniczy („Amur”)

Na okoliczności „narodzin” i niemal natychmiastowej „śmierci” pisma „Amur” rzucają światło *Zapiski studenta...* Stiepana Żychariowa oraz *Drobiazgi z zasobów mojej pamięci* Michaiła Dmitrijewa, a także — w mniejszym stopniu — wspomnienia Filipa Wigla. Wszyscy oni zapisali się jako uważni obserwatorzy świata. Co oczywiste, do zawartych w ich pracach treści należy odnosić się z ograniczonym zaufaniem, jak w całej literaturze tego typu trzeba liczyć się z konsekwencjami np. luk w pamięci czy świadomego przeinaczania faktów.

Zapiska Żychariowa z 25 lutego 1806 roku zaczyna się od czterowiersza, w którym mowa jest o spotkaniu z Jelizawietą Trubiecką na przyjęciu w domu księcia Sybirskiego. Nosząc się z zamiarem wydawania nowego pisma dla kobiet, zwróciła się ona do Żychariowa z prośbą o pomoc w wyborze głównego motta gazety. Żychariow odesłał ją zaś do Piotra Szalikowa jako „najlepszego specjalisty w stolicy od mott, madrygałów i wszystkiego, co tyczy się literatury spod znaku Amora”⁸. Księżna postanowiła pójść za radą. Zapiskę kończą słowa o „talentach [...] w rodzinie” Trubieckich⁹. Dmitrijew wspomniał o pomysle założenia pisma „Amur” w kontekście Michaiła Makarowa, jego udziału w wydawaniu czasopisma „Żurnal dla miłych” oraz krytyki tego ostatniego periodyku na łamach pisma „Siewiernyj wiestnik”¹⁰. Można dodać, że na Makarowa jako pomysłodawcę założenia nowego czasopisma dla kobiet wskazywał później S.J. Sztrajch, komentator zapisków Żychariowa¹¹. „Dobrze będzie [...] poznać cel i twórców tego czasopisma” — pisał Dmitrijew, a w rozwinięciu tego stwierdzenia przywołał siostry Annę Biezninę i Jelizawietę Trubiecką, Chorwatki osiadłe w Rosji¹²; pierwszej z nich przypisuje się krytyczną ocenę

⁶ Zob. В.П. Степанов: *Макаров Михаил Николаевич*. В: *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*. Т. 3. Ред. П.А. Николаев. Москва 1994, с. 468—470.

⁷ Zob. Н.И. Михайлова: *Шаликов Петр Иванович*. В: *Русские писатели. XIX век. Библиографический словарь. В двух частях*. Ч. 2. Ред. П.А. Николаев. Москва 1996, с. 407—408.

⁸ С. Жихарев: *Записки современника. Дневник студента. Дневник чиновника*. Т. 1. Ред. С.Я. Штрайх. Москва—Ленинград 1934, с. 259. W oryginale: „...что касается до амурной литературы”. Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny — M.D.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. Я.: *Журнал для милых, издаваемый в Москве. 1804*. „Северный вестник” 1804, ч. 3, с. 259—261. Рог. [Б.п.]: *Технологический журнал...* „Северный вестник” 1804, ч. 2, № 4, с. 136—138.

¹¹ С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 456—457 (przypis S.J. Sztrajcha).

¹² М.А. Дмитриев: *Московские элегии. Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти*. Москва 1985, с. 194.

zawartości kilku numerów pisma „Wiestnik Jewropy” z 1804 roku oraz dwa inne artykuły w formie listowej, opublikowane przez „Żурнал для милых”¹³. Narodowość sióstr oraz zapis ich nazwiska należą wciąż do kwestii spornych¹⁴. Kiedy wiadomo było, że „Żурнал для милых” przestanie wychodzić, jego twórcy namówili drugą z sióstr do wydawania „w swoim imieniu” następnego pisma dla kobiet. Trubieska zgodziła się, i jako Jelizawieta Trubieckaja (nie: Trubieska) zamieściła w gazecie ogłoszenie o nim. Znane nazwisko miało być wabikiem przyciągającym czytelniczki oraz darmową reklamą periodyku. „Podszycie się” pod reprezentantkę znanego rodu przysporzyło Makarowowi kłopotów. Relacja Dmitrijewa kończy się stwierdzeniem, że ostatecznie „Amur” nie ukazał się, siostry wyjechały za granicę, a opowieść o tym wszystkim „czyta się teraz jak bajkę”¹⁵.

Jednym słowem, Stiepan Żychariow i Michaił Dmitrijew inaczej rozstawiają akcenty w odpowiedzi na pytanie, kto miał kryć się za pomysłem wydawania omawianego czasopisma:

...с будущего года [Елисавета Трубецкая — М.Д.] намерена издавать модный журнал для женщин под заглавием *Амур*¹⁶.

Тогда издатели [„Журнала для милых” — М.Д.] уговорили одну из сотрудниц издавать другой от своего имени. — Она не задумалась и немедленно объявила в газетах о новом журнале *Амур*, и перевела свою фамилию по-русски, т.е. вместо кн. *Е. Трубецка* подписалась под программой: княжна Елизавета *Трубецкая*¹⁷.

To, co stanowiło ostatni „akord” w całym ciągu zdarzeń, Żychariow przyjmuje za jedyne zdarzenie; wszystkie ogniwa, łącznie z kłopotami Makarowa po wykryciu oszustwa, odtwarza tylko Dmitrijew. Jeszcze innym tropem idzie Filip Wigiel, stosując swój swoisty skrót myślowy:

¹³ А.Б. [А.А. Безнина]: *Письмо к издателям*. „Журнал для милых” 1804, ч. 1, № 4, апрель, с. 248—250; А.Б. [А.А. Безнина]: *Отрывок из письма м[илому] р[едактору]*. „Журнал для милых” 1804, ч. 1, № 5, май, с. 296—299; Б.п. [А.А. Безнина?]: *Критика на 3, 4, 5 и 6 номер Вестника Европы*. „Журнал для милых” 1804, ч. 2, № 7, июль, с. 55—78. Atrybucja m.in. według: *Сводный каталог сериальных изданий России (1801—1825)*. Т. 2 (*Журналы*: Г-Ж). Ред. Е.К. Соколинский. Санкт-Петербург 2000, с. 313—319. W ostatnim artykule zostały poddane ocenie m.in. następujące rozycje: *Любовь и честность*. (*Повесть Дюкре-Дюминила*). „Вестник Европы” 1804, № 3, с. 175—203; [Б.п.]: *О черкешенках*. „Вестник Европы” 1804, № 3, с. 223—224; *Добродушный*. (*Повесть Гжи. Жанлис*). „Вестник Европы” 1804, № 4, с. 247—259.

¹⁴ Zob. М.П. Лепехин: *Безнина Анна Александровна*. В: *Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь*. Т. 1. Ред. П.А. Николаев. Москва 1989, с. 197—198. Zostało wzięte pod uwagę także ich pochodzenie serbskie lub mołdawskie, a nazwisko zapisywane jest również jako Trubesska lub Turbesska.

¹⁵ М.А. Дмитриев: *Московские элегии...*, с. 195.

¹⁶ С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 259.

¹⁷ М.А. Дмитриев: *Московские элегии...*, с. 194—195.

Вдруг вздумалось затейнику Макарову 2-му, который первому совсем не был родня, объявить об издании *Амура*, под вымышленным именем небывалой княжны Елисаветы Трубецкой¹⁸.

Z całej trójki pamiętnikarzy Wigiel najszerszej opisuje protest rodziny Trubeckich:

Дорого было пришлось ему [Макарову — М.Д.] расплатиться за эту совсем не умную проказу; все Трубецкие восстали, и начальство архивское едва могло дело сие утишить¹⁹.

Możliwość weryfikacji informacji Żychariowa i przede wszystkim (jako dokładniejszej) Dmitrijewa stwarzają *Materiały do historii rosyjskich kobiet-auterek* Michaiła Makarowa, publikowane w częściach (wraz z opracowywanymi przez niego na bieżąco uzupełnieniami) w piśmie Szalikowa „Damskij żurnal” w 1830 roku. Praca Makarowa, na którą składają się opisy kilkudziesięciu auterek od średniowiecza do początku XIX stulecia, stanowiła — obok *Katalogu bibliograficznego rosyjskich pisarek* S.W. Russowa (Roussowa) z 1826 roku, zaliczanego do „rzadkości bibliograficznych”²⁰ — pierwszą próbę stworzenia tego typu słownika. Jedno z występujących w niej haseł zostało poświęcone Annie Biezinie:

В 1805 или 1806 году она [Анна Александровна Безнина — М.Д.] задумала — было от имени сестры своей — издавать дамский журнал под названием *Амур* (который уже и был объявлен в Московских ведомостях); но ее кончина и другие обстоятельства заставили сестру ее оставить Москву и Россию, и потому в разряде наших журнальных названий нет имени *Амура*²¹.

We wcześniejszym ustępie hasła przypomniane zostało krytyczne wystąpienie na temat pisma „Więstnik Jewropy”. W przytoczonym fragmencie przykuwa natomiast uwagę użycie słów „w imieniu”. Jeśli zestawić ze sobą poszczególne świadectwa „dziejów” pisma „Amur”, można zauważyć, że wytworzył się swoisty „łańcuszek” osób występujących „w czymś imieniu”: w haśle Makarowa, który wyraźnie nie przyznaje się do pomysłu jego wydawania, jedna z sióstr

¹⁸ Ф.Ф. Вигель: *Воспоминания*. Москва 1864, с. 138. Pod określeniem „Makarow pierwszy” kryje się Piotr Makarow (1764—1804), prozaik, krytyk literacki, wydawca pisma „Moskowskij Mierkurij”, najbardziej znany jako autor odpowiedzi na głośną *Rozprawę o starym i nowym stylu języka rosyjskiego* Aleksandra Szyszkowa.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Д.В. Ульянинский: *Среди книг и их друзей*. Ч. 1 (*Из воспоминаний и заметок библиофила. Русские книжные росписи XVIII века. Библиографический обзор*). Москва 1903, с. 29.

²¹ [М.Н. Макаров]: *Материалы для истории русских женщин-авторов. (Продолжение)*. „Дамский журнал” 1830, ч. 32, № 51—52, с. 114.

zastępuje drugą, zaś w relacji Dmitrijewa Trubieska zostaje podstawiona przez Makarowa. Michaił Makarow jeszcze raz zaprzeczy swoim związkom z niedoszłą inicjatywą wydawniczą w artykule *Lichy los czasopism dla kobiet w Rosji* z 1817 roku²². Jak również widać, poszczególni „kronikarze” wypadków związanych z czasopismem „Amur” inaczej osadzają je w czasie: słowa Żychariowa „w przyszłym roku” oznaczają, że datował je on na rok 1807, z biogramu ze słownika Makarowa wynika natomiast, że chodziło o 1805 lub 1806 rok. Jeżeli przyjąć zaś, co sugerował zresztą już Sztrajch²³, że „Amur” został pomyślany jako kontynuacja pisma „Żurnal dla miłych”, wydawanego w 1804 roku, wypadki rozgrywały się rok wcześniej²⁴.

Obszerny komentarz do relacji Dmitrijewa i hasła Makarowa, a także Golicynowskiego słownika pisarek rosyjskich²⁵ pozostawił Stiepan Wiengierow²⁶. Za najbliższe prawdzie uznał on informacje Makarowa zaczerpnięte, jak zauważył, „z wiarygodnych źródeł”²⁷, przez co rozumiał relacje jego znajomych. Jednocześnie przyznał, że najbardziej przekonywająco czy, jak wyraził się, „kategorycznie” zabrzmiała relacja Dmitrijewa²⁸. Oprócz tego Wiengierow powołał się na nekrolog Anny Biezniny z czasopisma „Moskowskij kurier” z 1805 roku, w którym jako data śmierci pisarki widnieje 12 stycznia tego roku²⁹, oraz (w kontekście hasła Makarowa) *Przegląd systematyczny literatury w Rosji w okresie pięciolecia 1801—1806* (cz. 1—2, 1810—1811) Fiodora Adelunga i Andrieja Sztorcha, zapoczątkowujący rosyjską statystykę książkowej produkcji wydawniczej. Samą działalność publicystyczną Biezniny ocenił on negatywnie. Przegląd jej artykułów z czasopisma „Żurnal dla miłych” zakończył złośliwymi słowami: „oto macie *Oeuvres Completes* p. Biezniny”³⁰, wykluczając jednocześnie możliwość publikowania przez nią na łamach czasopism „Wiestnik Jewropy” i „Siewiernyj wiestnik”.

²² М. Макаров: *Худая участь дамских журналов в России. (Статья, читанная в одном дружеском обществе)*. „Сын отечества” 1817, ч. 39, № 32, с. 219—225.

²³ С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 456 (przypis Sztrajcha).

²⁴ Zakładanie nowych czasopism i traktowanie ich jako kontynuacji zamkniętych stanowiło na przełomie XVIII i XIX wieku rozpowszechnioną praktykę, przy czym dotyczyło to zarówno tytułów zorientowanych na szerokie grono odbiorców („Priятноje i poleznoje prieprowożdenije wriemieni” — „Ippokierina, Ili Utiechi liubosłowija” — „Nowosti russkoj literatury” — „Minerwa”), jak i czasopism dla kobiet („Modnyj wistenik” — „Wsieobszczij modnyj żurnal”). Zob. *Русская периодическая печать 1703—1894 гг. (Библиография и графические таблицы)* Состав. Н.Н. Лисовский. Санкт-Петербург 1895, с. 8—11, 15.

²⁵ Zob. Н.Н. Голицын: *Библиографический словарь русских писательниц*. Санкт-Петербург 1889.

²⁶ С.А. Венгерова: *Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней)*. Т. 2. Санкт-Петербург 1891, с. 295—300.

²⁷ Ibidem, с. 296.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Zob. [Б.п.]: *Некрология*. „Московский курьер” 1805, ч. 1, № 6, с. 87—89.

³⁰ С.А. Венгерова: *Критико-биографический словарь...*, с. 300.

Na zakończenie warto przypomnieć, że Szczepkina wskazywała jako pomysłodawcę założenia pisma „Amur” Makarowa, „oddelegowującego” do tej roli Jelizawietę Trubieskę, mającą szansę zapisać się w dziejach rosyjskiego czasopiśmiennictwa jako pierwsza kobieta-wydawca; po zakończeniu całej sprawy Makarow znalazł pocieszenie we współpracy z pismem „Moskowskij kurier”, w którym w ten czy inny sposób do poruszanej we wcześniejszych pracach tematyki często powracał. Poruszał tematykę kobiecą³¹.

Makarow czy Szalikow? („Damskij żurnal”, 1806)

O ile uczestnicy dyskusji nad „autorstwem” pomysłu wydawania czasopisma „Amur” skłaniali się do przypisania go bądź Makarowowi, bądź którejś ze wspomnianych siostr, o tyle w dociekaniach na temat założyciela pisma „Damskij żurnal” z 1806 roku bierze się pod uwagę Makarowa lub Szalikowa. Spornych kwestii związanych z tym pismem — dużo mniej znanym niż noszący ten sam tytuł periodyk Szalikowa z lat 1823—1833 — jest zresztą więcej. Dopiero po latach — głównie za sprawą Władimira Pokrowskiego, który w setną rocznicę ukazania się pisma wydał je powtórnie wraz z własną przedmową³², wyjaśniło się, że światło dzienne ujrzał nie jeden jego numer (w styczniu 1806 roku), lecz trzy (od stycznia do marca tego roku). Wydanie tylko jednego numeru zaświadczył Nikołaj Lisowski w bibliografii rosyjskich wydawnictw periodycznych z lat 1703—1894³³. Bez szerszej odpowiedzi pozostaje wciąż pytanie o krąg autorów (pisarzy i tłumaczy) publikujących w nim swoje utwory. Gdyby nie odnaleziono dwóch kolejnych numerów czasopisma „Damskij żurnal”, to, dla przykładu, nieznane pozostałoby zakończenie *Korespondencji czułych przyjaciół*³⁴, i nie wiedzielibyśmy, że nie jeden, ale dwa zamieszczone tu wiersze Nikołaja Kuguszewa (najznacniejszego autora współpracującego z periodykiem) zostały włączone do zbioru jego utworów z 1814 roku³⁵.

Kwestia osoby wydawcy pisma nurtowała „kronikarzy” ówczesnego życia kulturalnego, a później także historyków literatury i bibliografów. Ostatnią grupę reprezentował Lisowski, przypisujący go Makarowowi³⁶. Sam zaś Maka-

³¹ Е. Щепкина: *Из истории женской личности...*, с. 179. Zob. np.: *К девишкам. (Из Journal des Dames et des Modes)*. Пер. М. Макаров. „Московский курьер” 1805, ч. 1, № 11, с. 174—175.

³² *Дамский журнал (1806—1906 гг.)*. Ред. В. Покровский. Москва 1906.

³³ *Русская периодическая печать...*, с. 11.

³⁴ [Б.п.]: *Переписка чувствительных друзей*. „Дамский журнал” 1806, № 1, с. 10—13; № 2, с. 26—28.

³⁵ К. [Н.М.] Кугушев: *Эпитафия. Любви Ивановне Комсиной*. „Дамский журнал” 1806, № 1, с. 15; Князь Н. [М.] Кугушев: *Приветствие к Весне*. „Дамский журнал” 1806, № 3, с. 109—111.

³⁶ *Русская периодическая печать...*, с. 11.

row zaprzeczył związkom z czasopiśmem we wspomnianym artykule *Lichy los czasopiśm dla kobiet w Rosji*. W opinii Żychariowa za wydaniem czasopiśma „Damskij żurnal” krył się Piotr Szalikow, a komentator jego zapisków, Sztrajch, nie tylko podzielił tę opinię, ale nawet uznał „Damskij żurnal” z lat 1823—1833 za „odrodzenie” tego z 1806 roku³⁷. W zapisce z 7 listopada 1805 roku Żychariow przytoczył treść dopiero co przywiezionego z drukarni Seliwanowskiego ogłoszenia o nowym piśmie³⁸:

Из уважения к почтеннейшим российским дамам (!) в следующем 1806 году будет издаваться ежемесячное издание под названием „Дамский журнал”. В нем помещаться будут пиесы разных родов в стихах и прозе. Главным предметом будет: нежная чувствительность, сопряженная с моралью. Иногда помещаемы будут статьи о модах, переводимые из иностранных журналов. Критика и политика исключаются. Издатель поставит себе за особливую честь, если удостоен будет от почтенных российских поэтов присылкою их произведений³⁹.

Ogłoszenia prasowe o zaplanowanych publikacjach stanowią niezastąpione źródło do studiów nad produkcją wydawniczą, gdyż, jak obrazuje to rozpatrywany przykład, dostarczają argumentów do ustaleń w kwestii atrybucji oraz, jak wykazały to wcześniejsze rozważania o czasopiśmie „Amur”, rzucają światło na niezrealizowane przedsięwzięcia wydawnicze⁴⁰.

Dużo wskazuje na to, że w Szalikowie widział wydawcę pisma „Damskij żurnal” Nikołaj Bulicz, który przy porównywaniu czasopiśm Szalikowa i współtworzonego przez Makarowa (wraz z Siergiejem Kriukowem, Iwanem Samarinem, i właśnie Szalikowem) pisma „Żurnal dla miłych” posłużył się słowami pochodzącymi od wydawcy czasopiśma z 1806 roku:

И я сложил сей краткий стих
Сочту себя во блеске новом,
Когда укроюся под кровом
Божественных щедрот твоих*.

* Предмет сего издания („Дамский журнал” — М.Д.), нежная чувствительность, сопряженная с моралью... *Издатель*⁴¹

Если у Шаликова „нежная чувствительность сопряжена была еще с моралью”, то в журнале Макарова („Журнал для милых” — М.Д.) сентиментальность доведена была до грубого сладострастия и до изображений разврата, прикрытых, однако, нежным слогом Карамзина⁴².

³⁷ С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 449 (прзпис Sztrajcha).

³⁸ Na stronie tytułowej pisma „Damskij żurnal” widnieje: „В Губернской Типографии у А. Решетникова”.

³⁹ С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 180.

⁴⁰ Zob. И.Л. Карпова: *Объявления „Московских ведомостей” как источник сведений о неизвестных изданиях второй половины XVIII века*. В: Вивлиофика. История книги и изучение книжных памятников. Вып. 1. Ред. А.Ю. Самарин. Москва 2009, с. 112—120.

⁴¹ О. Самарин: *Просили, и я исполнил*. В: *Дамский журнал...*, с. 29.

⁴² Н.Н. Булич: *Очерки по истории русской литературы...*, с. 109—110.

Słowa o połączeniu uczuciowości z moralnością stanowią przypis wydawcy do wiersza Osipa Samarina i wyraźnie pełnią one funkcję deklaracji programowej, zwykle składanej przez wydawcę w przedmowie do czasopisma. W komentarzu Bulicza przytoczone (w zmienionej nieznacznie postaci) słowa odnoszą się raczej do Szalikowa niż Makarowa⁴³. Krótko mówiąc, komentarz wydawcy pisma „Damskij żurnał” — mający zasadnicze znaczenie, bo określający program całego periodyku — został wykorzystany przez badacza w charakterystyce czasopism Szalikowa, co może oznaczać, że Szalikow był także wydawcą pisma z 1806 roku. Samarin i przede wszystkim Nikołaj Kuguszew to najznacniejsi zidentyfikowani twórcy publikujący w piśmie „Damskij żurnał”. Z dotychczasowych badań nie wynika natomiast, by którykolwiek z zamieszczonych w nim utworów był autorstwa Piotra Szalikowa lub Michaiła Makarowa, jak wiadomo, pochłoniętych wtedy współpracą z innymi pismami i redagowaniem własnych.

Powyższe rozważania o dziejach czasopism „Amur” i „Damskij żurnał” zdominowały — jak często bywa w przypadku studiów nad epokami dawnymi — dociekania nad problemem atrybucji (ustaleniem autorstwa), w których brane pod uwagę były zarówno okoliczności zewnętrzne, jak i same właściwości omawianych tekstów. Nawet jeżeli wyniki badań nie są w pełni satysfakcjonujące, gdyż pytania o to, z jednej strony, kto miał rzucić pomysł założenia pisma „Amur”, i kto wydawał pismo „Damskij żurnał”, oraz, z drugiej, spod czyjego pióra wyszły poszczególne opublikowane w nich pozycje, wciąż pozostają aktualne, ich wartość polega na odsłonięciu cech szczególnych życia kulturalnego i literackiego tamtych czasów.

Jednym z wyróżników życia kulturalnego przełomu XVIII i XIX stulecia jest obecność mistyfikacji literackich, podyktowanych chęcią zażartowania z publiczności literackiej lub względami ideologicznymi⁴⁴. Faktem jest bowiem, że do wielu poczynań literackich Michaiła Makarowa nie można odnieść się inaczej niż z dystansem czy przymrużeniem oka; niemniej należy pamiętać o jego ciągłych staraniach utrzymania się na rynku wydawniczym, energicznie podjętych choćby po zakończeniu wydawania czasopisma „Żurnał dla miłych”. „W związku z tym, że istnienie rodu Turbesskich [lub: Trubesskich — M.D.] i rzeczywistego radcy stanu Bieznina [tj. męża Anny Biezniny, z d. Turbesskiej, Trubesskiej lub Trubeski — M.D.] nie znalazło potwierdzenia w dokumentach, nie można wykluczyć, że postać Biezniny jest literacką mistyfikacją wydawców pierwszego

⁴³ Пор. С. Жихарев: *Записки современника...*, с. 449 (przypis Sztrajcha).

⁴⁴ Zob. M. Głowiński: *Mystyfikacja literacka*. W: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2010, s. 313—314.

rosyjskiego czasopisma dla kobiet” — pisał M.P. Lepiochin⁴⁵, przy czym o ile z pierwszą częścią jego wypowiedzi można się zgodzić, o tyle z drugą nie sposób, gdyż pierwszym rosyjskim czasopismem dla kobiet był nie „Żurnal dla miłych”, lecz „Modnoje jeżemiesiacznoje izdanie, ili Biblioteka dla damского туалета” Nikołaja Nowikowa. Za osobę wymyśloną uznawany jest również Siergiej Lwow, wydawca tygodnika „Moskowskij kurier” z lat 1805—1806. Nie dziwi zatem, że współcześni nazywali Makarowa kłamcą, mając na myśli nie tylko jego skłonność do „mieszania wszystkiego i wszystkich”⁴⁶. Osobną kwestię stanowi działalność Makarowa na polu etnografii i historii (w tym kontekście również mówi się o mistyfikacjach) oraz jego pasje teatralne. Odnotowania wymagają wreszcie jego szkice o pisarzach, w tym zestawienie F.G. Karina i J.I. Kostrowa⁴⁷.

Ten sam rezultat — odsłonięcie specyficznych cech życia kulturalnego początku XIX stulecia — daje rozpatrzenie artykułu Michaiła Makarowa *Lichy los czasopism dla kobiet w Rosji*, w którym autor zaprzecza, jakoby łączyło go coś z czasopismami „Amur” i „Damskij żurnal”. Same za siebie mają mówić sformułowania typu „ktoś” czy „nieznany wydawca”:

В 1805 или 1806 году не знаю кто-то напечатал в Университетской типографии и издал три или четыре книжки *Нового Дамского Журнала* [т.е. „Дамского журнала” — M.D.], который однако же никогда больше не продолжался — думаю надобно от того, что не было подписчиков, или не для того ли, что по несчастному началу *Журнала для женщин* [т.е. „Журнала для милых” — M.D.] и в сем дамском журнале не было ничего хорошего⁴⁸.

Странное сцепление обстоятельств, постигшее неизвестного издателя *Амура*, [...] не допустило к нам ни одной книжки, украшенной именем бога любви⁴⁹.

Z negatywną oceną Makarowa spotkał się nie tylko „Damskij żurnal” z 1806 roku, z którym, jak przekonuje, nie miał on nic wspólnego, ale także, jak widać, pismo, którego był współtwórcą, „Żurnal dla miłych”. Jego artykuł ma więc charakter rozrachunku z przeszłością wydawniczą, złożoną po latach samokrytyką. „Żurnal dla miłych” Makarow traktuje jako „błąd młodości” w dosłownym rozumieniu tego ostatniego słowa, w chwili jego wydawania miał on bowiem zaledwie piętnaście lat i był najmłodszy w kolegium redakcyjnym (najstarszy — Szalikow — był od niego dwadzieścia lat starszy). Na młody wiek wydawcy pisma zwrócił uwagę Wasilij Puszkyn w epigramacie *Pewien poeta (dość ich u nas...)*, który Makarow z właściwym sobie dystansem i poczuciem humoru

⁴⁵ М.П. Лепехин: *Безнина Анна...*, с. 197.

⁴⁶ Zob. *Письма к И.И. Дмитриеву*. „Русский архив” 1869, кн. 1, с. 642 (list Piotra Wiaziemskiego z 13 grudnia 1835 roku).

⁴⁷ М. Макаров: *Карин и Костров, записка прежних лет*. „Маяк” 1840, ч. 4, с. 135—139.

⁴⁸ М. Макаров: *Худая участь дамских журналов...*, с. 222.

⁴⁹ Ibidem.

wspomina w artykule, i który w całości zostaje przytoczony w przypisie do niego; wypełniająca go dyskusja o „wysłanych na Parnas” wierszach tytułowego „pewnego poety” (Makarowa) kończy się w następujący sposób:

Читая, Феб зевал и наконец спросил:
 „Каких лет стихотворец был,
 И оды громкие давно ли сочиняет?”
 — Ему пятнадцать лет, Эрата отвечает:
 „Пятнадцать только лет?” — Не более того! —
 „Так розгами его!”⁵⁰

Oprócz własnego pisma z 1804 roku Makarow poddaje krytyce wydawany w latach 1816—1817 „Modnyj wiestnik”, w którym, jego zdaniem, „brak jest logiki, gramatyka poszła w zapomnienie, poezji nie ma wcale”⁵¹. Wysoko ocenia zaś pisma „Moskowskij Mierkurij” Piotra Makarowa i „Aglaja” Piotra Szalikowa, które jednak, choć chętnie czytane przez panie i poruszające tematykę kobiecą, są adresowane do szerokiego grona odbiorców. Na końcu artykułu autor zastanawia się nad przyczynami niskiego poziomu rodzimych pism dla kobiet: jak sugeruje, zdecydowała o tym „zła ręka” pierwszych wydawców, w tym jego samego.

Zarówno z epigramatu Wasilija Puszkina, jak i samego artykułu Michaiła Makarowa płynie jeszcze jeden istotny wniosek. Krytyka czasopism dla kobiet była jednocześnie krytyką sentymentalizmu, którego przedstawicielami — często „ortodoksyjnymi”, jak Szalikow (co wyraził Bulicz w wypowiedzi przytoczonej jako motto do niniejszego szkicu) — byli w znacznej części ich wydawcy, oraz którego założenia odcisnęły zasadnicze piętno na ich zawartości.

Ponadto Szalikow i Makarow często zostawali przez współczesnych wymieniani obok siebie:

...живучи на содержании грузинской весталки Аглаи, [Макаров] знаком только с глупостью, весьма знатною госпожею, и с невежеством, родным братцем Аглаи...⁵²

W epigramacie Wasilija Puszkina złośliwą aluzję do sentymentalizmu w jego radykalnej odmianie stanowi wers o różowo-żółtych obłokach opisywanych przez poetę. Przegląd zawartości czasopism przełomu XVIII i XIX wieku pozwala stwierdzić, że podobne słowa często wychodziły spod pióra krytyków

⁵⁰ Ibidem, s. 220. Zob. *Сочинения Пушкина (Василия Львовича)*. Санкт-Петербург 1855, s. 150.

⁵¹ М. Макаров: *Худая участь дамских журналов...*, s. 222.

⁵² *Сочинения К.Н. Батюшкова*. Т. 3. Санкт-Петербург 1886, s. 183 (list do Piotra Wiazemskiego z 10 maja 1812 roku). Mowa jest o czasopiśmie Szalikowa, z pochodzenia księcia gruzińskiego, „Aglaja” (1808—1810, 1812).

sentymentalizmu, zwłaszcza pisarstwa Szalikowa⁵³. Nikołaj Bulicz zauważył po latach: „oto do czego doprowadził nurt karamzinowski”⁵⁴.

Zarówno czasopisma dla kobiet, jak i literatura sentymentalna zasługują jednakże na obronę. Rolę pism dla kobiet określiła już Szczepkina (również chodzi o słowa zacytowane jako motto na wstępie rozważań). Oto zaś jak przełomowe znaczenie sentymentalizmu przedstawił (w kontekście badań nad twórczością Konstantina Batuszkowa) L. Majkow:

В течение всего XVIII века в нравах даже высших слоев патриархальная суровость уживалась с грубою распушенностью, пока сентиментальное направление не противопоставило естественных влечений сердца холодной рассудочности житейских отношений и не обуздало до некоторой степени распушенности нравов идеализацией чувства. Отношения к женщинам стали приобретать уже иной характер — более утонченный и в то же время более свободный, романический [...], потому что главным проводником сентиментализма служила [...] романическая литература. При таких условиях начала складываться салонная жизнь. [...] Общественные нравы смягчались, и образование ума и сердца делало успехи⁵⁵.

Korzyści z rozkwitu tego kierunku literackiego, rozwijającego się w Rosji od lat 60. XVIII wieku do początku stulecia następnego, jest oczywiście więcej niż to wynika ze słów badacza, wysuwającego na plan pierwszy w istocie tylko jeden z aspektów — formowanie się kultury salonowej. To sentymentalistom literatura rosyjska w znacznym stopniu zawdzięcza przecież wstąpienie na drogę psychologizmu, nawet jeśli w Makarowowskim czy Szalikowowskim „wydaniu” był to jeszcze psychologizm płytki, powierzchowny, naiwny. To im wreszcie należy przypisywać wpływ na ukształtowanie się kultury czytelniczej w Rosji.

⁵³ Zob. M. Dąbrowska: *Książę Piotr Iwanowicz Szalikow oczami współczesnych (na materiale utworów poetyckich i dramatycznych początku XIX wieku)*. „Przegląd Rusycystyczny” 2004, z. 3, s. 17—32.

⁵⁴ Н.Н. Булич: *Очерки по истории русской литературы...*, с. 110.

⁵⁵ Л. Майков: *Батюшков, его жизнь и сочинения*. Санкт-Петербург 1896, с. 25.

„Psalmem cichym, nowym” Psalmy Dawidowe Tarasa Szewczenki a przyswajanie liryki *Psalterza* w narodowej literaturze pięknej (w dwusetną rocznicę urodzin Ukraińskiego Wieszcza)¹

Iryna Betko

ABSTRACT: The article analyses the *Psalms of David* by Taras Shevchenko in the context of the psalm-reception's tradition in Ukrainian literature. Also special attention is devoted to the interpretations of the psalms by Vladimir Monomach, Hryhorij Skovoroda, Marcian Shashkevich, Ivan Franko and others.

KEY WORDS: *Psalter*, *Psalms of David* by Taras Shevchenko, reception's tradition, Ukrainian literature

Sakralne treści poezji Tarasa Szewczenki (1814—1861) kojarzą się przede wszystkim z utworami o tematyce biblijnej: cyklem *Давидові псалми* (*Psalmy Dawidowe*, 1845), wierszem *Подражаніє II псалму* (*Naśladowanie psalmu II*, 1859), naśladowaniami proroków, mianowicie: *Ісаія. Глава 35* (*Izajasz. Rozdział 35*, 1859), *Подражаніє Іезекіїлю. Глава 19* (*Naśladowanie Ezechiela. Rozdział 19*, 1859), *Осія. Глава XIV* (*Ozeasz. Rozdział XIV*, 1859), oraz poematem *Марія* (*Maryja*, 1859). Wymienione dzieła posiadają wysokie walory zarówno duchowe, jak i estetyczne. Ich analiza pozwala nie tylko zgłębić fenomenologię twórczości wybitnego ukraińskiego poety, lecz także uświadomić jego niekwestionowaną misję duchową jako proroka swego narodu, przez wieki pozbawionego własnej państwowości².

¹ Urodzonego w 1814 roku.

² Zob. І. Франко: *Шевченко і Єремія*. „Літературно-науковий вісник” 1904, nr 6; Л. Білецький: *Віруючий Шевченко*. Авгсбург 1949; Митрополит Іларіон (І. Огієнко): *Релігійність Тараса Шевченка*. Вінніпег 1964; Д. Чижевський: *Шевченко й релігія*. W: *Повне видання творів Тараса Шевченка*. Т. 10. Варшава 1936, s. 329—347; Д. Чижевський: *До світогляду Шевченка. Антропоцентрична релігійність*. W: *Ідем: Нариси з історії філософії на Україні*. Київ 1992, s. 167—174; Ю.О. Івакін: *Коментар до „Кобзаря” Шевченка: Поезії до заслання*. Київ 1964; *Ідем: Коментар до „Кобзаря” Шевченка: Поезії 1847—1861*. Київ 1968; Г. Грабович: *Шевченко як*

Słynne *Psalmy Dawidowe* to pierwsza niezwykle owocna interpretacja twórcza tekstów biblijnych, dokonana przez Szewczenkę. Cykl powstał jesienią 1845 roku (rękopis datuje się na 19 grudnia), podczas drugiej podróży poety na Ukrainę. Jednocześnie Mikołaj Pawluk zwrócił uwagę na to, że już we wczesnych utworach Szewczenki — oraz w jego poezji z tzw. okresu *Trzech lat*, np. w wierszach *Думи мої, думи мої, лихо мені з вами* (*Myśli moje, myśli moje, bieda mi tu z wami*, 1839), *Три літа* (*Trzy lata*, 1845), *Зановим* (*Testament*, 1845), *Холодний Яр* (*Chłodny Jar*, 1845) i innych — pojawiają się obrazy, symbole i reminiscencje, a nawet bezpośrednie cytaty z *Psalterza*. Psalterzowe motta otwierają takie utwory, jak *Великий лох* (*Містерія*) (*Wielki loch (Misterium)*, 1845) oraz poematy *Єретик* (*Heretyk*, 1845) i *Осука* (*Osika*, 1847)³.

Fakt, że ze wszystkich ksiąg *Pisma Świętego* Szewczenko odwoływał się przede wszystkim do *Psalterza*, ma charakter symboliczny, albowiem w życiu duchowym narodu ukraińskiego właśnie *Psalterz* od czasów najdawniejszych odgrywał wyjątkową rolę. Jako ważny składnik liturgii chrześcijańskiej, należał on do tych sakralnych tekstów, od których na Ukrainie zaczynała się znajomość *Biblii*. Jednocześnie wpływ *Psalterza* przekraczał granice religijno-duchowe, obejmując bardzo specyficzne obszary życia codziennego. *Psalterz* czytano nad ciałem zmarłego; posługiwano się nim jako podręcznikiem do nauki czytania w szkołach; czasem służył nawet jako narzędzie wróżby⁴.

Początki tradycji, która istniała w ukraińskiej literaturze przed powstaniem *Psalmów Dawidowych* Szewczenki, obejmują czasy od Rusi Kijowskiej do epoki baroku, czyli od XI do XVIII wieku. Prezentują ją m.in. monumentalny *Psalterz Kijowski*, napisany w Kijowie w roku 1397, oraz *Псалтирь рифмовторная*

міфотворець. Семантика символів у творчості поета. Пер. С.Д. Павличко. Київ 1991; С. Росовецький: *Біблійні мотиви у творчості Шевченка*. W: *Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка*. Упоряд., наукове ред. Н. Чамата. Київ 2008, s. 344—372. Zob. także: S. Kozak: *Prawda jako sacrum w twórczości Tarasa Szewczenki*. W: *Idem: Z dziejów Ukrainy. Religia. Kultura. Myśl społeczna. Studia i szkice*. Warszawa 2009, s. 149—171.

³ Zob. М.М. Павлюк: *Інтерпретація Псалтиря в поезії Т. Шевченка*. W: *Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX—XX ст.)*. Відп. ред. Д.С. Наливайко. Київ 1977, s. 63, 67, 76, 90.

⁴ Najstarsze świadectwo wróżby za pośrednictwem *Psalterza*, które zyskało rozgłos w świecie słowiańskim, zostało opisane w dziele *Поученье* (*Pouczenie*, ok. 1117) Włodzimierza Monomacha (1053—1125). Otóż w chwili dokonania trudnego wyboru moralnego pomiędzy wartościami chrześcijańskimi a obowiązkami męża stanu i zwierzchnika wojska, Włodzimierz Monomach oddał przewagę tym pierwszym. Odmówił posłom swoich kuzynów, którzy namawiali go wojować przeciwko galicyjsko-wołyńskim książętom Włodarzowi i Wasylkowi Rostisławowiczom, bowiem udział w tej bratobójczej wojnie oznaczał złamanie przysięgi złożonej na krzyż Chrystusa. Po odejściu posłów otworzył *Psalterz* w miejscu dowolnym, znajdując rozstrzygnięcie problemu w tych oto wierszach: „Вскую печална еси, душе моя, вскую смущаєши мя? Упова[й] на Бога, яко исповьмса ему” (Пс. 41: 6, 12; 42: 5 [w *Pouczeniu* numeracja psalmów dokonuje się wg tradycji cerkiewnosłowiańskiej — I.B.]). Cyt. wg: *Поученье*. W: А.С. Орлов: *Владимир Мономах*. Москва—Ленинград 1946, s. 130.

(*Psalterz rymowany*, Moskwa 1680) — księga ta ukazała się „на нашем языке славенском” („w naszym języku słowiańskim”) w tłumaczeniu wychowanka Akademii Kijowsko-Mogilańskiej Symeona Połockiego, będąc wybitnym zjawiskiem kulturowym swych czasów. Oprócz tego ową tradycję reprezentują także liczne lokalne interpretacje motywów psalterzowych w wierszach Atanazego Filipowicza, Joanna Armaszenki, Łazarza Baranowicza, Iwana Wieliczkowskiego, Klemensa Zinowijiwa i wielu innych.

W kontekście tradycji przyswajania liryki *Psalterza* w literaturze ukraińskiej na szczególną uwagę zasługują *Pouczenie* Włodzimierza Monomacha oraz *Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священнаго Писанія (Ogród pieśni nabożnych, który wyrósł z ziaren Pisma Świętego, 1757—1785)* Hryhorija Skoworody (1722—1794). Owe dzieła cechuje zarówno konceptualne ujęcie wybranych motywów psalterzowych, a także ich ciekawa interpretacja artystyczna. Te cechy są właściwe również *Psalmom Dawidowym* Szewczenki.

Warto podkreślić, że, nie próbując odtworzyć całej treści *Psalterza*, każdy z trzech autorów w oparciu o rzetelnie wybrane poszczególne psalmy czy nawet pojedyncze motywy, na swój sposób rozwiązał to zadanie twórcze, które postawił przed sobą. Przy tym ich dzieła wykazują identyczny system wartości duchowych, światopoglądowych oraz religijno-etycznych. W sensie ogólnym system ten przewiduje totalną konfrontację świętości i grzechu na drodze życia ludzkiego, której celem jest poznanie Boga do tego stopnia, na który stać naratora/bohatera lirycznego w każdym konkretnym przypadku.

Psalmy Dawidowe Szewczenki są w pewnym sensie bardzo zbliżone do swoich oryginałów sakralnych. Reprezentują one w całości dziesięć psalmów: 1, 12, 43, 52, 53, 81, 93, 132, 136 i 149 wg numeracji cerkiewnosłowiańskiej, nie redukując ich do pojedynczych motywów, cytatów, mott etc. Już samą swoją ilością apelują do tradycji *Orodu*... Skoworody, a konkretnie do tych dziesięciu *pieśni nabożnych*, które dosłownie *wyrośli z ziaren Psalterza*. Mianowicie: pieśni 1, 6, 9, 11, 15, 19, 20, 22, 25, 27 posiadają odpowiednie motta, z tym, że pieśń 11 *de facto* wyrasta z dwóch *ziaren Psalterza*.

Bardzo istotną wskazówkę, dotyczącą problemu obecności tradycji *Orodu*... Skoworody w *Psalmach Dawidowych*, zawiera wiersz-dedykacja Szewczenki *A.O. Kozachkowskomy (Do A.O. Kozackowskiego, 1847)*. W tym posłaniu lirycznym poeta m.in. uwiecznił swoje jakże wzniosłe religijno-estetyczne przeżycia z dzieciństwa:

Давно те діялось. Ще в школі,
Таки в учителя-дяка,
Гарненько вкраду п'ятака —
Бо я було трохи не голе,
Таке убоге — та й куплю
Паперу аркуш. І зроблю
Маленьку книжечку. Хрестами

I візерунками з квітками
 Кругом листочки обведу.
 Та й списую Сквороду
 Або *Три царіє со дари*.
 Та сам собі у бур'яні,
 Щоб не почув хто, не побачив,
 Виспівую та плачу⁵.

Adresat posłania, lekarz z miasteczka Perejasław Andrij Osypowycz Kozaczkowski, był przyjacielem Szewczenki. Poeta niejednokrotnie odwiedzał go podczas swojej drugiej podróży na Ukrainę, on zaś od listopada 1845 do lutego 1846 roku opiekował się Szewczenką, który wówczas ciężko chorował. W tym okresie poeta napisał wiele słynnych utworów, między innymi *Psalmy Dawidowe*, których geneza w swoisty sposób została zawarta w wyżej cytowanym wierszu. Także biograf poety Paweł Zajcew twierdzi m.in., że mały Taras, „uciekając ze szkoły i ukrywając się w krzakach, spisywał do własnoręcznie zrobionych zeszytów psalmy Skoworody i kolędy, ornamentując je [...] tak, jak to robili nauczyciele-diaci, u których to oglądał on różnego rodzaju rękopisy, zawierające zbiorki z psalmami i kantatami”⁶.

Można zatem wysnuć wniosek, że owe „psalmy Skoworody”, czyli jego *pieśni nabożne*, w świadomości Szewczenki od wczesnych lat kojarzyły się z sakralno-symbolicznym kontekstem *Psalterza*, którego czytanie nadal pozostawało najpewniej jednym z najważniejszych punktów programu nauczania w XIX-wiecznych wiejskich szkołach Imperium Rosyjskiego. Zajcew przytacza także fragment opowieści Szewczenki *Княгиня (Księżna, 1853)*, w którym narrator podaje bardzo istotne wskazówki:

Znałem prawie cały *Psalterz* na pamięć, oraz czytałem go, jak mówili moi słuchacze, „wyraźnie”, to znaczy na głos. Dzięki takiej mojej „bezczytności” nie pochowano na wsi ani jednego nieboszczyka, nad którym to nie ja przeczytałbym *Psalterz*⁷.

⁵ Cyt. wg T. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах*. Т. 2: *Поезія 1847—1861*. Упоряд. та ком. В. Бородин та ін., ред. тому В. Бородин. Київ 2003, s. 58. Пор. „Dawno to działo się. Już w szkole / U nauczyciela mego, diaka, / Zgrabniutko skradnę ja piąta — / Bo byłem jak nieomal golec — / Ubogi taki — kupię sobie / Papieru arkusz. Szybko zrobię / Malutką książkę. Krzyżykami, / Wizerunkami też z kwiatkami / Dokoła kartki jej obwidę. / I przepisuję Skworodę / Albo też *Królów trzech z darami*. / A godzinami sam w burzanie, / By nikt nie słyszał, nie zobaczył, / To wyśpiewuję, to znów płaczę”. Cyt. wg T. Szewczenko: *Kobziarz w tłumaczeniu Piotra Kuprysia*. Słowo wstępne W. Juszczenko. Lublin 2008, s. 415.

⁶ Zob. П. Зайцев: *Життя Тараса Шевченка*. Париж—Нью-Йорк—Мюнхен 1955, s. 23. Tu i dalej, oprócz specjalnie wskazanych przypadków, tłumaczenia z ukraińskiego są moje — I.B.

⁷ Ibidem, s. 22.

Inne ciekawe fakty biograficzne, które naświetla Zajcew, dotyczą tego okresu, kiedy Szewczenko służył w rodzinnej wsi Kyryliwka u miejscowego duchownego prawosławnego, ojca Hryhoriya Koszycia. Znajomy rodziny Koszyciów, też duchowny prawosławny, ojciec Lebedynciw informował: „Zimowymi wieczorami Taras zawsze w kuchni „coś czytał”, jak opowiadała potem pani-matka, która przypominała też, że na ich kuchni Taras wyuczył na pamięć także dwa Kathisma z *Psalterza*”⁸.

Istotnym wydaje się fakt, że w kontekście *Psalmów Dawidowych* tradycja *Ogrodu...* Skoworody tworzy koło symbolicznych skojarzeń nie tyle o podłożu ściśle tekstualnym, co raczej psychologiczno-biograficznym. Okazuje się bowiem, że w swojej totalnej dychotomii świętości i grzechu cykl Szewczenki ma o wiele więcej wspólnego z pokutniczo-moralizatorską treścią *Pouczenia* Włodzimierza Monomacha sprzed siedmiu wieków niż z mistycyzmem *pieśni nabożnych*, od powstania których (jesień 1845 roku) nie minęło jeszcze nawet sto lat.

Jak słusznie zauważa Pawluk, formuła „kontrastowego przeciwstawienia Dobra i Zła [...] przenika cały cykl *Psalmu Dawidowe*”⁹. Przejawia się ona już w I psalmie w sposób następujący: „Діла добрих оновляться, / Діла злих загинуть”¹⁰. W stosunku do tego nadrzędnego imperatywu moralnego reszta składających się na cykl psalmów komponuje się w sposób bardzo wymowny. Np. cały 132 oraz w dużej mierze 149 psalm opiewają apoteozę świętości. Natomiast treści pozostałych tekstów w sumie stanowią inspirującą orację o tym, „Яко Бог кара неправих, / Правим помагає”¹¹. Przy tym liryczne inwektywy, adresowane do tych *złych, podstępnych, nieprawych* etc. są zrównoważone modlitewnymi apelacjami uciskanych sprawiedliwych do Boga.

Jak się okazuje, właśnie w całościowym kontekście tradycji przyswajania liryki *Psalterza* w literaturze ukraińskiej stają się bardziej oczywiste pewne głębokie powiązania pomiędzy dziełami z różnych epok historycznych, co daje niezbędne podstawy teoretyczno-metodologiczne, by porównywać ze sobą niektóre istotne motywy *Psalmów Dawidowych* i *Pouczenia*. Merytoryczne pokrewieństwo niektórych kontekstów jest tym bardziej uderzające, że genetycznie wywodzą się one z różnych fragmentów *Psalterza*. Np. następująca inwektywa z *Pouczenia*: „Оруж्या извлекоша грѣшници, напругоша лукъ свой истрѣляти нища и убога, заклати правыя сердцемь. Оружье их внидеть въ

⁸ Ibidem, s. 26.

⁹ М.М. Павлюк: *Інтерпретація Псалтиря в поезії Т. Шевченка...*, s. 66, 67.

¹⁰ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1: *Поезія 1837—1847*. Упоряд. Та ком. І. Бажинів та ін., передне слово І. Дзюба, М. Жулинський, ред. тому В. Бородін. Київ 2003, s. 358. Por. „Czynu dobrych się odnowią, / Czynów złych nie stanie”, Т. Szewczenko: *Kobziarz...*, s. 343.

¹¹ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 364. Por. „Jako karze Bóg nieprawych, / Wspiera prawych, chorych”, Т. Szewczenko: *Kobziarz...*, s. 350.

сердя ихъ, а луци ихъ скрушатся” (Пс. 36: 14—15)¹², bezpośrednio wykazuje typologiczne podobieństwo z tymi wersami 93 psalmu Szewczenki, w których to bohater liryczny grozi grzesznikom, że Bóg

[...] воздасть їм за діла їх
Кроваві, лукаві,
Погубить їх, і їх слава
Стане їм в неславу¹³.

Także jedna z modlitw Włodzimierza Monomacha: „Помилуй мя, Боже, яко попр мя чловѣкъ; весь день боряся, стужи ми. Попраша мя врази мои, яко борющиися со мною свыше” (Пс. 55: 2—3)¹⁴, przypomina modlitwę z 12 psalmu Szewczenki:

[...] Спаси мене,
Спаси мою душу,
Да не скаже хитрий ворог:
„Я його подужав”.
І всі злії посміються,
Як упаду в руки,
В руки вражі, спаси мене
Од лютої муки¹⁵.

Następny przykład jest wyjątkiem, ponieważ zarówno kontekst Włodzimierza Monomacha, jak i Szewczenki, genetycznie wywodzi się z tego samego źródła — Пс. 81: 3—4. Te wersy figurują w *Pouczeniu* w sposób dość specyficzny — jako ukryty cytat (czyli bez odwołania się do źródła, które zazwyczaj jest wskazywane, kiedy to autor bezpośrednio apeluje do *Pisma Świętego*)¹⁶.

¹² *Поученье...*, s. 130. Por. „Bezbożni dobyli miecza i napinają łuk swój, / Aby powalić ubogich i biednych, / Aby wymordować tych, którzy idą drogą prawą, / Lecz miecz ich wbije się w ich własne serca, / A łuki ich będą połamane” (Ps. 37: 14—15). Tu i dalej polskojęzyczne cytaty biblijne wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Wyd. V. Poznań 2000.

¹³ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 363. Por. „[...] im odda za ich czyny, / Fałszywe i krwawe, / Ich wytraci, a ich sława / Będzie im niesławą”, Т. Шевченко: *Kobziarz...*, s. 348.

¹⁴ *Поученье...*, s. 130. Por. „Zmiłuj się nade mną, Boże, bo ludzie nastają na mnie; / Cały dzień wrogowie uciskają mnie! / Cały dzień nieprzyjaciele moi nastają na mnie, / Gdyż wielu zuchwale mnie zwalczą” (Ps. 56: 2—3).

¹⁵ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 358—359. Por. „[...] Więć zbaw mnie, / Zbaw już duszę moją, / Niech nie powie wróg ten chytry: / „I przemożem go już”. / I zaśmieją się źli wszyscy, / Kiedy wpadnę w ręce, / W ręce wrogie. Zbaw mnie zatem, / Bum nie ginął w ręce”, Т. Шевченко: *Kobziarz...*, s. 343—344.

¹⁶ Zob. „Убогих не забывайте, но елико могуше по силѣ кормите и подавайте сиротѣ и вдовицю оправдите сами, а не вдавайте сильным погубити чловѣка”. Cyt. wg: *Поученье...*, s. 136.

Porównanie tego fragmentu z odpowiednim fragmentem 81 psalmu Szewczenki usuwa jakiegokolwiek wątpliwości odnośnie jego genezy:

Вдові убогій допоможіте,
Не осудіте сироти
І виведіть із тісноти
На волю тихих, заступіте
Од рук неситих¹⁷.

Podobieństwa w sferze ideowej oraz merytorycznej pomiędzy *Poučeniem* a *Psalmami Dawidowymi* czasami są podtrzymywane także na poziomie kompozycyjnym. Tak cykl Szewczenki kończy się psalmem 149, który w *Psalterzu* jest przedostatnim, należy on do grona tzw. psalmów „allilujnych”:

Псалом новий Господеві
І нову славу
Воспоєм честним собором,
Серцем нелукавим;
[...]
Преподобнії во славі
І на тихих ложах
Радуються, славословлять,
Хвалять ім'я Боже,
І мечі в руках їх добрі,
Острі обоюду,
На отмщеніє язикам
І в науку людям.
[...]
І осудять губителів
Судом своїм правим.
І вівіки стане слава,
Преподобним слава¹⁸.

„Allilujne” psalmy to pieśni radości, zawierające charakterystyczne motywy chwaleń Boga z okazji zwycięstwa nad wrogami, odzyskania wolności czy też apoteozy świętości etc. Pod tym względem 149 psalm Szewczenki należałoby porównać z tą częścią *Pouczenia*, którą kończy dość znaczący fragment, złożony

¹⁷ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 361. Por. „Ubogiej wdowie pomagajcie, / Nie osądzajcie też sieroty / I wyprowadźcie wnet z ciasnoty / Na wolność cichych, wybraniajcie / Od chciwych rąk”, Т. Шевченко: *Кобзарь...*, s. 346.

¹⁸ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 364—365. Por. „Nowy psalm naszemu Panu / Oraz nową sławę / Zaśpiewajmy w zgromadzeniu / Sercem szczerym, prawym; / [...] / Świętobliwi w swojej sławie / I na cichych łożach / Już radują się, słowami / Chwałą imię Boże; / A w ich rękach miecze dobre. / Obosieczne, ostre, / Są ku zemście na narodach / A ludziom na postrach. / [...] / I osądzą tych zabójców / Sądem sprawiedliwym, / I na wieki będzie sława, / Sława świętobliwym”, Т. Шевченко: *Кобзарь...*, s. 349, 350.

właśnie z cytatów z *Psalterza*, z dokładnym wskazaniem ich źródeł (aczkolwiek nie można wykluczyć, że owa część została dodana później¹⁹). I chociaż zgromadzono w niej cytaty nie z psalmu 149, lecz z innych tekstów *Psalterza*, jest ona, podobnie jak 149 psalm Szewczenki, swoistym podsumowaniem, w którym zgłębiane zostają analogiczne „allilujne” motywy²⁰.

Analizując świat przedstawiony w cyklu *Psalmy Dawidowe*, należy brać pod uwagę zarówno symboliczny charakter wykreowanych w nim obrazów poetyckich, jak i wielowymiarowość symbolu jako jego wyróżniającą cechę typologiczną. Oprócz tego należy również liczyć się z możliwościami *zewnątrznej* i *wewnętrznej* interpretacji psalmów, przewidującej ustosunkowanie ich treści nie tylko do warunków i wydarzeń rzeczywistości materialnej, lecz także do stanów i konfliktów emocjonalnego oraz duchowego świata jednostki.

Psalmy to przede wszystkim teksty liturgiczne, które zawsze były ważnymi elementami rytuałów odprawianych w świątyni. Ich temat nadrzędny dotyczy zbawienia jednostki ludzkiej, jej duszy, a nie tylko narodu czy państwa. Psalmy mogą służyć także jako subtelne narzędzie rozwoju duchowego, który odbywa się w rzeczywistości wewnętrznej. Dlatego właśnie zawierają one cenne wskazówki, dotyczące owej rzeczywistości, podczas gdy poszczególne elementy ich poetyki nierzadko apelują do tych potęg i bytów, które działają w świecie duchowym.

W zakresie interpretacji *zewnątrznej* psalterzowe postacie prześladowców człowieka i narodu kojarzą się z tyranami, mocarzami tego świata, magnatami etc. Przy takim podejściu zarówno teksty psalterzowe, oraz ich wersje literackie, przypominają utwory o charakterze politycznym, demaskującym wady społeczne, wzywające naród do walki z wyzyskiwaczami, nie przekraczając granic swego specyficznego koła tematycznego. Tymczasem interpretacja *wewnętrzna*, która ma intencję religijno-duchową, bierze pod uwagę istnienie świata niewidzialnego, odgrywającego decydującą rolę w życiu jednostki, a także w historii całego narodu. I jeżeli człowiek nie walczy z *królami*, czy też z *archontami* (w sensie gnostycznym tego określenia), z *władcami tego świata* (1 Kor. 2: 6, 8) — czyli po prostu ignoruje istnienie fenomenów rzeczywistości duchowej — to

¹⁹ Zob. И.М. Ивакин: *Князь Владимир Мономах и его „Поученье”*. Ч. I. Москва 1901, s. 2.

²⁰ Zob. „Возвеселится праведник, и егда видит мечь; ружь свои умьет в крови грѣшника. И рече убо чловѣкъ: аще есть плод праведника, и есть убо Богъ судяй земли” (Пс. 57: 11—12); „[...] устѣ мои похвалита Тя. Тако благословлю Тя в животѣ моемъ и о имени Твоемъ въздѣю ружь мои” (Пс. 62: 4—5); „[...] Възвеселитесь вси праведнии сердцемъ” (Пс. 31: 11); „Благословлю Господа на всяко время, воистину хвала Его” (Пс. 33: 2). Сут. wg: *Поученье...*, s. 132.

nawet zwyciężywszy wrogów zewnętrznych, zagrażających jego narodowi czy jemu osobiście, stanie się tyranem w stosunku do samego siebie czy innych.

Obie interpretacje nie tyle wykluczają się nawzajem, co uzupełniają, bowiem „zgodnie z psychologią głębi, te świadome interpretacje (ideologiczne, polityczne, społeczne) nigdy nie odzwierciedlają rzeczywistej przyczyny zjawisk, nie są one w stanie wytłumaczyć, dlaczego zło opanowało dusze wielu milionów ludzi”²¹. Np. w samej *Biblii* cierpienia Izraela są pojmowane nie tylko jako skutek agresji ze strony wrogów, lecz także jako wynik jego własnych grzechów i upadków — bardziej lub mniej świadomego odtrącenia Boga, uprawiania pogańskich kultów etc.

Na korzyść interpretacji *wewnętrznej* przemawia wyraźnie osobisty, a nawet intymno-pokutujący charakter wielu psalmów. Jak się okazuje, cechy indywidualne posiada w nich nie tylko podmiot liryczny, lecz także sam transcendentalny obiekt — Bóg. Występuje On jako osobowość, która bierze czynny udział w życiu człowieka jako byt spokrewniony, czytający w głębi ludzkiego serca, oraz przebywający w nieustającym dialogu wewnętrznym ze swoim stworzeniem. Idea pokrewieństwa człowieka z Bogiem w niektórych psalmach traktowana jest na tyle głęboko, że ich dialog wewnętrzny jakby przekształca się w swoisty dwustronny monolog mistyczny.

Tymczasem we współczesnym kontekście kulturowym interpretacja *wewnętrzna* psalmów została praktycznie stłumiona przez tę *zewnętrzną*, która w stosunku do *Psalmów Dawidowych* Szewczenki urosła do skali swego dogmatu naukowego. Taki stan rzeczy w dużej mierze ukształtował się wskutek dominacji paradygmatów kultury świeckiej, w kontekście której problematyka religijna oraz ściśle powiązane z nią postrzeganie świata wewnętrznego najpierw zeszły na drugi plan, zaś później, w dobie ateizmu, straciły swoją aktualność jako niezrozumiałe.

Niemniej *Psalmi Dawidowe* zawierają wiele wskazówek na to, że ich autor nie tylko nie wykluczał możliwości interpretacji *wewnętrznej* zarówno sakralnych tekstów *Psalterza*, jak i swoich innowacji, a nawet takąż interpretację uważał za ważniejszą, ponieważ problematyka rozwoju duchowego jednostki była poecie dobrze znana. Świadczy o tym obecność elementów sakralno-symbolicznych w świecie przedstawionym *Psalmów Dawidowych*, wyraźnie apelujących do realiów rzeczywistości duchowej. Pytanie o to, czy świadomie, czy też nieświadomie posługiwał się poeta odpowiednimi symbolami i obrazami, w trakcie analizy krytycznoliterackiej jego psalmów odchodzi na drugi plan. Warto przyrzeć się tym oto wersom z *I* psalmu:

А лукавих, нечестивих
І слід пропадає,

²¹ Э. Нойманн: *Глубинная психология и новая этика. Человек мистический*. Пер. Ю.М. Донец, науч. ред. и послесл. В.В. Зелинский. Санкт-Петербург 1999, s. 23.

Як той попіл над землею
Вітер розмахає²².

Otóż wg doktryny chrześcijańskiej zło nie ma charakteru substancjonalnego. Nie stanowi ono bytu odrębnego, nie było stworzone przez Boga, oraz w odróżnieniu od człowieka, obdarzonego nieśmiertelną duszą, jest skazane na zniszczenie. Zatem w zacytowanych wersach mianem „лукавих” („podstępnych”) prawdopodobnie zostały określone te ciemne siły, które zamieszkują duszę ludzką, zniewalając ją. Natomiast w 12 psalmie na gruncie pojęcia teologicznego został wykreowany obraz-symbol Oblicza Bożego, odzwierciedlonego w duszy człowieka jako anioł Oblicza, albo anioł Obecności Bożej:

Чи ти мене, Боже милий,
Навік забуваєш,
Одвертаєш лице своє,
Мене покидаєш?
Доки буду мучить душу
І серцем боліти?
Доки буде ворог лютий
На мене дивитись
І сміятись!...²³.

Zawarte tu osobiste doświadczenie duchowe bohatera lirycznego jest bardzo bolesne. Polega ono na tym, że kiedy Bóg odwraca swoje Oblicze od człowieka, zaczyna na niego patrzeć wróg. Jednocześnie to sam człowiek potrafi być swoim największym nieprzyjacielem. Natomiast następny ważny wers oryginału: „Rozjaśnij oczy moje, abym nie zasnął snem śmierci!” (Ps. 13: 4), Szewczenko opuszcza. Dla człowieka religijnego sen jest śmiercią, symbolizując utratę świadomości, możliwości ujrzania światła duchowego, kiedy to Bóg — źródło życia i jego sens — „odwraca się” od człowieka. Może to nastąpić jeszcze za życia, a nie tylko po śmierci, która dla jednostki religijnej wcale nie jest końcem istnienia.

W psalmie 43 przeważa poetycka interpretacja *zewnętrzna*, potęgująca patos rozpaczliwego wołania do Boga z prośbą o pomoc w walce. Natomiast w oryginale znajdują się wersy, wskazujące na to, że chodzi tu właśnie o walkę na płaszczyźnie wewnętrznej/duchowej:

²² Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 358. Por. „А подstępных, негодзівых / Гиніє слід на свічечі, / Jako proch ten, ponad ziemią / Zaraz wiatr rozmiecie”, Т. Шевченко: *Кобзарь...*, s. 343.

²³ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 358. Por. „Czy Ty mnie, o Boże miły, / Całkiem zapominasz / I odwracasz swe oblicze, / Popuszczasz na kpiny? / Dokąd będę męczył duszę, / Ciężko bolał sercem? / Dokąd będzie na mnie patrzył / Wściekły wróg szyderczo / I naśmiewał się?”, Т. Шевченко: *Кобзарь...*, s. 343.

Bo nie mieczem swoim zdobyli ziemię
 Ani ramię ich pomogło im,
 Lecz prawica Twoja i ramię Twoje
 Oraz światło oblicza Twego [...]
 [...]
 Dzięki Tobie porazimy nieprzyjaciół naszych,
 Przez imię Twoje zdepczemy przeciwników naszych.
 Bo nie na łuku moim polegam
 Ani mnie miecz mój nie ocali.

(Ps. 44: 4, 6—7)

Aczkolwiek jeden raz Szewczenko także odwołuje się do czynu, dokonanego w rzeczywistości wewnętrznej, wprowadzając przy tym nieobecny w oryginale wers: „Смирилася душа наша”²⁴. Wygląda na to, że właśnie rezygnacja z interpretacji *wewnętrznej* psalmów w poszczególnych przypadkach powodowała zaciemnienie ich treści, jak np. następujący wers:

Tam ogarnie ich strach, jakiego dotąd nie było;
 Bóg bowiem rozproszy kości oblegających cię,
 Ty ich zawstydzisz, bo Bóg wzgardził nimi

(Ps. 53: 6)²⁵

Szewczenko w swoim psalmie 52 interpretuje tak:

Там бояться, лякаються,
 Де страху й не буде.
 Так самі себе бояться
 Лукавії люде²⁶.

Poeta w sposób psychologicznie wiarygodny oraz artystycznie doskonały odtwarza stan przerażającego lęku, potęgowany w świadomości człowieka jego archetypową personą, ponoszącą całkowitą odpowiedzialność za stłumienie treści tkwiących w podświadomości, które, będąc przez nią wypierane, składają się na motywy cienia. I to właśnie jest źródłem zawsze obecnego w psychice jednostki zdeintegrowanej lęku przed ukrytymi niebezpieczeństwami duszy, o których traktuje psychologia głębi. Jednocześnie poeta omija obecny w cerkiewnosłowiańskim tłumaczeniu motyw „человекоугодников”, czyli osób wy-

²⁴ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 360. Por. „Ponizona duszo nasza”, T. Szewczenko: *Kobziarz...*, s. 345.

²⁵ Por. w tłumaczeniu cerkiewnosłowiańskim: „Тамо устрашишася страха, иде же не бе страх, яко рассыпа кости человекоугодников; постыдешася, яко Бог уничтожи их”. Сут. wg М.М. Павлюк: *Інтерпретація Псалтиря в поезії Т. Шевченка...*, s. 70.

²⁶ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 360. Por. „Там, gdzie strachu nie ma wcale, / Воją się, лękają. / Так się ludzie ci fałszywi / Siebie obawiają”, T. Szewczenko: *Kobziarz...*, s. 345.

noszących prawo ludzkie nad prawo Boże. Należy podkreślić, że ten motyw także jest pomijany we współczesnych tłumaczeniach *Psalmu 53*, ponieważ jest on niezrozumiały dla antropocentrycznej kultury, która stworzyła *religię człowieka*, zastępując nią tradycyjną religię jako taką. Natomiast w psalmie 53 (por.: Ps. 54) poeta wzmocnił czynniki, sugerujące interpretację wewnętrzną oryginału. Są to motywy zagrożenia psychologicznego, opatrności Bożej oraz sprawiedliwości transcendentalnej:

Бо на душу мою встали
Сильні чужії,
[...]
А Бог мені помагає,
Мене заступає
І їм правдою своєю
Вертає їх злая²⁷

a także postrzegania modlitwy jako czynu duchowego w trakcie walki wewnętrznej, której celem jest integracja różnorodnych pierwiastków psychicznych jednostki w harmonijną całość:

Помолюся Господеві
Серцем одиноким
І на злих моїх погляну
Незлим моїм оком²⁸.

W psalmie 81 interpretacja ma charakter całkowicie *zewewnętrzny*, a nawet niewątpliwie społeczno-polityczny:

Між царями-суддями
На раді великій
Став земних владик судити
Небесний Владика²⁹.

Jednak intencja oryginału nie jest aż tak kategoryczna: „Bóg wstaje w zgromadzeniu Bożym, / Pośród bogów sprawuje sąd” (Ps. 82: 1). W tym fragmencie

²⁷ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 361. Por. „Bo na duszę mą nastają / Obcy, silni, słynni. / [...] / Ale Bóg mi dopomaga / Za mą duszą stanie, / A im, według prawdy swojej, / Złe ich zwróci na nich”, Т. Шевченко: *Кобзар...*, s. 346.

²⁸ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 361. Por. „I pomodłę się do Pana / Sercem swym samotnym / I na wrogów swych spoglądnę / Okiem mym łagodnym”, Т. Шевченко: *Кобзар...*, s. 346.

²⁹ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 361. Por. „Pośród królów oraz sędziów / W zgromadzeniu wielkim / Zaczął władca niebios sądzić / Ziemskich władców wielkich”, Т. Шевченко: *Кобзар...*, s. 346.

m.in. da się zauważyć nieusunięty relikw pogaństwa, chociaż nie można wykluczać także innych potencjalnych jego odczytań.

Warto tu przytoczyć fakt, że Pseudo-Dionizy Areopagita w księdze *O hierarchii niebieskiej* twierdzi, że wyższe hierarchie (chóry) anielskie można nazywać bogami³⁰. Daje to podstawy przypuszczać, że w *Psalmie 82* chodzi o tych *ciemnych bogów*, którzy: „W ciemności postępują”, wskutek czego: „Chwieją się wszystkie posady ziemi” (Ps. 82: 5). To właśnie dlatego Bóg sprawuje sąd nad bogami, orzekając:

Wyście Bogami
I wy wszyscy jesteście synami Najwyższego,
Lecz jak ludzie pomrzecie
I upadniecie jak każdy księżę.

(Ps. 82: 6—7)

Nareszcie, oryginalność psalmu 93 polega na tym, że Szewczenko nie ucieka się tu do metody totalnej konfrontacji dobra i zła, co ma miejsce w innych tekstach *Psalmów Dawidowych*, i co z kolei nie do końca zgodne jest z doktryną chrześcijańską, bowiem:

Благо тому, кого Господь
Карає меж нами,
Не допуска, поки злому
Ізриється яма.
Господь любить свої люде,
Любить, не оставить,
Дожидає, поки правда
Перед ними стане³¹.

Rozumienie natury dobra i zła nie da się ograniczyć jedynie do społecznego czy też klasowego poziomu egzystencji, są one bowiem obecne w duszy każdego człowieka — i dlatego to właśnie ona jest najważniejszą areną walki ze złem.

Psalmy Dawidowe Szewczenki w klasycznej literaturze ukraińskiej bezpośrednio poprzedzają *Псалми Русланові (Psalmy Ruslanowe)* Markijana Szaszkiewicza (1811—1843), datowane na lata 30. XIX wieku. Wskazuje na to nie

³⁰ Zob. Псевдо-Дионисий Ареопagit: *О небесной иерархии*. W: *Антология мировой философии*. Т. 1, ч. 2. Москва 1969, s. 614.

³¹ Т. Шевченко: *Повне зібрання творів у шести томах...* Т. 1..., s. 362. Por. „Dobrze temu, kogo Pan nasz / Karze wśród nas samych; / Nie dopuszcza, póki złemu / Wykopie się jamę. / Pan nasz kocha swoich ludzi, / Kocha, nie zostawi, / Oczekuje, póki prawda / Przed nami nie stanie”, T. Szewczenko: *Kobziarz...*, s. 347.

tylko fakt, że owe interpretacje psalmów obu poetów powstały w zbliżonym czasie. O wiele ważniejszą wskazówką jest m.in. cykliczno-wybiórczy charakter *Psalmów Ruslanowych* w stosunku do oryginału, a także spektakularna próba naświetlenia za pośrednictwem sakralnych tekstów ukraińskiej problematyki narodowej jako takiej — czyli to wszystko, co później nabyło wyjątkowego znaczenia w *Psalmach Dawidowych*.

Jeden z kluczowych kodów symboliczno-poetyckich w kontekście świata przedstawionego *Psalmów Ruslanowych* to leksem *руський* (*rusinowski*) w znaczeniu *ukraiński*, oraz jego liczne derywaty. Tymczasem w odróżnieniu od Szaszkiewicza, Szewczenko w swoich innowacjach psalterzowych wcale nie używa ani pojęcia *Ukraina*, ani jakichkolwiek jego pochodnych. Swój cel nadrzędny, polegający na efekcie wyjątkowo głębokiego zaangażowania się w problematykę egzystencjalną swego bezpieczeństwa narodu, autor *Psalmów Dawidowych* osiąga poprzez metody ściśle literackie, nie deklarując bezpośrednio swojej ukraińskości.

Wśród wspomnianych metod nieprzeciętne znaczenie ma wymiar poetycki *Psalmów Dawidowych*. Cykl napisano tzw. *kołomyjkowym* 14-sylabowym wierszem, najbardziej rozpowszechnionym w ukraińskiej poezji ludowej. Oto zdanie Wiktora Raduckiego: „Leksyka i poetyka psalmów Szewczenki jest zbliżona do współczesnej jemu leksyki i poetyki ukraińskich ludowych dum i pieśni, [...] lecz nie zdradzają [one — I.B.] ducha oryginału”³².

Na pomyślną realizację idei autorskiej składa się także rzetelnie przemyślana kompozycja wewnętrzna cyklu, nieprzypadkowy wybór psalmów etc. Poeta wybrał właśnie te 10 tekstów, które w sumie kształtują swoisty *Psalterz* w miniaturze, reprezentujący korpus najważniejszych zagadnień teologii starotestamentowej, a jednocześnie odgrywający ważną rolę w kontekście nabożeństw chrześcijańskich. W oparciu o rozpatrywane teksty sakralne, Szewczenko *de facto* sformułował swoje *dziesięć przykazań* narodowi ukraińskiemu³³, wyrażając w nich swoje religijne oraz historiozoficzne *credo*. Poeta był głęboko przekonany, że tylko priorytety duchowe są gwarancją wszechstronnego postępu narodu na różnych poziomach egzystencji. I właśnie to przekonanie spotęgowało autorytet Szewczenki jako Ukraińskiego Wieszcza.

Pierwszorządne znaczenie *Psalmów Dawidowych* w kontekście tradycji przyswajania liryki *Psalterza* w literaturze ukraińskiej polega na tym, że ich autor w sposób merytorycznie przekonujący oraz formalnie doskonały przedstawił za pośrednictwem sakralnych tekstów *Starego Testamentu* uniwersalne problemy historycznej egzystencji Ukrainy — duchowe, narodowe, społeczno-polityczne etc. Nie bez znaczenia jest także to, że cykl ten z psychologiczną wiarygod-

³² В. Радущкий: „Псалми Давидові” Тараса Шевченка очима перекладача. W: *Jews and Slavs. V. 5: Jews and Ukrainians*. Ed. by W. Moskovich, S. Schwarzband, Z. Davydov, A. Alekseev, L. Finberg. Jerusalem 1996, s. 130—131.

³³ Ibidem.

nością odzwierciedlił skomplikowany duchowy stan poety jesienią 1845 roku, kiedy wskutek ciężkiej choroby znajdował się on na granicy życia i śmierci. Ma rację Włodzimierz Domaszowець twierdząc, że *Psalmy Dawidowe* Szewczenki stanowią „zwieńczenie jego refleksji przez okres trzech lat twórczości [...] *Psalmy* niosą pieczęć jego światopoglądu, jego filozofii życiowej, jego ideologii oraz priorytetów, o które walczył, precyzując to wszystko za pomocą retoryki biblijnej [...] On trzyma się bardzo mocno oryginału, szczególnie nagłaśniając to, co było bliskie jego sercu”³⁴.

Po Szewczence tradycję przyswajania liryki *Psalterza* kontynuowali Piotr Hułak-Artemowski, Michał Maksymowycz, Włodzimierz Ałeksandrow, Iwan Franko, Piotr Karmański, Lina Kostenko, Dmytro Pawłyyczko i inni. Szczególną rolę odegrał Pantelejmon Kulisz, znany m.in. z tego, że jako pierwszy przetłumaczył wierszem cały *Psalterz* na żywy język ukraiński w XIX wieku³⁵. Tym dokonaniem połączył on tradycję rodzimą z ogólnoeuropejską, idąc w ślady zarówno Szewczenki, jak też Marcina Lutra, Jana Kochanowskiego, Johna Milтона, Symeona Połockiego.

Psalterz, przetłumaczony wierszem na język ukraiński w całości, znacząco wzbogacił skarbnicę kultury narodowej. Lecz rezonans duchowy oraz społeczno-literacki niektórych pojedynczych tekstów naprawdę trudno przecenić. *Psalmy Dawidowe* Szewczenki nie przypadkowo wzbudziły wyjątkowe zainteresowanie tekstami 1 i 137 (136 w numeracji cerkiewnosłowiańskiej) wśród następnych interpretatorów. W *Psalmie 1 (Nabożny a bezbożny)* rozważa się, jak zbawić duszę w najbardziej niesprzyjających warunkach egzystencjalnych. W *Psalmie 137 (Nad rzekami Babilonu — pieśń wygnańców)* podjęto analizę problemu niewoli narodowej — najważniejszego zagadnienia klasycznej literatury ukraińskiej. Ów tekst, który jest świadectwem cierpień zniewolonego narodu, dawał wszelkie możliwości do postrzegania wymownych analogii w historycznych losach Żydów i Ukraińców, co nie umknęło uwadze wielu pisarzy ukraińskich.

Pierwsza w tradycji narodowej próba ujęcia tragedii Ukrainy zniewolonej przez Imperium Rosyjskie za pośrednictwem symboliki sakralnej oraz egzystencjalnej *Psalmy 137* należy najprawdopodobniej do Artemusza Wedla (1767—1808), wybitnego ukraińskiego kompozytora, dyrygenta, śpiewaka i skrzypka. Wśród jego licznych utworów muzycznych, w tym także na teksty *Psalterza*, jednym z najbardziej znanych jest koncert nr 1 *На ріках вавілонських (Na rzekach babilońskich)*. Zainteresowanie właśnie tym sakralnym tekstem nie może

³⁴ В. Домашовець: „*Псалми Давидові*” в поетичних творах Т. Шевченка. Оттава—Моріс Плейнс 1992, s. 148—149.

³⁵ Zob. *Псалтирь або книга хвали Божої, перестів український*. Львів 1871 (opublikowano pod pseudonimem: Павло Ратай).

być przypadkowe u twórcy muzyki duchowej, który, zdaniem Dmytra Antonowicza, służył ze swoich patriotycznych poglądów, a także odpowiednich czynów³⁶.

Symboliczne zestawienia *Babilon — Imperium Rosyjskie, Jerozolima — Ukraina* zostały ostatecznie utrwalone w psalmie 136 (*На ріках круг Вавилону / Nad rzekami Babilonu*) Szewczenki. Ten płacz liryczny wszyscy następnii interpretatorzy postrzegali jako niekwestionowany drogowskaz w bolesnych rozważaniach o losach ojczyzny. Kongenialna dla tekstu Szewczenki jest historyzoficzna medytacja liryczna Franki *На ріці Вавилонській — і я там сидів* (*Na rzece Babilońskiej — i ja tam siedziałem*, 1906). Jej głęboki, rozpaczliwy patos tak samo współbrzmi z sakralnym oryginałem, podczas gdy zasadnicza treść merytoryczna przerasta jego granice. To kolejny ponadczasowy utwór w kontekście potężnej wielowiekowej tradycji literatury ukraińskiej, który znacząco wzbogacił ją w sensie ideowym oraz poetyckim.

³⁶ Zob. Д. Антонович: *Українська музика*. W: *Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича*. Упоряд. С.В. Ульяновська, вступ. ст. І.М. Дзюба, передне слово М. Антонович, додатки С.В. Ульяновська, В.І. Ульяновський. Київ 1993, s. 431—432.

Трансцендентная «женственность» Валерия Брюсова и ее демонический эротизм

Инна Панек

ABSTRACT: The author of this article attempts to describe and explain the status and role of the female characters in poetry and life of an “older” symbolist, Valery Bryusov. The mythological origins of women in his works are to underline that the poet draws on the classical literature. The mythological characters, functioning in the Western societies as cultural models, play similar role and the poet takes them as his point of departure to present the symbolist perspective on women. Moreover, Bryusov follows the ideas of free, and at the same time scandalous, French symbolism, which he tried to introduce into the Russian social and artistic life.

KEY WORDS: femme fatal, lyric poetry, Valery Bryusov, femininity, erotism

Процесс творческого, этико-эстетического и мировоззренческого становления Валерия Брюсова был своеобразен и неординарен, что, в результате, сделало его «контрастным явлением» на фоне сложившейся в русской литературе традиции Соловьевского софизма. Противоречивость его настроений, сменяющихся друг другом без особых переходов, стремление к новаторству и возвращение к проверенным временем формам классики, — все это делает его современный стиль мышления и письма особенным, синтезирующим сложно считаемые качества. Среди творческой элиты того времени он слыл неоднозначными характеристиками и к нему отношением. Андрей Белый характеризовал В. Брюсова, как «поэта мрамора и бронзы»; в то же время Семен Венгеров его считал поэтом «торжественности по преимуществу»¹, а по мнению Льва Каменева, В. Брюсов — «молотобоец и ювелир»².

В спектре его мировоззренческого, тематического и творчески-стилистического разнообразия мы попытаемся отыскать его философское пони-

¹ <http://www.webcitation.org> (9.11.2013).

² <http://www.rusbibliophile.ru> (19.11.2013).

мание образа Женщины, как носителя иногда диаметрально-полярной «экстремальной трансцендентности». В эпоху, ознаменовавшуюся под знаком «вечной женственности», поэт не мог остаться безучастным к тем пульсирующим мотивам, которые устанавливали ритм экзистенции символизма. То ли по причинам личной неприязни к Владимиру Соловьеву³, или же с позиций творческих убеждений (вполне возможно, что обе причины имели место), Брюсов первый, вопреки софийным прозрениям, которые бережно охраняли Белый, Блок и Сергей Соловьев⁴, рисует женщину в облике носительницы дьявольского начала. Воодушевленный мировоззрением Пушкина Брюсов ищет и находит в собственном мироощущении ответ на вопрос о месте и роли поэта: «Поэт должен переродиться, он должен на перепутье встретить «ангела», который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы, вместо сердца, «пылающий огнем уголь». Пока этого не было, безмолвно влачась в пустыне дикой»⁵. Поэт нашел этого ангела с «пылающим углем» в жизни и увековечил его в литературе. Как результат его творческих реминисценций, В. Брюсов создает собственный идеал — свою «демоническую даму» (роман *Огненный ангел*, 1907) с многозначительным именем — Рената в противовес блоковской «Прекрасной Даме» и «жене, облеченной в солнце» А. Белого. Его колдунья, словно антитеза установившейся традиции, ибо она ведет героя не в рай, как Беатриче, а на дьявольский шабаш, куда Фауста водил Мефистофель. Автор, используя неожиданный психологический прием, делает носительницей злой магии свою возлюбленную, прототипом которой послужила Нина Петровская, бывшая жена С. Соколова (творческий псевдоним — С. Кречетов), одна из роковых увлечений А. Белого, вызвавшая к жизни не только роман Брюсова, но и одно из лучших стихотворений Ходасевича и его же очерк *Конец Ренаты*⁶. Очерк как бы подводил черту под русским Возрождением,

³ В 1985 г. В одной из статей Вл. Соловьев выразился весьма резко о стихотворении В. Брюсова *Золотистые феи*. На то время автору исполнился 21 год, что в литературной среде того времени считалось зрелым возрастом: «Несмотря на «ледяные аллеи в атласном саду», сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый «полетом фантазий», автор засматривался в дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет «феями» и «наядами». Но можно ли пышными словами заглаживать поступки гнусные? И вот к чему в заключение приводит символизм! Будем надеяться по крайней мере, что «ревнивые доски» оказались на высоте своего призвания... Общего суждения о г. Валерии Брюсове нельзя произнести, не зная его возраста. Если ему не более 14 лет, то из него может выйти порядочный стихотворец, а может и ничего не выйти. Если же это человек взрослый, то, конечно, всякие литературные надежды неуместны»: В.С. Соловьев: *Русские символисты*; В. Соловьев: *Собр. соч. в 10-ти т.* Т. 7, с. 161.

⁴ К. Мочульский: *В. Брюсов*. Париж 1962, с. 100.

⁵ См.: В. Брюсов: *Дневники. Автобиографическая проза. Письма*. Москва 2002.

⁶ http://www.az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020 (19.11.2013).

ибо наступало «Новое средневековье»⁷. Даже ее реальная фамилия могла быть символичной для завершителей Петровского периода русской культуры. *Двойственность* авторского отношения к прототипу вполне сказалась на образе героини романа. Даже сложная творческая история *Огненного ангела*, рукописи которого представлены тремя авторскими редакциями, свидетельствует о метаниях его суждений.

В поисках собственно «Брюсовского пути» в символизме еще в начале творческого созревания автор то закладывал фундамент энциклопедизма (широчайших знаний в области истории, литературы, языков), то старался выглядеть причастным к тайнознанию и высшим смыслам бытия, которые для него крылись в демонизме и что неоднозначно воспринималось его соратниками⁸ (желание рационализировать все, чем дышала новая эпоха, сумело трансформировать магию в определенную рациональную доктрину, внеся осмысленность и логику в гадания, научно обосновав полеты на шабаш и т.п.), то, преодолевая эгоцентрическую ограниченность декадентства с его узкокамерной лирикой, поэт обращается к тому, что он сам называл «лирической эпикой», а материал для нее он черпает в прошлых веках. Уход в прошлое и поэтизация его «властительных теней» свидетельствуют, несомненно, о том, что Брюсов не находил настоящего героя в современности, что в окружающем его буржуазно-мещанском обществе он видел преимущественно тусклое прозябание, вызывавшее его осуждение и отвращение. В то время, как прошлое взывало к «поэтическому эго» Брюсова дефицитными на то время эстетическими критериями (он любитесь сильными характерами и яркими личностями независимо от их социального и морального облика, прибегая, как к мировой, так и к русской классике).

На пути к демоническому идеалу, автор уже с ранних поэзий, играясь красками и тонами, создал свой образ «**женщины загадки**», которому, впрочем, остался верным до конца жизни, наделяя его с возрастом, жизненным опытом, глубинной срастью и трагизмом, апогеем которого стал выше описанный *Огненный ангел*.

⁷ См. Н.А. Бердяев: *Новое средневековье* (Размышление о судьбе России). Москва 2002.

⁸ Борис Зайцев вспоминал о Брюсове: «Нелюбовь окружала его стеной; любить его действительно было не за что. Горестная фигура волевого, выдающегося литератора, но больше «делателя», устроителя и кандидата в вожди. Его боялись, низкопоклонствовали и ненавидели. Лыстецы сравнивали с Данте. Сам он мечтал, чтобы в истории всемирной литературы было о нем хоть две строки. Казаться магом, выступать в черном сюртуке со скрещенными на груди руками «под Люцифера» доставляло ему большое удовольствие». Брюсов строил свою родовую мифологию, возводя свое происхождение к знаменитому чернокнижнику петровской эпохи — Якову Брюсу, хотя был всего лишь сын купца, выбившегося из крепостных: См. Б. Зайцев: *Москва*; Б. Зайцев: *Улица Святого Николая. Повести и рассказы*. Москва 1989, с. 301.

Возвращаясь к его дебютному мировоззрению, где свою первую книгу молодой поэт дерзко представил с претенциозным иноязычным названием *Chefs d'oeuvre — Шедевры* (1895), что в штыки встретила литературная критика того времени, на первый план выступает его стремление продемонстрировать новые возможности декадентской лирики, обладавшей уже признанными европейскими образцами. Одной из главных тем сборника выступает эротическая тема: она в ранних сборниках будет представлена очень широко.

Сначала образ «женщины-загадки» — это лишь бледные наброски, еле уловимые намеки: «Ты вошла в неумолимый сад», «глаза твои смежаются», «...твой неподвижный стан» («Предчувствие») — вот все детали, точнее, общие обозначения, не создающие живого образа возлюбленной, пришедшей на свидание в «неумолимый сад», где ее ожидали некто «Я» и... гибель.

«Она» присутствует во всем цикле *Стихов о любви*. Обозначены даже пунктирно ее внешние очертания, но ни в одном стихотворении она не произносит ни одного слова и никак не выражает своих чувств — этого не позволяет «поэзия намеков», рупором которой считал себя Брюсов. Женщина Брюсова — безмолвная «мумия», «тайна». Он — герой, раздираемый любовной страстью, абсолютно лишенный внешних примет. В итоге — «мы два бледных изваянья», — резюмирует поэт от имени своего лирического героя.

Брюсовская новизна в этом вековом диалоге — «Женщина-Любовь» сказывалась в дерзкой прямолинейности, не принятой в тогдашней русской поэзии. В стихах В. Брюсова почти нет того чувства, которое принято называть «возвышенной» любовью (о которой мы говорили выше в связи с именами Вл. Соловьева, А. Белого и А. Блока), привычной в классической русской культуре. Тема любви к женщине «явлена с конкретностью личного опыта, со смелостью саморазоблачения и во всем богатстве положительных и отрицательных, с точки зрения общепринятой тогда морали, подробностей и обобщений»⁹.

Любовную лирику Брюсова многие исследователи его творчества называют «эротической». И считают, что «в этом плане она восполняет заметный пробел в русской поэзии, поскольку эротическая лирика имеет право на существование в каждой развитой поэтической традиции»¹⁰.

Все тот же эротизм *Шедевров* присутствует в четвертом сборнике Брюсова *Urbi et orbi (Граду и миру, 1903)*, который многие исследователи творчества поэта и даже коллеги-современники считали вершиной его творчества.

⁹ Валерий Брюсов: Литературное наследство. Редакторы издательства Е. Белова, В. Воровская. Москва 1976, с. 15.

¹⁰ Ibidem, с. 16.

В стихотворении *L'ennui de vivre* сборника женщина изображается поэтом, как страшный рок, как «могильного креста тяжелый пьедестал».

О, да, вас, женщины, к себе воззвал я сам
От ложа душного, из келий, с перепутий,
И отдавались мы вдвоем одной минуте,
И вместе мчало нас течение по камням.
Я отдал душу вам — на миг, и тем навек.
И я влеку по дням, клонясь как вол,
Изнемогая от усилий,
Могильного креста тяжелый пьедестал:
Живую грудь тел, которые ласкал,
Которые меня ласкали и томили¹¹.

Жуткий образ вечного любовника, который «клонясь как вол», влачит за собой «груды» женских тел! В прикованности к страсти, действительно, — злой рок героя Брюсова: он одержим сладострастием и не знает любви, поработен женщиной и глубоко ее презирает. Он — палач и жертва: холодный экспериментатор любви. В отделе *Элегии* Дон-Жуан прославляет страсть, как таинство, хулит ее, как позор и ужас, упивается грехом, содрогается от наслаждения и отвращения. Эффектно подчеркнуты противоположные полюсы страсти: богоподобие и звериность.

Страсть — таинство, мистический «путь в Дамаск».

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются
И мир, как храм¹².

Страсть — распятие на кресте; он знает, что она ведет его на казнь, но целует ее руки «в сладострастной безмерности». В «таинствах ночей» — дьявольская ложь: ни слияния, ни счастья — вечное одиночество и бессилие; в страсти:

Есть только смутная алчба
Да согласованность желанья,
Да равнодушие раба¹³.

Когда проходит желанье, открывается «бедная нагота» тела, бесстыдно простертого на постели. Как пишет Георгий Гачев это событие — стихийное бедствие, пожар, землетрясение, эпидемия, после которого жить

¹¹ *L'ennui de vivre*. В: Idem, В. Брюсов: *Собр. Соч. в 7-ми т...*, Т. 1, с. 293.

¹² *В Дамаск*. В: Idem, В. Брюсов: *Собр. Соч. в 7-ми т...*, Т. 1, с. 311.

¹³ Ibidem.

больше нельзя, а остается лишь омут, обрыв, ОТКОС, овраг¹⁴. И тогда хочется убить «сообщницу преступления», осквернившую храм поэта «позором соучастья», и рука сжимает отравленный кинжал. Герой пресыщен и неудовлетворен — он соблазняет и бросает, идет дальше «к ужасу новых границ».

Вас я любил так, как любят, и каждой
 Душу свою отдавал до конца,
 Но — мне не страшно *немого лица!*..
 Вы, опаленные яростной страстью,
 В ужасе падали ниц,
 Я, прикоснувшись к последнему счастью,
 Не опуская ресниц,
 Шел, увлекаем таинственной властью,
 К ужасу новых границ¹⁵.

И снова вместо живых женщин перед нами обобщенный образ: все женщины для лирического героя сливаются воедино — «**немое лицо**».

Особое место в сборнике занимают *Баллады*. Брюсов создает новый жанр лирического монолога в экзотической рамке. В центре каждой баллады появляется **Она** — **царица, царевна, гетера, дева, всегда «прекрасная», «прекраснейшая»**. Он — юноша, всегда красивый, мужественный и страстный. Герои окружены рабами, невольниками, эфиопами, светильниками. Напряженное, патетическое действие строится на контрасте: свет — тьма, царица — раб, ангел и «две дочери тьмы». Цель поэта — «создать высшую напряженность эмоционального тона: для этого он усиливает звуковую стихию речи, умножает повторения, анафоры, ассонансы, аллитерации; нагромождает эффектные эпитеты, напряженные слова. Очень любопытен эротический словарь Брюсова: страсть-тайнство, тайна, чудо, чары, бред, грезы, мечта, сон, а в другом плане, страсть-дрожь, содроганье, пламя, опьянение, муки, пытки, стоны, яд, отравка, кровь. В этом бурном лирическом потоке слова теряют свой точный логический смысл. Поэт преспокойно может сказать: «свет вошел в душу тенью» или «не исчерпано блаженств». Ему «достаточно создать впечатление эмоционального напряжения; он действует магнетически»¹⁶.

В *Шедеврах* эротическая одержимость — теза — из нее органически развивается антитеза сборника *Граду и миру*. Душный мир алькова и «ложа сладострастья» — только этап на пути восхождения поэта. Вольный дух задыхается в этом застенке. В одной из самых «декадентских» своих поэм сборника *Граду и миру, Город женщин*, поэт рассказывает о корабле, вхо-

¹⁴ <http://www.rulit.me/books/russkij-eros-roman-mysli-s-zhiznyu-read-238621-3.html>.

¹⁵ *Одиночество*. В: Idem, В. Брюсов: *Собр. соч. В 7-ми т...*, Т. 1, с. 309.

¹⁶ К. Мочульский: *В. Брюсов*. Париж 1962, с. 97.

дящем в гавань мертвого города. Шесть смельчаков отправляются на разведку: пышный город пуст.

Но всюду, у портиков, в сводах, в тени
Дышало раздетое женское тело
И в запахе этом мы были одни¹⁷.

Так и в «любовных» стихах Брюсова, считает Константин Мочульский, нас преследует этот навязчивый «запах». И с каким облегчением выходит герой на свежий воздух! Звучный трубный зов, победный и торжественный, любовник «разрывает кольцо из рук», распахивает тяжелый полог — перед ним огромный мир, залитый солнцем.

Будучи лидером в группе символистов, рано декларируя собственное мировоззрение, как доминантное, сам В. Брюсов отчетливо понимал, что несмотря на преклонение перед ним «младших» символистов как мэтром, *Золото в лазури* Белого и *Стихи о Прекрасной Даме* Блока основаны на недоступном ему мистическом опыте; что «младшие» воспевают явление соловьевской *Вечной Женственности*, они видят зори, и слышат звуки, которых он не видит и не слышит.

В сборнике *Граду и миру* помещено послание *Младшим* с эпиграфом из Блока: «Там жду я Прекрасной Дамы», в котором «попытался представить себе Прекрасную Даму Блока как реальный, видимый образ, но сделать это оказался бессильным: он не обладал даром символиста — *романтика* воплощать мистические идеи (*брюсовская женщина хоть и загадочна, неопределенна, состоит из одних намеков и полуграней, но она реалистична и обладает вполне земными любовными страстями — курсив наш*)»¹⁸. Он «трогательно по наивному выражению ревности мага к тайному знанию юных «посвященных»¹⁹.

Они Ее видят! Они Ее слышат!
С невестой жених в озаренном дворце!
Светильники тихое пламя колышат,
И отсветы радостно блещут в венце²⁰.

Брюсов удивляется, как это младшие символисты видят и слышат туманное создание — Прекрасную Даму в храме. Сам же Брюсов не видит и не чувствует образ Вечной Женственности:

¹⁷ *Город женщины*. В: Idem, В. Брюсов: *Собр. соч. в 7-ми т...*, Т. 1, с. 358.

¹⁸ Н. Бурлаков: *Валерий Брюсов*. Москва 1975, с. 69.

¹⁹ К. Мочульский: *В. Брюсов*. Париж 1962, с. 100.

²⁰ *Младшим*. В: Idem, В. Брюсов: *Собр. соч. в 7-ми т...*, Т. 1, с. 353.

А я безнадежно бреду за оградой
И слушаю говор за длинной стеной²¹.

Уподобаясь логике молодого поколения, Брюсов пытается проникнуть в темный храм, где происходит обряд венчания полуангела-полуженщины, Прекрасной Дамы, дышащей духами и туманами, с коленопреклонным отроком, — и не может: не только, «в силу разности талантов, как считает Н. Бурлаков, но и по причине философско-эстетических воззрений, отличающих Блока от Брюсова:

Там, там, за дверьми — ликование свадьбы,
В дворце озаренном с невестой жених!
Железные болты сломать бы!
Но пальцы бессильны, и голос мой тих²².

То, что «дворец озаренный» закрыт на «железные болты», может показаться только поэту — каменщику, да еще любящему металл, грубую, тяжелую материю (*реалисту*)²³.

Именно эта «тяжесть» обуславливает «своеобразие образа безликой Женщины» брюсовских произведений: ни его безмолвная тайная подруга, состоящая из одних очертаний, ни прекрасная царица, гетера из арабских сказок явно не дотягивают до того понимания женщины, которое свойственно «младшим» символистам. Над Женщиной Брюсова витает все тот же тяжелый, навязчивый запах страсти, «злой аромат» «запаха тела» (*Город женщин*)²⁴.

Видимо, поэтому отношение поэта, как мы увидели, к женщине совсем другое, о чем говорят в воспоминаниях современники.

Как у великого человека («вождя» нового направления в литературе) у Брюсова всегда хватало недоброжелателей, так что не стоит удивляться множеству негативных воспоминаний и легенд о нем. Однако некоторые из них являются дополнительным штрихом для написания портрета В. Брюсова. В связи с темой женщины в его творчестве замечательным есть высказывание Владислава Ходасевича, по мнению которого Брюсов не любил людей, разве что — Ивана Коневского, З. Гиппиус и Константина Бальмонта; не любил он и женщин, с которыми был близок: «Борис Садовский, человек умный и хороший, за суховатой сдержанностью прятавший очень доброе сердце», возмущался любовной лирикой Брюсова, называя ее постельной поэзией²⁵. Тут он был неправ. В эротике Брюсова есть глу-

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Н. Бурлаков: *Валерий Брюсов...*, с. 70.

²⁴ Ibidem, с. 123—129.

²⁵ Ibidem, с. 110.

бокий трагизм, но не онтологический, как хотелось думать самому автору, — а психологический: не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему «припадать на ложе». *Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую, как две капли воды*: это потому, что ни одной не любил, не отличил, не узнал. Вероятно, что он действительно чтит любовь. Но любовниц своих он не замечал. Слова: «Мы, как священнослужители, / Творим обряд,» — страшные уже потому, что «обряд» требует жертвы и поклонения, но не требует «личности». «Жрица любви» — любимое изречение Брюсова. Именно потому лицо у жрицы закрыто, иными словами она «обезличена». Одну жрицу можно заменить другой — «обряд» останется тот же. Так во всем: гимн, восторг, дифирамб, упоение, ода, а на деле — перечисление свойств, качеств, определений, взвешенных и строго обдуманых.

В этом избытке оценочных стихов сказывается ум созерцательный, зорко всматривающийся в характерные приметы вещей, но стоящий от них в стороне, непричастный их динамической жизни. Пушкин тоже описывал «страстное ложе», но там каждое слово индивидуализировало любимую женщину: ««смиреница моя», «стыдливо-холодна» и т. д. А у Брюсова каждое слово *обобщает ее*: *женщина* у него — *синтетическая*»²⁶. Ходасевичу вторит Дмитрий Максимов «Преобладание чувственной стихии приводило к нивелированию брюсовских героинь, которые являлись не столько обладательницами индивидуальных особенностей, сколько выражением некоего обобщенного женского начала и часто были похожи одна на другую:

Нет, не тебя так рабски я ласкаю!
В тебе я женщину покорно чту²⁷.

Здесь конечно, трудно спорить с Ходасевичем и Максимовым (вспомним, хотя бы, обезличенную «живую грудку тел, которые ласкал» из «Скуки жизни»), однако возможно. Обратим внимание на письмо Брюсова к Нине Петровской: «И вдруг пришла — ты, как что-то новое, неожиданное, несбыточное, о чем мечталось давно и что вдруг осуществилось. Пришла любовь, о которой я только читал в книгах, но не видел никогда. Ты мне часто говорила, что тот год был воскресением для тебя; но он был и для меня воскресением. У меня вдруг открылись глаза, сделались в сто раз более зоркими; в руках я почувствовал новую силу. Я вдруг увидел вокруг вновь сокровища, которых мой прежний взор не различал; получил возможность разбивать такие таящие золото камни, на которые прежде не смел поднять руки. Я сказал себе: «Безумец! ты считал себя нищим! но смотри! видишь!

²⁶ И. Гарин: *Серебряный век*. В 3-х т. Т. 2, с. 206.

²⁷ Д. Максимов: *Брюсов: поэзия и позиция*. Ленинград 1969, с. 158.

твой рудник еще полн богатством! бери лом, заступ, добывай, торжествуй!» Ты знаешь, что я это сделал»²⁸.

В 1905 году, в самый разгар декабрьского восстания в Москве вышел пятый сборник стихотворений Брюсова *Венок* (1905), который исследователи считают вершиной творчества Брюсова, мерой совершенства, доступной поэту.

Стихи, посвященные Н. Петровской, занимают центральное место в *Венке*. Эротическая тема осложнена все тем же трагическим чувством безнадежности любви и бессилия страсти. Возлюбленная — «жрица луны»: она чужда нашему миру, подвластна таинственным внушениям, в ней — *тайна*. В отделе «Из ада изведенная» поэт говорит об уже знакомой нам любви-вражде, о страсти-обреченности.

В жажде ласки, в жажде страсти
 Вся ты — тайна, вся ты — ложь.
 Ты у лунных сил во власти,
 Тело богу предаешь.
 В жажде ласки, в жажде страсти,
 Что тебя целую я!
 У Астарты ты во власти,
 Ты — ее, ты не моя!²⁹.

И любовь ее похожа на ненависть: «Меж нами — вечная вражда, Меж нами — древняя обида»³⁰.

Чувство обреченности и предчувствие гибели придают эротическим стихам *Венка* сумрачное величие. В. Брюсов никогда еще не поднимался на такую высоту. Чувственность его одухотворена, на страсти лежит отблеск «небесного света».

Она — мертва, лежит в склепе; он наклоняется над ее тихим лицом:
 Ты — неподвижна, ты — прекрасна в миртовом венце,
 Я целую свет небесный на твоём лице³¹.

Любовные стихи *Венка* — пронзительные и горькие, в них — подлинное переживание человека. Нина Петровская своей мучительной и полубезумной любовью сделала Брюсова поэтом, который смог увидеть «небесный свет» на лице возлюбленной. И все равно, Брюсов не смог приобщиться к таинству идеала Прекрасной Дамы младосимволистов: эта возлюбленная — не мечта о Вечной Женственности, гармонии, Божественной Софии, к которой стремятся, она уже тень того, другого мира, о котором, как о за-

²⁸ И. Гарин: *Серебряный век*. В 3-х т. Т. 2, с. 141.

²⁹ *Жрице луны*. В: *Idem*, В. Брюсов: *Собр. соч. в 7-ми т...*, Т. 1, с. 398.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

кономерном итоге страсти, все время говорил Брюсов, его формуле — Любовь и Смерть, темная любовь, ведущая к светлой смерти.

У Достоевского также нет ни гармонии любви, ни благообразия жизни семейной. Он берет человека в тот момент его судьбы, когда пошатнулись уже все устои жизни и не раскрывает нам высшей любви, которая ведет к подлинному соединению и слиянию. Тайна брачная не осуществляется. Любовь есть исключительно трагедия человека, раздвоение человека и она влечет к гибели. Достоевский раскрывает любовь как проявление человеческого своеволия. Любовь раскалывает и раздваивает человеческую природу. Поэтому она никогда не есть соединение и к соединению не приводит. В творчестве Достоевского есть лишь одна тема — трагическая судьба человека, судьба свободы человека. Любовь лишь один из моментов в этой судьбе³².

В силу целого ряда как личных обстоятельств (нелюбовь к Вл. Соловьеву, прокламировавшему идею «вечной женственности», своему мрачному сексуальному опыту, ибо его возлюбленные уходили в тьму, кончая с собой), так и остроте социально-культурного зрения и научной трезвости ума, Брюсов рассчитал силу магического влияния, которое способно управлять массами, еще жившими в язычески-магическом прошлом, не прошедшими выучку христианского гуманизма. Но беда в том, что этот поэт и мыслитель, будучи человеком строго научной выделки с рациональным мышлением, словно провоцировал свою эпоху, давая ей как бы ключи к магическим силам, во всяком случае показывая, что магия — это сила. А, как известно, для преодоления норм достаточно одного, который показал бы эту возможность. В европейском масштабе таким был Ницше, в России таким стал В. Брюсов.

Анализируя произведения В. Брюсова в ключе «Вечной женственности», следует отметить, что все его творчество насквозь пронизано темой любви-страсти, не признающей уз ханжеской морали. В его лирике эротическая тема выросла от юношеского инстинктивного метания до пережитого зрелого подлинного драматизма с символичной глубиной, многообразием и неподдельной искренностью. А встреча с Н. Петровской не только послужила автобиографической основой для его самых ярких литературных образцов, а и обернулась мучительно-сложной личной драмой. Но та же захватывающая драматическая страсть была насыщена новой силой переживаний и возносила автора на уровень манящей «демонической космогонии», где витал его «огненный ангел». Его творчество — яркое доказательство, что путь к истине лежит не через любовь к небесам, а любовь есть небесное блаженство на земле, где его идол — «женщина-космогония» — есть его истина. Героическая страсть, возведённая до трагической высоты, стала ос-

³² Н.А. Бердеев: *Мирозерцание Достоевского*. Москва 2006, с. 87—88.

новным содержанием творчества поэта. Она и была тем оружием, которым он боролся с «малой любовью», с «дачными страстями». Это его норма *«трансцендентной любви»*, возвышающая автора над общим стандартом и характеризующая его, как «поэта здоровой целомудренной страсти»³³, который, благодаря «аду» смог прикоснуться к «небу».

³³ <http://www.litmir.net> (2.11.2013).

O cygańskiej duszy, czyli artyści w opowiadaniach Aleksandra Kuprina

Nel Bielniak

ABSTRACT: Prevalent at the turn of the 19th and 20th centuries, the theme of the artist and art found its reflection in stories by Aleksandr Kuprin. The present article narrows down our examination of the theme solely to painters, sculptors, and representatives of the world of music, as their example allows one to observe a certain division in the artistic community.

When portraying painters and sculptors, the prosaist mainly focuses on the psychology of his characters, and their motivation; he depicts the characters' struggles with the reality around them, as well as their alienation and asceticism.

However, while delineating the profiles of musicians and singers, the writer also takes notice of their appearance, which constitutes one of the aspects of self-creation in response to the then expectations, as well as of their spoilt, vain, and hedonistic lifestyle.

KEY WORDS: artist, audience, work of art, fame, lifestyle

Kim jest artysta czy też jaki być powinien; czy jest jednostką wybitną, znacznie wyrastającą ponad przeciętny poziom człowieczeństwa, czy tylko rzemieślnikiem; jaka jest jego rola w społeczeństwie; jakie są motywy jego twórczości; jak wyglądają jego relacje z odbiorcą; czy — lub może na czyj użytek oraz dlaczego — kreuje on swój wizerunek? To tylko część pytań, które zdają się nurtować ludzkość od zarania istnienia sztuki. Poczynając od starożytności do chwili obecnej, próbują na nie udzielić odpowiedzi przedstawiciele różnych dziedzin nauki i kultury: filozofowie, estetycy, historycy sztuki, krytycy, literaturoznawcy, malarze, pisarze *etc.* Proponują oni własne, nierzadko opozycyjne rozwiązania, które uzależnione są od ogółu panujących w danym okresie warunków tak kulturowych, jak i społeczno-politycznych¹.

¹ Zob. M. Gołaszewska: *Kim jest artysta?*. Warszawa 1986; M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 2001; *Wizerunek artysty. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*. Red. M. Kitowska-Łysiak, P. Kosiewski. Lublin 1996.

Na przestrzeni wieków wielokrotnie zmienia się zarówno samo znaczenie terminu „artysta” oraz „twórca”, jak i pozycja jednostki wytwarzającej dzieła sztuki. Niemniej jednak można zaobserwować dwie przeciwstawne tendencje: eksponowanie wyjątkowości sztuki i artysty oraz traktowanie go jak zwykłego człowieka. Hezjod w swoich pismach stawiał poetę na równi z mędrcem, zaś sofisci widzieli w malarzach i poetach ludzi wywołujących iluzję, ułudę. Platon natomiast wyraźnie rozgraniczał twórców na dwie grupy: w jego przekonaniu poeci byli wieszczami, a malarze, rzeźbiarze i architekci — wyłącznie rzemieślnikami. Tymczasem kultura hellenistyczna akcentowała znaczenie wyobraźni przy tworzeniu sztuki. W wiekach średnich uwidoczniło się tzw. „służebne” rozumienie artysty, służył on bowiem Bogu, władcy oraz odpowiadał na potrzeby społeczeństwa.

Mimo iż takie postrzeganie artysty utrzymało się jeszcze do XIX wieku, już w odrodzeniu mamy do czynienia z jego nobilitacją. Jeden z wybitnych przedstawicieli renesansu, Leonardo da Vinci, utrzymywał na przykład, że umysł malarza pokrewny jest umysłowi boskiemu. Jednakże kult geniusza, jednostki nieprzeciętnej, pojętej jako wszechwładna potęga, został wykreowany przez romantyków, którzy stworzyli mit poety-wieszcza, poety-proroka. Doprowadziło to do rozdziewu między indywidualizmem artystów a nie dorównującą im na płaszczyźnie świadomości artystycznej resztą społeczeństwa. Odmienne stanowisko zajęli teoretycy pozytywizmu, którzy wyznaczali artyście niewielką rolę, starając się sprowadzić sztukę wyłącznie do sfery życia codziennego i użyteczności publicznej. Niemniej ideały sztuki romantycznej okazały się trwałe także w tym okresie, by odrodzić się ze wzmożoną siłą na przełomie XIX i XX wieku. Typowa dla tego czasu dyferencjacja przejawiała się między innymi w gloryfikowaniu artysty i umacnianiu się autorytetu sztuki przy jednoczesnym wzroście automatyzacji życia społecznego. Niezgoda na bycie częścią takiej rzeczywistości, opozycja wobec odbiorcy oraz pragnienie wyodrębnienia się ze zautomatyzowanej masy ludzkiej wyznaczyły ówczesnemu artyście-twórcy poczworną rolę: Boga-ofiary-clowna-psychopaty².

Zawarta w powyższej formule heterogeniczność wizerunku artysty pobudzała wyobraźnię wielu twórców. Za ilustrację może tu posłużyć powieść *Sceny z życia cyganerii* (*Scènes de la vie de bohème*, 1851) Henriego Murgera. Zaproponowana przez przedstawiciela paryskiej bohemy nieco wyidealizowana,

² M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 6—10; M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: Idem: *Symbolizm i symbolika...*, s. 289—308; Е.А. Луткова: *Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков*. Кемерово 2008, ss. 256, wersja elektroniczna: <http://www.dissercat.com/content/zhivopis-v-estetike-i-khudozhestvennom-tvorchestve-russkikh-romantikov> [dostęp: 22.03.2015]. М.А. Таврина: *Образ героя-творца в русской романтической прозе 30-х годов XIX века*. „Вестник Томского государственного педагогического университета” 2012, № 9 (124), s. 110—116, wersja elektroniczna: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-geroya-tvortsa-v-russkoy-romanticheskoy-proze-30-h-godov-xix-veka> [dostęp: 19.03.2015].

melancholijna deskrypcja życia młodych artystów przyczyniła się zarówno do ugruntowania romantycznego mitu niezawisłego artysty, jak i natchnęła kolejnych twórców. Z inspiracji powieścią Murgera powstały dwie jednobrzmiące opery włoskich kompozytorów: *Cyganeria (La Bohème)* Giacomo Pucciniego ukazała się w 1896 roku, zaś dzieło Ruggiera Leoncavalla — rok później. Na rosyjskim gruncie szeroko pojęty temat artysty i sztuki także silnie zaznaczył swoją obecność. Poczynając od lat dwudziestych XIX wieku, refleksja nad pięknem i istotą twórczości zaczyna zajmować niezwykle istotne miejsce w utworach romantyków. Świadczą o tym między innymi takie tytuły jak *Ostatni kwartet Beethovena (Последний квартет Бетховена, 1830)* i *Improwizator (Импровизатор, 1933)* Władimira Odojewskiego, *Artysta malarz (Живописец, 1833)* i *Abbadonna (Аббадонна, 1834)* Nikołaja Polewoja, *Noce egipskie (Египетские ночи, 1835)* Aleksandra Puszkina czy *Portret (Портрет, 1835)* Nikołaja Gogola. W drugiej połowie XIX wieku rozważania o sztuce odnajdujemy między innymi w utworach *Artyści (Художники, 1879)* i *Nadieżda Nikołajewna (Надежда Николаевна, 1885)* Wsiewołoda Garszyna, *Aniuta (Анюта, 1886)* i *Mewa (Чайка, 1896)* Antona Czechowa czy *Leonardo da Vinci. Zmartwychwstanie bogów (Воскресение богу. Леонардо да Винчи, 1899—1900)* Dmitrija Mierieżkowskiego, który kontynuuje swoje zainteresowania także w czasie emigracji, kiedy to powstaje esej biograficzny *Dante (Данте, 1939)*. Do tematu osobowości twórczej i jej dokonań nawiązują także inni pisarze-emigranci, między innymi Vladimir Nabokov i Mark Ałdanow³.

³ Zob. В.В. Бычков: *Эстетика Дмитрия Мережковского: между традицией и новаторством*. „Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда” 2006, Вып. 2. ИФ РАН, s. 79—106, wersja elektroniczna: <http://iph.ras.ru/page49224200.htm> [dostęp: 22.03.2015]; *Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века. Сборник произведений*. Сост. авт. коммент. А.А. Карпов, авт. вступ. ст. В.М. Маркович. Ленинград 1989, ss. 560; М.Н. Копасова: *Некоторые особенности создания образа героя-творца в прозе В. Набокова*. „Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского” 2008, № 3, s. 282—287, wersja elektroniczna: <http://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-osobennosti-sozdaniya-obraza-geroya-tvortsav-proze-v-nabokova> [dostęp: 21.03.2015]; Н.О. Кулишкина: *Образ художника в прозе Н.А. Полевого («Живописец», «Рассказ о красноглазом музыканте»*. „Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена” 2012, № 150, s. 49—54, wersja elektroniczna: <http://cyberleninka.ru/article/n/obraz-hudozhnika-v-proze-n-a-polevogo-zhivopisets-rasskaz-o-krasnoglazom-muzykante> [dostęp: 20.03.2015]; М. Нике: *«Венецианка» Набокова, или Чары искусства*. „Звезда” 2000, s. 201—205; Ю.А. Орлова: *Идейно-тематическое своеобразие повести М. Алданова «Бельведерский торс»*. „Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке” 2013, № 4 (24), s. 81—85, wersja elektroniczna: <http://cyberleninka.ru/article/n/idejno-tematicheskoe-svoeobrazie-povesti-m-aldanova-belvederskiy-tors> [dostęp: 19.03.2015]; М.А. Таврина: *Образ героя-творца...*, s. 110—116; М.Н. Цверова: *Основные мотивы творчества В. Набокова в рассказе «Венецианка»*. „Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского” 2009, № 6 (2), s. 130—133, wersja elektroniczna <http://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-motivy-tvorches-tva-v-nabokova-v-rasskaze-venetsianka> [dostęp: 22.03.2015].

W tę tradycję wpisuje się także Aleksandr Kuprin (1870—1938), pisarz tworzący na styku stuleci. Karty jego utworów zapełniają bowiem liczne opisy przedstawicieli środowiska artystycznego⁴. Oprócz pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, śpiewaków, skrzypków czy kompozytorów spotykamy w nich także portrety artystów cyrku i teatru. Tak znacząca reprezentacja ludzi sztuki w opowiadaniach autora *Sulamitki* wynikała zarówno ze szczególnego zainteresowania, jakie budził wówczas świat cyganerii, jak i z niekonwencjonalnego stylu życia samego Kuprina. Spośród nieprzebranego grona jego bardziej lub mniej znanych przyjaciół i znajomych można wymienić ludzi pióra (Fiodor Batuszkow, Andriej Bieły, Iwan Bunin, Anton Czechow, Maksym Gorki, Izabella Griniewska, Władimir Korolenko, Skitalec, Nadieżda Teffi, Akim Wołyński i in.), malarzy (Kyriak Konstandi, Nikołaj Kuzniecowa, Ilja Riepin, Piotr Trojanski i in.), artystów estrady i teatru (Fiodor Szalapin, Aleksandr Zakusznik i in.) oraz artystów cyrkowych (Giacomo Cireni, Anatolij Durow, Iwan Poddubny, Iwan Zaikin i in.)⁵. Nie należy wszakże zapominać, że prozaik równie chętnie spędzał czas z wybitnymi osobistościami, jak i przedstawicielami półświatka. O nieszablonowym, często wręcz aroganckim zachowaniu Kuprina, skłonnego do żartów i złośliwości, a także nie stroniącego od kieliszka i podejrzanego towarzystwa, piszą w swoich wspomnieniach autor *Wsi*, Korniej Czukowski i Jewsiej Aspiz⁶. Uzasadnione wydaje się tu sięgnięcie po dłuższy *passus* ze wspominków bałakławskiego felczera, w którym zawarty został opis symptomatycznego dla autora *Pojedyнку* ekstrawaganckiego sposobu bycia:

Куприн, у которого привычка к кутежам укоренилась еще со времени его офицерской службы, был втянут в кутиащие круги богемы. Большую «известность» имел тогда фешенебельный ресторан «Вена», где обычно собирались писатели, известные адвокаты и т. д. Был и более дешевый литературный кабачок «Давыдка». Этот ресторан стал резиденцией Куприна, его третьей и наиболее часто посещаемой квартирой, куда, как говорили, направляли даже корреспонденцию на его имя.

Один раз я решил заглянуть туда и нашел Куприна в окружении каких-то странных людей, напоминавших персонажей Достоевского. «Благородные», но опустившиеся

⁴ Fakt ten nie umknął uwadze badaczy. Zob. D. Szyba: *Wizerunek artysty w opowiadaniach Aleksandra Kuprina*. „Przegląd Rusycystyczny” 2007, z. 2 (118), s. 20—31; D. Szymonik: *Etos piękna w twórczości artystycznej Aleksandra Kuprina*. „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2012, T. XII, s. 185—198. Pierwsza z badaczek postawiła przed sobą zadanie przeanalizowania w artykule całego środowiska artystycznego przedstawionego w twórczości Kuprina bez pominięcia żadnej grupy. Druga natomiast na marginesie przemyśleń dotyczących szeroko rozumianej „wartości artystycznej”, której elementem składowym jest wieloznaczne pojęcie „piękna”, zawarła w swoim tekście rozważania na temat nieprzemijającej wartości sztuki.

⁵ Zob. К. Чуковский: *Куприн*. W: *Встречи с писателем. А.И. Куприн*. Сост. Н.Н. Светловская, Т.С. Пиче-оол. Москва 1997, s. 132—143.

⁶ И. Бунин: *Куприн*. W: *Idem: Полное собрание сочинений в XIII томах*. Т. 9. Москва 2006, s. 98—103; К. Чуковский: *Куприн...*, s. 131—138; Е. Аспиз: *С А.И. Куприным в Даниловском*. «Литературная Вологда» 1959, № 5. http://www.booksite.ru/usadba_new/bat/8_27.htm [data dostępu: 03.01.2015].

лица, не то чиновник, не то ходатай по судебным делам, «погибшие таланты»... Там же слонялись сотрудники бульварных газет, которые тут же писали статьи и составляли сенсационную хронику. Куприн среди них был законодатель и бог. По-видимому, многие и угощались на его счет. Обращался он с ними бесцеремонно и даже деспотически⁷.

W niniejszym tekście zawężymy nasze rozważania wyłącznie do artystów pędzla i dłuta oraz przedstawicieli świata muzyki, ponieważ w opowiadaniach prozaika można zaobserwować swego rodzaju polaryzację środowiska artystycznego, która uwidacznia się zwłaszcza w charakterystykach tych dwóch grup twórców. Przy portretowaniu malarzy i rzeźbiarzy Kуприн skupia się głównie na psychologii postaci, eksponuje świat wewnętrzny i motywacje ich działań, ukazuje zmagania bohaterów z otaczającą rzeczywistością lub ich uwikłanie w skomplikowane relacje z odbiorcami. Opisy wyglądu zewnętrznego służą jedynie podkreśleniu warunków socjalno-bytowych, w jakich żyją i tworzą, lub wytrwałości w dążeniu do osiągnięcia celu, jakim jest stworzenie arcydzieła. Kreśląc sylwetki artystów muzyków pisarz inaczej rozkłada akcenty. Nierzadko podkreśla fakt, że ich pyszne wizerunki są po prostu autokreacją, skutecznie odpowiadającą na oczekiwania społeczeństwa wobec artysty; w swoich utworach porusza on także kwestię interakcji ludzi sztuki z publicznością.

Kuprinowscy artyści plastycy przekonani są o wyjątkowym znaczeniu sztuki w życiu duchowym jednostki. Pozwala ona bowiem zbliżyć się do wyższych prawd bytu, uchylić rąbka tajemnicy istnienia, które są niedostępne dla innych sposobów poznania. Daje to człowiekowi możliwość rewizji dotychczasowych wartości oraz nowego spojrzenia na siebie i otaczający świat, jednakże społeczeństwo nie tylko nie jest na to gotowe, lecz stara się narzucić twórcy swoje gusta i upodobania, ponadto nagradza go lub odmawia mu poklasku. Sprawia to, że artysta popada w trudną zależność. Gdy ulega naciskom — publiczność go wielbi, gdy zaś nie zgadza się jej podporządkować — staje się wyrzutkiem, a jego prawdziwy talent często zostaje niezauważony. Uświadomienie sobie przez artystę tych niełatwych filiacji łączących go z odbiorcami, zrozumienie własnej rangi, ale i ogromnej odpowiedzialności, prawie zawsze czyni z niego postać tragiczną.

Tacy właśnie są bohaterowie opowiadań *Psyche* (*Психея*, 1892), *Szaleństwo* (*Безумие*, 1894) i *Zmarnowany talent* (*Погубившая сила*, 1900). Przekonani o swoim oryginalnym i wielkim talencie, postulują wolność sztuki i nieugięte trwają przy swoich poglądach, dlatego też wybierają samotniczy i surowy tryb życia, to bowiem, w ich mniemaniu, predysponuje ich do stworzenia dzieła doskonałego. Takie zachowanie nie jest bynajmniej wymysłem bohaterów Kuprina. Wyrzeczenie się przyjemności, unikanie towarzystwa ludzi i dyscyplina

⁷ Е. Аспиз: *С А.И. Куприным в Даниловском...*

wewnętrzna cechowały wielu wybitnych twórców. Żyjący współcześnie z Michałem Aniołem Ascanio Condivi pisze:

W życiu swoim był [on, tj. Michał Anioł — N.B.] bardzo wstrzemięźliwy i używał pożywienia raczej z konieczności niż dla przyjemności, głównie wówczas, gdy był oddany pracy; w którym to czasie najczęściej zadawał się kawałkiem chleba, spożywając go w trakcie roboty⁸.

Natomiast wśród wielu rad, których autor *Mony Lisy* udziela twórcom, znalazła się następująca:

Izby pomyślność nie psuła pomyślności ducha, powinien malarz czy rysownik być samotny, a zwłaszcza, jeśli oddaje się badaniom i rozważaniom, które ukazując się ustawicznie oczom, dostarczają pamięci materiału, by go wiernie zachował⁹.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem takiej postawy jest bohater *Zmarłowanego talentu*. Iljin już w trakcie nauki w Akademii Sztuk Pięknych uchodził za postać niemal legendarną, zarówno wśród studentów, jak i profesorów. Kiedy inni w Akademii naśladowali wielkich mistrzów, on wypracował swój własny, niekonwencjonalny, świeży styl. Iljin wyraźnie wyróżniał się ze środowiska żaków, miast bowiem oddawać się przyjemnościom, prowadził ascetyczny tryb życia i poświęcał się wyłącznie pracy. Przeświadczony o nieprzeciętnych uzdolnieniach, niemalże w ekstazycznym uniesieniu doskonalił swoje umiejętności. Nie szedł na żadne kompromisy, nie uznawał chałtur, gdyż w jego przekonaniu były one równoznaczne z profanacją sztuki. Silna osobowość młodego twórcy, jego wyjątkowość i determinacja w dążeniu do celu sprawiły, że wyobcowanie Iljina nie raziło jego spontanicznych i beztroskich kolegów:

Но к Ильину, к его аскетическому образу жизни, к его изумительному трудолюбию, к его отчужденности от безалаберной художнической богемы все относились с внимательным почтением. Чувствовалось, что он не хочет разбрасывать даром своих огромных сил, а посвящает их исключительно на служение искусству¹⁰.

Recz jasna, życie pełne wyrzeczeń i niedostatku nie zawsze wynika ze świadomego wyboru bohaterów. Głód, chłód i ubóstwo są nieodłącznymi atrybutami egzystencji wielu, zwłaszcza początkujących, artystów, o czym możemy przekonać się czytając opowiadania *Bajka* (*Сказка*, 1896) i *Przyjaciele* (*Друзья*, 1896). Bohater pierwszego utworu, znany, ceniony i żyjący w dostatku malarz, wspomina minione czasy i dochodzi do wniosku, że koleje jego losu przypominają fabułę bajki. Przed dwunastu laty był biedny i nikt w niego nie wierzył,

⁸ A. Condivi: *Żywot Michała Anioła*. W: M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 71.

⁹ L. da Vinci: *Wybór pism*. W: M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 75.

¹⁰ А.И. Куприн: *Погибшая сила*. W: И д е м: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 2. Москва 1971, s. 453.

wtedy jednak spotkał Lidie — dużo młodszą, piękną, mądrą, otoczoną wianuszkiem wielbicieli. To ona pierwsza wyciągnęła do niego rękę i podtrzymywała na duchu w trudnych chwilach, gdy nie radził sobie z nieżyczliwością i nędzą. Natomiast w drugim utworze Kuprin kreśli sylwetki dwóch utalentowanych studentów malarstwa, którzy by przetrwać, zmuszeni są zastawiać ubrania w lombardzie. Wasia i Fiedia mieszkają w nieogrzewanym pokoju, a brak jedzenia rekompensują sobie imaginując wymyślne dania:

- А на закуску чего-нибудь соленького... икорки, например, зернистой... знаете, этак на нее лимончиком слегка накапать... очень вкусно... не правда ли?...
- Балычку бы осетрового... — вставил Васька, глотая слюну.
- Прекрасно. Потом сырком побалуемся... свежим... что со слезою бывает... Затем... затем... затем, знаешь что?
- Что? — спросил Васька, поворачиваясь к товарищу лицом.
- Затем съедим устриц десяточка по полтора и к ним шабли...¹¹

To właśnie wspomniana tu bogata wyobraźnia czyni Kuprinowskich artystów artystami. W wypadku rzeźbiarzy i malarzy niezwykle istotne jest sensualne doświadczanie świata. Chłonąc rzeczywistość wszystkimi zmysłami, wnikliwie przyglądając się otoczeniu i zachowując w pamięci spostrzeżenia, które stają się później nierzadko źródłem inspiracji, zdają się oni iść za radą twórcy *Ostatniej Wieczery*. „Умысл мalarza — przekonuje da Vinci — winien ustawicznie przechodzić tyle zmian treści, ile jest kształtów rzeczy godnych uwagi, które ukazują się przed nim, powinien wstrzymać krok przed nimi i notować je, i stosować do nich reguły, rozważając miejsce i okoliczności, światła i cienie”¹². Obserwowanie ulicznej krzątaniny o każdej porze dnia lub roku sprawia przyjemność między innymi Sawinowowi ze wzmiankowanego *Zmarnowanego talentu*. Malarz przy każdej okazji delektuje się feerią miejskich kolorów, dźwięków i zapachów, a także stara się wyszukiwać prawdziwe perełki, pobudzające twórczą fantazję: urokliwy zaułek, intrygującą budowlę czy pełną ekspresji scenkę obyczajową:

Он любил кровавый и безветренный закат солнца после студеного зимнего дня, когда здания фантастически тонут в легкой сизой дымке, пронзительно визжат полозья и дым из труб идет, не колеблясь, прямо вверх густым белым столбом; любил большие улицы в жаркие летние праздничные дни, с нарядной толпой, с яркой пестротой женских туалетов, с морем раскрытых цветных зонтиков, насквозь пронизанных солнечным светом и теплом; [...] любил ранним летним утром забраться на рынок и любоваться на груды сочной мокрой зелени с ее острыми, пронзительными и приятными запахами, на свежие лица торговков, на мелочную и живую базарную суету; любил среди кипучего городского водоворота неожиданно отыскать тихий архаический переулочек, уединенную старинную церковь, поросшую влажным мхом, или натолкнуться на яркую, полную движения народную сцену¹³.

¹¹ А.И. Куприн: *Друзья*. W: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 2..., s. 62.

¹² L. da Vinci: *Wybór pism*. W: M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 76.

¹³ А.И. Куприн: *Погибшая сила...*, s. 448—449.

Zaprezentowani w utworach autora *Jamy* artyści plastycy obdarzeni są szeroką gamą najczęściej ambiwalentnych cech charakteru. Są to jednostki o otwartym umyśle, błyskotliwe, bystre, bezpośrednie, przenikliwe i jednocześnie egotyczne, ekscentryczne, rozkojarzone, nie przystosowane do życia, niedbałe i niepunktualne. Na ogół, jak bohaterowie *Zmarnowanego talentu czy Bajki*, są życzliwie nastawieni do swoich kolegów po fachu. Iljin dostrzega bowiem niezwykle talent Sawinowa i chyli przed nim czoła, natomiast Chołszczewnikow z drugiego utworu nie tylko nie odczuwa zawiści ani zagrożenia typowych dla artystycznego środowiska, lecz wręcz przeciwnie — chętnie dzieli się wiedzą ze swoim uczniem i jest dumny z jego osiągnięć. Uwagi o „зависти, столь свойственной бурной и вульгарной среде художников” pojawiają się z rzadka, przeważnie na marginesie innych rozważań pomieszczonych w *Bajce*. Nieco więcej miejsca prozaik poświęca tej kwestii w opowiadaniu *Obraz (Картина, 1895)*. Widok znakomitego dzieła sprawia, że bohater utworu, ksiązę Andriej, nie jest w stanie zapanować nad targającymi nim silnymi, przeciwstawnymi emocjami, mimo że tytułowy obraz wyszedł spod pędzla jego najlepszego przyjaciela. Andriej tygodniami wystaje przed sztalugami, sycąc wzrok niezwykle wyobrażeniem świętej Barbary przemywającej rany trędowatemu, jednocześnie dusząc w sobie gniew i złość — ma on bowiem świadomość, że sam już nigdy nie będzie tworzyć. Niemożność doścignięcia ideału doprowadza go niemal do szaleństwa, dlatego też w chwili niepoczytalności niszczy genialny portret.

Jeśli w temperamencie oraz usposobieniu Kuprinowskich malarzy i rzeźbiarzy dostrzec można swego rodzaju różnorodność, to w opisach ich powierzchowności dominują zbliżone wyróżniki. Autor często podkreśla ascetyczne cechy w ich wyglądzie, uwydatnia, że są wåtli i niepozorni z natury. Związane z przepracowaniem wyczerpanie i wyniszczenie organizmu pozostawia również piętno na ich fizjonomii: mają oni blade, wychudłe twarze o wystających kościach policzkowych i zapadnięte, pokrażone oczy. Tak oto prozaik przedstawia Sawinowa, którego duszę przepelniają radosna duma i zachwyt usatysfakcjonowanego swoim dziełem twórcy:

Теперь он со своими длинными, небрежно откинутыми назад волосами, с бледными, плотно сжатыми губами на худом аскетическом лице как нельзя больше походил на одного из тех средневековых монахов-художников, которые создавали бессмертные произведения в тишине своих скромных келий, вдохновляясь только горячей верой в бога и бесхитростной любовью к искусству и не оставляя потомству даже инициалов своих имен¹⁴.

Bohaterowie Kuprina wkładają w pracę całe serce i wszystkie siły, marzą bowiem o stworzeniu dzieła idealnego o wielkiej sile oddziaływania, w którym mogliby zawrzeć boski geniusz, jakim są obdarzeni. Często zamysł arcydzieła,

¹⁴ А.И. Куприн: *Погибшая сила...*, s. 447—448.

zrodzony w umyśle lub ujrzany we śnie, pielęgnują całymi latami, doskonaląc w myślach i czekając na odpowiedni moment, by go urzeczywistnić. Dodatkowo napędza ich pragnienie zdobycia sławy, nie chodzi im jednak o chwilowy rozgłos, który można zyskać, dostosowując się do panujących trendów, lecz o sławę wieczną, którą artysta może osiągnąć jedynie poprzez zapewnienie dziełu maksymalnej doskonałości oraz wyposażenie go w wartości najwyższe. Przeznaczeniem takiego artystycznego tworu jest ukazanie istoty świata rzeczywistego, ukrytego poza pozorem i ułudą, wyeksplikowanie jego tragizmu, komizmu, poetyczności, wzniosłości, piękna oraz brzydoty¹⁵. Bohater *Szaleństwa*, pragnący uwiecznić na płótnie stale zaprzątąjąca mu umysł wizję wampirycznej kochanki ze snów, konstatuje:

O! Если бы мне удалось передать на полотне то, что уже давно овладело моими грезами и снами! Мне кажется, что если бы кто-нибудь сумел всю мощь, все напряжение таланта вылить в одном произведении, — он навеки обессмертил бы свое имя. Но возможно ли это для человека?...¹⁶

Ostatecznie udaje mu się zrealizować *idée fixe*, podobnie jak rzeźbiarzowi z *Psyche* i Sawinowowi. Jednak bohaterowie dwóch pierwszych utworów płacą za spełnienie marzeń wysoką cenę. Wycieńczenie fizyczne i przeciążenie układu nerwowego doprowadza ich do pomieszania zmysłów. Tylko bohaterowi *Zmarnowanego talentu* dane jest cieszyć się swoim dokonaniem. Z pietyzmem i niedowierzaniem, że potrafił nadać realny kształt niezwykle mu conceptowi, podziwia malowidło Matki Boskiej z dzieciątkiem, emanujące surowym i czystym pięknem, którego swoiste dopełnienie stanowi królewski wystrój świątyni.

W analizowanych tu utworach odnaleźć można szereg sformułowań, takich jak: „религиозный экстаз”, „присутствие неведомого бога”, „божественное произведение” czy „священное упоение”, które bezpośrednio odsyłają nas do sfery religijno-kultowej, wpisując się tym samym w popularne na przełomie wieków koncepcje, traktujące o uprzywilejowanej roli artysty. Jednocześnie jednak postrzeganie sztuki jako bardziej elitarnego stopnia wtajemniczenia, a twórcy jako kogoś wyjątkowego i zdolnego do aktu kreacyjnego, pozwala widzieć w artyście tzw. przypadek graniczny. W dążeniu do niepowtarzalności balansuje on bowiem na granicy, której człowiek nie może bezkarnie przekroczyć, w swej osobowości twórczej narusza normę, lawirując pomiędzy zdrowiem a chorobą psychiczną¹⁷. Artysta rozumie zatem i widzi więcej niż przeciętny zjadacz chleba, ale jest to jednocześnie źródłem rozdźwięku między nim a społeczeństwem, a także dodatkowym czynnikiem, sprzyjającym wyalienowaniu twórcy. Rzeź-

¹⁵ Zob. M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 31, 33, 56.

¹⁶ А.И. Куприн: *Безумие*. W: Idem: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1..., s. 230.

¹⁷ Zob. M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 51; M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara...*, s. 292—293, 302—308.

biarz z opowiadania *Psyche* wprost artykułuje myśl o szeroko rozpowszechnionym w społecznej świadomości stereotypie, swoistym imperatywie nakazującym ludziom utożsamiać artystów z pomyłkami, natomiast bohater *Marabuta* (*Маpaбy*, 1909) posuwa się w swych rozważaniach dalej. Uważa on bowiem, że takiemu szablonowemu wyobrażeniu, zrodzonemu z przeświadczenia o bliskości geniuszu i obłąkania, podlegają wszystkie jednostki wybitne wyrastające ponad przeciętność: nowatorzy, wynalazcy, ludzie nauki, filozofowie czy prorocy.

Anachoretyzm i eskapizm bohaterów Kuprina umożliwia im wprawdzie tworzenie dzieł wybitnych, może jednak, jak wiemy, doprowadzić ich także do zguby. Implikacją ogromnej pasji i żarliwości, z jaką oddają się pracy bohaterowie utworów *Psyche* i *Szaleństwo*, są aberracje psychiczne. W wypadku Iljina mamy do czynienia z inną sytuacją. Podczas pobytu we Włoszech malarz, unikający do tej pory wszelkich pokus i hołdujący ascetycznym zasadom, poznaje rozwiązłą mężatkę i pogrąża się bez reszty w patologicznym związku z nieczułą i niemoralną rodaczką. Zdaje on sobie sprawę z jej zepsucia, mimo to nie może o niej zapomnieć i jeździ za nią po całej Europie. Rezultatem destruktywnej fascynacji piękną, lecz złą kobietą są poniżenie, upodlenie, alkoholizm, a przede wszystkim zdrada wysokich ideałów. W szalonej pogoni za pieniędzmi, które tak bardzo ceni sobie kochanka, Iljin zaczyna malować na zamówienie, podporządkowując się całkowicie woli zleceniodawców. Warto tu zwrócić uwagę, że Kuprin kreśląc portret frywolnej mężatki, po raz kolejny odwołuje się do motywów popularnych w sztuce przełomu XIX i XX wieku. Kobiety takie jak ona, rudowłose i gibkie, były przecież natchnieniem prerafaelitów i Gustava Klimta:

И поглядела на меня. Знаете, Иван Григорьевич, — странная вещь: я лицо ее совершенно — ну, совсем-таки забыл, и никак не могу его себе представить, даже не знаю, была ли она дурна или хороша собою, а этот взгляд вот как теперь вижу. Бесстыжий, понимаете ли, открыто бесстыжий, и хищный, и насмешливый, и манящий, до безумия манящий. И вся она, как вино, бросилась мне в голову со своим змеиным телом, с рыжими волосами, с каким-то пряным запахом духов. И почувствовал я, что с этого момента «кончено мое земное странствие...»¹⁸.

Dla większości omawianych tu artystów plastyków typowe są wyobcowanie i wyrzeczenie się przyjemności. O wesołej i beztroskiej malarskiej, jak i rzeźbiarskiej braci prozaik wspomina tylko *en passant*. Natomiast znaczna część zobrazowanego w jego utworach środowiska muzyków preferuje hedonistyczny styl życia i chętnie otacza się tłumem wielbicieli. Wyjątek stanowią przedstawieni w opowiadaniu *Tapet* (*Танеп*, 1900) słynni rosyjscy kompozytorzy i pianiści — Siergiej Taniejew i Anton Rubinstein. Taniejew został wprowadzony do utworu jako nieśmiały, lecz dumny Jurij Azagarow. Niezwykły talent chudego czternastolatka o twardym i mądrym spojrzeniu poważnych, szarych oczu do-

¹⁸ А.И. Куприн: *Погибшая сила...*, s. 458.

strzeżę ukazany pod własnym nazwiskiem autor opery *Demon*. Rysując postać Rubinsteina Kuprin akcentuje jego władczy, dostoyny sposób bycia oraz poczucie godności osobistej. Zaznaczmy tu tylko, że monarchistyczno-arystokratyczne analogie są także rezultatem wspomnianego wcześniej przeświadczenia o uprzywilejowaniu i wyjątkowości artystów.

Tymczasem bohaterów opowiadań *Straszna chwila* (*Страшная минута*, 1895), *Czary* (*Чары*, 1897) i *Kaprys* (*Каприз*, 1897) charakteryzują miłość własna, wygodnictwo, niefrasobliwość, pogoń za doraźną sławą, olbrzymie ambicje czy dopasowywanie się do ogólnie akceptowanych trendów. Są oni pewni siebie, świadomi własnej atrakcyjności oraz faktu, że są ubóstwiani zarówno przez płę przeciwną, jak i publiczność w ogóle. W utworach tych prozaik poświęca sporo miejsca opisom wyglądu zewnętrznego postaci, prezencja bowiem odgrywa niezwykle istotną rolę w ich kontaktach z odbiorcami sztuki. Śpiewak Rzewski ze *Strasznej chwili* i bezimienny skrzypek z *Czarów* to wysocy, przystojni bruneci, zaś bohaterka *Kaprysu* to piękna, powabna, odziana w śmiałą suknię francuska śpiewaczka operowa. Tak oto odmalowany został Rzewski:

Следом за ним шел легкой самоуверенной походкой очень высокий, стройный и сильный на вид господин лет тридцати с лишком. Он был красив эффектной, сразу бросающейся в глаза красотой смуглого брюнета, выхолненного, здорового, самонадеянного, с темными глазами, влажными и дерзкими, с яркими чувственными губами под небольшими красивыми черными усами: трафарет итальянского красавца¹⁹.

To właśnie połączenie urody artystów, ich uwodzicielskich spojrzeń ze zmysłowym głosem lub oryginalnymi dźwiękami, które wyczarowują z instrumentów, zdaje się mieć niezwykle wpływ na audytorium. Muzyka w ich wykonaniu ma ogromną moc oddziaływania na słuchaczy, potrafi zbudzić uspione namiętności i ukryte pragnienia, dlatego też Henrietta Ducreux zawsze otoczona jest wianuszkami zakochanych, gotowych spełniać każdą jej zachciankę wielbicieli, a śpiewakowi i skrzypkowi kobiety nie są w stanie się oprzeć, skłonne poświęcić nawet rodzinne szczęście. Nie można oczywiście trywializować siły przeżyć estetycznych, które potrafią wzbudzić ci artyści. Doznania, których dostarczają odbiorcom, nierzadko rozwijają wyobraźnię tych ostatnich, wzbogacają ją nowymi skojarzeniami i wizjami, mogą też stać się epizodem, który zmieni bieg ich życia²⁰. Do prawdziwie głębokiego i intensywnego odbioru wrażeń estetycznych zdolny jest Aleksiej z *Kaprysu*, prawdziwy meloman o wysublimowanym guście, przeżywający muzykę całym swym jestestwem:

Алексей Сумилов, студент-медик II курса, стоял, прислонившись к боковой колонне, и слушал с закрытыми глазами пение, нежно и властно раздававшееся с эстрады. Он

¹⁹ А.И. Куприн: *Страшная минута*. W: I d e m: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 2..., s. 192.

²⁰ M. Gołas z e w s k a: *Kim jest...*, s. 36.

любил музыку какой-то удивительной, болезненно-страстной любовью, ощущая ее не только ушами, но всем телом, всеми нервами, всей своею душой... И теперь каждый звук чудного голоса проникал в самую глубь его существа и отзывался там такой сладкой дрожью, что Алексею мгновениями казалось, будто эти звуки раздаются в его собственной груди²¹.

Niemniej jednak ludzie potrafiący podarować tak silne wzruszenia i emocje bywają często próżni i płytki. Dzieje się tak dlatego, jak konstatuje Georg Hegel, że muzyka wymaga od świadomości artysty niewiele albo wręcz żadnej treści duchowej. Z tej racji talent muzyczny daje o sobie znać z reguły w najmłodszych latach i bardzo wczesnie potrafi rozwinąć się do niezwykle wysokiego poziomu, zanim jednostka nabierze doświadczenia życiowego. W związku z tym nierzadko mamy do czynienia z wyjątkowym wirtuozostwem w kompozycji muzycznej lub w wykonaniu utworów muzycznych, któremu towarzyszy wyraźne ubóstwo ducha i charakteru²². Uosobieniem tej tezy jest Henrietta. Bohaterka obdarzona została wprawdzie wspaniałym głosem i cudownym ciałem, ale jednocześnie jest ona bezduszna, zła i egoistyczna. Na próżno by szukać w niej uduchowienia czy wzniosłości. Ducreux za wszelką cenę dąży wyłącznie do spełniania swych zachcianek, co w rezultacie kończy się tragicznie. Doświadczona *femme fatale* uwodzi Sumiłowa, którego świeżość i niewinność tyle ją rozbawiły, co urzekły, po czym przestaje się nim interesować. Co więcej, spotyka się z kolejnymi faworytami i szydzi z jego miłosnych wyznań, dlatego też zrozpaczony młodzieniec zabija wyrachowaną kochankę i popełnia samobójstwo.

W opowiadaniu *Czary* Kuprin podnosi ponadto dwie istotne kwestie, które łączą się ze sobą. Prozaik porusza sprawę wizerunku kreowanego przez artystów na użytek publiczności, a także demaskuje mit o nich jako wybrańcach bożych, górujących nad zwykłymi odbiorcami sztuki. Dzieło sztuki, projekt artystyczny przesycony osobistymi doznaniem nie zawsze jest wartościowy dla publiczności, dlatego też artyści podejmują swoistą grę z odbiorcami, tworząc nie to, co wyraża ich samych i ich doświadczenia życiowe, lecz to, co może stać się interesujące dla innych²³. Bohater utworu prowadzi podwójne życie — to na pokaz oraz prywatne. Podczas koncertów i w towarzystwie nakłada maskę człowieka tajemniczego, znudzonego życiem światowca, cierpiącego z powodu braku zrozumienia dla porywów jego twórczej duszy, ponieważ takie *emploi* jest mile widziane czy wręcz wymagane przez publiczność, zwłaszcza przedstawicielki płci pięknej, które chcą w nim widzieć postać demoniczną. Dla podtrzymania tej fikcji prowadzi korespondencję z wielbicielkami, w listach zaś narzeka na ludzką małość i zawiść, oraz wyraża wdzięczność, że znalazło się wrażliwe kobiece serce, które go doceniło. Gdy wraca do domu, pozbywa się sztucznej

²¹ А.И. Куприн: *Каприз*. W: Идем: *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 2..., s. 166.

²² G.W.F. Hegel: *Estetyka*. W: M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 87—88.

²³ M. Gołaszewska: *Kim jest...*, s. 25.

pozy, a czas spędza w otoczeniu gromadki dzieci i bliskich osób. Widok idola trzymającego na kolanach niemowlę i opiekującego się nim troskliwie, jest ogromnym wstrząsem dla zakochanej w nim siedemnastoletniej pensjonarki, która przypadkiem zobaczyła scenę z życia prywatnego muzyka, całkowicie odzierając go z tajemniczości i ukazującą jako zwyczajnego, ale przy tym szczęśliwego członka rodziny. Kuprin ucieka się tu do metody odheroizowania bohatera i przeciwstawia inspirowanej romantycznym kultem twórcy-wieszczka postaci artysty wyidealizowanego, szlachetnego, pozbawionego niemal życia osobistego artystę, który, jak każdy inny człowiek, posiada cechy sprzeczne. Dlatego też prozaik wypukła w portrecie skrzypka to co potoczne i banalne²⁴.

Konkludując, niezależnie od tego czy artysta przedstawiany jest w opowiadaniach Kuprina jako indywidualium wybitne, czy też poddany zostaje zabiegowi odmitologizowania, wciąż pozostaje jednostką niepowtarzalną — potrafi bowiem jeśli nie przeniknąć, to choćby przybliżyć się do tego, co pozaracjonalne, do zagadki ludzkiego bytu.

²⁴ Ibidem, s. 43.

Zagadnienie życia i śmierci w powieści *Sanin* Michaiła Arcybaszewa

Patryk Witczak

ABSTRACT: In this article the author attempts to reinterpret *Sanin* by Mikhail Artsybashev presenting the novel as philosophical rather than pornographic. The focus here is on the motif of life and death, which occupies a central position in all the works by Artsybashev. The novelist's understanding of life and death was clearly influenced by the views of German philosophers: A. Schopenhauer and F. Nietzsche. What echoes most vibrantly in the novel are the ideas expounded in Nietzsche's *Thus Spoke Zarathustra*, especially the theory of *Übermensch*, variously translated as "superman" or "overman".

KEY WORDS: M. Artsybashev, F. Nietzsche, *Übermensch*, superman, overman, motif of death in literature

Rozmyślania o śmierci towarzyszyły człowiekowi od zawsze, choć nieustannie próbuje on je od siebie odsunąć z racji tego, że świadomość nieuchronności końca egzystencji nierzadko wywołuje lęki. Rudolf Otto w związku z tym stwierdza:

Reakcje uczuciowe na „śmierć” odczuta w sposób naturalny — są oczywiście tylko dwojakiego rodzaju. Z jednej strony „odraza” do tego, co się rozkłada, cuchnie, co budzi wstręt. Z drugiej strony lęk przed śmiercią, strach jako uczucie zagrożenia i zahamowania własnej woli życia, która budzi się bezpośrednio w obliczu zmarłego [...]¹.

Trudno rozpatrywać śmierć w oderwaniu od rozważań na temat życia, bowiem oba zjawiska są tak silnie od siebie uzależnione, że nie można uchwycić istniejącej pomiędzy nimi granicy. Areną walki ze śmiercią od czasów najdawniejszych były filozofia, religia i magia, które dawały człowiekowi nadzieję na życie po życiu. W niniejszym artykule skoncentrujemy się na kontekście filozo-

¹ R. Otto: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Wrocław 1993, s. 137.

ficznym, niezwykle ważnym przy analizie powieści *Sanin* Michaiła Arcybaszewa, noszącej duży ładunek ideologiczny. Należy zaznaczyć, że rosyjska filozofia zawsze żywo reagowała na nowe idee pojawiające się na zachodzie Europy. Szerokim echem odbijały się w Rosji poglądy głoszone przez Immanuela Kanta, Friedricha Schellinga, czy Georga Hegla. Ta rosyjska otwartość w stosunku do filozofii Zachodu szczególnie silnie uwidoczniła się w przypadku myśli filozoficznej Fryderyka Nietzschego². Nikołaj Bierdiajew zauważał, że «был очень пережит Ницше, хотя не всеми одинаково»³. Również Michaił Arcybaszew, prozaik pierwszej fali uchodźstwa rosyjskiego, nie pozostał obojętny wobec idei niemieckiego myśliciela, do których liczne odwołania można odnaleźć w *Saninie*. Warto wspomnieć, że sam pisarz miał rzekomo przekonywać, iż nie czytał Nietzschego i nie rozumiał jego filozofii, a swoje idee zaczerpnął z traktatów Macha Stirnera⁴. Co więcej, tytułowy bohater powieści Arcybaszewa również nie jest zwolennikiem poglądów niemieckiego filozofa: „Санин [...] хотел читать «Так говорит Заратустра» [...] но с первых страниц ему стало досадно и скучно. Напыщенные образы не трогали его души”⁵. Czytając *Sanina* można jednak powątpiewać w prawdziwość słów pisarza, ponieważ powieść jest wyraźnie nasycona cytataми z Nietzschego. Poglądy głównego bohatera są powtórzeniem idei wyłożonych przez niemieckiego filozofa, dotyczących koncepcji nadczłowieka i śmierci Boga⁶.

W *Saninie*, jako powieści filozoficznej, zostały poruszone wszystkie najważniejsze zagadnienia, którymi żyli współcześni Arcybaszewowi ludzie. Sens życia i stosunek do śmierci z pewnością można uznać za jedno z bardziej palących problemów rozpatrywanych przez pisarza. Rozważania na temat życia i śmierci łączą się ściśle z rozmyślaniami nad człowiekiem i jego miejscem w świecie. I pod kątem tych właśnie pojęć analizie poddana zostanie najgłośniejsza powieść Arcybaszewa. Krytycy podkreślają, że *Sanin* przypomina filozoficzny klub dyskusyjny, w którym prawie każdy bohater wypowiada się na temat życia, Boga oraz człowieka⁷. To poszczególni bohaterowie są nosicielami określonych poglądów i postaw wobec życia i śmierci, dlatego też, aby odkryć stosunek Ar-

² В. Шестаков: *Ницше и русская мысль. W: Россия и Германия. Опыт философского диалога.* Ред. А. Шаров. Москва 1993, s. 280.

³ Н. Бердяев: *Русская идея. W: Самопознание.* Москва-Харков 1998, s. 219.

⁴ Zdaniem Mariny Mogilner poglądy takie miał głosić Arcybaszew. Patrз: М. Могильнер: *Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа.* Москва 1999, s. 129.

⁵ М. Арцыбашев: *Санин. W: Idem: Санин. Роман. Повести и рассказы.* Москва 2009, s. 29. W dalszej części pracy strony przytaczanych z *Sanina* cytatów umieszczają będę w nawiasach.

⁶ Н. Гергалo: *Ницшеанские мотивы в романе «Санин» М. Арцыбашева и трилогии «Ното сарпентс» С. Пишчышевского.* „Slavia Orientalis” 2000, Nr 1, s. 35.

⁷ Л. Ерменко, Г. Карпова: *Философско-эстетические искания М. П. Арцыбашева в романе „Санин”.* W: *Серебряный век.* Ред. Г. Карпова. Кемерово 1996, s. 16.

cybaszewa do interesujących nas zagadnień, należy scharakteryzować poszczególne postacie powieści, ich zachowania i poglądy. W tym kontekście Zinaida Czubrakowa konstatuje: „Традиционная и новая философия жизни [w *Saninie* — P.W.] выверяются не столько в интеллектуальных поединках, сколько в судьбах героев”⁸. Analizę warto rozpocząć od protagonisty utworu — tytułowego Sanina, utożsamianego często z samym autorem⁹.

Wspomniany już wyżej Nietzsche wyróżnił dwie antynomiczne ludzkie postawy wobec życia. Symbolem jednej z nich stał się Apollo, drugiej zaś — Dionizos. Postawę apollińską charakteryzuje harmonia i równowaga, dionizyjską natomiast — witalność, pęd życiowy aktywizm szału i upojenia¹⁰. Carl Gustav Jung stwierdzał, że apollińskość jest ograniczeniem i opanowaniem wszelkiej dzikości i nieokiełznania, które wciela dionizyjskość¹¹. Sanin jest wyznawcą dionizyjskiej postawy wobec życia. Przedstawiony został jako niezwykle silna osobowość. Przechodzi on przez życie nie bacząc na powszechnie przyjmowane konwenanse oraz pozostałości dziewiętnastowiecznej tradycji rosyjskiej, które uważa za przestarzałe i nie mające już racji bytu. Przykładem może tu być odmowa pojedynkowania się ze swoim powieściowym antagonistą — Zarudinem. Ku zdumieniu całego otoczenia, również siostry, o której honor miał walczyć, Sanin odmawia stanięcia z bronią naprzeciw Zarudina, stwierdzając, że nie chce go zabić, a jeszcze bardziej sam nie chce zginąć (s. 193). Sanin preferuje życie zgodne z naturą, które rozumie poprzez zaspokajanie podstawowych potrzeb człowieka i dążenie do osiągnięcia stanu spełnienia i rozkoszy:

[...] потребность и понимание наслаждений и есть одна из немногих черт, которыми естественный человек отличается от животного. Животные, чем больше они — животные, не понимают наслаждений и не способны их добиваться. Они только отправляют потребности. Мы все согласны с тем, что человек не создан для страданий и не страдания же идеал человеческих стремлений.

(s. 28)

⁸ З. Чубракова: *Славянские акценты в системе персонажей романов М. Горького «Мать» и М. Арцыбашева «Санин»*. W: *Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры*. Red. Т. Рыбальченко. Томск 2007, s. 63.

⁹ Utożsamiać Sanina z Arcybaszewem pozwala analiza roli bohatera, jaką wypełnia w kompozycji powieści. Sanin nie przynależy do epoki opisaną w utworze. Znajduje się na uboczu, rzadko bierze udział w ideologicznych sporach z innymi bohaterami, z nikim nie łączy go emocjonalne więzi. Jest on bardziej obserwatorem życia prowincjonalnego miasteczka, niż jego uczestnikiem. Patrz: М. Николаев: *Особенности творчества М. П. Арцыбашева*. http://lib.ru/RUSSLIT/ARCYBASHEW/n_artz.txt [dostęp: 20.10.2013].

¹⁰ L. Wiśniewska: *Między Bogiem a naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*. Bydgoszcz 2009, s. 108.

¹¹ C.G. Jung: *Pierwiastek apolliński i pierwiastek dionizyjski*. W: I d e m: *Rebis czyli kamień filozofów*. Wyb., przeł. i wstęp J. Prokopiuk. Warszawa 1989, s. 90.

Hołdując sentencji *carpe diem*, Sanin ubolewa nad tym, że ludzie sami odgradzają się od szczęścia, wznosząc wokół siebie mury. Celem życia, zdaniem bohatera, jest natomiast osiągnięcie stanu upojenia. Sanin żyje zgodnie z własną naturą, biorąc od życia wszystko, czego potrzebuje. Chociaż z pewnością spośród wszystkich bohaterów powieści jest on najbliższym osiągnięcia szczęścia, to, jak podkreśla Michał Nikołajew, nie można powiedzieć, że osiągnął on jego pełnię, ponieważ Arcybaszew był wyznawcą teorii, zgodnie z którą człowiek nigdy nie może zaspokoić swych wszystkich zachcianek. Świadczy o tym chociażby fakt, że tytułowy bohater powieści znajduje się w nieustannej drodze¹². Sanin zdając sobie sprawę z tego, że nie może osiągnąć spełnienia, zbliża się do poglądów Artura Schopenhauera, który konkludował, iż człowiek nie może zaznać szczęścia, dopóki jego pragnienia nie zostaną zaspokojone, a po zaspokojeniu jednych pragnień wciąż pojawiają się nowe¹³. O ile jednak niemiecki myśliciel odbierał ludzką egzystencję jako tragiczną, ponieważ człowiek nie może zaznać długotrwałego szczęścia, o tyle Sanin czerpie radość z samego dążenia do zaspokojenia kolejnego pragnienia. Znamienne, że wyznając takie, a nie inne zasady, Sanin ani razu nie pomyślał o samobójstwie, w przeciwieństwie do wielu innych bohaterów powieści. Biorąc pod uwagę ten fakt, można jednoznacznie stwierdzić, że właśnie tę postawę wobec życia pochwała Arcybaszew. Pisarz wprowadził do swej powieści wielu antagonistów Sanina, których dialektyka losów, w założeniu Arcybaszewa, miała potwierdzić tezę o wyjątkowości nadczłowieka, którym jest Sanin.

Jednym z najsilniej zarysowanych antagonistów Sanina jest Jurij Swarżyc — młody student, uczestnik organizacji rewolucyjnej, wysłany do rodzinnego domu na prowincji pod kuratelę policji za swoją wywrotową działalność — wyznający zasadę, że życie przynosi więcej cierpienia niż radości. Igor Baranow konstatawał, że Swarżyc prowadzi donkichotowską walkę z samym sobą, na którą traci całą energię, pomału się zabijając¹⁴. Paweł Pirogow był jeszcze bardziej ostry w swojej ocenie ideologicznego opozycjonisty Sanina, stwierdzając: „Если бы вся современная молодежь состояла из самих Сварожичей, то над Россией можно было бы поставить крест”¹⁵.

Stawiając Swarżycza w opozycji do Sanina, Arcybaszew wykreował bohatera nieszczęśliwego, niepotrafiącego cieszyć się życiem. A wszystko przez to, że Swarżyc próbuje zagłuszyć swoje naturalne, zwierzęce instynkty, którym Sanin dla odmiany całkowicie się poddawał. Swarżyc jest przykładem ścierania się obu nietzscheańskich koncepcji życiowych: apollińskiej i dionizyjskiej.

¹² М. Николаев: *Особенности творчества...*

¹³ А. Шопенгауер: *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena*. T. 2. Tłum. J. Garewicz. Kęty 2004, s. 254.

¹⁴ И. Баранов: *М. Арцыбашев как художник-психолог и импрессионист и как певец смерти старого и жизни нового человека*. Москва 1908, s. 50.

¹⁵ Cyt. za: И. Жиленко: *М. П. Арцыбашев и его роман «Санин»*. Сумы 2007, s. 87.

W tym przypadku ostatecznie wygrywa apollińskość, co położy się cieniem na dalszym życiu bohatera. Na dławienie wewnętrznych potrzeb wskazuje stosunek do kobiet młodego studenta. Jego relacje z Ziną Karsawiną znamionuje walka z samym sobą i próba odrzucenia miłości. Swarożyc, podobnie jak Sanin, zwraca uwagę na walory cielesne swej wybranki, jednak karci się za to:

Все то, что он думал о ее симпатичности, чистоте и душевной глубине, передавалось ему через ее красоту и нежность, и почему-то Юрий не признавался себе в этом и старался уверить самого себя, что девушка нравится ему не плечами, грудью, глазами и голосом, а именно своею девственностью и чистотой.

(s. 55)

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Jurij Swarożyc zajmował się malarstwem. W młodości marzył nawet o tym, żeby zostać artystą, jednak rewolucyjna działalność i brak pieniędzy stanęły mu na drodze. Do sporadycznego malowania powrócił on, przebywając w rodzinnej miejscowości, a więc wtedy, kiedy bodźce seksualne działały mocniej niż w mieście, w którym Swarożyc rzucony był w wir pracy. Zgodnie z teorią Zygmunta Freuda sztuka jest doskonałym narzędziem do nieseksualnej inwestycji energii seksualnej. W trakcie tworzenia dochodzi do sublimacji popędów, czyli libido zostaje skierowane nie na erotyczny obiekt pożądania, lecz na jakiś inny cel, np. na dzieło sztuki. Twórca teorii psychoanalizy w sublimacji upatruje nawet jedno ze źródeł aktywności artystycznej¹⁶. Wydaje się, że właśnie do sublimacji popędów dochodzi w trakcie aktu twórczego Swarożycy, tym bardziej, iż myśl o tym, żeby namalować kolejny obraz, przyszła w trakcie marzenia o ciele Ziny Karsawiny. Pomysł namalowania obrazu stał się katalizatorem rozważań na temat życia i śmierci. Początkowo Swarożyc chciał przedstawić na płótnie życie, jednak konkluzje, do jakich doszedł w wyniku rozważań, sprawiły, że zaczął on malować śmierć, a następnie starość, którą personifikowała kobieta stojąca nad czarną jamą, symbolizującą jej grób i nicość (s. 56).

Celem życia dla Swarożycy jest ponoszenie ofiary w imię wyższych wartości, przedkładanie potrzeb ogółu nad własny interes. Stąd zaangażowanie studenta w działalność rewolucyjną. W pewnym momencie stwierdza on nawet: «жизнь и есть в борьбе» (s. 39). W innym miejscu zaś przekonuje: „Я, быть может, и на крест пошел бы с радостью, если бы я верил, что моя смерть спасет мир!.. Но этой веры у меня нет” (s. 59). Początkiem końca Swarożycy było zesłanie go na rosyjską prowincję, na której opanowała nim bezsilność. Życie wydawało się tu mętne i nudne. Do podobnych wniosków doszedł również Sanin, który zdecydował się przeciw ruszyć w dalszą drogę, ponownie porzucając dom rodzinny. Sytuacja prawna Swarożycy uniemożliwiała mu jed-

¹⁶ Z. Freud: *Przyszłość pewnego złudzenia*. W: Idem: *Dzieła*. T. 4. *Pisma społeczne*. Tłum. R. Reszke. Warszawa 1998, s. 129.

nak ucieczkę. Wyrok aresztu domowego okazał się więc tym samym wyrokiem śmierci. Ludmiła Jeremienko i Galina Karpowa stwierdzają, że Arcybaszew kreując osobowość Swarżycy w taki sposób, wpisuje go w typ bohatera tragicznego, reprezentowanego m.in. przez Hamleta¹⁷. Andrzej Andrusiewicz zaznacza, że „Hamleci różnych odcieni” na stałe zapisali się już na kartach literatury rosyjskiej. Zawsze odczuwali oni potrzebę dokonania wielkiego czynu, który często prowadził do ich samouniwersytowania¹⁸. Dodajmy, że Sanin i Swarżyc nie zgadzają się również w ocenie śmierci jako takiej. Sanin, pan swojego losu, nie boi się końca egzystencji, uważając śmierć za naturalne dopełnienie życia. Swarżyc natomiast stwierdza: „[...] говорить можно все, а все-таки смерть остаётся смертью!... Она ужасна сама по себе” (s. 83).

Huśtawka nastrojów i stany depresyjne doprowadziły w końcu Swarżycy do popełnienia samobójstwa. Bohater strzela sobie w pierś w centralnym miejscu sadu, pod wielkim dębem. Wybór miejsca targnięcia się na swoje życie nie jest przypadkowy. Irina Żylienka podkreśla znaczenie przyrody w powieści, która pomaga budować koncepcję życia zgodnego z naturą. Badaczka stwierdza, że sad w *Saninie* urasta do rangi symbolu zbliżenia się człowieka do natury, i bierze wręcz aktywny udział w powieści¹⁹. Rzeczywiście akcja utworu często rozgrywa się w sadzie. Strzelając do siebie w takim miejscu, Swarżyc podkreślił swoją odrębność i niezrozumienie dla świata ludzi, oraz zaznaczył swoją przynależność do świata przyrody. Zaskakujący może się wydawać natomiast wybór dębu, który symbolizuje przeciwieństwo siłę, trwałość, moc i ponadczasowość²⁰, co przywoła raczej skojarzenia z witalnością, a nie z umiarem. Jednak, jak zaznacza Ireneusz Sikora, dąb był motywem cenionym m.in. w poezji młodopolskiej, stając się reprezentantem i świadkiem zamierzonej przeszłości²¹. Tym samym dąb w powieści Arcybaszewa można interpretować jako symbol upamiętniający śmierć Swarżycy, który zabił się dlatego, że nie był potrzebny nikomu w małym prowincjonalnym miasteczku. Wykreowany przez Arcybaszewa samobójca stał się zatem reprezentantem typu bohatera określanego jako „zbędny człowiek”, czy też „cierpiący inteligent”, którego przedstawicielami byli Puszkowski Oniegin i Lermontowski Pieczorin. Jolanta Greń-Kulesza konstatuje, iż bohater tego typu jest jednocześnie „produktem” i ofiarą swoich czasów, skazujących inteligencję na „bezczynność oraz refleksję intelektualną rodzącą wśród jej przedstawicieli krańcowy sceptycyzm i bunt wewnętrzny przeciwko

¹⁷ Л. Еременко, Г. Карпова: *Философско-эстетические искания...*, s. 19.

¹⁸ A. Andrusiewicz: *Mit Rosji*. T. 2. Rzeszów 1994, s. 147–148.

¹⁹ И. Жиленко: *М. П. Арцыбашев...*, s. 122.

²⁰ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 64.

²¹ I. Sikora: *Arboretum młodopolskie. Z badań nad liryką okresu*. W: *Las w kulturze polskiej II*. Red. W. Łysiak. Poznań 2002, s. 327.

porządkowi świata”²². Sanin skomentował śmierć Swarożycza jednym zdaniem: «Одним дураком на свете меньше стало, вот и все» (s. 281). Tym jednym dosadnym stwierdzeniem po raz ostatni podkreślił on swoją odrębność wobec postawy życiowej Swarożycza.

Zupełnie innym typem człowieka był oficer Zarudin, chociaż skończył on podobnie jak Jurij Swarożyc, strzelając do siebie. Z pewnością Zarudin jest najsilniej zarysowanym negatywnym bohaterem powieści. Jak zauważa Żylienکو, w krytyce panowało przekonanie, że oficer jest postacią najbardziej podobną do Sanina²³. Trafniejsza wydaje się jednak ocena Baranowa, wedle którego Zarudin jest: „[...] представителем определенного кастового начала, которое в своей идее давно уже выдохлось”²⁴. Ponieważ Sanin był nosicielem nowych, wywrotowych idei, bohaterów dzieliła przepaść. Sanin często dawał wyraz swojej niechęci do oficera, nazywając go łajdakiem i zwierzęciem (s. 27). Można jednak odnaleźć pewne podobieństwo między tymi dwoma postaciami. Zarudin również dąży w życiu do zaspokojenia swoich popędów, interesują go kobiety, alkohol i dobra zabawa. Z pewnością bliżej mu do Dionizosa niż Apolla. Jednocześnie ograniczony jest on skostniałymi zasadami, wedle których funkcjonuje społeczeństwo oraz wojsko rosyjskie początku XX w. Możemy założyć, iż Zarudin jest symbolem monarchizmu i konserwatyzmu.

To właśnie ślepe zapatrzenie w tradycję doprowadziło Zarudina do śmierci. Bohater nie widział możliwości najmniejszego odchylenia od normy. Zarudin był pewien, że Sanin wyzwany na pojedynek będzie musiał albo do niego stanąć, albo cofnąć swoje obraźliwe słowa i przeprosić. Odmowa wykonania obu tych czynności zbiła oficera z tropu, który dodatkowo chcąc postawić swego przeciwnika przed faktem dokonanym, zaatakował Sanina, jednak ostatecznie sam został dotkliwie pobity. Taki obrót wydarzeń sprawił, że Zarudin stanął pod ścianą. Poczucie wstydu okazało się silniejsze niż wola życia, i oficer zdecydował strzelić sobie w głowę. Przed śmiercią pomyślał tylko: „Нельзя больше жить, [...] чтобы жить снова, надо бросить все прежнее, начать жить как-то иначе, сделаться совсем другим человеком, а я не могу...” (s. 210). Zarudin jest więc ofiarą epoki. Jego cierpienie zawiera się w swego rodzaju niemocy, nieumiejętności przezwyciężenia warunków, które jednocześnie go ukształtowały i zniewoliły²⁵. Znamienne, że dla społeczności prowincjonalnego miasteczka śmierć Zarudina była naturalna. Wszyscy spodziewali się jej, uznając jednocześnie Sanina za jej głównego winowajcę. Ukazuje to doskonale, że społeczeństwo początku XX w. nadal żyło wedle dziewiętnastowiecznych ideałów,

²² J. Greń-Kulesza: *Cierpienie i ofiara. W kręgu kategorii kulturowych w prozie rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku*. Opole 2010, s. 20.

²³ И. Жиленко: *М. П. Арцыбашев...*, s. 88.

²⁴ И. Баранов: *М. Арцыбашев...*, s. 62.

²⁵ J. Greń-Kulesza: *Cierpienie i ofiara...*, s. 20.

zgodnie z którymi pojedynek był honorowym sposobem rozwiązywania sporów, a odmowa wzięcia w nim udziału przynosiła hańbę i wykluczała społecznie.

Do „klubu samobójców” *Sanina* należy także Sołowiejczyk, postać drugoplanowa, jednak ważna z punktu widzenia omawianego przez nas tematu. Ten młody Żyd był pośmiewiskiem okolicy. Ludzie nie szanowali go i dawali mu to wyraźnie odczuć. Swoje cierpienie i samotność Sołowiejczyk przeżywał jednak w milczeniu, nikomu tego nie okazując. Pomimo wewnętrznej pustki wyróżnia się on olbrzymią empatią. Przeczuwa, że Sanin poniżając Zarudina, zabił go. Przełomem w życiu tego prostego człowieka okazał się przyjazd *Sanina* i prowadzone z nim rozmowy. Sołowiejczyk w pewnym momencie pyta *Sanina*: „[...] вы мне скажите, что вы думаете... если человек не знает, куда ему идти, [...] и все ему страшно и непонятно... может, тому человеку лучше умереть?” (s. 216). *Sanin* odpowiadając, że żyć powinien tylko ten, kto czerpie z życia radość, a cierpiący lepiej niech umierają, nie spodziewał się, że przyczyni się do kolejnej śmierci. Sołowiejczyk dochodzi do wniosku, że jego życie jest pozbawione sensu i decyduje się popełnić samobójstwo, zostawiając przedśmiertny list, w którym wyjawia motywację swojej decyzji: „Зачем я буду жить, когда сам не знаю, как надо жить. Такие люди, как я, не могут принести людям счастья” (s. 221).

Śmierć Sołowiejczyka ma wymiar symboliczny. Powiesił się on bowiem na łańcuchu swojego ukochanego psa. O ile zastrzelenie się w pewien sposób nobilituje samobójcę i uszlachetnia śmierć, o tyle powieszenie się jeszcze bardziej poniża targającego się na swoje życie nieszczęśnika. Poza tym uwolnienie przed swoją śmiercią psa można interpretować jako chęć przyniesienia komuś szczęścia, o którym Sołowiejczyk wspominał w swojej przedśmiertnej zapisce.

Do rozważań na temat życia i śmierci pobudza również postać *Siemionowa* — nieuleczalnie chorego na gruźlicę studenta. *Siemionow*, w przeciwieństwie do wyżej przedstawionych bohaterów, umiera śmiercią naturalną, w wyniku choroby. Długotrwałe cierpienie i powolne słabnięcie sił witalnych powodują poważne zmiany również w psychice chorego, który staje się zgorzkniały i zazdrosny o zdrowie innych. Nic go już nie cieszy (s. 38).

Śmierć w wątku *Siemionowa* podlega personifikacji. Student podkreśla, że śledzi ona każdy jego krok i cały czas znajduje się tuż za jego plecami. Jako aktywny bohater pojawia się również w scenie zgonu studenta. *Arcybaszew* decyduje się na naturalistyczne ukazanie jej epicentrum, i opisuje proces umierania, zachowując najdrobniejsze detale (s. 72). Autor o śmierci *Siemionowa* pisze z dwóch perspektyw: z perspektywy otoczenia oraz samego umierającego. Pisarz pokazuje, że ludzie stający w jej obliczu, nie wiedzą jak się zachować, oraz jakie uczucia powinny im tak naprawdę towarzyszyć. Warto podkreślić, że od zawsze bojący się śmierci *Siemionow*, w momencie jej przyjścia zachował nadzwyczajny spokój — kiedy przewożono go do szpitala, zapytał tylko sam siebie: „Уже?” (s. 78). Można więc założyć, iż *Arcybaszew* próbuje udowodnić,

że nie należy się jej obawiać, ponieważ nie jest ona na tyle straszna, żeby myśleć o niej przez całe życie. Za pośrednictwem historii Siemionowa Arcybaszew udowadnia także, że śmierć jednego człowieka jest zupełnie nieznaczącym wydarzeniem, które niczego nie zmienia na świecie, bowiem życie innych bohaterów po śmierci studenta bardzo szybko wraca do normy, do poprzedniego rytmu.

W świetle wyżej przeprowadzonej analizy możemy stwierdzić, że fala krytyki, jaka spłynęła na Arcybaszewa po publikacji *Sanina*, była tendencyjna, a sama powieść potraktowana w sposób niezwykle powierzchowny²⁶. *Sanin* nie jest klasyczną powieścią erotyczną, w ramki której próbowano ją wpisać. Głośne dzieło Arcybaszewa to powieść filozoficzna. Zagadnienie seksualności jest zaledwie jednym z wielu problemów poruszonych na stronicach tego utworu. Pisarz, jak zauważył Timofiej Prokopow, wyraził to, co dojrzało w rosyjskim człowieku, żyjącym u progu XX w.²⁷. Arcybaszew kreuje różne postawy wobec życia i śmierci, skłaniając się najbardziej ku nietzscheańskiemu sposobowi życia, któremu hołduje tytułowy bohater powieści. *Sanin* miał się stać wzorem życia dla młodych ludzi, a o słuszności wyboru takiej drogi życiowej świadczyć miał tragiczny los jego ideowych oponentów. Poruszony przez Arcybaszewa problem trafnie podsumował Piotr Pilski. Słowa pisarza i krytyka są również doskonałym zwieńczeniem naszych rozważań:

Санин отпирал для Арцыбашева замки его тюрьмы. Страх смерти сменился бесстрашием в жизни. С теориями было покончено. Идеализм отпал. Новым началом своего исповедания Арцыбашев избрал жизнь с ее радостями и безумной силой. И литература, и сама человеческая мысль для Санина, как и для Арцыбашева, в этот период представляются только «ничтожной частицей жизни», и «миросозерцание» для него становится «не теорией» — а только настроением отдельной человеческой личности, ибо «каждый миг жизни дает новое слово»²⁸.

²⁶ Więcej na temat recepcji *Sanina* patrz: G. Krzyżowska-Protasienia: *Michail Arcybaszew w ocenie rosyjskiej krytyki literackiej lat 1901—1992*. „Slavica Wratislaviensia” 1994, nr LXXXI, s. 75—87.

²⁷ Т. Прокопов: *Жизни и смерти Михаила Арцыбашева*. W: М. Арцыбашев: *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва 1994, s. 15.

²⁸ П. Пильский: *М. Арцыбашев*. W: М. Арцыбашев: *Собрание...* Т. 3, s. 771.

Miłość — nienawiść — erotyzm O postaciach kobiet w prozie Niny Sadur

Marta Niedziela-Janik

ABSTRACT: The subject of this paper is the attempt of analysis and characteristic of female characters in Sadur's prose. The analysis is based on scheme love — hate — eroticism and is related to heroines from works written in 90. in the beginning of the 21st century. The problem of mutual relations between women and men and the topic of feminisation of the author's writing are here also touched upon.

KEY WORDS: Nina Sadur, woman, love, hate, eroticism

Nina Sadur była jedną z autorek, które zadebiutowały na rosyjskiej scenie literackiej lat 70. i 80., a które w 1988 roku założyły ugrupowanie Nowe Amazonki (Новые Амазонки), zrzeszające pisarki walczące o swoje prawa w świecie dotychczas zdominowanym przez mężczyzn¹. Kobiety wychowane w warunkach sprzeciwiania się feministycznym ideom, zjawiskom i pojęciom, zdecydowały się włączyć do swoich utworów językowe konstrukcje odnoszące się właśnie do feminizmu. Była to próba identyfikacji samej siebie w świecie feminizmu, odkrycia go w samej sobie i nawiązania wzajemnej więzi, oddania mu swojej pracy. Badacze twierdzą, iż była to pierwsza w historii Rosji grupa kobiet-pisarek w pełni świadomych tego, iż są kobietami-pisarkami i tworzą kobiecą literaturę. Wiele ówczesnych autorek, które z wyróżnieniem ukończyły Instytut Literacki, później spotykały się z ignorancją, a często wręcz chamstwem ze strony redaktorów-mężczyzn. Zdarzały się sytuacje, w których autorki słyszały w wydawnictwach uwłaczające im komentarze, takie jak:

¹ Szerzej o biografii i twórczości autorki piszę w innych moich artykułach, m.in. *Demitologizacja gór Kaukazu a kult Ziemi w sztuce Niny Sadur „Niebiański chłopiec”*. W: „Slavia Orientalis 2011, nr 1; *Fantastyczność i mistyka w dramaturgii Niny Sadur*. W: *Horyzonty wyobraźni. Fantazja i fantastyczność we współczesnej kulturze*. Red. J. Kornhauser, D. Zając. Kraków 2012.

Вы молодая женщина. Вдруг уйдете в декрет? Мы вас понимаем, но поймите и нас!,
 Это бабья проза! Пойми, мы не можем печатать все эти ваши бабьи вопли-сопли!,
 Ты пишешь о женщинах. Но ваши чисто женские проблемы никому не интересны.,
 Ты пишешь, как будто вечно беременная!,
 Нас не интересует женская психопатология,
 Проза менструальная?

Literatura kobieca była całkowicie pozbawiona kontaktu z czytelnikiem, same autorki zaś, wierne obranej przez siebie drodze, skazane zostały na głodowe życie, pracując jako woźne czy sprzątaczkі. W podobnie trudnej sytuacji materialnej znajdowała się również Sadur, która, nie chcąc rezygnować z pisarstwa, myślała podłogi w stołecznym teatrze, by w ten sposób zdobyć środki na utrzymanie siebie i swojej rodziny:

Я свою театральную карьеру начинала с уборщицы в театре. Как получила диплом с отличием (Розов мне пятерку поставил за «Чудную бабу»!), так и помчалась в уборщицы. Не пошла ведь в министерство, в редактора, и в министры культуры не подалась, а в театральные уборщицы. Помню, тогдашняя завлитша Театра Пушкина мне сказала: «И не смейте в костюме уборщицы являться к нам, в художественную часть». Я и не смела³.

Żal, lęk i rozczarowanie, jakie pobrzmiewają w słowach pisarki, bez wątpienia uwidocznią się także w portretach jej bohaterek. Ujawni się w nich jednak także wewnętrzna siła oraz wola walki, a więc cechy, które charakteryzowały zarówno Sadur, jak i pozostałe przedstawicielki Nowych Amazonek. Zrozumiawszy bowiem, że ich sukces zależy tylko i wyłącznie od nich samych, postanowiły walczyć o należne im miejsce wśród twórców literackich. Rozwój pisarstwa kobiet nie był procesem przypadkowym, ale wyrazem potrzeby wypowiedzi, udowodnienia, że twórczość kobieca w niczym nie jest gorsza od męskiej, a jej różnorodność, unikalność i niepodważalne walory artystyczne stworzyły w literaturze rosyjskiej nowy kierunek — kobiecy⁴.

Nina Sadur stawiała więc swoje pierwsze kroki na scenie literackiej w trudnych dla kobiet warunkach, co jednak nie zniechęciło jej do dalszej pracy nad swoją twórczością. Zdecydowała się sportretować w utworach bohaterki wyjątkowe, których relacje z mężczyznami układają się według swoistego schematu: miłość — nienawiść — erotyzm. Takie ujęcie zagadnienia kobiecości było dość rewolucyjne, biorąc pod uwagę fakt, iż feministki jeszcze w latach

² С. Василенко: *«Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время)*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm [dostęp: 10.11.2014].

³ Н. Садур: *Мои думы о денюжках*. „Московский наблюдатель” 1993, № 8—9. Korzystam ze strony internetowej: <http://teatr-live.ru/2008/09/denyuzhki-ninyi-sadur/> [dostęp: 12.11.2014].

⁴ Zob. więcej: С. Василенко: *«Новые...»* [dostęp: 12.11.2014].

80. były traktowane w ZSRR na równi z wrogami komunizmu, dysydentami i groziły im analogiczne kary. Pisma feministyczne były nielegalnie wydawane przez ruch podziemny, a czołowe feministki były prześladowane, a często wręcz przymusowo usuwane ze Związku Radzieckiego. Przyniesione wraz z rewolucją październikową równouprawnienie kobiet okazało się fikcją, kobietę odarto z szacunku, a rodzina została zdeformowana. Kobiety zaczęły pracować w fabrykach i kopalniach, przestały być wyłącznie żonami i matkami. Z jednej strony komunizm rozbudził potrzebę zrównania praw mężczyzn i kobiet, z drugiej jednak „komunistyczna emancypacja kobiet miała charakter albo karykaturalny, albo pozorny, i nastawiona była na konkretny efekt ekonomiczny i prostą eksploatację wszystkich⁵”. Według badań dziś zarówno bogate, jak i biedne Rosjanki decydują się zazwyczaj tylko na jedno dziecko ze względu na trudne relacje z mężczyznami. Jakie więc są rosyjskie kobiety? Pewną charakterystykę specyfiki wschodniosłowiańskiego dyskursu feministycznego przedstawiła Ewa Kraskowska:

Z jednej strony mamy do czynienia z ewidentną degradacją i degeneracją męskości w wymiarze prywatnym (alkoholizm, bezrobocie, rosnąca rola kobiety jako jedynej żywicielki rodziny lub coraz częstsze samotne macierzyństwo z wyboru), z drugiej zaś — z nasilającym się kultem wartości męskich w życiu publicznym (rządy „silnej ręki”, odradzanie się nastrojów mocarstwowych w Rosji, a z innych obszarów życia — dewaluacja kobiecości przejawiająca się daleko posuniętą komercjalizacją kobiecego ciała, seksistowską retoryką mass mediów, wzrostem liczby przestępstw na tle seksualnym⁶).

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jakie są kobiety w opowiadaniach autorki z lat 90. ubiegłego wieku? Aby podjąć próbę analizy tego zagadnienia, skoncentrujemy się na wybranych utworach pochodzących ze zbioru *Sad (Cað)*. W tym wydanym w 1997 roku w Wołogdzie tomie, będącym zbiorem prozy oraz dramaturgii Sadur, zawarte zostały opowiadania, stanowiące doskonały materiał dla zobrazowania swoistej psychomachii rozgrywającej się pomiędzy dwoma biegunowo odległymi pierwiastkami: kobiecością i męskością. Podczas ich lektury na plan pierwszy zdecydowanie wysuwa się kobiecość, nie tylko ze względu na postacie bohaterek, ale również narracji w większości prowadzonej przez kobietę bądź też z perspektywy kobiecej. Skoncentrowana jest głównie na kobiecych problemach, które doskonale zna i rozumie. Męskość z kolei wydaje się być nie różnorodna, bohaterowie najczęściej są postaciami drugoplanowymi, ignorowanymi przez narratorki, a ich zachowanie często przedstawiane jest jako niezrozumiałe lub nielogiczne.

⁵ M. Środa: *Kobieta: wychowanie, role, tożsamość*. W: *Głos mają kobiety. Teksty feministyczne*. Red. S. Walczewska. Kraków 1992, s. 15.

⁶ E. Kraskowska: *Dyskurs feministyczny w słowiańskiej literaturze, krytyce i teorii po roku 1989*. W: *Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*. T. 2: *Feminizm*. Red. E. Kraskowska. Warszawa 2005, s. 19.

Sadur koncentruje się na kobietach znających swoją wartość, niepodporządkowanych się mężczyznom. Taka jest Olga, postać z opowiadania *Błyszczło* (*Блеснуло*): „[...] Ольга, девушка боевая, прямо скажем, зря времени не тратила — сидела так развальясь и оглядывала молодых людей, собравшихся на шашлык”⁷. Dziewczyna jest niewątpliwie osobą pewną siebie, świadomą własnej wartości, dominującą w towarzystwie. Jej stosunek do płci przeciwnej nie odbiega od tego modelu: „Ольга очень не любит, когда к ней вяжутся юноши, которых она не выбирала. Ольга девица смазливая, одетая (у нее мать — в универмаге), и при ее характере она не страдает от недостатка кавалеров”⁸. Bohaterka została wykreowana na osobę wolną i pewną siebie, niezależną. Olga znakomicie wpisuje się w model kobiety wyzwolonej, podążającej z feministycznym duchem czasu. Była to znaczna odmiana w porównaniu z Rosją Radziecką, której ustrój nie sprzyjał formowaniu się tożsamości feministycznej kobiet⁹. Zdziwiała więc historia pierwotnie tak niezależnej dziewczyny, która początkowo niechętnie spotykała się ze swoim nowym znajomym — Alikiem. Następnie całkowicie zerwała z nim znajomość i zadzwoniła do niego wyłącznie dlatego, że, jak sama stwierdziła, mężczyzna przecież też jest człowiekiem. W końcu całkiem niespodziewanie bohaterka „uzależniła się” od niego. Dziewczyna stała się uległą, dzwoniła i prosiła o spotkanie, z ukrycia obserwowała jego przyjaciół i narzeczoną, która, gdy Alik musiał iść do wojska, wyszła za mąż za innego. Natomiast Olga po jego powrocie: „опять ему звонит, они опять встречаются, гуляют. И так получается, что он всегда соглашается с ней увидеться, но сам не звонит и гуляет с ней через силу. Ольга и плакала и бесилась, и наконец кое-как перестала ему звонить, но тут начинается новое: она стала его чувствовать”¹⁰. Atmosfera opowiadania staje się więc coraz bardziej tajemnicza, choć zaskoczone całą sytuacją są jedynie narratorka oraz towarzyszyki Olgi, nie sama bohaterka. Poprzez wprowadzenie wątku niesamowitości Sadur w charakterystyczny dla siebie sposób utrudnia percepcję utworu oraz próbę zrozumienia, dlaczego z kobiety ignorującej i nieco gardzącej mężczyznami bohaterka stała się całkowicie zależną i samoograniczającą się, tracącą własną indywidualność.

Olga zrezygnowała z chodzenia na uczelnię, nie spotykała się z innymi chłopakami, aż doszło do tego, iż potrafiła nawet „zobaczyć”, że za chwilę spotka Alika:

Например, идем мы куда-нибудь. Ольга нормальная, разговаривает. Вдруг замолчит и говорит: «Девки, сейчас Алика встретим». Мы говорим: «Отстань, не бери в голо-

⁷ H. S a d u r: *Блеснуло*. В: Той же: *Сад*. Вологда 1997, с. 281.

⁸ Ibidem, s. 281.

⁹ Zob. więcej: T. R o w i e ń s k a: *Historia prozy kobiecej w epoce transformacji, czyli „oczy szeroko zamknięte” rosyjskiego feminizmu*. W: *Literatury słowiańskie po...*

¹⁰ H. S a d u r: *Блеснуло...*, s. 282.

ву». Бац — Горохов собственной персоной навстречу. У нас аж поджилки трясутся. [...] А у нее доходит до ужасов. Она уже не чувствует его, а уже совсем видит. «Вот, — говорит, — у него сегодня кто-то умер из близких. А он еще не знает» [...] Естественно, так все и происходит¹¹.

Owa nadnaturalność zachowań Olgi wydaje się być niewytłumaczalną. Bohaterka Sadur balansuje na granicy realności i irracjonalności, uświadamia sobie własną sytuację oraz konieczność wyboru, przy czym odpowiedzialność za tenże wybór leży całkowicie po jej stronie. Anormalność towarzysząca dziewczynie potwierdza, jak bardzo jest ona rozbita, nie potrafi i nie chce zrezygnować z tego życia, jednocześnie nie potrafiąc także zrezygnować ze związku z Alikiem. „Zmusza” go więc do owych nietypowych spotkań: „И мне показалось, что он [Алик — М.Н.-J.] кого-то ждет через силу, не своей волей”¹². Niezwykłość działań Olgi osiąga tutaj punkt kulminacyjny, będący zarazem punktem zwrotnym w historii nieodwzajemnionej miłości. Ostatecznie bowiem bohaterka zdecydowała się wyjść za innego, a jej ostatnią wizją było inwalidztwo Alika.

Z opowiadania Sadur stopniowo wyłania się zjawisko przypominające to, które Wojciech Gutowski określił mianem „Negatywnej Kobiecości”. Koncentrując się w swoim artykule na różnych wariantach mizoginizmu w literaturze polskiej XX wieku, autor wysuwa teorię, iż w utworze *Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego:

Męskość jest epifenomenem egzystencji, istnieniem chorym, traumatycznym, pełnym zahamowań i rezygnacji. Kobieta natomiast to polimorficzny, poróżniony w sobie, chemiczny, kapryśny i dlatego właśnie pełny, totalny, łączący przeciwieństwa podmiot twórczo-niszczącej i samoniszczącej „woli mocy”. Kobieta prowadzi w rozmaitych, zaskakująco zmiennych wariantach bezwzględną grę z mężczyzną, który na próżno usiłuje znaleźć stały punkt oparcia, domostwo. Jest dla mężczyzny wyzwaniem, prowokacją, inspiracją i kresem, czyli śmiercią¹³.

I choć wiele cech „Negatywnej Kobiecości” odnaleźć można także u Sadur, to jednak jej bohaterki nie napędza przemożne dążenie do unicestwienia siebie oraz mężczyzny. Miłość i nienawiść stanowią tu pułapkę, w którą wpadają oboje i w której się wypalają, nie potrafiąc uciec z tego toksycznego kręgu. Oldze nie pozwala na to miłość, która w pewnym stopniu przerodzi się w nienawiść do samej siebie, stanowiącą ciąg dalszy jej fascynacji Alikiem. Pragnąc być obiektem miłości w tajemniczy sposób ubezwłasnowolnia chłopaka, którego uczucia zapewne także bliższe stają się nienawiści, niż pierwotnej miłości. Wyłania się wyraźna opozycja między silną, ale jednocześnie zagubioną, nieco

¹¹ H. Sadur: *Блеснуло...*, s. 282.

¹² Ibidem, s. 283.

¹³ W. Gutowski: *Pod ciężarem Ewy: totalność — obojętność — nicość*. W: *Kobiety w literaturze*. Red. L. Wiśniewska. Bydgoszcz 1999, s. 134.

sparaliżowaną kobiecością, a słabą, podporządkowującą się tajemnym siłom, zdominowaną męskością.

W jednym z wywiadów Sadur nader trafnie określiła istotę otchłani w swojej twórczości:

— Нина, у вас очень часто встречается слово бездна. Человеческая душа наклоняется над бездной и смотрит туда то глазами, полными детского любопытства, то — ужаса и слёз. Но ведь не все люди живут над бездной?

— Нет, не все. И слава Богу! Ведь это же опасно для жизни. Не все, но любой может попасть туда, любой человек.

— А вы живёте...

— А я — над ней...¹⁴

Cytat ten stanowi klucz do wielu utworów Sadur, w tym również do opowiadania *Błyszęło*. Właśnie owa symboliczna otchłań, nad którą znalazła się Olga spowodowała, iż początkowo całkowicie realistyczny świat przeobraził się w irracjonalny twór. Autorka lubi „straszyć”, nadawać swoim utworom atmosferę tajemniczości i grozy. Jednocześnie poprzez ową złowieszczość uzmysławia odbiorcom, iż w świecie pełnym absurdu odwieczny konflikt kobiecości i męskości oparty na antynomii miłości i nienawiści realizuje się jako moc destrukcyjna. Miłość i nienawiść stopniowo stają się dla bohaterów jedynie pustymi pojęciami, pozbawionymi namiętności czy fascynacji, niemożliwe jest jednak całkowite ich wyeliminowanie z wzajemnych stosunków. Stanowią one bowiem rodzaj metafizycznej cząstki wpisanej w relacje damsko-męskie, symbolizują próbę uporządkowania świata, który najczęściej pozostaje obojętny wobec ludzkich dążeń i nadziei. Kochając i nienawidząc Olga i Alik docierają do granicy otchłani, którą stanowi wizja kalectwa chłopaka. Dopiero wtedy dziewczyna decyduje się go uwolnić, jednak wydostanie się z tej unicestwiającej pułapki jest praktycznie niemożliwe. Dlatego Alik wpadł pod samochód i rzeczywiście stał się inwalidą, a Olga rozwiodła się z mężem i ponownie rozpoczęła naukę na uniwersytecie. Z pozoru „Всё на этом прекратилось”, jednak takie zakończenie utworu wyraźnie wskazuje na wewnętrzną pustkę i trywialność pragnień pozostałych, gdy bohaterowie odrzucili miłość i nienawiść.

Z potężną antynomią miłości i nienawiści zmagają się również bohaterowie opowiadania o znamienym tytule *Nieodwzajemniona miłość* (*Безответная любовь*). Tajemniczą i intrygującą jest jego bezimienna narratorka, obiekt tytułowej nieodwzajemnionej miłości. Sadur stworzyła świat przesycony absurdem, w którym kobieta czuje się zdominowana przez zniewalające uczucia, jakie żywi do niej bohater — Orłow — podczas gdy jej stosunek do mężczyzny sama opisuje w groteskowy sposób:

¹⁴ Cyt. za: М. С е т ю к о в а - К у з н е ц о в а: *Тёплая шапка вечности*. Korzystam ze strony internetowej: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200004201> [dostęp: 12.11.2014].

Как туча-туша. Как час пик. Как щека мента. Как обида на армию. Как встать в шесть утра. Как потерять кошелек. [...] Как слух в коммуналке, что еще одного поделят. Как полголубия на тротуаре. Как видеть, что бьют собаку. Как бьют ребенка. Как по телевизору — разыскиваются без вести. [...] Как ждать лета, а сесть в тюрьму. Как молчание по телефону, когда ИХ боишься. А это не они молчат. Это ты. По фамилии Орлов Олеша¹⁵.

To tylko wybrane przykłady określeń, doskonale obrazujących uczucia, jakie budzi w kobiecie Orłow. Niechęć do niego jest tak wielka, że nawet imię wymawiane jest z błędem, a zniekształcenie to ukazywać ma deformację całej postaci mężczyzny w oczach kobiety. Narratorka znakomicie przedstawia Orłowa: „Большой, одеревенелый, и лицо деревянное, а очки стеклянные. Был бы ты слепой. И глухой, и немой, и неосязательный, и необонятельный. Без рук, без ног, без головы, без туловища, без зубов, без волос, без адреса, без голоса. Без твоего дурацкого сердца”¹⁶. Opis ten stanowi nader intensywny kontrast dla zupełnie innego uczucia — przywiązania kobiety do Orłowa, „неразделенности навеки”. Narratorka ograniczana jest ciągłymi wizytami Orłowa, które, co zaskakujące, akceptuje jej mąż oraz córka — zawsze uprzejmie witają gości, by niczym go nie urazić. Kobieta również, choć z drugiej strony nie chce już pić z nim herbaty, nie chce mieć z nim nic wspólnego. Jednocześnie nie potrafi przerwać tego toksycznego związku, czuje się odpowiedzialna za mężczyznę oraz jego uczucia, bowiem sama je w nim rozbudziła: „Я сама виновата. Ты скитался по жизни, я нечаянно по-доброму, по хорошему к тебе отнеслась тем летом. Я не знала, что ты рухнешь весь на меня”¹⁷. On także ma rodzinę, żonę i syna, który nienawidzi narratorkę: „Ты любишь свою семью, но болеешь мною”¹⁸.

Pozornie narratorka została przedstawiona przez Sadur jako kobieta silna, próbująca pomóc słabemu mężczyźnie, jednak i ona znalazła się na granicy otchłani. Oboje wypalają się w tej paradoksalnej miłości-nienawiści, dążąc do własnego zniszczenia. Trwają w nienormalnym przywiązaniu i wydawać by się mogło, że sami nie są do końca świadomi swoich uczuć, nie wiedzą, co jest silniejsze — miłość czy nienawiść. Doświadczanym przez bohaterów uczuciom towarzyszy ich karykaturalny mikroświat, przestrzeń, w której: „Все спяť, ты работаешь. Все работают, ты бродишь по миру и меня ищешь. А я сплю, когда ты работаешь, и сплю, когда все остальные работают. Я всегда сплю. Меня нет. Я еще не родилась. Я уже поняла, что надо спать”¹⁹. Słowa te podobnie jak cały utwór niosą ze sobą duży ładunek emocjonalny. Swoisty monolog narratorki przepelniony jest żalem i rozgoryczeniem. Poznając jej myśli

¹⁵ Н. С а д у р: *Безответная любовь*. В: Той же: *Сад*. Вологда 1997, с. 308.

¹⁶ Ibidem, s. 308.

¹⁷ Ibidem, s. 309.

¹⁸ Ibidem, s. 309.

¹⁹ Ibidem, s. 308—309.

czytelnik zagłębia się w świat absurdu, w którym miłość nie daje szczęścia, a rodzi nienawiść, przed którą kobieta musi uciekać w sen. Nie znajduje ona jednak ukojenia, wciąż balansując na krawędzi, współczując i cierpiąc: „А мне тяжело, когда ты сидишь напротив и твое сердце громко ворочается в твоей истомленной груди. А твои очки мерцают пытками”²⁰. Surrealistyczną atmosferę tworzy mozaika miłości i nienawiści, ograniczania i pragnienia ucieczki. Sadur udowadnia swoim opowiadaniem, że panująca niepodzielnie w płaszczyźnie związków międzyludzkich niszcząca siła miłości-nienawiści jest jednocześnie podstawą życia bohaterów: „[...] никакой краски для мира, кроме любви, я не знаю. Очень сильная ненависть — тоже любовь, только с обратной стороны”²¹ — stwierdziła w jednym z wywiadów autorka. Nie ma już wyjścia z integralnej przestrzeni świata narratorki opowiadania, którą nadzieją napawa jedynie własne marzenie o tym, że na świecie nie ma już smutku i nieszczęścia, a ona i Orłow są nieznajomymi. Utopijność świata bez bólu potwierdza jedynie niemożność zerwania więzi z mężczyzną. Życie w ograniczających i destrukcyjnych relacjach będzie więc trwało dalej.

Co sprawia, iż bohaterki Sadur trwają w toksycznym kręgu wzajemnych uzależnień z mężczyznami, którzy często budzą w nich niechęć, czy wręcz odrazę, jak miało to miejsce w *Nieodwzajemnionej miłości*. Ich doświadczenia mają dość traumatyczny charakter, ujawnia się w nich głęboki konflikt tkwiący w samym życiu, który sprawia, iż kobiety te nie potrafią odnaleźć całkowitej identyczności z samymi sobą. W pracach dotyczących psychologii kobiet Karen Horney zwraca uwagę na nadmierny wzrost potrzeby miłości u współczesnej kobiety. Wywołuje to sytuację, w której kobiety pragną być kochane, ale jednocześnie nie potrafią ofiarowywać miłości²². Odczuwając silną potrzebę bycia kochaną bohaterki nigdy nie są do końca zaspokojone, poszukują idealnego samospelnienia w objęciach mężczyzn, mając nadzieję na zaznanie miłości. Ta nieustanna pogoń i wieczne nienasycenie człowieka może doprowadzić do autodestrukcji, do życia nad otchłanią, w którą Olga oraz bezimienna narratorka drugiego z opowiadań spoglądają każdego dnia. W zamian otrzymują od mężczyzn jedynie rozczarowanie, gdy Orłow kieruje do kobiety słowa: „Вчера видел, как человека задавило. Подумал, что это ты лежишь на тротуаре раздавленная”²³. Sadur stworzyła świat, w którym przestrzeń emocjonalna koncentruje się wokół miłości i nienawiści, przy czym sami bohaterowie zdają się nie wiedzieć, które z uczuć staje się dominującym. Tym niemniej ich wpływ na życie bohaterów jest tak silny, iż jakkolwiek wybór pomiędzy pozostaniem a ucieczką jest pozorny, sens przekształca się w absurd i beżład. Symbolika

²⁰ Ibidem, s. 309.

²¹ Е. Ульченко: *Загадочная писательница, с которой не дружат*. Korzystam ze strony internetowej: www.sem40.ru [dostęp: 3.11.2014].

²² Zob. K. Horney: *Psychologia kobiety*. Tłum. J. Majewski. Poznań 1997.

²³ H. Садур: *Безответная...*, s. 309.

„Negatywnej Kobiecości” nie jest i nie może być jasna i klarowna. Bohaterki Sadur cierpią kochając i nienawidząc, nawet całkowita świadomość sytuacji, w jakiej się znalazły, nie może uchronić ich przed tragicznymi przeżyciami. Sadur opowiada się tutaj całkowicie po stronie kobiet, choć Maria Arbatowa, rosyjska pisarka i feministka, negatywnie oceniła jej udział w tworzeniu kobiecego nurtu literackiego, stwierdzając: „Асексуальная литература Людмилы Петрушевской и Татьяны Толстой, Нины Садур и Валерии Нарбиковой, написанная под страхом получить ярлык женской, дамской”²⁴. Tymczasem Sadur w swoich pracach walczyła o kobiety, ukazała je jako istoty potrzebujące akceptacji ze strony mężczyzn, uzależnione od nich, choć starające się zachować swoją niezależność, co doprowadza do wyniszczenia kobiecej osobowości. Mężczyźni zaś stają się nie tyle przyczyną, co tłem dla opisanych kobiecych cierpień i klęsk. Zamiarem autorki nie było odświeżanie prastarego konfliktu płci. Historie jej bohaterek stają się uniwersalnymi prawdami o wyobcowaniu i samotności, demaskującymi prawdę o świecie, w którym siły miłości i nienawiści stanowią jedność prowadzącą do rozproszenia, nicości i otchłani.

Tak sformułowane relacje męskości i kobiecości ukazane przez pryzmat miłości-nienawiści w prozie Sadur już w XXI wieku zostają wzbogacone o jeden istotny element — erotyzm. Za przykład posłuży tutaj utwór *Cygan (Цыган)*, bohaterką którego jest zamężna kobieta. Poznajemy ją, gdy wraca samotnie pociągiem do Moskwy znad Wołgi, gdzie mieszkała w wiele dla niej znaczącym małym domku odziedziczonym po mamie. Sama jest narratorką swojej historii. Opowiada więc o nieudanym trzyletnim małżeństwie, luksusowym życiu z bogatym mężem, którego określa mianem „умного животного”. Kobieta wie, że jej małżeństwo się rozpada, a po powrocie do domu czeka ją rozwód. Jedną z jego przyczyn jest kleptomania kobiety, ponieważ pragnąc choć przez chwilę poczuć wolność czasami kradnie ze sklepu drobiazgi, by przynajmniej w ten sposób złamać obowiązujące reguły. Próbowali oni wielu, często dość kontrowersyjnych metod, by ratować swój związek:

Он приводил домой девок, от шикарных шлюх до привокзальных бомжих. Он поил их «Вдовой Клико» и трахал на нашей кровати, одев в мое белье. Он приводил для меня мужчин и заставлял меня кататься с ними по туркменским коврам. Он снимал нас на видео и потом показывал мне. Он водил меня к сексопатологу, которому самому нужен был сексопатолог или хотя бы психотерапевт²⁵.

Relacje kobiecości i męskości zostały odarte z wyjątkowości, sakralności czy intymności, pozostaje jedynie fizyczność prowadząca do demoralizacji. Warto nawiązać do koncepcji Georges’a Bataille’a mówiącej o trzech rodzajach ero-

²⁴ M. Арбатова: *Женская литература как факт состоятельности отечественного феминизма*. Korzystam ze strony internetowej: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/preobrazh_3_1995_a.htm [dostęp: 14.11.2014].

²⁵ Н. Садур: *Цыган*. В: Той же: *Вечная мерзлота*. Москва 2004, с. 150.

tyzmu: erotyzmie ciała, erotyzmie serca i sacrum²⁶. Zdaniem filozofa na skutek zbliżenia do siebie sfery erotyki i sacrum pojawia się podobieństwo w intensywności przeżywania aktów związanych z aktywnością seksualną i religijną. Zarówno doświadczenia erotyczne, jak i religijne zbliżają człowieka do niewiadomego, są zarazem atrybutami czasu wyjątkowego, wykraczającego poza codzienność istnienia, wpisanego w przestrzeń niepospolitości. Tymczasem dla bohaterki *Cygana* erotyzm zatracił całą swą niepowszedniość, stał się jedynie tępym uczuciem, które, analogicznie do miłości-nienawiści, określić można jako erotyzm-nienawiść.

Mimo to, a być może dzięki temu, narratorka opowiadania pozostaje silną kobietą, nie przeraża jej myśl o samotności po rozwodzie, o wynajęciu jednopokojowego mieszkania i powolnym wyprzedawaniu wszystkich kosztowności, by przeżyć. Jej świat już dawno zatracił sens, rozpadł się na absurd i bezład, przez co o swoim życiu opowiada jak bierna obserwatorka, poddająca się temu, co ma nastąpić. Swoista apatia nie pozwala jej nawet przestraszyć się cygana, który na jednej ze stacji niespodziewanie wskoczył przez otwarte okno do wykupionego przez nią w całości przedziału. Od tego momentu akcja opowiadania zaczyna toczyć się bezpośrednio wokół erotyzmu, uniesień i nagości, a poprzednie zubożenie kobiety zniknęło. Atrybuty męskości nieoczekiwanego tajemniczego gościa zadziwiły kobietę, przypominały jej o pierwotnych żądach. Wbrew temu, czego można by się spodziewać, nie dochodzi do gwałtu, którego zresztą bohaterka również się nie obawia. Największy lęk wywołuje w niej uczucie wstrętu, jakie odczuwa do bliskości mężczyzny. Kluczowym dla utworu jest pojęcie erotyzmu, nie seksualności, bowiem, według Bataille'a: „erotyzm obejmuje w istocie tylko dziedzinę określaną przez wyłamanie się z reguł. Zawsze chodzi tu o wyjście poza przyjęte ograniczenia; w grze seksualnej podobnej do zwierzęcej nie ma nic erotycznego. [...] W istocie polega on [erotyzm — M.N.-J.] na tym, że przyjęte formy zachowań seksualnych realizowane są w sposób sprawiający, iż stają się niedopuszczalne”²⁷. Wydarzenia z przedziału pociągu nie mają nic wspólnego z erotyzmem, jakiego kobieta doświadczała w małżeństwie, nie mają w sobie bowiem nic ze zwierzęcej fizjologiczności. Bohaterka postrzega nagie ciało mężczyzny jako piękne, i choć myśl o zbliżeniu wciąż budzi w niej wstręt, to „uroda przedmiotu jest tym, co czyni z niego obiekt pożądania”²⁸. Podążając dalej za myślą Bataille'a: „Namiętnie pożądamy piękności doskonałej, wykluczającej zwierzęcość, dlatego właśnie, że pożądanie oznacza zwierzęce zbrukanie. Pożądamy piękności, żeby ją zbrukać. Pożądamy nie dla niej samej, tylko dla radości, jaką daje

²⁶ Zob. G. Bataille: *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*. W: *Odmieńcy*. Red. M. Janion, Z. Majchrowski. Tłum. M. Ochab. Gdańsk 1982.

²⁷ G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. I. Kania. Kraków 1992, s. 106.

²⁸ G. Bataille: *Erotyzm*. Tłum. M. Ochab. Gdańsk 1999, s. 138.

pewność, że ją profanujemy²⁹. W utworze Sadur do samego aktu seksualnego jednak nie dochodzi, dlatego zamiast sprofanowania i zbrukania ma miejsce swoiste odrodzenie bohaterki. Gdy kobieta budzi się rano sama, czuje, że krew w jej żyłach płonie. Opiekunka wagonu doznała szoku widząc ją nagą, czym narratorka jednak się nie przejęła: „Неужели она не помнила те древние времена, когда мы ходили голыми и лето облипало нас с ног до головы? Мы были счастливы тогда. [...] Потом я села на кровать и заплакала³⁰. W naszych kręgach kulturowych zakaz nagości nadał wyraźny sens czynności rozbierania się, przez co „obraz kobiecej nagości jednoczy dziś w sobie kobiece piękno i zwierzęcą obsceniczność — wyróżnik przedmiotu pożądania³¹. Nagość często mylona jest z obscenicznością, gdy tymczasem bohaterka *Cygana* odczuwa ją jako niczym nieskrępowaną wolność i nieograniczony zakazami erotyzm. Narratorka uświadamia sobie to po wizycie Cygana, motyw którego w literaturze i kulturze od dawna funkcjonuje jako symbol niezależności i niepodporządkowywania się nikomu ani niczemu. W cywilizacji europejskiej Cyganom przypisano rolę obcego, a więc groźnego człowieka z marginesu, którego należy wykluczyć, napiętnować. W opowiadaniu pojawia się on jednak nie jako złoczyńca, a pewnego rodzaju wyzwoliciel, i znamienne, iż dopiero jego tajemnicza postać uwolniła od dawna, a być może od zawsze skrywane przez bohaterkę pragnienia. Erotyzm nie łączy się już w jej świadomości z nienawiścią, lecz z miłością przede wszystkim do samej siebie.

Narratorka stopniowo zdaje się wyzywać wszystkich ograniczeń: „Я (narratorka — M.N.-J.) стала гладить себя, но это было обидно. Я упала на кровать, бессильно свесив одну ногу на пол и пролежала так довольно долго [...] Через несколько минут я металась по купе, как бешеная кошка. Жилы мои ныли так, что хотелось их полизать. Промежность горела³². Tekst o miłości fizycznej czy erotyzmie nie jest rewolucją, a jednak trudno byłoby znaleźć taki, który odrzuca wszelkie fabularne *alibi* i opowiada tylko o tym, co naprawdę stoi w centrum, oczywiście wykluczając powieści o zabarwieniu ściśle erotycznym. Również Sadur wykorzystuje tematykę seksualności, by sięgnąć głębiej, chociaż jej tekst mógłby zostać uznany za pornograficzny, zwłaszcza uwzględniając dalszy rozwój wydarzeń, podczas których kobieta odnajduje w futerale na naszyjnik małego węża. Wbrew obawom nie zabija on jej, lecz doprowadza do ekstazy. Narratorka odtwarza wszystkie wydarzenia w przedziale, drobiazgowo opisuje całą historię, jednak nie dokonuje jej analizy, nie rozważa roli zmysłów ani naruszenia tematów tabu. Wydaje się, że dzięki temu opowieść erotyczna nie traci impetu, okazuje się całkowicie wolna od obowiązujących ograniczeń. Kobieca narracja bez jakichkolwiek uspra-

²⁹ Ibidem, s. 140.

³⁰ Н. Садур: *Цыган...*, s. 158.

³¹ G. Bataille: *Historia...*, s. 130.

³² Н. Садур: *Цыган...*, s. 159.

wiedliwień opisuje podniecenie, męskie ciało, zapachy. Używa słów, jakich nie spodziewamy się u tzw. „porządnej” kobiety, i nie tłumaczy, czemu to robi. Dlaczego więc tekstu tego nie należy uznać za pornograficzny? Ponieważ jego efektem nie jest podniecenie, raczej rodzaj zdziwienia, może lekkiego szoku, z którego jednak wynikają wnioski bardziej intelektualne niż erotyczne. Nie jest to opowiadanie sekso-centriczne, koncentruje się na kobiecie i przyjemności, jakiej ma prawo doznać. Istotne, iż czysto fizyczną rozkosz zaznała nie dzięki mężczyźnie, a wężowi, odwiecznemu kusicielowi, któremu uległa już Ewa. Zdaniem Sadur miłość to temat, którego nie da się wyczerpać, jednak, jak twierdzi: „Сейчас столько всего происходит в нашем больном мире. Чтобы понять его, надо отказаться от чего-то личного. Даже порой кажется, грех быть эротически влюбленной”³³. W opowiadaniu o erotyzmie nie usprawiedliwionym miłością, o porzuceniu poprawności, o kierowaniu się potrzebami własnego ciała, nie zaś ograniczeniami moralno-społecznymi, grzech jednak nie zaistniał. Nie obowiązuje już odwieczny pogląd, iż kobiety pragną miłości, a mężczyźni seksu, ograniczający płęć piękną w spełnieniu seksualnym praktycznie jedynie w ramionach ukochanego. Współcześnie to kobiety, bardziej świadome swoich potrzeb, pragną seksu, poszukują rozkoszy seksualnej, widząc w niej podstawowy element swojego życia i związków, choć oczywiście pragnienie spełnienia nie wyklucza pragnienia odnalezienia prawdziwej miłości³⁴.

Przekształcenie erotyzmu-nienawiści w erotyzm-miłość spowodowało przemianę samej bohaterki, która postanowiła zrezygnować z rozwodu: „Я была мед, вино и капля яда. Я знала, что сегодня же Дима будет клянчить, ныть и вновь клянчить, чтоб я все забыла, чтоб осталась с ним, чтоб не разводилась. И я даже согласна была не разводиться с ним, ведь когда-то я влюбилась в его золотистые брови”³⁵. Nieskrępowane przeżycie erotyczne stało się impulsem dla energii wewnętrznej, stymulującej ponowne złączenie kobiecości i męskości. Potęga erotyzmu-miłości zrodziła nowe kobiece oblicze z jego skrajnymi zachowaniami, które jednak nie dehumanizują, nie desakralizują i nie wypaczają pojęcia „kobiecy”. Pojawia się więc szansa na zerwanie z absurdalnością dotychczasowej rzeczywistości, na odejście znad przepaści i przywrócenie całości świata, sensu życia. Utwór staje się swoistą manifestacją kobiecej zdolności do przekształcania, której jednak niezbędny jest odpowiedni bodziec.

Hélène Cixous nawołuje w swoim artykule: „Chodzi o to, żeby kobieta wreszcie siebie napisała: musi zacząć pisać o kobiecie i wprowadzić kobiety w świat pisma, z którego zostały wyparte z taką samą gwałtownością, jak i z odczuwania swoich ciał. [...] Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie,

³³ Е. Ульченко: *Загадочная писательница...* [dostęp: 20.11.2014].

³⁴ Zob. więcej: A. Giddens: *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa 2006.

³⁵ Н. Са дур: *Цыган...*, s. 162.

ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je!”³⁶ Sadur odważyła się odpowiedzieć na to wezwanie. Jej bohaterki to kobiety zagubione pomiędzy miłością i nienawiścią, cierpiące i ponoszące klęskę. Ich sytuacja odpowiada temu, co Bataille określił mianem erotyzmu serca: „Namiętność miłosna skazuje nas na cierpienie, gdyż jest poszukiwaniem niemożliwego, a w sensie mniej głębokim — poszukiwaniem przymierza, które zależy od okoliczności przypadkowych. [...] Cierpimy z powodu naszego odosobnienia w nieciąglej indywidualności. Namiętność powtarza nam bezustannie: gdybyś posiadał ukochaną istotę, to twoje zdławione samotnością serce tworzyłoby jedność z jej sercem”³⁷. Z miłości rodzi się cierpienie, z cierpienia nienawiść, i dopiero swoiste połączenie erotyzmu serca z erotyzmem ciała tworzy kobietę zdolną do odbudowywania więzi i ładu świata.

³⁶ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. W: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców*. Red. A. Nasiłowska. Warszawa 2001, s. 168—169.

³⁷ G. Bataille: *Erotyzm...*, s. 23.

„Rosja śniegiem stoi” Motyw śniegu/lodu w twórczości Władimira Sorokina

Aleksandra Zywert

...była to lodowa łąmiglówka [...] Kay składał całe figury, które tworzyły napis, ale nie udawało mu się ułożyć słowa, na którym mu właśnie zależało. Tym słowem była „Wieczność”.

Hans Christian Andersen, *Królowa śniegu*¹

ABSTRACT: The theme of snow/ice, as one of the emblems of Russia, prevails in the works of Vladimir Sorokin virtually as a constant. Depending on the period and direction of the author's artistic explorations, it acquires different meanings. Initially, it facilitates the deconstruction of classical discourse, but gradually it transforms into a symbol of power founded on violence to eventually become an inextricable part of the metaphor of Russia's imminent death.

KEY WORDS: Vladimir Sorokin, Russia, snow, ice, motif

Śnieg/lód jest (obok jedzenia i narkotyków) jednym ze stałych motywów obecnych w twórczości Władimira Sorokina². Źródeł tego wyboru należy, jak się wydaje, upatrywać między innymi w osobistych poglądach autora. Pisarz widzi bowiem w śniegu/lodzie nie tylko kolejne bogactwo Rosji („Снег — наше богатство, как и нефть, и газ. То, что делает Россию Россией в большей степени, чем нефть и газ. Снег мистифицирует жизнь, он, так сказать,

¹ H.Ch. Andersen: *Królowa śniegu*. W: Idem: *Baśnie*. Tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1974, s. 200—201.

² Dodajmy, że twórczość Władimira Sorokina niezmiennie znajduje się w centrum uwagi znawców przedmiotu. Świadczą o tym choćby takie pozycje jak praca Iriny Skoropanowej (И.С. Скоропанова: *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*. Москва 2002), oraz wydane w ostatnim okresie monografia Maksyma Marusienkowa (М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012) i praca Jekatieriny Vibergan (Е. Биберган: *Рыцарь без страха и упрёка. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина*. Санкт-Петербург 2014).

скрывает стыд земли”³), ale wręcz uznaje zimę jako jedyną porę roku właściwą dla tego kraju, jest ona jego cechą wywoławczą („Зима — это матрица России, ее нормальное состояние. Весна и лето — не полноценные времена года, а случайности. Лето — это нонсенс, исключение. Вот чем Россия отличается от Востока? Только зимой”⁴).

Obecność wspomnianego motywu można zaobserwować już w początkowym okresie twórczości pisarza. Przykładowo w debiutanckim, powstałym jeszcze w latach 70. opowiadaniu *Заплыв*⁵ autor opisuje, jak uczestniczący w cyklicznej akcji propagandowej żołnierze (pływacy-agitatorzy) płyną w lodowatej, parzącej ich ciała wodzie. W innej, opartej na popularnym motywie „romantyki poszukiwania złóż w dalekiej tajdze”⁶ noweli *Геологи*⁷ akcja rozgrywa się podczas silnej zamieci śnieżnej. Gęsty mokry śnieg towarzyszy również „pracy” snajpera w powieści *Утро снайпера*. Jak widać, stałym, choć znajdującym się jeszcze na dalekim planie, elementem przewijającym się przez utwory autora jest wariantywnie eksponowany motyw śniegu/ lodu (ледяная вода, лавиноопасная зона, буран, вьюга, густой мокрый снег). Jego znaczenie jest dwojakie. Z jednej strony jest to nawiązanie do obrazu substancji zawierającej w sobie zarówno element trwałości i nietrwałości, oraz zaakcentowanie ważnej dla pisarza magii języka, przy pomocy którego może on materializować dowolne metafory („лишняя ключевые слова переносного, фигурального значения”⁸). Z drugiej — obraz śniegu/ lodu wzmacnia siłę procesu dekonstrukcji socjalistycznego dyskursu⁹, bo wpisując się w konwencję socrealistycznej matrycy, jednocześnie ją kwestionuje i deformuje, towarzysząc procesowi powstawania podwójnego symulakrum (współtworzy on hiperrealistyczny obraz i jest jego immanentną

³ В. Сорокин: *Я почувствовал, что сейчас пойду и просто-напросто убью его*. Беседовал И. Рудик. «Конкурент» № 17, 2 апреля 2008. <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=1259> [dostęp: 05.03.2014].

⁴ В. Сорокин: *Двойное сознание — это Россия*. Беседовал А. Архангельский. <http://www.ogoniok.com/5029/29/> [dostęp: 04.03.2014].

⁵ Sorokin uważa ten utwór za oficjalny debiut literacki. W jednym z wywiadów mówi: „Неожиданно для себя я бросил рисовать и написал первый рассказ — *Заплыв*. Его люди одобрили люди, которых я уважал [...] И я стал писателем”. В. Сорокин: *Доктор Сорокин*. Беседовал И. Гавриков. „Лица” 2005, № 9 s. 88.

⁶ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa 2004, s. 239.

⁷ Opowiadanie wchodzi w skład zbioru *Первый субботник* (1979—1984).

⁸ А. Генис: *Лук и капуста. Парадигмы современной культуры*. „Знамя” 1994, № 8, s. 191.

⁹ Władimir Sorokin sam podkreślał ten fakt, mówiąc, że nowela *Геологи* została skonstruowana „по канонам официальной советской литературы среднего уровня. Как если бы он вышел в каком-нибудь калужском издательстве”. В. Сорокин: *Текст как наркотик*. W: *Idem. Сборник рассказов*. Москва 1992, s. 119.

częścią). Ostatecznie daje to efekt „logicznego ślepego zaułka”¹⁰, czyli dokonania procesu rytualnego niszczenia historii¹¹ i demaskowania typowo rosyjskiej „metafizyki obecności”¹² w twórczości pisarza.

Motyw śniegu/lodu zyskuje na znaczeniu w momencie zwrotu autora w stronę fantastyki. Pierwszym utworem, w którym urasta on do rangi samodzielnego symbolu są wieńczące pierwszy okres twórczości pisarza *Сердца четырех* (1991). W powieści tej, określonej przez autora jako ociekającej krwią i spermą¹³, Sorokin odchodzi od dominujących wcześniej zasad konceptualizmu, socji pop-artu, by skupić się bardziej na etycznych problemach epoki postradzieckiej. Najwyraźniej widać to w finale powieści, kiedy zostaje wyjaśniony cel wszystkich starań czworga bohaterów — po popełnieniu rytualnego zbiorowego samobójstwa ich serca zostają zamrożone i przerobione w lodowe kostki do gry, po czym rozrzucone na lodowym, zalanym płynną substancją polu. Sorokin pisze:

Прессы заработали. [...] Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу играль-

¹⁰ A. Skotnicka-Maj: *Koniec czy początek? Proza rosyjska po 1985 roku*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Red. P. Fast, B. Stępczyńska. Katowice 1998, s. 111.

¹¹ И. Калинин: *Владимир Сорокин. Ритуал уничтожения истории*. „НЛО” 2013, № 120. <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/k13.html> [dostęp: 05.03.2014].

¹² Michaił Epsztajn pisze: „...разоблачение „метафизики присутствия” издавна отмечается в российской цивилизации — как своеобразная интуиция пустоты, открывающейся за круговращением знаков и номинаций. Может быть, это ее основная религиозная интуиция. Если Запад развил интуицию религиозного оправдания земного мира, общества, политики, ремесел и профессий, истории, культуры, а Восток развил интуицию их отрицания, то в России постепенно развилась сложная, парадоксальная интуиция одновременного утверждения и отрицания позитивного мира. Россия страстно, лихорадочно, неистово конструирует мир позитивных форм — политики, истории, экономики, культуры — и одновременно деконструирует их, открывая за каждым знаком пространство отсутствия и пустоты. Цивилизация обнаруживает свой условный, чисто идеологический характер, как набор номинаций, которым ничего не соответствует в реальном мире”. М. Эпштейн *Истоки и смысл русского постмодернизма*. «Звезда» 1996, № 8. <http://www.emory.edu/INTELNET/pm.istoki1.html> [dostęp: 05.02.2014].

¹³ В. Сорокин: *Спящий в ночи*. Беседовала Е. Кутловская. http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13_sorokin.html. Jest „Сердца четырех”, которые сочатся кровью и спермой. И роман „Роман”, где целуются только в чеку. Я же не пишу только жесткую литературу. Почему так много жестокости у меня в произведениях? А почему ее так много в Беслане? В Ираке? В XX веке? И по сравнению с впечатлениями мальчика, который оказался в этой злосчастной бесланской школе номер один, мое произведение „Сердца четырех” — просто детский лепет. Насилие существует в мире. И его очень много. И я пытаюсь все время ответить на вопрос — почему люди не могут обойтись без насилия. Что это такое вообще? В чем его природа? Почему надо обязательно убивать или давить кого-то? Почему надо подчинять людей своей воле? Для меня это загадка. И я пытаюсь по-своему дать на нее ответ. Ibidem.

ных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5.¹⁴

W *Сердцах четырех* lód symbolizuje (przewrotnie potraktowany) zarówno sens życia, jak i śmierci, a nawet los człowieka. Wielka idea, wokół której skupiali się gotowi na śmierć wyznawcy, to w gruncie rzeczy przejaw rozpaczliwej i zarazem utopijnej w swej naturze chęci sięgnięcia ideału, stworzenia czegoś stabilnego w świecie pełnym rzeczy ulotnych, przełamania wszechobecnego rozkładu i podmiiany. Wniosek ten zostaje uwypuklony poprzez obecność w tekście połączenia obrazów substancji trwałej i nietrwałej (zalane płynną substancją lodowe pole)¹⁵. Jednocześnie z utworu przebija niespełnione pragnienie uporządkowania, które w kontekście idei postmodernizmu można postrzegać jako swoisty dialog z chaosem. Potwierdza to sam autor mówiąc: „все это — некая ускользящая субстанция. [...] Думаю, что это подсознательная романтическая, может быть, утопическая идея выделить абсолютом некий, которого не хватает в нашей жизни. То, что является ключом”¹⁶.

Pogoń za trwałością oraz rozpaczliwa chęć ocalenia autentyczności coraz bardziej uwydatniają się na przełomie lat 80. i 90. W tym okresie Sorokin chętniej osadza akcję swoich utworów zimą (*Землянка* 1985, *Щу* 1995—1996, *С Новым Годом* 1998), postrzegając tę porę roku z jednej strony jako jeden ze swoistych emblematów Rosji, z drugiej (poprzez fakt kojarzenia tego okresu z obecnością śniegu/lodu) jako czas plastyczny, czas „łączości pomiędzy tym, co uformowane i tym, co bezkształtne”¹⁷. W rezultacie omawiany motyw można zaobserwować choćby w większości dramatów Sorokina. W niektórych z nich jest on wyeksponowany na pierwszym planie. Tak się dzieje między innymi w analizującym problem nowego (alogicznego acz sugestywnego) wymiaru totalitaryzmu dramacie *Щу* (1995—1996), w którym tragedią jest topnienie niewiarygodnie cennej kolekcji zamrożonych kapuśniaków — symbolu rosyjskiej tradycji narodowej („Рысь: Алчные твари! Вы погубите самую дорогую коллекцию! Без нее русские повара как народ без истории!”¹⁸). W innych tekstach z tego okresu motyw śniegu/lodu jest nieco bardziej zaka-

¹⁴ В. Сорокин: *Сердца четырех*. Москва 2008, s. 253—254.

¹⁵ Dodajmy, że motyw nietrwałych substancji jest charakterystyczny dla całej twórczości Sorokina. Przykładowo w rozpoczynającej pierwszy okres twórczy powieści *Норма* (1979—1984) dominującym motywem jest kał, zaś w zbiorze nowel (określenie samego Sorokina. В. Сорокин, И. Смирнов: *Диалог о еде*. <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.htm>) *Учта* (Пур 2001) wszystko zamienia się w popiół, albo wręcz w nicłość, wszystko można zniszczyć, pożreć, unicestwić, a potem wywalić w płynną postać.

¹⁶ В. Сорокин: *Мы все отравлены литературой*. <http://srkn.ru:8080/interview/arba.shtml> [dostęp: 06.03.2014].

¹⁷ Hasło: Lód. J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 236.

¹⁸ В. Сорокин: *Щу*. W: Idem: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 298.

muflowany. Szczególnie ciekawa pod tym względem jest kontynuująca temat analogii pomiędzy radzieckim komunizmem i niemieckim nazizmem¹⁹ *Hochzeitreise* (1994—1995). Zima z nieodłącznie towarzyszącym jej śniegiem i mrozem występuje w niej w dwójakiej roli: najpierw jawi się jako jeden ze znaków wywoławczych stojącej w opozycji do Niemiec Rosji. Przykładem może być finał dialogu pomiędzy Maszą Rubinstein i Günterem von Nebeldorfem:

Гюнтер: Сккажи, ккакое твое любимое время гггода?

Маша: Зима.

Гюнтер: А у ммменя — лллето²⁰

Zasygnalizowana tylko hasłowo w drugim akcie zima w finale sztuki zostaje skonkretyzowana pod postacią zamieci śnieżnej. Na początku sceny ślubu z Günterem Masza mówi:

Все рухнуло, как снежная лавина.²¹

Eksponując niszczyielską siłę żywiołu Sorokin pokazuje, że tak samo jak mariaż dwóch skrajnie różnych, obarczonych jakościowo odmiennymi traumami postaci-symboli nieprzystających do siebie światów jest niemożliwy do zrealizowania, tak samo i niewykonalne staje się uwolnienie ich od bagażu własnej przeszłości.

Motyw lodu pojawia się również w scenariuszu do filmu *Москва* (1997), a potem w filmie pod tym samym tytułem²², w którym w centrum uwagi autora znalazł się temat poradzieckiego moskiewskiego stylu życia. Sorokin zgłębia go przez pryzmat opozycji żywe/nieżywe, ciepłe/zimne w kontekście zdolności języka do tworzenia rzeczywistości. Wykorzystuje do tego obraz stworzony wcześniej w sztuce *Пельмени* (1986), w której choć motyw śniegu/lodu jest jeszcze wyeksponowany niezbyt wyraziście, to wpisuje się w autorskie eksperymenty w zakresie dekonstrukcji realistyczno-socrealistycznej tradycji. Lokalizacja akcji zimą („Вот и погода опять тово... [...] Вот... метели и заносы. А к ночи 26 градусов”²³) konweniuje na zasadzie opozycji zimne/gorące, życie/śmierć, koniec/początek z zaprezentowaną w finale sztuki sceną jedzenia gorącego,

¹⁹ Pierwszym utworem, w którym Sorokin podjął ten temat, było opowiadanie *Месяц в Дахау* (1990). Zob. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина*. Санкт-Петербург 2012, s. 52—53; М. Рыклин: *Борщ после устриц. Археология вины в „Hochzeitreise” В. Сорокина*. <http://www.srkn.ru/criticism/ryklin1.shtml> [dostęp: 06.04.2014].

²⁰ В. Сорокин: *Hochzeitreise*. W: I d e m: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 214.

²¹ Ibidem, s. 242.

²² Film *Москва* z 2001 roku, reż. Aleksander Zeldowicz, scenariusz: Władimir Sorokin, Aleksander Zeldowicz.

²³ В. Сорокин: *Пельмени*. W: I d e m: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 75.

nafaszerowanego ludzkim mięsem pieroga. O ile w *Пельменях* symboliczne zakończenie „starego” życia zostaje przedstawione jako zjedzenie jego uosobienia — „człowieka w okularach”, „sowka”, o tyle w *Москве* autor idzie dalej, pokazując, że ludzie funkcjonujący w ulepionej przez język rzeczywistości są jak gotowe do przetworzenia pierogi. W zależności od siły oddziaływania języka mogą być albo zamrożone, spętane strachem, albo rozmrożone. Owa plastyczność i uległość człowieka wobec mocy słów znajduje swoje wyrażenie w rozmowie chirurga plastycznego z psychoanalitykiem Markiem, który utyskując na kondycję psychiczną współczesnych pacjentów mówi:

Марк: Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал симптоматику. Была хотя бы ясная клиническая картина. Теперь же, когда нет больше этого страха, я, как никогда, понял, насколько психоанализ беспомощен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет из себя ступок непроваренных пельменей, психиатр беспомощен.

Хирург: А раньше?

Марк: Раньше? Эти пельмени были заморожены. С ними было проще, гораздо проще²⁴.

Motyw zamrożonych/rozmrożonych ludzi-pierogów odzwierciedla charakterystyczny w twórczości Sorokina w latach 90. temat przemiany, przechodzenia od starego życia ku nowemu, jeszcze nie oswojonemu zarówno przez zwykłych ludzi, jak i twórców kultury²⁵. Z wnioskiem tym współgrają także inne fragmenty cytowanego utworu. W jednej ze scen czytamy o narkotycznych wizjach bohaterki, która z przerażeniem stwierdza, że wszystko wokół niej się roztopia. W innej scenie obserwujemy erotyczną zabawę w „oswajanie lodu” — dwoje bohaterów podrzuca i zamyka w dłoniach kostki lodu²⁶.

Interesującym w kontekście omawianego problemu jest również jeden z ostatnich utworów pochodzących z drugiego okresu twórczości Sorokina — powieść *Голубое сало* (1999), w której motyw śniegu/lodu splata się z motywem klonów i klonowania, a więc tworzenia istot nie do końca żywych, będących częścią samych siebie, nieposiadających odrębnej świadomości, wewnętrznie zamrożonych w błędnym kole powtarzalności. Fuzja obu motywów wspomaga realizację autorskiej chęci spojrzenia i odniesienia się do rosyjskiej mentalności, która, jak twierdzi Sorokin, przypomina nieustanne wariacje na ten sam temat. Rosjanie są jakby „zamrożeni”, nigdy nie żyją teraźniejszością, a tylko kręcą się w kółko, powielając utarte schematy tęsknoty za przeszłością.

²⁴ В. Сорокин: *Москва*. W: Idem: *Москва*. Москва 2001, s. 383.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. В. Бондаренко: *В. Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 [dostęp: 09.03.2014].

²⁶ W tym miejscu należy dodać, że motyw gry kostkami lodu w nieco innym znaczeniu został wykorzystany w finale pierwszej części Sorokinowskiej „lodowej trylogii” — w ostatniej scenie powieści mały chłopiec siedzi na podłodze i bawi się bryłką lodu.

cią lub utopijnych marzeń o świetlanej przyszłości. Sorokin mówi: „В жизни России нет настоящего — лишь прошлое и будущее — и мы занимаемся эквилибристикой между этими временами²⁷”.

W inauguracyjnej trzeciej części twórczości Sorokina trylogii *Lód* (*Лед* 2002), *Droga Bro* (*Путь Бро* 2004) i *23000* (*23000* 2005) znaczenie lodu zostało nieco przemodelowane. Pierwszych wskazówek dostarczył sam autor, który po publikacji *Lodu* w jednym z wywiadów podkreślał, że powieść ta została zaplanowana jako pierwsza część większej całości — metafory ślepego zaułka, w który zabrnęła ludzkość²⁸. Już z tego względu *Lód* zdecydowanie różni się od wcześniejszych utworów Sorokina. Tu autor zrezygnował z gry słowem i zabawy formą, oraz przeniósł punkt ciężkości na treść i fabułę skonstruowaną w oparciu o schematy myślowe właściwe kulturze masowej. W *Trylogii* lód występuje także w dwóch znaczeniach. Z jednej strony jest on symbolem przemocy — został z niego zrobiony obuch młota, którym odpowiedzialni za stworzenie świata kosmici uderzają w serca ludzi w poszukiwaniu uśpionych pobratymców. Z drugiej zaś ten sam lód to symbol boskiego światła umożliwiającego przezwycięzenie chaosu i powrót do źródeł. Jego niezwykle właściwości są podkreślone poprzez opozycje woda/lód, ciekłe/stałe, w których woda/ciekłe kojarzy się z czymś błędnym, koślawym, lód natomiast — odwrotnie, ponieważ zawiera w sobie element stałości, jednolitości. Jako przykład może posłużyć fragment z pierwszej części trylogii, w którym opisana została historia uwiecznienia Braci w ludzkich skorupach. Sorokin pisze:

И однажды мы сотворили новый мир. И одна из семи планет его была вся покрыта водой. Это была планета Земля. Раньше мы никогда не сотворяли таких планет. Это была Великая Ошибка Света. Ибо вода на планете Земля образовала шарообразное зеркало. Как только мы отразились в нем, мы перестали быть лучами света и воплотились в живые существа. Мы стали примитивными амебами, населяющими бескрайний океан. Наши мельчайшие полупрозрачные тела носила вода, но в нас по-прежнему жил Изначальный Свет. И нас по-прежнему было двадцать три тысячи. Но мы были рассеяны по просторам океана²⁹.

Kolejna grupa utworów, w których motyw śniegu/lodu zajmuje eksponowane miejsce to trylogia: *Dzień oprycznika* (*День Опричника* 2006), *Cukrowy Kreml* (*Сахарный Кремль* 2008) i *Zamieć* (*Метель* 2010).

²⁷ В. Сорокин: *Тоталитаризм — растение экзотическое и ядовитое, крайне редкое и опасное*. <http://inosmi.ru/untitled/20020924/159243.html> [dostęp: 09.04.2014].

²⁸ Zamyśl powieści powstał podczas dwuletniego pobytu autora w Japonii. Sorokin wspomina: „Odkryłem dla siebie Japonię — wykładałem tam dwa lata na uniwersytecie. Kiedyś w lipcu, najgorętszym japońskim miesiącu, znękaną upałem szedłem ulicą i nagle z baru wyrzucono mi pod nogi pokruszony lód. Gdy lód zachrząścił pod podszewkami — zrodził się pomysł: żeby tak lodowym młotkiem dopukać się do gorącego serca”. *Pierwszy pornograf Rosji*. Wywiad przeprowadziła A. Żebrowska. „Gazeta Wyborcza” 14 lutego 2005, s. 7.

²⁹ В. Сорокин: *Трилогия*. Москва 2006, s. 395.

Począwszy od *Dnia oprycznika* Sorokin zmienia orientację i zwraca się ku tematyce politycznej, ze szczególnym uwzględnieniem problemu władzy³⁰. Porównuje ją do stanu upojenia alkoholowego, przy czym trunkiem powodującym ów stan to koktajl powstały z połączenia najbardziej charakterystycznych rosyjskich symboli: wódki, krwi, śniegu („Если смешать в граненом стакане водку, снег и кровь, это и будет вкус русской власти”³¹) oraz narkotyków (tu: kokainy i cukru — narkotyku dla dzieci). Tożsamość tych symboli wyraźnie widać już w pierwszym z wymienionych utworów. Oprycznik Andriej Daniłowicz Komiaga kocha śnieg („Хорошо, когда снег! Он срам земной прикрывает. И душа чище от него делается”³²), zimę („Люблю зиму. Мороз голову прочищает, кровь бодрит. Зимой в России дела государственные быстрее вершатся, спорятся”³³), narkotyki, jak i krew. Krew miesza się ze śniegiem podczas okrutnej rozprawy ze szlachcicem Iwanem Iwanowiczem Kunicynem; krwawy kolor ma sunący przez zaśnieżoną Moskwę mercedes Komiagi. Motyw śniegu/cukru/narkotyku pojawia się także w snach bohatera — Komiaga śni o białym jak śnieg cukrowym koniu. Podobnie jest w *Cukrowym Kremlu*. W noweli *Sen (Сон)* Monarchini śni się biały jak śnieg/cukier Kreml zrobiony z czystej kokainy, w *Radości Marfuszki (Марфушина радость)* opisane zostało, jak na Boże Narodzenie dzieci dostają od Monarchy białe jak śnieg cukrowe miniaturki Kremla, a w *Liście (Письмо)* Sonia Borisowna pisze do siostry o reakcji ludzi na przemalowane na biało jego ściany. W ekstatycznej relacji bohaterki Kreml stopniowo traci swoją dotychczasową „czerwoną” materialność i przekształca się w zbudowany z kokainy/cukru obiekt boskiego kultu, którego magnetyzm przyprawia ludzi o fanatyczny religijny obłęd („пей глазами Кремль белый, ешь глазами Кремль белый”³⁴). Stawiając znak równości pomiędzy śniegiem, cukrem a kokainą, Sorokin materializuje metaforę smaku władzy w kontekście utopijnej idei odrodzenia Rosji. Strategia ta, zdaniem Marka Lipowieckiego, pozwala pisarzowi nie tylko zająć stanowisko wobec aktualnej kondycji swojego kraju, ale także pokazać przemianę w specyfice nowoczesnego dyskursu³⁵. Jądrzem metafory jest jakościowa modyfikacja znaczenia symbolu bieli. Śnież-

³⁰ Sorokin wyjaśniał, że bezpośrednim powodem zmiany orientacji tematycznej była z jednej strony chęć oderwania się od „lodowej trylogii”, z drugiej, jak sam stwierdził, po skończeniu 50 lat postanowił bliżej przyjrzeć się polityce, tym bardziej, że jego zdaniem zmierzała ona w niebezpiecznym kierunku. Zob. И. Кормильцев: *Владимир Сорокин. Собачье сердце*. http://www.rollingstone.ru/articles/rubric/obraz_zhizni_5/article/vladimir_sorokin_sobache_serdce_345/ [dostęp: 10.03.2014].

³¹ В. Сорокин: *Вкус русской власти — водка, снег и кровь*. <http://www.charter97.org/ru/news/2008/4/17/5846/> [dostęp: 10.03.2014].

³² В. Сорокин: *День oprycznika*. Москва 2006, s. 13.

³³ Ibidem, s. 32.

³⁴ В. Сорокин: *Сахарный Кремль*. Москва 2008, s. 230.

³⁵ Zob. М. Липовецкий: *Сорокин-троп: карнализация*. <http://www.nlobooks.ru/node/3381> [dostęp: 12.04.2014].

nobiały kolor, dotychczas kojarzący się z boskością, doskonałością, czystością, ideałem władzy, zostaje zamieniony na kolor wchłaniającego krew niewinnych śniegu i oglupiającego ludzi narkotyku. „Biała”, oparta na przemocy i zimnym okrucieństwie władza smakuje słodko, ale jej efekty są znikome — oglupiała ze strachu i upojona narkotykami Rosja nie odrodzi się, a odwrotnie — będzie coraz szybciej pogrążyć się w upadku.

Swoistym podsumowaniem tematu śniegu/łodu w kontekście perspektyw rozwoju Rosji jest nawiązująca do jednego z najpopularniejszych obrazów-symboli w literaturze rosyjskiej *Zamieć* (Метель 2010). W tej pełnej chwytów i motywów literackich zaczerpniętych z utworów najwybitniejszych pisarzy rosyjskich, kodów kulturowych i stereotypów fantasmagorycznej powieści drogi zamieć śnieżna jest elementem uwypuklającym rosyjską mentalność. Sorokin pokazuje, że w tym zakresie od stuleci nic się nie zmieniło. Dwoistość rosyjskiej natury sprawia, że jej „nosiciele” są jednocześnie i silnymi Guliwerami, i pełnymi wad liliputami — z jednej strony pełni zapału, altruizmu i entuzjazmu, z drugiej — leniwi, bezwolni i zgnuśniali. Niezdolność do konsekwentnego działania sprawia, że stają się oni podobni do śniegowych bałwanów — wielcy i przerażający, ale w gruncie rzeczy słabi, bo w każdej chwili mogą się roztopić albo rozsypać od wiatru. Doskonałym przykładem owej wewnętrznej niespójności jest osobowość głównego bohatera. Doktor Garin to zdeklarowany, choć daleko nie idealny społecznik. Początkowo wydaje się, że dla realizacji misji ratowania ludzi przed zarazą poświęci wszystko, ale z czasem nie jest to już takie oczywiste. W pewnym momencie świadomie opóźnia dalszą podróż, by spędzić upojną noc z żoną młynarza, potem zaś wyłącznie dla własnej przyjemności spędza sporo czasu w chacie Witaminderów na testowaniu efektów nowych narkotyków. Dlatego też kiedy Garin spotyka na swej drodze ogromnego bałwana-potwora, z przerażeniem stwierdza, że widzi w jego martwych oczach samego siebie — martwego śnieżnego kolosa („Доктор встретился взглядом с глазами-бульжниками. Снеговик посмотрел на Гарина. Волосы зашевелились на голове у доктора. Ужас охватил его”³⁶). Zaprezentowana w *Zamieci* sorokinowska wizja przyszłości Rosji jest *de facto* obrazem jej powolnej, acz nieuchronnej śmierci. Autor wskazuje, że Wielkie Imperium nieustannie egzystuje w stanie permanentnej wewnętrznej zamieci, rozpaczliwie poszukując swojej drogi dalszego rozwoju. Nie wróży to dobrze dla kraju, bo niezdolność do konsekwentnego działania w końcu sprawi, że Rosjanie staną się narodem wykorzenionym, niezdolnym do obrony własnej tożsamości, i zostaną prędzej czy później „zamrożeni” w swojej niemocy, przestaną istnieć jako społeczność.

Od początku motyw śniegu/łodu jest u Sorokina symbolem nieodłącznie związanym z Rosją, ale w zależności od etapu i kierunku rozwoju jego twór-

³⁶ В. Сорокин: *Метель*. Москва 2010, s. 272.

czości nabiera różnych znaczeń. Początkowo wspomaga dekonstrukcję socrealistycznego i klasycznego dyskursu, wspomagając proces niwelacji kontrastu materialne-niematerialne³⁷. Z czasem przekształca w metaforę chęci powrotu do źródeł, poszukiwania stałości i stabilności, by następnie stać się jednym z symboli opartej na przemocy władzy. W ostatnim omawianym utworze śnieg/lód wspomaga autorską wizję rosyjskiego charakteru narodowego, stając się symbolem jego niespójności i alogiczności. Jednocześnie z punktu widzenia idei postmodernizmu przebieg drogi twórczej Sorokina w kontekście metamorfozy motywu śniegu/lodu doskonale ilustruje także charakterystyczne dla tego autora nieustanne dążenie do praktycznego przewyciężenia opozycji ciało-tekst³⁸.

³⁷ Jak pisze Mark Lipowiecki, „в творчестве Сорокина кристаллизуются несколько постоянных мотивов, которые становятся устойчивыми метафорами постоянных взаимных трансформаций телесного в дискурсивно-„духовное” и обратно”. М. Липовецкий: *Сорокин-трон: карнализация*. <http://www.nlobooks.ru/node/3381> [dostęp: 12.04.2014].

³⁸ Sorokin wyjaśnia: „Я постоянно работаю с пограничными зонами, где тело вторгается в текст. Для меня всегда была важна эта граница между литературой и телесностью. Собственно, в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной”. *Постмодернисты о посткультуре* *Интервью с современными писателями и критиками*. Сост., предисловие и ред. С. Ролл. Москва 1996, s. 126.

Przeciw entropii Saszy Sokołowa gry z czasem

Weronika Biegluk-Leś

Что говорить, время у нас — главбух, главбог, поганое
идолище.

Саша Соколов, *Знак озарения*¹

ABSTRACT: In each of three novels by Sasha Sokolov, the category of time plays a vital role. In *A school for Fools*, *Between Dog and Wolf* and *Palisandriia*, the writer consistently explores “the philosophy of time.” In this article, the analysis focuses on the work titled *Between Dog and Wolf* since it is a text in which Sokolov intensifies his creative strategy. The writer is interested in time as a philosophical category, as well as anthropological, artistic, cultural and existential ones. By placing the category of time in the space of a game, the author of *A school for Fools* creates hybrid, processual and heterogeneous space-time of elements that permeate and interact with one another. “Games with time” deconstruct binary oppositions, such as linearity — cyclical-ity, temporality — atemporality, finiteness — eternity. At the same time the richness of language games becomes a generator of ambiguity, which destroys any homogeneous closed systems when they get deprived of the stimulating “difference”.

KEY WORDS: time, game, intertextuality, Russian postmodernism, Russian literature

Sasza Sokołow, pisarz-emigrant, przedstawiciel tzw. trzeciej fali rosyjskiej emigracji², prekursor i klasyk rosyjskiego postmodernizmu³, obdarzany jest mia-

¹ С. Соколов: *Знак озарения*. W: *Тревожная куколка*. Санкт-Петербург 2007, s. 101.

² Więcej o życiu i twórczości Saszy Sokołowa patrz pr.: Дж. Бартон Джонсон: *Саша Соколов. Литературная биография*. W: С. Соколов: *Палисандрия*. „Глагол” 1992, nr 6, s. 270—294.

³ Debiutancka powieść Sokołowa *Szkola dla głupków* jest traktowana jako jeden z pierwszych rosyjskich tekstów postmodernistycznych (obok takich utworów jak *Moskwa-Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa i *Dom Puszkowski* Andrieja Bitowa). Patrz: „[...] произведения Андрея Битова, Венедикта Ерофеева, Саши Соколова [...] были оценены как первые шаги русского постмодернизма [...]” — Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий: *Современная русская литература: 1950—1990-е годы*. Т. 2. Москва 2003, s. 376. W innej swojej pracy Lipowiecki

nem „najsztubtelniejszego stylisty wśród współczesnych rosyjskich prozaików”⁴. Autor *Szkoły dla głupków*, *Między psem a wilkiem* i *Palisandrii* nazywany bywa także „anachoretą” ze względu na nieobecność w życiu publicznym; „rosyjskim Salingerem” z powodu przedłużającego się twórczego milczenia⁵; „pisarzem dla jajogłowych”⁶ czy „postsowieckim Joyce’em”⁷ z racji stopnia złożoności swoich utworów. Ten błyskotliwy i wyrafinowany wirtuoz słowa na stałe odcisnął swoje piętno na literaturze rosyjskiej. Jak stwierdziła pisarka Tatiana Tołstoj:

Его русский язык гибок и богат на удивление, он открыл в нем такие закоулки, оттер от пыли такие оттенки и отливы, которых мы не замечали, обнаружил регистры, долгое время прозябавшие в запустении; распахнул и залы, и каморки, и подземные ходы смыслов...⁸

Sokołow to pisarz, który bardzo świadomie i konsekwentnie określał swoje twórcze priorytety. W esejach, które ukazały się pod zbiorczym tytułem *Niespokojna poczwarka*⁹, opowiadał się po stronie takiej tradycji literackiej, dla której na pierwszym miejscu znajduje się „jak”, a nie „co”¹⁰. Bronił autonomii sztuki, „jej niezależności od ideologii, polityki i realiów dnia codziennego”¹¹. Manifestował swój brak zainteresowania fabułą, skupienie się na języku, stylistycznej stronie dzieła, fascynację energią językowych przekształceń:

mówi o tych tekstach jako o „признанной классике русского постмодернизма, оформившей его художественно-философские координаты в систему” — М.Н. Липовецкий: *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики*. Екатеринбург 1997, s. 106. Wśród badaczy pojawiają się jednak i takie głosy: „Все три романа Сололова принципиальным образом содержат сочетание модернистских и постмодернистских интенций [...]” — М. Берг: *Литературократия, Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. Москва 2000. <http://www.mberg.net/bestenlit/> [dostęp: 12.02.2013].

⁴ О. Хлебников: *Дневальный у выключателя времени*. „Новая Газета”, 20 ноября 2003, nr 87. <http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/87n/n87-s29.shtml> [dostęp: 23.08.2013].

⁵ Po ukazaniu się *Palisandrii* (1985) pisarz na długie lata przestaje publikować.

⁶ С. Соколов: „По мне многие скучают...”. Беседавал Игорь Кручик. Беседа опубликована в киевском журнале „ШО”, ноябрь 2007 года. <http://codistics.com/sakansky/paper/kruchik/igor06/htm> [dostęp: 4.05.2013].

⁷ Patrz: recenzja Kristiny Matwijkeno spektaklu na motywach powieści *Między psem a wilkiem* (reż. Андрей Могучий, „Формальный театр”, Санкт-Петербург), który był prezentowany w 2006 roku na festiwalu Złota Maski. <http://www.timeout.ru/theatre/event/15088/> [dostęp: 12.03.2013].

⁸ Т. Толстая: *Саша Соколов*. „Огонек” 1988, nr 33, s. 21.

⁹ (*Тревожная куколка*). Zbiór esejów, które powstawały w latach 1986—2006. Tłumaczenie tytułu Wasilij Szczukin — W. Szczukin: *Sasza Sokołow. Na przekór absurdowi historii*. W: *Даć świadectwo prawdzie. Portrety współczesnych pisarzy rosyjskich*. Red. L. Suchanek. Kraków 1993, s. 334.

¹⁰ С. Соколов: *Ключевое слово словесности*. W: С. Соколов: *Тревожная куколка*. Санкт-Петербург 2007, s. 154.

¹¹ W. Szczukin: *Sasza Sokołow. Na przekór...*, s. 335.

Сюжет — меня это сторона литературы никогда не увлекала. Сюжет — это надуманная вещь, сюжет — это на продажу. Для меня важно, как работает язык, этот своего рода лингвистический танец¹².

[...] моя специальность в литературе — это стиль, это чистота языка. [...] я оцениваю текст не с точки зрения сюжета, а с точки зрения стиля¹³.

W każdej z trzech powieści Saszy Sokołowa kategoria czasu odgrywa kluczową rolę. W słynnej *Szkole dla głupków* (1976) koegzystencja dwóch twórczych „żywiółów” — człowieka i języka, dążących do wolności i w owym dążeniu wolność manifestujących — narusza tradycyjne pojmowanie czasu i przestrzeni¹⁴.

Postrzeganie, przeżywanie, kreowanie czasu przez bohatera-schizofrenika (Ucznia takiego a takiego) z jednej strony prowadzi do subiektywizacji czasu, stając się wyrazistym gestem stawiającym w centrum świata przedstawionego jednostkę, a nie zbiorowość, z drugiej — prowadzi do jego relatywizacji. Czasoprzestrzeń, w której przebywa bohater, nie ma liniowego charakteru, nie ciąży nad nią ani zasada przyczynowości, ani następstwa zdarzeń. Niezwykła wrażliwość i wyobraźnia ucznia szkoły specjalnej narusza (a wręcz znosi) granice między realnym a wyobrażonym, życiem a śmiercią, przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Generuje alternatywną przestrzeń istnienia. „Osobista” mitologizacja¹⁵ uniwersum pozwala wyjść poza groźny i bezwzględny czas historii, ale jednocześnie zamyka bohatera w pułapce „swojego” czasu¹⁶. Rozdwojenie osobowości bohatera koresponduje z rozwarstwianiem czasoprzestrzeni utworu. Wielopłaszczyznowość tekstu Sokołowa ma swoje źródło także w „podmiotowości” języka, powołującego do życia tekstowe byty i oszałamiającego czytelnika erupcyjnością twórczego potencjału słowa. Rozliczne semantyczne, fonetyczne, gramatyczne i stylistyczne gry językowe odsłaniają procesualność,

¹² М. Гуреев: *Снимается документальное кино. Саша Соколов*. „Вопросы литературы” 2011, nr 2. <http://magazines.russ.ru/voplit/20011/2/gu5-pr.html> [dostęp: 5.09.2014].

¹³ Patrz (Sasha Sokolov — Naum Vajman) *Поверх барьеров. Беседа с Сашей Соколовым*. <http://www.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT/091803.asp> [dostęp: 5.09.2010]. Wywiad przeprowadzony z Sokołowem w Izraelu w 2003 roku z okazji 60-lecia pisarza.

¹⁴ Jak zauważył Aleksandr Gienis, powieść: „[...] построена из времени и языка, и, чтобы обрести свободу [...]. Чтобы сделать свою книгу *возможной*, Соколов придумал особый язык и особое время” — А. Генис: *Горизонт свободы*. W: Idem: *Иван Петрович умер. Статьи и расследования*. Москва 1999, s. 62.

¹⁵ Szczegółową analizę konstrukcji czasu w *Szkole dla głupków* w perspektywie czasu mitycznego (w odniesieniu do koncepcji M. Eliadego) przeprowadza Mark Lipowiecki — М.Н. Липовецкий: *Мифология метаморфоз: «Школа для дураков» Сашы Соколова*. W: Idem: *Русский постмодернизм...* s. 183—188.

¹⁶ „Герой Соколова живет в картинках, которые он прокручивает на экране своего сознания. Одиночество, замкнутость в коконе „своего” времени [...]” — А. Генис: *Горизонт свободы...* s. 64.

wariabilizm tekstu/bytu. Problemetyzują tradycyjne (strukturalistyczne) pojmowanie zależności między znakiem a desygnatem, słowem a jego znaczeniem.

Również w *Palisandrii* (1985), pomyślanej przez autora jako próba „likwidacji” gatunku powieści¹⁷, kategoria czasu odgrywa rolę pierwszoplanową:

Тема Времени — один из основных обертонов романа. Его можно подразделить, вполне традиционно, на время Вечности, время Истории и время Личности. Однако иерархия этих категорий намеренно нарушается: сверхгерой довлеет над Историей и в своей величественной универсальности оказывается родственным Вечности. Тема Времени и образ часов закольцовывают текст. В прологе — это кремлевские часы на Спасской башне, на стрелках которых без шестнадцати девять повесился “дедоватый дядя” Палисандра, Лаврентий Берия. В эпилоге же — это Вселенная, оборачивающаяся не только Вечностью, но и собственными часами¹⁸.

Pisarz poddaje wiwisekcji samo pojęcie „historii”, teleologiczność i linearność procesu historycznego. Historia staje się po prostu kolejnym zbiorem narracji (zestawem schematów fabularnych) warunkowanym przez kondycję bohatera-narratora. A, jako że kondycja ta jest procesualna i heterogeniczna (liczne inkarnacje, hipostazy, metamorfozy bohatera Palisandra Dalberga), Palisander traci swoją „substancjalność”. Kreacja bohatera w utworze współgra z typowym dla prozy Sokołowa pluralizmem stylistycznym oraz perspektywą gry językowej.

Wielu badaczy postrzega powieść Sokołowa jako egzemplifikację „końca historii”¹⁹. W *Palisandrii* bowiem zegar staje, a czas „zatrzymany” (bezczas) staje się paradoksalną figurą wieczności:

Великолепное, обрюзгшее, роскошное, дряхлое безвременно отменяет причинно-следственные связи, обыденные критерии, возможность любых поступков. Все авантюры спланированы загодя, все конфликты условны²⁰.

¹⁷ „[...] написать роман, который покончит с романом как с жанром” — Дж. Бартон Джонсон: *Саши Соколов: Литературная биография...* s. 281. Charakteryzując specyfikę utworu Sokołowa Wanda Supa zwraca uwagę, że na „każdym poziomie organizacji tekstu autor preferuje synkretyzm w wersji parodystycznej” — W. Supa: *W kregu satyry postmodernistycznej. „Palisandria” Saszy Sokołowa*. W: *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich IV*. Pod red. W. Supy. Białystok, 2000, s. 373.

¹⁸ И. Савельзон: *Маскарад в зеркальной комнате. О романе „Палисандрия” Саши Соколова*. „Вопросы литературы” 2008, nr 4. <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/4sa20.pr.html> [dostęp: 5.09.2014].

¹⁹ Patrz: „Сokolov превращает гетеротопию языка в поле, на котором только и может развернуться конец истории — со всеми возможными последствиями”. — М. Липовецкий: „Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов”. Москва 2008, s. 405. „[...] podstawowe parametry historii zostały tu rozciągnięte do nieskończoności przechodzącej w zero, czyli w „koniec historii” i zarazem „koniec powieści” jako gatunku”. — W. Supa: *Postmodernistów rosyjskich gry z historią*. „Studia Wschodniosłowiańskie” 2009. T. 9, s. 74.

²⁰ А. Немзер: *Замечательное десятилетие русской литературы*. Москва 2003, s. 30.

Absurdalizacja czasu, szczególnie czasu historycznego, gra kategoriami takimi jak: chronologia — achronologia, linearność — kolistość, przeszłość — terażniejszość — przyszłość, młodość — starość, dziecięctwo — dojrzałość, wyznaczając specyfikę tego tekstu.

Szkolę dla głupków i *Palisandrię* rozdziela powieść *Między psem a wilkiem* (1980), w której, podobnie jak w dwóch pozostałych, pisarz eksploruje „filozofię czasu”²¹. Jest to tekst najlepszy, ale i najtrudniejszy w dorobku pisarza²², jest to również utwór, w którym Sokołow intensyfikuje swoją strategię twórczą, odważnie „zagęszcza barwy”²³. Z tego też względu w niniejszym artykule koncentruję się właśnie na tym utworze.

Po lekturze powieści *Między psem a wilkiem* Saszy Sokołowa trudno nie zgodzić się ze stwierdzeniem Władimira Potapowa, że z jednej strony czas jest największą zagadką w tej powieści, z drugiej zaś — kluczem otwierającym wszystkie drzwi²⁴. Ukonstytuowanie się specyficznej temporalnej perspektywy inicjuje tekst, proponując czytelnikowi przyjęcie określonego sposobu oglądu świata. Jego składowymi stają się m.in. kosmiczna perspektywa, paradoks i strategia gry. Inicjalne zdanie powieści brzmi bowiem:

Месяц ясен, за числами не уследишь, год нынешний²⁵.

Zderzają się w nim i interferują różne płaszczyzny wyznaczone przez grę wieloznacznością wyrazów, znaczeniem dosłownym i metaforycznym, konkretem i nieokreślonością, terażniejszością i wiecznością. Syntaktycznie jest to zdanie współrzędnie złożone bezspójnikowe, składające się z trzech równorzędnych, a przy tym krótkich, zwartych części, które aktualizują w świadomości czytającego tradycyjny sposób umiejscawiania wydarzeń w czasie (oczywiście z niewielkim przestawieniem: miesiąc, dzień, rok). Wprowadzają także niezwykle ważne dla tekstu kategorie liniowości i cykliczności, sytuując je w przestrzeni gry. Ramy liniowości wyznaczone przez sam format daty zderzają się z jego nietypowym wypełnieniem i podlegają zawieszeniu. Próba ustalenia, kiedy dokładnie rozpoczyna się opowieść, kończy się niepowodzeniem. Okazuje się, że

²¹ Patrz: Саша Соколов — Виктор Ерофеев, „Время для частных бесед...”. *Диалог с нашими зарубежными соотечественниками*. „Октябрь” 1989, nr 8, s. 198.

²² Zarówno w ocenie badaczy, jak i samego autora — patrz np. ibidem, s. 195—196. Por. także wyropowiedzi Sokołowa — Д. Глэд: *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*. Москва 1991, s. 192—199.

²³ Саша Соколов — Мария Терешенко, *Я пишу ради общения с языком...* <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7722> [dostęp: 12.04.2013].

²⁴ „Время — самая большая загадка в романе, ключ ко всему” — В. Потапов: *Очарованный точильщик*. „Волга” 1989, № 9, s. 105.

²⁵ С. Соколов: *Между собакой и волком*. W: С. Соколов: *Школа для дураков. Между собакой и волком*. Санкт-Петербург 1999, s. 199. Dalej wszystkie cytaty z powieści z tego wydania.

wszystkie temporalne określenia zgromadzone w tym inicjalnym zdaniu tylko pozornie wyznaczają orientacyjne punkty na mapie czasu. Przykładowo określenie „год нынешний” („rok obecny, współczesny, niniejszy”), pozbawione dodatkowych szczegółów, nabiera cech uniwersalnych. Taka konstrukcja rozmywa znaczenie pojęcia teraźniejszości, nadając jej cechy nieokreśloności i uniwersalności — generuje czasoprzestrzeń wiecznego „teraz”.

Sytuację komplikuje gra wieloznacznością wyrazu „месяц”, który może oznaczać w tym zdaniu zarówno ‘miesiąc’, jak i ‘księżyc’. Z jednej strony zestawienie wyrazu „месяц” w szeregu z wyrazami „числа” i „год” aktywizuje znaczenie ‘miesiąc’, z drugiej — dodanie krótkiej formy przymiotnika „ясный” w funkcji orzecznika orzeczenia imiennego przywołuje znaczenie ‘księżyc’²⁶. Wówczas wyrażenie „месяц ясен” znaczyłoby ‘księżyc jest jasny’. W przypadku takiego odczytania (które wydaje się równie uprawnione co ‘miesiąc jest jasny’) problematyczne staje się znaczenie kolejnego fragmentu analizowanego zdania: „за числами не уследишь”. Z jednej strony bowiem fraza ta wskazuje na zagubienie opowiadacza w czasie linearnym²⁷ (co współgra z sygnalizowaną już w tytule powieści specyfiką świata „pomiędzy”), z drugiej — dni, daty, liczby²⁸ stają się „gwiazdami na niebie”, które trudno dojrzeć przy jasnym księżycu. Otwiera to perspektywę kosmiczną, wieczną, a zatem w pewnym sensie bezczasową. Odczuwanie czasu, którego bohater-narrator nie jest w stanie „okiełznać” poprzez tradycyjny porządek — chronologię, nakłada się na obraz człowieka zagubionego nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni²⁹. Jednostki miary czasu stają się równie odległe i niezrozumiałe, co gwiazdy. Zatem ważny jest nie tyle konkretny czas opisywanych wydarzeń, ale jego specyfika.

Gra z oczekiwaniami czytelnika rozciąga się zarówno na zapowiadaną przez formułę określania czasu jego liniową koncepcję (chronologia), jak i na osobę bohatera-narratora: pierwsze zdanie powieści sugeruje bowiem pojawienie

²⁶ Por. charakterystyczne dla twórczości ludowej określenia księżyca — „ясный месяц”, „ясен месяц”. Patrz np. К.С. Горбачевич: hasło: месяц. W: *Словарь эпитетов русского народного языка*. Санкт-Петербург 2000, (s. 102. W słowniku tym wyrażenie „ясный месяц” posiada kwalifikator „нар.-поэт.”.

²⁷ Polskie tłumaczenie utworu nie oddaje podmiotowego wymiaru, eksponuje po prostu chaos. Aleksander Bogusławski przetłumaczył tę frazę następująco: „w dniach zamęt” — S. Sokołowa: *Między psem a wilkiem*. Warszawa 2002, s. 9. Dalej wszystkie cytaty w języku polskim z tego wydania. Por. też jedno ze znaczeń wyrazu „число”: „2. День месяца в порядковом ряду других дней.” — *Большой толковый словарь русского языка*. Глав. ред. С. Кузнецов. Санкт-Петербург 1998, s. 1480.

²⁸ Patrz wieloznaczność wyrazu „число”: ‘liczba’, ‘dzień’ (wskazany), ‘data’, ‘grono/poczet’. *Wielki multimedialny słownik rosyjsko-polski, polsko-rosyjski PWN*. Warszawa 2006 (wersja 1.0 CD-ROM).

²⁹ „Затерялся [...] я в сумерках” — przyznaje Ilia Pietrikieicz. Natomiast Jakuba Pałamach-tierowa nie opuszcza: „щмящее ощущение, что все вокруг в нашем неразрешимом *здесь* происходит и существует лишь якобы” (s. 245).

się „kronikarza”³⁰, kolejne — wprowadzając epistolarną ramę komunikacyjną („Гражданину Сидор Фомичу Пожилых с уважением Зынзырелы Ильи Петрикеича Заитильщина”) — „petenta” (w trakcie lektury dowiadujemy się przecież, że Ilija zwraca się z prośbą/skargą do sędziego śledczego pana Pożytych). Nieco dalej, w tym samym akapicie, Ilija nazywa siebie również „korespondentem” („[...] бобылье и уроды нападобие Вашенского корреспондента звенят и крутятся на зеркаде вод [...]”, s. 199) — stawiając się w roli współpracownika, wysyłającego reportaże z terenu. W późniejszych partiach utworu Ilija Pietrikieicz wielokrotnie mówi o sobie jako o proroku („[...] в кубарэ задвигаюсь я, собственной своею персоной, пророк, час один светлый спроворивший в июле-месяце у христиан [...]”, s. 227). Natomiast *Ostatnie uwagi* nieoczekiwanie okazują się pośmiertnymi rozważaniami bohatera. Role te (kronikarza, petenta, korespondenta, proroka, człowieka, który przekroczył granice śmierci³¹) współistnieją w tekście *Zaitylszczyzny*, wprowadzając różne wymiary czasowe i jednocześnie zacierając granice między nimi. Przyjrzyjmy się im zatem dokładniej.

Po pierwsze — dystans czasowy i spojrzenie wstecz kronikarza. Bohater opisuje różne groteskowe historie, przedstawiające koleje życia mieszkańców Zaitylszczyzny, np.: smutne losy Mikołaja zwanego Niebożęciem, jegra Manuła, Gurija-Myśliwego, pechowego rybaka Mikołaja z Płosek, buchaltera „Fiodora nie Fiodora, a jakby Piotra. A już Jegora to na pewno”³² itd. Kroniki³³ życia poszczególnych postaci składają się na obraz zbiorowości. Przed oczami czytelnika „przewija się” zadziwiająca plejada kalek, nędzarzy, pijaków, zajadłych amatorów wyścigów na zamrożonym lodzie, „wolnych duchów”, oryginałów i dziwaków, nieszczęśników dzielnie dźwigających brzemień swego losu.

Po drugie — „tu i teraz” piszącego list-skargę petenta. Dzięki wyrazistej figurze bohatera-narratora wkracza do powieści żywioł subiektywizacji nie tylko czasu, ale i przestrzeni. Ilija „tka” swoją opowieść według wewnętrznego zegara, który hierarchizuje zdarzenia zgodnie z ruchem wskazówek uczuć i emocji. Ważne dla bohatera sytuacje, stany, miejsca i wydarzenia (np. miłość do Oriny, zdrada ukochanej, kąpiel w stawie, próby odzyskania kul, wyobrażona wyprawa

³⁰ Por. odcień znaczeniowy/stylistyczny, jaki wnosi krótka forma przymiotnika (podniosłość, kategoriowość) oraz jej książkowy charakter, a także fakt, że używa się jej w celach archaizacji. Historycznie są to przecież formy wcześniejsze, przymiotniki pełne pojawiły się później. Patrz np. Д.Э. Розенталь, Е.В. Джанджакова, Н.П. Кабанова: *Справочник по правописанию, произношению, литературному редактированию*. Москва 1999. <http://www.evartist.narod.ru/text1/20.htm> [dostęp: 26.02.2014].

³¹ Te „twarze” bohatera-narratora *Zaitylszczyzny* Ilii Pietrikieicza odgrywają ważną rolę zarówno w sposobie odczuwania przez niego czasu, jak i artykułowania go.

³² Patrz: S. Sokolow: *Міędzy psem...* s. 17.

³³ Np. historia życia „prawdziwego pechowca” Mikołaja Niebożęcia wprost zostaje nazwana przez bohatera-narratora „kroniką” — „Хроника его невезухи, если не возражаете, какова?”, С. Соколов: *Между собакой и волком...*, s. 201.

po grzyby/jagody z panem Pożyłych...) powracają wielokrotnie w tych samych bądź podobnych zestawieniach, np. w porządku asocjacji, dygresji czy analogii. Bohater obdarzony jest niezwykłym darem postrzegania różnych płaszczyzn czasowych jednocześnie, co sytuuje go poza czasem pojmowanym jako linia ciągła o określonym wektorze. Swoista władza Ilii Pietrikieicza nad czasem polega nie tylko na swobodnym operowaniu płaszczyznami czasoprzestrzennymi, (na przykład w grze symultanicznością), ale i na twórczym potencjale opowiadacza³⁴ (uwagi metatekstowe, np. odnośnie gatunku wypowiedzi, sygnalizowanie trudności, z którymi musi zmierzyć się „adresat”, sformułowania wartościujące, wyczulenie na reakcję odbiorcy).

Po trzecie — opowieści-relacje korespondenta. Opowiadanie unaoczniające niweluje na płaszczyźnie narracji faktyczny dystans czasowy między wydarzeniami. Ranga aktualności traktowana jest przez bohatera z dużą swobodą i nadawana arbitralnie różnym wydarzeniom. Gra dystansem czasowym i perspektywą opisu stają się jednym ze sposobów burzenia liniowego układu zdarzeń oraz naruszania następstwa czasowego w powieści.

Po czwarte — czas mityczny³⁵ świętego szaleńca, jurodiwego („Отпрыск своих матери и отца, штатных юродивых [...]”, s. 307). Iliia karci i ostrzega jak starotestamentowy prorok („Горе, горе тебе, Городнице с окрестностями, все вокруг и пустое и ложное” [s. 303]); niejednokrotnie słyszy „głos” przepowiadający mu przyszłe wydarzenia — „Голос был мне: имей в виду, учредят в грядущие сроки фабричку [...]” (s. 265); wygłasza wigilijne „kazanie-wyznanie” do spółdzielczej braci — „сказанул я коллегам сочельную исповедь-проповедь” (s. 307).

Z tym wymiarem istnienia bohatera łączy się charakterystyczny sposób określania i pojmowania czasu. Iliia identyfikuje upływ czasu przy pomocy kalendarza świąt religijnych, sytuując się tym samym poza czasem historycznym (linearnym):

[...] гребень — однажды я пригляделся — не тот, я который на **Воздвиженье** презентовал

(s. 207)

[...] я от **Пасхи** до **Покрова** шеголяю босиком [...]

(s. 232)

³⁴ Ujawniają się w ten sposób kompetencje autorskie bohatera-narratora, który jest nie tylko „częścią” opowieści, ale i jej świadomym twórcą.

³⁵ Mircea Eliade pisał: „Doświadczenie religijne chrześcijanina opiera się na naśladowaniu Chrystusa jako wzorcowego modelu, na liturgicznym powtarzaniu Życia, Śmierci i Zmartwychwstania Pańskiego oraz na współczesności chrześcijanina wobec *illud tempus* [...]. A przecież [...] naśladowanie ponadludzkiego modelu, powtarzanie wzorcowego scenariusza i przerwanie świeckiego czasu poprzez otwarcie na Wielki Czas stanowią zasadnicze cechy «zachowania mitycznego» [...]” — M. Eliade: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. Kocjan. Warszawa 1994, s. 20—21.

Шел, [...] из-за всеобщей реки, выдвигаясь в **Сочельник** от Гурия, с его похорон.
(s. 304)

Понапралины не стерпел, распустил я тем **Сретеньем** руки, но и приятельница
в долгу не осталась [...]
(s. 308)

Поначалу не беспокоили [...], но ближе к **Успению** закусали, и поощрение кончилось.
(s. 323)

Należy zaznaczyć, że w historii Ilii Pietrikieicza uwydatnione zostaje zarówno cykliczne (porządkowanie zdarzeń według kalendarza religijnego), jak i niecykliczne (eschatologia) pojmowanie czasu — Ilija po śmierci oczekuje Królestwa Niebieskiego („Царствия Небесного дожидаемся” [s. 345]).

Po piąte — spojrzenie spoza czasu, „по истечении дней”. Pozagrobowe życie Ilii niczym się praktycznie nie różni się od jego dotychczasowej egzystencji. Trapią go te same problemy (poszukiwanie skradzionych kul), odwiedzają znajomi z „tamtego” świata, powstaje ostatni list do pana Pożytych. Nie zmienia się także nadrzędna dla ontologii i epistemologii świata przedstawionego powieści „szara godzina” — („[...] синим часом, прохлаждаемся кое с кем на портомойных мостках — сумерничаем” [s. 345]). Sytuacja „zmierzchu” eksponuje charakterystyczną dla powieści Sokołowa płynność, umowność granicy między bytem a niebytem³⁶.

Zatem sama konstrukcja bohatera, tzn. wielość jego temporalnych ról, ukazująca różnorodność pojmowania i przeżywania przez niego czasu, podkreśla: wielowymiarowość czasoprzestrzeni tekstu (określoność — nieokreśloność, konkret — uniwersalizacja, wymiar realistyczny — mitologizacja), wieloaspektowość spojrzenia i prezentacji kategorii czasu w powieści (kronikarz, petent, korespondent, prorok, zmarły), przenikanie się wymiarów czasowych (przeszłość — teraźniejszość — przyszłość), problematyzujące dzielące je różnice (liniowość — cykliczność, skończoność — wieczność, czas — bezczas).

Pojawiający się w dalszych partiach tekstu motyw ludzi-gwiazdozbiorów może zostać odczytany jako sposób wpisania ludzkiego istnienia w kosmiczną perspektywę, ale też jako próba mitologizacji (oczywiście z parodystycznym dystansem) świata Zaitylszczyzny:

Там, по правую руку, Стожары-пожары горят, тут, по левую, — Крылобыл, косолапый стрелок, пули льет. Позади у меня Медицинские Сестры, впереди — Орина-дурина и чадо ее Орион. Много бродил я по мироколице и много созвездий определил. Есть

³⁶ „[...] граница между бытием и небытием представлена как проницаемая в обе стороны [...]” — Е.А. Яблоков: „Нашел я начало дороги отсюда — туда” (О мотивной структуре романа Саши Соколова „Между собакой и волком”). W: *Литература „третьей волны” русской эмиграции. Сборник научных статей*. Редактор-составитель В.П. Скобелев. Самара 1997. http://netrover.ru/lit3wave/5_3.htm [dostęp: 5.04.2013].

созвездье Бобылки, [...] есть Поручики, Бакенщики, Инспектора. Есть Запойный Охотник [...]. Не волнуйтесь, наблюдается посреди нас и созвездие Пожилых.

(s. 263—264)

W analizowanym cytacie zwraca uwagę lokalizacyjna funkcja gwiazdozbiorów Zaitylszczyzny (prawo-lewo: „по правую руку” — „по левую”, tył-przód: „позади” — „впереди”). Punktem odniesienia staje się bohater-narrator („Точильщик, кустарь посторонних солнц” [s. 263]). Tworzy on mapę nieba poprzez specyficzne rzutowanie — bohaterowie *Zaitylszczyzny*, np. Skrzydłobył, Orina, Nałogowy Myśliwy, pan Pożyłych, otrzymują swoje „odpowiedniki” na niebie. Projekcja ta jest nie tylko sposobem mitologizacji otaczającego bohatera świata, ale również jego demitologizacją. Ujawnia się to poprzez ironiczny, degradujący ludzi-gwiazdozbiory charakter opisu: mędrzec i myśliwy Skrzydłobył jawi się jako koślawy strzelec, a Orina — *femme fatale* Zaitylszczyzny, zostaje przedstawiona jako Orina-głupina. Uwznioślenie bohaterów, przez sam fakt „umieszczenia” ich na sklepieniu niebieskim zderza się zatem z ich deprecjonowaniem. Włączenie ludzkiego istnienia w wymiar kosmiczny przywołuje aspekt cykliczności — gwiazdozbiory wszak przesuwają się regularnie na niebie w rytmie dobowym i rocznym.

Liniiowość w *Między psem a wilkiem* jest na różnych płaszczyznach tekstu konsekwentnie burzona: alinearność fabuły, kilka wariantów rozwoju poszczególnych wątków, równoprawność owych wariantów i, co za tym idzie, ich nierozstrzygalność, asocjacyjny, a nie teleologiczny rozwój fabuły, przemieszanie płaszczyzn czasoprzestrzennych, aż do absurdyzacji linearności poprzez grę symultanicznością wymiarów czasoprzestrzennych, fragmentaryczność, metamorfozy bohaterów i ich zmienną „migotliwą” tożsamość. Jest też ona traktowana parodystycznie, ironicznie³⁷ przy jednoczesnym przewrotnym eksponowaniu cykliczności. W efekcie gry następuje zatarcie granicy między tymi kategoriami.

Cykliczność w grupie rozdziałów tworzących *Zaitylszczyznę* często wiąże się z ideą „wiecznego powrotu”:

Вот она, **Зайтильщина** как таковая, Фомич, и **небытия** вкусить нам не терпится. Но не извольте побаиваться — **перемелется и назад. Все уже случилось на Итиле**, все человеки перебивали на нем. Скажем, явится кто-нибудь, а его окликают: гей, людинчужанин, будешь с нами? Но пришлый их окорачивает: обознались, я свойский, ваш, памяти просто у вас нет обо мне, наливай. Утверждаю и я — околачивался, селился,

³⁷ Tak np. Gerald Smith interpretuje niezwykle uporządkowanie (na tle „chaosu” dwóch prozatorskich części powieści) wierszowanych *Zapisek nałogowego myśliwego*: „Двойной ряд номеров через всю книгу и схематичное чередование глав как бы иронически комментируют отсутствие единого целенаправленного линейного сюжета и графически выражают одну из основных идей Соколова: искусственность всякого линейного понимания времени, а может быть, также и причинности.” — Дж. Смит: *Стихи в романе Саши Соколова „Между собакой и волком”*. W: *Idem: Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике*. Москва 2002, s. 357—373. akost.nm.ru/sas2.html [dostęp: 12.09.2014].

бывал Джынжэрэла на Волчьей реке, пил винище, вострил неточеные, бобылок лобзал и **отходил**, когда надо, на промысел в **отхожий предел**.

(s. 329)

W świadomości Ilii Pietrikieicza Zaitylszczyzna jawi się jako miejsce, w którym „nic nowego pod słońcem” zdarzyć się nie może, w którym przebywali już „wszyscy człowieczyka”³⁸. Przestrzeń determinowana przez nieustanny powrót ludzi, zdarzeń, sytuacji, w której niepowtarzalność (liniowość/ruch do przodu) jest tylko złudzeniem — kwestią niepamięci. Nic więc dziwnego, że żegnając kolegę, który powiesił się, aby wygrać zakład, Skrzydłobył powie:

[...] ныне провожаем в **пакинебытие** такого вежду окрестных охот, как Федора, Егора, Петра.

(s. 285)

Ów „jeszczeniebyt” można rozumieć jako stan przejściowy pomiędzy życiem, które właśnie dobiegło końca, a kolejnym, które po nim nastąpi. Oleg Dark charakteryzuje go „jako świat pośredni, zawczasu ścierający granicę Śmierci i Zmartwychwstania, próbę zbliżającej się Nieśmiertelności”³⁹.

W obrazie Zaitylszczyzny ujętej w formułę „wiecznego powrotu” pojawiają się też ważne dla tekstu elementy: motyw „mielenia” przywołujący w ruchu młyńskiego koła — obraz czasu kolistego, oraz strategia gry językowej, szczególnie z wykorzystaniem zjawiska paronomazji („отходил” — „отхожий”). Ciekawe, że w początkowych partiach tekstu inne koło pęka, a jego części układają się we wzór przypominający literę „ж”. Zdaniem Andrieja Zorina:

[...] точильное колесо героя в самом начале книги разваливается, принимая на полу очертания буквы “ж”, напоминающие и о звуке, издаваемом этим колесом при работе, и о траектории повествования, узорные петли которого уже не разрывают ход времени, но выражают его.

Тем же маршрутом должен следовать и читатель, вынужденный, если он хочет понять, что же все-таки произошло в книге, постоянно возвращаться назад, к уже пройденному. При этом перспектива событий, открывающаяся из каждой точки текста, непрерывно смещается по мере изменения ракурса. Такой оптический эффект очевидным образом передает атмосферу книги [...]⁴⁰.

Zatem owa narzucana czytelnikowi ciągła konieczność powracania do już przeczytanych partii powoduje, że ruch „do przodu” w tekście łączy się z ruchem „do tyłu”, a progresja i regresja stają się nieodłączną częścią odbioru utworu. Można to odczytywać jako specyficzną transpozycję idei „wiecznego powrotu”

³⁸ S. Sokołow: *Міędzy psem a wilkiem...* s. 191.

³⁹ O. Дарк: *Мир может быть любой: размышление о новой прозе*. „Дружба народов” 1990, nr 6, s. 227.

⁴⁰ А. Зорин: *Насылающий ветер*. „Новый мир” 1989, nr 12, s. 252.

na (wpisany w tekst) określony projekt lektury. W perspektywie wewnątrztekstowej realizuje się to np. jako fabularny „kołowrót” zdarzeń, stanów, obrazów, motywów, wątków, miejsc, postaci...

Zwraca uwagę także wieloaspektowość tej sytuacji z perspektywy bohatera. W wymiarze egzystencjalnym można ją rozumieć jako obrazowy ekwiwalent groteskowej sytuacji Ilii Pietrikieicza („Быть безысходно в просаках — Ильи Джынжирелы удел” [s. 252]). Zdrady Oriny, utrata nogi, odejście ukochanej i syna, kradzież kul, pęknięcie koła szlifiarskiego... to kolejne nieszczęścia potwierdzające powtarzalność losów Ilii. Zniszczeniu ulega nie tylko narzędzie pracy bohatera, ale i źródło jego utrzymania. Praca ostrzyciela (ruch koła szlifiarskiego) łącząca się z nieustanną tułaczką, przemieszczaniem się z miejsca na miejsce w poszukiwaniu zarobku, uosabia wędrówkę bohatera przez życie⁴¹ — wyrażając zarazem niepohamowaną potrzebę wolności, jak i fatalną niezmienną losu. Paradoksalnie rozbicie koła szlifiarskiego i prawdopodobnie późniejsza strata kul nie tylko potwierdzają „zamknięcie” losów Ilii w określonym schemacie powtarzalności (kradzież kul jako kolejne nieszczęście), ale też „wytrącają” bohatera z utartej koleiny. Zniecierpliwiony unieruchomieniem i uzależnieniem od pomocy „biedulki” — kobiety, u której planował tylko przetrwać zimę, bohater rozpoczyna mentalną podróż, niepodlegającą ograniczeniom czasu i przestrzeni⁴²:

Принял я это к сведению и заездил на будущем челноке в позапрошлом

(s. 320)

Nie ogląda się przy tym Ilia na logikę chronologii, ustanawiając swój własny, absurdalny (wobec tradycyjnego), porządek następstwa czasowego⁴³ — wyrusza czołnem, którego jeszcze nie ma w przeszłość, której już nie ma. Zrównana z teraźniejszością przyszłość zostaje użyta do przywołania przeszłości, która już minęła. Dzięki temu „podróż” staje się jednocześnie kreacją specyficznego uniwersum, w którym współistnieją niehierarchizowane wymiary czasowe⁴⁴. Paradoksalizacja liniowości łączy się w powieści z relatywizacją czasu. Bo-

⁴¹ „Скитаясь по долгу службы с одинокой гармоникой или с точильным ножным станком, странствуя в долине ненаглядной Итиль-реки [...]” (s. 209).

⁴² Przypomina w tym Ucznia takiego a takiego — bohatera *Szkoły dla głupków*, który „żyje w skorupce czasu osobistego, ponieważ zamienia wolność/swobodę przemieszczania się na wolność/swobodę przemieszczania się w czasie”. — П. Вайль, А. Генис: *Уроки школы для дураков*. „Литературное обозрение” 1992, nr 1/2, s. 13—16. Oczywiście w obu przypadkach jest to konsekwencja postawy bohaterów, dla których wolność jest niezbywalnym elementem ludzkiego istnienia.

⁴³ W obrębie narracji w powieści Sokołowa pojawiają się fragmenty, w których ostentacyjnie odrzuca się następstwo czasowe. Są to liryczne, silnie zrytmizowane i zmetaforyzowane partie *Opowieści łowieckiej*, w których opowiada się przy pomocy nieosobowych form czasowników.

⁴⁴ Ze szczególną wyrazistością uwidatnia to gra symultanicznością wymiarów czasoprzestrzennych.

hater rozpoczyna przecież swoją niezwykłą podróż natchniony przez „nauki” Skrzydłobyłowa⁴⁵. Ów mędrzec-myśliwy objaśnia Dziędzierewie naturę czasu. Porównując po heraklitejsku czas z wodą, przekonuje, że w każdym miejscu Zaitylszczyzny czas biegnie inaczej:

[...] давай с тобой не время возьмем, а воду обычную. [...] в заводи она практически не идет, ее ряска душит, трава, а на стержне — стремглав; так и время фукцирует, объяснял, в Городнище шустрит, махом крыла стрижа, приблизительно, в Быгодоще — ни шатко ни вяло, в лесах — совсем тишь да гладь. Поэтому и пойми уверенье, что кража, которой ты — жертва, случилась пока что лишь в нашем любимом городе и больше нигде, и на той стороне о ней и не слыхивали. Стоит, значит, тебе туда переехать — все ходом и образуется.

(s. 320)

Wystarczy zatem, że bohater przemieści się do takiego miejsca Zaitylszczyzny, gdzie kradzież kul nie wydarzyła się i „wszystko się ułoży”. Ilija-narrator przyjmując twierdzenia Skrzydłobyłowa, swobodnie przekracza utarte granice logiki i prawdopodobieństwa. Czas w jego opowieści nie przypomina już płynącej w określonym kierunku rzeki, a staje się drzewem, którego gałęzie splatają się i rozplatają, rosnąc w różnych kierunkach. Bohater śmiało ogłasza alogiczność reguł rządzących jego podróżą („[...] давайте условимся раз навсегда: костыли — костылями, грибы — орехами” [s. 320]).

Podróż-opowieść Ilii Pietrikieicza można też potraktować jako grę z czasem rozumianym jako pamięć, tzn. czas pamiętany⁴⁶. Czytelnik gubi się w zmiennej strategii bohatera-narratora swobodnie oscylującego między pamięcią a niepamięcią. Ilija podkreśla z jednej strony swój wyjątkowy status tego, który „wszystko w pamięci zachował”, z drugiej — wielokrotnie eksponuje niepewność co do opisywanych sytuacji, zdarzeń, szczegółów czy faktów. Nie bez znaczenia pozostaje również „migotliwa” tożsamość Ilii Pietrikieicza, która także wpływa na to, że „ramy” subiektywizacji czasu okazują się niewystarczające, aby ująć w nich specyfikę mentalnej podróży bohatera.

Charakterystyczne dla tekstu Sokołowa postrzeżenie ludzkiego istnienia przez pryzmat wieczności, a nie skończoności, powraca w tragikomicznej odsłonie w *Opowieści łowieckiej*. W rozdziale dziewiątym pt. *Obrazki z wystawy*

⁴⁵ Jest to oczywiście tylko jedna z możliwych interpretacji genezy mentalnej „podróży” Ilii. W innym aspekcie takim katalizatorem staje się list/skarga do pana Pożytych.

⁴⁶ Hanna Buczyńska-Garewicz zauważa, że dzięki niemu obecna jest w życiu ludzkim koloistość czasu: „[...] obok terażniejszości jest czas pamiętany, który powoduje, że przeszłość może być zawsze obecna w terażniejszości, jest też czas oczekiwany i wyobrażony (patrz wariacje Ilii na temat podróży z panem Pożytych po grzyby/jagody — dop. W.B.-L.), który kształtuje nie tylko sens terażniejszości, lecz także powoduje, że przeszłość jest oglądana przez pryzmat projekcji, ponadto przyszłość może być postrzegana antycypacyjnie jako przeszłość [...]”. — H. Buczyńska-Garewicz: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*. Kraków 2003, s. 7.

(*Картинки с выставки*) pojawia się „marsz posepnych osobników” (s. 274). Bohater *Opowieści...* obserwując przez okno późnojesienną ulicę, zauważa kontrast pierwszego śniegu z czernią i monotonią miejskiego pejzażu. Ma wrażenie jakby oglądał czarno-biały film niemego kina. Znudzony szarością i statycznością miejskiego krajobrazu w przededniu zimy oraz bezbarwnością ludzi postanawia sam wyobrazić sobie „energiczne postaci” i „wyświetlić” na ekranie okna. Tak pojawia się groteskowa procesja zramolałych gazeciarzy z wczorajszymi „sensacyjnymi” wiadomościami, która przeradza się w przygnębiający marsz Syzyfów:

Марш угрюмых субъектов [...], с пачками пожелтевших от злости и лживых нападок листков под мышками, [...]. Бедные престарелые: они долго не могли одолеть чуть заметную горбинку замостия — гололедица. Едва не достигая вершины, сотрудники по очереди соскальзывали вниз вместе со своим историческим грузом, причем одни удерживались на ногах, но не другие. Съехав к подножью, предпринимали новое восхождение и снова съезжали — сизиф за сизифом: потеха! [...] всем недосуг, каждый отвлечен **процессом** движенья — **процессия**. **Процедура** влачения импровизированного катафалка — звуки влачения.

(s. 274—275)

Niedołężni, schorowani starszycy (niektórzy z nich poruszają się na wózkach inwalidzkich; pojawia się również „wyszykowany” na ostatnią drogę trup), o „wyświechtanych” twarzach i okaleczonych duszach, niegdysiejsi pełni życia chłopcy, uginają się nie tylko pod ciężarem własnych chorób, ale dźwigają także gazety — „historie chorób historii”. Obarczeni tym podwójnym ciężarem — jednostkowym i zbiorowym — nie są w stanie pokonać nawet najmniejszej pojawiającej się na ich drodze przeszkody. Mimo to zafascynowani samym procesem ruchu niezmiennie kontynuują swój marsz. Owa dziwaczna procedura wleczenia „improvizowanego katafalku” przyciąga uwagę czytelnika, prowokując do szeregu pytań. Czy ten groteskowy obraz symbolizuje kołowrót życia i śmierci, młodości i starości w wymiarze indywidualnym (egzystencjalnym) oraz powtarzalność historii w wymiarze cywilizacyjnym? Wciąż powracają przecież jako składowe historii w „newsach”, które próbują sprzedać „chłopcy-gazeciarze”: wojny, spiski, rzezie, ewakuacje, spotkania na szczycie, a paczki kartek, które ściskają pod pachą „pożółkły od jadu i kłamliwych paszkwili”. Czy jest to zatem przewrotna dekonstrukcja przekonania, że historia jest nauczycielką życia? Być może nie tyle chodzi tu o śmierć wiary w to, że historia może nas cokolwiek nauczyć, ale o zmierzch koncepcji historii jako procesu liniowego. Powrót nieodmiennie tych samych „chorób historii” sugeruje przecież, że człowiek i świat nie zmieniają się. Katafalk może też symbolizować rzeczywistość, której już nie ma — przed rewolucyjną carską Rosją, świat przed I wojną światową. Wskazuje na to nie tylko treść wykrzykiwanych wiadomości, ale i elementy stroju starszyców.

Absurdalność analizowanego fragmentu tekstu wyznacza sam cel procesji (emerytowani gazeciarze sprzedający „emerytowane” nowości), oraz fakt, że zapowiadana jako pełna życia i energii odpowiedź wyobraźni bohatera na nudę i marazm otaczającego go świata (widok z okna) staje się ironiczną wizją zamknięcia ludzkiej egzystencji w monotonii wiecznej powtarzalności. Czas zostaje ukazany jako bezlitosny determinant ludzkiego życia („Неужели время не пощадило их? Никоим образом” [s. 274]), a zmienność włączona w rytm powtarzalności staje się częścią cyklu i ...synonimem niezmienności. Kolejny raz w powieści Sokołów konsekwentnie zaciera różnice między liniowością a cyklicznością, grając znaczeniem tych pojęć.

Sam marsz także staje się przedmiotem gry, bazującej na potencjale paronomazji (mnożenie bliskich brzmieniowo, ale odrębnych znaczeniowo określeń: „proces” — „procesja” — „procedura”). Marsz jako ruch, przemieszczanie się, uosabia uczestnictwo człowieka w bycie, rozumianym jako „proces” rozgrywający się w ramach wciąż powtarzającego się schematu. Określenie „procesja” wprowadza kontekst obrzędowości i duchowości — współgra to z takimi elementami obrazu jak np. okaleczone dusze „chłopców-staruszków”. Słowo „procedura” wnosi natomiast aspekt instytucjonalizacji absurdu zarówno w wymiarze jednostkowym (ludzka egzystencja), jak i zbiorowym (historia). Dzięki takim zabiegom semantyka wykreowanego obrazu staje się wypadkową interferencji różnych pól znaczeniowych.

W *Opowieści łowieckiej* (w rozdziale 13 powieści *Obrazki z wystawy*) pojawia się jeszcze jeden marsz przywołujący zjawisko cykliczności ujętej w ramy „wiecznego powrotu”. Jest to personifikacja następstw pór roku, zobrazowana w postaci przemarszu nienazwanej kobiety, „zamkniętej” w kręgu otaczającej i prowadzącej ją świty⁴⁷. Bohaterowi, obserwującemu od wielu lat ów pochód, rzeczywistość jawi się jako wielka scena, na której rozgrywa się wciąż ta sama sztuka, a ludzie pełnią rolę statystów:

Меняется время года и дня, длинные платья стаи меняются на долгополые балахоны. Меняются декорации, освещение, обувь статисток, но жесты, гримасы, походка — не обнаруживают варьаций.

(s. 313)

W opisie tego „spektaklu” podkreśla się iluzoryczność „ruchu do przodu” i nieuświadamianie sobie tego faktu przez ludzi biorących w owym marszu udział. Metonimiczne utożsamienie człowieka z procesem, w którym uczestniczy, eksponuje paradoksalność owego pochodu:

⁴⁷ „Шла с распущенными, голову запрокинув, чтоб видеть сплошное синее. Белое демисезонное, запахнутое. Но завтра пригреет — и уже в сарафане. [...] Две смертельно костлявые — под руки. Прочие шли, охраняя, кольцом, и все искали дотронуться” (s. 313).

Не помышляя вернуться, не отступив назад ни на шаг, шествие уже возвращено, сдвинуто, смещено на исходные рубежи, к горизонту, и, явно не замечая случившегося, продолжает однажды начатое — шествует, марширует, шагает [...].

(s. 314)

Następstwo czasowe manifestujące się w zmianie pór roku, zostaje ukazane w powieści jako „fikcja najczystszej wody” — złudzenie maskujące uwięzienie człowieka i świata w „szyfowej wieczności”. Znamienne, że bohater *Opowieści łowieckiej* zestawia ze sobą i porównuje te dwa marsze, dochodząc do wniosku, że są one symptomami nieuleczalnej choroby czasu, która skaziła naturalny bieg wydarzeń i lat — nurt bytu („течение бытия”). Oba marsze mają charakter alegoryczny. Pierwszy ukazuje człowieka jako ofiarę kołowrotu historii, kolejny — jako statystę w kołowrocie pór roku. Podobnie zatem jak w dwóch pozostałych utworach Saszy Sokołowa, także w *Między psem a wilkiem* cykliczność świata, historii i ludzkiej egzystencji, ujęta w mechanizmy gry językowej, nie niweluje chaosu, ale staje się jego częścią⁴⁸.

W powieści *Między psem a wilkiem* wielokrotnie jeszcze powracają motywy niefortunnego uwikłania człowieka w wieczność. Przykładowo we wtopionej w tekst *Opowieści łowieckiej* miniaturce nazwanej *Ankieta późnej jesieni* (rozdz. 9, *Obrazki z wystawy*) pojawia się portret człowieka — „wiecznego przechodnia”:

Профессия — прохожий. Место работы — улица. Стаж работы по специальности — вечность.

(s. 273)

W konstrukcji miniatury zwraca uwagę gra schematu (formularz) z niestandardowym wypełnieniem (odpowiedzi). Powstają dwa szeregi — szablonowy, realistyczny tworzony przez ciąg pytań w ankiecie, oraz niezwykle, metaforyczny — budowany przez kolejne odpowiedzi. Formuła „wiecznego przechodnia” kryje w sobie paradoksalne spojrzenie na ludzką egzystencję, łącząc tymczasowość z wiecznością, eksponując niezakorzenie, powierzchnowość kontaktu człowieka z otaczającym go światem. Jako swoisty wariant tego obrazu można potraktować przywoływany w *Opowieści...* topos Ahaswera — Żyda, wiecznego tułacza. Nawiązanie do tego toposu odnajdujemy w opisie nauczyciela literatury:

Башмаки этого преподавателя [...] были на редкость изношены были разбиты. Сдавалось, вы зрите обувь заядлого ходока, завязтого пилигрима, калики, а то и самого Агасфера [...].

(s. 273)

⁴⁸ Н. Лейдерман, М. Липовецкий: *Современная русская...*, s. 410. Badacz dochodzi do konkluzji, że powieści Sokołowa można potraktować jako swoistą trylogię, w której rozgrywa się konflikt między twórczością a chaosem.

Ogólnoludzki, uniwersalny charakter toposu życia jako ciągłej wędrówki znajduje swoją konkretyzację także w niewesołym losie samego bohatera *Zaitylszczyzny* Ilii Pietrikieicza. Oczywiście należy pamiętać, że dla kalekiego ostrzyciela Ilii nieustanny ruch w przestrzeni ma ambiwalentny charakter. Jest zarówno synonimem wolności, swobody (wędrówka), jak i bezdomności oraz samotności (tułaczka)⁴⁹.

Pojawiająca się w tekście Sokołowa cykliczność ujęta w formułę „wiecznego powrotu” odzwierciedla groteskowy obraz człowieka („tułacza”, „wędrówca”, „przechodnia”, „Syzyfa”, „statysty”) i świata. Czasoprzestrzeń historii zostaje ukazana w powieści jako „rzeka-kloaka”, a czasoprzestrzeń natury — jako odwieczny „teatr jednej sztuki”. „Syzyfowa wieczność” człowieka i bytu staje się *de facto* synonimem bezczasu, chaosu i entropii. Świat trawiony nieuleczalną chorobą pozornej zmiany tworzy układ zamknięty, którego entropia wciąż wzrasta⁵⁰. W chaotycznym świecie także byt ludzki podlega dezintegracji („migotliwa”, rozmyta tożsamość postaci, ich liczne metamorfozy, inkarnacje). Bohaterowie Sokołowa gubią się w absurdalnej (procesualnej, a jednocześnie statycznej, względnej i niejednorodnej) czasoprzestrzeni⁵¹, w której wszelkie punkty odniesienia nie tyle literalnie znikają, co podlegają nieustannej interferencji.

W świecie „między psem a wilkiem” tracą swoją tożsamość takie fundamentalne pojęcia jak życie i śmierć, byt i niebyt, czas i bezczas, ponieważ samo pojęcie granicy staje się względne. Proces ten można prześledzić chociażby na przykładzie funkcjonowania obrazu rzeki w *Zaitylszczyźnie*. Z jednej strony Ityl⁵² (Итиль) zdaje się występować w utworze jako naturalna granica między różnymi punktami na mapie *Zaitylszczyzny*, z drugiej podlega metaforyzacji stając się Styksem oddzielającym świat żywych od świata umarłych. Jest oczywiście również symbolem życia i upływu czasu. Ili Pietrikieicz mówi o niej jako o Wilczej rzece, rzece-siostrze, która karmi, tuli, ale też oferuje ostateczne ukojenie — „kamień na szyję”. Obraz rzeki, który pojawia się w *Zaitylszczyźnie* zaskakuje swoją biegunowością. Z jednej strony uosabia ona wieczny nurt

⁴⁹ Zob. cytat umieszczony w przypisie 43 oraz znaczenie pojawiających się w nim form imiesłowowych: „скитаясь” (‘tułając się’) i „странствуя” (‘wędrując’).

⁵⁰ „[...] в замкнутых системах энтропия может только увеличиваться. Энтропия — мера неопределенности системы, она эквивалентна нарастанию беспорядка, хаоса и всеобщей смерти”. — В.П. Руднев: *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*. Москва 1997 http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt_with-big-pictures.html [dostęp: 30.07.2013].

⁵¹ Aleksandr Czancew zwraca uwagę, że: „Герой/герои предстают заблудившимися в неком безвременье [...], потеранными [...]” — А. Чанцев: *Слово с Берега Одинокого Козодоя*. „Новый мир” 2012, nr 2. http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/2/ch11-pr.html [dostęp: 5.04.2014].

⁵² „Итылу не найдем на карте. То средневековая арабская Волга, значащая по prostu ‘Рзeka’” — J. G o n d o w i c z: *Zapiski klusownika*. W: S. S o k o ł o w: *Między psem...*, s. 229.

czasu, z drugiej w powieści często powraca obraz rzeki zamrażniętej — czas zatrzymany.

Rzeka w powieści łączy w złożoną, heterogeniczną całość przeciwstawne zdawałoby się cechy, kategorie i pojęcia, takie jak: życie (siostra, karmicielka, opiekunka) i śmierć (ginie w niej wielu bohaterów *Zaitylszczyzny*, np. Gurij Myśliwy, rybak Mikołka, przewoźnik Paweł, czy sam Ili Pietrkieicz), procesualność (płynący nurt) i niezmiennność (woda w postaci stałej — lód), ruch (płynąca woda) i bezruch (woda „stojąca”, zamrażnięta), czas (bieg, upływ, przemijanie) i bezczas (czas zatrzymany). Świat, w którym pojęcie granicy ulega rozmyciu, zostaje pozbawiony porządkującego punktu odniesienia i charakteryzuje się niezwykle „geografią”:

Мы, точильщики и егеря, полагаем Заволчьем такие места, которые за Волчьей лежат, с которого бы берега ни соблюдать.

(s. 232)

Поднялись на терраску проветриться и обратили воображение на меня: наш пострелто, заститесь, всюду поспел — в Заволчье точильщика зрю. Нет, **это я Вас там вижу, ибо не я там, а Вы**. Словом, оба мы правы. Ведь поскольку на разных мы сторонах, то и **различная у нас география: Вы за Волчьей и я же**.

(s. 320—321)

Kiedy nie ma punktu odniesienia, nie ma też oparcia w czasie⁵³, dlatego też w przytoczonej wypowiedzi Ili Pietrkieicza czas i przestrzeń podlegają paradoksalizacji, oczywiście z punktu „widzenia” tradycyjnego, opartego na liniowości, porządkowania. *Zaitylszczyzny* (tu określanej jako „Заволчье”) nic nie ogranicza, ponieważ nie ma ona granic⁵⁴.

Geografia *Zaitylszczyzny* zawdzięcza swoją specyfikę naruszeniu binarnych opozycji (tradycyjnych sposobów budowania obrazu świata, którym przypisuje się uniwersalny charakter⁵⁵): „tu” — „tam”, „prawy” — „lewy”, „bliskie” — „dalekie”.

Tendencja do rozmywania granic między wymiarami czasowymi znajduje swój wyraz także w stylistyce tekstu. Język powieści charakteryzuje bowiem stylistyczny pluralizm (wielostylowość). Przeszłość języka (reprezentowana przez archaizmy, historyzmy, anachronizmy), teraźniejszość (mowa potoczna i literacka, kolokwializmy, dialektyzmy, wulgaryzmy) oraz jego wyjście ku przyszłości (neologizmy, żywiołowość gier językowych swobodnie modyfikujących znaczenie i formę wyrazów) tworzą procesualne i niezhierarchizowane uniwersum

⁵³ В. Потапов: *Очарованный...* s. 105—106.

⁵⁴ „Топос, с которым связано действие романа, может быть, таким образом, парадоксально охарактеризован как пространство „всеобщего Заволчья”: это повсеместный „топ” берег при полном отсутствии „этого” — Е.А. Яблоков: „*Нашел я начало дороги отсюда — туда*”...

⁵⁵ Patrz np. В.П. Руднев: *Словарь культуры XX века...*

czasowe, które trudno byłoby przypisać do jakiegokolwiek konkretnego odcinka czasu historycznego. Heterogeniczny konglomerat stylów staje się językowym odpowiednikiem bezzczasowości.

Sokołów konsekwentnie, również na płaszczyźnie fabuły, zastępuje chronologiczny układ zdarzeń oraz czas liniowy bezzczasem. Ostentacyjnie bawi się czasem historycznym opisywanych wydarzeń, podając sprzeczne szczegóły i wykluczające się informacje. Na przykład w *Opowieści łowieckiej* pojawia się historia wizyty pradziadka Jakuba Pałamachtierowa w słynnej XIX-wiecznej drukarni moskiewskiej Kusznirowa na ulicy Pimienowskiej⁵⁶. W tekście pojawiają się następujące równorzędne sygnały czasowej „tożsamości” opisywanego spotkania:

- a) lata 90. XIX wieku, a dokładniej 1895 rok — wspomina się, że rok wcześniej Lumière opatentował swój wynalazek, kinematograf (1894): „[...] движения печатников до крайности суетны и принуждают нас думать об новоявленном аппарате мусье Люмьера, взявшего в прошлом году патент [...]” (s. 240);
- b) początek XX wieku, 1909 lub 1915 rok.

W drukarni spotykają się trzy osoby: pradziad bohatera opowieści — Nikodem Pałamachtierow, jego kolega i pracownik tejże drukarni, Ignacy Bartłomiej oraz rewirowy — Ksenofont Ardalionycz. Kiedy łamacz przynosi arkusze do korekty, podejrzliwy rewirowy, myśląc, że mogą to być jakieś nielegalne proklamacje, odczytuje parę fragmentów. Treść owych fragmentów, tzn. przykłady niezwykłych zdolności do mimikry w świecie owadów, wskazuje, że Ksenofont Ardalionycz przeczytał urywki z pracy Carusa Sterne *Ewolucja świata (Werden und Vergehen 1866)*⁵⁷. Jeśli chodzi natomiast o daty, to wiadomo, że w drukarni Kusznirowa ukazały się dwa wydania *Ewolucji świata* — pierwsze w 1909 roku, kolejne w 1915.

Gra z czasem obiektywnym, jednokierunkowym, mierzalnym czasem fizycznym, zostaje wyrażona w powieści Saszy Sokołowa także poprzez grę z obrazem zegara⁵⁸, symbolem czasu i narzędziem uosabiającym jednocześnie liniowość i cykliczność czasu, a raczej podwójne porządkowanie (w wymiarze dobowym — cykliczność, w wymiarze dziennym — liniowość).

⁵⁶ Pomijam w tym momencie kwestię niejednoznacznego statusu tej historii, tzn. fakt, że można ją potraktować jako dygresję odnarratorską o funkcji retrospektywnej, wyobrażoną przez bohatera historię, pośredni sposób charakteryzowania bohatera (przez analogię — Jakuba łączy z pradziadkiem niezdolność do mimikry), grę z intertekstem (odniesienie do sposobów obrazowania charakterystycznych np. dla Gogola).

⁵⁷ Możemy dokonać takiej identyfikacji, ponieważ wcześniej w utworze wspomina się to dzieło niemieckiego darwinisty, właśnie w kontekście mimikry, podając te same przykłady.

⁵⁸ Patrz tradycyjne pojmowanie „czasu zegara”: „Czas zewnętrzny, czas zegara jest jednokierunkowy, zmierza stale ku przyszłości, zostawiając za sobą przeszłość w niebycie. Jest to czas nieodwracalny”. H. Buczyńska-Garewicz: *Metafizyczne rozważania o czasie...*, s. 77.

W *Zapisce II* pt. *Przygotowanie nabojów* pojawia się zegar ścienny, który uświadamia sobie „coś”:

И ходики идут, соображая, **что**,
Соображая **то**, соображая **что-то**.⁵⁹
(s. 219)

Wersy te można przetłumaczyć w różny sposób:

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **że**
Rozumiejąc **to**, rozumiejąc **coś**.

gdzie: „что” — ‘że’ (spójnik), „то” — ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” — ‘coś’ (zaimek, który niesie w sobie znaczenie nieokreśloności, tak jak czas bywa odczuwany jako tajemnica; zegar rozumiejący nieokreśloną naturę czasu, uświadamiający sobie nieokreśloność czasu — paradoks: (narzędzie) to co służy do porządkowania, określania czasu „głosi jego nieokreśloność”...

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **co**
Rozumiejąc **to**, rozumiejąc **coś**.

gdzie: „что” — ‘co’ (zaimek pytający), „то” — ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” — „coś” (zaimek nieokreślony).

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **że**
Rozumiejąc **то**, rozumiejąc **co-to**.

gdzie: „что” — ‘co’ (spójnik), „то” — ‘to’ (zaimek wskazujący), „что-то” — ‘co-to’ (w tym znaczeniu neologizm powstały z połączenia dwóch elementów).

A zegar ścienny idzie, rozumiejąc, **tik**
Rozumiejąc **tak**, rozumiejąc **tik-tak**.

W tym wariacie ważna jest sama powtarzalność brzmienia, nie znaczenie. Wyrazy: „что”, „то”, „что-то” tracą swoje słownikowe znaczenie, stając się odpowiednikami odgłosów tykania zegara (wariacja na temat sytuacji, kiedy sam przekaźnik staje się przekazem). Dzięki temu, że zegar generuje nieustanną powtarzalność określonych dźwięków w określonych interwałach, „słyszemy” czas. Tykanie staje się codziennym, często nieuzmysławianym „obrazem” czasu. Personifikacja zegara oraz znaczenie imiesłowu przysłówkowego „соображая”

⁵⁹ Aleksander Bogusławski przetłumaczył te wersy następująco: „A zegar ścienny idzie, klarując mi, co / Oraz klarując to i klarując, co to” — S. Sokółow: *Міędzy psem a wilkiem...*, s. 37.

utworzonego od czasownika „сообразать”⁶⁰ podkreślają epistemologiczny charakter opisanej w wierszu sytuacji. Jednak oczekiwania odbiorcy rozplywają się w przestrzeni gry. Pisarz bawi się funkcją gramatyczną wyrazów, eksponując „metamorfozy” tożsamości danego słowa np. w zależności od jego funkcji w zdaniu (spójnik/zaimek). Tworzy też nowe słowa na podobieństwo już istniejących („что-то” w znaczeniu ‘co-to’, a nie ‘coś’).

Innym ze sposobów gry z czasem, który także projektuje temporalną nieokreśloność Sokołowowskiego świata jest intertekstualność. Pisarz dokonuje funkcjonalizacji intertekstualności. Występuje ona w powieści jednocześnie w roli elementu „archaizującego” tekst (aktualizacja przeszłości), jak i „rozmywającego” jego czasową tożsamość. Pojawiające się w *Między psem a wilkiem* wielopłaszczyznowe odwołania do różnych tekstów kultury, np. do: *Supliki Daniela Więźnia* (XIII w.), *Myśliwych na śniegu* Bruegla (XVII w.)⁶¹, wierszy Puszkina, Lermontowa, Feta, Błoka, *Bohatera naszych czasów* Lermontowa, *Zapisków myśliwego* Turgeniewa, prozy Gogola, *Obrazków z wystawy* Musorgskiego (XIX w.), popularnych pieśni, piosenek, czastuszek, dziecięcych wyliczanek (XX w.) itd. rozwarstwiają czasoprzestrzeń utworu, uniemożliwiając jednoznaczny jej identyfikację.

Dobrym przykładem takiej gry przenikania się różnych wymiarów czasoprzestrzennych jest „obrazek” zatytułowany *Podjeżdżając do Iżorów* (*Подъезжая под Ижоры*). Tytuł tej mikrohistorii jest intertekstem, tak brzmi bowiem incipit znanego wiersza Aleksandra Puszkina (1829), w którym pojawia się miłość jako zauroczenie — stan lekki, przyjemny i przelotny. Jeden z bohaterów powieści Sokołowa, pan Pożyłych, czyta w łóżku w niedzielne popołudnie wspomniany wiersz Puszkina. Proces lektury staje się odtworzeniem okoliczności powstania utworu (wizualizacją podróży Puszkina). Następnie płynnie przechodzi w podróż samego sędziego śledczego. Intensyfikacja gry rozmywa granice nie tylko między przeszłością a teraźniejszością, ale także między fikcją a rzeczywistością.

Reasumując, pisarza interesuje czas jako kategoria filozoficzna, egzystencjalna, „twórcza”, antropologiczna i kulturowa. Sokołow ukazuje czas zarówno w wymiarze jednostkowym („kroniki” życia postaci zamieszkujących Zaitylszczyznę), jak i zbiorowym (paradoksalny marsz „chorób historii”); w wymiarze astronomiczno-przyrodniczym (marsz-kołowrót pór roku) oraz religijnym i mitycznym (odmierzanie czasu według kalendarza świąt religijnych, mitologizacja przestrzeni Zaitylszczyzny).

⁶⁰ Сообразать — 1. (понимать, догадываться) orientować się, 2. (быть сообразительным) kojarzyć (rozumieć), 3. (думать) zastanawiać się — *Wielki słownik rosyjsko-polski z kluczem polsko-rosyjskim*. Pod red. J. Wa r z y Ń c y k a. Warszawa 2004, s. 758.

⁶¹ O sposobach aktualizacji tego intertekstu w powieści Sokołowa pisałam szerzej w artykule — W. Biegluk - Leś: *Interferencja jako element strategii twórczej w powieści „Między psem a wilkiem” Saszy Sokołowa*. „Studia Wschodniosłowiańskie” 2013. T. 13, s. 175—194.

Należy także zauważyć, że w powieści Saszy Sokołowa energia i żywiołowość językowych przekształceń, „upodmiotowienie” języka, wirtuozerstwo stylistycznej dyfuzji mogą być rozumiane jako przeciwwaga dla entropijności świata. Bogactwo gier językowych staje się bowiem generatorem wieloznaczności, nieustanną erupcją sensów-informacji rozbijających wszelkie jednorodne, pozbawione ożywczej „różnicy — „układy zamknięte”.

Iwan Wyrpajew i melodia tekstu dramatycznego

Paulina Charko-Klekot

Все, что я умею про театр и про тексты,
я в основном взял от музыки.

*Иван Вырыпаев*¹

ABSTRACT: The article attempts to characterize connections between literature and music in the dramatic works of Ivan Vyrypaev. On the basis of the writer's plays (*Oxygen*, *Illusions*, *Genesis No. 2*, *Delhi Dance*), it indicates manifestations of musicality occurring on three levels: phonic, thematic, and compositional. Vyrypaev's works — emotional, rich in language and innovative composition — are characterized by remarkable euphony, achieved mainly by syntactic and lexical parallelisms, and in the case of *Oxygen* also by the external dramatic structure.

KEY WORDS: Ivan Vyrypaev, dramaturgy, musicality, music in literature

Na stronie portalu internetowego Slon.ru znajduje się biografia Iwana Wyrpajewa, opracowana przez Denisa Bojarinowa w formie dziesięciu kompozycji o ulubionej muzyce pisarza. Inspiracją do jej napisania było założenie przez dramaturga i Kazimiera Liske latem 2013 roku zespołu Cukier (Сахар), który, oprócz grania regularnych koncertów, występuje na scenie teatru Praktika w spektaklu o takim samym tytule. Projekt ten wydaje się być naturalnym następstwem zainteresowań muzycznych Wyrpajewa, widocznych we wszystkich płaszczyznach jego działalności artystycznej: muzyka odgrywa ważną rolę zarówno w pisanych przez niego dramatach, jak i reżyserowanych spektaklach teatralnych oraz filmach fabularnych. We wstępie do tej opowieści o życiu przez pryzmat ważnych dla niego utworów muzycznych, Wyrpajew dzieli się z czytelnikami następującą refleksją:

¹ Д. Бояринов: *Музыка Ивана Вырыпаева*. Cytat pochodzi z biografii Iwana Wyrpajewa opracowanej przez Denisa Bojarinowa i umieszczonej na stronie internetowej portalu Slon. <http://slon.ru/culture/1036755-ivan-vyrypaev/> [dostęp: 28.11.2014].

Я не учился писать пьесы. Все, что я умею про театр и про тексты, я в основном взял от музыки. Слушая музыкальные композиции, я понял законы драматургии и законы развития текста: кач, нарастание, потом кач, спад, потом разряжение, потом снова нарастание и так далее. И никогда не может быть дырки, то есть одна фаза должна переходить в другую².

Budując teksty swoich dramatów zgodnie z zasadami muzycznymi, Wyrypajew stworzył styl, który stał się jego znakiem rozpoznawczym, a o muzyczności sztuk pisarza mówi niemal każdy, kto miał z nimi styczność. Zdecydowanie rzadziej analizie poddawane są sposoby, dzięki którym fraza Wyrypajewa brzmi tak melodyjnie.

Mimo dużej popularności, jaką cieszy się dramaturgia dyrektora teatru Praktyka, wśród tekstów krytycznoliterackich przeważają recenzje teatralne, skupiające się w głównej mierze na inscenizacjach sztuk autora. Zainteresowaniu twórczością Wyrypajewa ze strony rosyjskiej krytyki literackiej przyjrzała się Maria Polakowa, dostrzegając stosunkowo słabe zbadanie dramaturgii pisarza przez literaturoznawców w Rosji, a co za tym idzie brak rzetelnych naukowo opracowań dorobku pisarza. W istniejących pracach (przeważnie autorstwa krytyków teatralnych) uwaga skupia się głównie na analizie postaci i przedstawieniu ogólnych cech twórczości. Nie sposób nie zgodzić się z opinią Polakowej, że brakuje literaturoznawczych prac analizujących specyficzny język autora. Kwestia muzyczności traktowana jest w przeważającej mierze ogólnikowo. Mając jednak na uwadze niewielką perspektywę czasową, a właściwie jej brak, gdyż Wyrypajew ciągle tworzy, można, przynajmniej częściowo, usprawiedliwić stosunkowo małą liczbę naukowych tekstów poświęconych dorobkowi Rosjanina. Wszak sprzymierzeńcem badaczy jest czas, potrzebny do wysnucia obiektywnych wniosków, a rzetelną analizę utrudnia ponadto interdyscyplinarność zagadnienia. W związku z tym cieszą nawet niewielkie, ograniczone do kilku zdań czy słów wzmianki, czynione przez literaturoznawców i krytyków na temat melodyjności frazy autora *Tlenu*³. I tak na przykład Tatiana Tajanowa charakteryzując dramaturgię Wyrypajewa podkreśla wagę muzyki, wymieniając ją jako jedną z najważniejszych cech dramaturgii pisarza: „в творческой лаборатории [Вырыпаева — P.Ch.-К.] такие слова, как «патриотизм», «религиозность», «философия», «рэп» и «революция» составляют один ценностный ряд»⁴.

² Ibidem.

³ Muzyczność dramatów Wyrypajewa podkreślają także aktorzy grający w jego spektaklach, np. Ksenia Kutepowa i Tomas Mockus. Zob. Wywiad z Ksenią Kutepową przeprowadzony przez Tatianę Własową na łamach portalu internetowego Teatral. <http://www.teatral-online.ru/news/11085/> [dostęp: 28.11.2014].

⁴ Т.А. Тајанова: *Драматургия Ивана Вырыпаева: мнимое или настоящее?* В: *Шадринские чтения*. Материалы третьей межрегиональной научной конференции по проблемам филологии и культурологии, 23—24 апреля 2008 г. Red. С.Б. Борисов. Шадринск 2008, s. 126. http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fshgpi.edu.ru%2Ff02%2Fdocs%2Ftretji_shadrinskie_chtenija_%2F

Badaczka nazywa utwory Wyrypajewa „рэп-поучениями-откровениями”, wskazując na konkretny gatunek muzyczny obecny w twórczości pisarza, nie poświęca jednak większej uwagi zagadnieniu muzyki w jego sztukach⁵. Z kolei Marina Dawydowa analizując sztukę *Księga Rodzaju 2* (*Бытие 2*, 2004) wspomina o znajdujących się tam piosenkach, stylizowanych na tradycyjne, ludowe czastuszki⁶, jednak nie eksploruje wnikliwiej ich obecności i znaczenia.

Również w Polsce więcej tekstów poświęcono teatralnej działalności Wyrypajewa niż analizie jego utworów dramatycznych, jednak możemy wymienić kilka pozycji, które dość gruntownie przyglądają się sztukom Rosjanina. O muzycznym charakterze sztuk dramaturga pisze Halina Mazurek w artykułach *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii*⁷ oraz *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*⁸, a tekst badaczki *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*⁹ jest jednym z pierwszych artykułów naukowych w całości poświęconych pisarzowi, w którym oprócz charakterystyki warstwy tematycznej i ideologicznej odnajdziemy charakterystykę kompozycyjną i językową. Analizie literackiej dramaturgię Wyrypajewa poddają również: Lidia Mięśowska i Beata Pawletko¹⁰, Elena Kurant¹¹ oraz Beata Popczyk-Szczęsna¹², wzmiankując o jej ogromnej muzyczności, nie poświęcając jednak owej muzyczności głębszej charakterystyki (najwięcej miejsca zagadnieniu muzyczności poświęciła ostatnia z wymienionych badaczek).

Jak zostało wspomniane wyżej, niemałe trudności czekają na badacza, podejmującego się zgłębienia kwestii muzyki w literaturze, która choć już dość

25282008%2529.doc&ei=m2JyVNe8LdHuaKD6grgK&usq=AFQjCNEv4GhZcmSuDjzmib9GImVcOhG5qw&bvm=bv.80185997,d.d2s [dostęp: 28.11.2014].

⁵ Ibidem.

⁶ М. Давыдова: *Так говорил Вырыпаев* [«Бытие номер 2» Антонины Великановой и Ивана Вырыпаева на фестивале „Н.Е.Т]. «Известия» 14.12.2004. http://www.newdrama.ru/authors/vyrypajev/art_4575/ [dostęp: 28.11.2014].

⁷ H. Mazurek: *Postmodernistyczne gry z tradycjami. W świecie tekstów nowej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Literatury wschodniosłowiańskie w kręgu europejskich idei estetyczno-filozoficznych*. Red. A. Wieczorek. Opole 2007, s. 239—245.

⁸ H. Mazurek: *O scenopisarstwie, teatrze i życiu w nowej dramaturgii rosyjskiej*. W: *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*. Red. K. Duda. Kraków 2008, s. 185—186.

⁹ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem. O dramatach Iwana Wyrypajewa*. W: *Z przemian gatunkowych w literaturze rosyjskiej XX i XXI wieku*. W: „Rosyjskie Studia Literaturoznawcze”, nr 20. Red. H. Mazurek, J. Gracla. Katowice 2008, s. 84—95.

¹⁰ L. Mięśowska, B. Pawletko: *Biblia w obrazkach. Iwana Wyrypajewa gry z (pop)kulturą*. W: *Studia Pragmatyngwistyczne. Rok III/2011: Kultura popularna — części i całości. Narracje w kulturze popularnej*. Red. B. Owczarek, J. Frużyńska. Warszawa 2011, s. 371—382.

¹¹ E. Курант: *Современная драматургия в поисках мифа: „Июль” Ивана Вырыпаева и „Подорванные” Сары Кейн*. W: „Przegląd Rusycystyczny” 2013, nr 2 (142), s. 112—125.

¹² B. Popczyk-Szczęsna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt. O twórczości scenicznej Iwana Wyrypajewa*. W: *Życie Księgi. Biblia a dramati i teatr współczesny*. Red. E. Partyga, M. Prus-sak. Warszawa 2010, s. 196—211.

długo znajduje się w obszarze zainteresowań komparatystyki interdyscyplinarnej na całym świecie, wciąż pozostaje zagadnieniem wieloznacznym, pozwalającym na pewną dozę subiektywnych interpretacji zarówno pisarzom oraz muzykom, jak i literaturoznawcom czy muzykologom, gdyż jak pisze Marta Karasińska, wzajemne przenikanie się sztuk interesuje zarówno twórców artystycznych, jak i badaczy twórczości artystycznej. Polska teatrolog wyróżnia trzy opcje w obszarze refleksji teoretycznej dotyczącej związków literatury z muzyką, a mianowicie: opcję filologiczną, zajmującą się poszukiwaniem obecności muzyki w literaturze, opcję muzykologiczną, badającą obecność i znaczenie literatury w muzyce, i wreszcie łączoną opcję filologiczno-muzykologiczną (najrzadziej spotykaną ze względu na konieczność posiadania kompetencji zarówno w dziedzinie literaturoznawstwa, jak i muzykologii)¹³. Problematiczną jawi się już sama terminologia, gdyż jak zauważa Andrzej Hejmej, nie ma jednej „muzyczności”, o czym pisał już Jerzy Skarbowski, analizując twórczość Iwaszkiewicza, postulując tym samym niemożliwość badania uniwersalności zjawiska „muzyczności” w ogóle¹⁴. Kontrowersyjny jest też sam związek muzyki z literaturą, analizowany bardzo często z dwóch opozycyjnych stanowisk: akceptującego istnienie wzajemnych afiliacji lub negującego potencjalne zależności. Na brak analogii pomiędzy utworem muzycznym a literackim wskazuje Tadeusz Szulc w książce *Muzyka w dziele literackim*, twierdząc w niej, że muzyka może być jedynie przedmiotem wypowiedzi literackiej¹⁵. Andrzej Hejmej, doceniając znaczenie rozprawy Szulca, uważa ją za z jednej strony paraliżującą próby analizowania pogranicza muzyczno-literackiego, a z drugiej strony stanowiącą doskonały pretekst do ich podjęcia, co też czyni. Literaturoznawca, pamiętając o wszystkich trudnościach związanych z terminologią i istotą problematyki konkluduje, że „muzyczność w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką”¹⁶. Nauka nie byłaby jednak nauką, gdyby nie podejmowała prób uporządkowania powyższego związku. Wieloznaczność tematu prowadzi do formułowania różnych typologii, począwszy od stosunkowo prostych, takich jak dwuczęściowy podział na „poziom znaczenia (muzyka jako temat literacki) oraz poziom formy (struktury muzyczne w literaturze)”¹⁷ po bardziej skomplikowane proponowane chociażby przez Ewę Wiegandt i cytowanego wcześniej Hejmeja. Wiegandtowa wyróżnia „muzykę w literaturze” (tematyka), „muzykę literatury” (prozodia języka) oraz

¹³ M. Karasińska: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. Rzewuska, J. Cymerman. Lublin 2013, s. 17.

¹⁴ J. Skarbowski: *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*. „Poezja” 1978, nr 4, s. 99. Cyt. za: A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 51.

¹⁵ T. Szulc: *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937, s. 87.

¹⁶ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012, s. 52.

¹⁷ A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2012, s. 54—55.

„muzyczność literatury” (wyjście ku statusowi ontologicznemu innych sztuk)¹⁸. Andrzej Hejmej zaś, po przeanalizowaniu istniejących już typologii, proponuje wyróżnić następujące rodzaje muzyczności:

Muzyczność I definiuje [...] wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii [...]. Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim [...]. Muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim [...]¹⁹.

Można zauważyć, iż mimo mniejszych lub większych różnic, klasyfikacja muzyczności oscyluje wokół trzech płaszczyzn: warstwy fonicznej utworu, tematycznej i kompozycyjnej. Co ciekawe, krakowski literaturoznawca uważa, że w tekstach dramaturgicznych z racji swego odmiennego statusu ontologicznego muzyczność przejawia się inaczej niż w przypadku liryki czy prozy²⁰, a Karasińska bazując na jego analizach, stwierdza, że dramat, który zawiera w sobie projekt sceniczny, posiada możliwość nie osiągalną dla liryki czy prozy, którą jest włączenie muzyki w jej czystej postaci w obręb spektaklu, co wynosi związek muzyki z dramatem i teatrem na inny poziom niż związek muzyki z poezją czy prozą²¹. Można pokusić się o stwierdzenie, że perspektywa sceniczna, nieodłącznie towarzysząca dramatowi, powoduje, że jego tekst z założenia musi być w znacznym stopniu muzyczny, gdyż pisany jest w celu głośnej recytacji. Tak więc oprócz tego, że może zostać uzupełniony poprzez scenicznie brzmiącą muzykę, która jako „innorodny intertekst” będzie poszerzać zakres semantyczny słów²², to jeszcze powinna zawierać się w słowach, w rytmie zdań, które zostaną wygłoszone przez aktorów.

Szukając odpowiedzi na postawione przez siebie pytanie o wspólne lub osobne funkcjonowanie muzyki i dramatu, Karasińska dochodzi do wniosku, że

przyjęcie w obszar refleksji nad literaturą, a więc i dramatem, definicji formułowanych przez muzykologię pozwala wytyczyć grupę zjawisk artystycznych przynależących jednocześnie w pełni do dwóch różnych dyscyplin sztuki²³,

jako przykład podając teksty Bogusława Schaeffera, które w zależności od tego, przez kogo są analizowane, traktowane są jak dzieła muzyczne lub dramatyczne. Nie próbując porównywać twórczości Schaeffera z działalnością Wyrypajewa, chciałabym zwrócić uwagę, iż pewne projekty rosyjskiego reżysera mogą zostać

¹⁸ E. Wiegandt: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.* W: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, seria *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. T. Cieślikowska, J. Sławiński. Wrocław 1980, s. 104.

¹⁹ A. Hejmej: *Muzyczność dzieła...*, s. 60—61.

²⁰ M. Karasińska: *Muzyka i dramat. Razem czy osobno?...*, s. 19.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 21.

potraktowane jako przynależne do różnych sztuk. Przede wszystkim myślę tu o jednym z ostatnich przedsięwzięć Wyrypajewa, jakim jest spektakl *Cukier* (Сахар, 2013), o którym możemy przeczytać na stronie teatru Praktika, że jest to otwierająca przed teatrem nową przestrzeń „интеграция альтернативной рок-музыки в драматургический текст”²⁴. Sam Wyrypajew wyznaje, że nie potrafi jednoznacznie określić rodzaju uprawianej przez grupę Cukier sztuki, gdyż z jednej strony jest to „prawdziwy” zespół muzyczny, grający skomponowane przez siebie utwory, a z drugiej, jak przyznaje pisarz, ze względu na swój brak umiejętności wokalnych, jego występu nie można nazwać śpiewaniem: „то, что я буду делать на нашем выступлении — это читать свои тексты под музыку”²⁵ — mówi Wyrypajew, co z kolei sprawia, że spektakl *Cukier* należy traktować w ramach teatru, w którym pisarz i pozostali członkowie grupy są aktorami (*notabene* muzycy z zespołu Cukier są prawdziwymi aktorami). W zależności więc od obranej metody badawczej, projekt Wyrypajewa może być analizowany pod kątem obecności literatury w muzyce (opcja muzykologiczna wg Karasińskiej) lub muzyki w literaturze (opcja filologiczna).

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule nie są sceniczne projekty Wyrypajewa, lecz napisane przez niego sztuki, a więc jak najbardziej zasadne jest obranie opcji filologicznej i zastosowanie narzędzi literaturoznawczych, które umożliwią zgłębienie problemu. Tym bardziej, że do dyspozycji pozostają zaczerpnięte z muzykologii pojęcia, obecnie dość dobrze „zadomowione” w naukach o literaturze. W tekstach poświęconych twórczości Wyrypajewa dość często występuje terminologia muzyczna, przy pomocy której autorzy opracowań charakteryzują dorobek literacki dramaturga. Jednym z bogatszych w terminologię muzyczną i muzyczne porównania jest tekst Beaty Popczyk-Szczęsnej, która zaczyna od stwierdzenia, że „istotny wyróżnik twórczości Wyrypajewa, dominująca zasada kompozycyjna, dostrzegalna w jego tekstach” to kontrpunkt²⁶, przedstawiając następnie różnorodność płaszczyzn, na których można go odnaleźć:

Kontrasty pojawiają się na różnych płaszczyznach funkcjonowania utworu dramatycznego: zarówno w porządku fabularnym (zaskakujące zestawienie mikro zdarzeń przypominają wielobarwny patchwork), jak i dyskursywnym (wypowiedź dramatyczna konstruowana jest dzięki zmontowaniu słów pochodzących z różnych paradygmatów leksykalnych i stylistycznych). Kombinacja przeciwieństw ujawnia się również w aspekcie genologicznym: autor przywołuje znane konwencje dramaturgiczne i jednocześnie tworzy teksty wbrew tradycyjnej strukturze dramatu²⁷.

²⁴ Cytat pochodzi z materiałów prasowych znajdujących się na stronie teatru Praktika. <http://www.praktikatheatre.ru/spectacle/Details/325> [dostęp: 28.11.2014].

²⁵ Ibidem.

²⁶ B. Popczyk-Szczęsna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 196.

²⁷ Ibidem, s. 196—197.

Słuszne wydaje się również skojarzenie zestawianych i modyfikowanych cytatów lub fragmentów biblijnych z *samplingiem*, czyli popularnym współcześnie sposobem tworzenia utworu muzycznego, polegającym na wykorzystaniu pojedynczych dźwięków czy większych fragmentów istniejącego już utworu muzycznego. „Zestawienia słów, niczym remixy dźwięków, można ująć jako zabieg szczepienia znanych treści na nowym gruncie, wskutek czego powstają nowotwory — werbalne, sytuacyjne i fabularne” konstatuje Popczyk-Szczęśna, nazywając pisane przez Wyrypajewa teksty „rodzajem partytury do wygłoszenia scenicznego”²⁸. Partyturą tekst dramaturga nazywa również Aneta Kyzioł w recenzji spektaklu *Lipiec* (*Июль*, 2006), wyreżyserowanym przez samego autora i wystawionym w warszawskim Teatrze na Woli²⁹. Zestawianie, a nawet według słów Hejmeja „utożsamianie” tekstu literackiego z partyturą muzyczną jest dość powszechną praktyką wśród współczesnych literaturoznawców. W przypadku dramatu zagadnienie partytury literackiej jest wykorzystywane jeszcze częściej ze względu na implikowane ontologicznie przeznaczenie utworu dramatycznego do „wykonania” go na scenie, przez co jeszcze mocniej zaznacza się jego związek z partyturą muzyczną³⁰, choć jak zauważa Anna Martuszevska, przy tak postawionym problemie chodzi w głównej mierze o partyturę teatralną, a nie o partyturę dramatu³¹. Mimo tego badaczka nie kwestionuje kontaminacji tekstu dramatycznego z partyturą, a wręcz przeciwnie — w artykule *Tekst dzieła literackiego jako partytura* prezentuje analogie między nimi.

John Styan pisał, że „dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu”³², widząc w nim wskazówki odnośnie wykonania danej postaci i całego utworu. Utwory Wyrypajewa, w których tekst jest głównym bohaterem, z powodzeniem można określić mianem swoistej partytury, tym bardziej, iż dialogi zbudowane przez Wyrypajewa charakteryzują się taką rytmiką, że są to teksty, które „rwą się” do tego, by wyrznieć na scenie. Dmitrij Abaulin w recenzji spektaklu *Тлен* (*Кислород*, 2002) pisze, że dramat ten należy „odbierać jako

²⁸ Ibidem, s. 196—197, 207.

²⁹ A. Kyzioł: *Narodziny aktorki*. „Polityka” 21.10.2009. <http://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/teatr/1500103,1,recenzja-spektaklu-lipiec-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 28.11.2014].

³⁰ Problem partytury literackiej porusza m.in. Roland Barthes (Zob. R. Barthes: *S/Z*. Tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiewska. Warszawa 1999), Roman Ingarden (Zob. R. Ingarden: *Z teorii dzieła literackiego*. W: Idem: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967), Andrzej Hejmej (Zob. A. Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Toruń 2012; A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków 2012), Anna Martuszevska (Zob. A. Martuszevska: *Tekst dzieła literackiego jako partytura*. „Przestrzenie teorii” nr 5, Poznań 2005, s. 39—52).

³¹ A. Martuszevska: *Tekst dzieła literackiego jako partytura*. „Przestrzenie teorii” nr 5. Poznań 2005, s. 41—42.

³² J.L. Styan: *Partytura dramatu*. Tłum. Z. Karkowski. „Pamiętnik literacki” 1976, z. 3, s. 212.

zbiór pieśni prozą. To słowa tańczące w rytm muzyki³³, a Popczyk-Szczęśna określa utwory młodego autora jako „zadane do mówienia, które cechuje nietypowa estetyzacja słowa: język obfituje w środki retoryczne, stworzone na bazie sformułowań banalnych i kolokwialnych³⁴. Wyrpajew, który wielokrotnie podkreślał swoje zainteresowania muzyką, świadomie kształtuje warstwę brzmieniową i kompozycyjną pisanych przez siebie dramatów w taki sposób, by osiągnąć efekt muzyczny, zachować rytm, śpiewność.

Zdaniem Marty Kaźmierczak „tekst musi dobrze brzmieć ze sceny, nadawać się do recytacji, dawać miejsce na oddech³⁵ — z całą pewnością teksty Wyrpajewa spełniają te kryteria. Przyjmując za punkt wyjścia trójstopniową klasyfikację muzyczności dokonaną przez Hejmeja i Wiegandt, przyjrzyjmy się przejawom muzyczności w dramaturgii Wyrpajewa w warstwie fonicznej (muzyczność I według Hejmeja i „muzyka literatury” według Wiegandt), tematycznej (muzyczność II według Hejmeja i „muzyka w literaturze” według Wiegandt) oraz kompozycyjnej (muzyczność III według Hejmeja i „muzyczność literatury” zgodnie z podziałem dokonany przez Wiegandt).

Muzyczność na płaszczyźnie prozodii Wyrpajew osiąga przede wszystkim przy pomocy analogii i powtórzeń. Jak konstatuje Kaźmierczak, „muzyczność [dramatów] wynika [...] z paralelizmów składniowych, nawrotów tych samych słów i fraz³⁶. Nie sposób nie zgodzić się ze stwierdzeniem, że w powtórzeniach tkwi siła muzyczności dramaturga, tym bardziej, że taką opinię formułują również inne badaczki. Halina Mazurek nazywa utwory Wyrpajewa opartymi na powtórzeniach sztukami-pouczeniami³⁷, a przywoływana już Beata Popczyk-Szczęśna interpretując dramat *Tlen*, stwierdza, że „liczne paralelizmy składniowe eksponują wartość brzmieniową tekstu³⁸. Ta bodajże najślynniejsza sztuka Rosjanina stanowi jeden z lepszych materiałów do analizy muzyczności w tekstach Wyrpajewa, szczególnie w jej warstwie fonicznej. W tej „zrytmizowanej kompozycji scenicznej³⁹ powtórzenia występują w obrębie poszczególnych zwrotek i refrenów oraz na płaszczyźnie całego utworu. Powracającym leitmotywem jest tytułowy tlen, do którego odniesienia występują niemal w każdej kompozycji.

Wyrpajew stosuje paralelizm leksykalny, powtarzając pojedyncze wyrażenia: „А музыка была такая смешная, такая смешная, что и танцы его сделали смешными в такт музыки⁴⁰ oraz całe zdania:

³³ D. Abaulin: *Tlen i magia*. Tłum. A. Kruk. „Dialog” 2003, nr 1—2, s. 234.

³⁴ B. Popczyk-Szczęśna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 197.

³⁵ M. Kaźmierczak: *Mocnym głosem*. W: „Teatr” nr 7—8, s. 122.

³⁶ Ibidem.

³⁷ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91.

³⁸ B. Popczyk-Szczęśna: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 205.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ И. В ы р ы п а е в: *Куслопод*. Москва 2003. <http://www.vyrpaev.ru/piess/11.html> [dostęp: 28.11.2014]. Kolejne cytaty pochodzą z tego źródła.

ОН: Сказано: Не судите, да не судимы будете. Сказано, не судите, да не судимы будете, и сказано это в оправдание отсутствия памяти”,

czy:

ОН: А странно, где бы я был, если б не ударила меня по заднице тяжелая рука акушера, и от боли и неожиданности, я не сделал бы свой первый в жизни глоток кислорода? Где бы я был? А странно, где бы я был, если б не вытащили меня из разрезанного скальпелем материнского живота? Где бы я был?

Nadaje wypowiedziom efekt echa, budując zdania Jego i Jej (bohaterów, a właściwie narratorów opowieści Wyrypajewa) na zasadzie rozmaitych powtórzeń, np. z zastosowaniem aliteracji:

ОН: А когда я спросил у своей знакомой: Как ты думаешь, где находится самое большое Чертовое колесо в мире?, то она ответила: Не знаю, а я сказал, что в Лондоне, и это так же верно, как и то, что я сам кружился на нем, в компании друзей.

ОНА: А когда я спросила у своего знакомого: Где находится Долина смерти в нашей стране?, то он ответил: Не знаю, а я сказала, что на Камчатке, и это так же верно, как и то, что я сама летала туда на вертолете.

Estetyka brzmieniowa zostaje podkreślona również dzięki konsonansom i asonansom, jak w następującym fragmencie:

ОН: Потому что, если возьмет еврей танк, переедет на нем реку, где крестил Креститель, то любой, даже не верующий в приметы человек, может ожидать, взрыв в людном месте любого еврейского городка, и это также верно, как и то, что стрижи летают низко над землей перед дождем.

Oprócz podkreślonej samogłoski „e” w zacytowanym fragmencie możemy odnaleźć znaczną liczbę spółgłosek sonornych (głównie „r”). Ponadto nagromadzenie wysokich dźwięków (takich jak „i”, „l”, „u”) powoduje przyspieszenie tempa tekstu, co zbliża wypowiedzi Jego i Jej do rapowej konwencji (charakteryzującej się ekspresją)⁴¹.

Bogata w paralelizmy fraza Wyrypajewa nasuwa skojarzenia z frazą Czechowa, o którym Irina Lappo pisze:

Repetycyjność (powtórzenia i nawiązania) jako właściwość techniki dramaturgii Czechowa determinuje nie tylko muzyczność jego tekstów, prowadzi również do rozmycia, zaniku fabuły, z czego zresztą słyną sztuki Czechowa⁴².

⁴¹ Na temat tonalności dźwięków mowy zinterpretowanych na przykładzie dramaturgii Antona Czechowa zob.: I. Lappo: *Muzyczność frazy Czechowa w polskich przekładach*. W: *Muzyczność w dramacie i teatrze*. Red. E. Rzewuska, J. Cymerman. Lublin 2013, s. 99–100.

⁴² Ibidem, s. 92.

Myślę, iż nie będzie wielkim nadużyciem zastosowanie tej opinii do twórczości Wyrypajewa, tym bardziej, że pojawiają się głosy krytyków porównujące Wyrypajewa do Czechowa⁴³. Zarówno słowa Lappo o powtarzalności, jak i o zaniku fabuły można więc z powodzeniem przyłożyć do dramaturgii młodego pisarza, o sztukach którego Mazurek pisze, że są „w zasadzie jedynie osobliwym komentarzem do tego, co już się stało, opowieścią postaci o stanie swego ducha, nietypową spowiedzią”⁴⁴.

Upodobnieniu dialogów w *Tlenie* do form ekspresji muzycznej służą również środki agogiczne, polegające głównie na dynamizowaniu poprzez nagromadzenie czasowników. Tempo wypowiedzi zwiększa również liczne obecne słownictwo potoczne. Wyraźnie widoczny socjolekt przybliży tekst przeciętnemu odbiorcy, a szybki rytm nie pozwala na nudę podczas recepcji⁴⁵. Większość badaczy uważa, że rapowa stylistyka wykorzystana została przez Wyrypajewa po to, by dotrzeć do współczesnej publiczności⁴⁶. Zdaniem Haliny Mazurek:

Celem specyficznych rapowanych, opartych na powtórzeniach sztuk-pouczeń Wyrypajewa jest uzmysłowienie, zwłaszcza młodemu pokoleniu ze słuchawkami na uszach, że przesłanie biblijnych i ewangelicznych przypowieści nie jest nauką zdezaktualizowaną i nudną. Wyrypajewowski rap, krzykliwe i bulwersujące przyśpiewki, naprzykrzające się niekiedy refreny mają za zadanie tę naukę ożywić i przypominać o konieczności powrotu do odwiecznych wartości i uznania ich nieprzemijalności⁴⁷.

Oprócz powtórzeń w warstwie leksykalnej i składniowej pisarz powiela wątki i upodobnia postaci. Dobrym przykładem zastosowanego przez Wyrypajewa paralelizmu kompozycyjnego są sztuki *Iluzje* (*Иллюзии*, 2011) oraz *Taniec Delhi* (*Танец Дели*, 2009). W pierwszej z wymienionych sztuk dramaturg przedstawia czytelnikom dwa małżeństwa w podobnym wieku. Pozwala wybrzmieć na scenie czterem głosom — każdy z małżonków z dwóch małżeństw, które poznajemy, przedstawia swój punkt widzenia. Opowieści małżeńskie słyszymy z ust dwóch anonimowych par, którzy niczym narratorzy snują opowieści o kolejach losu Danny’ego, Sandry, Alberta i Margaret. Cztery równoważne historie opowiedziane przez cztery równoznaczne postacie wywołują skojarzenia z muzyczną wielogłosowością. Cechy polifoniczne posiada również drugi z przywołanych dramatów. *Taniec Delhi* składa się z siedmiu jednoaktówek, które łączą ci sami

⁴³ A. Legierska: *Iwan Wyrypajew*. „Culture.pl” 14.05.2014. <http://culture.pl/pl/tworca/iwan-wyrypajew> [data dostępu: 28.11.2014].

⁴⁴ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 87.

⁴⁵ Wyrypajew jeszcze bardziej przybliży współczesnemu młodemu człowiekowi tekst *Tleni* w jego kinowej wersji, w której kompozycje, z których składa się dramat, przedstawione zostały w formie teledysków, a aktorzy odczytują kolejne fragmenty tekstu w wyraźnej rapowej konwencji z towarzyszącą im w tle muzyką.

⁴⁶ Zob. H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91; L. Mięsovska, B. Pawletko: *Biblia w obrazkach...*, s. 374—375.

⁴⁷ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 91.

bohaterowie, ta sama scenografia i miejsce akcji, oraz jednakowy temat przewodni — tytułowy taniec. Julia Holewińska porównuje sztukę do muzycznej fugi, właśnie ze względu na powracający w każdej części motyw tańca⁴⁸. Każda z jednoaktówek jest swoistą wariacją na temat śmierci, drugiego wiodącego motywu. We wszystkich odsłonach dramatu Wyrpajew powtarza te same lub podobne sytuacje zmieniając bohaterów, którzy się w nich znajdują. Wykorzystuje w tym celu identyczne słowa, a nawet obszernie fragmenty tekstu, zmieniając jedynie osoby, które je wypowiadają. Kolejne jednoaktówki dają możliwość wypowiedzi następnym postaciom, co nadaje całemu dramatowi polifonicznego charakteru. Podobnie jak w *Iluzjach* Wyrpajew pozwala wybrzmieć wszystkim, mieszając i zapętlaając ich wypowiedzi. Powtarzanie tych samych treści przez różne osoby pokazuje, że pewne prawdy brzmią jednakowo niezależnie od tego, kto je wypowiada.

W dramaturgii Rosjanina nie sposób nie zauważyć obecności muzyki jako tematu (muzyczności II zgodnie z typologią Hejmeja). W sztuce *Tlen* muzyka pojawia się w pierwszej kompozycji, dobiega ona z discmana i zagłusza percepcję dobra i zła przez bohatera. W pozostałych kompozycjach, podobnie jak w utworze *Taniec Delhi*, jest obecna poprzez konotacje z tańcem, któremu niejako odgórnie towarzyszy. W sztuce *Księga rodzaju 2 (Бытue 2, 2004)* dialogi bohaterów przeplatane są „komicznymi kupletami” — piosenkami ułożonymi na wzór ludowych czastuszek, które stanowią kontrapunkt dla rozmów Boga z żoną Lota. Podobnie jak w *Tlenie*, tak i tu Wyrpajew stawia naprzeciw siebie treści poważne i zabawne, filozoficznym rozważaniom przeciwstawiając rubaszne przyspiewki.

Poszukując swojej drogi w teatrze Wyrpajew eksperymentuje nie tylko na płaszczyźnie językowej dramatu, ale również w zakresie jego budowy, efektem czego jest oryginalna forma sztuki *Tlen*. Tekst napisany został w formie dziesięciu kompozycji, pieśni składających się ze zwrotek i refrenu. Zastąpienie tradycyjnego podziału na akty i sceny pieśniową strukturą to próba zaadaptowania muzycznej formy w literaturze, a więc muzyczność III według typologii Hejmeja.

Charakterystyczna melodia tekstów Wyrpajewa stwarza okazję do rozwinięcia skrzydeł aktorom i reżyserom. Z racji niewielkiej objętości niniejszego tekstu nie będziemy analizować inscenizacji teatralnych powstałych na podstawie sztuk Wyrpajewa, ale należy zaznaczyć, że niemal każdy utwór przenoszony jest na deski teatru wraz ze swoją wyjątkową muzycznością, która dzięki odpowiedniej recytacji i oprawie dźwiękowej może jeszcze silniej wybrzmieć. Interpretacja sceniczna pozwala również na dodatkowe elementy nawiązujące do muzyki, jak np. dodanie postaci Dyrygenta w sztuce *Iluzje* wystawionej przez Wyrpajewa

⁴⁸ J. Holewińska: *Fuga Wyrpajewa*. „Dwutygodnik.Com” 25/2010. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/949-fuga-wyrpajewa.html> [dostęp: 28.11.2014].

w Starym Teatrze w Krakowie (2012). W większości wypadków muzyczność pozostaje główną cechą inscenizacji teatralnej (podobnie jak samego tekstu). Szczególnie dużo pozytywnych recenzji zbierają wykonania Karoliny Gruszki, która niezależnie od tego w którą z Wyrypajewowskich postaci się wciela, jest jak „świetnie nastrojony instrument, który wydobywa z siebie czystą melodię”⁴⁹. Agata Diduszko-Zyglewska w następujący sposób recenzuje monolog „Lipiec” w wykonaniu polskiej aktorki:

Półtoragodzinny monolog Gruszki jest właściwie całkowicie podporządkowany muzyce i rytmowi. Aktorka na pół wyśpiewuje kolejne części tego poematu prozą — brzmi to czasem jak mantra, czasem jak cerkiewna litania, a czasem — jak kawałek z Warszawskiej Jesieni, ale cały czas pozostaje muzyką⁵⁰.

Aneta Kyzioł porównuje ten występ do „koncertu jednej z diw jazzu z lat 50. (do tego okresu nawiązuje estetyka spektaklu), uwodzącej publiczność mrocznymi historiami o szalonych, nieokiełznanach namiętnościach”⁵¹. Takie muzyczne wykonanie z pewnością nie byłoby możliwe, gdyby nie tekst dramatu, który, posługując się słowami tłumaczki Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, jest „genialny w warstwie językowej”⁵² przez co stanowi trudne zadanie dla tłumacza⁵³. Wyrypajew uważa tekst za najważniejszego bohatera swoich utworów, co znajduje odbicie w opiniach literaturoznawców, którzy w większości uważają podobnie jak Halina Mazurek, że:

Teksty jego sztuk składają się [...] ze słów nośnych znaczeniowo, przekazujących uniwersalne treści, słów często powtarzanych jak w przypowieściach, słów dociekliwych i wyrażających zmienne stany ducha człowieka poszukującego prawdy, polemizującego z samym Stwórcą, człowieka buntującego się przeciw niesprawiedliwości i zadającego pytania: Dlaczego dzieje się tak, a nie inaczej? Jak żyć jeśli nie ma żadnych oznak istnienia siły wyższej?⁵⁴.

⁴⁹ A. Diduszko-Zyglewska: *Moskwa-Gruszki*. „Dwutygodnik. Com” 15/2009. <http://www.dwutygodnik.com/artikul/535-moskwa-gruszki.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ A. Kyzioł: *Narodziny aktorki*. „Polityka”, 21.10.2009. <http://www.polityka.pl/tygodnik/polityka/kultura/teatr/1500103,1,recenzja-spektaku-lipiec-rez-iwan-wyrypajew.read> [dostęp: 28.11.2014].

⁵² Rozmowa Krzysztofa Lubczyńskiego z Agnieszką Lubomirą Piotrowską na portalu internetowym Pisarze.pl. <http://pisarze.pl/publicystyka/4696-krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-agnieszka-lubomira-piotrowska.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵³ O trudności w tłumaczeniu Wyrypajewa, a także o trafności polskiego tłumaczenia wykonanego przez Agnieszkę Lubomirę Piotrowską pisze Marta Kaźmierczak. Zob. M. Kaźmierczak: *Mocnym głosem*. „Teatr” 7—8/2012. http://www.teatr-pismo.pl/czytelnia/204/mocnym_glosem/ [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁴ H. Mazurek: *Przypowieści z refrenem...*, s. 88—89.

Ponadto Wyrpajew dba, by jego teksty brzmiały jak najlepiej, przez co muzykalność jest bez wątpienia jedną z głównych cech jego twórczości. Zapytany o to, co jest ważniejsze w spektaklu *Cukier*, słowo czy muzyka, Wyrpajew odpowiedział, że „nie sposób ich oddzielić, oba są tak samo ważne, nie mogą istnieć bez siebie. Muzyka uzupełnia poetyckie słowo, a słowo muzykę, to byty zależne od siebie⁵⁵”. Każde słowo napisane przez dramaturga jest melodyjne, przez co jego teksty, które z racji gatunku powinny być prozą, dzięki swemu brzmieniu i rytmice, odbierane są często jako poetyckie. Stanowią „znakomity przykład rapsodii, której zasadą pozostaje nieustanne przekraczanie granic gatunkowych dramatu, łączenie pierwiastków dramatycznych z epickimi i lirycznymi”⁵⁶, jak trafnie zauważa Popczyk-Szczęsna. Agnieszka Lubomira Piotrowska uważa, że „każda kolejna sztuka, to krok na drodze rozwoju indywidualnego” Wyrpajewa⁵⁷, a sam pisarz mówi, że „каждый мой спектакль, каждая пьеса — только ступенька, по которой я двигаюсь вверх, к своей цели”⁵⁸. Patrząc na dotychczasowy dorobek dramaturgiczny i reżyserski Wyrpajewa, z niecierpliwością można oczekiwać kolejnych muzycznych wariacji na drodze artystycznej dramaturga, po której nieodłącznie kroczą obok siebie słowo i muzyka.

⁵⁵ D. O c z a k: *Gorzki cukier z Rosji przywiezie do Wrocławia Iwan Wyrpajew*. „Gazeta Wyborcza” 09.10.2013. http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,14682376,Gorzki_cukier_z_Rosji_przywiezie_do_Wroclawia_Iwan.html#ixzz3JqfaUTkJ [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁶ B. P o p c z y k - S z c z e s n a: *Biblia — wzorzec i rekwizyt...*, s. 210.

⁵⁷ Rozmowa Krzysztofa Lubczyńskiego z Agnieszką Lubomirą Piotrowską na portalu internetowym *Pisarze.pl*. <http://pisarze.pl/publicystyka/4696-krzysztof-lubczynski-rozmawia-z-agnieszka-lubomira-piotrowska.html> [dostęp: 28.11.2014].

⁵⁸ *Двигатель культуры*. Wywiad przeprowadzony z Iwanem Wyrpajewem na łamach czasopisma *Mini*. <http://www.vyrpaev.ru/press/97.html> [dostęp: 28.11.2014].

Spółeczny pesymizm w prozie Romana Sienczina

Katarzyna Roman-Rawska

ABSTRACT: The paper is an introduction to the problems of the contemporary works of a Russian writer Roman Senchin (born 1971). The author is considered to be a representative of the new realism current and his prose is a paradigmatic example of socially-oriented literature. Due to the sociological perspective, the article exposes social and political aspects of his work, but less attention has been paid to poetics as such. However, the psychological and existential aspect of Senchin's work was also stressed. Furthermore, an attempt was made to resolve the dilemma, whether in relation to Senchin's works it is relevant to use such theoretical concepts as politics of literature and politics in the literature.

KEY WORDS: social prose, new realism, politics of literature, material conditions, pessimism

W 2004 roku, niedługo po debiucie wydawniczym Romana Sienczina, dziennikarz Denis Spiridonow w przedmowie do jednego z wywiadów z pisarzem napisał: „W swoim czasie [Władimir] Majakowski wypowiedział znaczącą formułę »Miłosna łódka rozbiła się o byt«. Prawie sto lat później doprecyzował ją niewesoły chłopak o imieniu Roman. Według Sienczina byt rozbija nie tylko miłosne łódki. Bez skrupułów kruszy żaglowce kariery oraz dumne jachty młodzięczych marzeń... Sienczin zaczął malować byt. Obraz był wręcz wulgarny przez odcienie szarości... »A gdzie inne kolory? — oburzały się tłumy. Inne? — zamyślał się autor — nie widzę«¹.

Celem artykułu jest zapoznanie polskiego czytelnika z dorobkiem literackim Romana Sienczina w sposób przekrojowy, choć jednocześnie autor zdaje sobie sprawę, że każdy z poruszanych poniżej problemów obecnych w jego twórczości zasługuje na dalsze pogłębione analizy. Podjęta została próba rozstrzygnięcia

¹ Д. Спиридонов: *Писатель за быт. Прозаик Сенчин видит в сером цвете*. В: *Новая газета*. <http://2004.novayagazeta.ru/nomer/2004/58n/n58n-s24.shtml> [dostęp: 30.11.2014]. Tu i dalej tłumaczenie autora tekstu.

dylematu, czy w odniesieniu do twórczości Sienczina zasadne jest używanie pojęć **polityczności literatury** i/lub **polityczności w literaturze**². Podjęta została także próba umiejscowienia twórczości Sienczina w polu³ najnowszej literatury rosyjskiej. Cały artykuł powstał w duchu socjologii dzieła literackiego⁴, celowo zatem zostały wyeksponowane aspekty społeczne i polityczne jego twórczości, natomiast mniej uwagi poświęcono poetyce⁵.

Korzenie⁶

Roman Sienczin, prozaik, publicysta oraz jeden z szerzej komentowanych współczesnych pisarzy rosyjskich, urodził się w mieście Kyzył w stolicy Republiki Tuwy w 1971 roku. Poczucie wyizolowania (geograficznego i kulturowego) towarzyszyć mu będzie podczas całej drogi twórczej. Uwydatnianie istotnych różnic między stylem życia w centrum Rosji a życiem w głubince często pojawiać się będzie w jego twórczości. Mimo że Sienczin początkowo nie był zainteresowany kształceniem, udało mu się ukończyć szkołę średnią. W 1989 roku, zaraz po maturze, wyjechał do Leningradu, gdzie ukończył dziesięciomiesięczne kursy zawodowe w szkole budowlanej. Zafascynowany kwitnącą wówczas kul-

² Pojęć używam za Przemysławem Czaplińskim (zob. P. Czapliński: *Polityczność w literaturze i polityczność literatury*. „Refleksje” 2013, nr 8 [jesień-zima]; P. Czapliński: *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*. W: *Polityka literatury. Przewodnik krytyki politycznej*. Red. K. Dunin. Warszawa 2009), autorami zbioru *Polityczność literatury, polityczność literaturoznawstwa, gramatyka sprzeciwu*. Red. J. Olejniczak, R. Knappek, M. Szumna. Katowice 2012, oraz — co najważniejsze — za Jacquesem Ranciere’em (zob. J. Ranciere: *The politics of literature*. Cambridge 2011).

³ Pojęcie *pole* pochodzi z teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu i oznacza autonomiczny obszar relacji rządzących jakimś fragmentem społecznej rzeczywistości, jakąś dziedziną życia i aktywności ludzkiej. Jest to więc część rzeczywistości społecznej, która rządzi się określonymi regułami, jak np. oświata, polityka, sztuka itd. *Pole literackie* autor artykułu definiuje w oparciu o metodologię, jaka została przez niego zaproponowana w najważniejszej jego pracy z zakresu socjologii literatury — jako przestrzeń społeczną, w której literatura powstaje oraz istnieje — a więc wchodzi w relację z innymi polami, takimi jak władza, ekonomia, media czy edukacja (vide: P. Bourdieu: *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. Zawaadzki. Kraków 2001).

⁴ Nie poświęcono uwagi badaniu sposobów istnienia literatury (socjologia literatury), lecz skupiono się na konkretnej praktyce interpretacyjnej z użyciem narzędzi socjologicznych (stad socjologia dzieła literackiego).

⁵ W podobnym tonie — podkreślając przede wszystkim aspekt socjalny twórczości Sienczina — wypowiada się większość krytyków i literaturoznawców rosyjskich, podejmujących nad nią namysł. Zob. *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Red. В. Огрызко. Москва 2013.

⁶ Poniższy rys biograficzny powstał na podstawie informacji zebranych ze wstępu do książki *Все о Сенчине. В лабиринте критики* pod redakcją Вячеслава Огрызко, wydanej w Moskwie w 2013 roku, oraz z wywiadu, jakiego Roman Sienczin udzielił pisarzowi Zacharowi Prilepinowi, <http://www.zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelei-vse-razvalitsya.html> [dostęp: 30.11.2014].

turą rosyjskiego undergroundu, często bywał na masowych koncertach rockowych. Powołany następnie do wojska, po odbyciu obowiązkowej dwuletniej służby wrócił w rodzinne strony i podjął studia pedagogiczne, z których jednak szybko zrezygnował. W 1993 roku, w związku z konfliktami narodowościowymi rodzącymi się wtedy w Tuwie, przeprowadził się wraz z rodzicami — drobnymi urzędnikami państwowymi, zdeklasowanymi i pozbawionymi środków do życia po rozpadzie Związku Radzieckiego — do małej miejscowości nieopodal Minusińska w Kraju Krasnojarskim. Niestety, okoliczności transformacji ustrojowej — szalejąca inflacja, prywatyzacja państwowych przedsiębiorstw oraz wejście zagranicznego kapitału na lokalny rynek rosyjski — nie pozwoliły rodzinie autora na powrót do poziomu życia sprzed przeprowadzki. To dlatego Sienczin często podkreśla swoje przywiązanie do ziemi i pracy z nią związanej, jako nieodzownych części życia rodzinnego.

Przez jakiś czas pisarz pracował fizycznie w teatrze w Minusińsku, jednocześnie próbując swoich sił w tamtejszej szkole artystycznej. Był to jednak (ponownie) zaledwie krótki epizod, silne więzi łączyły go bowiem jedynie ze sceną undergroundową w Abakanie, do której należeli „muzycy rockowi, artyści i wszyscy ci, którym nie udało się wtedy wpisać w nowe stosunki społeczne”⁷. Lata dziewięćdziesiąte były jednocześnie momentem przełomowym w życiu pisarza. Tam poznał poetkę Natalię Achpaszewą, członkinię lokalnego Związku Pisarzy. Za jej namową wysłał egzemplarze próbne swojej twórczości do Instytutu Literatury w Moskwie, gdzie spotkały się one z dużym entuzjazmem. W 1996 roku rozpoczął tam studia. Niedługo później poznał obecną żonę, z którą aktualnie wychowuje dwie córki.

Pisarska kariera Sienczina rozwinęła się wraz z debiutem wydawniczym pt. *Афинские ночи* z 2001 roku, w którym zebrał on opowiadania i nowele — zarówno nowe, jak i te wcześniej wydawane. Po wydaniu kolejnych trzech nowel, czy — jak autor zwykł je nazywać — „mini powieści”: *Минус* z 2002 roku, *Нубук* z 2003 roku oraz *Вперед и вверх на севиших батарейках* z 2008 roku, w roku 2009 Roman Sienczin publikuje dwa duże utwory — *На чёрной лестнице* oraz *Ёлтышевы*, najszerzej dyskutowaną dotychczas powieść. Ta ostatnia była nominowana do kilku prestiżowych nagród literackich⁸, jednak ostatecznie żadna nagroda nie trafiła w ręce autora. W 2011 roku pisarz publikuje powieść *Информация*, która nie odbiła się jednak takim echem jak *Ёлтышевы*. Dopiero we wrześniu 2014 roku Roman Sienczin został laureatem nagrody *Ясная поляна* za nowelę *Чего вы хотите?* Aktualnie pisarz jest zastępcą głównego redaktora w periodyku *Литературная газета*. Dotychczas żaden z utworów Sienczina nie został przetłumaczony na język polski.

⁷ <http://www.zaharprilepin.ru/ru/litprocess/intervju-o-literature/roman-senchin-esli-slushat-pisatelej-vse-razvalitsya.html> [dostęp: 30.11.2014].

⁸ Takich jak *Большая книга*, *Русский букер*, *Ясная поляна* oraz *Национальный бестселлер*.

Proza życia

Doświadczenia i epizody z życia autora stanowią kanwę dla części jego twórczości. Szczególnie wyraźnym przykładem autobiografizmu w jego prozie jest trylogia nowel, na którą składają się *Минус*, *Нубук* oraz *Вперед и вверх на севших батареях*. Autor po kolei włącza w narrację okres przeprowadzki na wieś, pracę fizyczną w Minusińsku, wyjazd do Leningradu, służbę wojskową przy granicy fińsko-radzieckiej, oraz początki kariery pisarza w Moskwie. Główny bohater cyklu nazywa się zresztą Roman Sienczin. Inne jego dzieła bazują na obserwacjach, zasłyszanych historiach oraz innych wydarzeniach z życia. To co w pierwszej kolejności dociera do czytelnika prozy Sienczina, to poczucie ograniczania fikcji literackiej na rzecz wiarygodnego przekazu problematyki społecznej. W jego opowiadaniach „nie było nic zmyślonego, wszystko było wzięte z życia: brutalne wiejskie bójkę, brudne gwałty, masowe pijaństwo wśród młodych, niczemność życia w małych miasteczkach. I nie było tam żadnej, nawet najmniejszej, nadziei na zmiany. Wyłącznie mrok. Nic poza »czernuchą« w stylu późnego Wiktora Astafjewa”⁹.

Jego opowieść jest zazwyczaj jednowątkowa i wyjątkowo statyczna, pozbawiona pobocznych epizodów czy dygresji. Od czasu do czasu bohaterowie zanurzają się na krótką chwilę w retrospekcji tylko po to, by niemal natychmiast powrócić do nużącego „tu i teraz”. Te krótkie wycieczki do przeszłości, najczęściej do czasów niedawnej młodości lub dzieciństwa, uzupełniają opowieść o teraźniejszości jedynie o kolejne odcienie szarości i czerni. Pourywane dialogi, poucinate myśli, a także wątki celowo pozbawione potencjału fabularnego, zbliżają prozę autora do literatury faktu.

Podstawą dalszej analizy jest kilka utworów charakterystycznych dla twórczości Sienczina oraz szeroko komentowanych przez współczesną rosyjską krytykę literacką. Jej trzonem jest wspomniana wyżej autobiograficzna trylogia oraz powieść *Ёлтышевы*. Ponadto artykuł uwzględnia nowele oraz opowiadania Sienczina, pojedynczo publikowane na łamach rosyjskich czasopism literackich.

Spółeczny pesymizm

W swojej twórczości Roman Sienczin skupia się na życiu przeciętnych, zwykłych ludzi. W znakomitej większości jego bohaterowie pochodzą z nizin społecznych, warstw ludowych, robotniczych lub z pierwszego pokolenia rodzin, które doświadczyły awansu społecznego w Związku Radzieckim, a następnie szybkiej deklasacji po jego rozpadzie. Sienczin snuje opowieść o ludziach prze-

⁹ В. Огрызко: *Бескомпромиссность надпартийного писателя*. W: Idem: *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Москва 2013, с. 5.

granych, o nieudacznikach życiowych, a także o postaciach wyobcowanych ze świata społecznego, które pozostają na marginesie własnej egzystencji:

Ближе к вечеру меня потянуло поговорить.

— Слышь, — поворачиваюсь к соседу, — прикольно будет, если Саню в натуре там грохнут?

— Ну и хрен с ним! — Леха кряхтя перевалился с одного бока на другой; сетка кровати от этого болезненно поскрипела. — Кому он нужен? Ленка плакать не станет, предаков у него вроде нет. Что живет он, что не живет... пустое место.

— Да, вообще-то...¹⁰.

Wyobcowanie bohaterów przejawia się przede wszystkim pod postacią zimnej obojętności — jak w przytoczonej powyżej rozmowie Romana i Aleksieja, dotyczącej dalszych losów Aleksandra, sąsiada z hotelu robotniczego aktualnie odbywającego służbę wojskową. Wyobrażenie potencjalnej śmierci Aleksandra nie wzbudza w bohaterach żadnych emocji. Prawdopodobnie nawet jego żona odniosłaby z tej śmierci więcej korzyści niż strat. W pozbawionej empatii rzeczywistości bohaterów prozy Sienczina życie nie przedstawia zatem żadnej wartości.

Bohaterowie Sienczina postrzegają siebie przede wszystkim jako ludzi nikomu niepotrzebnych:

Я редко смотрю телевизор, газеты читаю от случая к случаю; за последние года три не осилил от начала до конца ни одной книги. У меня нет увлечений, я оставил их в восемнадцать лет, уходя в армию. Что такое армия? Не просто два года, выкинутых черт знает куда и черт знает зачем. Армия — это, так сказать, последняя ступень лестницы воспитания гражданина. Детский сад, потом школа, а потом — армия. Сейчас, правда, все это трещит по швам, лестница вот-вот рассыплется в гнилую труху, и неизвестно, кто будет приходить во взрослую жизнь¹¹.

Szczególnie dobrze ukazuje to jedna z licznych refleksji Romana. Zastanawiając się nad przyczynami swojego obecnego stosunku do życia — brakiem zainteresowań, ale przede wszystkim niezdolnością do konsekwentnego zaangażowania w jakiegokolwiek działanie — bohater odkrywa siebie jako człowieka osaczonego przez rzeczywistość społeczną. Z jednej strony zdeterminowany przez opresyjne instytucje państwowe (na czele z armią jako przykładem najbardziej emblematycznym), z drugiej — zmuszony do funkcjonowania w trudnej do zniesienia atmosferze rychłej katastrofy charakteryzującej niestabilne lata dziewięćdziesiąte, ucieka w postawę bierności.

Bardzo często powraca motyw poczucia pułapki i braku możliwości ucieczki:

¹⁰ Р. С е н ч и н: *Минус*. Москва 2002, с. 47.

¹¹ Ibidem, s. 55—56.

[...] Кызыл показался мне тесным мешком, где теперь мне придется жить и дальше, близкие горы стали давить и пугать, словно непрочные стены; друзья изменились, меня к ним не тянуло. И захотелось уехать, перебраться в тот мир, нарисованный воспоминаниями о кратких, радостных впечатлениях детства.

А теперь, теперь, наоборот, ставший реальностью и местом постоянного пребывания, Минусинск меня угнетает, раздражает; эти старинные, пыльные домишки хочется разломать, кривые червивые яблони повыдергать. Хочется убежать и отсюда...¹².

Roman ze zdumieniem obserwuje nową rzeczywistość, w której rozpadają się, trwale dotychczas, więzi społeczne, a przyjaciele oddalają się. Mimo rodzącego się w nim wewnętrznego buntu, nie potrafi wyostać się z przytłaczającego otoczenia.

Życie drobnych urzędników, bibliotekarek, policjantów, robotników, ale także bohaterów z marginesu (niedocenionych artystów, anarchistów, muzyków i dawnych buntowników) pokazane jest na tle społecznych przemian lat dwudziestych i dwutysięcznych — począwszy od upadku socjalizmu, poprzez bolesną transformację do kapitalizmu wraz z dziką prywatyzacją i przedłużającą się wysoką inflacją, aż do pojawienia się problemu antagonizmów na tle etnicznym czy religijnym. Rosną nierówności społeczne, a dystans między elitami i zwykłymi ludźmi pogłębia się. W obliczu nowych problemów bohaterem drugiego planu musiała stać się nowa rzeczywistość społeczna. Żaden z bohaterów prozy Sienczina — jak w poniższym fragmencie — nie widzi nadziei na poprawę swojej sytuacji:

Пять лет мы живем этой надеждой. Сначала, когда переезжали — торопливо, спасаясь, из родной, но ставшей вдруг чужой, враждебной к людям некоренной национальности республики, — надежды было побольше. Продали там трехкомнатную квартиру, дачу, гараж, собрались купить двухкомнатку в старинном русском городе на юге Красноярского края, но тут (а было это смутной осенью девяносто второго года) со всех сторон хлынули потоки переселенцев, и квартиру, примененную нами, по-быстрому приобрела денежная семья из Норильска. А еще через две-три недели наших двух миллионов хватило на то, чтобы купить вот эту избенку с двадцатью сотками земли в маленькой, разоренной деревушке Захолмово¹³.

Autor pokazuje historię rosyjskiej transformacji przez pryzmat osobistych przeżyć jej uczestników. Wśród licznych niewinnych ofiar wielkiej przemiany znajduje się rodzina Romana, dla której rozpad Związku Radzieckiego oznacza początek życiowej katastrofy. Pokrzywdzona przez samą konieczność wyjazdu z rodzinnych stron, stopniowo traci ona kolejne możliwości odnalezienia się w nowym miejscu. Najpierw kupno nowego mieszkania uniemożliwiają jej lokalne sieci powiązań biznesowych, potem zaś — oszczędności życia błyskawicznie pochłania hiperinflacja.

¹² Ibidem, s. 16—17.

¹³ Р. С е н ч и н: *Нубук*. Москва 2003, с. 8.

Sienczin w sposób bezkompromisowy konfrontuje czytelników z mechanizmami rządzącymi nową rzeczywistością. Pisze wprost o kryminalnych początkach rosyjskiej prywatyzacji, wolnego rynku i nowo powstającej elity biznesu:

Иногда, под настроение, он рассказывал мне о начале своего бизнесменского поприща, в девяносто втором — девяносто пятом годах... В конце девяносто третьего, например, когда за гроши можно было приватизировать целые предприятия, Володька, подзаработав на торговле турецкими джинсами, стал совладельцем деревообрабатывающего заводика в Вологодской области. Его партнером был сам директор заводика, мужик хоть и старой закалки, но вроде честный и деловой.

Закупили и стали устанавливать новое оборудование. Вместо простых обрезных досок планировали выпускать качественные пиломатериалы, которые тогда были в особенном дефиците — новорусские замки уже строились, а отделять их было нечем; Финляндия на всех не успевала... Но очень быстро их обнаружили, и какие-то ребята на побитых «Жигулях» девятой модели принялись настоятельно предлагать продать акции. Володька и директор сперва лишь посмеивались, тем более что ребята установили смехотворную цену, которая не покрывала даже расходов, вложенных в новое оборудование. Попредлагав, ребята исчезли, а потом директор попал в больницу — встретили хулиганы на улице вечером и избili. Володьке в окно кинули гранату, правда, без запала (но, наверное, умышленно без запала — в виде профилактики). Эти намеки Володька понял и уже сам нашел ребят, для порядка поторговался, выцыганил сверх их цены процентов пять и забыл про свою попытку заняться лесом...¹⁴.

Ponadto pisarz nie skupia się na psychicznej i indywidualnej konstrukcji swoich bohaterów — zawsze są oni nie tyle autonomicznymi jednostkami, ile przede wszystkim splotem i emanacją społecznych więzi, ról oraz tragicznego losu pokolenia przemian¹⁵. W opowieść o współczesnym rosyjskim społeczeństwie Sienczin wplata narrację o upadku państwa, stopniowej degradacji człowieka oraz marginalizacji niemal całej prowincji, czyli — zdaniem autora — całej Rosji, z wyjątkiem Moskwy i Petersburga. Sienczin zagląda do domów, akademików, czy hoteli robotniczych. Ogląda od środka instytucje pożytku publicznego, które, jego zdaniem, tracą funkcję opiekuńczą i jednocześnie zamieniają się w placówki opresyjne wobec człowieka:

[...] К дверям подъезжали „уазики” и „Жигули”, в дежурку вводили или втаскивали клиентов. Двое-трое были в полном отрубe и при деньгах. Хоть и небольших, но все же. Радуюсь, что их не обобрали при задержании, Елтышев делал опись. Вместо „3320 рублей” у одного записал „1320 рублей”, у другого вместо „2598 рублей” — „598 рублей”. Мысленно получившиеся четыре тысячи поделил среди своих: по тысяче пятьсот им с врачихой, по пятьсот — сержантам¹⁶.

¹⁴ Ibidem, s. 75.

¹⁵ Chodzi tu o pokolenie urodzonych w latach 70. i 80. XX wieku. Sienczin identyfikuje się z tą generacją i często daje temu wyraz w wywiadach oraz w swojej twórczości. Tragiczny los ma tu oznaczać konieczność odnalezienia się w nowej, nieznannej rzeczywistości wolnego rynku w sytuacji braku perspektyw, bezrobocia, braku szeroko dostępnej opieki socjalnej itd.

¹⁶ Р. С е н ч и н: *Ёлтышевы*. Москва 2009, с. 11.

Znamienny fragment dotyczący okradania bywalców izby wytrzeźwień przez funkcjonariuszy państwowych wydaje się wystarczająco wymowny — oto wyrachowani przedstawiciele władzy, zamiast chronić obywateli, wzbogacają się ich kosztem, w dodatku cynicznie wykorzystując moment ich chwilowej bezradności.

Autor zwraca również uwagę na bezradność i niewydolność tych instytucji:

— Ну так что? — не выдержала Валентина Викторовна. — Есть? Можно ра... работницей куда-нибудь... или уборщицей. А?

— Да нету у меня мест. Ничего тут не осталось...

— А для мужчин? — быстро, чтобы опередить свое отчаяние, перебила Валентина Викторовна. — У меня сын — двадцать пять лет... И мужу — пятьдесят. Но он... Он в милиции тридцать лет... капитан.

— Ничего нет, — повернулся, придавил взглядом Валентину Викторовну управляющий. — У меня местные без работы. И мужики, и все. Скотники, механики, доярки, трактористы, повара... В том году ферма еще была, а теперь — ничего. Вообще ничего.

— И... и как же здесь жить? — медленно, делая паузы между этими короткими словами, спросила Валентина Викторовна.

— А черт их... Кто на пенсию живет, кто по инвалидности... Пособия на детей, по утрате кормильца... Кому родня помогает, кто уезжает, нанимается в городе, в крае... О-ох-х [...] Не знаю. Пятый год сижу тут и удивляюсь...¹⁷.

Jedną z bardziej kontrowersyjnych, a zarazem pozytywnie odbieranych przez rosyjską krytykę tez jego prozy jest przekonanie, że świadomość jednostki jest determinowana przez społeczne warunki, w jakich się kształtuje. Zatem nie ma tu mowy o wolnej woli, indywidualizmie czy sprawczości bohaterów. Pisarz nie stawia przy tej okazji uniwersalnych pytań o nieuchronność tragicznego losu każdego człowieka. Nie odnajdziemy w tej prozie prób zagłębiania się w bogactwo ludzkich przeżyć wewnętrznych. W jego twórczości przyczyną wszelkich niepowodzeń czy ludzkich tragedii jest czysty byt. Szara, a momentami czarna rzeczywistość czasu przełomu powoduje cierpienie oraz wywołuje w bohaterach poczucie własnej zębności. Ów socjalny pesymizm stanowi punkt centralny jego prozy.

Sienczin poszukiwał adekwatnych środków wyrazu dla przedstawienia bezwładu otaczającego go mrocznego świata. Wszechobecna bierność i obojętność, mozolny trud w podejmowaniu jakiegokolwiek decyzji portretowane są właśnie w takim uciążliwym tonie:

Идем, конечно же, в театр. Идем на работу. То и дело поскользываемся на лужах, превратившихся в лед, материмся. Идем привычной дорогой выполнять привычный набор операций. И так тяжело идти, каждая клетка в мозгу вопит отчаянно, безустанно: «Не надо! Зачем?! Брось все, беги, стань другим! Найди, найди, ради бога, другое!». А ноги механически тащат дальше, дальше по тыщу раз хоженному

¹⁷ Ibidem, s. 49—50.

трогуару. еще что-нибудь... Ведь так вот убогенько можно и всю жизнь прожить. Автобус причаливает к остановке, с шипеньем и скрипом открываются двери... Прыгнуть, уехать?...¹⁸.

Powyższy fragment pokazuje przede wszystkim, że pasywnych bohaterów popycha do przodu jedynie siła bezwładności. Nieskończenie monotonne, codzienne obowiązki wykonują mechanicznie, niejako z przyzwyczajenia. Widoczne tutaj wewnętrzne rozdarcie Romana między koniecznością znoszenia mozolnej rutyny a palącą chęcią natychmiastowej ucieczki okazuje się w zasadzie mało istotne — przemożna siła bierności nie pozwoli mu bowiem podjąć decyzji o zmianie.

Prawda realizmu

Celem Romana Sienczina było stworzenie literackiej kroniki lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Sienczin nade wszystko chciał uchwycić ducha tego okresu, w którym wszystko ostatecznie się rozpada, degeneruje i degraduje — domy, otoczenie, a co najważniejsze, ludzie. Chciał również stworzyć pewne typy bohaterów odpowiadające tej epoce. Bezkompromisowość w opisie socjalnej pułapki, w jakiej znalazło się społeczeństwo — wskazywanie na nędzę warunków mieszkalnych, bezrobocie, wszelkie patologie, agresję i bierność — zbliża Sienczina do tradycji realizmu. Niektórzy krytycy mówią nawet o elementach naturalizmu, wraz z jego dokumentalizmem, fotografizmem i estetyką skrajnego mimetyzmu — na przykład Paweł Basinskij porównuje autora do Emila Zoli. Jak twierdzi, „naturalizm, po stokroć opluty i zdawałoby się uśmiercony, powraca pod postacią Sienczina i próbuje podnieść swój sztandar”¹⁹. Sienczin odżegnuje się jednak od determinizmu biologicznego, charakterystycznego dla prozy naturalistycznej. Skupia się przede wszystkim na determinizmie społecznym.

Obnażanie ciemnych stron życia bez sięgania po eufemizmy, cenzurę czy autocenzurę, oddawanie głosu bohaterom drugiego planu oraz akcentowanie aspektu socjalnego jako definiującego kondycję współczesnego społeczeństwa, to charakterystyczny sposób interpretacji rosyjskiej rzeczywistości po 1991 roku, wykorzystywany przez nowych realistów²⁰. W tym sensie można zgodzić się z zestawieniem nowego rosyjskiego realizmu z doświadczeniami rosyjskiej szkoły naturalnej lat 40. XIX wieku i z twórczością narodników „piętnujących

¹⁸ Р. Сенчин: *Минус*. Москва 2002, с. 100—101.

¹⁹ П. Басинский: *Натурализм жив*. В: *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Ред. В. Огрызко. Москва 2013, с. 496.

²⁰ Jednym ze wczesnych teoretyków nowego realizmu był pisarz Oleg Pawłow, który w artykule *Метафизика русской прозы* z 1998 roku zwraca uwagę na zadania literatury, do których należeć mają poszukiwanie prawdy, dostarczania rzetelnych informacji o świecie. Podkreślał on również konieczność powrotu do rosyjskiej realistycznej tradycji literackiej. Zob. О. Павлов: *Метафизика русской прозы*. „Октябрь”1998, № 1.

ohydne brzemień życia²¹. Do przedstawicieli nowego realizmu — obok Romana Sienczina — zwykło się włączać między innymi Zachara Prilepina, Siergieja Szargunowa czy Olega Pawłowa²².

Jak się zdaje, nie sposób mówić o nowym realizmie jako jednorodnym nurcie literackim, wraz z mniejszą lub większą spójnością zespołu cech artystycznych, kompozycyjnych czy stylistyczno-językowych. Style wspomnianych wyżej pisarzy bardzo się różnią. Nie można tu zatem mówić o podobnej poetyce (rozumianej jako sposób organizacji dzieła). Akcent, który łączy twórców nowego realizmu, pada na zbieżność idei, jaka przyświeca ich twórczości. Należy tu zatem mówić o polityczności literatury bądź w wielu przypadkach także polityczności w literaturze²³. Nowy rosyjski realizm nie jest zatem prądem literackim w klasycznym ujęciu literaturoznawczym. Posiada natomiast charakter dyskursu, w tym przypadku rozumianego jako proces użycia języka literackiego w celu wejścia w dyskusję polityczną, wypowiedzenia swojego zdania na tematy społeczne czy zaangażowania czytelnika w myślenie na temat mechanizmów społecznych, a nawet mechanizmów władzy²⁴.

Co istotne, nowy realizm miał być reakcją na bezideowy, według młodych twórców, literacki nurt postmodernizmu. W programowym manifestie Siergieja Szargunowa z 2001 roku *Отрицание трагедии*²⁵ pojawił się postulat przywrócenia literaturze jej społecznego znaczenia. Padały także pytania o egalitaryzm kultury rosyjskiej oraz zarzuty wobec literatury postmodernistycznej, oskarżanej o elitaryzm i nadmierny autotematyzm. Literatura, jego zdaniem, powinna na nowo poruszać ważne, społeczne i polityczne kwestie, nie tracąc przy tym wysokiej wartości estetycznej. Twórczość Romana Sienczina wpisuje się w ten postulat.

Niejednoznaczna orientacja polityczna

Według słów Wiaczesława Ogryzko w opozycyjnych ideowo rosyjskich środowiskach literackich rozegrała się zjadła walka o duszę Romana Sienczina. „Wszyscy chcieli widzieć młodego pisarza w swoich szeregach i wymagali, by określił, z kim sympatyzuje. [...] Główny krytyk [liberalnie zorientowanego

²¹ A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od Pieriestrojki do laboratoriów nelliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa 2004, s. 255.

²² A. Wołodźko-Butkiewicz: *Spojrzenie na prozę rosyjską. Rok 2012 i lata pobliskie*. „Slavia Orientalis” 2013, nr 4, s. 9.

²³ P. Czaplinski: *Polityczność w literaturze i polityczność literatury*. „Refleksje” 2013, nr 8 (jesień-zima), s. 79—80.

²⁴ Definicja pochodzi z publikacji materiałów z międzynarodowego okrągłego stołu pt. *Dyskurs w perspektywie akademickiej*. Pod red. I. Uchwanowej-Szymgowej, M. Sarnowskiego, T. Piekota, M. Poprawy i G. Zarzecznego. Mińsk 2010.

²⁵ С. Шаргунов: *Отрицание трагедии*. „Новый мир” 2001, № 12.

— K.R-R.] czasopisma *Znamia* Natalia Iwanowa oburzyła się, kiedy zobaczyła jego opowiadanie *Gawriłow* w prowadzonym przez Władimira Bondarienkę periodyku *Dien' literatury*²⁶. Z kolei po książkowym debiucie Sienczina w 2001 roku środowisko konserwatywne oraz przedstawiciele tzw. neopoczwienników, z Kapitoliną Kokszeniową na czele, zarzucili autorowi, że napisał paszkwil na społeczeństwo rosyjskie²⁷. Sam autor próbuje pozostać neutralny. Ogryzko nie zgadza się również z próbą klasyfikacji Sienczina jako pisarza nurtu nowej prozy wiejskiej. Jego głównym argumentem na rzecz takiej tezy jest właśnie ta swoboda polityczna, jakiej nie posiadali czołowi przedstawiciele wspomnianego nurtu. Ogryzko konstatuje: „jeśli Rasputin, Bielow, a nawet Astafjew z powodzeniem dopasowali się do systemu, to Sienczin nigdy nawet nie pomyślał o zbliżeniu się do któregoś z reżimów. On zawsze pozostawał nade wszystko pisarzem”²⁸. Redaktor monografii *Все о Сенчине* określa go mianem pisarza nadpartyjnego, co miałyby oznaczać jego niesystemowość, czy wręcz antysystemowość, wielką niechęć do realnego zaangażowania w działalność jakichkolwiek struktur politycznych. Jednocześnie Sienczina nie sposób nazwać pisarzem apolitycznym, a głównym na to argumentem jest jego socjalna, zaangażowana czy prospołeczna twórczość.

By zrozumieć tę ambiwalencję stanowisk wobec twórczości Sienczina, warto odwołać się do pojęcia polityczności literackiej w dwóch jej odmianach. Przemysław Czapliński, powołując się na koncepcje polityczności i władzy Michela Foucaulta oraz estetyki jako polityki Jacquesa Ranciere'a²⁹, stwierdza, iż: „polityczność w literaturze to określone stanowiska ideowo-polityczne wyrażane przez bohaterów albo wcielane przez ich działania, spór idei reprezentowanych przez bohaterów [...]. Byłaby to więc polityczność włączona do fabuły, wypowiedziana w dialogach, przetłumaczalna na wymowę światopoglądową”³⁰. W tym kontekście tezy o jednoznacznym wskazywaniu programu politycznego w prozie Sienczina nie da się obronić. Polityczność jego literatury należałoby rozumieć raczej jako „zdolność do wtrącania się we wszystkie aspekty polityki. Nie chodzi więc o zajmowanie stanowiska w jakiejś konkretnej sprawie, lecz o rozpoznawanie zasad działania polityki. Polityczność literatury wyraża się nie poprzez zaangażowanie dzieła w określoną opcję, lecz poprzez umiejętność angażowania odbiorcy w samodzielne określanie reguł sprawowania władzy”³¹. Aby takie odwrócenie mogło nastąpić, autor musi umykać istniejącym podziałom ideolo-

²⁶ В. Огрызко: *Бескомпромисность надпартийного писателя*. W: Idem: *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Москва 2013, с. 7.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ J. Ranciere: *Estetyka jako polityka*. Tłum. J. Kutyła, P. Mościcki. Warszawa 2007; oraz J. Ranciere: *Dzielenie postrzegalnego*. Tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Kraków 2007.

³⁰ P. Czapliński: *Polityczność w literaturze...*, s. 79.

³¹ Ibidem.

gicznym i równocześnie je kwestionować. Właśnie taka postawa w dużej mierze oddaje intencje Sienczina.

W tym świetle słuszna wydaje się konstatacja, iż „Sienczin, podobnie jak Dmitrij Bykow, Zachar Prilepin i Siergiej Szargunow, bardzo uważnie śledzi bieżący proces polityczny, w niektórych wydarzeniach nawet osobiście bierze udział, o innych dyskutuje w swoich stanowczych artykułach. Od Prilepina czy Szargunowa odróżnia go jednak brak chęci prowadzenia własnej gry politycznej”³². Sienczin wybrał inną drogę, świadomie odizolował się od wszystkich grup wpływu politycznego. Najważniejsze dla niego to pokazać i poddać refleksji nade wszystko twardą rzeczywistość w całej jej rozciągłości. Chociaż, jak twierdzi cytowany wcześniej Ogryzko, „obecnie trudno jest pozostać ponadpartyjnym i bezkompromisowym pisarzem. Przypadek Sienczina pokazuje, że taka postawa jest możliwa, a zarazem motywująca do dalszej twórczości”³³.

W obronie człowieka

Wątki socjalne, dominujące w całej bogatej twórczości Romana Sienczina, nie są jednak jedynym przesłaniem jego prozy. Sienczin poprzez subtelną, ale jednocześnie niedwuznaczną i czytelną krytykę warunków społecznych, w jakich przyszło mierzyć się Rosjanom z losem, chce jednocześnie bronić samej istoty człowieczeństwa. Niejednokrotnie na kartach swoich nowel, opowiadań i powieści wyraża on niepokój przed nieuchronnym zezwierzczeniem duszy ludzkiej. Być może najistotniejszym przekazem tej szorstkiej, szarej socjalnej prozy jest próba obrony człowieka przed degradacją i osunięciem się w świat instynktów oraz obojętności, jakiej ostatecznie doświadcza cała rodzina *Jolty-szewów*:

Елтышев слушал рассказы об убийствах и самоубийстве, наблюдал, как полыхает клуб на той стороне улицы, почти равнодушно. Конечно, во время пожара опасался за свой домишко, а погибших молодых еще людей не жалел. Бессмысленно и глупо текла их жизнь, глупыми были их страсти и любви, глупой оказалась и гибель. Да и в своей жизни, в жизни своей семьи тоже все сильнее ощущал он эту бессмысленность и напрасность. Конечно, было что-то, наклеивались вроде удачи, возникали просветы, но тьма постепенно и настойчиво сгущалась все плотнее. Надежда сменялась злобой и тоской. Почти уже беспрерывными³⁴.

Sienczin chce powiedzieć, że kontekst społeczny — w tym przypadku rosyjski świat wyobcowanej prowincji, środowiska zmarginalizowanych, zbędnych ludzi — jednoznacznie negatywnie wpływa na to, co w wewnętrznym świecie

³² В. Огryзко: *Бескомпромиссность надпартийного...*, s. 11.

³³ Ibidem, s. 13.

³⁴ Р. Сенчин: *Елтышевы...*, с. 268.

człowieka najcenniejsze. Oprócz strachu przed zezwierżeniem Sienczin wyraża także niepokój o autonomię i sprawczość człowieka. Otaczająca go bierność i bezrefleksyjność również odbiera ludziom sens istnienia. Znamienny w tym kontekście jest tytuł zbioru publicystyki autora *Nie zamienić się w owada*³⁵. W tym można dopatrywać się sensu tej społecznej i literackiej zarazem polemiki z władzą, prowadzonej przez pisarza. Znamiennym podsumowaniem całej działalności Sienczina są słowa Aliony Bondariewoj: „Nie chodzi o to, żeby się buntować i występować przeciw wszystkiemu, co istnieje [...], a chodzi o to, że trzeba choćby czasem przemyśleć główne sensy w życiu. Do tego właśnie zachęca Sienczin. Dlatego wszystko o czym on pisze, czy to o emigracji, prowincji, nowym pokoleniu czy pojęciu rosyjskości, również obecnie jest aktualne. Mowa przecież nie tylko o teraźniejszości, ale także o przyszłości Rosji. W związku z tym nie może dziwić, że w tych rozważaniach historia, literatura, społeczeństwo oraz polityka są nierozłączne”³⁶.

³⁵ Oryginalny tytuł: *He стaть насекомым. Публицистика. Критика. Очерки*. Москва 2011.

³⁶ А. Бондарева: *Книга протеста. В: Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Ред. В. Огрызко. Москва 2013, с. 440.

Przygody z klasyką? *Rewizor* Mikołaja Gogola w interpretacji Łukasza Czuja

Jadwiga Gracla

ABSTRACT: The subject matter of the present analysis is Łukasz Czuj's production titled "*The Government Inspector*". The authoress juxtaposes the original text with the aforementioned interpretation, and points to numerous discrepancies. The divergences noticeable in Czuj's production, such as different space arrangement, shift of focus, change in the genre, may result from the director's fascination with the Russian culture of the 20s and 30s. However, the divergences are not motivated by the text of the drama, which leads to the conclusion that Czuj's version, though admittedly interesting, is unfortunately inconsistent with the assumptions of the text.

KEY WORDS: performance, production, *The Government Inspector*, *The Inspector General*, drama, genre

Dzieło *Rewizor* Mikołaja Gogola cieszy się nieśląbną popularnością w Polsce. Grane nieprzerwanie od 1859 roku, doczekało się wielu wariantów, wznowień i wcieleń — od realizacji klasycznych w duchu i formie¹, poprzez kreacje musicalowe², aż do kontrowersyjnych spektakli, na długo zapadających w pamięć publiczności, będących przedmiotem sporów i ataków krytyki. Nieco rzadziej w gąszczu wielu artykułów i recenzji — powstających niejako przy okazji kolejnych spektakli — zdarzają się teksty naukowe poświęcone

¹ Jak na przykład realizacja Teatru Telewizji z 1977 roku w reżyserii Jerzego Gruzy. *Rewizor* cieszy się nieustającym zainteresowaniem wśród badaczy literatury rosyjskiej, czego świadectwem są liczne opracowania twórczości Gogola, obejmujące również jego nieśmiertelną komedię. Prekursorka wobec tych opracowań stała się monografia B. Galstera: *Mikołaj Gogol*. Warszawa 1967.

² Na scenie polskiej pojawiły się dwie wersje musicalu: w 1991 roku w Teatrze Muzycznym w Lublinie i w 2002 w Teatrze Muzycznym w Poznaniu. Tytuł obydwu: *Jedzie Rewizor*. Autorem scenicznej, jak i muzycznej wersji był Jan Tomaszewski, autorami libretta: Mirosław Lępkowski i Stanisław Werner.

tej czy innej jego realizacji³. Istnienie zarówno tak zróżnicowanych wcieleń scenicznych, jak i towarzyszących im tekstów — recenzji i polemik — powinno satysfakcjonować badacza literatury rosyjskiej, a przede wszystkim historyka dramatu rosyjskiego. Oczywiście owa satysfakcja pojawia się niezmiennie przy okazji każdej informacji o powstającej nowej realizacji genialnej komedii Gogola, która przecież świadczy o obecności dzieła w świadomości odbiorcy, jednocześnie wielu widzom owo dzieło przybliża. W ostatnim dziesięcioleciu pojawiło się ich siedem (pomijamy ostatnią realizację komedii dokonaną przez Nikolaja Koladę w teatrze studio w Warszawie w ramach festiwalu twórczości dramaturga-reżysera⁴). W liczbie tych siedmiu realizacji szczególną uwagę przyciągają dwie: dokonana przez Jana Klatę, przenosząca akcję komedii do czasów PRL (epoki Gierka) i druga, autorstwa Łukasza Czuja, która pojawiła się w 2009 roku na deskach teatru w Bielsku-Białej. To właśnie ona stanowić będzie przedmiot niniejszych uwag.

Nieprzypadkowo wspomnieliśmy tu właśnie o tych dwóch wystawieniach. Ich cechą wspólną jest przeniesienie akcji dramatu z dziewiętnastowiecznej prowincji rosyjskiej do czasów bardziej współczesnych, przez co może się wydawać, że są one w jakiś sposób tożsame. Co zaskakujące, w przypadku Czuja owe „bardziej współczesne czasy” wcale nie są zbliżone do codziennych realiów, bliskich widzowi początku dwudziestego pierwszego wieku, lecz przywołują przedwojenną rosyjską rzeczywistość lat trzydziestych. Reżyser cofa się więc w kreacji inscenizacji o stulecie. Ten pierwszy zaskakujący chwyt, z jakim spotyka się widz, pogłębiają kolejne sceny spektaklu, w których reżyser swobodnie miesza różne techniki i symbole, by w efekcie końcowym uzyskać spektakl kontrowersyjny, budzący skrajne emocje i z pewnością interesujący. Stwierdzenie to nie oznacza jednak, że jest to widowisko satysfakcjonujące z punktu widzenia wierności idei tekstu, która powinna pozostać niezmienna, mimo zmieniających się okoliczności.

Łukasz Czuj postanowił zerwać z tradycją wystawiania Gogola już na poziomie wyboru tekstu — dotychczas na scenach święcił triumfy nieśmiertelny i niedościgniony przekład Juliana Tuwima⁵. Czuj wybiera przekład nowszy, ale, co znamienne, znacznie oddalony od prezentowanych na scenie realiów, którym przecież tekst poety byłby znacznie bliższy — jest to przekład Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, uwspółcześniony, mniej wysublimowany językowo. Zabieg

³ Zazwyczaj pojawiają się teksty o charakterze recenzji, w których brakuje odniesień do tekstu dzieła dramatycznego. Problem ten sygnalizowałam już w swoim wcześniejszym, poświęconym również realizacji scenicznej *Rewizora*, tekście: *Niezmienni w zmienności. Kilka uwag o realizacjach scenicznych „Rewizora” M. Gogola*. „Roczniki Humanistyczne KUL”. T. LVII, s. 147—154.

⁴ Wspomnieć należy, iż „błotna” koncepcja tego spektaklu została wymyślona przez reżysera już w 2005 roku i zaprezentowana publiczności rosyjskiej.

⁵ Przekład ten wykorzystał nawet Jan Kłata. Obecnie jednak coraz częściej reżyserzy sięgają po przekład Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej. Uczynił tak również Nikolaj Kolada.

taki mógłby wskazywać na zmianę akcentu spektaklu, jego przesunięcie w stronę warstwy słownej, która dla wielu współczesnych dramatopisarzy stanowi najważniejszy element dramatu i spektaklu⁶. W takim wypadku — budowania inscenizacji wokół tekstu, bez zbędnych elementów choreograficznych i ryzykownych rozwiązań scenograficznych — wybór przekładu byłby usprawiedliwiony i można nawet zaryzykować twierdzenie, że trafny. Jednak w spektaklu Czują owej konsekwencji zabrakło, a co za tym idzie, spektakl przestał być całością, natomiast stał się kolażem różnych technik i motywów.

Realizacja sceniczna tekstu dramatycznego jest zadaniem wymagającym nie tylko pomysłowości, inwencji, umiejętności reżyserskich, ale przede wszystkim znajomości i dogłębnej analizy wystawianego tekstu. Świadomi tego byli przede wszystkim reżyserzy Wielkiej Reformy, którzy, wystawiając swoje nierzadko kontrowersyjne spektakle, transponując dramat na język teatru, dokonywali nierzadko bardzo głębokiej ingerencji w tekst, rezygnując, czy też przetwarzając te fragmenty, które wspomagały teatralność danego utworu⁷. Zachowywali jednak przy tych zabiegach jego idee i znaczenie. Czasami eksponowali inne elementy przesłania tekstu, zwracali uwagę na zapomniane bądź też ukryte sensy naddane, niemniej ich praca z dziełem dramaturga była jednym z kluczowych elementów budowy spektaklu⁸.

Drugim elementem (obok przesłania tekstu), na który w niniejszym szkicu należy zwrócić baczną uwagę, jest wizja teatralna tekstu Gogoła, integralny komponent każdego dramatu teatralnego, który prawidłowo odczytany i zinterpretowany decyduje o łączności sztuki słowa ze sztuką Melpomeny. W nim przecież pisarz koduje potencję teatralną dzieła, wskazując reżyserowi swój teatralny owego dzieła obraz. Stwierdzenie to bynajmniej nie wyklucza podejmowania wszelkich eksperymentów, czy też łagodniej rzecz ujmując — dokonywania zmian w stosunku do zapisu tekstu. Rzecz w tym, by realizacja sceniczna dramatu stała się ukoronowaniem, ostatnim ogniwem istnienia sztuki, nie zaś jej odległym bądź nawet obcym wariantem.

Na sukces owego procesu — transpozycji tekstu na scenę — składa się wiele elementów: od gry autorskiej począwszy, na rekwizytach skończywszy. W przypadku analizy porównawczej spektaklu i dramatu elementem najbardziej eksploatowanym i znaczącym staje się przestrzeń, a obok niej ruch sceniczny,

⁶ Zwraca na to uwagę Halina Mazurek w tekście: *Postmodernistyczna dramaturgia rosyjska. Wprowadzenie do tematu*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” nr 24. Katowice 2014, s. 11—26.

⁷ Uczynił tak na przykład Edward Gordon Craig w swojej inscenizacji Hamleta. Zob: E.G. Craig: *O sztuce teatru*. W: *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. M. Sugiera, K. Pleśniarowicz. Kraków 1995, s. 49.

⁸ Przykładem takiego działania może być chociażby *Dybuk* Wachtangowa, w którym dokonał on „własnego opracowania reżyserskiego znanego utworu. Skondensował dramat, połączył akty trzeci i czwarty, usuwając zbędne dialogi, i rozbudował taniec żebraków z aktu II — w oryginale krótki epizod”. M. Bułat: *Legendarny Dybuk Wachtangowa*. W: *Mity teatru XX wieku...*, s. 74

kostium, rekwizyt, światło, dźwięk — czyli semiotyczne znaki teatru. Gra aktorska, budząca największe emocje w przypadku recenzji, pozostaje zazwyczaj na marginesie uwagi badacza jako pochodna koncepcji reżyserskiej i jednocześnie zmienny składnik. Analizując przestrzeń spektaklu pamiętać należy o słowach Dobrochny Ratajczak, która stwierdza, iż to przestrzeń właśnie stanowi najważniejszy i najbardziej nośny ideowo element dzieła — dramatycznego i teatralnego⁹.

W przypadku realizacji utrzymanych w konwencji klasycznej zauważyć można dwie tendencje kształtowania tej części spektaklu: dokładne odwzorowanie wskazówek dotyczących przestrzeni zawartych w tekście pobocznym (i głównym) dramatu lub maksymalne odwzorowanie rzeczywistości na scenie. Obydwie z owych tendencji stosunkowo łatwo odnaleźć w wielu funkcjonujących realizacjach sztuki Gogola. Należy jednak pamiętać, iż proces transpozycji dzieła dramatycznego na scenę nie jest procesem jednokładnym, zaś potencja teatralna tekstu pozwala nierzadko na daleko idące przeobrażenie każdego z elementów dramatu (w tym przestrzeni) bez uszczerbku dla przesłania dzieła.

Drogą przeobrażenia przestrzeni podążył w swoim spektaklu Łukasz Czuj. Przeobrażenie to jednak nie do końca wynika z możliwości teatralnych tekstu, i często zaburza wewnętrzną spójność dzieła Gogola. Czuj, umieszczając akcję *Rewizora* w przedwojennej fabryce rosyjskiej, a więc z czasów wdrażania nowego systemu i jednocześnie kształtowania nowych postaw i zasad, chciał zapewne pokazać uniwersalność dzieła Gogola oraz wskazać, iż czasy te niczym nie różnią się od obecnych, przynajmniej w sferze zachowań człowieka. Efektem takiego założenia stała się szara, otoczona z dwóch stron podestem z trzema parami drzwi scena, której tylna ściana zostaje również wykorzystana w charakterze ekranu dla teatru cieni¹⁰. W owej szarej, mrocznej, przytłaczającej przestrzeni poruszają się postacie ubrane w uniformy (i futra), zaś jedyną barwną plamę we wszechogarniającym mrocznym uniwersum stanowi kołdra, którą przykrywa się Chlestakow, i jego zupełnie odstająca od kostiumów reszty postaci niebiesko-kobaltowa marynarka, a pod nią marynarska koszula. Ów strój dziwić może podwójnie: Chlestakow w koncepcji Czuj ma być pracownikiem organów kontroli, więc jego komicznie dandysowski strój raczej w owej konwencji się nie mieści. Stanowi jedynie barwną plamę, akcent wizualny, pozbawiony jednak znaczenia dla wymowy spektaklu, nie wspominając już o zachowaniu wierności względem tekstu. W strojach postaci skonstruowanych ze sztucznym strojem Chlestakowa, ale także w ich ruchach, przypominających raczej nieustanny pi-

⁹ Zob. D. R a t a j c z a k: *Przestrzeń w dramacie i dramacie w przestrzeni teatru*. Poznań 1985.

¹⁰ Takie skonstruowanie przestrzeni znacznie odbiega od założonego w dziele Gogola projektu scenografii. Został on opisany w następujący sposób: „*Pokój w mieszkaniu Horodniczego*”. Cytuje za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=7975 [dostęp: 21.03.2015]. Pokój Horodniczego jest miejscem centralnym dla społeczności miasteczka, miejscem podejmowania decyzji, ośrodkiem życia. I to powinno zostać podkreślone w każdym spektaklu.

jacki taniec, nie zaś normalny ruch sceniczny (czego również próżno szukać w literackim pierwowzorze), uderza przesada, przed którą ostrzegał autor dramatu, twierdząc, że: „nic tu nie powinno być przesadzone albo trywialne, nawet najmniejszych rolach [...] Im mniej aktor będzie myśleć o tym, żeby śmieszyć i być zabawnym, tym silniej objawi się komizm jego roli”¹¹. Przytoczony tu cytat stanowi kwintesencję myślenia Gogola o *Rewizorze*. Zadanie aktora to wywołać śmiech publiczności i pokazać komizm swojej roli, tym bardziej przecież, że mottem nieśmiertelnej komedii jest przecież przysłowie: nie przygaduj zwierciadłu, kiedy morda krzywa. Sztuka jest swego rodzaju krzywym zwierciadłem, beczką śmiechu, która ma coś uświadomić patrzącemu w szklaną taflę. To śmiech jest bronią, która pozwala dostrzec oraz wyeliminować wady i złe postęпки, to on je obnaża i deprecjonuje. Gogol twierdził nawet, że: „Śmiech — to potężna rzecz; nie pozbawia nikogo życia ani mienia, ale w jego obliczu grzesznik czuje się jak spętany zając”¹².

W spektaklu *Czuja* taki śmiech został zepchnięty daleko poza świadomość widza. Nie znaczy to, że poszczególne sceny nie są komiczne, jednak atmosfera, w której się dzieją, jak i przestrzeń je otaczająca, powoduje, że wybuchy śmiechu milkną, jakby gaszone przez mrok i pojawiające się symbole, nie do końca przystające do literackiego wzorca. W tym miejscu powrócić należy do kreacji przestrzeni scenicznej daleko odbiegającej od tej znanej z dramatu. Przypomnijmy, że u Gogola widzimy rosyjskie prowincjonalne miasteczko, w którym życie toczy się własnym, a raczej ustalonym przez Horodniczego rytmem, zakłóconym dopiero wiadomością o zbliżającej się wizycie rewizora. Brudne ulice miasteczka należy z tej okazji posprzątać, poprawić wygląd szpitala i zapach niektórych bohaterów. Wyeksponowania tych elementów — komicznych w swej istocie i jednocześnie tworzących mikrokosmos postaci sztuki — zabrakło u *Czuja*. Ale co gorsza zabrakło również elementów je zastępujących. W świecie *Czuja* rządzi szarość, jednostajny stukot i uniform. Przystawianie pieczętek przez postacie-automaty być może mogłoby wywołać śmiech, gdyby nie wieńczący konstrukcję sceny symbol ryby, która pojawia się tu znikąd i właściwie trudno przypisać jej jakieś konkretne znaczenie. Sam *Czuj* odsyła nas do Michaiła Bułhakowa, ale czy nie jest to nadużycie w stosunku do tekstu i, odchodząc już od górnolotnych stwierdzeń, zwyczajne nadużycie polegające na nieprzemyślanym oraz niepotrzebnym pomieszaniu gatunków?

Skonstruowanie sceny spektaklu z Bielska-Białej nawiązuje do konwencji początku XX wieku — do rozwiązań scenograficznych bliskich drugiemu etapowi Wielkiej Reformy. Być może *Czuj* chciał tu nawiązać do bodaj najsłynniejszego wystawienia dramatu z tego czasu: pochodzącego z 1926 roku spektaklu

¹¹ Są to słowa Mikołaja Gogola wypowiedziane po premierze (nieudanej) dzieła w 1836 roku.

¹² Do słów tych krytycy odwołują się niezwykle często. Zob. A. Czajkowska: *Ożenek, czyli ze śmiechem nie ma żartów*. W: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/159031,druk.html> [dostęp: 25.11.2014].

autorstwa Wsiewołoda Meyerholda, w którym obok elementów biomechaniki pojawiły się typowe dla drugiego etapu Wielkiej Reformy schody i pochylnie, jak i chwytaki zwielokrotnienia i materializacji wspomnień. Jednak nawiązujący do niego pomysł konstrukcji scenografii, widoczny na bielskiej scenie, okazał się nie tylko nietrafiony, ale nawet dla całości spektaklu szkodliwy.

W pierwszym jedynie kontakcie ze sztuką można odnieść wrażenie, że utrzymany on jest w jednej spójnej konwencji. Wrażenie to powstaje dzięki dominującej w spektaklu szarości, przytłaczającej widza. Owa dominująca szarość nie stanowi jednak, jak chcieli tego ekspresjoniści, rzeczywistości przetworzonej przez świadomość artysty, ale raczej kompilację dwóch niezupełnie przystających do siebie systemów. Na powstanie tej rzeczywistości scenicznej złożyły się bowiem dwie warstwy: doświadczenie sceniczne Czujka i popkulturowa znajomość rosyjskiej rzeczywistości. Mieszanka wcześniejszych realizacji scenicznych autora inscenizacji — które w dużej liczbie były inspirowane rosyjską awangardą literacką i teatralną lat 20. i 30. XX wieku (jak na przykład chorzowskie *Tango Oberiu* 1928) — i symboli, a czasem jedynie cieni rosyjskiej kultury i literatury zaprawionych nieco domieszką uniwersalizmu, doprowadziły do powstania widowiska, które tylko pozornie zachowuje łączność z arcydziełem Gogola. W spektaklu pojawiają się te same postacie i te same motywy, jednak ich znaczenie i wymowa stają się niejednoznaczne, mniej wyraźne, jakby zamazane. Pomieszanie porządków, zastosowanie techniki swoistego kolażu zawsze wymaga dokładnego przemyślenia, a pod pozorem chaosu musi kryć się spójna i przejrzysta koncepcja, spajająca nieprzystające do siebie na pierwszy rzut oka części. W interpretacji Czujka owej spójności zabrakło. Widz otrzymuje mieszankę różnych stylów inscenizacyjnych, oderwanych od tekstu źródłowego nie tylko poprzez zastosowaną technikę — tego typu zabiegi częstokroć przynoszą zadowalające rezultaty — ale również poprzez zmianę wektorów znaczeniowych. Śmiech zastępuje strach, uwypuklający kręactwo i próby tuszowania własnych niedociągnięć przez donosy i łapówki. Wszystko eksponuje działanie w ramach systemu wymuszającego posłuszeństwo, ale i niegodziwość.

Górujący nad niezorganizowaną sceną symbol ryby — chrześcijański artefakt — miał zapewne w założeniu wskazywać na niegodziwość systemu, w którym rozgrywa się akcja, na jego destrukcyjny wpływ na jednostkę i jej system wartości. Ryba zastępująca krzyż, jak sugerują recenzenci¹³, nie jest spójnym elementem wizji scenicznej, ale co ważniejsze — nie jest również elementem Gogolowskiej wizji rzeczywistości. W *Rewizorze* brak eksplicytnych nawiązań do chrześcijańskiej kultury. Tekst Gogola nie odnosi się przecież do chrześcijańskiej moralności (a raczej jej barku), lecz krytykuje przez wyśmianie te postawy ludzkie, które są egzemplifikacją umiejętności wykorzystywania oka-

¹³ Zob. M. Zająca: *Ryba psuje się od głowy*. „Nowa Siła Krytyczna” 05.06.2009. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74202.html> [dostęp: 25.11.2014].

zji i jednocześnie życia w strachu, ale i w ciągłym wyzyskiwaniu i poniżaniu słabszych bez jakiegokolwiek poczucia solidarności, lojalności, przyzwoitości czy nawet współczucia. U Czują tych elementów zabrakło. W pijackich korowodach, przy wtórze trzaskających drzwi i przystawianych stempli, z narysowanymi u sufitu rybami, trudno dostrzec coś więcej niż tylko karykaturę systemu zrodzonego w latach 20., a przecież nie taki cel przyświecał autorowi dramatu. Gogol w swoich tekstach, oczywiście, w jakiś sposób do uwarunkowań systemu nawiązywał, jednak jego teksty nie są krytyką systemu, nie stanowią pamfletu politycznego, lecz są zwierciadłem ludzkich zachowań, mechanizmów rządzących psychiką człowieka. Ostrze śmiechu kierował on w stronę postawy człowieka, jego zdeformowanej osobowości, by tworząc karykaturę, skłonić go do poprawy.

Przeniesienie akcji do lat 20. dwudziestego wieku podkreślone zarówno poprzez szczegóły, jak i scenografię spektaklu doprowadziło do zawężenia możliwości jego odbioru, ograniczając go jedynie do sytuacji człowieka pogrążonego w systemie totalitarnym, niszczącym jego osobowość i wymuszającym przyjęcie określonej postawy. Narysowana u szczytu ryba — odnosząca się do symboliki chrześcijańskiej i coraz częściej przez nią współcześnie eksponowana — jednoznacznie odsyła do jednego możliwego rozwiązania, czyli wyeliminowania moralności chrześcijańskiej z życia codziennego Rosji lat 20 i 30. Na ten czas wskazuje zarówno sposób kształtowania scenografii, jak i zmiany wprowadzone w tekście. Wykorzystanie koncepcji scenograficznej charakterystycznej dla drugiego etapu Reformy, bez których w założeniu Reformatorów nie mógł się obejść żaden nowoczesny teatr, np. wielopoziomowej sceny-schodów, zostało w realizacji Czują odarte z przypisywanego jej znaczenia: przemiany, inności, niesamowitości i nierealności. Dwupoziomowa scena Czują po raz kolejny jest tylko podkreśleniem wyboru konwencji i osadzenia w określonej rzeczywistości czasowej.

W pierwszym kontakcie ze sztuką zabieg ten mógłby budzić pozytywne skojarzenia, które zawsze wzbudza przeniesienie akcji do innych, bardziej współczesnych odbiorcy, czasów. Ale w tym momencie powstaje pytanie — czy taka realizacja sceniczna odpowiada wizji teatralnej tekstu dramatu, bo przecież tekst Gogoła ów pokład sceniczności w sobie zawiera. Odpowiedź negatywna — a tylko taka jest tu możliwa — niszczy wszelkie pozytywne skojarzenia (poza oczywiście subiektywnym odczuciem estetycznym). Czy transpozycja tekstu na scenę może więc — z punktu widzenia wierności idei tekstu — tak bardzo w wizję teatralną dramatu ingerować? Istnieją udane spektakle, zmieniające całkowicie przestrzeń, ruch sceniczny, kostiumy, których zarysy istnieją w tekście dramatu¹⁴. Niemniej zazwyczaj ta ingerencja tylko z pozoru jest bardzo głęboka. Często zamieniające się realia sceniczne są jedynie współczesną wersją realiów

¹⁴ Przykładem może tu być chociażby realizacja Klaty.

pierwowzoru literackiego. W wypadku spektaklu *Czuja* niestety jest inaczej. Owa ingerencja i przeniesienie akcji nie tylko nie koresponduje z zawartymi w tekście *Rewizora* wskazówkami, ale nawet je ignoruje. *Czuj* w swojej koncepcji spektaklu posuwa się jeszcze dalej — zmienia jego tożsamość gatunkową. Z Gogolowskiej komedii obyczajowej (satyrycznej) o uniwersalnym przesłaniu tworzy tekst polityczny, noszący pewne cechy komedii. W efekcie powstał swoisty palimpsest, jak określił to jeden z zachwyconych krytyków¹⁵. Spektakl może się podobać — to subiektywne odczucie widza. Nie może jednak zostać uznany za odpowiadający założeniom Gogolowskiej komedii. Uniwersalnie brzmiące słowa: „z czego się śmiejecie, z siebie samych się śmiejecie”, zostały zapomniane. A zamiast nich pojawiły się sceny linczu na winnych pomyłki Dobczyńskim i Bobczyńskim¹⁶. Wyolbrzymione niskie instynkty i chęć zemsty przysłoniły to, o czym Gogol w swym dziele mówił: o podłościach, oszustwach, wykorzystywaniu swojej pozycji, o tym że wszyscy kłamią i oszukują. Śmiech Gogoła — jedyna broń człowieka w walce ze swymi słabościami, nie zabrzmi w takiej interpretacji, choć oczywiście spektakl zawiera elementy komiczne. Widz jednak nie śmieje się z przerażonych postaci, w których widzi wszelkie ludzkie przywary, ale z sytuacji, w której nie może się odnaleźć — zbyt ostrej i zbyt absurdałnej. Takie skonstruowanie spektaklu odziera go z piękna i przesuwają jedynie w stronę pewnego rodzaju rozrywki. Bez względu na to, jak bardzo nie próbowano by owych ingerencji w tekst i wizję sceniczną usprawiedliwiać, odwołując się do znajomości folkloru rosyjskiego i Bułhakowa, trudno wymyśloną przez *Czuja* koncepcję obronić. Ostatnia scena *Rewizora* — zastygłe w bezruchu postacie przerażone przyjazdem prawdziwego rewizora i swoją pomyłką — tak wymowna w swojej prostocie i tak uniwersalna, traci swoje cechy. A przecież to ona decyduje o wymowie tekstu — odkrywa mistyfikację i pokazuje prawdę częściowo znaną widzowi od początku sztuki. Dla bohaterów dramatu jest ona podwójnie przerażająca: boją się przecież ujawnienia swojej pomyłki i samej kontroli. Tego brakuje w spektaklu *Czuja*. Tu nikt się nie śmieje, a wizja, która

¹⁵ Jak twierdzi Monika Zajac: „Reżyser zrezygnował też z popularnego przekładu Juliana Tuwima, na rzecz przekładu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej, gdyż język Tuwima okazał się dla potrzeb sztuki zbyt wysublimowany i gładki. *Czuj* chciał, na ile jest to możliwe, wydobyć z tekstu jego pierwotne znaczenie. Wraz z Piotrowską tworzą swoisty palimpsest, rezygnując z niektórych scen, modyfikują je na rzecz intersemiotycznych powiązań chociażby z »Mistrzem i Małgorzatą«”. Zob. E a d e m: *Ryba psuje się od głowy*. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/74202.html> [dostęp: 25.11.2014].

¹⁶ Tymczasem w tekście sztuki szczególnie podkreślono ostatnią scenę: „Panowie aktorzy powinni zwrócić specjalną uwagę na ostatnią scenę. Ostatnie wypowiedziane słowo żandarma musi porazić wszystkich jak prąd elektryczny — wszystkich naraz, nagle. Cała grupa musi zmienić pozycję w ciągu jednej sekundy. Głos zdumienia wszystkich pań wyrwać się musi jednocześnie, jak z jednej piersi. Przy niezastosowaniu się do tych uwag przepaść może cały efekt”. Milczenie, szok są integralną częścią sztuki, która nie implikuje rozwiązań *Kłaty*, lecz wskazuje na porażkę i przerażanie.

powstaje po linczu na Dobczyńskim i Bobczyńskim, jest przerażająca. Jeden z recenzentów napisał o tym spektaklu, że: „Rewizora napisał Bułhakow”¹⁷, a jego wymowa skłania raczej do strachu, niż śmiechu. Spektakl rzeczywiście mieści w sobie te tezy. Jednak nie one są treścią właściwej sztuki, a *Rewizora* napisał Gogol.

¹⁷ Ł. Drewniak: *Rewizora napisał Bułhakow*. W: *Dziennik* nr 108, 2009. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/72448.html> [dostęp: 25.11.2014].

Recenzja

Eulalia Papla: *Poeci wobec muzyki*. Kraków 2014, ss. 190.

Obszar wzajemnych powiązań muzyki i literatury nie należy w literaturoznawstwie wschodniosłowiańskim do zapomnianych. Nie znaczy to wszakże, że w dziedzinie tej do zastanych badań nie da się już niczego dodać. Książka Eulalii Papli *Poeci wobec muzyki* nie tylko odkrywa i zapełnia nowe karty, ale wskazuje na przeróżne możliwości interpretacyjne wzajemnych relacji muzyki i poezji. Temat nie jest łatwy, wymaga bowiem od badacza filologa również dobrego rozeznania w muzyce, terminologii muzycznej itp. Autorka takowe posiada, choć we wprowadzeniu do swojej monografii skromnie zaznacza, że to przypadek zdecydował o zgłębianiu przez Nią związków muzyki i utworu literackiego. Zapoznaje czytelnika także z drogą, jaką przeszła w tej materii, od dyletanta do badacza biegłego w posługiwaniu się językiem muzycznym w analizie wierszy.

Swój udział w tym miała też obszerna literatura przedmiotu, którą Eulalia Papla z wielkim znawstwem, skrupulatnością i rzetelnością doświadczonego uczonego omawia w rozdziale wstępnym zatytułowanym *Poszukując wzorców...* Jest to niezwykle ważna część książki, która może być dla zajmujących się podobną tematyką bodźcem, drogowskazem i dobrym źródłem wiedzy. Na początku naszkicowana została historia poruszanej problematyki, od antyku po współczesność. W dalszych partiach rozdziału omawiana jest literatura krytyczna w chronologicznej kolejności, która pozwala na wyodrębnienie nowatorskiego wkładu w rozumienie powinowactw muzyki i poezji. Korzystając z niego Autorka jednak obiera własny, oryginalny sposób prezentacji liryki pięciu wybranych poetów i jej związków z muzyką.

Trzon pracy składa się z pięciu esejów, każdy o innym poecie. Każdy też przedstawia inny sposób ujęcia muzyczności w analizowanych wierszach, co precyzują na swój sposób tytuły poszczególnych rozdziałów. W pierwszym *Muzyczna „gotowość” liryki Fiodora Tiutczewa* Autorka opisuje jak Tiutczew nie wykonując specjalnych zabiegów w celu umuzycznienia własnych utwo-

rów, nawet nie myśląc wcale o tym, tworzy wiersze podatne na podkład muzyczny, chętnie wykorzystywane przez kompozytorów, przekładane na pieśni i popularne pod tym względem szczególnie w XXI wieku. Papla przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje między innymi w specyficznym układzie treści liryków Tiutczewa, w ich tematyce oraz w silnym związku z tendencjami panującymi w okresie romantyzmu. Poeta pisał w zasadzie tylko o miłości i przyrodzie — tematach preferowanych przez romantyków, szukających podniet w twórczości ludowej, która też w przeważającej mierze opierała się na wymienionych wątkach. Autorka książki szuka związków lapidarnych wierszy Tiutczewa z pieśnią romantyczną. Wskazuje również na często w nich występujące niedopowiedzenia, na fragmentaryczność jako na czynniki pobudzające wyobraźnię kompozytorów i dające im możliwość uzupełniania muzycznego. Bowiem tekst niedopowiedziany jest otwarty na podjęcie dialogu. Według słów Autorki nacechowany jest „swoistą pieśniową gotowością”, „czeka na dźwiękowy odzew”, na „muzyczne dopełnienie”. W omawianym rozdziale odnajdzie czytelnik jeszcze wiele innych ciekawych i istotnych w relacji wiersze Tiutczewa a muzyka spostrzeżeń.

Następny esej, najobszerniejszy, dotyczy poetyckiego dorobku Łesi Ukrainki, którego związku z muzyką omawiane są już w inny sposób, gdyż jak sugeruje sam tytuł, muzyka odegrała zarówno w twórczości, jak i w życiu poetki ukraińskiej bardzo ważną rolę. Edukacja muzyczna, pielęgnowane całe życie zamiłowanie do muzyki, szczególne zainteresowanie folklorem pieśniowym i tanecznym oraz przestrzeganie tradycyjnych obrzędów i zwyczajów musiały wywrzeć i wywarły niezwykle wpływ na lirykę Łesi Ukrainki. Były dla niej źródłem muzyczności wierszy. Sama zbierała i zapisywała pieśni ludowe, dołączając do nich transkrypcję nutową. Silne powiązania z muzyką ukazane są poprzez szczegółową analizę licznych wierszy poetki. Precyzyjnej interpretacji podlega w omawianym szkicu dramat *Pieśń lasu*. Muzyka jest w nim elementem konstrukcyjnym, budulcem utworu, spełnia rolę wartościującą. Łączy się harmonijnie z przyrodą, by odegrać również rolę różnicowania bohaterów, służyć odróżnieniu dobra i zła. Rozważania na ten temat ukierunkowane są na wykazanie jak Łesia Ukrainka dochodzi do antycznej „trójjedni” słowa, muzyki i gestu. Dogłębna penetracja tekstu pozwala odkryć wiele nowych prawd o warsztacie twórczym wybitnej ukraińskiej poetki i dramatopisarki.

Inaczej rzecz się ma odnośnie relacji poezja — muzyka w liryce Anny Achmatowej, która nie była aż tak jak Łesia Ukrainka zespolona z muzyką, przesiąknięta nią, nie żyła muzyką. Niemniej w jej wierszach istnieje wiele znaków ich muzyczności. W szkicu niniejszym Eulalia Papla odpowiada na pytanie jakiego rodzaju są to znaki, na jakim poziomie tekstu znajdują swój słowny ekwiwalent, czym charakteryzuje się pierwiastek muzyczny w lirykach poetki, jak koresponduje on z muzyczną myślą epoki. Autorka słusznie uważa, że wypada wyjaśnić czym różni się element muzyczny w dziełach Achmatowej-akmeistki

od muzyczności w poezji symbolistów. Wiersze poetki są przepelnione obrazami dźwiękowymi (bicie zegara, dzwonów, śpiew ptaków, szelest listowia). Dźwięki i muzyka są w nich dokładnie określone, nazwane i wskazane są ich realne źródła. Niebagatelne znaczenie w życiu Achmatowej miały kontakty z muzyką znanych wówczas kompozytorów. Zachwycała się ich utworami i zastanawiała się, czy ze słowem można zrobić to samo co kompozytor czyni z dźwiękiem. Rozważania koncentrują się więc też i wokół pytania, jak Achmatowa odpowiadała swoją poezją na utwory znanych jej kompozytorów.

Odmienny charakter ma również kolejny szkic, dotyczący tym razem dorobku poetyckiego Mariny Cwietajewej, którą z muzyką łączył związek szczególny. Matka-pianistka pragnęła, aby córka poszła jej śladem. Poetka miała wszystkie dane po temu, by całe swoje życie związać z muzyką. Tak się jednak nie stało, gdyż jak twierdziła sama, „nie urodziła się muzykiem, ale dla istoty muzyki”. Te słowa Eulalia Papła zamieściła w tytule eseju i uczyniła motywem przewodnim swoich refleksji o muzyczności liryki Cwietajewej, która w muzyce dostrzegła żywioł liryczny i wyrażała go słowem. Czyniła to jednak nieco inaczej niż pozostali poeci, w których wierszach przejawiają się wpływy muzyczne. Jej powołaniem i podstawową zasadą twórczości będzie właśnie pisanie „dla istoty muzyki”. Autorka książki wykazuje w dokładnym omówieniu dzieł poetki na czym to polegało. Nie chodzi tylko o śpiewność i melodyjność frazy, o efekty dźwiękowe itp. Cwietajewą nie zadowalały utarte relacje poezja — muzyka, szukała w słowie współdziałania dźwięku i znaczenia. Jaki to dało rezultat pokaże w eseju dogłębne rozpatrzenie poematu poetki *Szczurołap*. Papła pisze, iż utwór ten jest „muzyczny z założenia”, „muzyka stanowi jego centrum i rdzeń”. Cwietajewa osiąga cel, do którego zawsze dążyła w swej poezji — „trójjednię”, brzmienia, sensu i słowa.

Ostatni rozdział książki traktuje o wierszach poety z Łemkowszczyzny Bohdana Ihora Antonycza. Czytamy w nim, iż ten niezwykle utalentowany, natchniony, lecz żyjący zbyt krótko (28 lat) poeta tworzył lirykę „intensywnie zmysłową, witalistyczną, pogańską, a zarazem wizyjną, wiodącą do transcendencji”. Uniwersalność tematyki, różnorodność wątków daje możliwość rozpatrywania tej liryki w różnych kontekstach, także w jej powinowactwach z muzyką. Antonycz miał zdolności muzyczne, próbował komponować, grał na skrzypcach, co miało poważny wpływ na jego warsztat poetycki. Papła zwraca uwagę na rytmikę wierszy młodego poety. Za podstawową wszakże zasadę tworzenia sztuki, jak też zasadę życia uznaje harmonię. To powtarzający się stale motyw i idea przewodnia dzieł Antonycza. Harmonia muzyczna jest metaforą, symbolizuje w lirykach poety odczucia i przeżycia podmiotu lirycznego. Na podstawie cyklu wierszy *Wielka Harmonia* Eulalia Papła wykazuje jak muzyczność poszczególnych wierszy harmonizuje tu z tematem religijnym potęgując ich sakralność. Poeta żywił przekonanie o muzycznej naturze świata, jego liryki, jak trafnie określa badaczka, są muzyczną liturgią.

Lektura książki *Poeci wobec muzyki* dostarczy odbiorcy wiele innych interesujących i nowych uwag na temat poruszanej w niej problematyki. Duże wrażenie wywoła też mistrzostwo interpretacji tekstu, świetna polszczyzna, klarowność wywodu, precyzyjność konkluzji. Przystępny wykład w omawianej pozycji zainteresuje zarówno badacza, studenta, jak i czytelnika niebędącego filologiem czy muzykiem.

Halina Mazurek

Noty o autorach

Iryna Betko — profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Warmisko-Mazurskiego w Olsztynie. Autorka ponad 120 prac naukowych (w tym 3 monografie ksikowych), opublikowanych głównie w Polsce i na Ukrainie, a także w Anglii, Izraelu, Kanadzie, Niemczech i Słowacji. Zainteresowania naukowe: historia literatury ukraińskiej od Rusi Kijowskiej do teraniejszoci (w tym poezja religijno-filozoficzna oraz najnowsza proza), translatoryka, archetypowa (mitograficzna) oraz feministyczna krytyka dzieł literackich, literatura rosyjska (A. Puszkina, M. Gogol, F. Tiutczew, A. Achmatowa, I. Brodskij i inni) i poezja nowogrecka (K. Kawafis, J. Seferis i inni). Adres e-mail: pss@op.pl

Weronika Biegluk-Leś — doktor, pracuje w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się poetyką prozy postmodernistycznej, szczególnie w kontekście gry językowej, teorią narracji oraz współczesnym dramatem rosyjskim. Autorka szeregu artykułów poświęconych rosyjskiemu postmodernizmowi. Adres e-mail: weronika.les@gmail.com

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. Adres e-mail: nel.bielniak@wp.pl

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). Adres e-mail: paulina_charko@interia.pl

Magdalena Dąbrowska — historyk literatury rosyjskiej, komparatysta, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Prowadzi badania nad literaturą rosyjską czasów Owiecienia oraz rosyjsko-zachodnioeuropejskimi zwizkami literackimi i kulturalnymi. Jest autorką dwóch monografii (*Rosyjska*

opowie sentymentalna przeomu XVIII i XIX wieku, 2003; *Dla pożytku i przyjemności. Rosyjska podróż sentymentalna przeomu XVIII i XIX wieku*, 2009) oraz kilkadziesiąt artykułów naukowych, powiconych w wikszozi zapomnianym pisarzom, wydarzeniom i zjawiskom literackim. Od 2012 roku jest dyrektorem Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego i kierownikiem Zakadu Historii Literatury Rosyjskiej UW. Adres e-mail: m.dabrowska@uw.edu.pl

Jadwiga Gracla — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, obecnie związana z Uniwersytetem Warszawskim. Zainteresowania badawcze: dramaturgia i teatr przełomu XIX i XX wieku, wzajemne powiázania i wpływy. Autorka ksiázek: *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie* (Katowice 2001), *Dramat wobec sceny* (Katowice 2013), licznych publikacji z dziedziny historii dramatu i teatru. Sekretarz redakcji „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych”. Adres e-mail: jadwiga.gracla@us.edu.pl

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). Adres e-mail: innapanek@interia.eu

Inna Panek — doktor, absolwentka malarstwa oraz filologii rosyjskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego, absolwentka studiów doktoranckich na Uniwersytecie im. Masaryka w Brnie. Obecnie adiunkt na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Z pochodzenia Ukrainka, przez wiele lat mieszkająca w Rosji. Zainteresowanie naukowe: badanie zwiázków literacko-malarskich. Związki „sztuk siostrzanych” — malarstwa i literatury. Adres e-mail: innapanek@interia.pl

Katarzyna Roman-Rawska — doktorantka w Instytucie Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego. Pisze pracę na temat zwiázków polityki i literatury na przykładzie najnowszej prozy rosyjskiej (2000—2015). Jej zainteresowania badawcze to także socjologia literatury oraz socjologia filmu rosyjskiego. Jest laureatką konkursu Narodowego Centrum Nauki: Etiuda 3. Adres mailowy: katarzyna.roman@uw.edu.pl

Patryk Witczak — historyk i rusycysta, doktorant Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy w zakresie literaturoznawstwa. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół prozy emigrantów rosyjskich „pierwszej fali” (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Michaiła Arcybaszewa i Marka Aldanowa) oraz wątków tanatologicznych w literaturze. Publikował w następujących czasopismach naukowych: „Polilog. Studia Neofilologiczne” (2013, 2014), „Acta Polono-Ruthenica” (2013), „Acta Neophilologica” (2014), „Folia Litteraria Rossica” (2014), „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne” (2013) i „Literaturnyje znakomstva” (2013, 2014). Adres e-mail: witzakptrk@wp.pl

Aleksandra Zywert — dr hab. adiunkt w Zakadzie Literatury Rosyjskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą rosyjską XX i XXI w. Autorką ksiázek *Powieści Borysa Pilniaka lat 20.* i *Pisarstwo Włodzimierza Wojnowicza* oraz szeregu artykułów poświęconych twórczości m.in. takich autorów jak Władimir Sorokin, Wiktor Pielewin, Anna Starobiniec, Siergiej Łukjanienko. Adres e-mail: olazywert@o2.pl

Redaktor
SANDRA TRELA

Projektant okładki
AGNIESZKA SZYMALA

Redaktor techniczny
MAŁGORZATA PLEŚNIAR

Korektor
MARZENA MARCZYK

Łamanie
EDWARD WILK

Copyright © 2015 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. Nakład: 90 + 50. Ark. druk. 10,0. Ark. wyd. 13,0.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek, Spółka Jawna
ul. Brzeska 4, 87-800 Włocławek