

**UNIwersytet Jagielloński**

**Wydział Filologiczny**

**Justyna Mirońska**

**CZŁOWIEK WŚRÓD ABSURDÓW RZECZYWISTOŚCI  
RADZIECKIEJ I PARADOKSÓW WSPÓŁCZESNOŚCI  
ROSYJSKIEJ. TWÓRCZOŚĆ WIKTORII TOKARIEWEJ**

**Rozprawa doktorska napisana  
pod opieką naukową  
prof. dr hab. Katarzyny Dudy**

Kraków 2014

## SPIS TREŚCI

<b>Wstęp. „Если в сердце нет любви, человек мёртв”. Wiktorja Tokariewa.....</b>	<b>3</b>
<b>ROZDZIAŁ 1. Groteskowy i absurdalny obraz rzeczywistości radzieckiej: druga połowa lat 60. i lata 70. XX wieku.....</b>	<b>28</b>
1.1. Pomiedzy absurdem a realiami życia, czyli niecodzienne pytanie o prawdę.....	30
1.2. Magia realiów a realność magii.....	39
<b>ROZDZIAŁ 2. Beletrystyczny obraz codzienności radzieckiej w dwóch odsłonach.....</b>	<b>63</b>
2.1. „Proza miejska” – obraz codziennego życia mieszkańców w Związku Radzieckim.....	65
2.2. „Mały realizm” w wydaniu kobiecym.....	100
<b>ROZDZIAŁ 3. Codziennosc rosyjska na kartach najnowszych utworów Tokariewej: lata 90. XX wieku i dwie pierwsze dekady XXI wieku.....</b>	<b>133</b>
3.1. Idea imperialna w twórczości Tokariewej.....	138
3.2. Droga do nowej codzienności rosyjskiej.....	148
3.3. Miłość i tęsknota za ideałem – tematy nadrzędne i nieprzemijające.....	160
<b>ROZDZIAŁ 4. Człowiek radziecki i współczesny Rosjanin w obrazach filmowych. Tokariewa i kinematografia.....</b>	<b>190</b>
4.1. Od <i>Lekcji literatury</i> do <i>Mimino...</i> – kultowe filmy kina radzieckiego.....	196
4.2. Od filmu przygodowego do komedii muzycznej – kino dla dzieci i młodzieży...	209
4.3. Od filmowych "półbajek" o codzienności radzieckiej do realiów nowej Rosji – kinematografia lat 80. i 90. XX wieku oraz pierwsze lata XXI wieku.....	225
<b>Zakończenie. Fenomen popularności pisarki.....</b>	<b>246</b>
<b>Summary</b>	
A man among absurdities of Soviet reality and paradoxes of present day Russia. The works of Victoria Tokareva.....	264
<b>Bibliografia.....</b>	<b>270</b>
<b>Materiały internetowe.....</b>	<b>292</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>297</b>

## Wstęp

### „Если в сердце нет любви, человек мёртв”. Wiktorija Tokariewa

Wiktorija Tokariewa i jej twórczość literacka oraz kinematograficzna stała się przedmiotem naszych badań przede wszystkim z uwagi na fakt, że już blisko pół wieku pozostaje w centrum zainteresowania czytelników, a krytyka literacka, która w pierwszym okresie twórczości pisarki była jej bardzo przychylna, dziś coraz częściej milczy i pomija jej pisarstwo w rozważaniach nad współczesną literaturą rosyjską. Podobnie dzieje się w przypadku krytyki filmowej, choć to może mieć swoje uzasadnienie w znikomej liczbie filmów według scenariuszy Tokariewej powstałych w ostatnich latach. Dysonans pomiędzy rzeczywistością popularnością pisarki a zainteresowaniem krytyki jest widoczny, a to skłoniło nas do zastanowienia się nad owym rozdzwięciem.

Kolejnym – choć jednakowo ważnym – motywem naszych naukowych dążeń związanych z zainteresowaniem twórczością Tokariewej jest poruszanie przez pisarkę tematyki odnoszącej się do codziennego życia ludzi mieszkających w Związku Radzieckim i we współczesnej Rosji. Tokariewa odsłania przed nami na pozór banalne problemy przeciętnych obywateli, ale robi to w nietuzinkowy sposób, który z całą pewnością wart jest zgłębienia. Rzeczywistości radziecka i rosyjska, dzięki utworom Tokariewej, nabierają nowego wymiaru – istotne kwestie wpływające na życie milionów ludzi zyskują uniwersalny charakter, ukazując przy tym codzienność jako zjawisko obejmujące różnorodne sfery życia człowieka.

Celem powstania niniejszej rozprawy doktorskiej jest zatem niewystarczająca na gruncie polskim i światowym znajomość twórczości rosyjskiej pisarki, małe zainteresowanie jej utworami ze strony krytyki literackiej (także rosyjskiej), a jednocześnie niepodważalna wartość tkwiąca w opowiadaniach i powieściach Tokariewej.

Na początku przedstawiamy możliwości dotarcia do dzieł Tokariewej przez polskiego czytelnika. Najbardziej znane pozycje książkowe, które ukazały się na polskim rynku wydawniczym, to: zbiór opowiadań zatytułowany *Idzie pies po fortepianie* (W. Tokariewa, *Idzie pies po fortepianie*, wyb. F. Nieuważny, przeł. R. Lasotowa, F. Nieuważny, M. Okołów-Podhorska, E. Raczyńska-Mraczek, E. Rojewska,

Cz. Seniuch, A. Wołodźko, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1983) oraz mikropowieść *Miłość na całe życie* (W. Tokariewa, *Miłość na całe życie*, przeł. I. Lewandowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2006). Te pozycje książkowe nie są jednak jedynymi, jakie zostały opublikowane w Polsce. Pojedyncze opowiadania Tokariewej publikowano systematycznie w latach 70. i 80. XX wieku w zbiorach opowiadań pisarzy radzieckich obok utworów twórców takich jak: Wasilij Aksionow, Natalia Baranska, Aleksander Prochanow, Dina Rubina, Wasilij Szukszyn, Irina Wielembowska i wielu innych.

Z naszych badań wynika, że pierwszym utworem Tokariewej, który ukazał się w Polsce, było opowiadanie *Nudziarz* (*Зануда*) z 1969 roku. Utwór ten został opublikowany w języku polskim w 1971 roku w zbiorze opowiadań *Zielona czapla*. Kolejne przełożone na język polski i wydane na polskim rynku opowiadania to: *Wolny wieczór* (*Свободный вечер*) – zbiór *Brzozowy otam*, 1973; *Powiedz mi coś w twoim języku* (*Скажи мне что-нибудь на твоём языке*) – zbiór *Sen błękitny, pomarańczowy*, 1978; *Szczęśliwe rozwiązanie* (*Счастливого конца*) – zbiór *Dzień meduzy*, 1978; *Tajemnica Ziemi* (*Тайна Земли*) – zbiór *Frygijskie bławatki*, 1979, *Piraci z dalekich mórz* (*Пираты в далеких морях*) – zbiór *Dzień jak co dzień*, 1980. Ostatni utwór, który ukazał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, to *Uskrzydłone konie* – zbiór zatytułowany *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne*, 1987. Być może istnieją tomiki opowiadań, zawierające inne utwory Tokariewej, które jeszcze nie zostały przez nas odkryte. Dostęp do tych tekstów jest utrudniony, gdyż na fali unicestwiania śladów wpływu na społeczeństwo polskie epoki sowieckiej chciano zapomnieć nie tylko o licznych tekstach propagandowych bądź utworach napisanych w stylu socrealistycznym, ale także o wszystkim, co miało w nazwie „sowiecki” lub „radziecki”. Zatem zbiory opowiadań pisarzy radzieckich<sup>1</sup> wydawane każdego roku przez PIW zostały również usunięte z zasobów bibliotecznych i dziś można znaleźć je głównie w antykwariatach. Wiele z tych utworów, mimo że narodziły się w czasach cenzury, pokazuje – choćby fragmentarycznie – rzeczywistość, w której żyli mieszkańcy ZSRR.

Jedynym zbiorem opowiadań Wiktorii Tokariewej, który został wydany w języku polskim, a o którym już wspomnieliśmy, jest zbiór zatytułowany *Idzie pies po fortepianie* (*Шла собака по роялю*). Wyboru opowiadań dokonał Florian Nieuważny,

---

<sup>1</sup> Wszelkie wyróżnienia w tekście: pogrubienia, podkreślenia, pismo pochyle – o ile nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorki pracy. Uwaga ta odnosi się do całej rozprawy doktorskiej.

który korzystał z następujących tomików: *To, czego nie było* (*О том, чего не было*, 1969), *Kiedy zrobiło się trochę cieplej* (*Когда стало немножко теплее*, 1972), *Latająca huśtawka* (*Летающие качели*, 1978). Dzięki temu polskiemu wydaniu czytelnik może zapoznać się z dwudziestoma opowiadaniem pisarki, a spośród nich z osiemnastoma nowymi, bowiem dwa utwory z tego tomu były opublikowane już wcześniej w zbiorach opowiadań pisarzy radzieckich (powielonymi opowiadaniem są *Nudziarz* i *Powiedz mi coś w twoim języku*). Należy podkreślić, że zbiór *Idzie pies po fortepianie* rozpoczyna opowiadanie *To, czego nie było* (*О том, чего не было*) – jest to tytułowy utwór z pierwszego rosyjskiego zbioru opowiadań Wiktorii Tokariewej, który wydany był w Związku Radzieckim w 1969 roku. Dodatkowo w tym zbiorze znajduje się debiutanckie opowiadanie Tokariewej z 1964 roku – *Dzień bez kłamstwa* (*День без вранья*).

Najnowszą i jednocześnie ostatnią książką, jaka ukazała się w Polsce, jest mikropowieść *Miłość na całe życie* (*Своя правда*). Utwór ten został opublikowany nakładem wydawnictwa Muza w 2006 roku. Pragniemy zaznaczyć, że jest to pierwsza od 19 lat próba zmierzenia się z przekładem utworu Tokariewej na język polski. Dzięki wydaniu *Miłości na całe życie* autorka ma szansę zaistnieć w świadomości polskiego czytelnika – już jako pisarka rosyjska, bowiem do tej pory znana była w Polsce jedynie z obrazów literackich wykreowanych w czasach radzieckich.

Wydaje się, że krytyka literacka stara się nie zauważać pisarki. O Tokariewej pisze się mało, mimo że nie brakuje wielbicieli jej pisarstwa. „Виктория Токарева – писательница „для всех”: она и филологам интересна, и домохозяйкам, и инженерам, и критикам...”<sup>2</sup> – tak można przeczytać na jednej ze stron internetowych, choć nie jest to do końca prawdziwe stwierdzenie, gdyż filologowie i krytycy bardzo mało uwagi poświęcają jej twórczości. Niemalą trudność sprawia znalezienie w rosyjskich i polskich opracowaniach literackich chociażby wzmianki o autorce. W polsko-rosyjskim informatorze bibliograficznym *Rosja: odkrycie na nowo: 100 portretów współczesnych pisarzy rosyjskich*<sup>3</sup> nie znajdziemy sylwetki Tokariewej. W *Przewodniku po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*<sup>4</sup> Tadeusz Klimowicz także pomija Tokariewą. Krótką notkę biograficzną znajdziemy

---

<sup>2</sup> Виктория Токарева. Биография, [on-line:] [www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/), [data ostatniego dostępu: 18.02.2012].

<sup>3</sup> *Rosja: odkrycie na nowo: 100 portretów współczesnych pisarzy rosyjskich*, s.n., Warszawa 2004.

<sup>4</sup> T. Klimowicz, *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*, Wrocław 1996.

natomiast w *Słowniku pisarzy rosyjskich* pod redakcją Floriana Nieuważnego<sup>5</sup>, w *Leksykonie literatury rosyjskiej XX wieku* Wolfganga Kasacka<sup>6</sup> oraz w słowniku poświęconym twórcom radzieckiego kina *Кино. Энциклопедический словарь*<sup>7</sup>. Obszerniejsza informacja biograficzna o Tokariewej umieszczona została w słowniku *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*<sup>8</sup>.

Z badaczy rosyjskich twórczość Wiktorii Tokariewej zauważają również Jurij Minerałow<sup>9</sup>, Tatiana Igoszewa<sup>10</sup> (która w książce *Современная русская литература* rekomenduje dwa utwory pisarki), a także Siergiej Czuprinin, który wprowadzie w leksykonie *Русская литература сегодня*<sup>11</sup> nie prezentuje sylwetki pisarki, ale już w swojej następnej pozycji *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*<sup>12</sup> umieszcza jej nazwisko pod takimi hasłami jak: „дамская проза”, „клонирование литературное, клоны в литературе”, „коммерческая литература”.<sup>13</sup> W pozycji książkowej poświęconej historii kina radzieckiego i rosyjskiego *Новейшая история отечественного кино: 1986-2000. Кинословарь* literacką i kinematograficzną twórczość pisarki poddaje krytyce także Aleksandr Szpagin.<sup>14</sup> Z polskich badaczy przy opisie współczesnej literatury rosyjskiej o Wiktorii Tokariewej nie zapominają Katarzyna Duda<sup>15</sup>, Halina Waszkielewicz<sup>16</sup> i Alicja Wołodźko-Butkiewicz.<sup>17</sup>

Na gruncie światowym powstały dotychczas artykuły traktujące twórczość Tokariewej w sposób fragmentaryczny. Pośród badaczy zajmujących się utworami

---

<sup>5</sup> W. Olbrych, hasło: Tokariewa Wiktorija Samojłowna, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994, s. 394–395.

<sup>6</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, tłum., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, hasło: Tokariewa Wiktorija Samojłowna, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996, s. 657–658.

<sup>7</sup> Hasło: Токарева Виктория Самуиловна, [w:], *Кино. Энциклопедический словарь*, ред. С. И. Юткевич, Москва 1986, с. 423.

<sup>8</sup> Т.А. Сотникова, hasło: Токарева Виктория Самойловна, *Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, главный редактор и составитель П. А. Николаев, Москва 2000, с. 686–687.

<sup>9</sup> Ю.И. Минералов, *История русской литературы – 90-е годы XX века*, Москва 2002.

<sup>10</sup> Т.В. Игошева, *Современная русская литература*, Великий Новгород 2002.

<sup>11</sup> С. Чупринин С., *Русская литература сегодня. Путеводитель*, Москва 2003.

<sup>12</sup> С. Чупринин С., *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*, Москва 2007.

<sup>13</sup> С. Чупринин, *ibidem*, s. 123–125, 210–211, с. 220–221.

<sup>14</sup> А. Шпагин, hasło: Токарева Виктория, [w:] *Новейшая история отечественного кино: 1986-2000. Кинословарь*, том III, Санкт Петербург 2001, с. 223–224.

<sup>15</sup> K. Duda, „Nowi Rosjanie” i statystyczny obywatel. *Współczesna Rosja w literaturze popularnej (Oksana Robski i Wiktorija Tokariewa)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, t. II, pod red. K. Dudy, Kraków 2008., s. 201–210.

<sup>16</sup> H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007, s. 39. Halina Waszkielewicz wymienia Wiktorię Tokariewą jako jedną z pisarek, której nie sposób nie zauważyć we współczesnej literaturze rosyjskiej.

<sup>17</sup> A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 277.

pisarki znajdują się: Lyubov Popov i Radha Balasubramanian<sup>18</sup>, Helena Goscilo<sup>19</sup>, Richard Chapple<sup>20</sup>. Twórczość Tokariewej poddawana była ponadto analizie przez japońskiego krytyka Makiko Oyamę<sup>21</sup>, niemieckiego krytyka Heinza Schlaffera<sup>22</sup>, a także Jurija Nagibina<sup>23</sup> i Władimira Nowikowa<sup>24</sup>. Utwory Tokariewej tłumaczone są dzisiaj między innymi na język angielski (tłumacz: Rosamund Bartlett) i niemiecki (tłumaczka: Monika Tantzschner).

\* \* \* \* \*

Wiktoria Tokariewa, mimo niewielkiej uwagi krytyków, pozostaje jedną z bardziej rozpoznawalnych reprezentantek współczesnej rosyjskiej literatury popularnej. Na rosyjskim rynku wydawniczym istnieje od 1964 roku, kiedy to ukazało się jej debiutanckie opowiadanie *Dzień bez kłamstwa*. Spoglądając na rozwój rosyjskiej literatury popularnej, możemy stwierdzić, że przeszła ona długą drogę, aby móc zaistnieć w swoim obecnym kształcie. Na dwudziestowieczną literaturę rosyjską składa się co najmniej kilka ram czasowych. W *Historii literatury rosyjskiej XX wieku* pod redakcją Andrzeja Drawicza poszczególne okresy literackie ujęte zostały w odrębne rozdziały, na podstawie których moglibyśmy dokonać następującego podziału: lata 1895–1929 to czas literatury normalności i zachwianej normalności (przełom

---

<sup>18</sup> L. Popov, R. Balasubramanian, *Introduction to Viktoria Tokareva's Life and Works*, University of Nebraska - Lincoln, Russian Language and Literature Papers Modern Languages and Literatures, Paper 7, 8.01.2006, [on-line] <http://digitalcommons.unl.edu/modlangrussian/7>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

<sup>19</sup> H. Goscilo, *Fruits of her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*, edited by H. Goscilo, M.E. Sharpe Armonk, New York, London, England, 1993, [on-line:] <http://books.google.pl/books?id=ZxLZKbIXD7gC&pg=PA185&lpg=PA185&dq=Helena+Goscilo+Tokareva&source=bl&ots=tS6xO3U5vj&sig=obbfr9eaaR0rPRem4G3xJFYDEHM&hl=pl&sa=X&ei=wVFT9rmIMrc4QTe78SxAw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>, [data ostatniego dostępu: 18.02.2012].

<sup>20</sup> R. Chapple, *Happy Never After. The Work of Victoriia Tokareva and Glasnost*, [w:] *Fruits of her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*, edited by H. Goscilo, M.E. Sharpe Armonk, New York, London, England, 1993, [on-line:] <http://books.google.pl/books?id=ZxLZKbIXD7gC&pg=PA185&lpg=PA185&dq=Helena+Goscilo+Tokareva&source=bl&ots=tS6xO3U5vj&sig=obbfr9eaaR0rPRem4G3xJFYDEHM&hl=pl&sa=X&ei=wVFT9rmIMrc4QTe78SxAw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>, [data ostatniego dostępu: 18.02.2012], s. 185–204.

<sup>21</sup> М. Ояма, *Виктория Токарева автор*, [в:] В. Токарева, *Гладкое личико*, Москва 2005, с. 3–4.

<sup>22</sup> Fragment recenzji Heinza Schlaffera [w:] *Токарева Виктория Самойловна*, [on-line:] [m.slovvari.yandex.ru](http://m.slovvari.yandex.ru), [data ostatniego dostępu: 1.02.2014].

<sup>23</sup> Słowa Jurija Nagibina dotyczące twórczości Tokariewej [w:] V. M. Netchaeva, *Lernen Sie Rußland kennen!: ein Lehrbuch der literarischen Landeskunde auf der Grundlage von Prosatexten aus den Jahren 1990 – 2001*, [on-line] [books.google.pl/books?isbn=3875483359](http://books.google.pl/books?isbn=3875483359), [data ostatniego dostępu 1.02.2014], s. 133.

<sup>24</sup> В. Новиков, *Честная игра [Виктории Токаревой]*, „Современник” 1986, с. 232–242.

modernistyczny, literatura Srebrnego Wieku, stan wyjątkowy po przewrocie bolszewickim i literatura lat 20. XX wieku), lata 1929–1953 to literatura zniewalana (główny nurt w sztuce: realizm socjalistyczny), 1953–1985 – literatura wyswobodzenia (literatura okresu odwilży) i ponownego ograniczania (literatura epoki zastoju), na czas po 1986 roku przypada zaś literatura stopniowo uwalniania i odzyskiwana.<sup>25</sup> Do powyższej periodyzacji można by dodać jeszcze jeden okres – postmodernizmu i nowego realizmu w latach 90. XX wieku.<sup>26</sup> Wiktoria Tokariewa z dużym powodzeniem potrafiła przejść przez kilka etapów literackich w zmieniającej się rzeczywistości radzieckiej i rosyjskiej, aby ostatecznie zająć swoje miejsce jako przedstawicielka nurtu nowego realizmu.

W niniejszej rozprawie prezentujemy twórczość literacką pisarki od czasu publikacji jej debiutanckiego opowiadania aż do ostatnich utworów, które ukazały się w 2012 i 2013 roku w zbiorach: *Krótkie sygnały (Короткие гудки)*<sup>27</sup> oraz *Tak źle, jak dzisiaj (Так плохо, как сегодня)*<sup>28</sup>. Ponadto poddajemy interpretacji także twórczość kinematograficzną Tokariewej, udowadniając, że w dziedzinie kina i telewizji osiągnęła równie dużo sukcesów. W *Rozdziale pierwszym* sytuujemy Tokariewą pośród grona pisarzy „szestidiesiatników” – pokolenia urodzonego około roku 1930 i debiutującego w latach 60. XX wieku. W dwóch podrozdziałach *Rozdziału pierwszego* wskazujemy na cechy charakterystyczne dla początkowych utworów pisarki oraz próbujemy sformułować literackie wytyczne realizmu groteskowego. Właśnie owym terminem – realizm groteskowy lub fantastyczny – moglibyśmy określić wczesną twórczość Tokariewej, która, pisząc pierwsze opowiadania, przedstawiała realia radzieckie w niekonwencjonalny sposób. Utwory z lat 60. i 70. XX wieku, mimo że ukazują wiele problemów związanych z – wydawać by się mogło – prozaiczną codziennością obywateli Związku Radzieckiego, takich jak: życie w mieszkaniach komunalnych, próby realizacji siebie i swoich marzeń w szarej rzeczywistości radzieckiej, to przedstawiają także świat daleko odbiegający od rzeczywistości: świat pełen absurdalnych zdarzeń, groteskowych sytuacji, fantazji i magii. Owa nierealność zatopiona jest jednak w codzienności jak najbardziej prawdziwej. *Rozdział pierwszy* ukazuje ponadto podobieństwa twórczości pisarki odnoszące się do dorobku literackiego Antona

---

<sup>25</sup> Por. *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.

<sup>26</sup> Por. K. Duda, *Literatura rosyjska XX wieku*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Kraków 2004, s. 290.

<sup>27</sup> В. Токарева, *Короткие гудки. Рассказы и повесть*, Санкт-Петербург 2012.

<sup>28</sup> В. Токарева, *Так плохо, как сегодня. Рассказы*, Санкт-Петербург 2013.



Czechowa, Michaiła Zoszczenki czy Mikołaja Gogola, pokazując tym samym, że proza Tokariewej czerpie ze znakomitej tradycji literatury rosyjskiej.

W *Rozdziale drugim* kreślimy beletrystyczny obraz codzienności radzieckiej w dwóch odsłonach. O ile w latach 60. XX wieku w pisarstwie Tokariewej dostrzegalny był realizm groteskowy, o tyle w latach 70. XX wieku zaczyna on powoli zanikać, ustępując miejsca „małemu realizmowi”. Realistyczne światy przedstawione dotyczą w dalszym ciągu sfery powszedniości i tematów takich, jak: miłość, zdrada, trudne relacje międzyludzkie oraz brak porozumienia i dialogu między ludźmi, jednak wyławiamy z nich szczególnie charakterystyczne kwestie. Po pierwsze, pokazujemy Tokariewą jako przedstawicielkę „prozy miejskiej”. Pisarka opisywała wówczas miejskie, a konkretnie moskiewskie życie mieszkańców Związku Radzieckiego, poza tym dominującymi bohaterami jej twórczości byli przedstawiciele inteligencji radzieckiej. Drugim wyróżnikiem tego okresu jest tematyka związana z kobiecym postrzeganiem otaczającej rzeczywistości, Tokariewa staje się reprezentantką „małego realizmu”: porusza na pozór błahe problemy, opisuje detale powszedniości i ubiera to wszystko w małe formy prozatorskie, dotyka tematów związanych z rodziną, dorastaniem młodych ludzi, z panującymi warunkami społecznymi, z dążeniami ludzkimi w rozmaitych sferach życia.

Próbie ukazania codzienności rosyjskiej w czasach transformacji ustrojowej lat 90. XX wieku podejmujemy w *Rozdziale trzecim*. W tym okresie twórczość Tokariewej odbierana jest przez nas jako bardziej ujednolicona, zmierza konsekwentnie ku tematyce miłosnej, kobiecej. O ile we wcześniejszych etapach twórczych wyróżniliśmy kilka nurtów, w których funkcjonowała Tokariewa, to w latach 90. XX wieku aż do dzisiaj skłanialibyśmy się w stronę jednego nurtu – nowego realizmu. Tematyka poruszana przez Tokariewą nie staje się jednak monotonna, pisarka wykorzystuje w swych nowych utworach ducha zmieniających się czasów, w jej powieściach dostrzega się między innymi silną tęsknotę za Związkiem Radzieckim, problem migracji ludności poszukującej miejsca do życia w odmienionej Rosji, zjawisko „nowych Rosjan”, mafijność, korupcję czy alkoholizm. Dominantą większości utworów jest jednak miłość, poszukiwanie szczęścia i odwieczna tęsknota za ideałem.

*Rozdział czwarty* ukazuje człowieka radzieckiego i współczesnego Rosjanina w obrazach filmowych – zarówno radzieckich, jak i rosyjskich. Tokariewa jako scenarzystka zasłynęła w latach 70. XX wieku filmem *Dżentelmeni pomyślności*, jednak pierwsze kroki w dziedzinie kinematografii radzieckiej stawiała wcześniej – jeszcze jako studentka Wszechrosyjskiego Państwowego Instytutu Kinematografii im. Sergieja

Gierasimowa. Współpracując początkowo z wybitnym rosyjskim reżyserem Georgijem Danieliją, wspięła się na szczyty radzieckiej kinematografii. Była scenarzystką takich filmów jak *Mimino*, *Zaginiony dla wszystkich* czy *Chodził pies po fortepianie*. Na podstawie jej powieści i opowiadań były pisane scenariusze również w latach 90. XX wieku. Do dzisiaj tworzone są seriale telewizyjne oparte na jej książkach, choć nie we wszystkich produkcjach bierze udział sama pisarka. Z całą pewnością możemy stwierdzić, że Tokariewa zasłynęła jako współautorka kultowych komedii radzieckich, filmów przygodowych, bajek i komedii muzycznych dla dzieci i młodzieży, filmów krótkometrażowych o codzienności radzieckiej, jest także autorką nowych scenariuszy do obrazów filmowych przedstawiających Rosję XXI wieku.

Zarówno działalność literacka, jak i kinematograficzna Tokariewej stawia przed czytelnikiem i widzem całe spectrum bardzo ważnych problemów mających swoje odzwierciedlenie w codziennym życiu mieszkańców Związku Radzieckiego i Federacji Rosyjskiej. Obie dziedziny sztuki – literatura i kino – wzajemnie się przenikają, nie pozostają bez wpływu na siebie, co potwierdzają nasze rozważania zawarte w poszczególnych rozdziałach pracy.

\* \* \* \* \*

Wiktorii Samujłownej<sup>29</sup> Tokariewej przyszło żyć w szczególnym czasie, gdyż urodziła się jeszcze przed II wojną światową – 20 listopada 1937 roku w Leningradzie. Pisarka obserwowała liczne wydarzenia, przeobrażające rzeczywistość radziecką, a także uczestniczyła w tworzeniu się nowej państwowości rosyjskiej. Urodziła się w rodzinie inżyniera. W czasie wojny jej rodzina była ewakuowana za Ural<sup>30</sup>. Po powrocie do Leningradu pisarka ukończyła szkołę podstawową, tzw. dziesięciolatkę. Chciała studiować medycynę, ale nie została przyjęta na studia. W 1956 roku rozpoczęła naukę w szkole muzycznej imienia Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w Leningradzie w klasie fortepianu. Będąc przez cztery lata uczennicą tej szkoły,

---

<sup>29</sup> W niektórych opracowaniach biograficznych odnajdujemy także: Samojłowna. Boris Tuch, który kreśli jeden z najbardziej aktualnych portretów twórczych pisarki, podaje jednak Samujłowna. Por. Б. Тух, *Востребована всегда. Виктория Токарева*, [В:] *Первая десятка современной русской литературы. Сборник очерков*, Москва 2002, с. 308.

<sup>30</sup> „W latach 1941–1942 dokonano olbrzymiej akcji ewakuacji 20–25 mln ludzi z obszarów, zagrożonych inwazją hitlerowską na tereny Uralu, Powołża, Syberii Zachodniej i Kazachstanu, a także w mniejszym stopniu Syberii Wschodniej i Azji Środkowej”: A. Maryański, *Migracje w świecie*, Warszawa 1984, s. 150.

zrozumiała jednak, że nigdy nie zostanie wielkim muzykiem. Ukończyła szkołę w 1960 roku. Nie żałuje lat poświęconych grze na fortepianie, dyrygowaniu chórem, śpiewaniu: „... знание музыки дало мне более объемное восприятие мира. Когда я приезжаю в какой-нибудь город, я закрываю глаза и пытаюсь услышать как этот город звучит”.<sup>31</sup> W wieku osiemnastu lat pisarka wyszła za mąż za moskwanina – inżyniera Wiktora Tokariewa. Poznali się w Leningradzie podczas jednej z jego służbowych delegacji: „И вот мы увидели друг друга... Ой, какой он был красивый! Когда он поднял на меня свои синие, огромные глаза... А у него еще были брюки-дудочки. И ботинки, «на манке» это называется... такой каучук... Я даже не поверила своим глазам! Такая роскошь! Ботинки «на манке», большие глаза... Тарзанистый такой... Любовь с первого взгляда!”<sup>32</sup> Zauroczenie Tokariewej przyszłym mężem moglibyśmy tłumaczyć zachwytem kulturą rosyjskich bikiniarzy – kulturą, która przyciągała swoją odmiennością (charakterystyczny wygląd zewnętrzny bikiniarzy), kolorytem i lekkością. Bikiniarze stanowili młodzieżową subkulturę lat 50. XX wieku, w Związku Radzieckim określano ich „stiliagami” (ros. *стиляги*).<sup>33</sup> Ten szczegół z życia prywatnego pisarki – moment szczególnego zachwytu mężczyzną o oryginalnym wyglądzie – pokazuje ówczesną modę i tendencje społeczeństwa radzieckiego do przełamywania schematów oraz stopniowego wyswobodzenia się z radzieckiej szarej powszedniości.

Po ślubie Tokariewa przeprowadziła się wraz z mężem do Moskwy, tam też urodziła córkę. Zaczęła pracować jako nauczycielka muzyki (1961–1964): „Моя школа стояла на окраине Москвы, приходилось долго ехать на трамвае, потом идти пешком. Школа располагалась в старом деревянном доме, почти в избе. Это была настоящая городская окраина, большинство папаш моих учеников сидели по тюрьмам и лагерям.”<sup>34</sup> Pisarka twierdzi, że nie była dobrą nauczycielką, miała słaby charakter, uczniowie jej nie słuchali, a na lekcjach przez nią prowadzonych nie było żadnej dyscypliny. Praca nauczyciela była dla niej męką, co może być związane z szerszym, a nie tylko osobistym problemem, a mianowicie utratą autorytetu nauczyciela w czasach radzieckich.<sup>35</sup> Tokariewa postanowiła zmienić coś w swoim życiu i

---

<sup>31</sup> А. Ченских, *Литературный дневник. Из интервью с Викторией Токаревой*, [on-line:] <http://www.stihi.ru/diary/germinal/2012-02-02>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

<sup>32</sup> *Почему Виктория Токарева начала писать истории о частной жизни?*, [on-line:] <http://www.kp.ru/daily/24297.3/490947/>, [data ostatniego dostępu: 29.08.2012].

<sup>33</sup> Więcej o bikiniarzach: *Rozdział pierwszy*, przypis nr 107.

<sup>34</sup> А. Ченских, *Литературный дневник...*, on-line.

<sup>35</sup> Zob. m.in.: M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki?*, Paryż 1988, s. 148–166.

zaprzagnęła tym razem zostać aktorką. Próby zdania egzaminów do Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego imienia Maksyma Gorkiego (ros. МХАТ) nie powiodły się jednak: podczas przesłuchania przyszła scenarzystka dowiedziała się, że nie ma najmniejszego talentu aktorskiego. Tokariewa nie uwierzyła w taki werdykt komisji egzaminacyjnej i na przekór wszystkim udało jej się dostać rolę w filmie *Śąd nienormalnych* (*Суд сумасшедших*, 1963). Film ten nie odniósł żadnego sukcesu, Tokariewa zagrała w nim jedną epizodyczną scenę, wcielając się w dziewczynę grającą na fortepianie. Na premierę filmu w kinoteatrze „Rosja” („Россия”) pisarka zaprosiła swoich znajomych, sąsiadów, mąż zaprosił także kolegów z pracy. W trakcie filmu okazało się, że wątek z udziałem Tokariewej został uznany za zbędny i wycięty przez reżysera. Pisarka była bardzo rozczarowana: „Но я не знала, что при монтаже эту мою девушку с роялем вырезали — она не вписалась в сюжет. И когда зажегся свет, на меня в недоумении обернулось столько народу, что я решила раз и навсегда: отныне я сама хозяйка своей судьбы. Никогда ни от кого не надо зависеть. Напишу себе роль и сыграю. И написала — в «Джентльменах удачи»”.<sup>36</sup> Po tym wydarzeniu pisarka zrozumiała, że reżyser decyduje o wszystkim co związane z filmem i po raz kolejny postanowiła zdawać do szkoły filmowej, ale tym razem na wydział dla scenarzystów, ponieważ wydawało się jej, że jako autorka scenariuszy to ona będzie kreować rzeczywistość filmową i to ona będzie wybierać lub wykreślać odpowiednie sceny. W ostatnich latach o zawodzie scenarzystki pisze jednak nieco pesymistycznie: „Сценаристы славы не имеют. Вся слава у актрис. А сценарист — только фамилия в титрах. Кто там её читает...”<sup>37</sup>

Tokariewa w wieku 26 lat – jeszcze jako nauczycielka muzyki – zaprosiła do występu na szkolnej uroczystości radzieckiego poetę Siergieja Michałkowa. Ta znajomość przydała się jej właśnie podczas egzaminów wstępnych do Wszechrosyjskiego Państwowego Instytutu Kinematografii im. Siergieja Gierasimowa (ros. ВГИК) w Moskwie, bowiem pisarka egzaminu nie zdała, ale Michałkow-starszy<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> В. Токарева, *Виктория Токарева: Человек без комплексов мне неинтересен*, wywiad przeprowadził Д. Быков – 20 stycznia 2003 roku [on-line:] [http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn\\_news994174522.php](http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn_news994174522.php), [data ostatniego dostępu: 14.08.2014]. W filmie *Dżentelmeni pomyślności* (w 1971 roku) zagrała rolę kobiety-przechodnia w scenie spotkania Kosego i Miszki, jednak nie była to ta scena, którą pierwotnie napisała z myślą o sobie.

<sup>37</sup> В. Токарева, *Кино и вокруг*, [в:] *Так плохо, как сегодня. Рассказы*, Санкт-Петербург 2013, с. 232.

<sup>38</sup> Siergiej Władimirowicz-Michałkow – rosyjski poeta i bajkopisarz, twórca hymnu narodowego ZSRR i twórca hymnu Federacji Rosyjskiej, ojciec dwóch znanych reżyserów rosyjskich: Andrieja Michałkowa-Konczalowskiego i Nikity Michałkowa.

stanął wówczas w jej obronie i wyjednał u rektora uczelni przyjęcie jej na studia dla scenarzystów.

Tokariewa opowiada<sup>39</sup>, że pasją do literatury zaraziła się około 12. roku życia, kiedy mama czytała jej *Skrzypce Rotszylda* (*Скрюпка Ротшильда*) Antona Czechowa. Swoje pierwsze opowiadania zaczęła pisać już w szkole podstawowej i jedyne piątki, jakie otrzymywała, to były oceny z literatury. Na drugim roku WPIK napisała swoje pierwsze opowiadanie, które zaniósła do redakcji czasopisma „Młoda Gwardia” („Молодая гвардия”). Zastępcą redaktora naczelnego był wówczas Aleksandr Riekemczuk, który mimo że pisarka była nieznaną osobą, przyjął jej opowiadanie. Utwór spodobał się i został szybko opublikowany<sup>40</sup> (w ciągu czterech dni od pierwszej wizyty Tokariewej w redakcji pisma) „с добрым напутствием К. Симонова, отметившего, что рассказ «хороший, умный и при всей своей серьезности написан с юмором, а это не так часто у нас встречается»”.<sup>41</sup> Tokariewa zadebiutowała w 1964 roku opowiadaniem *Dzień bez kłamstwa* (*День без вранья*) i natychmiast ją zauważono, proponując, aby napisała scenariusz do filmu, zaproponowano jej także wydanie książki. Pisarka uważa, że: „проехала на этом рассказе почти всю жизнь”.<sup>42</sup> W roku 1968 na ekrany weszła *Lekcja literatury* (*Урок литературы*) oparta na debiutanckim opowiadaniu. Dzięki pracy nad tym filmem Tokariewa rozpoczęła swoją karierę scenarzystki. Zaczęła współpracować z reżyserem Gieorgijem Danieliją<sup>43</sup> (m.in. film *Dżentelmeni pomyślności* [*Джентльмены удачи*, 1972]). Pierwszy zbiór opowiadań Tokariewej wyszedł w 1969 roku. W tym samym roku pisarka ukończyła także WPIK. Pojawienie się pierwszej książki pozwoliło Tokariewej wstąpić w 1971 roku do Związku Pisarzy Radzieckich.

W 1987 roku niektóre opowiadania pisarki zostały przetłumaczone na język niemiecki. Kiedy autorka była na targach książki we Frankfurcie w 1986 roku, zobaczyła tam swoje książki przetłumaczone na różne języki i w dodatku pięknie wydane. Była zdumiona tym odkryciem i zapytała przedstawiciela wydawnictwa,

---

<sup>39</sup> *Её постоянно кусали собаки и не слушались дети. Из интервью с Викторией Токаревой*, [on-line] <http://apropospage.ru/lit/tokareva.html>, [data ostatniego dostępu: 28.10.2012].

<sup>40</sup> Debiutancki utwór opublikowano [w:] „Młoda Gwardia” 1964, nr 7.

<sup>41</sup> К. Ф. Бикбулатова, *Токарева Виктория Самойловна (Самуиловна)*, [в:] *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 т.*, под ред. Н.Н.Скатова, Том 3, Москва 2005, с. 501.

<sup>42</sup> Г. П. Шалаева, Е. В. Коровкина, *Кто есть кто в мире: 1500 имен*, e-book, [on-line:] [books.google.pl/books?isbn=5812300887](http://books.google.pl/books?isbn=5812300887), [data ostatniego dostępu: 15.10.2012], s. 1419.

<sup>43</sup> Tokariewa miała romans z Gieorgijem Danieliją. Otwarcie przyznaje w wywiadach, że mimo bycia przez całe życie w związku małżeńskim z jednym mężczyzną, nie zawsze była wierna swojemu mężowi.

dlaczego nie dostała żadnych pieniędzy za opublikowanie jej utworów za granicą. Odpowiedziano jej, że wszelkie zobowiązania wobec niej zostały uregulowane we Wszechzwiązkowej Agencji Praw Autorskich (ros. ВААП)<sup>44</sup> w jej kraju. Tokariewa po powrocie do Związku Radzieckiego otrzymała od tej instytucji następujące wyjaśnienie: „Все правильно, вас издают за рубежом, но у нас ведь прогрессивный налог: чем больше писатель печатается, тем выше ставка, ваш налог с прибыли составил 80 процентов. Со Стругацких мы в этом году вообще взяли 102 процента”<sup>45</sup>. Pisarka twierdzi, że nawet wtedy, gdy była bardzo popularna w Związku Radzieckim i niektórych krajach europejskich, to żyła raczej skromnie. W latach 90. prawa do jej książek wykupił szwajcarski wydawca i wtedy mogła pozwolić sobie na zakup daczki pod Moskwą. Przestrzeń w drewnianym domku – który możemy zobaczyć w jednym z reportaży telewizyjnych o autorce<sup>46</sup> – zaaranżowała sama: „Я всем там занималась сама, потому что я это люблю, просто обожаю. Я купила часть бывшего имения Антокольских, там много пришлось приводить в порядок, менять, переделывать. Думаю, во мне погиб великий прораб!”<sup>47</sup> Tokariewa bardzo lubi przebywać w otoczeniu przyrody, zwierząt, jej sąsiadem jest Władimir Wojnowicz, z którym przyjaźni się od wielu lat. Jej drugie mieszkanie znajduje się w Moskwie – 35 minut jazdy samochodem od podmiejskiej daczki.

W 1993 roku Tokariewa została członkiem elitarnego PEN Clubu. Jej ulubionym pisarzem jest Siergiej Dowłatow. Bliską przyjaciółką zaś – rosyjska

---

<sup>44</sup> Wszechzwiązkowa Agencja Praw Autorskich (Всесоюзное агентство по авторским правам, ВААП) – organizacja do spraw ochrony praw autorskich w Związku Radzieckim, istniejąca od 1973 do 1991 roku. Do 1973 roku w Związku Radzieckim utwory zagranicznych autorów były drukowane, reprodukowane i wykonywane bez żadnego pozwolenia, co wywoływało liczne protesty zagranicznych organizacji. WAAP powstała na skutek przyjęcia Związku Radzieckiego do światowej konwencji o prawie autorskim. Sprawowała kontrolę związaną z prawami autorskimi nad wszystkimi utworami literackimi, artystycznymi, naukowymi i publicystycznymi twórców radzieckich, kontrolowała wszystkie przekłady dokonywane w kraju i za granicą, a także prawa radzieckich i zagranicznych twórców przy wykorzystywaniu ich utworów w Związku Radzieckim. Do 31 grudnia 1990 roku radziecki pisarz nie mógł dysponować prawami autorskimi do swojego dzieła, nie mógł ich sprzedać za granicę, mimo że od 1988 roku umowy z zagranicznymi wydawnictwami powinny być podpisane również przez autorów. Radzieckie wydawnictwo nie mogło samodzielnie dysponować prawami na wykorzystanie utworów za granicą. W 1991 roku Wszechzwiązkowa Agencja Praw Autorskich przekształcona została w Państwową Agencję ds. prawa autorskiego i pokrewnego (Государственное агентство по авторским и смежным правам, ГААСП), a w 1992 roku w Rosyjską Agencję Własności Intelektualnej (Российское агентство интеллектуальной собственности, РАИС). 7 grudnia 1993 roku prezydent Federacji Rosyjskiej Borys Jelcyn zlikwidował Rosyjską Agencję Własności Intelektualnej i powołał do życia w jej miejsce Rosyjskie Stowarzyszenie Autorów (Российское авторское общество, РАО), które pozostaje pod patronatem prezydenta FR. Zob. szerzej: W. Kasack, *Leksykon literatury...*, hasło: WAAP, s. 676–677, hasło: cenzura, s. 98–103.

<sup>45</sup> А. Ченских, *Литературный дневник...*, on-line.

<sup>46</sup> *Мама городской цроничной прозы Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>, [data ostatniego dostępu: 15.12.2011].

<sup>47</sup> Ibidem.

reżyserka Ała Surikowa.<sup>48</sup> Dziś pisarka marzy o małym mieszkanku w Paryżu, w którym mogłaby spędzać czas od listopada do kwietnia. Ubolewa nad tym, że nie zna języków obcych i że nigdy nie zrobiła prawa jazdy – uważa to za swoje życiowe błędy. Córka pisarki – Tatiana – także ukończyła wydział dla scenarzystów w WPIK, teraz studiuje psychoanalizę i pisze scenariusze, między innymi na podstawie opowiadań mamy. Tatiana jest była żoną rosyjskiego reżysera Walerego Todorowskiego, z którym ma dwójkę dzieci. Todorowski – pochodzący z rodziny o korzeniach filmowych – poznał Tatiannę w WPIK, przyznał, że o Wiktorii Tokariewej usłyszał po raz pierwszy od Tatiany, nie wiedział, że spotyka się z córką popularnej pisarki i scenarzystki.<sup>49</sup> Sama Tokariewa nie dowierza temu wyznaniu i uważa, że jej były zięć po prostu żartuje. Wnuczek Tokariewej poszedł w ślady swojej babci i mamy – również został scenarzystą. Wnuczka mieszka niedaleko dachy Tokariewej, opiekuje się nią niańka: „У нас там большой дом, а через восемь шагов – маленький. Я живу отдельно, в маленьком, потому что иначе я не могла бы работать”.<sup>50</sup> Tokariewa, spoglądając na swoje minione, ale i obecne życie, porównuje siebie – jako pisarkę – do taboretu bez jednej nogi, ponieważ odnosi wrażenie, że kiedy przez lata spełniała się na polu zawodowym, zaniedbywała swoją rodzinę, a kiedy z kolei była matką i żoną, to nie mogła tworzyć. Ten dysonans związany z samorealizacją i spełnieniem zarówno w pracy, jak i w życiu prywatnym towarzyszy często jej rozmyślaniami.<sup>51</sup>

Jak już wspomnieliśmy, Tokariewa opublikowała swój pierwszy utwór w 1964 roku, a jej debiut przypada na lata Chruszczowowskiej odwilży. Po śmierci Stalina władzę w ZSRR objął Nikita Chruszczow, który w pierwszych latach swoich rządów chciał przede wszystkim zasygnalizować społeczeństwu, że odchodzi od dotychczasowej polityki bezprawia i terroru. Wolfgang Kasack pisze: „Partia i rząd poszukiwali nowych form nadzoru nad procesem literackim. (...) W ówczesnej polityce partii w dziedzinie literatury ujawniły się zarówno tendencje konserwatywne, jak i liberalne”.<sup>52</sup> Przełomowym wydarzeniem w powojennej historii ZSRR było zwołanie w lutym 1956 roku XX zjazdu KPZR, na którym ówczesny przywódca wygłosił przemówienie o zbrodniach Stalina. „Zebrani w największym osłupieniu usłyszeli, że

---

<sup>48</sup> Ала Иллична Surikowa (ur. 1940) – radziecka i rosyjska reżyserka kinowa i scenarzystka, odznaczona nagrodą „Narodowy Artysta Federacji Rosyjskiej”, pomysłodawczyni i prezydent corocznego festiwalu kinowego „Uśmiechnij się, Rosjo!” («Улыбнись, Россия!»), który organizowany jest od 2001 roku.

<sup>49</sup> Виктория Токарева, [on-line:] <http://www.podruganet/gzl/0007.html>, [data ostatniego dostępu: 15.12.2011].

<sup>50</sup> А. Ченских, *Литературный дневник...*, on-line.

<sup>51</sup> Zob. np.: В. Токарева, *Кино и вокруг*, [в:] *Так плохо, как сегодня...*, s. 213–214.

<sup>52</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury...*, hasło: odwilż, s. 440–441.

ten do niedawna półbóg i ojciec najtroskliwszy był sadystą, człowiekiem okrutnym, mściwym, prześladowającym niewinnych towarzyszy, gwałcącym prawo i wyrządzającym partii niepowetowane szkody”.<sup>53</sup> Od tej pory można było zaobserwować pierwsze próby odejścia od stalinizmu, ale żelazny uścisk, w którym żyło całe społeczeństwo radzieckie, złagodzone tylko na chwilę. Kiedy władze zorientowały się, że ludzie zanadto odczuli owo rozluźnienie, wzmocniono kontrolę nad nimi, powracając tym samym do starych metod sprawowania władzy. Izabela Kowalska-Paszt stwierdza, że właśnie w tym okresie, „w jakże krótkiej chwili liberalizacji życia społecznego i kulturowego doszło do zachwiania podwalin utopijnego systemu sowieckiego”.<sup>54</sup> Chruszczow rozpoczął czas przemian w ZSRR, choć większość jego reform nie powiodła się. Odsunięto go od władzy, ponieważ obawiano się, że jego reformatorskie zapędy mogłyby zagrozić istnieniu Związku Radzieckiego. „Wyrazistym przejawem powrotu dogmatycznych, wrogich kulturze tendencji w ZSRR było postępowanie sądowe w sprawie Josifa Brodskiego w marcu 1964. Okres odwilży [który szczególnie wpisał się w życiorys Tokariewej, co pisarka często podkreśla w wywiadach – J. M.] został zamknięty w chwili odsunięcia od władzy Chruszczowa w październiku 1964. W okresie breżniewowskim administracyjną władzę nad literaturą sprawowali konserwatywni biurokraci i pisarze. Rozczarowanie, jakie ogarnęło twórców na skutek zatrzymania się odwilży, powrotu do praktyki przymusu i represji, w innych wprawdzie niż w czasach stalinowskich rozmiarach i formach, znalazło w tym czasie wyraz w kolejnej fali emigracji i pojawieniu się Tamizdatu”.<sup>55</sup>

Poststalinowska era „odwilży” dobiegła zatem końca. Pierwsze opowiadanie Tokariewej zostało opublikowane w ostatnich miesiącach odwilży, poprzedzającej czas 20-letniego zastoju: „Можно сказать, что я чудом успела вскочить в последний вагон поезда. Моя первая книга вышла в июле 1964 года, на хвосте «оттепели», тогда как уже в сентябре начался застой. Ещё чуть-чуть – и я бы, возможно, до сих пор писала в стол”.<sup>56</sup> Debiut pisarki nastąpił zatem w ostatnim z możliwych momentów, a „ее произведения время от времени появлялись в ведущих

---

<sup>53</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium: ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 208.

<sup>54</sup> I. Kowalska-Paszt, *O intertekstualności radzieckiej kultury „peryferyjnej”*, [w:] *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, M. Kuczyńskiej, J. Czaplńskiej, A. Wątorskiego, Szczecin 2006, s. 253.

<sup>55</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury...*, hasło: odwilż, s. 441.

<sup>56</sup> B. Огрызко, *Первая советская феминистка*, [on-line:] <http://www.litrossia.ru/2008/12/02635.html>, [data ostatniego dostępu: 18.12.2011].



литературных журналах "Юность" и "Новый мир".<sup>57</sup> Utwory Tokariewej – począwszy od 1967 roku – można było także sporadycznie znaleźć w czasopiśmie „Знамя” i „Дружба народов”.<sup>58</sup> W drugiej połowie lat 60. XX wieku zaczęto zastrzegać cenzurę i usztywniać politykę wydawniczą. Po objęciu władzy przez Leonida Breżniewa rozpoczęła się nowa fala ideologizacji i konserwatywności estetycznej w polityce kulturalnej Związku Radzieckiego. Krystyna Pietrzycka-Bohosiewicz literaturę za rządów Breżniewa nazywa „literaturą lakierującą” i „zakłamującą rzeczywistość”, która „pogłębiała stale narastającą frustrację społeczną, marazm duchowy i apatię społeczeństwa”.<sup>59</sup> Rola kultury opierała się od tej pory na byciu stabilizatorem systemu i władzy, a także: „на долгое время путем всестороннего партийного контроля, идейнополитической селекции при замещении руководящих должностей, надзор КГБ, а также гарантия материальных привилегий как награда за „доброе поведение” побудить интеллигенцию придерживаться удобного для системы купца”.<sup>60</sup> Józef Smaga pisze: „Mimo dyktatu ideologii i policyjnej ingerencji w życie intelektualne literatura radziecka lat sześćdziesiątych-siedemdziesiątych dokonała znaczących przewartościowań. Sens ich był wielowymiarowy. Wprawdzie nigdy nie miały już wrócić stalinowskie metody kierowania umysłami, ale jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych nie brakowało zjawisk przypominających lata dawne. Należała do nich słynna „sprawa Pasternaka”.<sup>61</sup>

W 1969 roku, już podczas rządów Breżniewa, została opublikowana pierwsza książka Tokariewej *To, czego nie było (О том, чего не было)*, która obejmowała wcześniej publikowane utwory, ale także nowe powieści i opowiadania. Tokariewa pisała także – jak już wspomniano – scenariusze filmowe i współpracowała z wieloma rosyjskimi reżyserami. Kilka scenariuszy jest adaptacjami utworów samej Tokariewej: *Sto gramów dla odwagi (Сто грамм для храбрости, 1976)*, *Talizman (Талисман, 1983)*. Również *Mimino (Мимино, 1977)* i *Idzie pies po fortepianie (Шла собака по роялю)* – okazały się sukcesem, a za *Mimino* Tokariewa została uhonorowana złotym

---

<sup>57</sup> Токарева Виктория Самойловна, [on-line:] <http://slovari.yandex.ru/dict/who-is-who/article/cult/cul2-173.htm>, [data ostatniego dostępu: 28.10.2012].

<sup>58</sup> V. M. Netchaeva, *Lernen Sie Rußland kennen!: ein Lehrbuch der literarischen Landeskunde auf der Grundlage von Prosatexten aus den Jahren 1990 – 2001*, [on-line] [books.google.pl/books?isbn=3875483359](https://books.google.pl/books?isbn=3875483359), [data ostatniego dostępu: 2.04.2014], s. 133.

<sup>59</sup> K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *Historia zapisaana w człowieku... Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 15.

<sup>60</sup> Д. Кречмар, *Политика и культура при Брежневe, Андропове и Черненко 1970–1985 гг.*, перевод М. Г. Раггауза, Москва 1997, s. 15.

<sup>61</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek...*, s. 263.

medalem na Moskiewskim Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w 1977 roku. Życie kulturalne epoki Breżniewa, mimo kontroli władzy (m.in. aresztowanie w 1965 roku Andrieja Siniawskiego i Julija Daniela, a następnie ich głośny proces, w którym zostali skazani za drukowanie za granicą utworów krytykujących system radziecki; uprzywilejowanie pisarzy partyjnie zaangażowanych), rozwijało się intensywnie. Była to jednak kultura nieoficjalna, undergroundowa. Pojawiło się w tym czasie wiele wybitnych dzieł, m.in. utwory Warłama Szalamowa, Jurija Trifonowa, Walentina Rasputina, Wiktora Astafjewa oraz opublikowane pośmiertnie utwory Michaiła Bułhakowa oraz Wasilija Grossmana.<sup>62</sup> Niemalże znaczenie miała też w okresie breżniewizmu twórczość pisarzy-emigrantów: debiutującego jeszcze za Chruszczowa Aleksandra Solżenicyna, a także Wiktora Niekrasowa, Władimira Maksimowa, Andrieja Siniawskiego, Wasilija Aksionowa, Władimira Wojnowicza, Georgija Władimowa czy Josifa Brodskiego. Wymienieni przez nas pisarze wpisali się w trzecią falę emigracji rosyjskiej.<sup>63</sup>

W latach 70. i 80. książki Tokariewej wydawano rzadko. Pisarka w jednym z wywiadów opowiada o swoich zmaganiach z cenzurą. Mówi, że zawsze była człowiekiem posłusznym, nie miała zamiaru walczyć z władzą, chciała po prostu pisać, więc próbowała odnaleźć się w takich realiach literackich, które nie stwarzałyby ryzyka nadmiernego kontaktu z cenzorami. Wszelkie trudności próbowała ponadto rozwiązywać ugodowo z uwagi na dobro rodziny. Tokariewa podkreśla przy tym, że jest osobą odpowiedzialną i chciała zapewnić godny byt swojej córce.<sup>64</sup> Podczas innego wywiadu przypomina sobie spotkania z redaktorem naczelnym pisma „Литературная газета”, który chciał, aby pisarka tworzyła utwory pod dyktando władz. Tokariewa na propozycję nie chciała przystać, więc odpowiedziała wymijająco: „Давайте так – я буду писать, показывать все, что у меня есть. Если вам что-то подойдет, вы напечатаете. А так, по заказу, я писать не могу”.<sup>65</sup> Jej twórczość również była cenzurowana, a w jednym z utworów zmieniono zakończenie historii, wpisując nawiązania do wspaniałej komunistycznej rzeczywistości: „Я поняла, что те, кто меня

---

<sup>62</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.

<sup>63</sup> O przedstawicielach trzeciej fali emigracji zob. np. *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993 lub I. Kowalska-Paszt, *Proza niefikcjonalna trzeciej fali emigracji rosyjskiej: model typologiczny*, Szczecin 2001.

<sup>64</sup> Zob.: wywiad telewizyjny *Виктория Токарева. Она написала себе роль. Серия 2*, [on-line:] [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/34206/episode\\_id/177382/video\\_id/177382/viewtype/picture](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/34206/episode_id/177382/video_id/177382/viewtype/picture), [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>65</sup> РИА Новости, *Виктория Токарева: писатель не должен принимать неприличные позы*, [on-line:] <http://ria.ru/interview/20120912/748205052.html#ixzz3BzjDXgqr>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

знает и читает, они, когда прочтут этот финал, просто перестанут мне верить. Это был ужас! (...) Это было мое единственное столкновение с наглой, хамской, уродующей вещи цензурой”.<sup>66</sup> Zbiory opowiadań autorki wychodziły średnio raz na pięć lat. Coraz wyraźniejszy stawał się podział na literaturę oficjalną (radziecką) oraz dysydencko-emigracyjną. Wojnowicz w jednej ze swoich wypowiedzi wspominał o „trzech płaszczyznach funkcjonowania współczesnego pisarza rosyjskiego: 1) pisać najlepiej jak się potrafi i być posłusznym (...); 2) pisać nie uwzględniając cenzury i liczyć się tym samym z różnego typu represjami (...); 3) emigrować”<sup>67</sup>. Ostatnie lata rządów Breżniewa sprawiły, że system radziecki wszedł w stadium ogólnego rozkładu. Kiedy w roku 1985 władzę przejął Michaił Gorbaczow, w ZSRR – jak mawiał Eduard Szewardnadze – już „wszystko przegniło”.<sup>68</sup> Nastąpiły zmiany personalne w partii, a także w rządzie. Gorbaczow próbował prowadzić politykę swoich poprzedników, gdy jednak to okazało się niemożliwe, zadeklarował potrzebę „nowego myślenia”. Rozpoczął się czas pieriestrojki (przebudowy) i głośności (jawności): „Modernizacja państwa miała przebiegać przy zachowaniu hegemonicznej roli partii komunistycznej oraz integralności państwa” – pisze Paweł Wieczorkiewicz.<sup>69</sup> Mimo że głośność „zrobiła wielkie wrażenie na obywatelach ZSSR i całym świecie”<sup>70</sup> oraz „stała się synonimem gorbaczowowskiej wiosny”, to próba usprawnienia rządów za Gorbaczowa nie powiodła się, rozkład gospodarki i zacofanie technologiczne wobec Zachodu doprowadziło do wybuchu niekontrolowanych procesów społecznych i politycznych oraz ruchów narodowościowych. Dodatkowo upadek reżimu komunistycznego w państwach „bloku wschodniego” oraz rozwój wydarzeń w samym ZSRR nie sprzyjały kontynuowaniu dotychczasowej polityki. Partia wyrzekła się monopolu władzy w marcu 1990 roku, wprowadzono urząd prezydenta państwa, tym samym ostateczną klęskę poniosła leninowsko-stalinowska koncepcja partii-państwa. Komuniści utracili władzę w kraju, rozpad ZSRR nastąpił w grudniu 1991 roku.

Witalij Szentaliński pisze: „Sierpień 1991 roku przetoczył się przez kraj niczym gwałtowna, odświeżająca ulewa. Łyk wolności, który trafił nam się w efekcie pieriestrojki i głośności dodał nam sił do oporu, pozwolił odrzucić nowe jarzmo, jakie próbowali nam narzucić gekaczepiści. To było zwycięstwo. I nikt z nas wtedy nie

---

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> W. Wojnowicz, cyt. za: T. Klimowicz, *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993, s. 121.

<sup>68</sup> Cyt za: P. Wieczorkiewicz, [w:] *Historia Rosji*, L. Bazyłow, P. Wieczorkiewicz, Wrocław 2005, s. 548.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> M. Heller, *Siódmy sekretarz. Blask i nędza Michaiła Gorbaczowa*, tłum. J. Juryś, Lublin 1993, s. 137.

myślał, że na świętowanie demokracji i wolności jest za wcześnie, że zwycięzcy dziś – jutro ockną się na ruinach imperializmu, owszem, doskonale umiając burzyć, ale nie wiedząc, co budować”.<sup>71</sup> Pieriestrojka była ważnym momentem w dziejach ZSRR, czasem wielu przeobrażeń w różnych sferach życia społeczeństwa radzieckiego, także w sferze kultury i literatury. Wraz z rozpadem Związku Radzieckiego przestał istnieć Związek Pisarzy Radzieckich, który do tej pory stanowił bazę materialną dla literatów, ponadto sprawował kontrolę partyjno-państwową nad całą sztuką. Brak kontroli sprawił, że literatura stanęła przed niepowtarzalną szansą na wolny (w porównaniu do poprzedniej sytuacji), niczym nieskrępowany głos, odświeżenie tematyki, języka. Pisarze znaleźli się w nowej dla nich sytuacji, pozostali bez zwierzchnictwa partii.

Jak wygląda sylwetka twórcza Tokariewej na tle nowej rzeczywistości rosyjskiej? Do 1991 roku pisarka wydała zaledwie pięć książek<sup>72</sup>, jednak „Вошедшие в них рассказы и повести стали классикой советской литературы”.<sup>73</sup> Należy również podkreślić, że Tokariewa „никогда не шагала в генеральном направлении нашей партии, у нее были свои узенкие тропинки, но ее голос, как <<Господня дудочка>>, звучал чисто и одиноко. Люди ждали ее рассказы, отслеживали и вырезали из журналов, чтобы сохранить”.<sup>74</sup> Książki, które zostały wydane w latach 90. to między innymi: *Dżentelmeni potyślności* (*Джентльмены удачи*, 1993), *Happy end* (*Хэппи энд*, 1995), *Zamiast mnie* (*Вместо меня*, 1995), *Uskrzydłone konie* (*Лошади с крыльями*, 1996), *Latająca huśtawka* (*Летающие качели*, 1997), *Gładkie oblicze* (*Гладкое личико*, 1999). Część z opublikowanych wówczas zbiorów zawierała nowe utwory, inne natomiast były kolejnymi wydaniem powieści i opowiadań napisanych jeszcze w czasach istnienia Związku Radzieckiego. Prawie wszystkie utwory Tokariewej natychmiast po wydaniu stawały się bestsellerami. Również w latach 90. Wiktoria Tokariewa znalazła się w liczbie dziesięciu najczęściej wydawanych autorów w Rosji. W 1998 roku pisarka została laureatką IV rosyjskiego Festiwalu Filmowego „Literatura i kino” („Литература и кино”). Dwa lata później na festiwalu w Cannes

<sup>71</sup> W. Szentalski, *Wskrzeszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB*, tłum. H. Chłystowski, M. Kotowska, R. Niedzielko, E. Niepokólczycka, J. Waczków, Warszawa 1996, s. 326.

<sup>72</sup> Tytuły pięciu książek Tokariewej – wydanych w czasach istnienia Związku Radzieckiego:

1. В. Токарева, *О том, чего не было. Рассказы*, Молодые писатели, Москва 1969.
2. В. Токарева, *Когда стало немножко теплее*, Советская Россия, Москва 1972.
3. В. Токарева, *Летающие качели*, Советский писатель, Москва 1978.
4. В. Токарева, *Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1983.
5. В. Токарева, *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987.

<sup>73</sup> *Токарева Виктория Самойловна*, [on-line:] <http://slovari.yandex.ru/dict/who-is-who/article/cult/cul2-173.htm>, [data ostatniego dostępu: 28.10.2012].

<sup>74</sup> <<Господня дудочка>>, [w:] В. Токарева, *Этот лучший из миров*, Москва 2005, с. 4.

otrzymała nagrodę „za wkład w literaturę i w kino”<sup>75</sup>. Dziś pisarka ma na swoim koncie ponad 30 scenariuszy filmowych i telewizyjnych oraz 30 książek, z których najnowsze to: *Wszystko normalnie. Wszystko dobrze* (*Всё нормально. Всё хорошо*, 2000), *Miłość na całe życie* (*Своя правда*, 2002), zbiory opowiadań i powieści: *Z życia milionerów* (*Из жизни миллионеров*, 2003), *Drzewo na dachu* (*Дерево на крыше*, 2009), *Ani z tobą, ani bez ciebie* (*Ни с тобой, ни без тебя*, 2012), *Krótkie sygnały* (*Короткие зудки*, 2012), *Tak źle, jak dzisiaj* (*Так плохо, как сегодня*, 2013), *Kanalii także szkoda* (*Сволочей тоже жалко*, 2014).

W listopadzie 2012 roku Tokariewa obchodziła 75. rocznicę urodzin. W związku z tym wydarzeniem powstał film<sup>76</sup> o życiu i twórczości pisarki (nakręciła go Państwowa Telewizja Rosyjska, kanał «Россия–Культура»): „Фильм-интервью писателя, драматурга и остроумного наблюдателя-философа Виктории Токаревой. Вся ее жизнь – это удивительный пример отстраненности от исторических вех, политического устройства, социальных потрясений и общественных переживаний страны... Она – писатель "частной жизни", с огромным удовольствием живущая именно этой частной жизнью”<sup>77</sup>. Wyraźne zainteresowanie pisarką i jej twórczością nastąpiło także w innych mediach, pisarka udzieliła wówczas bardzo dużo wywiadów, między innymi dla: Radia Echo Moskwy<sup>78</sup>, Radia РИА Новости<sup>79</sup>, Radia Вести<sup>80</sup>, redakcji gazet „Аргументы и факты”<sup>81</sup> i „Новые известия”<sup>82</sup>. Z okazji wcześniejszego jubileusza – 70. rocznicy urodzin – powstał o pisarce także reportaż

---

<sup>75</sup> Токарева Виктория Самойловна, [on-line:] <http://slovari.yandex.ru/dict/who-is-who/article/cult/cul2-173.htm>, [data ostatniego dostępu: 28.10.2012].

<sup>76</sup> Cztery odcinki filmu – wywiadu z pisarką można obejrzeć na stronie internetowej kanału telewizyjnego «Россия – Культура»: *Виктория Токарева. Она написала себе роль. Серия 1–Серия 4*. Документальный сериал (Россия, 2012). Режиссер: Анатолий Малкин (radziecki i rosyjski reżyser telewizyjny oraz producent), [on-line:] [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/34206/episode\\_id/177381](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/34206/episode_id/177381), [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>77</sup> *Виктория Токарева. Она написала себе роль. О проекте*, [on-line:] [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/34206](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/34206), [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>78</sup> Zob. Radio Echo Moskwy, audycja radiowa „КНИЖНОЕ КАЗИНО” (prowadzące: М. Пешкова, К. Ларина), 2 września 2012, [on-line:] <http://echo.msk.ru/programs/kazino/925674-echo/>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>79</sup> Zob. РИА Новости, *Виктория Токарева: писатель не должен принимать неприличные позы*, [on-line:] <http://ria.ru/interview/20120912/748205052.html#ixzz3BzjDXgqr>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>80</sup> Zob. Радио Вести, *Писательница Виктория Токарева отмечает юбилей*, wywiad z pisarką 20 listopada 2012 roku przeprowadziła: О. Подолян, [on-line:] [http://radiovesti.ru/article/show/article\\_id/72917](http://radiovesti.ru/article/show/article_id/72917), [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>81</sup> Zob. „Аргументы и факты”, wywiad z W. Tokariewą z 20 listopada 2012 roku, [on-line:] <http://www.aif.ru/culture/person/38138>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>82</sup> „Новые известия”, *«Можно достойно жить в недостойное время». Писательница Виктория Токарева*, [on-line:] <http://www.newizv.ru/culture/2010-07-30/130576-pisatelnica-viktorija-tokareva.html>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

pierwszego kanału rosyjskiej telewizji publicznej.<sup>83</sup> Tokariewa wystąpiła ponadto w takich popularnych programach telewizyjnych, jak: „Wokół śmiechu” („Вокруг смеха” – radziecki telewizyjny program humorystyczny, 1979) „Szkoła oszczerstw” („Школа злословия” – talk-show prowadzony przez Tatianę Tolstoj i Awdotię Smirnową, 2003), „Spoglądając na noc” („На ночь глядя”, 2008).

\* \* \* \* \*

W niniejszej dysertacji, prezentując utwory Tokariewej, w pierwszej kolejności stosujemy wyróżnik chronologiczny. Analizę i interpretację utworów pisarki rozpoczynamy od opowiadania debiutanckiego. Zgodnie z czasem, w jakim powstały konkretne opowiadania lub powieści, przyporządkowujemy utwory do poszczególnych nurtów literackich, których istnienie dostrzegamy w początkowej twórczości Tokariewej (nurt realizmu groteskowego, nurt prozy miejskiej i nurt małego realizmu) i dokonujemy problematyzacji tych utworów. Przedstawiając natomiast najnowszą twórczość pisarki – z lat 90. XX wieku i pierwszych dwóch dekad wieku XXI wieku – za podstawowe kryterium wyróżniające uznajemy konkretną tematykę (miłość jest podstawowym tematem funkcjonującym już tylko w obrębie jednego nurtu, a mianowicie nowego realizmu). Podsumowując, utwory, które zostały napisane przez Tokariewą w latach 60., 70. i 80. XX wieku możemy wpisać w kilka istniejących lub tworzących się wówczas nurtów, natomiast czas po transformacji ustrojowej to już dominacja jednego prądu i tematów związanych z różnymi aspektami miłosnych uczuć i przeżyć. Poprzez metodę dedukcji, stawiamy sobie różnego rodzaju tezy, udowadniamy je, posilając się przy tym cytatami z tekstów lub opracowań naukowych.

Konkretyzując temat niniejszej pracy doktorskiej, chcielibyśmy podkreślić, że przez rzeczywistość rozumiemy wszystko to, co istnieje, ale także w węższym znaczeniu – wszystko to, co otacza pojedynczego człowieka. Biorąc pod uwagę potoczne i ogólne rozumienie pojęcia rzeczywistości przychyłamy się do następującej definicji, że rzeczywistość to: „ogół rzeczy i zjawisk istniejących niezależnie od poznającego je podmiotu. Wyróżniony tu podmiot jest również elementem rzeczywistości i również siebie traktuje jako przedmiot”.<sup>84</sup> Spoglądając jednak także na

---

<sup>83</sup> Первый канал, *Писательница Виктория Токарева отмечает юбилей*, [on-line:] <http://www.ltv.ru/news/social/93872>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014]. Reportaż z 20 listopada 2007 roku – 70. rocznica urodzin W. Tokariewej.

<sup>84</sup> A. J. Karpiński, hasło: rzeczywistość, [w:] idem, *Słownik pojęć filozoficzno-socjologicznych, wyrazów obcych i wyrażen powszechnie stosowanych*, Gdańsk 2006, s. 207.

aspekt najbliższej nam przestrzeni, świata, który nas otacza i w którym funkcjonujemy na co dzień wraz z innymi ludźmi i sytuacjami rozgrywającymi się obok nas, stwierdzamy, że rzeczywistość może być pojmowana jako mikroświat i może mieć charakter subiektywny. W pracy doktorskiej staramy się oceniać rzeczywistość radziecką i rosyjską w sposób obiektywny, jednakże zawsze oceniany „inny” świat nacechowany jest spostrzeżeniami i wiedzą dostępną nam z naszej najbliższej perspektywy. Rzeczywistość rozpatrujemy ponadto jako rzeczywistość radziecką i współczesność rosyjską. Tytuł pracy wskazuje przede wszystkim na podział historyczny, to znaczy wraz z rozpadem Związku Radzieckiego i pojawieniem się nowego państwa – Federacji Rosyjskiej – zaczęto mówić o rzeczywistości rosyjskiej. Ponieważ Tokariewa debiutowała w czasach radzieckich, a tworzy do dzisiaj, to uznaliśmy za stosowne użycie w temacie pracy takiego rozróżnienia w celu uwypuklenia długiego czasu aktywności twórczej Tokariewej, ale i rozmaitych przedstawień człowieka w dwóch skrajnie odmiennych przestrzeniach. Współczesność to świat terażniejszy, trwający, mam na myśli zarówno lata 90. XX wieku, jak i kolejne lata XXI wieku. Współczesność jest kontynuatorką tradycji i historii minionej czy mijającej, zmieniającej się rzeczywistości, jest spadkobiercą pewnych tendencji, jednak rozwija się tu i teraz. Współczesna rzeczywistość jest właśnie o tyle trudna do zdefiniowania, że jest bytem zmiennym, nieuchwytnym, podlegającym ciągłym zmianom. Zmieniająca się rzeczywistość lat 90. XX wieku niosła pewne oczekiwania społeczne, które nie zawsze udawało się zaspokoić. W Rosji, podobnie jak w Polsce i innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej, już trzecią dekadę mierzymy się z nową rzeczywistością – coraz bardziej nam bliską, dla wielu jedyną znaną, ale jednak nie dla wszystkich pokoleń w pełni zrozumiałą i czytelną. W latach 90. XX wieku nadeszła długo oczekiwana wolność, zaczął zmieniać się stosunek ludzi do życia publicznego i polityki, obecnie nastąpiły procesy modernizacyjne, polepszył się poziom życia, zetknęliśmy się z rewolucją technologiczną i z możliwościami indywidualnego rozwoju. Społeczeństwa „bloku wschodniego” przeszły metamorfozę zewnętrzną, ale i wewnętrzną. Przeobrażeniom uległa świadomość ludzi, pojmowanie wolności, zmieniło się także życie intelektualne w poszczególnych krajach, powstały nowe grupy społeczne, jak na przykład „nowi Rosjanie” w Rosji, zostały ponadto naruszone tradycyjne systemy wartości, a wielu ludzi znalazło się w pułapce, bowiem przemiany ustrojowe i polityczne pociągnęły za sobą wiele rozmaitych problemów narodowościowych, migracyjnych... Podążając od zjawisk wchodzących w skład

rzeczywistości radzieckiej do współczesności rosyjskiej próbujemy pokazać, że społeczeństwo rosyjskie jest ciągle społeczeństwem w drodze, a proces przechodzenia jest czymś naturalnym, jest spadkiem po dawnym systemie. To także odnosi się do codzienności Polaków, których życie w drugiej dekadzie po transformacji analizuje Leszek Gilejko: „... większość Polaków żyje w stanie zmiennym, dynamicznym”<sup>85</sup>, a poczucie stabilizacji jest „dobrem rzadkim”.<sup>86</sup>

Reasumując, rzeczywistość radziecka to dla nas teren badań rzeczywistości komunistycznej – niezmiennej przez długie dziesięciolecia, monotonnej i szarej rzeczywistości, której często właśnie poprzez sztukę próbowano nadać barw. Być może dlatego również twórczość Tokariewej w latach istnienia Związku Radzieckiego miała tak wiele odcieni znaczeniowych, była pełna groteski i absurdu. Współczesna rzeczywistość to już zwrot ku tematycznemu ujmowaniu świata, wprowadzania ładu i harmonii w chaotyczny świat transformacji. To z kolei stwarza podwaliny do rozwoju nowego realizmu – prądu literackiego dominującego we współczesnej literaturze rosyjskiej, dla którego jedyną silną, znaczącą przeciwwagą był postmodernizm lat 90. XX wieku.

W tak rozumianą przez nas rzeczywistość – radziecką i rosyjską – wpisuje się zjawisko codzienności. „Rzeczywistość wzajemnych relacji i oddziaływań między ludźmi, zarówno jednostkami, jak i grupami, stała się sprawą najważniejszą i siłą rzeczy prowadziła do życia codziennego jako obszaru obserwacji i zarazem głównego jej przedmiotu”<sup>87</sup> – stwierdza Ireneusz Krzemiński, pisząc o socjologii życia codziennego i jej początkach w latach 70. XX wieku. Tokariewa jest znakomitą obserwatorką życia codziennego i od początku swojej drogi w świecie literatury i kina potrafiła opisywać szczegóły powszedniości różnych ludzi, wyciągać na światło dzienne to, co zwyczajne, a jednak mające charakter niezwykły. Codziennność jest pojęciem trudno definiowalnym, ale można ją w pewien sposób określić właśnie poprzez przeciwstawienie jej zjawiska niecodzienności. Już samo zapytanie o codzienność – czyli właściwie o „nieistotne” tło dla ważniejszych życiowych dążeń i zdarzeń – nadaje jej znamiona pewnej szczególności, niecodzienności. Podczas refleksji nad tymi dwoma

---

<sup>85</sup> L. Gilejko, *Życie codzienne Polaków w drugiej dekadzie transformacji*, [w:] *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI wieku*, pod red. R. Sulimy, Łomża 2003, s. 13–27. Autor pisze ponadto o procesie przechodzenia państwa polskiego od monocentryzmu do daleko idącego upaństwowienia gospodarki, do wolnego rynku i demokracji; o edukacji i potrzebach materialnych, które po transformacji ustrojowej nabrały innego charakteru.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>87</sup> I. Krzemiński, *Przedmowa*, [w:] *Spółeczeństwo i codzienność: w stronę nowej socjologii?*, red. nauk. S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka, Warszawa 2009, s. 10.



pojęciami możemy znaleźć następujące próby opisu: niecodziennosc jako kontrola codzienności, niecodziennosc jako perspektywa doświadczania codzienności, ucodziennianie niecodziennosci.<sup>88</sup> Pisarka, której poświęcona jest niniejsza dysertacja, w swoich utworach zespala ze sobą niejednokrotnie codzienność z niecodziennoscia, a suma obu tych zjawisk „stanowi treść praktyk życia codziennego”<sup>89</sup>, więc może dlatego Tokariewej udaje się uzyskać tak wierny obraz przedstawianego przez nią świata.

O tym jak płynne są granice pomiędzy zwyczajnością/codziennoscia a niezwykloscia/niecodziennoscia przekonuje także Anna Zadrożyńska, której wyniki badań pokazaly, że: „Święto miesza się z powszednioscia, zabawa z pracą, codzienność z niecodziennoscia. A więc doświadczenie współczesnej rzeczywistosci, choćby i była jakas kontynuatką tradycyjnych uwarunkowan, nakazuje rewizję pojęć niegdys użytecznych”.<sup>90</sup> Ponadto, mówiac o codzienności jako o naukowym zjawisku socjologicznym, historycznym, antropologicznym, psychologicznym, mamy do czynienia również z potocznym rozumieniem tego słowa, a w związku z tym z wieloscia „ekspertów codzienności”.<sup>91</sup> W potocznym rozumieniu codzienność to przeciętnosc, banalnosc, oczywistosc, ale też stalosc, bezpieczenstwo, bezproblemowosc, natomiast niecodziennosc to odświeczenosc, nadzwyczajnosc, enklawowosc (to, co inne, dziwne, niezrozumiale, zadziwiajace, rzadkie, marginesowe, spektakularne), niecodziennosc to także zakonczenie codzienności – moment przełomowy, krytyczny.<sup>92</sup> Duza liczba ekspertów codzienności sprawia natomiast, że wszelkie badania tego zjawiska charakteryzują się interdyscyplinarnoscia, poniewaz owych ekspertów możemy znaleźć wszędzie – wśród sąsiadów, rodziny, nieznanomych ludzi na ulicy, w różnych zawodach świata, sami także jesteśmy takimi ekspertami. Elżbieta Tarkowska potwierdza: „Tematyka codzienności wymusza niejako ujęcie interdyscyplinarne, co jest charakterystycznym elementem nowej perspektywy. Jej zwolennicy wśród historyków dostrzegają potrzebę odwołania się do bardzo wielu dyscyplin: socjologii, antropologii, etnografii, geografii, filozofii, biologii, psychologii,

---

<sup>88</sup> D. Mroczkowska, Ł. Rogowski, R. Skrobaccki, *Codziennosc niecodzienna/niecodziennosc codzienna – spojrzanie na dylematy socjologii życia codziennego*, [w:] *Spoleczenstwo i codzienność...*, s. 98–101.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 103.

<sup>90</sup> A. Zadrożyńska, *W poszukiwaniu codzienności*, [w:] *Życie codzienne Polaków...*, s. 158.

<sup>91</sup> I. Borkowska, H. Jakubowska, M. Podgórski, *Metodologia dla socjologii codzienności. Próba dojrzania niewidzialnego i uniknięcia pułapek widzialnego*, [w:] *Spoleczenstwo i codzienność...*, s. 68.

<sup>92</sup> Por. D. Mroczkowska, Ł. Rogowski, R. Skrobaccki, *Codziennosc niecodzienna/niecodziennosc codzienna...*, s. 94–97.

medycyny i innych dziedzin”.<sup>93</sup> Takie podejście charakteryzuje także niniejszą rozprawę. Temat codzienności jest pojęciem bardzo szerokim i przy jego opisie nie możemy zapominać o tych zasobach wiedzy, które nie mają statusu wiedzy naukowej, czyli właśnie o prezentacjach twórców kultury, ich książkach, filmach, także o blogach i forach internetowych, pamiętnikach czy wspomnieniach, również o wiedzy i doświadczeniu zwykłych ludzi, bowiem to wszystko to fragmentaryczne ujęcia codzienności wpływające na ogólny opis naszego bycia tu i teraz.

Ben Highmore ową trudno definiowalną codzienność opisuje następująco: „Somewhere a clock is ticking like it always does, you are getting hungry like you always do, the telephone is ringing like it always will, and the TV is playing in an empty room. Somewhere someone is dying, someone is being born, someone is making love; somewhere a war is being fought. Midwives and morticians, paupers and princes, go about their everyday lives. Everything can become everyday, everything can become ordinary: it is our greatest blessing, our most human accomplishment, our greatest handicap, our most despicable complacency. (...) The everyday is the accumulation of ‘small things’ that constitute a more expansive but hard to register ‘big thing’.”<sup>94</sup> Codziennosc zatem to zbiór rozmaitych drobiazgow tworzących duże, choć trudno dostrzegalne zjawisko, to pewna rutyna, mechaniczne i bezrefleksyjne podejmowanie stałych czynności, powtarzalność sytuacji, to także coś oswojonego, niewywołującego<sup>95</sup> zdziwienia. Z drugiej strony to poszukiwanie wyjątkowości, odświętności, odstępstw od norm i reguł życia codziennego, kwestionowanie automatycznych zachowań oraz podważanie oczywistości społecznych, dostrzeganie wyjątkowości w zwyczajności.

---

<sup>93</sup> E. Tarkowska, *Źródła i konteksty socjologii życia codziennego*, [w:] *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red nauk. M. Bogunia-Borowska, Warszawa 2009, s. 109.

<sup>94</sup> B. Highmore, *Introduction*, [w:] *Ordinary Lives: Studies In the Everyday*, Routledge Taylor & Francis, London-New York 2011, [on-line:] <http://www.amazon.com/Ordinary-Lives-Everyday-Ben-Highmore/dp/0415461871>, [data ostatniego dostępu: 3.04.2014], s. 1. Cytat w języku polskim (tłumaczenie własne): „Gdzieś, tak jak zwykle, tyka zegar, jak zwykle robisz się głodny, telefon dzwoni, kiedy chce, a telewizor gra w pustym pokoju. Gdzieś ktoś umiera, ktoś się rodzi, ktoś się kocha, gdzieś toczy się wojna. Położne i właściciele zakładów pogrzebowych, biedni i książęta zmagają się z codziennym życiem jak zawsze. Wszystko może stać się czymś codziennym, wszystko może stać się zwyczajne: to nasze największe błogosławieństwo, nasze najbardziej ludzkie osiągnięcie, nasza największa przeszkoda, nasze nikczemne zadowolenie. Każdy dzień to kumulacja „małych rzeczy”, które tworzą większą, ale trudną do zauważenia, „dużą rzecz”.”

<sup>95</sup> W niniejszej rozprawie doktorskiej stosuję najnowsze zasady ortografii języka polskiego, także w przypadku pisowni „nie” z imiesłowami przymiotnikowymi (czynnymi i biernymi), tzn. stosuję pisownię łączną (z określonymi w uchwale wyjątkami) na podstawie uchwały Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN z 9 grudnia 1997 roku. Ponieważ uchwała ta do dzisiaj budzi wiele wątpliwości, a także dopuszcza stosowanie pisowni rozdzielnej, gdy imiesłów użyty jest w znaczeniu czasownikowym, aby nie wprowadzać wątpliwości, pragnę zaznaczyć, że świadomie nie odróżniam przymiotnikowej i czasownikowej funkcji imiesłowu przymiotnikowego. Więcej informacji o uchwale [on-line:] [www.rjp.pan.pl](http://www.rjp.pan.pl), [data ostatniego dostępu: 15.04.2014].

Roch Sulima jest zdania, że codzienność jest „nieuchronna jak pogoda”<sup>96</sup>, jest ona „praktykowana i nie potrzebuje definicji”<sup>97</sup> i cały problem może tkwić właśnie w tym, że owa codzienność rozgrywa się w każdym dniu naszego życia, niezależnie od tego, czy potrafimy ją zdefiniować czy nie.

„Fundamentalne znaczenie ma także fakt, że to właśnie na życiu codziennym odciskają swe piętno najbardziej palące współczesne problemy społeczne: globalne nadzieje i zagrożenia, nowe obszary ryzyka, problemy tożsamościowe, dylematy etyczne. (...) Sfera życia codziennego staje się soczewką skupiającą najważniejsze procesy społeczne, kluczowym polem refleksji, walki, negocjacji, ustalania znaczeń i znajdowania rozwiązań...”<sup>98</sup> Zachowania ludzi i ich codzienna aktywność wpisują się w rozmaite obszary rzeczywistości, dlatego też tak ważne jest podejście interdyscyplinarne do tematu obejmującego dominującą część naszej egzystencji, w której skład wchodzi zmaganie się z powszedniością, tkwienie w niej, czerpanie z niej radości oraz przeżywanie momentów smutku i refleksji. Wiktoria Tokariewa właśnie poprzez codzienne życie mieszkańców Związku Radzieckiego i Rosji, poprzez ich troski i kłopoty, ich ambicje, marzenia, nieporozumienia z otaczającymi ich ludźmi oraz poprzez odwieczną tęsknotę za ideałem i poszukiwanie szczęścia zaprezentowała to wszystko, co przeciętne, banalne i to wszystko, co nadzwyczajne, jedyne w swoim rodzaju, nadając tym samym mało istotnej codzienności największy sens.

---

<sup>96</sup> R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 7.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka, *Wstęp*, [w:] *Spoleczeństwo i codzienność...*, red. nauk. S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka, Warszawa 2009, s. 26.

## Rozdział 1. Groteskowy i absurdalny obraz rzeczywistości radzieckiej: druga połowa lat 60. i lata 70. XX wieku

Twórczość Wiktorii Tokariewej niełatwo daje się wpisać w określony nurt literacki, stanowi bowiem syntezę wielu z nich. Choć dzisiaj wielu krytyków chciałoby utwory pisarki sklasyfikować jako tzw. literaturę kobiecą, Tokariewa ma w swoim dorobku o wiele bogatszy repertuar powieści i opowiadań traktujących nie tylko o przeżyciach kobiet, miłości czy sentymentalnych uczuciach, ale o wielu innych ważnych kwestiach odnoszących się zarówno do rzeczywistości radzieckiej, jak i rosyjskiej.

Tokariewa, debiutując opowiadaniem *Dzień bez kłamstwa* (*День без вранья*) w 1964 roku i tworząc swoje kolejne opowiadania w latach 60., 70. i 80. XX wieku, stała się reprezentantką „małego realizmu”<sup>1</sup>. We *Wstępie*, kreśląc życiorys Tokariewej na tle społeczno-historycznym i kulturowym, zaznaczyliśmy już, że pisarka zadebiutowała właściwie w ostatnim z możliwych odwilżowych momentów, ponieważ: „...propagowanie literatury nakierowanej na swobodny rozwój wewnętrzny osobowości, swobody społeczne, musiało spotkać się z protestem i przeciwdziałaniem sił wstecznych. Dogmatyzm odniósł ostateczne zwycięstwo w 1964 r., kiedy praktycznie następuje odejście od chruszczowowskiej odwilży”<sup>2</sup>. W dwudziestoletnim okresie pochruszczowowskim, zwanym epoką zastoju, charakterystyczne są trzy modele postaw pisarskich: „1) autorzy konformiści, poddający się presji ideologii; 2) pisarze eskapiści, uciekający od polityki w sferę tzw. „bezpiecznych tematów” i mogący drukować oficjalnie; 3) twórcy nonkonformiści, niezgadający się z polityką władz i nieulegający naciskom cenzury (tworzą w samizdacie, później zwykle – emigrują)”<sup>3</sup>. Literaci-nonkonformiści (w dużej części przedstawiciele trzeciej fali emigracji rosyjskiej) w swych twórczych poszukiwaniach wyrażali poczucie obcości wobec kultury socrealistycznej, posługiwali się często meta-językiem i

---

<sup>1</sup> Zob. F. Nieuważny, *Literatura epoki zastoju. Problematyka ogólna*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 2002, s. 477.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 475.

<sup>3</sup> K. Duda, *Literatura rosyjska XX wieku*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Kraków 2004, s. 287.

modernistycznymi koncepcjami języka.<sup>4</sup> Tokariewa natomiast już od dnia debiutu wyrażała swoją postawą eskapizm twórczy – polegający przede wszystkim na czerpaniu ze sfery „bezpiecznych” tematów, których wybór nie wzbudzał kontrowersji ani nie wywoływał zastrzeżeń u cenzorów. Stosując w swej twórczości sprytny zabieg ukazywania świata za pomocą absurdu i ironii, demonstrowała jednocześnie małą cząstkę prawdziwej radzieckiej rzeczywistości – tej, o której nie można było pisać, jej utwory funkcjonowały jednocześnie w obiegu oficjalnym, a ona – co istotne – należała do Związku Pisarzy Radzieckich. Fakt przynależności Tokariewej do Związku Pisarzy Radzieckich jest ważny z tego względu, że pisarka, mimo że nie tworzyła swoich utworów w duchu socrealizmu, nigdy nie naraziła się władzy, a w jej twórczości nie dopatrzone się „niesłusznych” treści. Warto także zaznaczyć, że w owych czasach trudno było nie należeć do Związku Pisarzy, choć był on „formalnie organizacją dobrowolną, w rzeczywistości stanowił jedyną dla twórców szansę awansu i zabezpieczenia bytu materialnego”.<sup>5</sup>

Uchwała Komitetu Centralnego z 23 kwietnia 1932 roku – *O przebudowie organizacji literacko-artystycznych (O перестройке литературно-художественных организаций)* – zlikwidowała wszystkie istniejące wówczas organizacje literackie i jednocześnie powołała do życia Związek Pisarzy Radzieckich, którego działalność rozpoczęła nowy etap rozwoju literatury rosyjskiej i organizacji życia literackiego. „Podział na pisarzy proletariackich i współwędrowców stał się pojęciem historycznym. Nastąpił natomiast, a z czasem utrwalił się na dobre, rozłam na „słuszne” i „niesłuszne” utwory, na pisarzy oficjalnych, częściowo tolerowanych, lub całkowicie zakazanych”.<sup>6</sup> Na skutek powstania w 1934 roku Związku Pisarzy Radzieckich utworzono także instytucję mającą sprawować opiekę socjalną nad pisarzami. Tą instytucją był Fundusz Literacki (Литературный фонд СССР), zwany w skrócie Litfondem: „uczynił [on – J. M.] wiele dobrego dla swoich członków, dla których często jego istnienie było bodźcem do starań o przynależność do ZP. Do negatywnych praktyk w jego działalności w latach systemu sowieckiego należało to, że osoby wykluczone ze Związku Pisarzy z pobudek politycznych były automatycznie pozbawione pomocy materialnej i opieki zdrowotnej

---

<sup>4</sup> Zob. H. Huryn, I. Kowalska-Paszt, *Koncepcje języka w literaturze trzeciej fali emigracji rosyjskiej w świetle tradycji modernizmu rosyjskiego*, [w:] *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, J. Czaplńskiej, A. Hormiatko-Szumilowicz, M. Kuczyńskiej, Szczecin 2004, s. 150–157.

<sup>5</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, tłum., oprac. B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 742.

<sup>6</sup> G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*, Katowice 1996, s. 12.

(przy czym przywłaszczano ich składki członkowskie)<sup>7</sup>. Poprzez Litfond Związek Pisarzy zarządzał własnymi domami mieszkalnymi, centrami wypoczynkowymi, ośrodkami opieki zdrowotnej, przydzielał także deficytowe produkty spożywcze, umożliwiał otrzymywanie bezzwrotnych kredytów. „Do chwili zachwiania struktur ZP w 1991 stosowano wobec twórców określone bodźce materialne, ściśle uzależniające ich od oficjalnej polityki i ideologii” – pisze Wolfgang Kasack.<sup>8</sup> Można by przywołać wiele opinii poświadczających, że członkostwo w instytucji zrzeszającej jednakowo myślących literatów było ujmą, dyshonorem dla artysty, jednakże niepoddanie się rygorom narzuconym przez Związek Pisarzy Radzieckich oraz kanonom powszechnie obowiązującym, a przy tym istnienie w świecie literatury – w świadomości krytyków, czytelników – było rzeczą niełatwą, o ile nie niemożliwą. Ponadto do Związku Pisarzy Radzieckich należeli także wielcy pisarze rosyjscy, tacy jak: Aleksander Sołżenicyn czy Władimir Maksimow.

Stawiającej w latach 60. XX wieku pierwsze kroki w dziedzinie literatury Tokariewej udało się połączyć dwa przeciwstawne światy – wewnętrzny, indywidualny, twórczy ze światem wymagającym posłuszeństwa i standaryzacji. W okresie radzieckim wydała jednak tylko pięć zbiorów opowiadań (z których jeden – *Latająca huśtawka. Nic szczególnego* [*Летающие качели. Ничего особенного*] był kompilacją dwóch poprzednich), ponieważ „kaprale od literatury” stosowali cenzurę także wobec jej twórczości – pozornie zakamuflowanej, a jakże czytelnej dla przeciętnego człowieka radzieckiego.

## **1.1. Pomiedzy absurdem a realiami życia, czyli niecodzienne pytanie o prawdę**

Wczesna twórczość Wiktorii Tokariewej balansuje na cienkiej granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co nierealne. Pisarka prezentuje codzienność mieszkańców Związku Radzieckiego, łącząc życie bohaterów z niecodziennymi zjawiskami, marzeniami, sytuacjami, które w normalnych realiach nie miałyby prawa zaistnieć, natomiast tutaj nie dość, że są obecne, to jeszcze funkcjonują na równorzędnych płaszczyznach. We *Wstępie* do niniejszej rozprawy staraliśmy się krótko nakreślić, co

---

<sup>7</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury...*, s. 346.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 744.

rozumiemy przez zjawisko codzienności, czy możliwe jest stworzenie jej właściwej definicji, skoro granice tego pojęcia są tak płynne, a także uwypukliliśmy pewną charakterystyczną cechę obecną przy opisie życia codziennego. Tą cechą jest przeciwstawienie codzienności zjawiska niecodzienności. Odnosimy wrażenie, że wczesne utwory Tokariewej, wykorzystujące absurd i groteskę w przedstawianiu rzeczywistości, w sposób szczególny czerpią z tej dychotomii, a nawet osadzają się na niej w pierwszej kolejności. „... sposobem na poradzenie sobie z niewidzialnością codzienności byłoby przyjrzenie się sytuacjom kryzysowym, które tę codzienność (poprzez zerwanie rutyny, urefleksyjnienie, poddanie dyskusji) czynią widoczną”.<sup>9</sup> Właśnie poprzez zerwanie z rutyną, ukazanie niesamowitości podczas powszedniego dnia przeciętnego człowieka Tokariewa wydobywa codzienność z niezauważanej, ignorowanej przestrzeni, nadaje jej sens, łamie zasady i skłania do refleksji.

W debiutanckim *Dniu bez kłamstwa* autorka kreśli historię mężczyzny, który pewnego dnia postanawia mówić prawdę: „(...) pomyślałem, że ostatnimi czasy zbyt często kłamię – trzeba czy nie trzeba – przeważnie w sprawach błahych, a to zły objaw. Świadczy o tym, że nie jestem wolny, że kogoś się boję – ludzie kłamią, kiedy się boją. Wciągnąłem spodnie i postanowiłem, że dziś nikogo bać się nie będę”.<sup>10</sup> Kategoria prawdy stała się nieprzypadkowo tematem inicjującym wejście młodej pisarki w tradycję wielkiego świata literatury rosyjskiej: „Epoka chruszczowowska przyniosła ludziom kultury pewne wytchnienie i stabilizację twórczą, czego najlepszym wyrazem było poszukiwanie prawdy jako wyznacznika każdej dziedziny sztuki”.<sup>11</sup> Przytoczone słowa Katarzyny Dudy mogą posłużyć jako klucz do odczytania debiutanckiego utworu pisarki, bowiem przedstawiając kłamliwą, zafałszowaną radziecką rzeczywistość, Tokariewa chciała z nią zerwać, a czyny bohaterów literackich przemienić w dążenie do autentyczności. A zatem mamy tu do czynienia nie tylko z literackimi wyznacznikami literatury odwilżowej, ale i z prawdziwymi pragnieniami, nastrojami społecznymi – obecnymi w umysłach i sercach ludzi radzieckich – z wartościami, do których powrotu nawoływał w swojej publicystyce między innymi Aleksander Sołżenicyn (*Żyj bez*

---

<sup>9</sup> I. Borkowska, H. Jakubowska, M. Podgórski, *Metodologia dla socjologii codzienności...*, [w:] *Spoleczeństwo i codzienność...*, s. 71.

<sup>10</sup> W. Tokariewa, *Dzień bez kłamstwa*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 89. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony. Ponadto, będę korzystać z istniejących tłumaczeń utworów Tokariewej na język polski. W przypadku ich braku będę przytaczać tekst oryginalny – w języku rosyjskim (niniejsza wzmianka odnosi się do całej rozprawy doktorskiej).

<sup>11</sup> K. Duda, *Kultura radziecka i postradziecka*, [w:] *Rosjoznawstwo...*, s. 210.

*kłamstwa (Жить не по лжи)*)<sup>12</sup>: „Apel Solżenicyna o „życie bez kłamstwa” można interpretować jako wezwanie do rozerwania zaczarowanego kręgu, wyrwania się z sowieckich obrzędów. Jeśli wszyscy postępują tak samo, znaczy, że myślą tak samo, pozostają w szeregach kolektywu”.<sup>13</sup> Barbara Olszewska-Dyoniziak pisze, że życie w państwie komunistycznym to „bezwzględne podporządkowanie całego społeczeństwa jednej awangardowej partii, państwu i naczelnej ideologii, która przenika całe życie społeczne obywateli, nie dając im marginesu wolności poglądowych, hamując twórczą inicjatywę i poddając bez reszty kolektywowi”.<sup>14</sup> Być może homo sovieticus kłamał, bo nie chciał zostać pozbawiony poczucia bezpieczeństwa, jakie gwarantował w pewnym sensie właśnie kolektyw. Z drugiej strony radziecki model życia w kolektywie przygniatał ludzi, doprowadzał do samotności duchowej, pojawiało się „...przeświadczenie, że jednostka zagubiona w świecie nie ma w nim trwałego oparcia, czuje się rozdarta i zrozpaczona. Uświadamia sobie ona całkowitą obcość wobec świata, a zwłaszcza to, że istnienie zostało narzucone jej z zewnątrz i jest z natury swej zupełnie przypadkowe i absurdatne. Życie zbiorowe miażdży ją i odziera jej egzystencję z autentyzmu”.<sup>15</sup>

Pisarka w *Dniu bez kłamstwa* podnosi temat prawdy, która z całą pewnością jest jedną z podstawowych wartości moralnych stojących na drodze do poszukiwań głębi, sensu życia ludzkiego od najdawniejszych czasów (rozważania Arystotelesa, Tomasza z Akwinu, Kartezjusza). Halina Promieńska stwierdza: „Pojęcie prawdy stanowi kwintesencję wartości, które konstytuują człowieczeństwo człowieka. Kłopot teoretyczny i praktyczny polega jednak na tym, że jest to pojęcie niezwykle wieloznaczne i nie zawsze suwerenne w sensie aksjologicznym. Związane jest to nie tylko z rolą tak fundamentalnego różnicowania poznawczego, jakim jest opozycja określeń *prawda* – *falsz*, dla odnajdywania skrytych dróg praw natury i miejsca człowieka w całości wszechświata, ale i z ewolucją tegoż poznania, wymuszającą rewizję wcześniej uznawanych prawd za nie do końca prawdziwe, a dawnych fałszów – za nierozpoznaną postać skrytości prawdy”.<sup>16</sup> Podczas różnorodnych życiowych sytuacji i odmiennych interpretacji rzeczywistości stykamy się zarówno z prawdami

---

<sup>12</sup> Por. L. Suchanek, *Aleksander Solżenicyn. Pisarz i publicysta*, Kraków 1994, s. 105–106.

<sup>13</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki?*, Paryż 1988, s. 203.

<sup>14</sup> B. Olszewska-Dyoniziak, *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999, s. 10

<sup>15</sup> J. Gajda, *Samotność i kultura*, Warszawa 1987, s. 17.

<sup>16</sup> H. Promieńska, *Prawda jako kategoria epistemologiczna, moralna i psychologiczna. Pytanie o suwerenność prawdy*, [w:] *Prawda w życiu moralnym i duchowym*, pod red. D. Probuckiej, Kraków 2009, s. 15.



obiektywnymi – niezależnymi od naszego poznania: „To nie dlatego jesteś biały, iż myślimy w sposób prawdziwy, że jesteś biały, lecz ponieważ jesteś biały my, stwierdzając to, mówimy prawdę”<sup>17</sup>, ale i z subiektywnymi – które zdarza się narzucać komuś lub otoczenie narzuca je nam. Adam Adamski, stawiając pytanie: czym jest prawda, stwierdza: „Odpowiedzi każdy udziela sam. A odpowiedź ta jest jego osobistym wyborem moralnym”.<sup>18</sup> Takich wyborów moralnych niejednokrotnie musieli dokonywać mieszkańcy Związku Radzieckiego. Prawda w realiach radzieckich często wiązała się z tak zwanym dwójmyśleniem („Dwójmyślenie oznacza przede wszystkim umiejętność wyznawania dwóch sprzecznych poglądów i wierzenia w oba naraz.”<sup>19</sup>) wpływającym na wszystkie sfery życia, w jakich obracał się człowiek radziecki. Podwójne myślenie objawiało się tym, że poglądy wypowiedziane publicznie różniły się od tych „prywatnych”, prawdziwych – zarezerwowanych tylko dla siebie i dla najbliższego otoczenia, można by więc powiedzieć, że to prawda subiektywna – określonej grupy ludzi, czyli aparatu państwowego – wzięła górę nad prawdą obiektywną, jako że ludziom wpajano treści – korzystne tylko dla jednej ze stron. Aleksander Zinowiew pisze, że homo sovieticus „całą swą duszą popiera kierownictwo... (...) Oczywiście homosos jest również zdolny do niezadowolenia ze swej sytuacji, a nawet do krytyki panujących w kraju porządków oraz władz. Ale w odpowiednich formach, na swoim miejscu w stopniu nie zagrażającym w sposób odczuwalny interesom organizmu społecznego”.<sup>20</sup> Podobne rozdarcie psychiczne widoczne jest w utworze Władimira Wojnowicza *Czapka (Шанка)*, gdzie jeden z bohaterów wyraża dwa odmienne zdania w zależności od sytuacji i audytorium.<sup>21</sup> O prawdzie pojmowanej jako wartość relatywna dowiadujemy się również z książki Jurija Druźnikowa *Anioły na ostrzu igielnym (Ангелы на кончике иглы)*<sup>22</sup>, w której pisarz przedstawia środowisko dziennikarskie kierujące się w swojej pracy zawodowej kłamstwem utożsamianym z prawdą. Lucjan Suchanek pisze: „Druźnikowowi udaje się znakomicie zilustrować technologię kłamstwa, stosowaną taktykę, używane wybiegi,

---

<sup>17</sup> Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. T. Żeleźnik, Lublin 1998, ks. IX, 1051b-1052a. Cyt za: A. Adamski, *Koncepcja prawdy jako wybór moralny człowieka*, [w:] *Prawda w życiu moralnym...*, s. 41.

<sup>18</sup> A. Adamski, *Koncepcja prawdy jako wybór moralny człowieka...*, s. 49.

<sup>19</sup> G. Orwell, *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 1988, s. 147.

<sup>20</sup> A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, tłum. S. Deja, London 1984, s. 172.

<sup>21</sup> Zob. A. Dudek, *Władimira Wojnowicza odkrywanie zamysłu, czyli „Życie jakie jest”*, [w:] *Realności i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1997, s. 73–124.

<sup>22</sup> Zob. J. Druźnikow, *Anioły na ostrzu igielnym*, tłum. A. Wołodźko-Butkiewicz, Kraków 2001.

pozory, uwypuklić samozakłamanie i sprzedajność dziennikarzy”.<sup>23</sup> Celem takiego postępowania był głównie wydzźwięk propagandowy. Richard Pipes bowiem zauważa: „Oryginalność bolszewików polegała na przyznaniu propagandzie centralnego miejsca w życiu ludzi sowieckich: poprzednio używana do retuszowania lub zniekształcania rzeczywistości, w komunistycznej Rosji stała się jej namiastką. Propaganda komunistyczna usiłowała – i w dużej mierze zdołała – stworzyć fikcyjny świat, który istniał obok świata realnego i rażąco z nim kontrastował.”<sup>24</sup>

Dwoistość poglądów ludzi radzieckich ułatwiała życie w państwie totalitarnym, można było bowiem egzystować bez niepotrzebnego narażania się władzy czy swoim zwierzchnikom, a autentyczność myśli i sądów skrywać we własnej głowie lub w zaciszu domowym, jednak „konieczność manewrowania między dwiema sferami życia (publiczną i prywatną – J. M.) prowadziła do stopniowej schizofrenizacji społeczeństwa”.<sup>25</sup> Publiczne, oficjalne mówienie prawdy w mniemaniu przeważającej części społeczeństwa radzieckiego okazywało się często zbędne, pozbawione większego sensu, wręcz absurdalne i dlatego też główny bohater *Dnia bez kłamstwa* stawiający sobie za cel przeżycie jednego dnia bez kłamstwa nie jest rozumiany przez ludzi.

Bohaterem analizowanego utworu jest nauczyciel języka francuskiego, który sam siebie uważa za nudnego i niewiarygodnego pedagoga, starającego się jedynie zrealizować narzucony mu program szkolny. Bohater nie lubi swojej pracy i w związku z tym nie czuje się spełnionym, szczęśliwym człowiekiem. Pojawiają się tutaj dwa problemy: z jednej strony szkolnictwo radzieckie – ograniczające ambicje pedagogiczne młodego nauczyciela, z drugiej strony (co wynika w pewnej mierze z pierwszego) – praca niedająca satysfakcji.

Szkolnictwo radzieckie po dojściu do władzy bolszewików przeszło rewolucyjne zmiany, a „władza kadry nauczycielskiej została mocno ograniczona”.<sup>26</sup> Edukacja w Związku Radzieckim od czasu zwycięskiej dla bolszewików rewolucji 1917 roku była zależna od władzy i stała się „głównym etapem obróbki <<materiału ludzkiego>>”.<sup>27</sup> Jej charakter zmieniał się przez cały okres trwania państwa radzieckiego<sup>28</sup>, jednak już „w pierwszych latach po przewrocie październikowym rewolucyjna szkoła służyła przede wszystkim przekreśleniu przeszłości i rozbiciu przedrewolucyjnych więzów

---

<sup>23</sup> L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Druźnikowa*, Kraków 2007, s. 75.

<sup>24</sup> R. Pipes, *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2005, s. 303.

<sup>25</sup> L. Suchanek, *Anioły, biesy...*, s. 76.

<sup>26</sup> R. Pipes, *Rosja...*, s. 339.

<sup>27</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 148.

<sup>28</sup> Zob.: ibidem, s. 148-166.

społecznych”.<sup>29</sup> Istotną cechą szkoły radzieckiej staje się zdeprecjonowanie roli nauczyciela: „Podejrzany reliktem przeszłości wydawał się sam nauczyciel. Rozwiązanie znaleziono – jak zwykle – w zmianie nazwy. Pojawił się „pracownik szkolny” (szkolnyj rabotnik – w popularnym skrócie tych lat *szkrab*)”.<sup>30</sup> Nowe obyczaje porewolucyjnej szkoły to przede wszystkim brak możliwości przeprowadzania egzaminów, zadawania prac domowych, wystawiania ocen, a także strofowania uczniów. W latach 30. XX wieku objęto powszechnym obowiązkiem kształcenia wszystkich obywateli. Przez kilkadziesiąt lat próbowano z młodych ludzi uformować nowe pokolenie komunistów, władzy przyświecały następujące cele: indoktrynacyjny, propagandowy i czysto pragmatyczny.<sup>31</sup> Masowa indoktrynacja przejawiała się tym, że „ściśle selekcjonowano lektury, zniekształcano fakty historyczne lub podawano je w tendencyjny sposób, budowano kult partii i jej wodza, budzono nienawiść wobec wroga klasowego. Z drugiej strony, wychowywano człowieka zdyscyplinowanego i posłusznego władzy”.<sup>32</sup> Joachim Diec zaznacza również, że „rygor i atmosfera posłuszeństwa w szkole radzieckiej były znacznie bardziej widoczne niż w szkolnictwie przedrewolucyjnym i szkołach niekomunistycznych państw europejskich”.<sup>33</sup> Do obowiązku edukacyjnego w Związku Radzieckim dochodziło jeszcze przymusowe uczestnictwo w organizacjach młodzieżowych (Pionierzy, Komsomoł). Efekt propagandowy natomiast próbowano osiągnąć poprzez dopuszczenie wszystkich obywateli do możliwości kształcenia na uczelniach wyższych, problem z dostaniem się na studia mieli głównie przedstawiciele dawnej klasy uprzywilejowanej. Ostatni z celów – pragmatyczny – wynikał z procesu industrializacji Związku Radzieckiego i potrzeby specjalistycznej kadry, a zatem kształcono inżynierów, techników, fizyków jądrowych, kładziono duży nacisk na nauczanie przedmiotów ścisłych, inne dziedziny nauki spychając na dalszy plan.

Ponadto bardzo charakterystyczny dla szkoły radzieckiej tego okresu jest fakt, że nauczyciele często nie byli darzeni szacunkiem przez uczniów. Niskie pensje nauczycieli, ciągle wypełnianie planu założonego przez partię, obniżony poziom nauczania to tylko nieliczne z problemów szkoły radzieckiej. „Niezależnie od woli pedagoga uczeń traktuje nauczyciela jak nóż w rękach państwa, jak wykonawcę

---

<sup>29</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>30</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium: ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 132.

<sup>31</sup> Por. J. Diec, *Szkolnictwo w Rosji*, [w:] *Rosjoznawstwo...*, s. 380.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 380.

<sup>33</sup> Ibidem.

rozkazów, które każą mu łąć i udawać”.<sup>34</sup> Nauczyciel nie stanowił wówczas żadnego autorytetu, jako że wyczuwano w nim właśnie fałsz, nie wierzono w jego słowa. „Przepać między planami a rzeczywistością, charakterystyczna dla całej Rosji Sowieckiej, nigdzie chyba nie była większa niż w tej dziedzinie [szkolnictwa – J. M.]”<sup>35</sup>, jednak wszelkie wprowadzane wówczas innowacje, które zostały zaakceptowane przez społeczeństwo bez słowa sprzeciwu, były wymierzone właśnie w autorytet nauczycieli oraz w wartości akademickie. Bohater utworu *Dzień bez kłamstwa* jest świadomy swojej słabej pozycji zawodowej i negatywnego nastawienia do jego profesji, dlatego też podejmuje decyzję o mówieniu prawdy – także swoim uczniom. Dzień, w którym mężczyzna postanowił nie kłamać, wyrywa go z nudy dnia codziennego. Jego spontaniczna przemiana zostaje odebrana poważnie tylko przez dzieci, z którymi jeden raz postanowił poprowadzić lekcje inaczej niż zwykle. „Dziwna rzecz, dziś przez cały dzień starałem się być wyłącznie taki, jaki jestem, a nikt nie potraktował mnie poważnie. Kontrolerka myślała, że stroję sobie z niej żarty, dyrektorka – że się zalecam, staruszek uznał, że jestem obrażony, Nina jest przekonana, że dowcipkuję, jej mama zaś – że „faryzuję”. Tylko dzieci zrozumiały mnie właściwie”. (*Dzień bez kłamstwa*, s. 110) Dzieci dostrzegły w nim nie tylko interesującego nauczyciela, ale także szczerego człowieka. Szkolnictwo w Związku Radzieckim było silnie zideologizowane i brakowało w nim takich postaw jak ta reprezentowana przez głównego bohatera opowiadania Tokariewej. „Komunikacja dziecka z dorosłym jest specyficznym spotkaniem człowieka z człowiekiem”<sup>36</sup> – pisze Eugenia Rostańska, która analizuje ważność doświadczenia komunikacji w rozmowie dziecka z dorosłym właśnie w sytuacjach edukacyjnych i związanych ze szkołą. Należy pamiętać między innymi o tym, że dziecko odznacza się szczególną szczerością, bezpośredniością, ale i naiwnością.

Prawda w opowiadaniu *Dzień bez kłamstwa* stała się czynnikiem dającym bohaterowi wyzwolenie, wreszcie przerwał on marazm życiowy i pchnął swoje życie na nowe tory. Odważył się głosić prawdę w, być może, prozaicznych sprawach, ale jak sam twierdzi: „...jeśli kłamie się w sprawach drobnej wagi, siłą rozpędu skłamie się też w wielkich”. (*Dzień bez kłamstwa*, s. 112) Józef Tischner podkreśla natomiast, że już samo „pytanie o prawdę jest pierwszym krokiem wolności, która żyje w świecie

---

<sup>34</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s.162.

<sup>35</sup> R. Pipes, *Rosja bolszewików...*, s. 340.

<sup>36</sup> E. Rostańska, *Dziecko i dorosły w rozmowie*, Katowice 2010, s. 8.

kłamstw. Nie bunt, nie protest, nie samobójstwo, lecz właśnie pytanie o prawdę. Kto w takim świecie (totalitarnym – J. M.) zapyta o prawdę, już stał się wolny”.<sup>37</sup> Motyw prawdy ponadto – jak zauważamy – sytuuje się tutaj gdzieś na granicy dwóch światów: absurdałnego i nieprawdziwego oraz tego wymarzonego, który powinien być realny. Jednak, jak się okazuje, kłamstwo – stanowiące antywartość – wpisuje się w realność radziecką zdecydowanie częściej niż prawda.

Omówienie niewielkiego opowiadania Tokariewej miało na celu zaprezentowanie kunsztu literackiego pisarki, która tym objętościowo skromnym utworem poruszyła tematy nurtujące ówczesnych czytelników i uplasowała się tym samym w gronie najciekawszych twórców krótkiej formy w epoce radzieckiej. Tokariewa za sprawą debiutanckiego opowiadania wpisała się w pokolenie pisarzy lat 60. XX wieku, zwanych „szestidiesiatnikami” („шестидесятники”). Określenie to oznaczało, że pisarze ci debiutowali około 1960 roku, ale kojarzeni byli i są z klimatem względnego liberalizmu sprzyjającego rozkwitowi prozy rosyjskiej, niosącej „nadzieję na nowe ważkie, silne słowo literackie, uskrzydłone przez ducha nowych, sprzyjających szczerości i prawdzie czasów”.<sup>38</sup> W *Historii literatury rosyjskiej lat 1917-1991* czytamy, że „... pokolenie młodych miało za sobą doświadczenie życiowe z czasów szczególnie niekorzystnych dla prawidłowego kształtowania się osobowości. Urodzeni w większości około 1930, dzieciństwo przeżyli w latach okupacji, dojrzewali natomiast w klimacie powojennej rzeczywistości – prostych, jasnych i „jedynie słusznych” poglądów na rzeczywistość, w które w swojej młodzińskiej naiwności wierzyli”.<sup>39</sup> „Szesztdiesiatniki” byli nazywani także przedstawicielami „czwartego pokolenia”<sup>40</sup> i „nową falą”<sup>41</sup>, a także „ostatnimi romantykami”, „idealistami lat 60.” i „dziećmi XX Zjazdu”.<sup>42</sup> To zwolennicy krótkiej formy – noweli, opowiadania, mikropowieści, a cechą łączącą ich twórczość stało się wykreowanie takiego modelu bohatera, który był przeciwieństwem tradycyjnego wzorca bohaterów pozytywnych, jakich portretował w swojej twórczości na przykład Aleksander Fadiejew.<sup>43</sup>

Autorzy książki opisującej lata 60. XX wieku w Związku Radzieckim<sup>44</sup> – ich atmosferę, styl życia ówczesnych ludzi, społeczne nastroje i cele – uważają, że te

<sup>37</sup> J. Tischner, ks., *Homo sovieticus*, [w:] *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Kraków 1992, s. 161.

<sup>38</sup> A. Drawicz, *Zaproszenie do podróży: szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 225.

<sup>39</sup> G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury...*, s. 318.

<sup>40</sup> A. Drawicz, *Zaproszenie...*, s. 231.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Zob. L. Liburska, *Kultura i inteligencja rosyjska. O pisarstwie Lidii Czukowskiej*, Kraków 2003, s. 121.

<sup>43</sup> Por. G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury...*, s. 318–319.

<sup>44</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Москва 2013.

właśnie lata były odrębną epoką w historii Związku Radzieckiego. Ich zdaniem epoka radzieckich lat 60. XX wieku rozpoczęła się XXII Zjazdem KPZR w 1961 roku, a zakończyła okupacją Czechosłowacji w roku 1968, będąc jednocześnie końcem wszystkich nadziei społeczeństwa na zmianę: „Такие хронологические рамки позволяют выделить особый период в советской истории, период эклектичный, противоречивый, парадоксальный, но объединенный многими общими тенденциями. В эти годы советская цивилизация развилась в наиболее характерную для себя модель, сформировался особый тип «шестидесятника» (...)»<sup>45</sup> Wśród „szestidiesiatników” znaleźli się i młodzi gniewni, i bataliści, i ci, którzy opisywali bohatera radzieckiej prowincji.<sup>46</sup> Andrzej Drawicz owych „młodych gniewnych” określa także „przedbiegaczami” (Wasilij Aksionow, Jewgienij Jewtuszenko, Andriej Wozniesiński) i uważa, że „spełnili swoją rolę; odsłoniли duchowe niepokoje i pasje młodych, odświeżyli i przewentylowali tradycyjne wzorce prozy”.<sup>47</sup> Wzorcem do naśladowania dla wielu stał się Ernest Hemingway: „В его книгах советские читатели нашли идеалы, сформировавшие мировоззрение целого поколения. Стиль его прозы определил стиль шестидесятников”.<sup>48</sup> Lidia Liburska pisze zaś: „Pokoleniu lat 60. towarzyszyła romantyczna tęsknota do autentycznej międzyludzkiej wspólnoty, połączonej więzami sympatii, przyjaźni, opartej na wzajemnym zaufaniu, nie zaś ideologii. Odkrywało ono prawdę o przeszłości, aczkolwiek nie wszyscy i nie do końca chcieli ją poznać, i tylko nieliczni pozostali jej wierni.”<sup>49</sup> Liburska, analizując twórczość Lidii Czukowskiej, zaznacza także, że w literaturze pojawiali się „samotni poszukiwacze nikomu niepotrzebnej prawdy”.<sup>50</sup> To sformułowanie doskonale odzwierciedla sylwetkę głównego bohatera opowiadania *Dzień bez kłamstwa*. Tokariewa, wykorzystując temat prawdy jako naczelną wartość w codziennym istnieniu człowieka odnalazła swoje miejsce w grupie „szestidiesiatników”. Wielu innych pisarzy tego pokolenia również nie bało się stawiać odważnych, trudnych pytań o prawdę: „Осознать преступность своей родины, чтобы возвыситься над ней, взвалить на весы совести правду одного против лжи всех – это было страшным испытанием для советской интеллигенции. Испытанием, которое одних шестидесятников привело в тюрьму, других – в эмиграцию,

---

<sup>45</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>46</sup> Por.: G. Poręba, S. Poręba, *Historia literatury...*, s. 302–409.

<sup>47</sup> A. Drawicz, *Zaproszenie...*, s. 230.

<sup>48</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского...*, с. 39.

<sup>49</sup> L. Liburska, *Kultura i inteligencja...*, s. 127.

<sup>50</sup> Ibidem.

третьих – к молчанию, четвертых – конечно, самых многочисленных – к привычному компромиссу двоемыслия”.<sup>51</sup>

Tokariewa w swej wczesnej prozie opisywała życie młodych obywateli Związku Radzieckiego, jednak jej utwory nie należały do nurtu prozy młodzieżowej. Jej pisarstwo sytuuje się w większej części pośród prozy przedstawiającej życie ludzi dorosłych, a tematykę jej opowiadań moglibyśmy określić jako społeczno-obyczajową. Zagadnienia, które autorka porusza w swoich pierwszych – ale nie tylko – opowiadaniach najpełniej oddają następujące słowa Andrzeja Drawicza: „Uwaga pisarzy spoczywa na wszystkim. (...) Ludzie mijają się ze swymi szansami, gubią okazje, nie rozumieją wzajemnie, ranią niechcący i z premedytacją, egzekwując rachunki urojonych i rzeczywistych krzywd. Marzenia ścierają się z ostrością życia; ostry erotyzm ociera się o uczucia czyste i sublimowane. Ludzie kanciąsami i z grubą ciosami odsłaniają dusze marzycieli. Ludzie pozornie godni szacunku okazują się łajdakami. (...) Wśród trudnej przyziemności na rozległych obszarach, w różnych środowiskach łączy ludzi i zbliża ze sobą pragnienie szczęścia, tęsknota do lepszego i pełniejszego życia – i jeszcze tak bardzo rosyjskie napięcie, liryczne oczekiwanie na coś niezwykłego i pięknego, co powinno i musi się zdarzyć...”.<sup>52</sup> Mamy tu do czynienia ze wskazaniem na pewne uniwersalne problemy, wartości, na opisywanie przez „szestdziesiątników” powszedniości, która okazywała się niejednokrotnie bardzo frapująca i godna uwagi. Temat prawdy nakreśliłmy jako temat inicjujący karierę literacką Tokariewej, ale także jako temat znajdujący się pomiędzy absurdalnością mówienia prawdy a realnością życia w prawdzie – takiego życia, które w Związku Radzieckim odbierane było właśnie jako niedorzeczne, ponieważ dominującą „wartością” było wówczas kłamstwo umożliwiające „normalne” relacje społeczne.

## 1.2. Magia realiów a realność magii

„W czasach ZSRR ludzie zostali przyzwyczajeni do absurdów różnego rodzaju...”<sup>53</sup> – to stwierdzenie Borisa Reitschustera nie jest odosobnione, bowiem władza radziecka faktycznie stworzyła całą mnogość nienaturalnych zjawisk, z którymi

---

<sup>51</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского...*, с. 169.

<sup>52</sup> А. Drawicz, *Zaproszenie...*, s. 231.

<sup>53</sup> В. Reitschuster, *Ruski ekstrem do kwadratu. Co zostało z mojej miłości do Moskwy?*, tłum. S. Miłkowska, Warszawa 2012, s. 28.

obywatele Związku Radzieckiego musieli nauczyć się żyć. Codzienne zmagania człowieka radzieckiego z otaczającą go absurdalną rzeczywistością we wszystkich sferach życia zarejestrowała Tokariewa w swoich pierwszych opowiadaniach. Radziecki świat był szary, przygnębiający i często pozbawiał ludzi nadziei na pozytywne zmiany. Być może jedynym słusznym podejściem życiowym do wyjątkowo skomplikowanej sytuacji bytowej w czasach istnienia Kraju Rad było ironiczne spojrzenie na świat i odczytywanie go poprzez groteskę.

W centrum naszego zainteresowania stawiany jest człowiek pośród absurdów rzeczywistości radzieckiej. Samo zagadnienie związane z człowiekiem – z jego naturą, bytem, działalnością czy miejscem we wszechświecie – mogłoby znaleźć odzwierciedlenie w wielu dziedzinach nauki.<sup>54</sup> Człowiek od początku istnienia świata i pierwszych przejawów myśli ludzkiej był postacią interesującą filozofów, artystów, później także badaczy kultury, socjologów... Otaczający go świat wywoływał w nim często skrajne refleksje, emocje, zachowania, bowiem pośród całej mnogości zjawisk dziejących się dookoła człowieka czynił go istotą, która jest z jednej strony nierozdzielnie związana z „realnością” tego właśnie świata, a z drugiej strony nie ma wpływu na zachodzące w nim procesy i przez ów paradoks zostaje niejako skazana na bezustanne zmaganie się z zastaną rzeczywistością.

Tokariewa korzysta z szeroko pojętej estetyki absurdu, a wspomniane we *Wstępie* określenie „realizm groteskowy”<sup>55</sup> w wykonaniu pisarki oznacza ucieczkę od realiów świata w przestrzeń magii – przy jednoczesnym zastosowaniu pewnego uniku pozwalającego na szukanie środków uczciwej wypowiedzi poprzez odniesienia do terenów osłabionej kontroli i korzystania z języka aluzji.<sup>56</sup> Autorka *Dnia bez kłamstwa* uważana jest przez wielu krytyków za spadkobierczynię tradycji zapoczątkowanej w literaturze rosyjskiej przez Antoniego Czechowa i to porównanie także ma istotne znaczenie w próbie opisanego wczesnego etapu jej twórczości. Sama autorka mówi w

---

<sup>54</sup> Nauki szukające odpowiedzi na pytanie o istotę i tożsamość człowieka dzielą się na trzy grupy. Są to: 1) nauki empiryczne – przyrodnicze i humanistyczne – próbują poznać człowieka w świetle doświadczenia; 2) filozofia to poznanie poprzez rozum; 3) teologia bada człowieka w kontekście Objawienia. Por.: W. Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Tarnów 1998, s. 18; S. Kowalczyk, *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*, Wrocław 1995, 21–31.

<sup>55</sup> Pojęcie „realizm groteskowy” wprowadził Michaił Bachtin. Określenie to oznacza według niego szczególnie sposób ukazywania ciała – jako otwartego, dynamicznego żywiołu. Ciało może być ukazane w momencie narodzin i śmierci, ale także w trakcie takich czynności fizjologicznych jak pożeranie czy wydalanie. Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja tłum. S. Balbus, Kraków 1975.

<sup>56</sup> Zob. F. Nieuważny, *Literatura epoki zastoju...*, s. 475.



jednym z wywiadów dość skromnie: „Он [Czechow – J. М.] был практически гений, а я так, погулять вышла”.<sup>57</sup> Jednak w początkowym okresie twórczym pisarki wyraźnie widać liczne podobieństwa z utworami mistrza krótkiej formy. Tokariewa, kreując rozmaite obrazy literackie, także korzysta z krótkich form prozatorskich (opowiadania, mikropowieści), w jej pisarstwie dostrzegamy również – podobnie jak u Czechowa – „subtelного obserwатора codzienności i życia szarych, nieciekawych z pozoru ludzi”<sup>58</sup>, wtłoczonych w ogłupiającą rzeczywistość, ponadto często występującym bohaterem jest rosyjski inteligent, akcja utworów jest zwykle mało dynamiczna, a typowymi wątkami wykorzystywanymi przez Tokariewą są: życie codzienne, romanse, zdrady małżeńskie i nieszczęśliwa miłość. „Её творчество отличают отточенность стиля, внимание к человеческим характерам, психологическим нюансам, ироническая интонация повествования”<sup>59</sup> – czytamy na jednej z rosyjskich stron internetowych. Dostrzegalną cechą wspólną jest także humor – subtelny i nierzadko przesłonięty smutkiem i przygnębieniem – który obecny jest zarówno w utworach Czechowa (*Сзайка (Чайка)*, *Вишнёвый сад (Вишнёвый сад)*), jak i u Tokariewej. „Для меня вершина – Чехов: есть юмор, краткость, печаль, даже трагизм. У него есть всё”.<sup>60</sup> Pisarka twierdzi ponadto, że literatura nie powinna być pozbawiona zabarwienia ironicznego: „Я воспринимаю только писателей, пишущих с юмором...”.<sup>61</sup> Humor jest nieodłączną cechą pokolenia „szestidiesiatników”: „Главное, что осталось от бодрой веселости и залиvistого хохота шестидесятников, – юмор. Не умение кстати сострить и вовремя засмеяться, а юмор как способ жизни, как философия, как мировоззрение”.<sup>62</sup>

Wczesne utwory Tokariewej to czerpanie i nawiązywanie nie tylko do Czechowa, ale także odwoływanie się do dorobku literackiego Mikołaja Gogola. Analogie dostrzegamy tu głównie w wykorzystywaniu przez pisarkę satyry, groteski, absurdu. W utworach Gogola (*Nos (Нос)*, *Шынел (Шинель)*, *Rewizor (Ревизор)*) wszystko może się wydarzyć, wszelkie, nawet najbardziej nieprawdopodobne, sytuacje

---

<sup>57</sup> ПИСАТЕЛЬ ВИКТОРИЯ ТОКАРЕВА: „ЧЕХОВ БЫЛ ГЕНИЙ, А Я ТАК - ПОГУЛЯТЬ ВЫШЛА”, [on-line:] <http://1001.ru/arc/izvestiya/issue7/>, [data ostatniego dostępu: 23.06.2010]. Wywiad z Wiktoria Tokariewą przeprowadziła: Н. Кочеткова.

<sup>58</sup> J. Tomkowski, *Literatura powszechna*, Warszawa 1997, s. 195.

<sup>59</sup> Виктория ТОКАРЕВА: «Если в сердце нет любви – человек мёртв», [on-line:] <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=925>, [data ostatniego dostępu: 28.06.2010].

<sup>60</sup> В. Нузов, *Виктория Токарева: я очень часто влюблялась*, [on-line:] <http://www.russian-bazaar.com/article.aspx?ArticleID=3012>, [data ostatniego dostępu: 26.11.2010].

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского...*, с. 83.

mogą zaistnieć w świecie wykreowanym przez pisarza. Proza Tokariewej z lat 60. i 70. XX wieku przywołuje podobne wrażenia, odczucia. Fantastyczna hiperbolizacja, niezwykła wyrazistość postaci, nagłe przejścia od komizmu do powagi, przeplatanie się śmiechu i patosu, alogizmy – to elementy składające się na Gogolowską poetykę realistycznej groteski satyrycznej<sup>63</sup>, ale i występujące w realistycznej prozie Tokariewej – zabarwionej również nutką ironii i sporą dawką absurdu.

Absurd<sup>64</sup> (od łac. *absurdus* = niedorzeczny) może być pojęciem odnoszącym się zarówno do logiki, jak i do „teatru absurdu”. Absurd czy absurdalność możemy wyprowadzić z kategorii estetycznej, jaką jest groteska. Termin „groteska” wzięły swoją nazwę od ornamentów dekoracyjnych znalezionych – dzięki wykopaliskom w XV wieku – na ścianach antycznych budowli rzymskich. Malowidła przedstawiały rozmaite motywy roślinne w połączeniu z fantastycznymi obrazami ludzi i zwierząt. Groteska traktowana jako kategoria estetyczna przejawia się w utworach plastycznych, muzycznych, filmowych, teatralnych oraz literackich i wyróżnia się następującym zespołem współdziałających cech: 1) fantastyką, tendencją do tworzenia form osobliwych, przerażających, 2) absurdalnością, 3) niejednorodnością nastroju (przemieszanie niejednorodnych pierwiastków, np. tragicznych i komicznych), 4) prowokacyjnym nastawieniem wobec znanej, utrwalonej w świadomości społecznej wizji świata – opartej często na racjonalnych zachowaniach.<sup>65</sup> W grotesce literackiej wyróżnia się ponadto: „niejednorodność stylową, ostentacyjnie demonstrowaną inwencję słowną, łączenie skłóconych wzorców stylowych, mieszanie mowy wykwintnej z wulgarną (...)”.<sup>66</sup> Michał Głowiński pisze: „Określamy jako groteskowe wydarzenia rzeczywiste lub tylko z pozoru nieprawdopodobne, dziwaczne, zaskakujące, łączące powagę ze śmiesznością, a także fakty, sposoby postępowania, idee, które uważamy za niestosowne, świadczące o myślowym mętliku, niedostosowane do danej sytuacji czy wręcz niemądre lub nawet żalosne w swej głupocie. „Groteska” przeto i jej różnorakie pochodne jest w codziennej mowie wyrażeniem oceniającym”.<sup>67</sup> Nieco inaczej potraktujemy groteskę, która zaistnieje w dziele artystycznym, jako że utwory groteskowe z reguły nie oceniają opisywanej rzeczywistości w sposób dosłowny, nie

<sup>63</sup> Zob. A. Walicki, *Mikołaj Gogol*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. 1, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1970, s. 586–595.

<sup>64</sup> Zob. hasło: absurd, [w:] *Słownik pojęć i tekstów kultury*, pod red. E. Szczęsnej, Warszawa 2002, s. 9.

<sup>65</sup> Por. A. Okopień-Sławińska, hasło: Groteska, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 188.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> M. Głowiński, *Groteska jako kategoria estetyczna*, [w:] *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003, s. 5.

wyrażają sądów wartościujących, kwestionują one obowiązujące modele czy panujący światopogląd, ale nie dają gotowych rozwiązań typu: „to jest niedorzeczne, głupie, pozbawione sensu”. Odbiorca sam dochodzi do takiego wniosku, który wynika z tego, że cechy wyróżniające groteskę wywołują pewien dysonans, coś, z czym wcześniej się nie spotkał lub coś, co nie jest typowe w danej kulturze, przy danej okazji czy w ogóle w życiu człowieka („... groteskowość jest uchwytna jedynie w odbiorze. Jest wszakże całkiem możliwe przyjęcie czegoś za groteskowe bez znalezienia po temu usprawiedliwienia w organizacji dzieła. Ktoś niezaznajomiony z kulturą Inków będzie uważał niektóre należące do niej posągi za groteskowe. (...) Dopóki jesteśmy nieświadomi, mamy jednak prawo posługiwać się określeniem „groteskowe”.”<sup>68</sup>).

Dla potrzeb niniejszej rozprawy zaprezentujemy krótko dwie odmienne koncepcje teoretyczne odnoszące się do groteski. Najbardziej oryginalni badacze groteski w XX wieku – Wolfgang Kayser i Michaił Bachtin – stworzyli dwie skrajnie różne definicje, a różnica ta odnosi się do relacji między pierwiastkiem żartobliwym, komicznym a pierwiastkiem wywołującym przerażenie. Bernard McElroy twierdzi: „W sztuce operującej groteską równowaga między przerażającym a żartobliwym zależy nie od przedmiotu, lecz od postawy artysty i od reakcji, do jakiej wydaje się on zachęcać odbiorcę”.<sup>69</sup> Kayser definiuje pojęcie groteski z perspektywy egzystencjalistycznej i wnioskuje, że groteska odnosi się do trzech dziedzin: procesu twórczego, dzieła i jego odbioru<sup>70</sup> oraz że jest grą z absurdem, a demoniczność przywołuje się w celu jej okiełznania (Lee Byron Jennings uważa nawet, że „Groteska to demoniczność przemieniona w trywialność”<sup>71</sup>). Według Kaysera, w dziele artystycznym mamy zatem przede wszystkim opis obcego świata, w którym aspekt komiczny nie jest najważniejszy: „Groteskowość jest pewną strukturą. Istotę jej moglibyśmy określić zwrotem, który narzucał nam się dość często: groteskowość to świat, który stał się obcy”.<sup>72</sup> Pisarz nie ma tutaj jednak na myśli np. świata baśni, jako że ten nigdy nie był znanym nam światem, groza pojawia się wtedy, gdy „chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem”<sup>73</sup>. W definicji Kaysera śmiech jest gorzki, bowiem znajduje się gdzieś na pograniczu groteski i karykatury.<sup>74</sup> Bachtin natomiast, z

---

<sup>68</sup> W. Kayser, *Próby określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, [w:] *Groteska...*, s. 19.

<sup>69</sup> B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana*, tłum. M.B. Fedewicz, [w:] *Groteska...*, s. 144.

<sup>70</sup> W. Kayser, *Próby określenia...*, s. 18.

<sup>71</sup> L.B. Jennings, *Termin: „groteska”*, tłum. M.B. Fedewicz, [w:] *Groteska...*, s. 57.

<sup>72</sup> W. Kayser, *Próby określenia...*, s. 24.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Por. B. McElroy, *Groteska...*, s. 145.

perspektywy marksistowskiej, groteskę definiuje głównie na podstawie dzieł Franciszka Rabelais'go<sup>75</sup> i umiejscawia ją w duchu karnawału, uważając za przerażający, ale triumfalny śmiech ludu, śmiech, który odsuwa na dalszy plan oficjalny światopogląd, „kulturę wysoką”, a zastępuje ją tym, co ludowe i „niskie” (karnawalizacja świata). Ów karnawałowy śmiech ludu pozwala pokonać lęk i grozę świata. W tych dwóch koncepcjach wyróżnikiem staje się element gry, zabawy.

„Groteska jest odchyleniem od normy (...). Groteska pociąga, mimo że budzi odrazę, fascynuje nas naszymi własnymi irracjonalnymi lękami i nie pozwala całkowicie zapomnieć o tej grze nawet po jej zakończeniu. (...) ... sztuka groteskowa, bardziej niż jakakolwiek inna, jest syntetyczna, łącząc w sobie magię, animalizm i zabawę w obliczu intuicyjnego postrzegania świata jako potwornego”<sup>76</sup> – twierdzi McElroy. Twórczość Tokariewej lat 60. i 70. XX wieku charakteryzuje, jak już zaznaczyliśmy, groteska i absurd – wykorzystywane jako maska w przedstawianiu rzeczywistości radzieckiej. Opowiadania *To, czego nie było* (*О том, чего не было*), *Niedźwiedź himalajski* (*Гималайский медведь*), *Czapka niewidka* (*Рубль шестьдесят — не деньги*) oraz *Japońska parasolka* (*Японский зонтик*) najpełniej odzwierciedlają powyższe stwierdzenie. Absurd nie jest tutaj trudny do odczytania, pisarka nie używa skomplikowanych treści do naszkicowania podejmowanych problemów. Stykamy się po prostu z irracjonalnym zachowaniem bohaterów i sytuacjami znacząco odstającymi od „normalnego” życia.

*To, czego nie było* to tytułowy utwór z pierwszego zbioru opowiadań Wiktorii Tokariewej, w którym pisarka kreśli historię Dimy – mężczyzny marzącego o posiadaniu tygrysa we własnym mieszkaniu. Tego absurdalnego pragnienia nikt z otaczających Dimę ludzi nie mógł zrozumieć i wszyscy powtarzali mu uparcie: „W domu trzyma się koty i psy. A tygrysy w domach nie mieszkają”.<sup>77</sup> Za sprawą tego utworu obserwujemy, jak w człowieku ujawniają się różne tęsknoty i marzenia, które stanowią bardzo ważną część życia każdej osoby, ponieważ dzięki nim odczuwamy chęć rozwoju, radość, one motywują do działania i wpływają na nasze funkcjonowanie.<sup>78</sup> Posiadanie tygrysa byłoby zerwaniem z powszechnie

---

<sup>75</sup> Zob. M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*

<sup>76</sup> B. McElroy, *Groteska...*, s. 147.

<sup>77</sup> W. Tokariewa, *To, czego nie było*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 5. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>78</sup> Zob. J. L. Singer, *Marzenia dzienne*, tłum. R. Zawadzki, Warszawa 1980.

akceptowanymi wzorcami społecznymi, ale i – jak myśli początkowo bohater – osiągnięciem szczęścia. Szczęście to jedna z wielu wartości uniwersalnych przywoływanych bardzo często w świecie kreowanym przez Tokariewą. Szczęście posiada dwa znaczenia potoczne: „...oznacza wybitnie dodatnie wydarzenia, które kogoś spotykają”<sup>79</sup> oraz „wybitnie dodatnie przeżycia”<sup>80</sup>. W znaczeniu filozoficznym i jednocześnie obiektywnym szczęście to powodzenie lub pomyślność, natomiast ujęcie psychologiczne, mające charakter subiektywny proponuje myślenie o szczęściu jako o stanie intensywnej radości.<sup>81</sup> Tęsknota za szczęściem jest czymś naturalnym, odwiecznym i trudnym do uchwycenia, co będziemy mogli zaobserwować w późniejszej części pracy, choćby w utworze *Nudziarz*: „A jeżeli szczęście było, nie wiedzieli o tym, dlatego że nikt nie wie, jak wygląda szczęście, i pragnęli jeszcze czegoś. Jednym brakowało pieniędzy, drugim – zdrowia, trzecim – władzy nad ludźmi, czwartym – dzieci”.<sup>82</sup>

*To, czego nie było* to pogoń za czymś, co wykracza ponad przeciętność. Tygrys został tu pokazany jako ucieleśnienie wszystkich pragnień drzemających w głównym bohaterze, jednak to dzikie zwierzę może stanowić metaforę tego wszystkiego, czego brakowało ludziom w Związku Radzieckim: od wartości, takich jak: wolność, niezależność, świeżość spojrzenia na świat po prozaiczne rzeczy użytku codziennego – utożsamiane często z kulturą zachodnią. Tokariewa zaprezentowała tu po raz kolejny obraz młodego człowieka, który mimo swojego wykształcenia i pracy lekarza, nie potrafi odnaleźć się w realiach radzieckich, nie czerpie żadnej radości z życia. Główny bohater czuje się samotny i pozbawiony przyjaciół, którym mógłby się zwierzyć ze swoich trosk i być może tutaj należałoby szukać przyczyny jego nieujarzmionej od dawna chęci posiadania tygrysa. Dimie wydaje się, że właśnie to zwierzę byłoby jego prawdziwym przyjacielem. Marzenie bohatera w końcu się spełnia: „W jego pokoju zamieszkało wielkogłowe tygrysiątko. Miało zielone oczy z pionowymi źrenicami, czarny skórzany nos otaczały czarne koła, uszy zaś sterczały na głowie jak dwa trójkąty równoramienne. (...) ...Dima po raz pierwszy przeżywał spełnienie marzeń i nie wiedział, że tak to właśnie wygląda: zdziwienie, pustka i spokój” (*To, czego nie było*, s.

---

<sup>79</sup> W. Tatariewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1990, s. 16.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Zob.: ibidem, s. 16–17.

<sup>82</sup> W. Tokariewa, *Nudziarz*, tłum. E. Rojewska, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 342–343. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

12–13). Jednak okazuje się, że szczęście było tylko iluzoryczne. Wielkie pragnienie nagle przestaje być czymś przyjemnym, a jego spełnienie sprowadza na bohatera tylko dodatkowe obowiązki. Maria Dąbrowska pisała, że „w życiu bywają noce i bywają dni powszednie, a czasem bywają też niedziele”<sup>83</sup>, jednak w życiu Dimy takie rozróżnienie przestało mieć znaczenie, bo „całe jego życie zamieniło się w same poniedziałki” (*To, czego nie było*, s. 15).

Tokariewa podpowiada czytelnikowi, że nawet najbardziej absurdalne, dziwaczne marzenia, w momencie, kiedy się urzeczywistniają, przestają nas cieszyć. „Spełnienie będące kresem pragnienia demaskuje zarazem jego iluzoryczność”<sup>84</sup> – tak pisze Artur Schopenhauer o rozdarciu pomiędzy przeszłością a przyszłością. Obserwujemy tu także ulotność chwili i przemijalność pięknych momentów. Być może taka jest natura człowieka, że ciągle musi chcieć czegoś jeszcze, bezustannie potrzebuje wytyczać sobie nowe cele, musi do czegoś dążyć: „Droga życia – to droga rozwoju, dążenia ku czemuś, droga ciągłej przemiany tego, co jest. Nasze życie rozwija się na wielu płaszczyznach... Mnóstwo energii pochłaniają na przykład nasze codzienne starania o zaspokojenie potrzeb materialnych... (...) A jednocześnie staramy się zaspokoić potrzeby naszego życia uczuciowego, realizując nasze upodobania i ambicje...”<sup>85</sup> Zdobycie jednego celu w życiu nie może przeszkadzać w dalszej drodze życiowej, na którą składa się wiele rzeczy, a istnienie tygrysa w życiu Dimy zaczęło mu odbierać radość życia i wolność. Ponadto ukazany zostaje tu jeszcze problem inności, pewnej nadprzeciętności czy oryginalności. „Ludzie w ogóle nie lubią, żeby ktoś żył inaczej niż oni”. (*To, czego nie było*, s. 16) Posiadanie czegoś, co w oczach większości jawi się jako absurdalne, coś, czego nie powinno się posiadać, stoi w sprzeczności z przyjętym przez społeczeństwa na całym cywilizowanym świecie kanonem norm i postępowania. I nawet jeśli ktoś postanowi się wyłamać, odważy się, aby iść pod prąd, w pewnym momencie może pojawić się zwątpienie. Uczucie to dosięgło również Dimę, na którego jedni patrzyli z litością i pobłażaniem, inni zaczęli zasypywać go pretensjami i traktować jak niechcianego lokatora. Bohater opowiadania *To, czego nie było* postanowił pozbyć się tygrysa, a tym samym swojego marzenia. Tygrys pewnego dnia zniknął i wydawać by się mogło, że nigdy nie istniał, a to wszystko tylko się Dimie przyśniło. Tokariewa pokazuje głównego bohatera w momencie, w którym dokonuje się

---

<sup>83</sup> M. Dąbrowska, *Noce i dni*, t. 1, Warszawa 2003, s. 446.

<sup>84</sup> A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzędzki, Warszawa 1995, s. 9.

<sup>85</sup> A. Santorski, ks., *Droga życia wewnętrznego*, Warszawa 1997, s. 7.

w nim przemiana. Zaczyna on być inaczej postrzegany w otaczającym go środowisku: „Dima pracował w pogotowiu i już dostrzegał sens swojej pracy. I miłość imieniem Lala wychodziła do niego i rozmawiała z nim... (...) I rodzice przyznali, że lepiej być takim fajtłapą jak Dima, niż takim kombinatorem jak Zamski. I sąsiedzi byli teraz miłsi. (...) Wszystko układało się dobrze – o wiele lepiej niż dawniej”. (*To, czego nie było*, s. 16)

W *To, czego nie było* mamy do czynienia z odczuwaniem bezustannego niedosytu – uczucia, którego nie da się wyeliminować, można je tylko w sobie stłumić, ale tak jak w przypadku Dimy ten „głos z przeszłości” – tęsknota za spełnionym i jednocześnie utraconym marzeniem – zawsze się odezwie. Główny bohater przybiera tu cierpiętniczą postawę, solidaryzując się w pewnym sensie ze swoimi rozmówcami: „Nie w porę się urodziłem. Niepotrzebny człowiek. Tragiczna postać. Engels na przykład powiedział: <<Cóż to jest tragedia? – Konflikt między pragnieniem a niemożnością zaspokojenia>>”. (*To, czego nie było*, s. 23) Widoczne są tutaj odwołania do tradycji literatury rosyjskiej – do Iwana Turgieniewa, Aleksandra Puszkina czy Michaiła Lermontowa i obrazu „zbędnego człowieka”<sup>86</sup>. Zbędny człowiek jest wiecznym tułaczem, intelektualistą, człowiekiem ciągle poszukującym, o wysokim poczuciu własnej niezależności, występującym przeciwko normom moralnym i często przegrywającym własne życie. W odniesieniu do Dimy mamy do czynienia właśnie z poczuciem osobistej klęski, która towarzyszy nie tylko jemu, ale i innym postaciom tego utworu. Ludzie solidaryzują się z tymi, których rozumieją, a zatem Dima, przyłączając się do lamentów społeczeństwa, do ich niespełnionych pragnień i tęsknot, wybiera łatwiejszą drogę – drogę, dzięki której nie będzie musiał wyróżniać się z tłumu. To krótkie opowiadanie Tokariewej uświadamia czytelnikowi pewną przykrą skłonność człowieka do tkwienia w bezruchu, ponieważ wszelkie zmiany są ryzykowne. Można by jednak rozważyć kwestię – czy Dima naprawdę potrzebował, aby jego abstrakcyjne marzenie się urzeczywistniło. Ów tygrys symbolizuje tu pewien przełom, jaki ma miejsce w życiu głównego bohatera, a mianowicie docenienie go przez bliskich i zwrócenie na niego uwagi, a takie proste rzeczy dokonują się nierzadko poprzez ukazanie paradoksalnej sytuacji.

---

<sup>86</sup> Zob. *Rosyjska myśl filozoficzna i społeczna (1825–1861)*, wybór, wstęp i oprac. A. Walicki, Warszawa 1961. O bohaterach zaliczanych do „zbędnych ludzi” przeczytamy m.in. [w:] *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1970, a także: H. Ф. Буданова, *Подпольный человек в ряду лишних людей*, „Русская литература” 1976, nr 3; A. Hercen, *Very dangerous!!!*, [w:] idem, *Eseje filozoficzne. Rosja i stary świat*, tłum. W. Bieńkowska, Warszawa 1966, s. 396; A. Hercen, *Zbędni ludzie i żółciowcy*, [w:] idem, *Eseje filozoficzne...*, s. 459.

*Niedźwiedź himalajski* to kolejna – z nurtu „niezwykłych” opowieści Tokariewej, w której jeden z bohaterów, narażając się na niebezpieczeństwo, wychodzi cało z opresji i zyskuje szansę na nowe, lepsze życie. Jest to historia o miłości, przyjaźni, nieporozumieniach małżeńskich i braku szczerości. Nikitin – główny bohater utworu – nie odnajdując możliwości zmiany swoich nieudanych relacji z żoną, a także z kłótliwym i krnąbrnym przyjacielem z pracy, postanawia wejść do klatki z niedźwiedziem himalajskim. Nagle otwierają się w nim nieznane dotąd pokłady odwagi. Obserwujemy człowieka, który podjął się dziwnego, bezmyślnego i nieleżącego w jego naturze czynu, a to tylko dlatego, że w jednej chwili postanowił przestać być tchórzem i wziąć sprawy w swoje ręce. Gdy mężczyzna znalazł się w klatce z niedźwiedziem okazało się, że zwierzę wcale nie jest takie groźne, ale jednocześnie wyjście z klatki nie będzie łatwe, ponieważ niedźwiedź nie chce go wypuścić. Dozorca, opiekujący się zwierzętami w zoo, w ogóle nie zwrócił uwagi na siedzącego w klatce człowieka i powiedział tylko: „Niedźwiedź jest unikatem, a takich jak ty pełne zoo”.<sup>87</sup> Tokariewa mnoży absurd, które wywołują u czytelnika reakcję w postaci śmiechu<sup>88</sup> lub wesołości. Dozorca dodaje jeszcze: „Podarowało go nam zagraniczne państwo. Zabić niedźwiedzia znaczy zaryzykować konflikt. Z twojego powodu nikt konfliktu nie zaryzykuje”. (*Niedźwiedź himalajski*, s. 59) Poprzez odpowiednie zaprezentowanie wydarzeń życiowych bohaterów i wykorzystanie komizmu sytuacyjnego, Tokariewa doprowadza odbiorcę do poznania istoty absurdu. Pojawia się tutaj również bardzo znamienna w Związku Radzieckim obawa przed wrogiem, który jest wszechobecny i tylko czeka na pretekst, żeby zaatakować. Wyimaginowani wrogowie byli potrzebni władzy radzieckiej do zorganizowania uczucia nienawiści i wzbudzenia strachu.<sup>89</sup> Jednak, poruszając nawet drażliwe kwestie związane z celami propagandowymi władzy radzieckiej, Tokariewej po raz kolejny nie opuszcza dobry humor. Żartuje sobie z sytuacji, w której znalazł się bohater, ale też trochę ironizuje. Pojęcie humoru moglibyśmy rozpatrywać w wielu aspektach, na przykład jako cechę osobowości, stan emocjonalny, zdolność, utrwalony wzór zachowania, reakcję estetyczną, strategię radzenia sobie, styl funkcjonowania

---

<sup>87</sup> W. Tokariewa, *Niedźwiedź himalajski*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 59. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>88</sup> Zob. (różne aspekty śmiechu): *Смех: истоки и функции*, под ред. А. Г. Козинцева, Санкт Петербург 2002.

<sup>89</sup> Zob. M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 94–113.



intrapersonalnego i interpersonalnego, a także jako „uśmiechniętą” postawę wobec życia.<sup>90</sup> Rozpatrując jednak humor występujący w prozie Tokariewej, mamy na myśli po prostu „przedstawienie czegoś, np. w dziele literackim, w zabawny sposób; zabawne, komiczne sceny, sytuacje, dialogi [...]”.<sup>91</sup> Humor znajduje się w pewnej opozycji do ironii, która może być utożsamiana z kpina, a także z krytycyzmem i pesymizmem. Aleksandra Okopień-Sławińska humor definiuje jako „dyspozycję psychiczną, zarówno twórczą, jak i odbiorczą, do ujmowania zjawisk życia i sztuki w kategoriach komizmu. Jest wyrazem życzliwej lub pobłażliwej postawy wobec rozmaitych przejawów śmieszności i aprobatywnego, wolnego od drwiny, szyderstwa i nienawiści stosunku do świata”.<sup>92</sup> U Tokariewej ironia nie wywołuje negatywnych odczuć, a raczej współgra z humorem.

Po nieprawdopodobnym czynie racjonalnego Nikitina (*Niedźwiedź himalajski*) wszystko w jego psychice uległo zmianie. To, co do tej pory irytowało bohatera, a o czym nigdy nie mówił, ponieważ nie chciał wdawać się w konflikty, za sprawą tego wydarzenia samo się rozwiązało. Żona zrozumiała, że jest ważną osobą w jego życiu i już nie chciała wykonywać swojego zawodu aktorki estradowej: „Nie wiedziałam, że tak cię to boli... Myślałam, że cię to nie obchodzi. Ale skoro protestujesz, to znaczy, że mnie kochasz. (...) ...Nie chcę widowni. Chcę mieć jednego człowieka, który gotów byłby oddać za mnie życie. Niczego więcej mi nie trzeba” (*Niedźwiedź himalajski*, s. 62). Do Nikitina dociera absurdalność całego wydarzenia: „...żeby zwrócić na siebie uwagę, musiał albo umrzeć, albo wejść do klatki z niedźwiedziem himalajskim” (*Niedźwiedź himalajski*, s. 63). Takie rozwiązanie problemu, choć pozytywne, wydaje się mieć absurdalny wydźwięk, bo przecież wystarczyłaby wcześniejsza rozmowa między małżonkami, żeby rozwiązać konflikt. Pisarka zatem w ten nietuzinkowy sposób podkreśla konieczność zaistnienia dialogu między kochającymi się ludźmi. „Na dobrze pojęty dialog składają się dwa istotne elementy, mianowicie słuchanie i mówienie. Te obydwie elementy winny być równomiernie rozdzielone między dwóch rozmówców”.<sup>93</sup> Ta myśl, choć oczywista, okazuje się jednak nie być łatwa we wprowadzaniu jej w życie.

Postaci z opowiadań Tokariewej odnajdują prawdę o sobie pod wpływem jakiegoś niesamowitego, niewyobrażalnego czynu. Bohater opowiadania *Niedźwiedź*

---

<sup>90</sup> Zob. J. Tomczuk-Wasilewska, *Psychologia humoru*, Lublin 2009, s. 5.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>92</sup> A. Okopień-Sławińska, hasło: humor, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 187.

<sup>93</sup> C. Mina, *Psychologia miłości*, tłum. B. A. Gancarz, Kraków 2004, s. 90.

*himalajski* spędza w klatce z niedźwiedziem ponad dobę, śpi wtulony w jego ciało, częstuje go cukierkami czekoladowymi, zaprzyjaźnia się z tym niebezpiecznym zwierzęciem. Zażyłość pomiędzy Nikitinem i niedźwiedziem podkreśla następujący fragment: „...niedźwiedź chronił go w nocy przed zimnem, w dzień przed ludzką ciekawością. A Nikitin częstował niedźwiedzia cukierkami i nie pozwalał wyrażać się o nim lekceważąco” (*Niedźwiedź himalajski*, s. 67). W tej absurdalnej i jakże komicznej sytuacji rozwiązanie kłopotów przychodzi samo, ludzie odnajdują się wzajemnie, a sprzeczność znów zawiera się w tym, że gdyby nie fantazja bohatera i niemalże desperacki krok ludzie nadal żyliby w osłupieniu i pozbawionym perspektywy trwaniu.

Groteska bardzo często lub może nawet zawsze jest odpowiedzią na ważne wydarzenia mające miejsce w świecie, może to być przełom historyczny, światopoglądowy, reakcja na skostnienie pewnych form, schematów (groteska to „... nie tylko pewien typ zorganizowania dzieła artystycznego, to także swojego rodzaju apel do dominującej świadomości społecznej. (...) ... groteska w swych najwybitniejszych i najoryginalniejszych przejawach kwestionuje przyjęty obraz świata, pokazuje komplikacje i drugie strony zjawisk, często niespodziewane lub nawet zaskakujące, te, na które w jego obrębie nie zwraca się uwagi (często z powodów ideologicznych). Nie ma nigdy charakteru apologetycznego, przeciwnie, przede wszystkim jest przejawem buntu, krytycyzmu społecznego, niezależności. (...) Funkcjonuje ona przede wszystkim w tych czasach, w których raczej kładzie się nacisk na sprzeczności określające świat współczesny niż na panujący w nim ład”<sup>94</sup>). Za groteską kryje się określona koncepcja świata: „Wszelki dysonans zatem w grotesce musi być tak pomyślany, by coś przekazywał, coś mówił o świecie, coś wyrażał, musi stać się faktem znaczącym”<sup>95</sup>. Tytułowy niedźwiedź himalajski może się jawić czytelnikowi jako władza radziecka, klatka jako Związek Radziecki, a Nikitin jako przedstawiciel społeczeństwa radzieckiego – sparaliżowanego strachem i uciskanego, ale jednak żyjącego w przeświadczeniu o byciu bezpiecznym. Relacja pomiędzy głównym bohaterem a niedźwiedziem może też oznaczać silną więź pomiędzy jednostką a państwem, wzajemną współzależność, ale nasuwają się także odczucia przeciwstawne – wejście do klatki z niedźwiedziem to protest przeciwko skrepowaniu psychicznemu i brakowi swobody. To także przełamywanie w sobie bariery strachu. Poprzez pogłębienie groteski – zamknięcie człowieka w jeszcze gorszej klatce niż

---

<sup>94</sup> M. Głowiński, *Groteska...*, s. 10.

<sup>95</sup> *Ibidem*, s. 9.

Związek Radziecki – poprzez pogłębienie jego „niewoli”, następuje stopniowe wyswobodzenie i wreszcie wolność.

Wolność – jej posiadanie lub podkreślony wyżej brak, nieobecność – jest kolejną wartością, która ma swoje stałe miejsce w twórczości Tokariewej. Bohaterowie wykreowani przez pisarkę są często zagubieni poprzez towarzyszące im uczucie wolności wyboru – w rozumieniu ogólnoludzkim. Wolność wyboru, uczucie trudne do zaistnienia w Związku Radzieckim, wiązało się bardzo często z wyrzeczeniami, bólem, a nawet utratą życia. Erich Fromm pisze, że kiedy jednostka jest absolutnie wolna: „Musi czynić użytek ze swej tragicznej wolności, nie mogąc liczyć na pomoc znikąd. Osamotniona, borykająca się z losem, odczuwa swą wolność niemal jako przekleństwo i ogromny ciężar. (...) Świat więc nie jest wspólnotą, lecz zbiorem odrębnych, samotnych i wrogich egzystencji”.<sup>96</sup> Na uniwersalne rozumienie wolności składają się między innymi takie definicje jak: „możliwość podejmowania decyzji zgodnie z własną wolą”<sup>97</sup>, „życie poza więzieniem, zamknięciem”<sup>98</sup>, „prawa obywateli wyznaczone przez dobro powszechne, interes narodowy i porządek prawny”.<sup>99</sup> Mieszkańcy Związku Radzieckiego każdego dnia spotykali się z jawnym łamaniem ich praw, a także z brakiem możliwości wypowiedzenia swoich poglądów, „nieprawomyślnych” pozbawiano wolności często dosłownie, izolując ich od społeczeństwa. Przykładem walki o wolność w zniewolonym kraju mogą być losy dysydentów rosyjskich, między innymi Władimira Bukowskiego<sup>100</sup> i Andrieja Amalrika.<sup>101</sup> Z jednej strony obywatele Związku Radzieckiego marzyli o osiągnięciu szczęścia w postaci realizowanych praw obywatelskich i respektowania swobody wyboru, myśli, poczynań, z drugiej strony – od lat byli uwikłani w system komunistyczny, w reżim, z kleszczy którego nie zawsze potrafili znaleźć wyjście. I w tym drugim wypadku wolność widzielibyśmy, tak jak Fromm, jako zjawisko negatywne, które wprowadzało ludzi w stan osamotnienia, a więc uciekając świadomie od wolności, na przykład ku wspólnej, pojętej jako kategoria etyczna, pracy (ku donosicielstwu, przemocy...), tracono wprawdzie indywidualność, ulegano różnym naciskom i wpływom, przyjmowano postawy konformistyczne, to

---

<sup>96</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemiłscy, Warszawa 1970, s. 20.

<sup>97</sup> *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, pod red. J. Bralczyka, Warszawa 2007, s. 923.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Zob. W. Bukowski, *I powraca wiatr...*, tłum. A. Mietkowski, Kraków 1999.

<sup>101</sup> Zob. K. Duda, *Andriej Amalrik – rosyjski dysydent*, Kraków 2010.

jednak takie podporządkowanie się dawało pewne (choć złudne) uczucie bezpieczeństwa.<sup>102</sup>

Opowiadanie *Czapka niewidka* ponownie dotyka tematyki niezwykłości, a całość skapana jest w absurdzie i ironii rozumianej jako „świadome igranie pomiędzy rzeczywistością a fikcją, dystans wobec twórców własnej fantazji twórczej (autoironia)”<sup>103</sup>. Tokariewa szkicuje sylwetkę młodego mężczyzny, który kupuje za niewielkie pieniądze przy stacji metra czapkę niewidkę i przemierza w niej niepostrzeżenie całe miasto. Główny bohater – Sławek – ma świadomość tego, że w czapce niewidce mógłby zrobić wszystko, na co ma ochotę, jednak nie robi niczego, choć początkowo rozmyśla na przykład o kradzieży brylantu. Sławek, mimo że jest utalentowanym konstruktorem, nie wierzy w swoje siły: „Gdybym był szklarzem, brylant przydałby mi się do cięcia szkła. (...) Moje narzędzia produkcji to ołówek i talent. Ołówek mi nie brak, a talentu nie można nigdzie ukraść”.<sup>104</sup> Bardziej pożądane stają się dla bohatera utworu: talent, miłość i nadzieja, które chętnie by kupił, jednakże tych wartości nikt nie sprzedaje. Natomiast niezwykłość czapki niewidki może nie byłaby aż tak niewiarygodna, gdyby nie to, że każdy może ją kupić. Owa czapka jest przekąźnikiem pewnej prawdy: ludzie, dla których jesteśmy ważni, widzą nas każdego dnia, jesteśmy w centrum ich uwagi i nawet w czapce niewidce nie ukrywamy się przed nimi. Na podstawie tego utworu obserwujemy, że ludzie zaprzątnięci są różnymi sprawami, często nieistotnymi, tak bardzo, że nie dostrzegają spraw wyjątkowych i zjawisk nadzwyczajnych w otaczającej ich szarej rzeczywistości: „Włożyłem czapkę... (...) Zerwałem czapkę i ukazałem się. Jej twarz nie zmieniła wyrazu. Moja żona patrzyła na mnie zupełnie tak samo jak na ścianę. Jak na powietrze. (...) Rozumiałem, że ona mnie nie widzi i nie sprawia jej różnicy, czy mieszkam tu, czy nie”. (*Czapka niewidka*, s. 45) Bohater za sprawą czapki niewidki – czyli po raz kolejny z pomocą czegoś graniczącego z cudownością, baśniowością – zyskuje nowy sens istnienia: „W dwudziestym wieku, kiedy kosmonauta wychodzi ze statku prosto w niebo, dwoje ludzi, potrzebnych sobie, nie może przyjść po prostu jedno do drugiego i powiedzieć o tym. Trzeba dopiero jakiegoś cudu, czapki niewidki, żeby spotkało się tych dwoje,

---

<sup>102</sup> Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności...*, s. 20.

<sup>103</sup> *Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, pod red. R. Cudaka i M. Pytasza, Katowice 2000, s. 155.

<sup>104</sup> W. Tokariewa, *Czapka niewidka*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 39. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

mieszkających w tym samym mieście, w tym samym czasie, na sąsiednich ulicach, dwadzieścia minut drogi od siebie.” (*Czapka niewidka*, s. 48) Czapka niewidka, podobnie jak wcześniej tygrys dla Dimy i niedźwiedź dla Nikitina, staje się momentem przełomowym dla bohatera, bowiem Sławek uświadamia sobie wreszcie, co jest w życiu najważniejsze, zyskuje poczucie własnej wartości, ale przede wszystkim odnajduje prawdziwą miłość: „...najgłębszą potrzebą człowieka jest przewyciężenie swego odosobnienia, opuszczenie więzienia samotności”.<sup>105</sup> Czapka niewidka staje się tu symbolem ukrycia się, zniknięcia, chwilowego niebytu czy nawet ucieczki przed światem, ale na pewno nie jest w stanie zaspokoić ambicji człowieka. Ponadto po raz kolejny mamy do czynienia z budowaniem przez Tokariewą świata przedstawionego z elementów nadnaturalnych, pełnych cudowności, fantastycznych, „które nie odpowiadają przyjętym w danej kulturze kryteriom rzeczywistości”<sup>106</sup>, a które jednak stają się realnym bytem.

*Japońska parasolka* (*Японский зонтик*) to próba ukazania poprzez absurdalność zdarzeń szarej rzeczywistości radzieckiej wraz z charakterystycznymi dla niej kilometrowymi kolejkami. Zwracamy tu uwagę na pewną bezmyślność i pustkę ludzi, którzy tak przywykli do stania w kolejkach, że chcą zakupić nawet artykuły zupełnie im niepotrzebne. Tokariewa szydzi z radzieckiego systemu, który ustawia ludzi w kolejkach, upokarzając ich w ten sposób. Podobnie jak w każdej dziedzinie życia radzieckiego stanie w kolejce nie było pozbawione tajemnicy. Nawet najkrótsza kilkugodzinna przyszłość była zagadkowa: czy uda się jeszcze zakupić towar czy już nie. Japońska parasolka jest tu metaforą innego, lepszego świata, nowoczesnego Zachodu. Główny bohater twierdzi, że jego odzież nie odzwierciedla jego osobowości. W Związku Radzieckim trudno było wyróżnić się z tłumu, wszystko było szare, sztapowe. Istniały wprawdzie subkultury młodzieżowe, takie jak bikiniarze<sup>107</sup> w latach 50. XX wieku, którzy wyrażali swoją osobowość poprzez modne fryzury,

<sup>105</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 19.

<sup>106</sup> M. Głowiński, hasło: fantastyka, *Słownik terminów literackich...*, s. 137.

<sup>107</sup> Bikiniarze stanowili młodzieżową subkulturę lat 50. XX wieku, w ZSRR określano ich „stiliagami” (ros. *стиляги*), w Polsce słowem „bikiniarze” posługuje się Leopold Tyrmand w *Dzienniku 1954*, w Ameryce zaś funkcjonowało pojęcie – „beatnicy”. Polscy bikiniarze, podobnie jak rosyjscy, poprzez strój i odmienny wygląd wyrażali swój protest przeciwko powszedniości, standaryzacji, przeciętności. Bikiniarzy charakteryzował specyficzny ubiór: nietypowy fason marynarki czy spodni, kolorowe krawaty, skarpetki, modna fryzura na żel, a przede wszystkim zainteresowanie kulturą amerykańską i jazzem. Zachód dla młodych ludzi w ZSRR był czymś tajemniczym, zakazanym, był powiewem świeżości w sferze kultury, pożądaną muzyką stała się muzyka jazzowa, ponieważ uosabiała wolność. Rosyjski reżyser młodego pokolenia twórców kina – Walery Todorowski – w 2008 roku zaprezentował film (wpisujący się w gatunek musicalu) o życiu rosyjskich bikiniarzy: *Bikiniarze* (*Стиляги*).

kolorowe stroje i słuchanie jazzowej czy rockandrollowej muzyki, jednak władza potrafiła poskromić tę niesforną młodzież. „Стиляги, придавшие вещам самоценное значение, демонстрировали уже более реалистический подход. Поэтому в милиции их и спрашивали: «Что ты хочешь этим сказать?» Вещь без смысла и умысла казалась опасным абсурдом”.<sup>108</sup> Przywiązanie do rzeczy – tym bardziej nazbyt kolorowych, dziwnych, oryginalnych – jawiło się władzy niebezpiecznym absurdem, który trzeba było jak najszybciej wyeliminować z życia homo sovieticus.

W *Japońskiej parasolce* w tragikomicznej formie nakreślony zostaje rozdzźwięk pomiędzy otaczającymi realiami: dominującą i zestandaryzowaną sferą zewnętrzną egzystencji, kształtowaną przez władzę radziecką, na którą statystyczny obywatel miał niewielki wpływ a rzeczywistymi pragnieniami człowieka: z pozbawionym jednolitości ludzkim „ja”, z jego osobowością, temperamentem czy stylem życia. „Podobno milionerzy na Zachodzie ubierają się nad wyraz skromnie. (...) Kiedy człowiek może pozwolić sobie na wszystko, czego dusza zapragnie, stać go na luksus chodzenia w starym płaszczu. (...) Moje dwie osobowości skaczą do siebie z pazurami, nie ufam sobie ani innym i dlatego najbardziej lubię stać w długich kolejkach. Lubię być za czyimiś plecami i nie różnić się od innych”.<sup>109</sup> Dostrzegamy tu umasowienie ludzi i wtłoczenie ich w mechanizm standaryzacji. „Nie może przecież taka masa ludzi mylić się jednocześnie. Nie może tracić czasu i cierpliwości na coś niesłusznego” (*Japońska parasolka*, s. 174) – ironizuje pisarka głosem bohatera. *Japońska parasolka* unaocznia brak dostępu w Związku Radzieckim do wielu rzeczy, które na Zachodzie były jedynie dodatkiem do życia, a nie stałym jego elementem. Pogoń za dobrami materialnymi w epoce radzieckiej miała o tyle specyficzny charakter, że pozbawiała ludzi czasu wolnego. Ucieczka w imaginację, marzenie to jedyna forma ukrycia się przed przeciętnością codzienności. Lot z parasolką nad miastem daje większą perspektywę, uwidacznia bezsens systemu państwowego, wprawia w zadumę bohatera. Doskonały obraz socjalistycznej kolejki nakreślił także Władimir Sorokin w swoim utworze *Kolejka*<sup>110</sup>, w którym moglibyśmy znaleźć wiele punktów stycznych z tym niewielkim opowiadaniem Tokariewej. U Sorokina wprawdzie kolejka tętni życiem – ludzie kłócą się, zakochują, plotkują, kolejka u Tokariewej natomiast obserwowana jest z innej

---

<sup>108</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского...*, с. 40.

<sup>109</sup> W. Tokariewa, *Japońska parasolka*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 173–174. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>110</sup> W. Sorokin, *Kolejka*, tłum. I. Lewandowska, Gdańsk 2005.

perspektywy. Jak odmiennie prezentował się w związku z powyższym Kraj Rad na tle krajów zachodnich, może świadczyć opis Davida Remnicka odnoszący się do zmienionej Moskwy lat 90. XX wieku jako do miasta pełnego neonów, billboardów, reklam i wszelkich przejawów komercji i konsumpcjonizmu<sup>111</sup> – zjawisk nieobecnych w czasach radzieckich.

Tokariewa we wczesnej twórczości ukazywała cały ogrom absurdów, balansując gdzieś na granicy magii, fantastyki a realiów życia. Momentami jednak odchodziła od groteskowych, nadnormalnych przedstawień rzeczywistości radzieckiej i prezentowała świat pełen absurdów bez zbędnego kamuflażu. Pisała językiem nieskomplikowanym i wprost, czego przykładem może być utwór *Zły humor*, przedstawiający dzień z życia wykształconej kobiety – doktor nauk, pochodzącej z tzw. dobrej rodziny, która nie potrafi poradzić sobie z wszechogarniającą absurdalnością panującą w Związku Radzieckim. Los nauki radzieckiej, a tym samym jej reprezentantów był szczególnie i zarazem przygnębiający, ponieważ naukowcy „poddani zostali naciskowi ideologicznemu, cenzurze, ograniczaniu wolności badań”.<sup>112</sup> Wielu uczonych wybrało emigrację, uciekając przed bolszewickim terrorem po rewolucji 1917 roku, natomiast ci, którzy zostali, niejednokrotnie byli prześladowani, między innymi z powodu uprawiania dyscyplin uznanych na „nienaukowe” lub „burżuazyjne”. Do tych zakazanych nauk należała genetyka, cybernetyka, teoria względności i psychoanaliza. Andrzej Dudek, analizując zjawisko nauki radzieckiej, stwierdza, że jej funkcjonowanie było zdeterminowane przez czynniki takie jak: „a) upaństwowienie, b) centralizację, c) ideologizację, d) militaryzację, e) izolację od kontaktów z nauką światową”.<sup>113</sup> Przykład bohaterki opowiadania *Zły humor* ilustruje tylko nieznaczny fragment z życia przedstawicielki radzieckiej elity naukowej, jednak odzwierciedla niełatwą egzystencję tych ludzi spowodowaną dużym dysonansem społecznym i brakiem szacunku do inteligencji ze strony statystycznych obywateli. W konfrontacji z prymitywizmem ze strony prostych ludzi w codziennej, prozaicznej sytuacji ta inteligentna, dobrze wychowana kobieta staje się bezradna. Podczas wizyty w szpitalu, w którym była wraz ze swoimi córkami, gubi numererek do szatni i od tego momentu rozpoczyna się cała lawina upokorzeń spadających na główną bohaterkę. Odsyłana jest do coraz to nowych

---

<sup>111</sup> Por.: D. Remnick, *Zmartwychwstanie*, tłum. M. Słysz, Warszawa 1997.

<sup>112</sup> A. Dudek, *Nauka rosyjska*, [w:] *Rosjoznawstwo...*, s. 373.

<sup>113</sup> Ibidem, s. 375. O nauce radzieckiej do początku lat 40. XX wieku zob. także: T. Nasierowski, *Iwan Pietrowicz Pawłow. Nauka sowiecka w okowach stalinizmu*, Warszawa 2002.

osób, co momentami przypomina *Proces* Franza Kafki, a także koresponduje z opowiadaniem Michaiła Zoszczenki *Łaźnia (Баня)*.<sup>114</sup> Niedorzeczność sytuacji wytworzonej przez personel szpitala jest tak niewspółmierna do zgubienia zwykłego numerka do szatni, że wydaje się jak najbardziej logiczne, że takie zdarzenie w ogóle nie powinno mieć miejsca. Ciekawy jest także początkowy brak ze strony bohaterki jakiegokolwiek reakcji, która stanowiłaby przeciwwagę dla jej bierności. Bohaterka tylko w wyobraźni potrafi działać, snuje różne wizje i zastanawia się nad tym, co odpowiedziałaby milicji, gdyby została zabrana do aresztu po bójce, w jaką się wdała. Powiedziałaaby, że się nudzi. Nuda jest jednym z wyznaczników radzieckości, podobnie jak marazm, apatia i szarżyzna.<sup>115</sup> Josif Brodski w swej książce *Pochwała nudy (Похвала скуке)* wymienia kilka określeń nudy, takich jak: uprzykrzenie, zniechęcenie, znużenie, chandra, melancholia, marazm, apatia, obojętność, letarg, ospałość, stupor.<sup>116</sup> Bohaterka opowiadania *Zły humor* pozbawiona jest najwyraźniej odpowiedniej dawki wrażeń, jej życie stało się za bardzo przewidywalne, a przez to nudne. Zdobyła wykształcenie, założyła rodzinę, wychowuje dzieci, ma ustabilizowaną egzystencję: „Życie rozpięte jest pomiędzy walką o byt a nudą i są to dwa źródła ludzkiego cierpienia, bo gdy już byt zostanie zapewniony, człowiek pogrąża się w nudzie, której przeciwdziała przy pomocy coraz silniejszych bodźców. Szuka więc zapomnienia od dojmującej pustki i nicości egzystencji, obezwładniającego absurdu i bezsensu istnienia...”.<sup>117</sup> Brodski twierdzi, że „powtarzalność [zdarzeń i sytuacji życiowych – J. M.] jest matką nudy”<sup>118</sup>. Element powtarzalności wpływał z całą pewnością na życie bohaterki *Złego humoru*. Postaci z utworów Tokariewej walczą z różnymi rodzajami nudy, także z jej metafizyczną odmianą, o której Martin Heidegger pisze: „Głębokie znużenie, ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych – sprawiając, że wszystko to po równi staje się nam osobliwie obojętne”.<sup>119</sup>

Kolejnym opowiadaniem potwierdzającym naszą tezę o istnieniu we wczesnej twórczości Tokariewej tematyki absurdu jest utwór *Od ręki nic się nie załatwi (Спазы ничего не добьёшься)*. Jest to obraz radzieckiego systemu urzędniczego w krzywym

<sup>114</sup> Por. M. Zoszczenko, *Łaźnia*, [w:] idem, *Punkt widzenia. Opowiadania i opowieści...*, s. 99–102.

<sup>115</sup> Por. A. Zinowiew, *Poemat o nudzie*, [w:] *Przepastne wyżyny*, s. 469–561. Zob. także: K. Duda, „Przepastne wyżyny” – zagłada rodu ludzkiego, [w:] eadem, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995, s. 129–159.

<sup>116</sup> Zob. J. Brodski, *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996.

<sup>117</sup> J. Marx, *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa 2003, s. 188.

<sup>118</sup> Zob. J. Brodski, *Pochwała nudy...*, s. 87.

<sup>119</sup> M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 123.



zwierciadło i jednocześnie kolejny portret bohatera, który nie czerpie radości z wykonywanej pracy, wręcz przeciwnie – praca przynosi rozgoryczenie i poczucie olbrzymiej straty, jako że w odczuciu bohatera niczego nie da się już zmienić. Józef Smaga potwierdza istniejący wśród ludzi radzieckich brak umiejętności dostrzegania w pracy jakiegokolwiek wartości i z pesymizmem konkluduje: „Mimo zapowiedzi, iż w „wysoko rozwiniętym socjalizmie” praca stanie się „najważniejszą potrzebą człowieka”, przeciętny obywatel pracy nienawidzi, a poczucie beznadziejności topi w alkoholu”.<sup>120</sup> Biurokracja, władza urzędników nad zwykłymi obywatelami, głupota – to tylko niektóre z tematów zawartych w tym opowiadaniu. Główny bohater – Fiedkin, piastujący kierownicze stanowisko w jednym z państwowych urzędów, w pewnym momencie swojego życia uświadamia sobie, że jest głupcem, ponieważ całe lata parął się zajęciem, które nie dawało mu żadnej satysfakcji. Fiedkin na co dzień zajmował się przyjmowaniem oczekujących przed jego biurem ludzi, którzy od lat przychodzili z tymi sami kłopotami i zawsze byli odsyłani, nie zyskując jego poparcia w konkretnej sprawie ani odpowiedniego podpisu – na przykład zezwalającego im na pracę: „Przychodzili tu popychać i przepychać. Niektórzy przepychali już po dwa lata. W pierwszym roku załamywali się i dostawali nawet rozstroju nerwowego, ale już w rok następny wkraczali pogodzeni z losem, a w swojej nie wyjaśnionej sytuacji dostrzegali nawet przyjemne strony”.<sup>121</sup> Pojawia się tu zapewne aluzja do wprowadzonych 15 stycznia 1939 roku „książeczek pracy” – dokumentu, bez którego nie można było otrzymać zatrudnienia.<sup>122</sup> Brak właściwego podpisu w książeczce pracy był problemem między innymi Lesina (innego bohatera tego opowiadania) – od dwóch lat wyczekującego na łaskę władz. W momencie, który mógłby okazać się przełomowym w życiu Fiedkina, są obok niego jego stali petenci. Pojawia się tutaj komizm sytuacyjny i odwrócenie ról postaci, bowiem Lesin jako ten, któremu do tej pory radzono i nad którym Fiedkin górował swoją wysoką urzędniczą pozycją, teraz staje się jego doradcą duchowym i zagrzewa go do walki o ciekawsze życie. Bohaterowi nie udaje się jednak spełnić marzenia i zostać malarzem pokojowym, ponieważ jego przełożeni nie chcą go zwolnić z pracy. Okazuje się, że uległa głupota Fiedkina jest niezbędna do tego, aby system się nie zmienił i żeby wszystko funkcjonowało po starym. Bohater *Od ręki nic*

---

<sup>120</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 247.

<sup>121</sup> W. Tokariewa, *Od ręki nic się nie załatwi*, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 127. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>122</sup> Zob. M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 127.

się nie załatwi dochodzi do smutnego wniosku, że zmarnował swoje życie i utkwiał w sytuacji bez wyjścia. Erich Fromm twierdzi, że „...człowiek współczesny żyje w złudzeniu, iż wie, czego chce, gdy w istocie chce jedynie tego, czego się odeń wymaga. Jest to problem, który gorączkowo usiłujemy ominąć, przyjmując gotowe cele – za własne”.<sup>123</sup> Być może tak samo postąpił Fiedkin, upatrując kilkanaście lat wcześniej w intratnej posiadzie swoją wyśnioną przyszłość, która stała się nieoczekiwanie jego katorgą.

W opowiadaniu *Od ręki nic się nie załatwi* dostrzegamy charakterystyczny dla Tokariewej śmiech przez łzy – z jednej strony satyra na radziecką biurokrację, z drugiej strony przygnębienie. Fiedkin odprawiający od lat ludzi z niezałatwionymi sprawami, sam otrzymał od interesantów następującą poradę: „od ręki nic się nie załatwi”. (*Od ręki nic się nie załatwi*, s. 133) Tokariewa podkreśliła paradoksalność epoki radzieckiej i związanej z nią nietypowości sytuacji: jedni nie mogli pracować, inni zaś nie mogli się zwolnić z pracy. Dewiza, będąca także tytułem utworu, odzwierciedla najbardziej pożądany stan emocjonalny homo sovieticus – uodpornienie, obojętność, przyzwyczajenie i zgodę na zastaną rzeczywistość. Racjonalizmu i logiki nie należało poszukiwać. Bohater utworu *Od ręki nic się nie załatwi* skazany jest w pewnym sensie na śmierć duchową, ale przecież jako człowiek radziecki powinien być przygotowany na to, aby porzucić już wcześniej wszelkie ambicje zrobienia czegoś pożytecznego – tym bardziej twórczego – oraz aby umiał stracić wszystko – także pragnienia, marzenia.<sup>124</sup> Utwór *Od ręki nic się nie załatwi* zbliżony jest nieco do obrazu literackiego naszkicowanego w *Kalosz* (*Ганова*) Michaiła Zoszczenki<sup>125</sup>, w którym pisarz podkreśla sprawne funkcjonowanie radzieckiego aparatu państwowego, a efekt jest równie groteskowy jak u Tokariewej. *Od ręki nic się nie załatwi* pokazuje bezsens i beznadzieję, wywołuje uśmiech, ale i rozczarowanie. Pisarka wyśmiała tu głupotę całego systemu państwowego, który zamiast ułatwiać ludziom życie, tylko je komplikował.

Głowiński pisze, że to Bachtin stworzył podwaliny dla socjologicznej refleksji o grotesce, która należy do kultury niezależnej, wolnej od wpływów dworu lub wszelkiego innego dyktatora (generalnego sekretarza partii komunistycznej czy

---

<sup>123</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności...*, s. 238.

<sup>124</sup> Por. A. Zinowiew, *Poemat o nudzie...*, s. 176–177.

<sup>125</sup> Por. M. Zoszczenko, *Kalosz*, [w:] idem, *Punkt widzenia. Opowiadania i opowieści*, tłum. E. Siemaszkiewicz, S. Pollak, wyboru dokonał A. Drawicz, Warszawa 1985, s. 136–141.

monarchy)<sup>126</sup> i właśnie Tokariewa, przedstawiając sytuacje anormalne, niezwykle, niespodziewane, z jednej strony pokazuje świadomie rzeczywistość radziecką skrywaną za maską absurdu i groteski, a z drugiej poprzez absurdalność wielu sytuacji opisuje „ogólną” codzienność pełną schematów – niezależnie od panującego systemu. Lata 70. XX wieku były czasem wielu prób ukazywania nowej problematyki w ówczesnej literaturze, wprowadzania tematyki obyczajowej do życia bohaterów, a także opisywania codzienności związanej z panującymi wówczas warunkami społecznymi, z dążeniami ludzkimi w rozmaitych sferach życia, wreszcie – z rodziną, tradycją i konwenansami.

Absurd w sztuce wynika „z braku jednolitego systemu zasad rządzących światem przedstawionym i z równoczesnego wprowadzania rozmaitych, często sprzecznych porządków motywacyjnych, np. baśniowego i naturalistycznego, mitologicznego i satyrycznego, psychologicznego i religijnego itd., w rezultacie czego świat groteskowy nie poddaje się logicznej interpretacji”<sup>127</sup>. Biurokracja radziecka – przedstawiona w opowiadaniu *Od ręki nic się nie załatwi* – niewątpliwie może wydawać się absurdalna, podobnie jak wiele innych zjawisk, które opiszemy w kolejnych rozdziałach niniejszej pracy, jednak absurd to czasami także głębsze pojęcie przenoszące naszą uwagę w stronę filozofii egzystencjalnej i wieloaspektowej relacji człowiek–świat–absurd. Od najdawniejszych czasów próbujemy odpowiedzieć na pytanie o sens istnienia w otaczającym nas świecie i nieuchronnie naszym poszukiwaniom towarzyszy poczucie absurdu. Współczesność wraz z gwałtownymi przeobrażeniami społecznymi, postępem technologicznym, wszechobecnością środków masowej komunikacji może wprowadzać w codzienne życie człowieka dodatkową niepewność, mocniej – niż dawniej – odczuwalne poczucie zagubienia, rozdarcia, rozdrażnienia i dezorientacji. Absurdalność naszego istnienia tym bardziej przybiera na sile, jeśli zrozumiemy metaforę zawartą w micie Syzyfa. Jeden z głównych teoretyków XX-wiecznego absurdu – Albert Camus – jest zdania, że: „Poczucie absurdalności może porazić byle jakiego człowieka na zakręcie byle jakiej ulicy. Jako takie, w swej rozpaczliwej nagości, w swym świetle bez blasku, jest niepochwytne”<sup>128</sup>.

Wydawać się może, że filozoficzne rozważania na temat istnienia człowieka w świecie nie dotyczą literatury popularnej i „lekkiej” prozy Tokariewej, jednak treści,

---

<sup>126</sup> Por. M. Głowiński, *Groteska...*, s. 13.

<sup>127</sup> A. Okopień-Sławińska, hasło: Groteska, [w:] *Słownik terminów...*, s. 188.

<sup>128</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004, s. 72.

które zaprezentujemy, mają charakter uniwersalny i bynajmniej nie odnoszą się tylko do wielkich dylematów występujących w literaturze wysokiej. Wpływy filozofii egzystencjalnej są obecne w twórczości Tokariewej, dlatego swoją uwagę chcielibyśmy skupić jedynie na moment na filozoficznej myśli Camusa, której on sam nie nazywał „filozofią absurdu”, a raczej opisem „wrażliwości absurdalnej” i „duchowego cierpienia”.<sup>129</sup> Camus uważał, że każdy człowiek w pewnym momencie swojego życia, podczas podejmowania codziennych, zwyczajnych działań, może zetknąć się z absurdem. Dzieje się tak zwykle na skutek tego, że człowiek pragnie poznać i zrozumieć świat oraz nadać mu jakiś ład, pewną przejrzystość i przewidywalność, natomiast świat ze swej natury nie jest rozumny i nie chce podporządkować się człowiekowi i udzielić mu odpowiedzi na pytanie o sens istnienia. Tutaj właśnie pojawia się absurd, który według Camusa nie tkwi bezpośrednio w człowieku ani w świecie, lecz rodzi się z konfrontacji i konfliktu pomiędzy człowiekiem a światem. Istota ludzka nie może żyć poza światem, ale skoro ten nie chce się „oswoić”, nie daje się „ujarzmzić”, to człowiek staje się obcy w jedynej przestrzeni, w której jego egzystencja jest możliwa. Istnieje jeszcze inne niebezpieczeństwo, sprawiające, że poczucie absurdu się pogłębia, a jest nim wiara w jakiś inny, „pozaziemski” świat.

Interpretacja mitu Syzyfa przez Camusa jest wielką metaforą ludzkiej egzystencji. Uwidoczniony zostaje los człowieka, na który on sam nie ma wpływu. Podobnie jak Syzyf wtaczający bez końca pod górę głaz, człowiek jest świadomy wykonywania pewnych codziennych czynności, ale nie jest świadom beznadziejności swoich działań i tego, że spełnienie człowieka nie jest możliwe. W codziennym życiu – pośród wielu obowiązków, a także występowania różnych problemów, jesteśmy zajęci innymi sprawami i nie zwracamy uwagi na absurdalność naszego istnienia. Bywa jednak tak, że niektórzy zetkną się – w sensie przenośnym – z mitem Syzyfa i zrozumieją go. Wtedy pojawi się niepokój, niepewność życia i paradoksalna pewność śmierci. „Życie (wtaczanie głazu na szczyt góry) nie oznacza rozpacz (Syzyf wszak nie rozpaczał), ale raczej wieczną refleksję, poszukiwanie, choć z wielkim trudem, momentów dobrych, a nawet szczęśliwych, usunięcie z pola widzenia możliwości osiągnięcia błogostanu. Błogostan dobry jest bowiem jako marzenie majaczące gdzieś w oddali, ale nigdy jako stan osiągnięty”<sup>130</sup> – pisze Katarzyna Duda. Ludzie mogą zauważyć i odczuć absurd z kilku powodów, na przykład: 1) ze znużenia

---

<sup>129</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>130</sup> K. Duda, *Andriej Amalrik – rosyjski dysydent*, Kraków 2010, s. 68.

dotychczasowym życiem, 2) z braku szczęścia – mimo licznych poszukiwań i zaufania do czasu, że jednak kiedyś to szczęście nadejdzie, 3) z dziwności lub obcości przedmiotów i rzeczy materialnych, 4) z kontaktu z innymi ludźmi, a także 5) z „kontaktem” ze śmiercią, która przypomina tylko o beznadziejności i daremności ludzkiego życia.<sup>131</sup> Camus twierdzi, że najważniejsza jest walka z absurdem, bunt przeciwko niemu, wyrażenie swej niezgody na absurdalność świata.

W odniesieniu do powyższych rozważań warto podkreślić, że groteska może wyrażać całą różnorodność postaw – na przykład filozoficznych lub ideowych, a absurd może stać się narzędziem filozoficznej penetracji rzeczywistości. Myśliciele, których wpisać możemy w nurt filozofii egzystencjalnej, a także pisarze-egzystencjaliści w swych rozważaniach niejednokrotnie podejmowali kwestie bezsensownego istnienia człowieka – skazanego zarówno na wolność, której sam nie potrafi pojąć, jak i na porażkę w dążeniu do uchwycenia sensu życia. W związku z tym człowiek jawi się nam jako istota wiecznie zmagająca się z otaczającym światem. Egzystencjaliści często utożsamiali absurd z takimi pojęciami jak: „paradoks” czy „nonsens” i traktowali je synonimicznie. Literackie obrazy Tokariewej to między innymi absurdalne, groteskowe ujęcia życia ludzi mieszkających w Związku Radzieckim. W utworach Tokariewej spotykamy bohaterów, którzy, zdając sobie sprawę z absurdalności własnej egzystencji, przekraczają bariery świadomości, buntują się w imię autentycznych relacji między ludźmi, wyrażając w ten sposób niezwykłą moc ludzką. Pośród wielu wybitnych pisarzy rosyjskich moglibyśmy znaleźć tych, którzy w sposób szczególny zapisali się na kartach historii literatury jako ci biegle i sprawnie operujący groteską, jednak nie ulega wątpliwości – podczas analizy twórczości Tokariewej – że i ją możemy zaliczyć do grona autorów wykorzystujących w swych utworach groteskę, absurd, ironię. Późniejsza twórczość pisarki, w której również niejednokrotnie dostrzegamy paradoksalność rzeczywistości radzieckiej i rosyjskiej jest już utożsamiana z innymi nurtami literackimi, takimi jak: „proza miejska”, „mały realizm” czy szeroko rozumiana literatura popularna, kojarzona często także z „literaturą kobiecą”.

Tę szeroką kategorię estetyczną, jaką jest groteska, możemy zatem spotkać w dziełach z różnych dziedzin sztuki, a przejawia się ona między innymi „w takim ukształtowaniu elementów utworu, że jest on odbierany jako absurdalny w zestawieniu z rzeczywistością i rządzącymi nią prawami empirycznymi, psychologicznymi itd. i/lub

---

<sup>131</sup> R. Mordarski, *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Bydgoszcz 1999, s. 40–42.

niespójny pod względem wzajemnego stosunku do siebie elementów świata przedstawionego”.<sup>132</sup> Absurd występujący w utworach Tokariewej polega zazwyczaj na wprowadzeniu elementów fantastyki, niezwykłości do szarego świata radzieckiego. Absurdalność jednak może przejawiać się także podczas tworzenia opisów karykaturalnych, wynaturzonych, pełnych brzydoty. U Tokariewej ponadto możemy dostrzec niezwykle kontrast pomiędzy dwiema realnościami – autentyczną a absurdalną – które z jednej strony są przeciwstawne, z drugiej współgrają ze sobą w taki sposób, jakby rzeczy, zjawiska – nawet te najbardziej nieprawdopodobne – były czymś zwyczajnym. To mieszanie nastrojów, przenikanie się światów, ukazywanie skrajnych sytuacji jest również cechą charakterystyczną groteski, która wprowadza fantastykę „w sytuacje poza tym traktowane niezwykle werystycznie (prawdopodobnie) i szczegółowo”<sup>133</sup>, ponadto groteska polega „na ukazywaniu zachowań ludzkich nieodpowiednich do sytuacji, machinalnych lub nieoczekiwanych”<sup>134</sup>. Dokonując próby określenia „realizmu groteskowego” na przykładzie twórczości Tokariewej, nazwalibyśmy go groteskowym ujęciem świata realnego, w którym niemożliwe istnieje na równi z możliwym. Autentyczna rzeczywistość przesiąknięta jest magiczną, nieprawdopodobną atmosferą pełną wielu niedorzeczności, a ta niezwykle aura tylko czeka na swoje spełnienie i zaistnienie w równoległym świecie prawdziwych ludzi, faktycznych zjawisk i normalnych sytuacji. Istotną rolę odgrywa tu także element gry i zabawy (bowiem groteska to gra z absurdem) oraz interpretator, który będzie w stanie dostrzec ów paradoks.<sup>135</sup>

Stwierdziliśmy już, że tworzenie na kartach książek świata za pomocą absurdu mogło być oceną społeczeństwa radzieckiego pogrążonego w chaosie czasów radzieckich, mogło być odpowiedzią na niejasny, nieakceptowany przez wielu ludzi, pełen niedomówień porządek społeczny, ale dodatkowo stwarzało pisarce możliwość szukania nowych znaczeń i reinterpretowania kategorii moralnych. Pośród bajkowych wizji związanych z utworami, w których mogliśmy znaleźć i czapkę niewidkę, i lot nad ziemią człowieka unoszącego się za pomocą japońskiego parasola, nieoczekiwany pobyt mężczyzny w klatce z niedźwiedziem himalajskim, zetknęliśmy się także z ukrytą wizją prawdziwej rzeczywistości radzieckiej.

---

<sup>132</sup> S. Jaworski, *Terminy literackie. Słownik szkolny*, Warszawa 1990, s. 56.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>135</sup> Osoba interpretująca rzeczywistość absurdalną potwierdza istnienie absurdu lub jego brak. Absurd istnieje tylko wówczas, gdy ktoś go dostrzeże. Zob. np.: W. Supa, *Термины «абсурд», «парадокс», «нонсенс» в контексте теории сатиры и гротеска*, „Studia Wschodniosłowiańskie”, t. 11, Białystok 2012, s. 99–126.

## Rozdział 2. Beletrystyczny obraz codzienności radzieckiej w dwóch odsłonach

W niniejszym rozdziale zajmiemy się dwiema odsłonami twórczości Tokariewej przypadającymi na koniec lat 70. i lata 80. XX wieku. Wyznaczona przez nas granica czasowa jest bardzo płynna, dlatego że utwory Tokariewej nie zmieniały się radykalnie, a stopniowo. Utwory z tego okresu przedstawiają rzeczywistość radziecką w bardziej realistyczny sposób, odbiegający od fantastyczno-realistycznych wizji z lat 60. XX wieku. Elementem spajającym wczesny okres pisarstwa Tokariewej z późniejszymi utworami jest kreacja świata przedstawionego osadzonego w szeroko pojętej codzienności. Autorka pochyła się nad powszednimi kłopotami mieszkańców Związku Radzieckiego, wykorzystuje całą mnogość problemów trapiących ówczesnych ludzi do prezentacji ich życia, a akcję utworów umiejscawia właśnie pośród zdarzeń codzienności. Wspomniane przez nas już wcześniej dwa nurty: „proza miejska” oraz nurt „małego realizmu” (ich określenia mają charakter czysto umowny) mają ze sobą wiele wspólnego, bowiem opisują powszedniość egzystencji człowieka wraz z codziennymi ludzkimi zmartwieniami, kłopotami, pragnieniami i radościami. „Proza miejska” sytuuje swojego bohatera w wielkim mieście – najczęściej w Moskwie lub w Leningradzie – a głównym bodźcem dla powstania tego nurtu były procesy migracyjne, natomiast „mały realizm” można odnieść do twórczości pisarzy radzieckich lat 70. XX wieku wykorzystujących w swych utworach tematy związane z obyczajowością, jednak – idąc w ślad za Florianem Nieuważnym<sup>1</sup>, który termin ten zaczerpnął z polskiego gruntu literackiego (o czym będzie mowa dalej) – my zajmiemy się nim jako przejawem szeroko rozumianej „kobiecości” w literaturze rosyjskiej.

Dokonując analizy i interpretacji utworów Tokariewej, odniesiemy zaprezentowaną przez nas we *Wstępie* kategorię codzienności do konkretnego etapu twórczego. W *Rozdziale pierwszym* wyróżniliśmy groteskę i absurd jako cechy szczególnie zauważalne w pierwszym okresie twórczości Tokariewej. Zmaganie się człowieka z absurdalnością – w sensie filozoficznym, ale i potocznym – możemy także

---

<sup>1</sup> F. Nieuważny, *Literatura epoki застою. Problematyka ogólna*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 2002, s. 476–477.

potraktować jako część naszego codziennego życia. Henri Léfèbvre – francuski socjolog – pisał: „Podstawowy fakt to to, że wszystko wywodzi się z życia codziennego, które z kolei stanowi przejaw wszystkiego”<sup>2</sup>. Do zbadania zjawiska codzienności natomiast posłużymy się między innymi metodą socjologiczną lub ściślej – metodą socjoantropologiczną. Dzisiejszy świat umożliwia bowiem potencjalnemu badaczowi kultury spojrzenie na otaczającą go rzeczywistość z wielu perspektyw. Na skutek globalizacji zatracone zostały oczywiste wyróżniki pomiędzy tym, co moglibyśmy nazwać czymś „bliskim” i jednocześnie „znanym” a „dalekim” i równocześnie „obcym”. Zbliżenie dwóch dyscyplin naukowych: socjologii – badającej funkcjonowanie i przeobrażenia społeczeństwa oraz kulturę, wartości i wierzenia jako pochodne systemu społecznego – oraz antropologii – skupiającej się na przeszłości i inności kulturowej oraz na indywidualnych, autonomicznych przejawach kultury – staje się jak najbardziej naturalne. Socjolog, badając własne społeczeństwo, swoją uwagę przenosi teraz niejednokrotnie na inne grupy społeczne, spoza jego obszaru kulturowego, a także na zjawiska, które są wytworem nowoczesności i śmiało można by nazwać je „obcym światem”, ponadto skupia się także na tym, co jednostkowe, subiektywne, porównuje wiele aspektów społecznych w kontekście na przykład kilku narodów, natomiast antropolog zauważa, że to, co dawniej było dalekie, obce, inne, nieznanne, dzisiaj przeniesione zostaje do „bliższej” perspektywy badawczej. Mając na myśli metodę socjoantropologiczną będziemy zatem poszukiwać nie tylko wyznaczników charakteryzujących konkretną kulturę – w naszym przypadku rosyjską – będziemy starali się odnaleźć także wartości ponadkulturowe, uniwersalne, wspólne wszystkim ludziom. Aspekt pewnej „uniwersalności” dostrzegalnej w utworach Wiktorii Tokariewej jest jedną z ważniejszych cech wpływających na fenomen popularności jej twórczości przez ponad pół wieku.

Wiedza społeczna dostarcza nam wielu ciekawych i cennych informacji, a także konkretne fakty i dane o naszym życiu i zachodzących w nim zjawiskach. Z wybiórczej, nieuporządkowanej wiedzy lub często nawet nieuświadomionej, choć opartej na naszych własnych doświadczeniach, socjologia formułuje wiedzę uporządkowaną. Świat, który kreowany jest na kartach dzieł literackich, czy w ogóle w sztuce, niesie ze sobą ogrom możliwości interpretacyjnych odnoszących się do poszczególnych bohaterów, którzy wpisani zostają w otaczającą ich codzienną rzeczywistość, a sytuacje,

---

<sup>2</sup> H. Léfèbvre, cyt. za: P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Kraków 2008, s. 26.



w jakich są przedstawiani, pozwalają zauważyć przeciętnemu odbiorcy tekstu podobieństwo do jego własnych codziennych spraw i problemów. Ponieważ definicja „życia codziennego” nie jest do końca jednoznaczna, a prób określenia tego terminu było bardzo wiele – wśród badaczy reprezentujących różne dyscypliny naukowe – w naszej interpretacji utworów Tokariewej będziemy posługiwać się także opracowaniami z dziedziny historii, psychologii, kulturoznawstwa i literaturoznawstwa. „Trzeba przyznać, że ogarnianie przez „życie codzienne” bardzo różnych zjawisk i bardzo szerokich pól utrudnia niezwykle zabiegi teoretyczne i definicyjne. „Życie codzienne” to wszak i kwestia warunków egzystencji, warunków i metod pracy, konsumpcji we wszystkich jej przejawach (odzież, wyposażenie mieszkań, budownictwo, pożywienie, itd.), dziejów rodziny, położenia kobiet i dzieci, sytuacji ludzi starych, chorych, całej sfery życia seksualnego i rozrodczości, momentów przełomowych egzystencji takich jak narodziny, małżeństwo, śmierć i pogrzeb, rozmiarów i sposobów zagospodarowania wolnego czasu, obyczajów, wierzeń, poglądów, całej mentalności wreszcie”<sup>3</sup> – pisze Maria Bogucka. Podczas prezentacji utworów Tokariewej za każdym razem mamy przed oczami ogół zjawisk, które stanowią o życiu człowieka w otaczającej go rzeczywistości, a zatem podejście interdyscyplinarne – co zaznaczyliśmy już we *Wstępie* – wydaje się uzasadnione.

## **2.1. „Proza miejska” – obraz codziennego życia mieszkańców Związku Radzieckiego**

Życie codzienne to całokształt naszej aktywności, w skład której wchodzi tak samo życie odświętne, praktyki religijne, magiczne, uroczyste, podniosłe, jak i zakupy w sklepie, obiad czy mecz piłkarski, życie codzienne to nie tylko życie „prywatne”, ale i publiczna sfera naszej działalności, życie codzienne nie jest także przeciwstawne elitarnemu, ponadto kategoria ta przebiega w poprzek przedziałów klasowych.<sup>4</sup> Swietłana Wojm codzienność opisuje następująco: „Повседневное – это наше хорошо забытое настоящее. Это всё то, что избегает анализа, не требует рефлексии и раздумья, а как бы само собой разумеется”.<sup>5</sup> Piotr Sztompka uważa podobnie:

---

<sup>3</sup> M. Bogucka, *Życie codzienne – spory wokół profilu badań i definicji*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej 1996, nr 3, s. 251–252.

<sup>4</sup> Por. P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 24.

<sup>5</sup> С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 10.

„Życie codzienne to najbardziej oczywista, obecna w bezpośrednim doświadczeniu, najbardziej realna, przemożnie narzucająca się naszej percepcji forma bytu.”<sup>6</sup> Wojciech Kędzierzawski dodaje, że „najistotniejszą cechą codzienności jest to, że przyjmowana jest ona bez zastrzeżeń i traktowana jako rzeczywistość sama w sobie”<sup>7</sup>. Na kategorię życia codziennego wpływają następujące czynniki: to, że życie to zawsze życie z innymi, w obecności innych, to także zdarzenia powtarzalne, przybierające często formy rytualne, wykonywane według „bezrefleksyjnie realizowanego scenariusza”, angażujące również naszą cielesność wraz z ograniczeniami biologicznymi, zlokalizowane w konkretnej przestrzeni decydującej o jego treści i charakterze, życie codzienne ponadto odznacza się pewną trwałością (ramy czasowe – krótsze lub dłuższe), ma często charakter automatyczny, ale też nacechowane jest spontanicznością.<sup>8</sup> Bezrefleksyjne działania, powtarzalność, szarość i monotonia – to cechy pojawiające się w definicjach licznej grupy badaczy zagadnienia „życia codziennego”.<sup>9</sup>

Odnosząc teorię o życiu codziennym do konkretnych utworów Wiktorii Tokariewej, stwierdzamy, że cała jej twórczość – mimo wyróżnienia pewnych charakterystycznych okresów – czerpie z codzienności, jest w nią wtopiona. Nurt „prozy miejskiej” jako jedna z głównych tendencji literackich lat 70. i 80. XX wieku, powstały na skutek procesów migracyjnych lat 60. i 70. XX wieku prezentuje życie ówczesnych obywateli – przesiedleńców: „жизнь новых горожан-переселенцев, в частности так называемых лимитчиков, предоставляла писателям широкие возможности для художественного исследования новых областей человеческого бытия”.<sup>10</sup> Migracje ludności ze wsi do miast zaczęły się w Rosji we wczesnym okresie kapitalizmu w tym kraju, czyli w końcu XIX i początku XX wieku. „Potężne migracje do miast nastąpiły dopiero w latach międzywojennych, w okresie forsownej industrializacji. W latach 1926–1930 liczba ludności miejskiej w Związku Radzieckim wzrosła przeszło dwukrotnie, było to tempo bezprecedensowe, nie mające też analogii w żadnym z okresów późniejszych”<sup>11</sup> – pisze Andrzej Maryański. Takie tempo

<sup>6</sup> P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 25.

<sup>7</sup> W. Kędzierzawski, *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Opole 2009, s. 20.

<sup>8</sup> Por. P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 24–25.

<sup>9</sup> Zob. M. Bogucka, *Życie codzienne – spory...*, s. 248–249.

<sup>10</sup> *Городская проза в русской литературе*, [on-line:] [http://tineydggers.at.ua/blog/gorodskaja\\_proza\\_v\\_russkoj\\_literature/2010-03-03-727](http://tineydggers.at.ua/blog/gorodskaja_proza_v_russkoj_literature/2010-03-03-727), [data ostatniego dostępu: 23.06.2010].

<sup>11</sup> A. Maryański, *Migracje w świecie*, Warszawa 1984, s. 164.

zaostrzyło wówczas problemy żywnościowe i mieszkaniowe. W okresie odbudowy powojennej w dalszym ciągu przemieszczano się na wschód, jednak wewnątrz kontynentu europejskiego również obserwowano procesy przepływu ludności do miast i okręgów przemysłowych: Moskwy, Leningradu, Kijowa, Zagłębia Donieckiego. Interesujący nas okres lat 60. i 70. XX wieku w europejskiej części Związku Radzieckiego to także napływ ludności do największych miast: Moskwy, Leningradu, Kijowa. Choć tempo napływu maleje w tym okresie, to „... w latach 1970–1979 ze wsi do miast przewędrowało około 15 mln ludzi”<sup>12</sup>. Taka liczba przesiedleńców nie mogła pozostać niezauważona przez pisarzy opisujących otaczającą ich rzeczywistość.

Sam termin „prozy miejskiej” – jak pisze Nieuważny – jest „wysoce umowny, jednak przyjęty w krytyce literackiej omawianego okresu”.<sup>13</sup> Zjawisko migracji – mające największy wpływ na rozkwit tego rodzaju literatury – nie było wówczas czymś nowym dla społeczeństwa radzieckiego, ponieważ skłonność narodu rosyjskiego do poszerzania swojego terytorium istniała w świadomości ludzi od najdawniejszych czasów i związana była z dążeniami imperialnymi<sup>14</sup> oraz opanowywaniem coraz to nowych terenów, które należało zasiedlać. W różnych momentach w dziejach historii Rosji i Związku Radzieckiego migracja przybierała inny charakter. Ogromne terytorium rosyjskie – za sprawą podbojów – powodowało migracje ludności z centrum na tereny kresowe (Kaukaz, Ural, Syberia). Początki planowych procesów migracyjnych miały miejsce w carskiej Rosji za panowania Aleksandra II i były związane z chłopską reformą agrarną. Wówczas tłum ludzi przesiedlił się na terytorium Syberii, a spis powszechny ludności rosyjskiej z 1887 roku pokazał, że 14,6 % ludzi żyje poza miejscem swojego urodzenia.<sup>15</sup> Koniec XIX wieku i początek XX zintensyfikował procesy migracyjne, a główną ich przyczyną była urbanizacja, która sprawiała, że ludność emigrowała ze wsi do większych miast (emigracja zarobkowa). Duży odsetek przesiedleń stanowili również katorżnicy, którzy byli wysyłani do syberyjskich kolonii karnych na zsyłkę jako przestępcy, przeciwnicy polityczni, wśród tych osób znajdowali się także Polacy walczący o niepodległość (emigracja przymusowa). W czasach radzieckich procesy migracyjne zostały zwiększone za sprawą industrializacji i budowy

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>13</sup> F. Nieuważny, *Literatura epoki застою*, s. 486.

<sup>14</sup> Zob. szerzej: J. Mirońska, *Rosyjska idea państwa-Imperium na przykładzie literatury popularnej. Twórczość Wiktorii Tokariewej*, [w:] *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, pod red. A. Dudka, Kraków 2010, s. 203–211.

<sup>15</sup> Пор. Ж. А. Зайончковская, *Миграция населения*, [w:] *Новая российская энциклопедия в 12 томах*, под ред. А. Д. Некипелова, Москва 2004, s. 175.

nowych szlaków komunikacyjnych. Z europejskiej części ZSRR na Wschód emigrowali ludzie aż do połowy lat 70. XX wieku. W połowie lat 70. rozpoczął się proces odwrotny – zaczęto przemieszczać się do centrum – do Moskwy i Petersburga, jako że brakowało ludzi do pracy. Od 1975 roku migracja w Związku Radzieckim była ważniejszym niż przyrost naturalny czynnikiem demograficznym. Oprócz migracji wewnętrznych coraz częstsze w tym czasie były również ucieczki z kraju na Zachód i dotyczyły one głównie wybitnych artystów, sportowców, dyplomatów i uczonych.<sup>16</sup> Na procesy migracyjne wpływały fakty polityczne, jak na przykład w późniejszych latach – rozpad Związku Radzieckiego, przyczyny ekonomiczne, cywilizacyjne, religijne.<sup>17</sup>

Temat związany z życiem w mieście był obecny już wcześniej w literaturze rosyjskiej, między innymi w twórczości Fiodora Dostojewskiego, Antona Czechowa, Mikołaja Gogola, Michaiła Bułhakowa, Maksyma Gorkiego, jednak samo pojęcie „proza miejska” odnosi się do tych pisarzy, którzy tworzyli właśnie w latach 70. i 80. XX wieku. Prozę lat 60.–80. XX wieku Nieuważny nazywa prozą rozrachunku moralnego i wymienia w niej: pisarstwo batalistyczne, prozę wiejską i prozę miejską. Według autora, pisarze w tym okresie pełnili w życiu kraju rolę „sumienia narodu”: „Okres ten – wbrew zamierzeniom ówczesnych władz – charakteryzuje się wzrostem rozpoznania przez pisarzy i czytelników sytuacji kraju i literatury. Przeżyte doświadczenia uświadomiły jednym i drugiem, że żyją w warunkach systemu totalitarnego, którego ideałem jest koncentracyjna formuła świata”.<sup>18</sup> Utwory tworzone przez prozaików-urbanistów były mniej jednorodne i monotematyczne niż te zaliczane do nurtu „prozy wiejskiej”. „Proza „wiejska” rozwinęła się na fali przemian politycznych epoki Chruszczowa i szybko stała się jednym z najważniejszych zjawisk literackich. W tym okresie władze pozwoliły zaistnieć w oficjalnym obiegu wielu pisarzom, którzy w swojej twórczości ukazywali prawdziwe oblicze systemu komunistycznego i piętnowali stalinizm”<sup>19</sup> – pisze Aleksander Wawrzyńczak. Mowa tu między innymi o Aleksandrze Sołżenicynie i *Jednym dniu Iwana Denisowicza* (*Один день Ивана Денисовича*, 1962). Utwory, wpisujące się w nurt „prozy miejskiej”, jak i

---

<sup>16</sup> Zob. szerzej: J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 255–256.

<sup>17</sup> Zob. także: J. Mirońska, *Rosja na rozdrożu. „Miłość na całe życie” Wiktorii Tokariowej jako zapis doświadczeń imigrantów po rozpadzie Związku Radzieckiego*, [w:] *Droga w języku i kulturze*, pod red. J. Adamowskiego i K. Smyk, Lublin 2012, s. 185–195.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 479.

<sup>19</sup> A. Wawrzyńczak, *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu „wiejskiego”. Wasilij Bielow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin*, Kraków 2005, s. 7.

nurt „prozy wiejskiej” (reprezentowany między innymi przez Walentina Rasputina, Wasilija Bielowa, Władimira Liczutina, Wiktora Astafjewa czy Wasilija Szukszyna), wyrażały niepokoje moralne społeczeństwa radzieckiego, niosły ze sobą ważne myśli, zachowując przy tym „dość krytyczny dystans wobec rzeczywistości komunistycznej”<sup>20</sup>, mimo przynależności do literatury oficjalnej.

Proza Wiktorii Tokariowej często określana jest właśnie mianem „prozy miejskiej”, a ogólnymi wyróżnikami klasyfikującymi jej utwory do tego nurtu mogą być: stosowanie przez nią krótkiej formy prozatorskiej, główny bohater to bardzo często rosyjski inteligent, prawie zawsze zamieszkujący Moskwę (czasem Leningrad), dystans do kreowanych postaci, ironia, przedstawianie codziennych, zwyczajnych zjawisk i sytuacji – ludzi w pracy, w szkole, w sklepie, na spacerze, w kinie. Oto niektóre z wyróżników wpisujących ją w nurt „prozy miejskiej”: „Виктория Токарева. Писательница, чье имя стало для нескольких поколений читателей своеобразным символом современной "городской прозы"”<sup>21</sup> lub „Несмотря на то, что Виктория Токарева - городская писательница, тема ее рассказов отчетливо перекликалась с темой Шукшина: "что с нами происходит?". На городском материале (...) она говорила о самых серьезных проблемах своего поколения. В ее рассказах и повестях, которые создавались в то время, когда общественное официально котировалось выше личного, находилось место всему: любви, дружбе, боли, грусти, нежности, одиночеству и еще очень многому, без чего невозможна жизнь каждого человека.”<sup>22</sup>, a także „современная писательница «городской прозы» (...) На страницах этих книг – герои, в которых мы можем увидеть себя, современных людей; незначимые события; крыши домов; такие разные, но в то же время одинаковые города”<sup>23</sup>, wreszcie: „Мама городской ироничной прозы Виктория Токарева”<sup>24</sup>.

Marina Sieliemieniewa pisze: „Городская проза второй половины XX в. в отечественном литературоведении и литературной критике 1970-1980-х гг. традиционно рассматривалась как бытовая проза [...], литература с доминантой бытового сюжета (...), «пласт литературы, в которой через подробнейший быт

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Zapowiedź jednej z książek Tokariowej; Виктория Токарева, *Этот лучший из миров*, [on-line] <http://www.livelib.ru/book/1000113624>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

<sup>22</sup> *Виктория Токарева. Биография*, [on-line:] <http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

<sup>23</sup> И. Яковлева, *В. Токарева. День без вранья*, [on-line] <http://www.noezis.com/kniga/tokareva-day-without-lies>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

<sup>24</sup> <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>, [data ostatniego dostępu: 20.09.2012].

показано отступление человека от нравственных принципов нашего общества» (...), которая закономерно переходит «от эмоционального отклика на бытовое неблагополучие к раздумьям о перспективах личностного развития современного человека, его духовно-нравственного роста» (...).<sup>25</sup> Procesy migracyjne sprawiły, że w centrum zainteresowania twórców, jak i samych czytelników znalazło się życie nowo przybyłych do wielkich miast mieszkańców-przesiedleńców, zwanych także „limitczikami” („лимитчики”). Dla wielu pisarzy problematyka związana z sytuacją imigrantów stała się główną cechą wyróżniającą ich pisarstwo, temat ten pozwolił autorom „prozy miejskiej” odkrywać nowe obszary ludzkiego bytu.

Rosyjski „byt” to „całość warunków egzystencji”<sup>26</sup>, to: życie prywatne, domowe, codzienne relacje międzyludzkie, stosunki rodzinne, narodziny człowieka, śmierć, choroby, praca, miłość, ludzkie emocje i uczucia. Jurij Trifonow – główny przedstawiciel „prozy miejskiej”, zwany także „Kolumbem prozy miejskiej” – pisze, że „byt to wielka rzecz. Nie powinno się o nim mówić z pogardą, jako o czymś nikczemnym, niegodnym literatury. Wszak „byt” to życie codzienne – doświadczenie życiowe, w którym przejawia się i sprawdza cała nasza moralność”.<sup>27</sup> Swietłana Bojm „byt” w sensie ogólnym łączy z zamieszkiwaniem człowieka w świecie i oswojeniem przez niego otaczającej go przestrzeni.<sup>28</sup> Pisarze-urbaniści właśnie za pomocą kategorii „bytu”<sup>29</sup> zaczęli rozpatrywać w swych utworach najistotniejsze sprawy ludzkiej codzienności, powszedniości.

---

<sup>25</sup> М. В. Селеменова, *Поэтика повседневности в городской прозе Ю.В. Трифонова*, „Известия Уральского государственного университета” 2008, nr 59, [on-line:] [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059\(01\\_16-2008\)&xsl=showArticle.xslt&id=a19&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059(01_16-2008)&xsl=showArticle.xslt&id=a19&doc=../content.jsp), [data ostatniego dostępu: 25.11.2012].

<sup>26</sup> G. Poręba, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*, Katowice 1996, s. 375.

<sup>27</sup> J. Trifonow, cyt. za: A. Drawicz, *Pożegnanie z Trifonowem*, [w:] *Spór o Rosję*, Warszawa 1992, s. 252.

<sup>28</sup> Пор. С. Бойм, *Мифология быта*, [в:] *Общие места...*, с. 45–158.

<sup>29</sup> Byt z punktu widzenia filozofii zaś jest podstawowym pojęciem ontologicznym związanym z badaniami nad strukturą rzeczywistości. W historii filozofii znajdziemy wiele odmiennych spojrzeń na pojęcie bytu. Parmenides, który po raz pierwszy w filozofii greckiej spoglądał na byt z tak dużą uwagą, stwierdził, że „byt jest, a niebytu nie ma” (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1, Warszawa 1948, s. 34). Byt według niego nie ma początku, jest wieczny, ciągły, niepodzielny, niezmienny, stały i jeden. Współczesny mu Heraklit uważał natomiast, że byt jest zmienny i różnorodny. Władysław Tatarkiewicz pisze: „Bezprzedmiotowym stawał się spór, czy byt jest zmienny, czy niezmienny, jest bowiem częściowo zmienny, a częściowo niezmienny; rzeczy są zmienne, a idee niezienne” (ibidem, s. 106). I tak właśnie Platon w swojej nauce o ideach nadał bytowi nowy dualistyczny rodzaj i podzielił świat na byty niezienne i wieczne, istniejące idealnie oraz na byty umieszczone w czasie i przestrzeni – byty zmienne, przemijające, nieustannie stające się, które nie istnieją w prawdziwym sensie tego słowa. Znacznie późniejszy pogląd filozoficzny Georga Wilhelma Friedricha Hegla, twórcy nowoczesnego systemu idealistycznego, opierał się na tym, że „składnikiem bytu jest to samo, co jest składnikiem myśli logicznej: pojęcie. I ogólność, stanowiącą istotę pojęć, stanowi również istotę bytu; wszystko zaś, co jednostkowe, jest jedynie jego wtórnym przejawem” (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia nowożytna do roku 1830*, t. 2, Warszawa 1947, s. 295). Ponadto

Miejską prozę Trifonowa „... следует рассматривать не посредством автономного анализа «быта» или «бытия», не путем выявления доминанты одной из этих категорий в творческом сознании писателя, а через призму повседневности – центральной художественной и нравственно-философской категории его творчества, синтезирующей бытовое и бытийное содержание жизни”.<sup>30</sup> Odnosząc się tutaj do prozy Tokariewej, uważamy, że kategorie „bytu” i „codziennosci” są ze sobą ściśle powiązane, a nawet trudne do rozdzielenia. Codziennosc jest częścią bytu, ale bardzo ważną jej częścią i twórczość Tokariewej będziemy rozpatrywać przez pryzmat obu tych pojęć.

Irina Mironowa, recenzując jeden ze zbiorów opowiadań Tokariewej z końca lat 90. XX wieku, stwierdza, że niezmienną cechą całej twórczości pisarki jest zakorzenienie właśnie w „bycie”: „сюжет «о главном» в быту, «обычные» человеческие отношения”.<sup>31</sup> Chcielibyśmy pokrótce prześledzić te elementy twórczości występujące w utworach pisarzy-urbanistów, które jednocześnie pojawiają się u Tokariewej, zbliżając ją tym samym do grupy „miejskich prozaików”. Florian Nieuważny, pisząc o cyklu „powieści moskiewskich” Trifonowa (seria – która przyniosła pisarzowi największą popularność – zapoczątkowana opowieścią *Zamiana* [Обмен, 1969] i zakończona opowieścią *Stary* [Старик, 1978]), dokonuje następującej charakterystyki: „pisarz potrafił na podstawie opisu miejsko-inteligenckiej powszedniości sformułować diagnozę wysoce alarmującą, tyle że w mikroskali. Była to demaskatorska demonstracja społecznych zniszczeń, choć czyniona z melancholijnym półuśmiechem i czechowowskim taktem, a więc trudna do cenzorskiego zakwestionowania”.<sup>32</sup> Wpływy literackie Czechowa, bohater–inteligent umieszczony w przestrzeni miasta, skupienie uwagi na świecie „małych ludzi”, nostalgia połączona z humorem i umiejętność omijania cenzury – to cechy charakteryzujące także dzieła Tokariewej. Oprócz Trifonowa w nurcie „prozy miejskiej” literacko realizowali się

---

Hegel kładł nacisk na całość bytu, który według niego jest absolutem, a także uważał, że byt jest zmienny, „gdyż inaczej nie mógłby wyłonić z siebie tej mnogości postaci, jaka go cechuje” (ibidem). Absolut zdaniem Hegla przenika całą rzeczywistość, organizuje ją i nadaje jej sens. Absolut nieustannie się przekształca, ma naturę ewolucyjną. Przemiana rzeczywistości jest odbiciem przemian zachodzących w absolutie. Teoria Hegla nawiązywała do wcześniejszych poglądów Heraklita i Arystotelesa, a stała w sprzeczności z filozofią Platona, że to, co absolutne musi być niezmienne. Gdyby spojrzeć na idealistyczną teorię bytu Hegla i na rosyjskie pojęcie bytu, to można wywnioskować, że wizja ta nie była tak daleka również od racjonalizmu, bowiem wydaje się nam, że byt jest właśnie tym wszystkim, z czym funkcjonujemy na co dzień, jest całością egzystencji pełną przemian, dynamiki, niestałości i niepowtarzalności.

<sup>30</sup> M. В. Селеменова, *Поэтика повседневности...*, on-line.

<sup>31</sup> И. Миронова, *И вновь грамматика любви...*, „Книжное обозрение” 1997, № 49, с. 6.

<sup>32</sup> F. Nieuważny, *Literatura epoki застою...*, s. 486.

Andriej Bitow i Władimir Makanin. Bohaterem utworów Bitowa był „człowiek poszukujący własnego miejsca w życiu, niepewny własnych racji i uczuć”<sup>33</sup>, „współczesny inteligent „średniego formatu”, odczuwający miałość swej osobowości – intelektualne niedowartościowanie i moralną dwuznaczność”.<sup>34</sup> Bohaterowie Makanina natomiast to zarówno inteligenci, którzy do Moskwy przybyli z prowincji, jak i przeciętni ludzie, którzy ukazani zostają podczas wykonywania codziennych czynności w pracy, a także w zmaganiach z otaczającą ich rzeczywistością – pośród rodziny i przyjaciół. Makanin w sposób szczególny upodobał sobie psychologiczną mikropowieść, w obrębie której mógł opisywać najgłębsze stany duchowe swych bohaterów – walczących z samymi sobą i otoczeniem. Jego twórczość cechuje ponadto dystans do kreślonych portretów bohaterów oraz ironia. Przytoczone właściwości, określające twórczość Bitowa i Makanina, a także Trifonowa, doskonale obrazują twórczość Tokariewej. Szeroki wachlarz postaci – od inteligentów do przeciętnych obywateli Związku Radzieckiego, sylwetki osób poszukujących swojego miejsca w życiu, ludzie walczący i bierni, biedni i bogaci, szczęśliwie zakochani i ci pragnący miłości, czyli cała panorama portretów ludzkich, sytuacji i zdarzeń codziennych – obecna właśnie w „prozie miejskiej”. Ponadto, elementem spajającym efekty twórcze „pisarzy miejskich” i Tokariewej jest umiejętność zachowania dystansu wobec świata przedstawionego oraz uwypuklenie ironicznego zabarwienia wielu sytuacji.

Pisarze-urbaniści pokazywali życie młodych ludzi, ich duchowe dążenia, cele, nadzieje, a także konflikty społeczne. Autorzy należący do tego nurtu ukazywali w swych utworach codzienne życie przeciętnych mieszkańców miast, ich relacje w rodzinie, związkach małżeńskich, a także życie w samotności. W swych zmaganiach z codziennością i dążeniami do ideału bohaterowie często przedstawiani są w rzeczywistości pełnej drobiazgów życia. Samo pojęcie „drobiazgów życia” pochodzi od cyklu esejów Michaiła Sałtykowa-Szczedriny, który w latach 1886–1887 opublikował *Drobiazgi życia (Мелочи жизни)*<sup>35</sup>: „Эти очерки, не потерявшие актуальности и в XX в., постулируют «мелочи жизни» в качестве атомарной единицы повседневности. Через призму мелочей в московских повестях отчетливее видятся отношения между членами семьи, проявляются скрытые мотивы

---

<sup>33</sup> Ibidem, s. 487.

<sup>34</sup> G. Porębina, *Historia literatury...*, s. 375.

<sup>35</sup> Taki tytuł nosi także jeden ze zbiorów opowiadań humorystycznych Michaiła Zoszczenki, do którego już odwoływaliśmy się w niniejszej pracy w celu podkreślenia pewnych zbieżności tematycznych z twórczością Tokariewej.



поступков героев, обнаруживается перспектива (или бесперспективность) брака.”<sup>36</sup> Owe „drobiazgi życia” odzwierciedlają naszą codzienność. Do wymienionych przez nas obszarów codzienności, tj. praca, szkoła, miłość czy nuda, dodatkowo dochodzi otaczająca człowieka przestrzeń miasta. W owym miejskim krajobrazie próbowali odnaleźć się obywatele Związku Radzieckiego – i ci określani mianem inteligencji i ci, których zwykło się określać „prostymi ludźmi”.

W pierwszym analizowanym przez nas utworze *Dzień bez kłamstwa*, wychodząc od tematu prawdy, poruszyliśmy zagadnienia związane z dwoistością myślenia ludzi radzieckich i edukacją. W tym miejscu należy dodatkowo podkreślić, że Tokariewa, kreśląc obraz nauczyciela języka francuskiego poszukującego prawdy, stworzyła taki typ bohatera, który dominuje w jej prozie. Pisarka naszkicowała portret wykształconego, mądrego człowieka, przedstawiciela inteligencji. Bohater – inteligent jest najczęściej prezentowaną postacią w prozie Tokariewej. Z reprezentantami elity intelektualnej Związku Radzieckiego mamy do czynienia także w innych opowiadaniach. Są to między innymi: *Nudziarz (Зануда)*, *Piraci z dalekich mórz (Пираты в далеких морях)*, *Niech to diabli (Пропави оно пропадом)*, *Zły humor (Плохое настроение)*, *Dobra akustyka (Хорошая слышимость)*, *Każdy musi kogoś mieć (Нам нужно общение)*.

Tokariewa w wielu opowiadaniach prezentuje więc świat inteligencji radzieckiej. Zauważamy, że niektórzy naukowcy są całkowicie pochłonięci pracą nad swoimi projektami badawczymi, a w głębi duszy marzą o zwyczajnym życiu, w którym nauka nie przesłaniałaby im wszystkiego. Z drugiej jednak strony, bez nauki żyć nie potrafią. W zderzeniu z codziennością i przeciętnymi, mniej wykwalifikowanymi ludźmi inteligenci często przegrywają, nie potrafiąc zająć stanowczej pozycji w wielu kwestiach. Jako że inteligent jest postacią kluczową dla twórczości Tokariewej, spróbujemy przyjrzeć się bliżej zjawisku inteligencji w kulturze rosyjskiej. „Pojęcie inteligencji jako specyficznej grupy społecznej pojawiło się na gruncie rosyjskim w XIX wieku. Już wówczas było niejednoznaczne i takim pozostało do zarania XXI wieku, choć od początku odnoszono je do warstwy ludzi działających na rzecz przemian społecznych w duchu określonych tendencji ideowych i kulturowych. Warstwę tę nazywano często wspólnotą – ze względu na tożsamość celów działania poszczególnych jej członków – czy wręcz – specyficznym zakonem – ze względu na

---

<sup>36</sup> М. В. Селеменова, *Поэтика повседневности...*, on-line.

uznawane w tej wspólności powinności i obowiązujący etos”.<sup>37</sup> Te wyznaczniki z kolei umożliwiają poszukiwania początków inteligencji rosyjskiej w połowie XVIII wieku: „Wtedy już bowiem zaznaczyła się w historii Rosji bezinteresowna działalność cywilizacyjna tej części oświeconej warstwy społecznej, którą cechowała nie tylko postawa dystansu, ale również krytyki wobec władzy”.<sup>38</sup>

Wielu kulturoznawców i historyków<sup>39</sup>, podejmując w swoich rozważaniach problem inteligencji zaznacza, że już sam termin „inteligencja” jest pojęciem wieloznacznym i trudnym do zdefiniowania. Według niektórych badaczy, inteligencja w carskiej Rosji i inteligencja epoki radzieckiej to dwie fazy, składające się na to samo zjawisko – z podkreśleniem istotnych różnic pomiędzy obiema fazami. Inni zaś uważają, że słowo „inteligencja” oznacza dwa różne zjawiska, choć bliskie sobie.<sup>40</sup> „Fenomen inteligencji rosyjskiej wynika z fenomenu władzy rosyjskiej. Jest jej pochodną i jego przeciwwagą, jego niezbędnym ogniwem funkcjonalnym i jego kłopotliwym dzieckiem, jego wewnętrzną potrzebą systemową i jego wewnętrzną odrazą ideową”.<sup>41</sup> Aleksander Lipatow uważa, że zarówno państwo rosyjskie, jak i inteligencja rosyjska wpływają na całokształt życia narodowego, jednak stoją na dwóch przeciwstawnych biegunach. Rewolucja 1917 roku sprawiła, że „niezależne myślenie inteligencji rosyjskiej zostało zastąpione przez niewolnicze myślenie według wskazówek partyjnych, co oznaczało przemianę owej warstwy w swoje przeciwieństwo”.<sup>42</sup> Rzeczywistość porewolucyjna mogła zaoferować inteligencji tylko dwie drogi wyboru: akceptację nowej ideologii lub przeciwnie – stanie się jej ofiarą. W drugim przypadku, jeśli nie wyemigrowało się z kraju, należało liczyć się z prześladowaniami lub nawet śmiercią.<sup>43</sup> Wszyscy badacze są zgodni co do tego, że „odrodzenie fenomenu inteligencji ma swój początek w czasach „odwilży”. Wtedy

---

<sup>37</sup> A. Rażny, *Od ideologii i utopii do metafizyki. Drogi i manowce inteligencji rosyjskiej*, [w:] *Inteligencja u Słowian*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. V, pod red. L. Suchanka, Kraków 2006, s. 188.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 188. Zob. także: X. Ковальска, *Духовная и умственная перспектива рождения русской интеллигенции*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, pod red. H. Kowalskiej, Kraków 2001, s. 75–88.

<sup>39</sup> Zob. K. Duda, *Inteligencja i dysydenci rosyjscy (Andrieja Amalrika droga do wolności)*, [w:] *Inteligencja u Słowian...*, s. 152–153. Zob. także: J. Jedlicki, *O czym się mówi, gdy się mówi o inteligencji*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy...*, s. 11.

<sup>40</sup> Por. L. Suchanek, *Inteligencja rosyjska epoki radzieckiej. A. Solżenicyn i A. Zinowiew*, [w:] *Inteligencja u Słowian...*, s. 159.

<sup>41</sup> A. Lipatow, *Rosyjska inteligencja wobec władzy: od samostanowienia do samozagłady*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy...*, s. 219.

<sup>42</sup> K. Duda, *Inteligencja i dysydenci rosyjscy...*, s. 145.

<sup>43</sup> Zob. L. Suchanek, *Inteligencja rosyjska epoki radzieckiej...*, s. 165.

zaczyna się wyjście jednostek z emigracji wewnętrznej”.<sup>44</sup> A przypomnijmy, że właśnie w okresie odwilży Tokariewa rozpoczyna swoją twórczość literacką, wpisując się tym samym w pokolenie zaprezentowanej wcześniej grupy „szestidiesiatników”, którym w latach 60. XX wieku pozwolono na częściową swobodę twórczą, a której oni nie chcieli tak łatwo oddać kilka lat później – już za rządów Leonida Breżniewa. W czasach breżniewizmu bowiem część przedstawicieli inteligencji zdecydowała się na współpracę z systemem, a część – zdecydowanie mniejsza – wyraziła swój sprzeciw, co podobnie jak w pierwszych latach po przewrocie bolszewickim wiązało się z tragicznymi konsekwencjami. Obie grupy inteligentów – tych współpracujących i tych protestujących – „są zaliczane do przeciwników systemu, z tą różnicą, że jedni decydują się na sprzeciw otwarty, a pozostałym wystarczy sprzeciw we własnym sumieniu bądź w gronie najbliższych znajomych”.<sup>45</sup> Piotr Urbanik dodaje także, że ów wewnętrzny sprzeciw nie wpływa na „erozję nielubianych rządów”<sup>46</sup>, natomiast osoby wyrażające taką postawę mogą być przekonane o własnej bezkompromisowości. Lucjan Suchanek pisze natomiast: „W latach sześćdziesiątych pojęcie inteligencja nabiera sensu socjologicznego, oznaczając określoną część społeczeństwa, która przejmuje na siebie misję wyraziciela samoświadomości narodu. Rzecz zrozumiała, że różne grupy, podejmujące się takiej roli, nadawały pojęciu „samoświadomość” zróżnicowane znaczenie. Często mówiono o jej duchowym oderwaniu od narodu, z drugiej zaś strony, jak tego dowodzi przykład narodników, inteligencja starała się bronić go i być jego reprezentantem. W czasach radzieckich miała służyć proletariatu”.<sup>47</sup> Lidia Liburska podkreśla również ogromną wartość Słowa w życiu inteligenta: „Całe pokolenia pozbawione po roku 1917 tożsamości, zawieszona w próżni ahistorycznej w latach 60., 70. XX wieku odzyskiwały autentyczność... (...) Najmłodsze pokolenie było świadome różnic kształtujących podział: my i oni”.<sup>48</sup> Ten silny rozdźwięk pomiędzy władzą a inteligencją widoczny jest szczególnie w utworach Tokariewej z lat 90. XX wieku, między innymi w noweli *Przełom (Перелом)*: „«Вы» – значит интеллигенция. А

---

<sup>44</sup> A. Lipatow, *Rosyjska inteligencja...*, s. 231.

<sup>45</sup> P. Urbanik, *Inteligent radziecki. Drużnikowowska kreacja Rappoporta w „Aniolach na ostrzu igielnym”*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze: księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Lucjanowi Suchankowi*, t. 2, pod red. K. Dudy, Kraków 2008, s. 35.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>47</sup> L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda...*, s. 64.

<sup>48</sup> L. Liburska, *Rzeczywistość nieklamana. O kondycji rosyjskiej inteligencji*, [w:] *Inteligencja u Słowian...*, s. 136.

«Мы» – партийная элита. Интеллигенция всегда находится в оппозиции к власти, тем более к ТОЙ, партийной власти».<sup>49</sup>

Problem inteligencji poruszają w swej twórczości także m.in. Aleksander Solżenicyn (*Wykształceńcy* [*Образованщина*], *Żyj bez kłamstwa* [*Жить не по лжи*]) i Aleksander Zinowiew (*Przepastne wyżyny* [*Зияющие высоты*]). Ciekawym studium, podejmującym temat roli inteligencji we współczesnym świecie, problem braku autorytetów wśród społeczeństwa, a także nowym spojrzeniem na wartości inteligencje z perspektywy młodego pokolenia inteligencji Rosji i Polski, jest książka Tomasza Zaryckiego.<sup>50</sup> O tym, że inteligencja również dzisiaj nie jest łatwą do wyodrębnienia grupą ludzi przekonujemy się, czytając ponadto fragment artykułu Jerzego Mikułowskiego-Pomorskiego: „Jej istnienie poza strukturami społeczeństwa powoduje, że trudnym jest przeprowadzenie rozdziału między nią a trwałymi elementami struktury: intelektualistami z jednej strony i pracownikami umysłowymi z drugiej”.<sup>51</sup> Wiktorii Tokariewej wielokrotnie proponowano, aby wreszcie porzuciła motyw inteligenta w swoich utworach i skupiła się głównie na życiu prostych ludzi, pisarka jednak nie zgodziła się na to.

Analizując zjawisko codzienności również w kontekście prozy miejskiej – choć nie tylko – musimy pamiętać, że zachowania bohaterów Tokariewej wpisują się w szereg relacji społecznych – bardzo charakterystycznych dla kategorii codzienności. Piotr Sztompka w obszernej pozycji książkowej, zawierającej wiele tekstów traktujących o rozmaitych sferach naszego codziennego życia, na określenie socjologii skupiającej się właśnie na życiu codziennym ludzi i ich społecznej egzystencji używa terminu „trzecia socjologia”<sup>52</sup>. Socjologia pierwsza – tworzona przez Augusta Comte’a, Herberta Spencera czy Karola Marksa oraz druga – przedstawicielami której byli Maks Weber, George Herbert Mead czy Florian Znaniecki – przeciwstawiały sobie rozwiązania najbardziej fundamentalnego dla socjologii problemu: kwestii relacji jednostki i społeczeństwa. Trzecia socjologia rozpoczyna swoją wielką karierę na przełomie XX i XXI wieku, choć jej prekursorem był Georg Simmel, który w swoich

---

<sup>49</sup> В. Токарева, *Перелом*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 568. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>50</sup> Zob. T. Zarycki, *Kapitał kulturowy: inteligencja w Polsce i w Rosji*, Warszawa 2008.

<sup>51</sup> J. Mikułowski-Pomorski, *Inteligencja wobec nowych czasów*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy...*, s. 247.

<sup>52</sup> P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 18. Trzy nurty teoretyczne socjologii XX wieku: fenomenologia społeczna, etnometodologia i teoria dramaturgiczna stworzyły podstawy teoretyczne dla trzeciej socjologii, czyli socjologii życia codziennego.

XIX-wiecznych esejach przedstawiał tematykę bliską doświadczeniu zwykłych ludzi: „Podstawy ontologiczne dla trzeciej socjologii stwarza konstatacja, że jednostka i społeczeństwo to nie dwa osobne byty, obiekty czy substancje, lecz raczej dwie strony, dwa aspekty jednolitej rzeczywistości społecznej, a jednostkowa biografia i społeczna historia to nie dwa osobne procesy, lecz splecione nierozzerwalnie dwie strony, dwa aspekty jednolitej społecznej dynamiki. Pozorny dylemat: „jednostka czy społeczeństwo” zostaje tu odrzucony i zastąpiony dwoma kategoriami: „jednostka w społeczeństwie” i „społeczeństwo jednostek”.<sup>53</sup> Dwa problemy, z jakimi na wstępie zderza się trzecia socjologia – do złudzenia przypominające filozoficzne rozważania o absurdzie – to przeświadczenie o tym, że człowiek jest wyjątkowy, niezależny i to na nim spoczywa uwaga całego świata, a także jednocześnie odczuwanie tego, że nic od nas nie zależy, ponieważ nasze życie i los kształtowane są oraz ograniczane przez nieznaną nam, ponadludzkie siły. Tokariewa w swojej twórczości bardzo często stosuje ową „rozbieżność”, podkreślając subtelnie wyjątkowość swoich bohaterów (oraz nadając im szczególnie, indywidualny status w społeczeństwie) i jednocześnie usadawiając ich w świecie, w którym talent, pragnienia i rozmaite potrzeby ludzkie nie mają szansy zaistnieć lub nie można ich zrealizować w pełni (tym samym następuje konfrontacja z problemem: „jednostka a społeczeństwo”). Zadaniem trzeciej socjologii natomiast jest przewyciężenie obu – zdaniem Piotra Sztompki – złudnych mniemań i pokazanie ludziom zarówno „realistycznych ograniczeń (granice „wolności od”), wynikających z fundamentalnego dla ludzkiego gatunku uwikłania w sieć relacji z innymi ludźmi, jak i szanse kreatywnego uczestnictwa w społeczeństwie (potencjał „wolności do”) wynikające z niepowtarzalnej lokalizacji każdego z nas w takich sieciach relacji. W ten sposób trzecia socjologia traktuje najbardziej serio intuicję, która uparcie przewija się przez całą historię antropologii filozoficznej i socjologii, że mianowicie człowiek jest „istotą społeczną”, tzn. że całe jego istnienie przebiega wśród innych ludzi: razem z innymi, obok innych, w walce z innymi, we współpracy z innymi, w konkurencji z innymi – ale nigdy samotnie.”<sup>54</sup>

Ludzie w swoim życiu codziennym stykają się z wieloma różnymi sytuacjami i – jak czytamy w *Socjologii codzienności* – „... podstawowym elementem rzeczywistości społecznej i centralną kategorią trzeciej socjologii są zdarzenia społeczne, tzn. działania wielości ludzi wobec siebie, w powiązaniu z innymi, w ramach

---

<sup>53</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 23.

pewnej wspólnej dla działających sytuacji. (...) Zdarzenia społeczne stanowią główną treść codziennego, zwyczajnego życia ludzi”<sup>55</sup>. Potwierdzeniem powyższych rozważań i przytoczeń jest utwór *Nudziarz*. Przedstawia on jeden dzień z życia młodych ludzi, którzy już na początku drogi, rozpoczynającej ich dorosłość, są rozgoryczeni, pozbawieni nadziei i wiary w lepsze jutro. Władza radziecka, tworząc „nowego człowieka”, nie zapomniała o tych, którzy byli najbardziej podatni na manipulację i szybko chłonęli wiedzę nasączoną propagandą, czyli właśnie o ludziach młodych. Celem bolszewików było odcięcie dzieci i młodzieży od tradycji rodzinnej i kulturowej oraz sprowadzenie ich całego życia do poziomu służby państwu i kolektywowi. Młodzi ludzie nie odnajdywali potem w dorosłym życiu oparcia w rodzicach, sami również nie byli skłonni do poświęceń, nie potrafili dzielić życia z kochanymi osobami, a dodatkowo często nie byli też skłonni do głębszych myśli dotyczących własnej egzystencji. Natomiast garstka myślącej i wrażliwej młodzieży nie potrafiła odnaleźć się w rzeczywistości pozbawionej sensu, wyższych, prawdziwych uczuć i popadała w stany przygnębienia. Ponadto czasy, w jakich przyszło żyć tym młodym Rosjanom, nie stwarzały dużych perspektyw rozwoju zawodowego. Ludzie ambitni, chcący rozwijać swoje pasje mogli być co najwyżej „społecznie pożyteczni”.<sup>56</sup> Tokariewa prezentuje tu parę wykształconych ludzi – Lusię i Jurę: „Jura ukończył jedną uczelnię, a Lusia dwie: stacjonarnie i zaocznie. W porównaniu z otoczeniem miała wykształcenie niezwykle wysokie” (*Nudziarz*, s. 249). Cała akcja utworu rozgrywa się wokół tytułowego nudziarza, którym jest Żeńka – człowiek prostolinijny, bez taktu, odczytujący wszystkie zachowania i słowa innych ludzi w sposób dosłowny. Kiedy dobrze wychowani gospodarze przyjmują go u siebie z uprzejmą gościnnością, postanawia bywać u nich coraz częściej. Następuje tu zderzenie dwóch przeciwstawnych światów: świata Żeńki, w którym tłuką się filiżanki i popiół z papierosa spada na dywan, z uporządkowanym i w najlepszym tonie światem Lusi, Jury i ich wspólnych znajomych: „Goście wycierali nogi, nie zrzucali ze stołu filiżanek i nie opowiadali o krewnych. Mimo że goście byli dobrze wychowani, byli też zdolni. Każdy umiał robić coś takiego, czego nie umiał nikt inny”. (*Nudziarz*, s. 254) Goście zaproszeni przez parę głównych bohaterów wpisują się w obraz inteligencji rosyjskiej wykreowany przez Tokariewą nie tylko w tym

---

<sup>55</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>56</sup> W. Tokariewa, *Nudziarz*, tłum. E. Rojewska, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 249. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

opowiadaniu, ale i w innych. Inteligencję cechuje pewna nieporadność, niemożność funkcjonowania w zwykłej codzienności wraz z jej kłopotami, uczucia towarzyszące bohaterom także pozostają niezmiennie: samotność, brak porozumienia, akceptacji, poczucie przegranej, niezrealizowanie, pustka emocjonalna. Gdyby rozumieć inteligencję jako „ogólną zdolność adaptacji do nowych warunków i do wykonywania nowych zadań”<sup>57</sup> lub jako „zdolność rozwiązywania problemów”<sup>58</sup> to inteligenci rosyjscy przedstawieni przez Tokariewą takiej umiejętności nie posiadają.

Wynikiem braku owej zdolności do rozwiązywania problemów jest pewna uległość wobec napastliwego sąsiada, jednak da się ją wytłumaczyć tym, że Żeńka nie jest postacią jednoznacznie negatywną, a więc wywołuje też uczucia serdeczności czy współczucia. Jako nauczyciel muzyki traci pracę z powodu przyjęcia do chóru dzieci, które nie potrafią śpiewać. Najbliższe otoczenie postrzega go jako dziwaka poprzez to, że odbiera on w sposób dosłowny i naiwny otaczającą go rzeczywistość. Gdy przyjrzymy się bliżej pozostałym bohaterom – taktownym, kulturalnym i twardo stąpającym po ziemi: Lusi, Jurze i ich przyjaciółom, to zauważamy, że wcale nie są ludźmi szczęśliwymi. To Żeńka mówi wprost o tym, co go najbardziej boli, to on opowiada Lusi o swoich przeżyciach miłosnych, o pracy, o rodzinie, tymczasem przyjaciele Lusi i Jury przychodzą do nich w gości dlatego, że nie mieli akurat w tym czasie lepszego zajęcia. Znajomi odwiedzają się z nudów, a nie na mocy prawdziwej przyjaźni czy chęci nawiązania dialogu. W *Nudziarzu* dostrzegamy, że stosunki między „dobrze wychowanymi” przyjaciółmi podszyte są egoizmem, fałszem, brakiem zrozumienia, a ich uprzejmość jest tylko powierzchowna. Tokariewa twierdzi: „На самом деле, располагающая черта интеллигента – это доброжелательность. Еще я ценю доброту. Когда человек добрый, то даже если он простой, он все равно очарователен”.<sup>59</sup> Owa życzliwość, dobroć jest jednak przeszkodą w byciu pewnym siebie, bezpośrednim, a główną bohaterkę doprowadza nawet do bezsilności i gorzkiego płaczu.

Opowiadanie *Nudziarz* wiąże się z dwiema ocenami moralnymi – z jednej strony czytelnik potępia zachowanie napastliwego Żeńki, który staje się intruzem, z drugiej strony autorka pokazuje zakłamanie tych z pozoru dobrych, miłych, kulturalnych i wrażliwych ludzi, którzy jednak nie wpuszczają Żeńki po raz drugi do mieszkania,

---

<sup>57</sup> J. Strelau, *Inteligencja człowieka*, Warszawa 1997, s. 15–16.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> W. Tokariewa, cyt. za: O. Сербинова, *Люди*, [on-line:] <http://www.visitor.ru/journal/detail/3005/>, [data ostatniego dostępu: 28.06.2010].

udając, że nie ma ich w domu. Przyjaciele solidaryzują się z gospodarzami, jako że należą do tej samej grupy społecznej: „Nie mogli się bawić, kiedy bliźnim groziło niebezpieczeństwo”. (*Nudziarz*, s. 256) Bliźnim, czyli swoim przyjaciółom, ale już nie Żeńce. Obserwujemy tu niespełnienie tych młodych ludzi. Lusia – w końcowej scenie utworu – zastanawia się: nad swoimi niezrealizowanymi ambicjami zawodowymi, nad tym, że nie jest doceniana w pracy, że brakuje jej miłości i że wreszcie chciałaby o tym wszystkim komuś powiedzieć, jednak nikogo z zaproszonych przyjaciół nie interesował jej stan ducha, ponieważ „goście byli dobrze wychowani. Nikt o nic nie pytał. Każdy myślał o sobie. Siedzieli razem, a jednak każdy był sam”. (*Nudziarz*, s. 259) Samotność w utworach Tokariewej jest często wynikiem braku autentycznych więzi między ludźmi. Wkraczanie człowieka w prywatny świat innych, obcych mu ludzi jest znamienym zjawiskiem w całej kulturze rosyjskiej, ponieważ Rosjanie nigdy nie doświadczyli rozdzielenia sfery życia prywatnego, intymnego od sfery życia społecznego, publicznego. W wielu zachodnich kulturach funkcjonuje powiedzenie: „My home is my castle”. Rosjanin przez długie wieki nie mógł powiedzieć, że dom jest jego twierdzą.

Dobroczynność inteligencji – o której mówiła w jednym z wywiadów pisarka<sup>60</sup> – zostaje także wykorzystana przeciwko głównemu bohaterowi opowiadania *Piraci z dalekich mórz* (ten utwór omówimy w dalszej części pracy). Przedstawiciele inteligencji radzieckiej z opowiadań *Dzień bez kłamstwa* czy *Nudziarz* to ludzie stale poszukujący sensu życia, szczęścia, często niepotrafiący przełamać złej passy, jaka towarzyszy ich poczynaniom. *Niech to diabli wezmą* to kolejny utwór pokazujący bohatera – inteligenta – tym razem lekarza. Zostaje tu ukazany kryzys rodziny i problem zdrady. Pisarka często w swych utworach rozgranicza miłość i rodzinę, kojarząc tę drugą wartość wyłącznie z przywiązaniem. Rodzina stoi tu w opozycji do miłości, którą z kolei może zapewnić mężczyźnie tylko kochanka. Tego rodzaju podejście do sfery uczuciowej może wiązać się z zachwianiem równowagi w sferze uczuciowej mieszkańców Związku Radzieckiego, a na to wpływ miały zabiegi władzy radzieckiej, która po przewrocie państwowym próbowała na różne sposoby dokonać rewolucji w życiu prywatnym zwykłych obywateli. Jakub Sadowski<sup>61</sup> przywołuje ustawy regulujące życie intymne obywateli Związku Radzieckiego, pisze też o „wolnej miłości”, która przyczyniła się do

---

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005.



demoralizacji społeczeństwa, a także o kontroli państwa, które miało możliwość ingerowania w życie uczuciowe i emocjonalne bliskich sobie osób. To wszystko powodowało, że ludzie wnikali się w związki przypadkowe, nieprzemyślane, łatwo poddawali się uniesieniom chwili, tracąc najistotniejsze wartości lub nigdy ich nie osiągając.

Bohaterowie Tokariewej bardzo często cierpią z powodu rozdźwięku pomiędzy przywiązaniem do rodziny a miłością poza związkiem, tak jak mężczyzna w opowiadaniu *Niech to diabli wezmą*. Problem zdrady został pokazany tu jako pewne rozdwojenie psychiki mężczyzny – rozbitcie pomiędzy tym, co ukochane, cenne i drogie, a tym, co daje świeży powiew życia, energię. Mężczyzna obraca się w dwóch przestrzeniach – pierwszą jest praca, a drugą podwójny świat równorzędnych wartości, jakimi są dla niego miłość do kochanki oraz przywiązanie do rodziny. Z jednej strony mamy rodzinę traktowaną jako wartość stałą, z drugiej strony miłość, która jawi się jako wartość zmienna, ale równie ważna dla bohatera. Kobieta, z którą główny bohater ma romans, jest od niego dużo młodsza i traktuje znajomość z nim jako pewien etap w swoim życiu, nieznaczący wiele epizod i mężczyzna do pewnego stopnia jest tego świadom, dlatego też nie rozstaje się z żoną, jednakże traktuje swój romans trochę tak, jak jego pacjenci traktują śmiertelną chorobę – nie chce uwierzyć w tymczasowość tego związku, w to, że pewnego dnia wszystko się skończy. Odwieczne szamotanie się człowieka związane z całą amplitudą przeżyć miłosnych, spowodowane jest tym, że miłość nie jest uczuciem prostym i przewidywalnym, bowiem jest „plątaniną najbardziej intymnych pragnień czy „chceń” człowieka, tych najbardziej spontanicznych, niewyrozumowanych. Jest najgłębszą relacją międzyludzką, najbardziej pełnym „byciem” z drugim człowiekiem i prawdopodobnie najwyższą formą przeżywania własnego istnienia w świecie”.<sup>62</sup>

Przywołując jeszcze inne obrazy przedstawicieli inteligencji w prozie Tokariewej, zaprezentujemy dodatkowo utwór *Dobra akustyka (Хорошая слышимость)*. Bohaterowie, wśród których znajdują się m.in. artyści, zamieszkują wspólny dom i żyją ze sobą w zgodzie do czasu, kiedy jedna z mieszkanek – Masza Połowska – kupuje nowy fortepian. O głębokim i donośnym dźwięku instrumentu przekonują się w niedługim czasie wszyscy lokatorzy i żądają, aby Masza przestała im przeszkadzać swą codzienną grą. Konflikt przenosi się na salę sądową, a sąsiedzi dzielą

---

<sup>62</sup> G. Klimowicz, *Przeciwko bezradnej samotności*, Warszawa 1988, s. 75.

się na dwa obozy. Każdy chce coś zyskać w zależności od tego, po której stronie się opowie. Jediną osobą, która wierzy w kompromis koleżeński, sąsiedzki jest Nina Demidowa – plastyczka, ilustratorka książek dla dzieci. Przypadkowi obserwatorzy – prości ludzie – będący na sali rozpraw nie mogą pojąć, o co spiera się ta „inteligencja twórcza”. Zauważalna jest tu przepaść dzieląca przeciętnych ludzi od inteligencji, której wówczas żyło się lepiej – biorąc pod uwagę choćby warunki mieszkaniowe. Podobną dychotomię – związaną z większymi przywilejami inteligencji radzieckiej – kreśli w swej powieści *Moskwa kwa kwa* (*Москва ква ква*) Wasilij Aksionow<sup>63</sup>, ukazując czytelnikowi, poprzez pozornie nieprawdopodobne, groteskowe perypetie bohaterów, życie społeczeństwa radzieckiego u schyłku epoki stalinowskiej. *Dobra akustyka* pokazuje rozłam społeczeństwa radzieckiego, które w zdecydowanej większości zmuszone było do życia w mieszkaniach komunalnych – tzw. komunałkach – na ograniczonej przestrzeni, w fatalnych warunkach sanitarnych, dodatkowo – z obcymi ludźmi. Postaci pozostające w tle opowiadania *Dobra akustyka* nie mogą pojąć, jak można spierać się o taką błahostkę, jaką jest zbyt głośna gra na fortepianie.

Warto w tym miejscu podkreślić, że egzystencja w mieszkaniach komunalnych jest głęboko zakorzeniona w obyczajowości radzieckiej. Komunałki stały się jaskrawym obrazem przywołującym na myśl czasy ZSRR. Ała Siergiejewa pisze, że problemy mieszkaniowe rozpoczęły się w Rosji właśnie wraz z systemem radzieckim i trwały przez kolejne dziesięciolecia: „(...) «квартирный вопрос» действительно деформировал русский культурный архетип, уничтожил традиционные моральные устои, искалечил жизни и психическое здоровье не одного поколения людей”<sup>64</sup>. Autorka powyższej wypowiedzi odnajduje źródło takiego stanu w tym, że ludzie w czasach radzieckich byli pozbawieni prawa do posiadania własnego mieszkania, mogli korzystać tylko z lokali, które należały do państwa: „Государство как бы на всю жизнь дарило жилье гражданину страны. Но только при условии лояльности по отношению к власти. В противном случае оно с легкостью отнимало свой «подарок», а человек без крыши над головой лишался всех основ своего существования и был обречен. Значит, жилье со стороны государства было средством манипуляции гражданами страны. Так что причины «квартирного вопроса» — отнюдь не экономические проблемы (например, нехватка в стране «квадратных метров» жилья, бедность и т.п.), а социальные: они являются результатом со-

---

<sup>63</sup> Zob. W. Aksionow, *Moskwa kwa kwa*, tłum. J. Redlich, Warszawa 2009.

<sup>64</sup> А. В. Сергеева, *Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2005, с. 34.

знательной государственной политики”.<sup>65</sup> „Komunalki” umożliwiały kontrolę państwa nad obywatelami, ponieważ dzięki życiu na wspólnej przestrzeni mieszkalnej współlokatorzy donosili na siebie częściej – na skutek ludzkiej zazdrości i nienawiści<sup>66</sup>, a także z powodu rozgoryczenia wynikającego z codziennych konfliktów<sup>67</sup>. François-Xavier Nérard pisze: „Władza radziecka od samego początku miała obsesję sprawdzania, nadzorowania i kontrolowania własnego społeczeństwa. Państwo posługuje się w tym celu różnymi instrumentami: wiele instytucji i urzędów ma za zadanie poznawać stan umysłów ludności, zbierać od niej skargi, wsłuchiwać się w jej głos. Otrzymane w ten sposób informacje wykorzystuje się na różne sposoby: do naprawy błędów, kontroli nad urzędami, ujawniania opozycji, śledzenia nastrojów ludności, prześladowań politycznych...”<sup>68</sup>

Tokariewa zarysowuje problem komunalek w wielu swoich utworach, między innymi w przywołanym już wcześniej opowiadaniu *Nudziarz*. Postawa nachalnego Żenki jest portretem człowieka, którego ukształtował system radziecki, odzierając go z poczucia własnej godności i prawa do intymności. Życie w komunalkach odbierało prywatność, wszystko sprowadzało się do bytu zbiorowego, kolektywnego, a zatem zjawisko komunalek jest bardzo charakterystycznym przykładem odróżniającym epokę radziecką od czasów przedrewolucyjnych. „Урбанизация в СССР протекала при отсутствии массового жилищного строительства, поэтому приток населения в города привел к катастрофическому ухудшению жилищных условий, к скученности и “уплотнению”. О санитарных нормах не было и речи, а жилой фонд городов находился в состоянии близком к критическому. (...) Целью движения производственно-бытовых коммун было преобразование повседневной жизни и производственной деятельности человека в соответствии с идеалом коллективизации быта, обобществления средств и имущества”.<sup>69</sup> Siergiejeva, odrzucając przyczyny ekonomiczne jako źródło powstania komunalek, pisze o całym kraju<sup>70</sup>, natomiast brak mieszkań był przede wszystkim problemem w dużych ośrodkach miejskich. Powstanie komunalek wymusił proces industrializacji i urbanizacji. Wraz z wdrażanymi w życie ideałami zwycięskiej rewolucji 1917 roku nie

---

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> F.- X. Nérard, *5 % prawdy. Donos i donosiciele w czasach stalinowskiego terroru*, tłum. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2008, s. 275.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 232.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>69</sup> А. Безубцев-Кондаков, *Наш человек в коммуналке*, [on-line:] <http://magazines.russ.ru/ural/2005/10/be15.html>, [data ostatniego dostępu: 28.06.2010].

<sup>70</sup> А. В. Сергеева, *Русские. Стереотипы...*, с. 36–37.

współgrały ówczesne warunki mieszkaniowe w dużych miastach, takich jak Moskwa czy Leningrad. To między innymi lokale komunalne miały odegrać kluczową rolę w procesie tworzenia nowego człowieka radzieckiego – homo sovieticus. Komunałki były podstawową formą radzieckiego współżycia aż do lat 50., kiedy Chruszczow zaproponował odmienną formę zamieszkania, stwarzając możliwość otrzymania nowego lokum w jednym z budowanych wówczas domów. „Как советский институт общежития коммуналка просуществовала до конца Советского Союза, но как реальная форма жилья, а не как телевизионно-ностальгическая <<старая квартира>>, существует она и сейчас, став вновь невидимой в постсоветском пространстве”<sup>71</sup> – pisze Swietłana Wojm.

Unicestwienie „burżuazyjnych” przyzwyczajęń do życia w luksusie, wypracowanie nowych nawyków zgodnych z życiem radzieckim, organizacja życia na zasadach kolektywizmu – to podstawowe założenia władzy włączającej ludzi w ograniczoną przestrzeń życiową: „Вместо коллективизации жизни происходила ее атомизация. Поразительно, что повседневная жизнь коммуналок развивала в человеке именно те качества, которые в общественном сознании воспринимались как чуждые советскому обществу, „мелкобуржуазные”, „контрреволюционные”... Движение производственно-бытовых коммун, которое объединяло, как правило, подлинных энтузиастов коллективизации быта, никогда не стало столь глобальным, как о нем восторженно писалось в комсомольской публицистике середины 1920-х годов”<sup>72</sup>.

Mieszkanie w komunałkach, które podzielone były na dwie przestrzenie: przestrzeń wspólnego użytkowania (kuchnia, łazienka, przedpokój) oraz przestrzeń „prywatną” (która zwykle ograniczała się do jednego pokoju przypadającego na całą rodzinę), było najlepszym gruntem do odarcia ludzi z resztek prywatności, wzniecania pomiędzy nimi konfliktów i problemów, aby stali się wzajemnymi wrogami.<sup>73</sup> Gdyby sytuacje mające miejsce w mieszkaniach komunalnych przenieść poza radziecką rzeczywistość okazałyby się po prostu absurdalne. Odznaczały się one bezustannymi wewnętrznymi potyczkami, intrygami, ale i kolorytem życia, i umiejętnością dobrej organizacji dnia, a także chęcią nawiązania komunikacji z sąsiadami, którzy każdego

---

<sup>71</sup> С. Бойм, *Обице места. Мифология...*, Москва 2002, с. 168. О коммунальках zob. szerzej: С. Бойм, *Коммунальная квартира: жизнь в общих местах*, [w:] eadem, *Обице места...*, с. 161–216.

<sup>72</sup> А. Беззубцев-Кондаков, *Наш человек в коммуналке...*, on-line.

<sup>73</sup> Por. np.: М. Зосзченко, *Нервови ludzie*, [w:] idem, *Пункт видения. Оповідання і оповісті...*, s. 102–105.

dnia – w wielu troskach, kłopotach z dziećmi, problemach zdrowotnych – byli tak blisko, że właściwie mogli stanowić jedną rodzinę. „Жилец коммунальной квартиры — это особенный психологический, культурно-исторический тип...”<sup>74</sup> Można dodać do tego jeszcze, że mieszkańcy komunałki żyjący często sprawami wszystkich swych sąsiadów, odarci z intymności, ciągle będący na widoku publicznym, nierzadko byli ludźmi samotnymi – w sensie duchowym. Tytułowy nudziarz z opowiadania Tokariewej odznacza się cechami charakterystycznymi dla mieszkańców komunałki, takimi jak: nachalność, naruszanie spokoju i prywatności sąsiadów, chęć dzielenia się z innymi swoimi problemami i potrzeba bycia w kolektywie. Podsumowując, komunałki zrealizowały kilka założeń władzy: a) cel propagandowy (obietnice bolszewików o unicestwieniu klasy burżuazyjnej); b) wdrożenie ludzi w nowy rodzaj życia – z nowymi zasadami i szczególną formą rządzenia (w każdej komunałce sprawował władzę „старший по квартире”); c) doprowadzenie do specyficznej formy społecznego życia i obcowania z ludźmi (kolektywizacja życia); d) zainicjowanie w życiu ludzi nowej estetyki związanej z krytyką mieszczaństwa i dawnych zwyczajów (niemożliwy podział na takie przestrzenie jak: sypialnia, pokój stołowy, gabinet; estetyka wiązała się także z zasadami higieny – na przykład odmienne umeblowanie).<sup>75</sup> Obraz komunałek jako nieodłącznej, a nawet podstawowej części życia ludzi w Związku Radzieckim pojawia się również w najnowszej kinematografii rosyjskiej – między innymi w musicalu *Bikiniarze* (*Стюляги*, 2008) Walerego Todorowskiego oraz w filmie *Półtora pokoju* (*Полторы комнаты*, 2009) Andrieja Chrzanowskiego.

W *Dobrej akustyce* stykamy się ponadto z brakiem porozumienia pomiędzy ludźmi, z egoizmem, ale z drugiej strony także z pokorą i uczciwością – wartościami pozostającymi jednak w odosobnieniu. Do bohaterów, którzy spierają się o zbyt głośne próby muzyczne w mieszkaniu Połońskich, nagle dociera okrutna prawda, że wszystkich czeka ten sam los, więc może nie warto kłócić się o błahostki. Janusz Gajda, pisząc o tym, że pomiędzy ludźmi nie dochodzi do całkowitego porozumienia tłumaczy to następująco: „Każdy dąży do uprzedmiotowienia drugiego człowieka, tworząc sobie jego statyczny obraz, a faktyczną perspektywę przyszłości zamyka fakt najbardziej niepojęty – śmierć. (...) ...przedstawia się ona jako coś zupełnie absurdalnego, wzmagającego uczucie lęku i trwogi”.<sup>76</sup> Podobnie dzieje się na przykładzie bohaterów

---

<sup>74</sup> A. Беззубцев-Кондаков, *Наш человек в коммуналке...*, on-line.

<sup>75</sup> Zob. szerzej: A. B. Сергеева, *Русские. Стереотипы поведения...*, s. 33–40.

<sup>76</sup> J. Gajda, *Samotność i kultura*, Warszawa 1987, s. 17.

*Dobrej akustyki*, którzy pod koniec utworu poddają się refleksji nad nieuniknioną śmiercią.

Inteligenci u Tokariewej nie widzą żadnych perspektyw i szans rozwoju, nie są też szanowani w społeczeństwie. Sami uważają, że przegrali swoje życie, towarzyszy im poczucie bezradności i wszechobecnej nudy. Prości ludzie zaś mają wiele cech charakterystycznych dla radzieckiej mentalności: nikomu nie wierzą, wszędzie widzą złodziei i donosicieli, czują się prześladowani, a niepowodzenia i kłopoty z życia prywatnego przenoszą na życie zawodowe. Obserwujemy tu ze smutkiem, że ludzie, których przez lata upokarzano, przejmując władzę nad kimś, robią to samo. W przywoływanym już wcześniej opowiadaniu *Zły humor* zauważamy przyzwolenie społeczne na ignorowanie ludzi, na publiczne i bezzasadne poniżanie oraz na wyładowywanie swoich złych emocji na innych: „Pani podejrzliwie zlustrowała wzrokiem Larysę... (...) Według praw czasu, według praw biologii Larysa z dziećmi powinna była żyć po niej i zamiast niej. Z tego powodu pani poczuła do niej jeszcze większą niechęć. Z pełną niesmaku podejrzliwością spojrzała na Larysę, z Larysy zaś przeniosła wzrok na szatniarkę, dzieląc się z nią jak gdyby swoimi wątpliwościami”.<sup>77</sup> Autorka, ukazując inteligentów radzieckich, uwypukla ich nieszczęścia, rozgoryczenie i kompleksy. A sama w jednym z wywiadów wypowiada się następująco: „Мои книги — не есть моя жизнь. Если в них героини весьма несчастны, то в моей жизни я очень буржуазна. Не сиротка и не страдальца. А пишу так, потому что описанное благополучие неинтересно. Что такое устоявшийся человек? Он — как болото. Мне интересны люди, в которых что-то бурлит, гремит по камням, как в горной реке. В таких водах обычно водится хорошая рыба”.<sup>78</sup> Ważnym tematem jest tutaj także uczucie odarcia z własnej godności – tak jak to miało miejsce na przykładzie głównej bohaterki *Dobrej akustyki*. „Świadomość i waga godności osobistej dociera do nas przede wszystkim „od wewnątrz”, najczęściej w sytuacjach zagrożenia: w obliczu przemocy, strachu, ubezwłasnowolnienia, reifikacji, gdy ktoś jest bity, łzony, upokarzany, gdy jest traktowany jako przedmiot, jako element sterowanej masy. Godność w „doświadczeniu wewnętrznym” związana jest z pewną powszechną, choć

---

<sup>77</sup> W. Tokariewa, *Zły humor*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 162–163. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>78</sup> О. Рябина, *Виктория Токарева: «Ходить «налево» можно, только осторожно»*, [on-line:] <http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/interview1.html>, [data ostatniego dostępu: 19.02.2012].

różnej miary, wrażliwością na sytuacje, które odczuwa się jako naruszające prywatny, społeczny czy moralny status człowieka”<sup>79</sup> – pisze Magdalena Środa.

Praca jest kolejnym, bardzo ważnym elementem codzienności. To także ważny komponent prozy Tokariewej. Praca stanowi jedną z podstawowych form działalności każdego człowieka, jest źródłem egzystencji ludzkiej i swoim zasięgiem obejmuje różne dziedziny życia. „Nadawanie sensu ludzkiej pracy dokonuje się wielorako: a) przez to, że daje ona środki do życia człowiekowi pracującemu, usprawiedliwia jego udział w podziale dóbr społecznych; (...) b) przez to, że potwierdza ona (skuteczność pracy) własną sprawność człowieka...; c) przez to, że jego praca, jej owoc może służyć drugiemu człowiekowi, co pozwala pomyśleć o sobie: „jestem potrzebny”; c) przez to wreszcie, że jego praca może być widocznie pożyteczna dla całego społeczeństwa, dla kraju...”<sup>80</sup> – pisze Zdzisław Cackowski. Bohater *Dnia bez kłamstwa* zatracił sens swojego życia, ponieważ pomiędzy przytoczonymi powyżej wymiarami pracy pojawiły się sprzeczności. „Praca zatracą swój ludzki sens... (...), gdy cel osobisty wyklucza cel społeczny albo gdy realizacja celu ogólnospołecznego nie prowadzi do realizacji celów osobistych”<sup>81</sup> Mężczyzna czuje się niespełniony w życiu osobistym, marzy mu się przygoda i wyjazd z wielkiego miasta („... zgubiłem gdzieś cząstkę tego, co jest oczywiste dla Lolka. Lolek ukończył studia razem ze mną i też potrzebny był w Moskwie dwóm kobietom. Mimo to pojechał w swoje stopy, a ja nie pojechałem. Ja tylko chciałem” – *Dzień bez kłamstwa*, s. 112), a wszystko to spowodowane jest ciągłym uczuciem tęsknoty za czymś nieznanym i pociągającym, co sprawia że nie można skupić się na sprawach przyziemnych. A przypomnijmy, że ze słów Fiodora Dostojewskiego również możemy wyprowadzić wniosek, że jeśli cele ogólnospołeczne stoją w opozycji do celów osobistych, to wtedy następuje degeneracja pracy: „Przyszło mi raz na myśl, że gdyby kto chciał kompletnie zmiażdżyć, zniweczyć człowieka, ukarać go karą najokropniejszą, taką, że najgorszy morderca wzdrygnąłby się przed tą karą i z góry by się jej przeraził, to wystarczyłoby tylko nadać (...) robocie cechę zupełnej, całkowitej bezużyteczności i bezsensowności. Jeżeli (...) robota katorżnicza jest dla więźnia nieciekawa i nudna, to sama w sobie, jako praca, jest sensowna: więzień robi cegły, kopie ziemię, tynkuje, buduje; praca ta ma sens i cel”<sup>82</sup> Dostojewski pisał

---

<sup>79</sup> M. Środa, *Idea godności w kulturze i etyce*, Warszawa 1993, s. 6.

<sup>80</sup> Z. Cackowski, *Trud i sens ludzkiego życia*, Warszawa 1981, s. 242.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 242–243.

<sup>82</sup> F. Dostojewski, *Wspomnienia z domu umarłych*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Warszawa 1957, s. 23.

wprawdzie o pracy katorżniczej, jednakże niezależnie od rodzaju wykonywanego przez nas zajęcia musi być spełniony podstawowy warunek: choćby minimalna sensowność pracy. Należy także pamiętać o tym, że władza radziecka poprzez wdrażanie socjalistycznych ideałów pracy: motywacji, dyscypliny, przekraczania planów, bicia rekordów i doprowadzenia do zjawisk takich jak: przodownictwo pracy (i wyższa jego forma – ruch stachanowski), militaryzacja pracy, szturmowszczyzna, sprawiła, że etos pracy został zatracony.<sup>83</sup> „Wprowadzony po rewolucji system ekonomiczno-społeczny nie stworzył warunków sprzyjających godnej i uczciwej pracy, ponadto kryzys podstawowych wartości prowadził w sposób naturalny wręcz do kryzysu etyki pracy. Degeneracja pracy w komunizmie wynikała w znacznym stopniu z jej logosu, to znaczy złej organizacji. Szczególnie szkodliwe było upolitycznienie pracy, które w znacznym stopniu wpłynęło na rozchwianie jej etosu. W pewnych wypadkach stawała się ona celem samym w sobie bądź formą wychowania komunistycznego”<sup>84</sup> – stwierdza Lucjan Suchanek.

W świadomości ludzi radzieckich praca miała jawić się jako komunistyczna przebudowa prowadząca do przewyciężenia nierówności, niesprawiedliwości społecznej – tak, aby wszyscy – w wymiarze indywidualnym – mogli z niej czerpać identyczne korzyści, ale żeby też wpływała pozytywnie na całe społeczeństwo. „Mniej napuszonych frazesów, więcej zwykłej,  *powszedniej* pracy, troski o pud zboża, o pud węgla! Więcej troski o to, by ten niezbędny dla głodnego robotnika i dla obdartego, nieodzianego chłopca pud zboża i pud węgla otrzymali oni nie poprzez handlarskie transakcje, nie w sposób kapitalistyczny, ale dzięki świadomej, dobrowolnej, ofiarnej, bohaterskiej pracy prostych ludzi pracy...”<sup>85</sup> – tak Władimir Lenin motywował naród do zwiększenia starań o dobro kraju. Apele Lenina – takie jak powyższy – oraz wszystkie działania władz komunistycznych nie mogły pozostać bez wpływu na rozumienie przez ludzi radzieckich pojęcia „praca”. Dodatkowym kryterium może być tu związek pracy z kulturą<sup>86</sup>. Zjawiska mające charakter kulturowy musiały także odpowiednio utrwalić się w stosunku Rosjan do pracy („...kultura danego narodu w znaczący sposób kształtuje jego stosunek do pracy”<sup>87</sup>).

---

<sup>83</sup>Zob.: M. Heller, *Maszyna i śrubki...*, s. 113–139.

<sup>84</sup>L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda...*, s. 59. Zob. także: S. Kowalczyk, *Etos pracy a etos człowieka*, [w:] *Z refleksji nad człowiekiem. Człowiek – społeczność – wartość*, Lublin 1995, s. 223–234.

<sup>85</sup>W. Lenin, *Wielka inicjatywa*, [w:] *Dziela*, tłum. anon., t. 29, Warszawa 1956, s. 423.

<sup>86</sup>Zob. Cz. Strzeszewski, *Praca ludzka: zagadnienie społeczno-moralne*, Lublin 1978, s. 11.

<sup>87</sup>M. Michalski, *Człowiek, praca, kultura*, Poznań 2005, s. 11.



Harold Garfinkel – przedstawiciel etnometodologii – pisze: „(...) „wspólna kultura” oznacza społecznie usankcjonowane podstawy wnioskania i działania, którymi posługują się ludzie, radząc sobie ze swymi codziennymi sprawami, i o których zakładają, że inni członkowie grupy stosują je w ten sam co oni sposób”<sup>88</sup>. Swoją uwagę badacz Garfinkel przeniósł na podstawowe zjawiska społeczne, a nie na sposoby ich interpretacji przez aktorów społecznych (jednostek manipulujących wrażeniami innych uczestników interakcji) i pokazał, że porządek społeczny i struktury interakcji konstruowane są za sprawą pewnych rutynowych i bezrefleksyjnych zachowań. Praca niejednokrotnie należy do rutyny dnia codziennego. Motyw pracy w prozie Tokariewej odnajdujemy w wielu opowiadaniach z najwcześniejszego okresu jej twórczości, takich jak *Dzień bez kłamstwa* i *Od ręki nic się nie załatwi* – omówione w *Rozdziale pierwszym*, a główni bohaterowie tych utworów to ludzie rozczarowani swoim życiem zawodowym. Podejmując aspekt pracy w kontekstach niemożności odnalezienia jej sensu, beznadziei, poczucia przegranej, braku satysfakcji, zaniku etosu pracy przychodzi na myśl ważne zagadnienie mające wiele wspólnego ze zjawiskiem kultury masowej i pewną rutyną pracy, która czasami bywa jednym z powodów niezadowolenia. Tezę tę obrazują słowa Ericha Fromma: „Człowiek staje się „ośmiogodzinowcem”, jest częścią siły roboczej lub zbiurokratyzowanej armii urzędników czy kierowników. Ma minimum inicjatywy, wykonywaną przez niego czynność wyznaczają zasady organizacji pracy: nie ma nawet wielkiej różnicy między tymi, co na górze, a tymi, co są na samym dole hierarchicznej drabiny. (...) Nawet uczucia są ustalone: wyrozumiałość, pogoda, solidność, ambicja i zdolność gładkiego współżycia z otoczeniem”<sup>89</sup>. Mimo że zdecydowana większość kreowanych przez pisarkę postaci nie czerpie satysfakcji z wykonywanej pracy, możemy znaleźć i takie utwory, które ukazują spełnienie zawodowe – jednakże w opozycji do szczęścia rodzinnego (to także cecha wyróżniająca prozę Tokariewej – ludzki byt nigdy nie jest w pełni zaspokojony, a życie to nieustanny wybór pomiędzy dobrym a lepszym). Utwór *Raraka (Papaka)* stawia przed nami pytanie, co ma większą wartość – udane życie osobiste czy sukces w pracy. Jest to historia dwóch koleżanek, absolwentek szkoły muzycznej. Kobiety spotykają się po trzydziestu latach – jedna z nich jest znaną pianistką, druga – żoną i matką. Tokariewa, używając opozycji tego rodzaju, pokazuje

---

<sup>88</sup> H. Garfinkel, *Aspekty problemu potocznej wiedzy o strukturach społecznych*, tłum. D. Lachowska, [w:] *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, wybór, red. nauk. i wprowadzenie Z Krasnodębski, Warszawa 1989, s. 324–325.

<sup>89</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Poznań 2006, s. 29.

tym samym, że pełnia szczęścia może nie jest niemożliwa do osiągnięcia, ale jest dostępna nielicznym.<sup>90</sup> Każda decyzja niesie ze sobą pewne poświęcenie. Światowej sławy pianistka po skończonym koncercie wraca do pustego pokoju hotelowego i do swojego samotnego życia, natomiast jej koleżanka – Lariska – bezustannie zajmuje się gospodarstwem domowym, w skrytości ducha marząc o chwili czasu dla siebie i o zagranicznych podróżach, z których mogłaby przywieźć sobie perukę – rzecz mogącą ułatwić jej codzienne funkcjonowanie i pomagającą poczuć się atrakcyjną kobietą, a nie tylko zapracowaną gospodynią domową. Bohaterki opowiadania *Raraka*, rozmawiając ze sobą, nie rozwiązują zagadkowości szczęścia, jednak ów tytułowy „raraka” to coś, do czego dążymy w naszym codziennym zmaganiu się z rzeczywistością. „Raraka” może być miłością, talentem lub życiowym celem: „Он моя парака. (...) Если он есть, я обязательно выплыву... Конечно, мне до него как до Турции. Но я буду плыть к нему всю жизнь, пока не помру где-нибудь на полдороге”.<sup>91</sup>

*Instruktor pływania* (*Инструктор по плаванию*) to opowieść o codziennej trosce rodziców o swoje dzieci, o miłości rodzicielskiej – matczynej, o konflikcie między matką a córką, które nie mogą się ze sobą porozumieć, obracają się w dwóch różnych przestrzeniach. Można by było zaryzykować stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z odwiecznym konfliktem pokoleń, jednak, jak mówi główna bohaterka, stając w obronie swojego pokolenia: „Co ma do tego pokolenie? Jestem pewna, że jak tylko piśniesz słówko, całe pokolenie natychmiast poleci po sól i tylko ja nie wezmę udziału w tym pospolitym ruszeniu”.<sup>92</sup> Wnioskujemy zatem, że bardziej chodzi tu o różnice światopoglądowe. Matka – osoba wykształcona, wykładającą literaturę obcą na wyższej uczelni, jest zła na córkę, że nie dostała się na studia, a córka – Tania – jak większość nastoletnich dziewczyn tuż po maturze – jeszcze nie wie, czego chce. Staje w życiu przed trudnym wyborem, ale nie znajduje wyjścia z sytuacji. Wszystko, co do tej pory robiła, było z myślą o innych – zdawała na studia do wyższej szkoły pedagogicznej, bo tego chciała jej matka, uczyła się fizyki dla Pietrowa, w którym była zakochana, ale i dla mamy. Relacje pomiędzy nią i matką są bardzo trudne. Matka

---

<sup>90</sup> Tu z całą pewnością pobrzmiewają też wątki autobiograficzne. Zob. В. Токарева, *Кино и вокруг*, [в:] *Так плохо, как сегодня...*, s. 213–214.

<sup>91</sup> В.Токарева, *Рарака*, [в:] *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987, s. 20. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>92</sup> W. Tokariewa, *Instruktor pływania*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 69. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

niejednokrotnie nie potrafi okiełznać swoich emocji. Być może jest to spowodowane jakąś paranoiczną chęcią, aby córce żyło się lepiej i aby była szczęśliwsza niż jej matka wykonująca pracę, której nigdy nie lubiła. Mama Tani nie jest człowiekiem spełnionym, wręcz przeciwnie – rozgoryczonym i bez dystansu do zmieniającej się rzeczywistości. „Kobieta zapatrzona w siebie, władcza i zaborcza może być „kochającą” matką, póki dziecko jest małe. Jedynie prawdziwie kochająca matka, która jest szczęśliwa, kiedy daje, niż kiedy bierze, która mocno stoi na własnych nogach, może być naprawdę kochającą matką nawet wtedy, kiedy jej dziecko zaczyna się od niej oddalać”<sup>93</sup> – twierdzi Erich Fromm. Bianca Zazzo pisze ponadto: „Rozbieżności między pokoleniami są złożonym wynikiem różnicy wieku i różnicy epok. Epoka terażniejsza stworzona została i przygotowana przez ludzi dawniejszych, przez ich technikę i ideały, ich osiągnięcia i niepowodzenia. Jednak właśnie ludzie młodzi włączają w tę epokę to, co nowe, i żądają tego nowego. Ich niewdzięczność jako spadkobierców jest normalną formą kontynuacji, która nie zna samej siebie”.<sup>94</sup> Tokariewa bardzo często w swoich utworach uwypukla element niewdzięczności nie tyle ludzi młodych wobec starszych (innego pokolenia), ale dzieci wobec rodziców. Jednocześnie ukazuje ten fakt jako coś powszechnie wiadomego, z czym nie należy walczyć, tylko to zaakceptować jako zjawisko nieuchronne i odwieczne.

W opowiadaniu *Instruktor pływania* za sprawą przypadkowego spotkania z instruktorem pływania, pojawia się odwaga, aby powiedzieć mamie, co jest dla młodej bohaterki w życiu najważniejsze: „Nie wiem, czego chcę. Wiem, czego nie chcę. Nie chcę być instruktorem... Chcę sama pływać albo posypywać ulice solą, żeby ludziom ułatwić chodzenie. I szczęśliwa jestem, że nie zdałam do WSP. Więcej tam zdawać nie będę”. (*Instruktor pływania*, s. 88) Dostrzegamy w tej młodej dziewczynie i pewność siebie, i mądrość, i chęć życia w zgodzie ze sobą, bo, jak sama mówi, chce żyć pięknie i uczciwie, jest też przekonana o tym, że niektórzy marnotrawią swoje siły na wykonywaniu zajęć, których nie lubią: „... społeczeństwo miałoby większy pożytek z mojej mamy, gdyby pracowała jako kucharka w fabrycznej stołówce i troszczyła się o głodnych mężczyzn... (...) Tymczasem, zamiast być kucharką, propaguje sztukę zagraniczną, o której nie ma zielonego pojęcia”. (*Instruktor pływania*, s. 69) Ta młoda dziewczyna, która nie dostała się na studia, przejawia większą mądrość życiową od

---

<sup>93</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 51–52.

<sup>94</sup> B. Zazzo, *Oblicza młodości. Psychologia różnicowa wieku dorastania*, tłum. Z. Zakrzewska, Warszawa 1972. s. 317.

swojej matki. Mamy tu też do czynienia z nieco idealistycznymi rozważaniami o życiu, które przeplata się z myśleniem dojrzałego mężczyzny. Jednak tytułowy instruktor pływania nie potrafi zdobyć się na tak „dorosłą” i autentyczną szczerość jak Tania: „A ja nic nie wiem i nic nie umiem. Dlatego, że nie odnalazłam siebie. I nikt mnie nie odnalazł”. (*Instruktor pływania*, s. 72) Młoda bohaterka mówi: „... pan jest instruktorem. Uczy pan innych, jak trzeba pływać, a sam pan nie pływa. Uczy pan, jak trzeba żyć, a sam pan nie żyje”. (*Instruktor pływania*, s. 85) Tokariewa uwidacznia tutaj pewną skłonność ludzką do dawania innym rad – bez refleksji nad własnym życiem. Łatwiej jest instruować innych, co mają zrobić, niż samemu zmienić własne przyzwyczajenia, nawyki i zainicjować konkretne zmiany. Młodzi ludzie, buntując się, stając w opozycji do swoich rodziców czy szerzej – starszego pokolenia ludzi, niejednokrotnie ulegają iluzji życia (tj. Tania, która nie rozumiała, jak można żyć w związku bez miłości i tak po prostu się na to godzić), jednak to oni widzą świat w ostrzejszych barwach, a „dynamizm młodości łączy się i podtrzymuje dynamizm społeczeństwa”<sup>95</sup>, będący przyczyną rozwoju społecznego. Opowiadanie kończy się pewną nutą nadziei, że relacje pomiędzy matką a córką się poprawią, a także, że mama Tani nauczy się panować nad swoimi emocjami i objawami agresji, ponieważ: „Trzeba umieć oddzielić to, co racjonalne, od tego, co emocjonalne. Rodzice są stworzeni właśnie po to, żeby wychowywać, a dzieci istnieją tylko po to, żeby stwarzać powody do troski. Każde pokolenie doświadcza na sobie miłości rodziców i niewdzięczności dzieci”. (*Instruktor pływania*, s. 71) Córka także stara się zrozumieć swoją mamę: „... nagle zrozumiałam, że to biedna kobieta i że też miała kiedyś tyle lat, co ja. Dotarło do mnie, że miałam ojca – może takiego jak Yves Montand. Może mama też chciała wykonywać jeden zawód i żyć z jednym mężczyzną, ale nic z tego nie wyszło, ponieważ wszystko jest jak jest, a nie jak by się chciało” (*Instruktor pływania*, s. 87). W tej nieco smutnej refleksji pojawia się i szansa na pojednanie. *Instruktor pływania* to także opowieść o tym, że zbyt często w naszym życiu wybieramy oczywiste drogi, podążamy w popularnym i dobrze znanym kierunku. Przykład Tani odwraca tę skłonność większości i staje się zachowaniem mało powszechnym.

W utworze *Powiedz mi coś w twoim języku* (*Скажи мне что-нибудь на твоём языке*, 1975) zostały natomiast poruszone takie problemy jak: nieumiejętność słuchania drugiego człowieka i komunikowania się z nim, zapatrzenie w siebie i

---

<sup>95</sup> Ibidem.

powierzchnowość wielu znajomości. Opowiadanie przedstawia historię dziewczyny – Wiktorii, która zostaje zaproszona przez znajomego i słynnego śpiewaka w jednej osobie na kolację do luksusowego lokalu. Aleksander zaprasza Wiktorię do restauracji bynajmniej nie na randkę, tylko jako osobę do towarzystwa, której zadaniem jest udawać jego dziewczynę. Na spotkaniu pojawia się również małżeństwo – Lila i Sławek. Lila jest obiektem westchnień Aleksandra, a Weronika ma być tylko „parawanem” chroniącym go przed ewentualnymi domysłami Sławka. Główna bohaterka podczas tej uroczystej kolacji obserwuje ludzi, którzy zupełnie nie mogą się porozumieć, ponieważ nie wiedzą, że rozmowa polega na słuchaniu i próbie zrozumienia drugiego człowieka. Każda z tych postaci pochłonięta jest własnymi aspiracjami i obce jest jej pojęcie dialogu, który „jest w swej istocie wspólnym poszukiwaniem pełniejszego rozumienia. Zmierza do wzbogacenia możliwości i pogłębia więzi między rozmawiającymi. Dialog jest współpracą. (...) ...zachęca, by na pewien czas “zawiesić” własne przekonania... (...) ...dialog jest dojrzałością. Umiejętnością rozumienia, że choć umiemy odpowiedzieć sobie na pewne pytania, niektóre z nich zawsze będą rzeczywistością otwartą, która domaga się stałego i wnikliwego pogłębiania i prób rozumienia. A także, że świat ludzki jest światem relacji, związków z innymi, co nadaje naszemu życiu znaczenie i sens”.<sup>96</sup> Aleksy Awdiejew twierdzi, że ludzie nie potrafią odnaleźć nici porozumienia między sobą, ponieważ mają różne cele życiowe.<sup>97</sup> I rzeczywiście, głównym celem Aleksandra i sensem życia jest posiadanie audytorium i niekończący się podziw dla jego osoby. Tych troje ludzi – pięknych, zamożnych, wykształconych – w rzeczywistości cierpi na brak szczęścia i satysfakcji życiowej. Być może najmniej jest to widoczne na przykładzie zdecydowanego i silnie stąpającego po ziemi Sławka, ale jednak on także przesuwają się gdzieś na dalszy plan, ponieważ tak jak Weronika jest „parawanem” dla Aleksandra, tak samo jest nim „Sławek – dla Lilii. Raczej nie parawanem, lecz parasolem. Trzyma go przy sobie na wypadek deszczu albo spiekoty”.<sup>98</sup> Weronika nie rozumie świata, w jaki została na chwilę przeniesiona za sprawą tej pseudorandki. Jest jej żal ludzi, których cechuje chora ambicja i pustka duchowa.

---

<sup>96</sup> I. A. Zaremba, *Tajemnice dobrej rozmowy*, [on-line:] <http://www.psychologia.net.pl/artukul.php?level=1>, [data ostatniego dostępu: 26.06. 2010].

<sup>97</sup> Por. A. Awdiejew, *Szkice z filozofii potocznej z rysunkami Janusza Kapusty*, Warszawa–Kraków 1999, s. 61.

<sup>98</sup> W. Tokariewa, *Powiedz mi coś w twoim języku*, tłum. M. Okołów-Podhorska, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 240. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

*Powiedz mi coś w twoim języku* to najlepszy przykład na to, że ludzie, posługując się tym samym językiem, niekoniecznie się rozumieją. Claudio Mina stwierdza, że: „Umiejętność prowadzenia dobrego dialogu jest sztuką wymagającą wysiłku”.<sup>99</sup> W utworze Tokariewej dostrzegamy pewną grę pozorów, puste gesty i nic nie znaczące słowa. Mina pokazuje, że adekwatność dobieranych słów ma ogromne znaczenie: „Są bowiem słowa, które jednoczą lub dzielą, które budują lub niszczą, przynoszą szczęście lub rozgoryczenie, dodają odwagi lub zniechęcają, budzą w nas miłość lub nienawiść, otwierają nas na innych lub zamykają na nich”.<sup>100</sup> Obserwując liczne nieporozumienia pomiędzy ludźmi, Weronika stwierdza, że jej „nijakie” życie jest dużo lepsze niż wielki świat lekarzy i śpiewaków operowych, a u swego boku zamiast Aleksandra chętnie zobaczyłaby Igora – kolegę z pracowni krawieckiej, którego uważała za niechlujnego, ale jednak dużo ciekawszego człowieka. Ważna jest tu także perspektywa porównawcza, bo przecież gdyby spojrzeć z dystansu na tę czwórkę ludzi siedzących w restauracji, to jedyną wyróżniającą się z nich i wartościową osobą byłaby właśnie Weronika. Ponadto tylko ona była szczerą i nie bała się udzielić porady gwiazdzie estrady – Lilii: „Najważniejsza rzecz to nie uzależniać się od czyjegoes zdania” (*Powiedz mi coś w twoim języku*, s. 247).

Przestrzeń miasta otaczająca bohaterów utworów Tokariewej niewątpliwie determinowała życie codzienne obywateli Związku Radzieckiego. Roch Sulima, analizując codzienność jako jeden ze sposobów istnienia w świecie, pisze o innym doświadczaniu codzienności w społecznościach agrarnych, „gdzie praca nie jest przeciwstawiana codzienności” i w społecznościach nowoczesnych, w których ramy codzienności są „wyznaczone przez miejski typ zasiedlenia, przez wagę statusu „zamieszkiwania”, który organizuje takie życiowe czynności, jak edukacja, praca, wypoczynek”.<sup>101</sup> Pisarka portretuje zwykle mieszkańców Moskwy, sporadycznie – Leningradu. W przypadku większości sylwetek mamy do czynienia z ludźmi poszukującymi – miłości, szczęścia, przyjaźni, sensu życia, jednak należy pamiętać o tym, że wiele z postaw bohaterów mogło być właśnie wynikiem egzystencji w pozbawionej kolorytu przestrzeni miejskiej. Dima z opowiadania *To, czego nie było* pragnął posiadać tygrysa, Żeńka z utworu *Nudziarz* potrzebował towarzystwa sąsiadów, a młoda bohaterka *Instruktora pływania* przeciwstawiała się standardowemu

---

<sup>99</sup> C. Mina, *Psychologia miłości*, tłum. B. A. Gancarz, Kraków 2000, s. 91.

<sup>100</sup> Ibidem.

<sup>101</sup> R. Sulima, *Znikająca codzienność*, [w:] *Życie codzienne Polaków: na przełomie XX i XXI w.*, pod red. R. Sulimy, Łomża 2003, s. 235.

postrzeganiu świata przez swoją mamę. Te wszystkie pragnienia, potrzeby i „małe bunty” ujawniały się na tle Moskwy sprzed czasu transformacji polityczno-gospodarczej na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. David Remnick stolicę Związku Radzieckiego charakteryzuje następująco: „rzucała się w oczy przede wszystkim ogólna szarość, brak jakichkolwiek barw, brak restauracji, zachodnich towarów i zachodniej kultury, brak tablic reklamowych, neonów i innych oznak komercyjnego świata. (...) Jedynymi weselszymi obiektami na moskiewskim niebie były rubinowe gwiazdy świecące nad wieżami Kremla”.<sup>102</sup> Mieszkańcy Moskwy pozbawieni byli zatem wielu możliwości spędzania wolnego czasu i różnorodnych rozrywek – dostępnych w społeczeństwach Zachodu. Nie dziwi zatem, że wesołe miasteczko w utworze *Latająca huśtawka* (*Летающие качели*) cieszyło się ogromnym zainteresowaniem ludzi. W opowiadaniu Tokariewa szkicuje jeden z wakacyjnych, moskiewskich dni, w których matki ze swoimi pociechami wybierają się do parku i czekają w kolejce do karuzeli. Charakterystyczne tutaj jest również to, że pisarka, przedstawiając blahostkę, jaką jest przejażdżka na karuzeli, ukazała ukrytą koncepcję szczęścia: „Аттракцион рассчитан на четыре минуты. Надо ждать два часа. По самым приблизительным подсчетам, ждать надо в тридцать раз больше, чем развлекаться. И так всю жизнь: соотношение ожидания и праздника в моей жизни один к тридцати. Люди стираются, изнашиваются в обыденности. Они стоят в очереди, чтобы получить четыре минуты счастья. А что счастье? Отсутствие обыденного? Или когда ты ее любишь, твою обыденность?”<sup>103</sup> Bohaterki *Latającej huśtawki* stoją w kolejce do szczęścia – dosłownie i w przenośni. Z jednej strony czekają na nowe lub pamiętane z czasów własnego dzieciństwa emocje płynące z „przejażdżki” karuzelą, z drugiej strony pragną odmiany w realnym życiu i cierpliwie wypatrują szanse jej realizacji. Gabriel Marcel, pisząc o potrzebie rozrywki przez człowieka, wiązał ją z „pewnym odpływem życia”<sup>104</sup> i uważał, że człowiek czymś pochłonięty nie zna potrzeby rozrywki. Według niego u źródeł rozrywki tkwi ucieczka przed nudą: „Człowiek wyobraża sobie mianowicie, że odżyje, jeśli wykorzysta każdą okazję doznawania silnych wrażeń, niezależnie od ich rodzaju. Jednakże te rzekome bodźce są tylko przemijającą obroną

---

<sup>102</sup> D. Remnick, *Zmartwychwstanie*, tłum. M. Słysz, Warszawa 1997, s. 165–166.

<sup>103</sup> В. Токарева, *Летающие качели*, [в:] *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987, с. 129. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>104</sup> G. Marcel, *Homo viator: wstęp do metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 86.

przed nudą”.<sup>105</sup> Kobiety wychowujące dzieci i zaabsorbowane domową krzątaniną mają mniejsze szanse na to, żeby ogarnęło jej uczucie znudzenia (macierzyństwo jako obronę przed nudą i pustką życiową przytacza także Marcel w swoich rozważaniach), jednak owa tytułowa „latająca huśtawka” staje się dla bohaterek pewną rekompensatą codziennych niedostatków życiowych.

Obie kobiety, czekając w kolejce do karuzeli, wymieniają pomiędzy sobą poglądy na sprawy miłości. Jedna z nich mówi: „Значит, он ищет ту, которая его похоронит” (*Летающие качели*, s. 129), rozumiejąc przez to poszukiwanie miłości jako dążenie do spokoju i bezpieczeństwa w życiu. Dla drugiej bohaterki najważniejsza jest natomiast chwila terażniejsza i aktualne uczucie: „Не все ли равно, кто похоронит. Надо искать ту, с которой счастье. Сегодня. Сейчас” (*Летающие качели*, s. 129). „Может, мы с Татьяной еще молоды и ждем от жизни больше, чем она может нам предложить. А может, мы живем невнимательно и неправильно распределяем свое внимание, как первоклассник на уроке” (*Летающие качели*, s. 129) – zastanawia się również jedna z nich. To, co czyni człowieka szczęśliwym, jest trudne do uchwycenia, jednak Janusz Czapiński w swojej „cebulowej teorii szczęścia” wyróżnia trzy poziomy dobrostanu psychicznego: 1) wolę życia (rdzeń szczęścia, wartość obiektywna, genetycznie zdeterminowana i niezależna od świadomości), 2) ogólny dobrostan subiektywny (subiektywnie doświadczane wartości własnego życia, na przykład satysfakcje, poczucie sensu życia) oraz 3) bieżące doświadczenia afektywne oraz satysfakcje cząstkowe (odnoszące się do konkretnych aspektów życia: rodziny, pracy, czasu wolnego).<sup>106</sup> Wola życia jest źródłem pozytywnej energii życiowej i postawy pełnej zapału i optymizmu. Małgorzata Sobol-Kwapińska podkreśla także, że w poczuciu szczęścia istotną rolę odgrywają nasze umiejętności adaptacyjne, bowiem to one przyczyniają się do odczuwania zadowolenia z życia.<sup>107</sup> Umiejętność odczuwania szczęścia u każdego człowieka jest sprawą subiektywną. O powyższym stwierdzeniu świadczą odmienne reakcje wszystkich bohaterek opowiadania *Latająca huśtawka* po tym, jak karuzela przestała się kręcić: „Юлька, Ленка и Наташка стояли рядом. Переживали каждая свое: Юлька была бледная, почти зеленая. Ее мутило от перепадов, и она испытывала общее отвращение к жизни. Ленка смотрела перед собой в одну точку, и отсвет пережитого восторга лежал на ее лице.

---

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Zob. J. Czapiński, *Psychologia szczęścia. Przegląd badań i zarys teorii cebulowej*, Poznań 1992.

<sup>107</sup> Zob. M. Sobol-Kwapińska, *Życie chwilą? Postawy wobec czasu a poczucie szczęścia*, Lublin 2007, s. 95.



Наташка уже забыла о летающих качелях. Ей хотелось на «чертово колесо». (...) Жизнь представлялась ей сплошной сменой праздников» (*Летающие качели*, s. 133). W utworze ukazano ponadto dwa przeciwstawne sobie światy – dorosłych i dzieci. Możliwe do osiągnięcia szczęście dorosłe bohaterki utworu rozpatrują w kontekście własnego życia osobistego (karuzela zawieszona gdzieś pomiędzy niebem a ziemią niesie w przenośni szansę na wyzwolenie psychiczne z niechcianego związku z mężczyzną, staje się bodźcem do zmiany), podczas gdy dla dzieci szczęściem są chwilowe atrakcje, o których szybko zapominają. Paralelę do utworu *Latająca huśtawka* możemy odnaleźć także w innym opowiadaniu pisarki – *Między niebem i ziemią* (*Между небом и землей*) – w którym bohaterowie – kobieta i mężczyzna – zawieszeni w sensie dosłownym pomiędzy niebem a ziemią (podczas podróży samolotem), nawiązują krótkotrwały flirt.<sup>108</sup>

Nawiązując do tematyki odczuwania szczęścia przez dzieci, Tokariewa zobrazowała ów problem także w opowiadaniu *Kiedy zrobiło się trochę cieplej* (*Когда стало немножко теплее*). Utwór ten dał tytuł całemu zbiorowi opowiadań, który ukazał się w 1972 roku jako drugi w karierze pisarki. Mamy tu do czynienia z przestrzenią radzieckiej wsi podczas drugiej wojny światowej, jednak główna bohaterka opowiadania pochodzi z miasta, ze swojej „miejskiej” (jako jedynej dotychczas jej znanej) perspektywy odczytuje otaczającą ją rzeczywistość i tak jest też postrzegana przez otoczenie: „Ей нравится во мне все: лицо с низкой челкой и пейсами, развешанными по щекам, короткая шуба и короткие платья, и то, что я городская, а не деревенская, говорю на "а", а не на "о". Я кажусь Мильке еще более прекрасной, чем я кажусь себе. И если я действительно не уеду в Ленинград, а останусь с Милькой на всю жизнь в поселке Арти, то такая неприятность, как опухнуть с голоду, уже не кажется серьезной неприятностью в сравнении с извещением о вечном счастье”.<sup>109</sup> Z perspektywy małej dziewczynki obserwujemy radziecką wieś, doświadczenie wojny, blokadę Leningradu, ewakuację ludności, potworny głód, matki oplakujące swoje dzieci, a także kobiety, które pozostały bez mężów. To wszystko dotyka świata małej Nastii. Mimo że dziewczynka nie rozumie do końca otaczającego jej świata, jest bardzo dobrą obserwatorką życia: „У дяди Леши

<sup>108</sup> Zob. В. Токарева, *Между небом и землей*, [в:] *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987, s. 256–268.

<sup>109</sup> В. Токарева, *Когда стало немножко теплее*, [в:] *Этот лучший из миров*, Издательство АСТ, Москва 2005, s. 242–243. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

больной позвоночник, поэтому его не берут на фронт и он живет со своей семьей. Мои родственники живут в каменном доме, когда все живут в деревянных, не воюют, когда идет война, и едят масло, когда все пухнут с голоду. Они никого не обманывают, но все-таки живут не так, как все. И за это я их не люблю” (*Когда стало немножко теплее*, с. 247–248). Nastia jest bardzo szczerą w swych spostrzeżeniach, czasem naiwna, a niekiedy jej wyobrażenia o świecie mają źródło w komunistycznej propagandzie, która zakładała powszechną równość pomiędzy ludźmi i uwypuklała niesprawiedliwości społeczne. Jakość codziennego życia dzieci, w tym odczuwanie przez nie radości, zostaje uzależniona od prozaicznej możliwości wyjścia na dwór. Prozaicznej tylko na pozór. Jan Kurowicki pisze, że tworzywem codzienności jest właśnie prozaiczność.<sup>110</sup> Jedną z małych bohatererek utworu – Swietka – nie posiada ubrania na zimę i przez kilka miesięcy jest pozbawiona możliwości zabawy z dziećmi na świeżym powietrzu. To sprawia, że dziewczynka jest bardzo nieszczęśliwa, a uczucie jej niezawinionego dramatu i niesprawiedliwości losu potęguje fakt, że jej kuzynka Nastia może wychodzić z domu i spacerować. Gdy po długim czasie oczekiwania wreszcie nadchodzi wiosna, Swietka odzyskuje wolność, i choć wydawać by się mogło, że z tego powodu będzie odczuwać olbrzymie szczęście, to bardziej temu uczuciu ulega Nastia (do tej pory będąca momentami okrutna wobec Swietki, uparta i przekorna): „По мне, от кончиков рук и ног, как пузырьки в стакане с газированной водой, взбегают легкость и радость. Эта легкость и радость вздымают меня от земли, я иду возле Светки почти невесомая. Со мной творится что-то невероятное. Предчувствие счастья становится невыносимым, оно треплет меня так, будто я схватилась руками за оголенные провода. И мои несчастные нервы, истонченные голодом и субфебрильной температурой, не выдерживают такой нагрузки. Я опустила на горку рыжих кирпичей посреди двора и разрыдалась. Я не могла понять: почему иду над землей, почему плачу? Потому что тогда, в те далекие дни, я первый раз в своей жизни была счастлива чужим счастьем. А это самое большое, самое счастливое счастье, какое только бывает на свете” (*Когда стало немножко теплее*, с. 256–257). Tokariewa uwidacznia tu aspekt współodczuwania – szczerego i dziecięcego, ale podkreśla tym samym, że czasem bardziej cieszy cudze szczęście niż własne. Przedstawiając historię Nastii Tokariewa po raz kolejny zaszyfrowała prawdziwe oblicze rzeczywistości radzieckiej. Dziewczynki oczekują

---

<sup>110</sup> Zob. J. Kurowicki, *Odkrywanie codzienności (eseje i czytanki z filozofii kultury)*, Warszawa 2004, s. 17–21.

przyjścia wiosny, powrotu ojców z frontu, a całe społeczeństwo czeka, aż zrobi się cieplej w sensie nastrojów politycznych i sytuacji na świecie. Prozaiczna opowieść o „małym człowieku” przeradza się w metaforę obrazującą naród radziecki z jego nadziejami i oczekiwaniami na nadejście ożywienia życia we wszystkich jego przejawach.

Codziennie życie stwarza wiele sytuacji, w jakich próbujemy się odnaleźć – z różnym skutkiem, przynosząc nam różne emocje i niespodziewane rozwiązania. Od owej codzienności czasami chcielibyśmy też odpocząć i taką właśnie tęsknotę za chwilą wytchnienia od powszedniości zjawisk wyrażał bohater *Dnia bez kłamstwa*, który liczył na odmianę swojego losu. Mówiąc: „Zaczynam nowe życie”<sup>111</sup>, miał na myśli podjęcie wymarzonej wyprawy w bliżej nieokreślone stepy. Przypomnijmy, że motyw ucieczki na dziewicze tereny często pojawiał się w twórczości pisarzy lat 60. XX wieku: „Autorzy szczególnie chętnie poddawali bohaterów próbom charakteru – prawda, że o umiarkowanej ostrości – wysyłając ich z Moskwy i Leningradu, z kręgów koleżeńskich i wygrzanych miejsc u boku rodzin w tajgę, na ugory, na syberyjskie budowy. Tu rozpoczynała się życiowa przygoda, konfrontacja z realnością rosyjskiej powszedniości, tu trzeba było często zaciskać pięści... (...) określać się”<sup>112</sup>. Pisze o tym także Maksimow w swoich wczesnych opowiadaniach. Wprawdzie Tokariewa nie należała do grupy pisarzy określanych mianem „młodych gniewnych” (m. in.: Jewgienij Jewtuszenko, Andriej Wozniesiński, Bułat Okudźawa), jednak pragnienie młodych ludzi do „poznania smaku” prawdziwego życia, do kontaktu z naturą, doświadczenia na własnej skórze „bezkresów” – choć występujące tylko jako tło dla opowiadanej historii – pobrzmiewało w jej debiutanckim utworze z dużą siłą: „Rzeczywiście chciałem wtedy pojechać w stepy. Nie po to, żeby wnieść swój wkład – można go wnieść równie dobrze w Moskwie. Nie po to, żeby podglądać życie – można je podglądać gdzie dusza zapagnie. Miałem ochotę zmienić warunki, gdyż w walce z trudnościami ujawnia się podobno osobowość człowieka. (...) Ale ponad wszystko chciałem popatrzeć, jakie też są te stepy, poznać ludzi, którzy tam żyją, pracują i którym nie jest potrzebne do szczęścia zameldowanie w Moskwie” (*Dzień bez kłamstwa*, s. 98). Przestrzeń miejska mogła być zatem również nużąca. Choć z kolei, gdybyśmy interpretowali prozę

---

<sup>111</sup> W. Tokariewa, *Dzień bez kłamstwa*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 112. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>112</sup> A. Drawicz, *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 227.

„pisarzy wiejskich” to moglibyśmy znaleźć pobrzmiewającą w niej tęsknotę za miastem i innym życiem, a więc w tym wypadku to wieś byłaby nieciekawym miejscem, niosącym ze sobą wiele niechcianych problemów. Idealizowanie miejsc i sytuacji nam odległych ma swoje korzenie w nostalgii – uczuciu głęboko zakorzenionym w mentalności rosyjskiej, ale także właściwym dla ludzi na całym świecie (to zagadnienie szerzej omówimy w *Rozdziale trzecim*).

Opisując miejską egzystencję ludzi, Tokariewa odwoływała się zapewne także do swojego doświadczenia życiowego. Sama wprawdzie przyjechała do Moskwy z Leningradu, nie odczuła więc kontrastu, z jakim mieli styczność ludzie migrujący z radzieckiej prowincji do wielkich miast, jednak i ona – jako młoda dziewczyna, żona i matka, mieszkanka komunałki, poszukująca własnej drogi życiowej – była zagubiona w ogromnej i nieznanej przestrzeni moskiewskiej.<sup>113</sup>

## 2.2. „Mały realizm” w wydaniu kobiecym

Na obszarze „prozy miejskiej” aktywne były także pisarki, czego dowodem jest między innymi twórczość Tokariewej. Piszące kobiety próbowano wpisać w coraz to nowe „ramy literackie”, jako że proza kreowana przez kobiety wychodzi daleko poza granice „prozy miejskiej”. Tendencję do kreślenia obrazów codzienności z minimalnym wykorzystaniem funkcji poznawczej, znikomością diagnoz mających charakter psychologiczny lub społeczny, często przy użyciu małych form literackich Florian Nieuważny nazwał „małym realizmem”. Na gruncie rosyjskiej krytyki literackiej taki termin nie funkcjonuje, jednak Nieuważny, przenosząc owo pojęcie z polskiej terminologii literackiej, określił zjawisko w twórczości pisarzy radzieckich, rozpoczynające swój rozwój w latach 70. XX wieku.

Zatrzymując się chwilę na terminie „mały realizm”, możemy stwierdzić, że nurt ten ograniczał się „do rejestracji zewnętrznej warstwy życia”<sup>114</sup>. Określenia „mały realizm” użyto po raz pierwszy w odniesieniu do polskich powieści i opowiadań przełomu lat 50. i 60. XX wieku, w połowie lat 60. XX wieku pojawiła się wprawdzie

---

<sup>113</sup> Пор. Виктория Токарева. Она написала себе роль. Серия 1–Серия 4. Документальный сериал (Россия, 2012). Режиссер: Анатолий Малкин (radziecki i rosyjski reżyser telewizyjny oraz producent), [on-line:] [http://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/34206/episode\\_id/177381](http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/34206/episode_id/177381), [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

<sup>114</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 15.

druga fala „małego realizmu”, ale już o mniejszej sile.<sup>115</sup> „Twórcy małego realizmu przyjęli strategię minimalizmu, program zgody na świat zastany, pociągający za sobą obniżenie ambicji poznawczych prozy, posługiwanie się stereotypami i banałami, zrównanie z językiem prowincjonalnej prasy.”<sup>116</sup> Mały realizm był krytykowany za zgodę na przeciętność, za zastępowanie obserwacji stereotypami, a mądrości banałami. Grzegorz Gazda pisze: „W bohaterach tej prozy przeważały: nieufność, życiowa niedojrzałość, sceptycyzm i cyniczny dystans. Była to rzeczywistość jednorodna z przewagą motywów z marginesu społecznego, spraw przyziemnych, zwyczajnych i szarych, świat egzystencjalistycznych „upadków” i braku nadziei. Równoległe do turpizmu w poezji tego pokolenia można mówić więc o brzydocie rzeczywistości przedstawianej w prozie. Pisarze bowiem przeciwstawiali optymizmowi socrealizmu (...) „czarną literaturę” zagubionych w świecie jednostek. Skupiali się na behawioralnym opisie w języku mówionym, codziennym i często strywalizowanym. Próby introspekcji psychologicznej były tu raczej rzadkie, często konwencjonalne i powierzchowne”.<sup>117</sup> Początkowo określenie to na gruncie polskim miało zabarwienie pejoratywne, dziś jest raczej terminem opisującym dane zjawisko literackie.

„Literatura rosyjska lat 70., będąc kontynuacją osiągnięć i poszukiwań poprzedniego dziesięciolecia, usiłowała nie tylko środkami estetycznymi dać obraz swojego czasu, ale miała ambicję wysuwania nowej problematyki i kształtowania opinii społecznej przez stawianie nowych problemów.”<sup>118</sup> Pisarze przedstawiający okoliczności codziennego życia ludzi, kłopoty rodzinne, przeżycia zależne od konwenansów, stereotypów, ogólnie przyjętej normy społecznej, sprawili, że zaczęła formować się proza obyczajowa i środowiskowa, a stało się to za sprawą „skłonności do sprawdzania bohaterów literackich przez obyczajowość”<sup>119</sup> – obyczajowość będącą jednym z nowych problemów frapujących pisarzy w tym okresie. W nurt literatury obyczajowej lub literatury „małego realizmu” możemy włączyć pisarzy takich jak: Danił Granin, Jurij Nagibin, Jurij Trifonow, Władimir Makanin, Anatolij Kim, Jurij Afanasjew, ale także Irinę Griekową, Irinę Wielembowską, Natalię Baranską i Wiktorię Tokariową – pisarki „penetrujące głównie życie osobiste kobiet zamkniętych w murach

---

<sup>115</sup> Zob. G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, hasło: mały realizm, s. 306–308.

<sup>116</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, *Literatura polska...*, s. 15.

<sup>117</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków...*, s. 307.

<sup>118</sup> F. Nieuważny, *Literatura epoki застою...*, s. 476–477.

<sup>119</sup> Ibidem, s. 477.

mieszkania i zaprzęgniętych w kierat pracy zawodowej, domowej, opieki nad dziećmi”<sup>120</sup>.

Biorąc pod uwagę wyznaczniki stworzone przez teoretyków i krytyków literatury, właściwie cała twórczość Tokariewej wpisuje się w nurt „małego realizmu” (opisywanie przez pisarkę codziennego życia szarych, zwyczajnych ludzi, brak zawilości dotyczących psychiki ludzkiej, nieobecność moralizatorskiego, dydaktycznego tonu), z drugiej jednak strony, pamiętając o nieco negatywnym wydźwięku terminu „mały realizm” i jednocześnie o tym, że pisarka jest przedstawicielką „czwartego pokolenia”<sup>121</sup>, zarysowuje się tutaj pewien dysonans, niezgodność. „Pisarze tej generacji [pokolenia lat sześćdziesiątych – J.M.] przewyżczyli schematyzm realizmu socjalistycznego, traktowanego dotąd ortodoksyjnie tak w zakresie tematów, jak i form warsztatowych. (...) Literatura przestała być urzędowo optymistyczna. Zaczęła przełamywać skonwencjonalizowane struktury socrealizmu, wprowadziła ton osobisty i zrelatywizowany. W miejsce panującego dotąd realistycznego opisu wprowadziła chwytły groteski, absurdu i paraboli, perspektywę psychologiczną i językowo zindywidualizowaną (...).”<sup>122</sup> Również i te wyznaczniki odnoszące się do cenionej grupy „szestdziesiątników” charakteryzują pisarstwo Tokariewej, a zatem należałoby wziąć tutaj pod uwagę fakt, że „mały realizm” to nie tylko „ograniczenie, zniekształcenie pola widzenia, „opisywactwo”, naiwność, prezentacja spraw trzeciorzędnych”<sup>123</sup>, ale także forma „socjologicznej dokumentacji”<sup>124</sup> i efekt „doświadczeń dostępnych wiekowi pisarzy”<sup>125</sup>. Ponadto Tokariewa, o czym pisaliśmy wcześniej, wielokrotnie kreowała obraz bohatera–inteligenta – kogoś kto raczej nie kojarzy się z prostym, zwyczajnym, szarym człowiekiem. Nie do końca również możemy stwierdzić – odnosząc się do słów Nieuważnego – że Tokariewa jest jedną z tych pisarek, które zajmowały się głównie kobietami „zaprzęgniętymi w kierat pracy domowej, zawodowej, opieki nad dziećmi”<sup>126</sup>.

W tytule niniejszego podrozdziału zaznaczyliśmy, że „mały realizm” – analizowany przez nas – będzie nosił znamiona kobiecego spojrzenia na świat. Skoro

---

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> G. Poręba, S. Poręba, *Historia literatury...*, s. 318. Takim terminem określana jest twórczość młodych prozaików i poetów po 1956 roku.

<sup>122</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków...*, s. 523.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 306.

<sup>124</sup> Ibidem.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 306.

<sup>126</sup> F. Nieuważny, *Literatura epoki застоju...*, s. 477.

całą twórczość Tokariewej lub sporą jej część moglibyśmy odnieść właśnie do „małego realizmu”, to staraliśmy się wydobyć z niego najbardziej charakterystyczne cechy, takie jak na przykład problemy migrantów–przesiedleńców („proza miejska”) czy rozmaite aspekty „kobiecości” („proza kobieca”). Zawężenie „małego realizmu” do wymiaru kobiecości jest zresztą bardzo wymowne, bowiem nie sposób pominąć kwestii – a wielu badaczy literatury może nawet chciałoby od niej zacząć rozważania nad twórczością Tokariewej – że pisarka znana jest szerszej publiczności jako autorka tworząca utwory dla kobiet. Samo to stwierdzenie wywołuje już wiele kontrowersji, bo czymże jest „utwór dla kobiet”?, jednak w powszechnym odczuciu, gdy mówi się o tym, że wiodącym tematem utworów Tokariewej bardzo często jest miłość, to taka informacja przynosi natychmiastowe skojarzenia związane właśnie z „literaturą kobiecą”. Bezsprzecznie często stawianym problemem w utworach Tokariewej jest miłość i stany z nią związane – zakochanie, rozczarowanie, odrzucenie, zdrada, miłość rodzicielska, przywiązanie, ale nie zawsze główną bohaterką utworu przeżywającą rozterki miłosne jest kobieta. Tokariewa nie rezerwuje tego uczucia tylko dla płci pięknej, nie tworzy „taniach romansów”, wręcz przeciwnie – w zdecydowanej większości przedstawia miłość trudną, niemożliwą do spełnienia, smutną, także miłość do kobiety widzianą z perspektywy mężczyzny jako głównego bohatera utworu.

„Mały realizm” lat 70. XX wieku w wydaniu kobiecym zapoczątkował powstanie w Związku Radzieckim „literatury kobiecej”. Zjawisko piszących kobiet próbuje się opisać, używając różnych terminów, jak na przykład: „literatura, proza kobieca”, „literatura dla kobiet”, wreszcie „literatura feministyczna”. Pojęcia te wywołują już od kilku, a nawet kilkunastu lat wiele dyskusji i sporów. Kinga Dunin powiedziała kiedyś: „Uczciwie mówiąc, mam poważne wątpliwości, czy można sensownie mówić o literaturze męskiej i kobiecej.”<sup>127</sup> Zauważamy jednak, że rzadko wspomina się o „literaturze męskiej”, za to o tej drugiej bardzo często i coraz częściej, niestety, niezbyt pochlebnie. Niesłabnąca popularność twórczości Wiktorii Tokariewej jest jednak faktem. Wiele innych rosyjskich pisarek również odnosi duże sukcesy na rynku wydawniczym w Rosji i poza nią. Oczywiście, często w parze z poczytnością i sławą, idzie też krytyka – czasem uzasadniona, innym razem – zupełnie bezpodstawna. Określenia, takie jak: „masowy/a”, „popularny/a” dużej części ludzi – czytelnikom,

---

<sup>127</sup> K. Dunin, cyt. za: E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Warszawa 2000, s. 200.

badaczom literatury – kojarzą się automatycznie z tym, co „kobiece”, więc pomiędzy literaturą kobiecą a literaturą popularną niejednokrotnie stawia się znak równości. Przy charakterystyce kultury popularnej wywyższana jest tradycyjnie męskość, a podporządkowywana jej jest kobiecość. Jest to zbiór następujących opozycji (perspektywa Tani Modleski), które uprzywilejowują męskość i sztukę kosztem kobiecości i kultury masowej: kultura wysoka (sztuka) – to męskość, produkcja, praca, intelekt, aktywność, pisarstwo, natomiast kultura masowa (popularna) utożsamiana jest z kobiecością, konsumpcją, czasem wolnym, uczuciem, biernością, czytelnictwem.<sup>128</sup> Zatem w rozumieniu kultury/literatury popularnej płeć zajmuje istotną pozycję. Ewa Kraskowska pisze: „...czy tego chcemy, czy nie – między feminizmem i kobiecością istnieje nierozzerwalny związek; powiedziałabym, że wszystko, co feministyczne, jest zarazem kobiece, choć oczywiście nie wszystko, co kobiece, jest feministyczne. Także w literaturze.”<sup>129</sup> I z takim stwierdzeniem nie sposób się nie zgodzić, trzeba jednak pamiętać także o tym, że w wielu przypadkach „feminizm ociera się o niemożliwość”<sup>130</sup> i potrzebne są inne kryteria do rozpatrywania, odczytywania danego tekstu z takiej właśnie perspektywy.

Charakter utworów omówionych w niniejszym podrozdziale ma wiele wspólnego z podjętym przez nas tematem „kobiecości” – mającej wiele znaczeń i rozmaitych ujęć. Postrzeganie autorki jako reprezentantki nurtu „literatury kobiecej” bierze się być może już z samych zabiegów marketingowych. Zapowiedzi wydawnicze jej książek wyglądają tak: „Новые произведения Виктории Токаревой. Новая коллекция маленьких шедевров классической „женской прозы” – лиричной, светлой, искренней. Калейдоскоп женских судеб, очень разных, но равно непростых”.<sup>131</sup> Krytycy piszą także: „Писательница Виктория Токарева как вышла в тираж более 40 лет назад, так в бестселлерах и держится. В советское время она чуть ли не в одиночку заполняла нишу женской прозы.”<sup>132</sup> Zdarzają się też bardziej neutralne opinie, niekoniecznie klasyfikujące, jak na przykład: „На городском материале, от лица женщины, мягко и с юмором она говорила о самых серьезных

---

<sup>128</sup> Zbiór opozycji wg T. Modleski, za: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Poznań 1998., s. 155.

<sup>129</sup> E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości”*..., s. 204.

<sup>130</sup> A. Nasiłowska, *Przeciw oczywistościom*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 4.

<sup>131</sup> *Террор любовью*, [on-line:] [www.livelib.ru/tag/виктория%20токарева](http://www.livelib.ru/tag/виктория%20токарева), [data ostatniego dostępu: 19.08.2014].

<sup>132</sup> <http://geroy.ntv.ru/subject.jsp?sid=5548>, [data ostatniego dostępu: 20.09.2012].



проблемах своего поколения.”<sup>133</sup> Badacze literatury rosyjskiej często widzą Tokariewą jako utalentowaną pisarkę i stawiają ją w jednym rzędzie z takimi rosyjskimi autorkami jak: Tatiana Tołstoj, Ludmiła Ulicka czy Ludmiła Pietruszewska.<sup>134</sup>

Niewątpliwie mamy do czynienia z tego rodzaju literaturą, której łatwo zdefiniować się nie da, ponieważ wywołuje ona liczne kontrowersje, a zdania na temat sztuki literackiej, talentu czy pomysłowości kobiet piszących są podzielone: odnajdujemy zarówno opinie pozytywne, jak i negatywne. Utwory Wiktorii Tokariewej, jako te pisane przez kobietę, niekoniecznie skierowane są tylko i wyłącznie do czytelnika-kobiety. Można zaryzykować stwierdzenie, że rosyjska literatura popularna – objawiająca się między innymi poprzez utwory Tokariewej – pozwoli odkryć czytelnikowi wiele ciekawych tematów, wątków. Jeśli ustosunkować się do omawianej wyżej „literatury kobiecej”, to możemy być pewni, że czeka nas spotkanie z co najmniej kilkoma modelami „kobiecości” w różnych sferach życia. Literaturze popularnej zwykło się zarzucać stwarzanie iluzji. W dalszej części pracy przekonamy się zatem, czy wykreowane przez Tokariewą postaci kobiece są tylko na pozór różne czy może jednak daleko im do podobieństwa. Aby uzupełnić niniejszy podrozdział, rozróżnijmy jeszcze gatunki „literatury kobiecej”: „We współczesnej prozie światowej (głównie zresztą w anglojęzycznej) miewamy do czynienia z kobiecą literaturą SF, kobiecą powieścią detektywistyczną, satyryczną i z powieścią psychologiczno-obyczajową, z kobiecą groteską i kobiecą fantastyką, z kobiecym realizmem, awangardyzmem czy postmodernizmem” – wylicza Ewa Kraskowska.<sup>135</sup> Powieść kobieca – sztandarowy gatunek literatury kobiecej – startuje tam, gdzie z reguły kończy się romans, a zaczyna proza życia. Istota tego gatunku zasadza się na maksymalnym zmniejszeniu dystansu między autorką, bohaterką a czytelniczką, czemu sprzyja występowanie czynnika autobiograficznego (co można zaobserwować choćby na przykładzie utworów Oksany Robski, np. *Casual. Zwyczajna historia* [*Casual. Повседневное*] lub *Szczęście nadejdzie jutro* [*День счастья — завтра*]). Aby utwór powieściowy zaliczyć do

---

<sup>133</sup> *Литература: Женский род*, fragment *Виктория Токарева*, [on-line:] <http://libozersk.ru/pages/index/539?cont=2> [data ostatniego dostępu: 19.08.2014].

<sup>134</sup> Zob. np.: T. Klimowicz, *Czekając na Nobla. Uwagi o współczesnej literaturze rosyjskiej*, „Odra” 2008, nr 1, s. 50; *Literaturocentryczność Wschodu. Rozmowa z dr hab. Aurelią Kotkiewicz*, „Konspekt: pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie” 2014, nr 1, s. 8; *Następcy Bulhakowa i Puszkina – rozmowa z prof. Alicją Wołodźko-Butkiewicz*, [on-line:] <http://www.przegladtygodnik.pl/pl/artykul/nastepcy-bulhakowa-puszkina-rozmowa-prof-alicja-wolodzko-butkiewicz>, [data ostatniego dostępu: 1.09.2014].

<sup>135</sup> E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości”*..., s. 204.

literatury kobiecej w zasadzie nie powinien on być zbyt nowatorski, eksperymentalny, ponieważ powieść kobieca najlepiej „czuje się” w tradycyjnej oprawie psychologiczno-obyczajowej. Literatura kobieca powinna dawać odbiorcom poczucie bezpieczeństwa i swojskości, ma pełnić rolę zastępnika dawnych form obcowania kobiet ze sobą, spędzania wolnego czasu czy wspólnego wykonywania tradycyjnie kobiecych prac. Powieść kobieca z reguły realizuje klasyczny schemat fabularny, oparty na temacie poszukiwania (siebie), wędrówki, dążenia do celu, podporządkowując mu zawartość zdarzeniową, tyle że zdarzenia te nie muszą mieć wymiarów fizykalnych; często sprowadzają się do zmian w akcji, by tak rzec, psychicznej, świadomościowej. Literatura kobieca jest adresowana do kobiet, które nie bacząc na „koszty podróży”, decydują się podjąć wyprawę w głąb siebie i zerwać z kojącym nałogiem samooszukiwania, albo przeciwnie, znaleźć pociechę w przyrównywaniu swojego losu do losu bohaterki.

Wiktorija Tokariewa jest reprezentantką „literatury kobiecej”, jednak wiele autorek boi się takiej klasyfikacji, choć zupełnie niepotrzebnie: „W jednym z artykułów czytamy: „Aseksualna proza Ludmiły Pietruszewskiej i Tatiany Tołstoj, Niny Sadur i Walerii Narbikowej pisana jest w lęku, by nie przyklejono jej etykiety «kobiecej» lub wręcz «damskiej».”<sup>136</sup> Zarzut chyba niesłuszny, a płynący stąd, że właśnie te pisarki nie usiłują programowo realizować tezy o odrębności psychiki kobiecej. O ich pozycji we współczesnej literaturze decydują indywidualne walory rozpoznawalnego już po kilku zdaniach stylu.”<sup>137</sup> Czuprinin, wpisując Tokariewą w nurt „damskiej prozy” dodaje także: „Само собою разумеется, что ведущей, хотя отнюдь не единственной формой дамской прозы становятся короткие любовные романы – лавбургеры, к смысловой матрице которых тяготеют и так называемая «житейская проза» (произведения Виктории Токаревой, Галины Щербаковой), и романы, ставящие своей целью сексуальное просвещение наших современниц (таковы книги Дили Еникеевой, о которых сама писательница говорит, что это «*научпоп в художественном выражении. Это советы в скрытой форме*».”<sup>138</sup> Stykamy się także z takimi opiniami na temat współczesnej prozy pisanej przez rosyjskie pisarki: „Ostentacyjnie sentymentalna Ludmiła Ulicka (ur. 1943), skrycie sentymentalna Tatiana Tołstoj (ur. 1951) i po prostu sentymentalna Wiktorija Tokariewa (ur. 1937) –

---

<sup>136</sup> J. Szymak-Reiferowa, *Rosyjskie feministki*, „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10, [on-line:] <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=2141>, [data ostatniego dostępu: 18.04.2014].

<sup>137</sup> Ibidem.

<sup>138</sup> С. Чупринин, *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*, Москва 2007, с. 124.

trzy siostry w pisarstwie (myślałem jeszcze o czwartej, sentymentalnej inaczej Ludmile Pietruszewskiej, urodzonej w roku 1938, ale ostatecznie pozostałem wierny Czechowowi) – tworzą naprawdę dobrą literaturę wagonową, czytała, z którymi nie wstyd się pokazać nawet w I klasie”.<sup>139</sup> Skoro – jak twierdzi Tadeusz Klimowicz – nie musimy wstydzić się czytania książek Tokariewej nawet w pierwszej klasie pociągu i to jeszcze przez mężczyznę, to może oznacza, że wcale nie jest tak źle z tą krytykowaną „literaturą kobiecą”, mimo że jednak „wagonową”. Konkludując, pragniemy zauważyć, że każdy rodzaj literatury znajduje swoich czytelników, a literatura określana mianem „kobiecej” to nie tylko same negatywne strony, ale również i pewna „korzyść”: „... в наше время эти романы оказались необходимы разным читателям как своеобразная отдушина от непростой повседневной реальности. Литературоведы же восприняли появление так называемой «женской» литературы как первый шаг по пути освобождения от официальных догм и заданных конфликтов.”<sup>140</sup> Rosyjska „Françoise Sagan”<sup>141</sup>, jak zwykło się nazywać Wiktorię Tokariewą, mimo iż nie jest zdeklarowaną feministką i nie prowadzi tak bujnego, ekstrawaganckiego życia jak pisarka francuska, to poprzez swoją twórczość ukazała czytelniczkom na całym świecie, że tematów kobiecości we współczesnej rzeczywistości pominąć już się nie da.

Tokariewa stawiana jest w gronie wymienionych już wcześniej pisarek, takich jak: Griekowa, Baranska, Wielembowska, ale także – jak mogliśmy to zaobserwować na gruncie krytyki polskiej – w jednym szeregu z Ludmiłą Ulicką i Ludmiłą Pietruszewską. Chcielibyśmy w związku z tym pokrótce przybliżyć cechy będące wyróżnikami twórczości tych pisarek. Cechą wyróżniającą twórczość Griekowej<sup>142</sup> jest poruszanie tematu kondycji moralnej świata uczonych.<sup>143</sup> „Znaczna część twórczości G. [Griekowej – J. M.] zaliczana jest do tzw. nurtu kobiecego we współczesnej lit. ros. Jej ulubionym bohaterem jest kobieta ukazywana zarówno w pracy, jak i w tradycyjnych

---

<sup>139</sup> T. Klimowicz, *Czekając na Nobla...*, s. 50.

<sup>140</sup> <http://cmnr.net/?p=76>, [data ostatniego dostępu: 25.10.2010].

<sup>141</sup> Porównanie to jest szeroko rozpowszechnione i trudno powiedzieć, kto użył go po raz pierwszy. Potwierdzeniem częstego zestawiania ze sobą dwóch pisarek może być chociażby następujący film: „Двойной портрет”. Виктория Токарева и Франсуаза Сеган. Телекомпания „Совершенно секретно” 2013, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=6ob3ZMMfRc>, [data ostatniego dostępu: 18.04.2014]. Także Alicja Wołodźko-Butkiewicz w jednym z wywiadów mówi: „Porządny średni poziom prezentuje Wiktorina Tokariewa, kiedyś nazywana rosyjską Saganką” (Zob. *Następcy Bulhakowa i Puszkina...*, on-line).

<sup>142</sup> Autorka zbioru opowiadań *Pod latarnią* (*Под фонарём*, 1966), opowieści *Małenki Garusow* (*Маленький Гарусов*, 1970), utworu *Katedra* (*Кафедра*, 1979), powieści *Ogniove próby* (*На испытаниях*, 1967) i powieści *Progi* (*Пороги*, 1984).

<sup>143</sup> Zob. W. Olbrych, hasło: Griekowa Irina Nikołajewa, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Warszawa 1994, s. 147–148.

rolach żony i matki. Kobiety w utworach G. są jednak często niejednoznaczne moralnie. Choć są uczciwe i pracowite, otacza je swoista pesymistyczna aura. Swoją pracę określają jako „harówkę”, „wypruwanie sobie żył”. W odróżnieniu od tradycyjnego wzorca bohaterki praca nie stanowi dla nich potrzeby wewnętrznej”.<sup>144</sup> Irina Wielembowska<sup>145</sup> debiutowała w tym samym roku co Tokariewa, a jej utwory „należą do psychologiczno-obyczajowego nurtu prozy rosyjskiej. Pisarka skupia się na sprawach dnia codziennego. Przy wyborze tematów, postaci, konfliktów i zdarzeń wykorzystuje własne bogate doświadczenie życiowe [pracowała na Uralu przy wyrębie lasu, w szpitalu wojskowym, w grupie poszukiwaczy złota, w fabryce mebli – J.M.]. Jej bohaterowie, a właściwie bohaterki – W. koncentruje się bowiem na postaciach kobiet – wywodzą się ze środowiska robotniczego, kolchozowego oraz inteligencji pracującej. W przedstawieniu ich problemów, takich jak trudności codziennego życia, kłopoty z dziećmi, samotność, autorka troszczy się o realizm bytowych i obyczajowych szczegółów”.<sup>146</sup> Bohaterką utworów Natalii Baranskiej<sup>147</sup> jest natomiast przeciętna kobieta, wykształcona i cierpiąca z powodu duchowej degradacji, ponieważ codzienne sprawy i pośpiech ograniczają jej aspiracje: „W niewielkich formach narracyjnych, najczęściej o tematyce z życia codziennego w ZSRR, podejmuje problemy moralne, z jakimi ludzie borykają się na co dzień.”<sup>148</sup> Ludmiła Ulicka<sup>149</sup>, której utwory tłumaczy się również na język polski, swoje opowiadania zaczęła publikować pod koniec lat 80. XX wieku, a w jej utworach niejednokrotnie możemy dostrzec ślady jej wykształcenia – biologa-genetyka, podobnie jak w utworach Tokariewej pojawiają się bohaterowie, którzy ukończyli wydział dla scenarzystów. To, co odróżnia jej pisarstwo od Tokariewej, to silny w jej utworach sentymentalizm. Natomiast Ludmiła Pietruszewska – pisarka rok młodsza od Tokariewej – swoje debiutanckie opowiadanie *Taka dziewczyna* (*Такая девочка*) napisała w 1968 roku, jednak – jak już wspomnieliśmy

<sup>144</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>145</sup> Autorka opowieści *Kobiety* (*Женщины*, 1966), *Larion i Barbara* (*Ларион и Варвара*, 1966), *Sprawa rodzinna* (*Дела семейные*, 1966), *Niepełnoletnia* (*Несовершеннолетняя пока*, 1968), *Słodka kobieta* (*Сладкая женщина*, 1973) oraz zbiorów opowiadań i powieści *Leśna historia* (*Лесная история*, 1965), *Trzeci semestr* (*Третий семестр*, 1973) i *Widok z balkonu* (*Вид с балкона*, 1981). Zob. W. Supa, hasło: Wielembowska (właśc. Szuchhalter) Irina Aleksandrowa, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich...*, s. 418.

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Pisarka debiutowała w wieku 60 lat w 1968 roku opowiadaniem *Pożegnanie*, uznanie zyskała za sprawą powieści *Tydzień jak tydzień* (*Неделя как неделя*, 1969). Zob. W. Olbrych, hasło: Baranska Natalia Władimirowna, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich...*, s. 42–43.

<sup>148</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>149</sup> Autorka powieści, tj.: *Przypadek doktora Kukockiego* (*Казус Кукоцкого*, 2001), *Medea i jej dzieci* (*Медея и её дети*, 1996), *Sonieczka* (*Сонечка*, 1992). O Ludmile Ulickiej zob. więcej: K. Duda, *Współczesna literatura rosyjska wobec historii (nowy realizm Ludmiły Ulickiej)*, [w:] *Kultura i polityka*, Prace Komisji Kultury Słowian PAU, t. VII, pod red. L. Suchanka, Kraków 2008, s. 45–62.

wcześniej – jej pierwszy zbiór opowiadań ukazał się dużo później – w 1987 roku. Elementem łączącym twórczość Pietruszewskiej i Tokariewej jest to, że obie opisują życie takim, jakie ono jest: „...małe, przeludnione mieszkania, zagonione kobiety, zaniedbane dzieci, ludzie zmęczeni życiem”.<sup>150</sup> „Pietruszewska nie wskazuje wyjścia z opisywanych sytuacji i życiowych kolizji ani nie próbuje niczego wyjaśniać. W jej opowiadaniach nie ma winnych”.<sup>151</sup> Autorka zbioru opowiadań *Nieśmiertelna miłość* (*Бессмертная любовь*) bardziej znana jest jako dramaturg. „Bohaterowie P. [Pietruszewskiej – J.M.] nie potrafią pogodzić się z rzeczywistością, która kaleczy ich psychicznie. Konkluzje utworów są pesymistyczne. Okrucieństwo świata otaczającego bohaterów P. jest nieodłącznym składnikiem sowieckiej rzeczywistości społecznej okresu zastoju i w tych warunkach degrengolada ludzi jest nieuchronna”.<sup>152</sup> We wszystkich utworach wyżej wymienionych pisarek za codziennością i powszedniością opisywanych zjawisk możemy odnaleźć drugie dno, ukrytą, symboliczną prawdę o czasach radzieckich, a wszystko to naznaczone jest kobiecą perspektywą.

Kobiece spojrzenie na otaczającą rzeczywistość moglibyśmy połączyć z ideą „świata życia”. Alfred Schütz – główny reprezentant fenomenologii społecznej – odegrał bardzo ważną rolę w budzeniu zainteresowania socjologów kategorią życia codziennego. Jak twierdzą historycy myśli socjologicznej, to właśnie od Schütza można dostrzec skierowanie uwagi w stronę codzienności. Sam Schütz odwoływał się wprost do swojego mentora – Edmunda Husserla i jego idei „świata życia” lub „świata przeżywanego” (*Lebenswelt*). Idea ta jest przestrzenią, na której rozgrywają się wszystkie doświadczenia człowieka: „świat życia to, najprościej, cała dziedzina codziennych doświadczeń, orientacji i działań, poprzez które jednostki realizują swoje sprawy i interesy, posługując się przedmiotami, nawiązując relacje z innymi ludźmi, podejmując plany i doprowadzając do ich realizacji”<sup>153</sup>, ponadto „świat życia” jest niezmienny i ahistoryczny: „Ten rzeczywiście naoczny, rzeczywiście doświadczany lub dający się doświadczyć świat, w którym rozgrywa się nasze praktyczne życie, pozostaje jako taki niezmienny w swej strukturze istotowej, w swym własnym, konkretnym charakterze przyczynowym, niezależnie od tego, co byśmy robili, w sposób umiejętny

---

<sup>150</sup> W. Olbrych, hasło: Pietruszewska Ludmiła Stiepanowna, [w:] *Słownik pisarzy rosyjskich...*, s. 300. O Ludmile Pietruszewskiej zob. także: H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007.

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> W. Olbrych, hasło: Pietruszewska Ludmiła, [w:] A. Drawicz, F. Nieuważny, W. Olbrych, *Literatura rosyjska*, Warszawa 1999, s. 201.

<sup>153</sup> Cyt. za P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 34.

czy nie. Nie zmienia się ona także przez to, że znajdziemy szczególnego rodzaju umiejętności, np. geometrię lub umiejętność uprawianą przez Galileusza, która zwie się fizyką”.<sup>154</sup> „Świat życia” posiada każdy człowiek, traktując go jako coś oczywistego. Ludzie sądzą, że dzielą ten sam świat życia z innymi i działają tak, jakby żyli w świecie wspólnych doświadczeń. Schütz uważał, że poznanie procesów społecznych możliwe jest tylko poprzez obserwację interakcji, w których jednostki zaczynają podzielać ten sam świat. Podstawowym elementem jego filozofii była intersubiektywność rozumiana jako tworzenie się i utrzymywanie wspólnego, subiektywnego świata dla różnych jednostek wchodzących ze sobą w liczne interakcje. „Nasz świat życia codziennego jest od samego początku intersubiektywnym światem kultury. Jest światem intersubiektywnym, bo żyjemy w nim jako ludzie wśród innych ludzi, związani z nimi przez wzajemne oddziaływanie i pracę, rozumiejąc innych i będąc przez nich rozumiani. Jest światem kultury, ponieważ świat przeżywany jest dla nas od samego początku uniwersum znaczeń, to znaczy sensownych struktur (...), które musimy interpretować, i sensownych odniesień, które ustanawiamy w tym świecie dopiero dzięki naszym działaniom. Jest to świat kultury także i z tego powodu, że jesteśmy świadomi jego *dziejowości*, z którą stykamy się w tradycji i obyczajach”.<sup>155</sup> A zatem ludzie, nawiązując stosunki z innymi, przyjmują pewne zasady, godzą się na nie i każdy traktuje siebie wzajemnie w taki sposób, jakby wszyscy posiadali ten sam zasób „wiedzy podręcznej” – takiej, która formułuje i scala pewne zasady społeczne umożliwiające ludziom funkcjonowanie w społeczeństwie. Mimo że wszyscy posiadamy różne doświadczenia i świat dla wszystkich nie musi być taki sam, w filozofii Schütza występuje taki termin jak „typifikacje”, czyli sklasyfikowane w podobne do siebie typy różne zachowania ludzi. Człowiek, wchodząc w interakcję z drugim człowiekiem, używa w swym myśleniu i zachowaniu pewnych stałych wzorców, wypracowanych wcześniej typów, konstrukcji.

Codzienny „świat życia” kobiety – kreowany także na kartach utworów Tokariewej – posiada złożoną naturę, mogącą obejmować nie tylko jej zewnętrzne relacje z otoczeniem, ale także sferę wewnętrzną dotyczącą prywatności czy intymności. „Mały realizm” w wydaniu kobiecym może natomiast kojarzyć się z

---

<sup>154</sup> E. Husserl, *Kryzys nauk europejskich*, cyt. za: G. Borkowska, *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX i XX wieku: od Adalberta Stifera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007, s. 31.

<sup>155</sup> A. Schütz, *Fenomenologia i nauki społeczne*, tłum. D. Lachowska, [w:] *Fenomenologia i socjologia...*, s. 124.

kreowaniem przez pisarki świata, w którym dominującym tematem jest miłość i rzeczywistość, niespełniona miłość, niedościgniona, niemożliwa do zrealizowania, przez co bardzo bolesna i frapująca, jest stałym motywem przewijającym się przez karty książek Tokariewej. Motyw miłości występuje między innymi w takich opowiadaniach jak: *Każdy musi kogoś mieć* (*Нам нужно общение*), *Niech to diabli* (*Пропави оно пропавом*), *Szczęśliwe rozwiązanie* (*Счастливыи коней*), *Wolny wieczór* (*Свободный вечер*), *Bliskie powinowactwo* (*Глубокие родственники*), *Idzie pies po fortepianie* (*Шла собака по роялю*), *Między niebem a ziemią* (*Между небом и землей*), *Uskrzydłone konie* (*Лошади с крыльями*), *Raraka* (*Парака*), *Piraci z dalekich mórz* (*Пираты в далеких морях*).

*Wolny wieczór* to jeden z wielu obrazów niespełnionej, nieodwzajemnionej miłości. Główna bohaterka – Ryta – nie może uwolnić się od wydarzeń sprzed lat, kiedy utraciła mężczyznę swojego życia, ponieważ nie potrafiła udowodnić jego rodzinie, że jest właściwą kandydatką na żonę. Babcia jej ukochanego stwierdziła, że Ryta jest nieodpowiednią partią dla jej wnuczka, ponieważ brak jej wykształcenia. Główna bohaterka nie może pogodzić się z tym, że Wołodia nie stanął w obronie ich miłości, lecz przystał na „zarządzenie” babci. Próbuje odnaleźć w sobie nowe pokłady prawdziwego uczucia, ale nawet Goszce Łazutinowi – przypadkowo poznanemu kierowcy taksówki – nie udaje się odwrócić uwagi Ryty od przykrych wspomnień. U Tokariewej dostrzegamy tęsknotę za szczęściem, które nie ma okazji się ziścić, ponieważ bohaterowie nie mogą wyzwolić się z poprzedniego uczucia, które było szczere i silne: „...Ryta wnet pojęła jasno, że równie głęboko jak obraza wgrzyła się w nią miłość i że nie będzie już w stanie ani jej zamienić, ani zastąpić, ani też czegokolwiek udawać”<sup>156</sup>. Na podstawie tej krótkiej opowieści zostaje bardzo mocno wypuklone to, że bardzo trudno jest się odciąć od przeszłości i uczucia, które stanowiło integralną i najważniejszą część naszego życia.

W utworze *Każdy musi kogoś mieć* pisarka przedstawia historię mężczyzny, który zaczyna izolować się od żony, aby móc zastanowić się nad własnym życiem. Bohater uważa, że jego związek małżeński jest scementowany przez wspólne straty – z jednej strony niemożność posiadania dziecka jest nieszczęściem dla żony, z drugiej strony poszkodowany jest on jako żonaty mężczyzna pozbawiony możliwości szukania

---

<sup>156</sup> W. Tokariewa, *Wolny wieczór*, [w:] *Brzozowy otam*, tłum. B. Reszko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 344. Kolejne cytaty z tego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

przygód. Małżonkowie odgrywają wobec siebie role oprawcy i ofiary, wzajemnie się unieszczęśliwiają. Wprawdzie nie chodzi tu o tradycyjne rozumienie pojęcia syndromu kata i ofiary, bo w związek bohaterów nie wkracza przemoc czy agresja, jednak ich postępowanie wobec siebie wywołuje pewną chorobę duszy, pustkę emocjonalną. Pojawia się żal i wzajemne oskarżanie się za niepowodzenie, obarczanie się winą za nieudane życie. Bohater, próbując odejść od żony „w nowe życie” – bez skutku, wybiera pewną namiastkę wolności i wynajmuje dom poza miastem. Na przykładzie kotki Klaudii, zamieszkującej ową daczę, widzimy, że bohaterowi brakuje umiejętności opiekowania się kimkolwiek, jest on typem człowieka wiecznie niezdecydowanego, rozdartego, o egoistycznych skłonnościach. „Prawdą jest, że egoiści nie potrafią kochać innych, ale nie potrafią też kochać siebie samych”<sup>157</sup> – i w tej myśli zawiera się dramat mężczyzny. Kotka Klaudia jest tutaj metaforą tego, że każdy – człowiek, zwierzę – potrzebuje bliskości drugiej istoty. „Potrzebujemy innych ludzi. Potrzebujemy innych, by ich kochać i by oni nas kochali. Niewątpliwie bez miłości – tak jak samotnie pozostawione niemowlę – przestalibyśmy wzrastać, przestalibyśmy się rozwijać, wybierając szaleństwo, a nawet śmierć”.<sup>158</sup> Pisarka zaprezentowała tu kolejny przykład intelektualisty, który nie odnajduje własnego miejsca w świecie – nie potrafi żyć ani sam, ani z kimś. Opowieść ta umiejscowiona jest w połowie lat 70. XX wieku w Związku Radzieckim – w latach przygnębiających i nieniosących nadziei na zmianę. Decyzję o przerwaniu tego stanu zawieszenia i tkwienia w marazmie ostatecznie podejmuje żona bohatera, która wreszcie sama od niego odchodzi, zdając sobie sprawę z tego, że jej mąż nigdy nie będzie mógł ofiarować jej miłości. „Osiągnąłem całkowitą wolność zwaną samotnością”<sup>159</sup> – mówi bohater, co w jego przypadku oznacza poniesienie klęski.

W utworze *Tajemnica Ziemi* stykamy się z historią dwojga ludzi: Alony i Nikołajewa, którzy tworzą parę. Relacje pomiędzy nimi opisane są jednak tylko przez jedną ze stron, mamy tu do czynienia z perspektywą kobiecą. To także kobieta podejmuje decyzję o rozstaniu. Alona postanawia zakończyć związek z kochanym mężczyzną, ponieważ nie widzi dla nich szczęśliwej przyszłości. Dostrzegamy

---

<sup>157</sup> E. Fromm, *Niech się stanie człowiek: z psychologii etyki*, tłum. R. Saciuk, Warszawa–Wrocław 1994, s. 101.

<sup>158</sup> L. F. Buscaglia, *Miłość. O sztuce okazywania uczuć*, tłum. E. Wojtych, Gdańsk 2007, s. 87.

<sup>159</sup> W. Tokariewa, *Każdy musi kogoś mieć*, tłum. R. Lasotowa, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, wyboru dokonał F. Nieuważny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 159. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.



jednocześnie, że Nikołajew nie jest jej obojętny. Wprawdzie jest on człowiekiem, który „potrzebuje całego zastępu widzów”<sup>160</sup>, a kiedy ich nie ma, nie potrafi funkcjonować, jednak Alona i tak bardzo go kocha. W głowie bohaterki rodzą się rozmaite wyobrażenia dotyczące przyszłego rozstania. Decyzja, podjęta rano przez bohaterkę, nie zostaje wcielona w życie, ponieważ gdy wraca do swojego mieszkania po całodziennych poszukiwaniach Nikołajewa, jej ukochany czeka na nią przed drzwiami, a wtedy ona jest tak szczęśliwa, że wszelkie racjonalne argumenty stojące w opozycji do kontynuowania tej znajomości, przestają mieć znaczenie. „Wszystko było jasne prócz jednej rzeczy: dlaczego ona (...), taka ładna, przyzwoita, stała w uczuciach, spośród całej męskiej ludności kraju wybrała właśnie Nikołajewa – kujona i maminsynka, w dodatku tego samego wzrostu co ona? To była jedna z tajemnic Ziemi, której nikt nigdy nie wyjaśni. I nie trzeba”. (*Tajemnica Ziemi*, s. 519) W tym utworze triumfuje miłość – spontaniczna i nieracjonalna, ale jakże prawdziwa. Ponadto stykamy się z tematem specyficznej komunikacji pomiędzy ludźmi, którzy są sobie bliscy – czasem kilka słów może oznaczać bardzo wiele i nie trzeba wypowiadać wielu niepotrzebnych zdań, jeśli ludzie dobrze się rozumieją, ponieważ łączy ich pewien kod, który tylko oni są w stanie rozszyfrować. I dlatego tym bardziej nie powinno się nikogo oceniać, ponieważ tak naprawdę tylko sami zainteresowani są w stanie dojść do porozumienia, a osoby postronne nie posiadają klucza do odkrycia owego tajemniczego kodu. Grażyna Klimowicz pisze o umiejętności porozumiewania się i rozwiązywania konfliktów w relacjach z innymi ludźmi, także w kontakcie z osobami najbliższymi: „Efektywna komunikacja interpersonalna pomaga w budowaniu atmosfery zaufania i łączności z innymi, komunikacja intrapersonalna natomiast daje możliwość wchodzenia w kontakt i spożytkowania własnych myśli, odczuć i doświadczeń”.<sup>161</sup> Pomiędzy dwojgiem bohaterów *Tajemnicy Ziemi* odnajdujemy nić porozumienia, zbudowaną na wzajemnym szacunku i zaufaniu.

*A jak mgła na pole spadła* to opowieść o ludzkich tęsknotach, o samotności, braku akceptacji, spełnienia i wreszcie o potrzebie bliskości drugiego człowieka. Zostają tu przedstawione obrazy dwóch kobiet, które są przyjaciółkami. Jedna z bohaterek o imieniu Irka jest przeciętną dziewczyną, która jednak ujmuje swoim wyglądem i kobiecym wdziękiem, jest pełna energii, odnosi sukcesy w życiu

---

<sup>160</sup> W. Tokariewa, *Tajemnica Ziemi*, [w:] *Frygijskie bławatki*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 509. Kolejne cytaty z tego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>161</sup> G. Klimowicz, *Przeciwko bezradnej samotności*, Warszawa 1988, s. 77–78.

prywatnym i zawodowym. Jej przyjaciółka Natasza jest zaś życzliwą, miłą, utalentowaną dziewczyną, której brakuje w życiu szczęścia i odrobiny polotu. Tokariewa stworzyła opowieść o różnych naturach ludzkich, na których kształtowanie nie mamy większego wpływu, ponieważ pewnych cech osobowości nie da się „unieważnić”, trzeba po prostu do nich przywyknąć. W tle opowiadań Tokariewej bardzo często dostrzegamy silne osobowości kobiece – takie jak Irka: „...osobowość oznacza umiejętność czy zręczność w kontaktach społecznych. (...) W drugim zastosowaniu osobowość rozumiana jest jako najbardziej wyraźne i rzucające się w oczy wrażenie, jakie jednostka wywiera na innych ludziach”.<sup>162</sup>

W opowiadaniu pojawia się mężczyzna – marynarz, z którym Irka chce poznać swoją przyjaciółkę. Na przykładzie tej postaci dostrzegamy uczucie osamotnienia, wyobcowania czy braku poczucia, że jest się zakorzenionym w jakimś miejscu, co zresztą jest częstą cechą życia marynarzy. Irka przedstawia mężczyznę z jak najlepszej strony, chcąc wzbudzić zainteresowanie jego osobą w oczach Nataszy: „On budował elektrownię wodną, nie pamiętam którą, w szalenie trudnych warunkach. To budowniczy lepszego jutra. O takich ludziach Pachmutowa komponuje pieśni, a on zjawi się u nas we własnej osobie”. (*A jak mgła na pole spadła*, s. 25) Widać tu bardzo wyraźnie pobrzmiewające gdzieś w oddali mity radzieckie, ideologię sowiecką, która uwielbiała i potrzebowała mieć swoich herosów narodowych.<sup>163</sup> Jak mamy okazję zaobserwować na podstawie tego opowiadania, żadne zalety ani pochwały tu nie pomogą, ponieważ do miłości nie można nikogo zmusić. Tokariewa prezentuje codzienne sprawy zwykłych ludzi. Ludzie ci jednak są uwikłani w różne problemy, z którymi nie potrafią sobie poradzić, a ich kłopoty wcale nie są dla nich zwyczajnymi, banalnymi. Niemal wszystkim bohaterom Tokariewej czegoś brak, każdy z nich przeżywa mniejszą lub większą tragedię. Natasza także odniosła w życiu niejedną porażkę i kiedy wydawało się jej, że życie będzie piękne i spełnione u boku ukochanego mężczyzny, nagle wszystko się skończyło. Bohaterka, pomimo braku szczęścia w miłości, odczuwa wielką radość z wykonywanej pracy w konserwatorium, w której pełni rolę dyrygentki chóru: „Tu nie jest od nikogo zależna. Nikt nie może ani wtrącać

---

<sup>162</sup> C. S. Hall, G. Lindzey, *Teorie osobowości*, tłum. J. Kowalczevska, Warszawa 2002, s. 18.

<sup>163</sup> Więcej o bohaterze pozytywnym jako jednym z komponentów realizmu socjalistycznego [w:] E. Możejko, *Realizm socjalistyczny: teoria, rozwój, upadek*, Kraków 2001. O „patosie heroicznego przeciwstawiania się złu” jako nowej koncepcji bohatera pozytywnego – „ideału beznadziejnej odwagi” w kontekście utworu *Wierny Rusłan. Historia psa obozowego* Gieorgija Władimowa zob. także: K. Pietrzycka-Bohosiewicz, *W poszukiwaniu autentyczności: twórczość prozatorska Gieorgija Władimowa*, Kraków 1999, s. 69–101.

się, ani przeszkadzać”. (*A jak mgła na pole spadła*, s. 27) Autorka w swoich utworach stara się nie oceniać wykreowanych przez siebie postaci, czasem tylko możemy dostrzec małą, prawie niewidzialną wskazówkę, jak powinniśmy postąpić. W przypadku Nataszy odczuwa się pewien świadomy wybór – pogodzenie się ze światem, ale i nadzieję. Bohaterka sama o sobie mówi: „Do mnie trzeba się po prostu przyzwyczaić”. (*A jak mgła na pole spadła*, s. 32).

W opowiadaniu zatytułowanym *Szczęśliwe rozwiązanie* Tokariewa stworzyła portret kobiety relacjonującej wydarzenia następujące po jej śmierci. Możemy przyjąć taką interpretację, że jest to pewne wyobrażenie tego, co stałoby się, gdyby bohaterka popełniła samobójstwo, ale tylko „gdyby”, ponieważ ostatnia scena utworu świadczy o tym, że kobieta jednak żyje. Erving Hoffman, reprezentujący teorię dramaturgiczną (jeden z trzech teoretycznych nurtów socjologii XX wieku, który stworzył podstawy dla socjologii życia codziennego), w swoich badaniach stosował przede wszystkim obserwację i poruszał problem porządku interakcyjnego – zespołu jawnych i ukrytych reguł kierujących interakcjami – który można zrekonstruować przy pomocy różnych modeli, na przykład modelu dramaturgicznego (ludzie są jak aktorzy na scenie podczas przedstawienia teatralnego, jednak nie tylko odgrywają różne role, ale i stają się widzami wobec siebie). Jego teoria zaliczana jest do interakcjonizmu symbolicznego mówiącego o tym, że struktury społeczne kształtowane są na podstawie ciągłej wymiany i ewolucji znaczeń symboli podczas wszystkich relacji międzyludzkich.<sup>164</sup> Gdyby postępowanie głównej bohaterki rozpatrywać przez pryzmat teorii codzienności, to moglibyśmy stwierdzić, że staje się ona widzem własnej śmierci.

Tokariewa przedstawia chęć oderwania się od codziennych kłopotów oraz pewną bezsilność, która doprowadzić może do podjęcia koszarnej w skutkach decyzji. „Umarłam o świecie, między czwartą a piątą. (...) Nic mnie nie bolało i niczego mi nie było żal. Leżałam, po prostu leżałam i nie interesowało mnie nawet to, jak wyglądam”.<sup>165</sup> Powodem, dla którego bohaterka mogłaby popełnić samobójstwo, jest nieszczęśliwa miłość. Samobójstwa wśród niefortunnie zakochanych od dawna są znanym motywem literackim. Można by przywołać w tym miejscu choćby *Romea i Julię* Williama Szekspira – którym nie było dane szczęśliwe wspólne życie – lub

---

<sup>164</sup> O Ervingu Hoffmanie zob.: P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 21–32.

<sup>165</sup> W. Tokariewa, *Szczęśliwe rozwiązanie*, tłum. W. Śliwowska, [w:] *Dzień meduzy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 414. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

*Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego, gdzie tytułowy bohater poprzez romantyczne uczucie doprowadza do swojej destrukcji i samobójstwa.

Bohaterka *Szczęśliwego rozwiązania* wyobraża sobie, co powiedzą o niej bliscy po jej śmierci, jak się zachowają, a najbardziej zależy jej na reakcji mężczyzny, z którym ma romans. „Zniknięcie ukochanej istoty powoduje przede wszystkim uczucie pustki i jednocześnie obecności/nieobecności”<sup>166</sup>, a bohaterce chyba najbardziej zależy na tym, aby ktoś wreszcie ją dostrzegł – choćby po jej śmierci. Kobieta uważa samobójstwo za jedyne szczęśliwe rozwiązanie, ponieważ jak ustaliła wcześniej z mężczyzną, którego kocha: „...miłość to nie powód, by marnować życie swoim dzieciom, i zaczęliśmy szukać innych wariantów, które odpowiadałyby wszystkim. (...) ...nie nie mogliśmy wymyślić”. (*Szczęśliwe rozwiązanie*, s. 418) To silne uczucie do mężczyzny sprawia, że życie kobiety staje się bezwartościowe i mało ważne w każdej z codziennych sytuacji, ponieważ ogarnięta bezgraniczną miłością nie potrafi już normalnie funkcjonować. Jan Marx twierdzi, że: „są dwie furtki ucieczki przed banalnością i przyziemnością egzystencji: albo rzucić się w otchłań nicości, albo w wir życia”.<sup>167</sup> Bohaterka planuje wybrać to pierwsze rozwiązanie – być może także dlatego, że w nikim z bliskich nie znajduje oparcia. Jej trudnej sytuacji nie rozumieją również przyjaciółki i wyobraża sobie, że jej samobójcza śmierć tym bardziej wywoła u nich zdziwienie: „Ala mieszkała sama, bez miłości i rodziny. Uważała, że jestem szczęśliwa i nie mogła zrozumieć, jak można było z własnej woli zamienić tamten stan...”. (*Szczęśliwe rozwiązanie*, s. 417) Druga koleżanka głównej bohaterki „również była znużona wariantami, nie znużona właściwie, lecz ograbiona przez nie i opustoszała” (*Szczęśliwe rozwiązanie*, s. 417), ale patrząc na trumnę swojej przyjaciółki postanowiła nie odbierać sobie życia, tylko trwać w nim, mimo beznadziei i cierpienia. Sherwin B. Nuland jest zdania, że ów samobójczy czyn, jakiego dopuszczają się ludzie zagubieni, pozostawieni bez pomocy, bezsilni jest niewytłumaczalny dla ich najbliższych.<sup>168</sup> Andrzej Szczeklik dodaje, że samobójstwo zawsze „rodzi się z cierpienia duchowego i fizycznego”<sup>169</sup> i zawsze wstrząsa, jednak jest gorsze niż śmierć naturalna, dlatego że rodzi wiele pytań związanych z tym, czy można było pomóc bliskiej osobie i zapobiec tragedii.

---

<sup>166</sup> L.-V. Thomas, *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, tłum. J. M. Godzimirski, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 167.

<sup>167</sup> J. Marx, *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Warszawa 2003, s. 280.

<sup>168</sup> Zob. S. B. Nuland, *Jak umieramy*, tłum. M. Lewandowska, Warszawa 1996, s. 178.

<sup>169</sup> A. Szczeklik, *Katharsis: o uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Kraków 2002, s. 99.

*Szcześliwe rozwiązanie* przynosi czytelnikowi także refleksję natury religijnej, choć nie jest ona wyrażona tutaj w sposób bezpośredni. Tokariewa przedstawia rozmowę samobójczyni z Bogiem, który po przekroczeniu przez nią bram nieba mówi jej, że była za mało cierpliwa i że niepotrzebnie odbierała sobie życie, bo niedługo wszystko by się zmieniło. Jest to interesująca wizja śmierci samobójczej, która w kulturze zachodniej nie uchodziła za akt honoru, a raczej za przestępstwo lub grzech śmiertelny, a u Tokariewej zyskuje nieco inne oblicze. Immanuel Kant pisał: „Nie dlatego samobójstwo jest wstrętne, że Bóg go zabrania; Bóg go zabrania, ponieważ jest wstrętne”.<sup>170</sup> Samobójczyni, prowadząc dialog z Bogiem, odnajduje zrozumienie u Stwórcy, w tej rozmowie z Bogiem udaje się jej choć na chwilę zapomnieć o samotności, pokonać ją. Być może bohaterka pragnęłaby, żeby w chwili, kiedy rzeczywiście popełni samobójstwo, Bóg jej wybaczył lub, podejmując wewnętrzny dialog ze Stwórcą, pociesza sama siebie, że jeszcze istnieje szansa na pozytywne zakończenie. Poza tym odwołanie się do Transcendentu nabiera charakteru pozaziemskiego, ulotnego i dalekiego, tak że zwierzenie się Bogu ze swoich smutków staje się jedynym rozsądnym wyborem, jako że nie jest się narażonym na bezpośrednią krytykę: „Jest w tym jakaś tajemnica przekraczająca świat naszych doświadczeń. Bóg – to jest byt transcendentny, niewidzialny i niewyobrażalny”.<sup>171</sup> Przypomnijmy w tym miejscu, że religia w Związku Radzieckim obok innych wartości, takich jak: rodzina, małżeństwo, życie prywatne, również była unicestwiana. Ta rozmowa głównej bohaterki z Bogiem jest pewnego rodzaju modlitwą i wskazuje na potrzebę życia duchowego, a jak pisze ks. Andrzej Santorski „...życie duchowe – to niekoniecznie życie religijne. Chodzi w nim o wybieranie duchowych wartości dostępnych zarówno wierzącym, jak i niewierzącym: o dążenia do prawdy i do sprawiedliwości, o wierność zobowiązaniom, o życzliwość dla drugiego człowieka i uszanowanie jego godności”.<sup>172</sup>

*Szcześliwe rozwiązanie* uwidacznia kryzys rodziny, kryzys uczuć, nieumiejętność odnalezienia właściwej drogi. Ostatnia scena utworu pokazuje także, że może rzeczywiście dojść do tragedii i główna bohaterka osieroci synka, ponieważ w rozmowie ze swoim kochankiem informuje go o tym, że się zabije. Arnold Toynbee pisze: „...żądło śmierci mniej kłuje tego, co umiera, niż tego, co pozostaje w smutku i

---

<sup>170</sup> I. Kant, cyt. za: S. B. Nuland, *Jak umieramy...*, s. 181.

<sup>171</sup> A. Santorski, ks., *Droga życia wewnętrznego*, Warszawa 1997, s. 80.

<sup>172</sup> Ibidem, s. 8.

żału”<sup>173</sup>, a kobiecie, której przestróg nikt nie bierze na serio, chodzi właśnie o zauważenie jej obecności, nawet jeśli miałyby to się odbyć, paradoksalnie, poprzez jej nieobecność.

Odnosząc się do utworu omówionego powyżej przychodzi na myśl fragment wiersza ks. Jana Twardowskiego, który moglibyśmy zinterpretować na dwa sposoby: po pierwsze jako przywołanie małżonków – głównych bohaterów *Szczęśliwego rozwiązania* – do próby odnalezienia uczucia, które dawniej ich łączyło, lub walkę o upragnione szczęście – u boku nowego mężczyzny, z powodu którego kobieta chce popełnić samobójstwo. „Śpieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą/i ci co nie odchodzą nie zawsze powrócą/i nigdy nie wiadomo mówiąc o miłości/czy pierwsza jest ostatnią czy ostatnia pierwszą”.<sup>174</sup> Dostrzegamy tu ulotność życia ludzkiego, ale nie tylko. Śmierć nie musi być jedyną przeszkodą w dotarciu do siebie dwojga ludzi, często odejście duchowe i zwątpienie sprawia, że nie ma możliwości powrotu.

O takim „wewnętrznym” odejściu, a następnie o rozstaniu, traktuje kolejny utwór *Idzie pies po fortepianie*, doskonale odzwierciedlający powyższe przesłanie ks. Twardowskiego, bowiem obserwujemy tu człowieka, który nie potrafi być szczęśliwy i ciągle rozpamiętuje to, co już dawno się skończyło. Główny bohater opowiadania jest nauczycielem. Rozwiódł się ze swoją żoną i związał się z nową kobietą, która wymaga od niego zobowiązań, stabilności uczucia i bezpieczeństwa egzystencji. Niezdecydowanie bohatera sprawia, że kochająca go kobieta zaczyna tracić wiarę w to, że kiedyś będą mogli stworzyć szczęśliwą parę. Beznadzieja, w jakiej oboje tkwią, staje się nie do wytrzymania i kobieta po jednej z kłótni odchodzi – tym razem na zawsze, choć mężczyzna się tego nie spodziewa. Ponownie widzimy tu niezadowolenie bohatera z pracy w szkole, schematyczność w wykonywaniu przez niego zawodowych obowiązków i brak entuzjazmu oraz jakiegokolwiek inicjatywy – a zatem uwidocznione zostają kolejne cechy homososa.<sup>175</sup> Bohater utworu *Idzie pies po fortepianie* czuje się człowiekiem przegrany, wraca myślami do minionych szczęśliwych chwil i szuka popełnionego błędu, wykluczając się tym samym z życia i sprowadzając na siebie samotność.

Opowiadanie *Piraci z dalekich mórz* również porusza temat miłości – tym razem mamy do czynienia z portretem zakochanego mężczyzny – Dimy, który oprócz

---

<sup>173</sup> A. Toynbee i in., *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Warszawa 1973, s. 285.

<sup>174</sup> J. Twardowski, ks., *Wiersze zebrane 1932-2002*, Warszawa 2002, s. 226.

<sup>175</sup> Zob. szerzej: M. Kowalska, *Aleksander Sołżenicyn: homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Toruń 2011.

nieodwzajemnionej miłości nie potrafi poradzić sobie z ustaleniem granicy pomiędzy światem prywatnym a społecznym. Bohater *Piratów z dalekich mórz* z całą pewnością nie cechuje się egoistyczną postawą i życiem na własny rachunek, wręcz przeciwnie – aktywnie uczestniczy w życiu swoich sąsiadów i znajomych. *Piraci z dalekich mórz* to obraz mężczyzny, który z zawodu jest tłumaczem, jednak od dawna nie ma czasu na pracę, ponieważ ciągle pomaga innym. Proszą go o pomoc sąsiedzi, rodzina, a on nie potrafi im odmówić. Dima łagodzi konflikty pomiędzy innymi ludźmi, sam jednak nie radzi sobie z własnym życiem. Jest zakochany w kobiecie, która nie darzy go głębszym uczuciem: „Kira jest zła i wylewa na mnie złość o to, że nie jestem tym, kogo by chciała. Potrzebny jej jest zupełnie inny mężczyzna, a tymczasem ma mnie. Źle jej ze mną, ale beze mnie jeszcze gorzej. Gdy mnie nie ma, nie ma komu okazywać swej złości, ani nie ma jej na kim wyrzucić. (...) Wiem: Kira kocha innego. Nie jest to dla mnie nowość, a jednak mam takie uczucie, jak gdyby ktoś położył mi na piersi sopel lodu”.<sup>176</sup> Mężczyzna reprezentuje swoją postawą typ człowieka skłonnego do poświęceń oraz kierującego się w życiu miłością bezwarunkową, altruistyczną. „Czynny charakter miłości – poza elementem dawania – ujawnia się w tym, że zawsze występują w niej pewne podstawowe składniki wspólne dla wszystkich jej form. Są to: troska, poczucie odpowiedzialności, poszanowanie i poznanie”.<sup>177</sup> Wymienione cechy znajdują swe odzwierciedlenie tylko w zachowaniach głównego bohatera, ponieważ wszyscy otaczający go ludzie wyłącznie go wykorzystują, nie dając nic w zamian. Gdyby jednak spojrzeć na szczere uczucie, jakim mężczyzna darzy Kirę, można by przychylić się do filozoficznej refleksji wysnutej z interpretacji *Małego księcia* Antoine’a de Saint Exupéryego o tym, że prawdziwa miłość nie wyczerpuje się nigdy, a im więcej dajemy, tym więcej tej miłości do nas powraca.<sup>178</sup>

Główny bohater zostaje poproszony przez Kirę o zabicie mężczyzny, którego ona kocha. Uwidoczniona zostaje tu groteskowa sytuacja, w której Dima, zjawiając się w mieszkaniu swojej przyszłej ofiary, zamiast zabić mężczyznę będącego jego rywalem, nawiązuje z nim nic porozumienia graniczącą z przyjaźnią. Rywal okazał się człowiekiem sympatycznym, a dodatkowo wrodzona dobroć Dimy nie pozwoliła mu

---

<sup>176</sup> W. Tokariewa, *Piraci z dalekich mórz*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk [w:] *Dzień jak co dzień*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 324. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>177</sup> E. Fromm, *O sztuce miłości...*, s. 32.

<sup>178</sup> Por. A. de S. Exupéry, *Mały książę*, tłum. M. Cywińska, Białystok 1997.

wyrządzić komuś krzywdy: „Spodziewałem się, że otworzy mi drzwi negatywny typ przystojniaka, król życia, pirat z dalekich mórz, który woli totalny chaos od nudnej stabilizacji. Ale drzwi otworzył niewysoki, łysawy i piegowaty facet” (*Piraci z dalekich mórz*, s. 326). Obaj mężczyźni rozmawiają o Kirze, a główny bohater namawia swojego rywala, żeby ożenił się z Kirą – kobietą, którą on sam również kocha, ale ponieważ ona nie odwzajemnia jego uczuć, uważa że lepiej będzie, jeśli zwiąże się z kimś, z kim będzie szczęśliwa. „Kochać to także umieć się rozstać. Umieć pozwolić komuś odejść, nawet jeśli darzy się go wielkim uczuciem. Miłość jest zaprzeczeniem egoizmu, zaborczości, jest skierowaniem się ku drugiej osobie, jest pragnieniem przede wszystkim jej szczęścia, czasem wbrew własnemu”<sup>179</sup> – temu przesłaniu hołduje właśnie bohater *Piratów z dalekich mórz*. Poprzez swoje zaangażowanie w pomoc innym, mężczyzna zostaje wyrzucony z pracy, a kiedy on sam potrzebuje wsparcia swoich znajomych, nikt nie chce mu go udzielić. W chwili zwątpienia, pociesza go jego sąsiad: „Ty też jesteś potrzebny do utrzymania grawitacji moralnej. Żeby ludzie nie zeszli z osi i nie polecili w przepaść” (*Piraci z dalekich mórz*, s. 336). Sam bohater ma również świadomość tego, że inni go potrzebują: „Wiedziałem, że nie umrę. Bo kto by woził Tamarę po sklepach, a Kirę po ogrodach?...”. (*Piraci z dalekich mórz*, s. 339) Mężczyzna ten staje się zatem „piratem z dalekich mórz”, który w każdej chwili przybędzie i uratuje ludzkość od zagłady. „Pirat” może przywołać na myśl skojarzenia pejoratywne, ale w tym słowie pisarka chciała raczej zawrzeć pewien pierwiastek męskości, tajemniczości, odwagi, poświęcenia się dla ukochanej kobiety.

Czy osobiste doświadczenia pisarki mogły mieć wpływ na jej wczesną twórczość? Na pewno tak, bowiem literaturoznawcy<sup>180</sup> podkreślają istnienie wątków autobiograficznych w utworach Tokariewej, a jej fani zabierający głos na forach internetowych komentują jej utwory jako bardzo bliskie życia – opisujące zdarzenia i sytuacje, które mają realny oddźwięk i są nakreślone z taką precyzją, że muszą czerpać z przeżyć autentycznych. Pisarka, udzielając odpowiedzi na pytanie, czy sama przeżyła nieszczęśliwą miłość i jak się układały jej stosunki z mężem, odpowiada: „Я думаю, он очень страдал [муж – J. М.] первое время. Потом махнул рукой. Наверняка в глубине души он мечтал встретить другую женщину — преданную, верную, но, видимо, не встретил и остался со мной. А я в глубине души искала кого-нибудь

---

<sup>179</sup> V. van Gogh, [on-line:] <http://sentencje-aforyzmy.pl/category/milosc/>, [data ostatniego dostępu: 22.11.2010].

<sup>180</sup> K. Gordowicz, za: A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów nelliteratury...*, s. 41–42.



поярче, поинтереснее, но тоже не нашла и осталась с ним. И сейчас мы этому очень рады. Когда игры сыграны, главное – сохранить брак. Потому что семья там, где общие дети, а потом внуки”.<sup>181</sup> Odpowiedź pisarki na pewno jest nieco ironiczna i przekorna, ale gdyby zastanowić się nad ostatnim zdaniem tej wypowiedzi to bardzo często w utworach Tokariewej w umysłach bohaterów pojawia się właśnie taka myśl: małżeństwo jest najważniejszą wartością scalającą całą rodzinę i dającą poczucie bezpieczeństwa dzieciom. Leon Dyczewski pisze: „Małżeństwo i rodzina są trwałymi instytucjami i środowiskami życia człowieka”.<sup>182</sup> Czasami jednak zgoda małżeńska dla dobra wszystkich członków rodziny, niestety, powoduje uczucie pustki wewnętrznej, żalu, cierpienia, pojawia się pewien dysonans i zachowywanie pozorów, co będziemy mogli zaobserwować chociażby w utworze *Bliskie powinowactwo* (*Глубокие родственники*). Motyw uczucia nieszczęśliwego, choć dającego niekiedy nadzieje na pozytywne zakończenie, występuje równie często w pierwszych utworach pisarki, jak i w tych napisanych najpóźniej, a to zapewne za sprawą motta życiowego Tokariewej, które brzmi: „Если в сердце нет любви, человек мёртв. Живым он только притворяется”.<sup>183</sup> Tą „filozofią” przesycane są wszystkie utwory autorki.

Powieść *Nic szczególnego* (*Ничего особенного*) – z czwartego w literackim dorobku Tokariewej zbioru opowiadań z roku 1983 – ukazuje losy kolejnej kobiety poszukującej szczęścia w miłości. Tokariewa prezentuje wiele możliwych dróg spełnienia, samorealizacji człowieka. Kreśląc portret Margo – głównej bohaterki utworu *Nic szczególnego* – samotnej matki, dorosłej kobiety o infantylnym usposobieniu, uwidacznia pasywne lub – jak powiedziałoby wielu krytyków „literatury kobiecej” – kobiece podejście do życia. Margo bardzo potrzebuje miłości mężczyzny lub choćby jego bliskiej obecności: „Марго работала в конструкторском бюро и ждала своего счастья. Она не просто ждала, туманно надеясь, а пребывала в состоянии постоянной готовности встретить свое счастье и принять его радостно, без упреков за опоздание. За столь долгое отсутствие”.<sup>184</sup> Kobieta obdarza mężczyzn

---

<sup>181</sup> W. Tokariewa, [on-line:] <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=925>, [data ostatniego dostępu: 28.06.2010].

<sup>182</sup> L. Dyczewski, *Małżeństwo i rodzina upragnionymi wartościami młodego pokolenia*, [w:] *Małżeństwo i rodzina w nowoczesnym społeczeństwie*, pod red. L. Dyczewskiego, Lublin 2007.

<sup>183</sup> Токарева Виктория Самойловна. *Лауреат Каннского и Российского кинофестивалей*, [on-line:] [http://www.biograph.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1247:tokarevavs&catid=4:literat&Itemid=29](http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1247:tokarevavs&catid=4:literat&Itemid=29), [data ostatniego dostępu: 15.04.2014].

<sup>184</sup> В. Токарева, *Ничего особенного*, [в:] *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987, с. 559. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

głębokim uczuciem, niekoniecznie otrzymując w zamian uwielbienie. Nie potrafi lub nie chce żyć bez miłości, forma jej osobistego istnienia przestaje mieć znaczenie, jeśli ma iść przez życie w pojedynkę: „Марго была устроена таким образом что умела думать о себе только в связи с другим человеком” (*Ничего особенного*, s. 569). Margo, będąc w kilku związkach z mężczyznami, przeszła przez różne rodzaje miłości, czasem namiętność pochłaniała ją do reszty, innym razem była ofiarą nieodwzajemnionego uczucia. Nigdy jednak się nie buntowała, żyła daną chwilą i nie zastanawiała się nad poprawnością swojej postawy życiowej. Kiedy zakochując się po raz kolejny – w lekarzu Iwanie Korolkowie – zorientowała się, że mężczyzna obdarza ją raczej miłością współczującą (litość i opiekuńczość Korolkowa w stosunku do pacjentki, którą była w jego szpitalu Margo), również nie podjęła walki o swoje szczęście, nie wykorzystwała sprzyjających jej okoliczności. Iwan bowiem nie kochał swojej żony – Nadieżdy: „У Королькова не было к ней никаких претензий, кроме одной: она была не ТА, а хотела занять место ТОЙ” (*Ничего особенного*, s. 570). Mężczyzna wprawdzie nie czekał każdego dnia – tak jak Margo – na to, żeby zakochać się w nowej kobiecie, jednak brak miłości w małżeństwie bardzo mu doskwierał. Nadieżda o tym wiedziała i również cierpiała z tego powodu: „Ей становилось жаль себя, своей жизни без ласки. Она понимала, что могла бы нормально выйти замуж и жила бы нормально. А теперь – кому нужна? Естественная выбраковка возрастом. А как хочется быть любимой. Как зябко жить и знать, что тебя не любят” (*Ничего особенного*, s. 571).

Gabriel Marcel pisze: „Rodzinę się zakłada, wznosi jak gmach, lecz jego kamieniem węgielnym nie może być ani instynkt, który zaspokajamy, ani popęd, któremu ulegamy, ani kaprys, na który sobie pozwalamy”.<sup>185</sup> Iwan ożenił się z Nadieżdą tylko dlatego, że spodziewała się jego dziecka. Początkowo protestował i nakłaniał Nadieżdę do aborcji, jednak po narodzinach córki zrozumiał, że to ona jest dla niego najważniejsza: „Однажды девочка заснула на рассвете. Начало светать. Он видел, как сквозь сумерки прорисовывается ее маленькое личико с выражением беспомощного детства, короткий, как у воробышка, носик, и услышал тогда, на рассвете, как совесть прорастает в нем, разрастается цветами и водорослями и пускает свои корни не только в душу, но и в мозги и капилляры. Он понял тогда, что никуда не уйдет. Что это и есть его жизнь” (*Ничего*

---

<sup>185</sup> G. Marcel, *Homo viator...*, s. 88.

особенного, c. 570). Marcel w swoich rozważaniach o rodzinie krytykuje ludzi, którzy biorąc ślub, zakładają także ewentualny rozwód. Szczególnie krytycznie wyraża się o małżeństwach, które posiadają dzieci i nagle decydują o zerwaniu łączącej ich więzi: „Jeśli przyjmujemy zasadę, że wypełnieniem, a nawet sankcją związku małżeńskiego jest pojawienie się nowej istoty, w której małżonkowie znajdują swoje dopełnienie i przedłużenie, to trudno uważać za rzecz całkowicie naturalną, że ci sami małżonkowie odzyskują swoją wolność, z chwilą gdy z takiego czy innego powodu dyspozycje, na których zasadzie został zawarty ich związek, ulegną zmianie. Są oni bowiem związani już nie tylko obustronnym aktem, który mogą za obopólną zgodą odwołać, ale wiąże ich ponadto egzystencja istoty, za którą są odpowiedzialni i która w stosunku do nich ma naturalne prawa”.<sup>186</sup> Wszelkie niemoralne – zdaniem Marcela – zachowania ludzi wynikają z fałszywie wyciąganych wniosków z życia zwierząt (naturalistyczne porównanie Marcela związane jest z porzucaniem przez zwierzęta swojego potomstwa). Bohater utworu *Nic szczególnego* nie rozwiódł się z Nadieżdą, mimo że wokół siebie obserwował znajomych, którzy zrywali stare związki i zakładali nowe rodziny. Choć wdał się w romans z Margo, to nie opuścił swojej żony. Nie umiał jednak znaleźć się w sytuacji bycia pomiędzy dwiema kobietami, próbował popełnić samobójstwo. Alan Loy McGinnis twierdzi, że: „Żadna relacja międzyludzka, o ile tylko jest dostatecznie ścisła i trwa dostatecznie długo, nie obywa się bez napięć i burz”.<sup>187</sup> W małżeństwie są zatem dobre i złe momenty. Iwan, mimo braku spełnienia uczuciowego, swoją postawą potwierdza myśl Marcela o tym, że dziecko jest czynnikiem konsolidującym związek dwojga ludzi.

Bohaterowie mikropowieści *Nic szczególnego* są ludźmi nieszczęśliwymi, niespełnionymi w miłości, a przez to – jak sami odczuwają – ludźmi przegranymi. Interpretując postawę życiową Margo, zauważamy, że Tokariewa szkicująca bardzo często postaci nieszczęśliwe, bierne, nieprzystosowane do społeczeństwa, pozbawione wiary w przyszłość, odbiera tym samym swoim bohaterkom lub bohaterom możliwość normalnego istnienia. Margo, jako kobieta o słabym charakterze oraz charakteryzującą się dużą uległością wobec ludzi – godzi się na oczekiwanie na miłość Iwana, w końcu jednak – przechodząc przez kolejne rodzaje „współzależności” w miłości – uczucia przelewa na syna – Saszę, o którym do tej pory zapominała. Nagle odkrywa w sobie

---

<sup>186</sup> Ibidem, s. 88–89.

<sup>187</sup> Alan Loy McGinnis, *Sztuka miłości. O sekretach trwałego szczęścia w małżeństwie*, tłum. A. Czarnocki, Warszawa 1994, s. 137–138.

miłość macierzyńską, choć ta nie zaspokaja jej wszystkich kobiecych pragnień i oczekiwań. Kobieta jest szczęśliwa tylko wtedy, kiedy jest zakochana, a zatem każdego dnia wypatruje nowej miłości. „Kochać to znaczy pragnąć być kochanym”<sup>188</sup> – twierdzi Maurice Nedoncelle, a tak silna potrzeba kochania u Margo może wynikać także z tego, że – oprócz syna – nie ma ona nikogo bliskiego, żadnego członka rodziny, na którym mogłaby polegać w kryzysowych sytuacjach i chwilach zwątpienia. Mimo wielu niepowodzeń wiara Margo w miłość pozostaje niezmienna, a ona sama – nadal bardzo naiwna.

Ta kolejna opowieść o miłości, mimo że prosta w swoim wyrazie, o nieskomplikowanej fabule i nieco sentymentalnym nastroju uwidacznia silną potrzebę kochania i bycia kochanym, graniczącą wręcz z niemożnością normalnego funkcjonowania w społeczeństwie w sytuacji, gdy uczucia miłości brakuje. Ponadto czytelnik zostaje pozbawiony przez Tokariewą iluzji, że wszystko dobrze się skończy i że trudności zostaną rozwiązane, ponieważ sytuacja wszystkich bohaterów jest wyjątkowo skomplikowana.

Podobny pogląd na rodzinę jako najważniejszą wartość w życiu człowieka charakteryzuje również bohaterkę powieści *Uskrzydłone konie* (*Лошади с крыльями*) – Nataszę, która mogąc dopuścić się fizycznej zdrady męża, ostatecznie tego nie uczyniła: „... natura zamyśliła to w ten sposób, że dwoje ludzi obejmuje się wzajemnie i łączy w jedno duchem i ciałem, by z tego powstało drugie życie. Albo nie powstało. Ale zawsze ludzie łączą się w jedno. I jest rzeczą niemożliwą, by potem stanąć bosymi nogami na podłodze i rozejść się – każdy do swojego życia. Potem ludzi nie powinni się rozstawać ani na chwilę, bowiem stanowią jedność. Powinni razem jadać, myśleć, przewidywać. A jeżeli nawet oddzielnie, to mimo wszystko razem”<sup>189</sup>. Natasza i Wołodia – bohaterowie *Uskrzydłonych koni* – prezentują taki sam model rodziny jak Iwan i Nadieżda – mieszkają razem, funkcjonują w jednej domowej przestrzeni, jednak duchowo są od siebie oddaleni – z tą różnicą, że podłożem ich związku była wzajemna miłość.

Trudne relacje pomiędzy dwojgiem ludzi w małżeństwie są nieodłącznym tematem podejmowanym przez Tokariewą. Ludzie – znudzeni rutyną życia i

---

<sup>188</sup> M. Nedoncelle, *Wartość miłości i przyjaźni*, Kraków 1993, s. 36.

<sup>189</sup> W. Tokariewa, *Uskrzydłone konie*, tłum. M. Romanowska, [w:] *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 214. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

codziennymi obowiązkami – zaczynają przenosić się w myślach w świat marzeń. Odnajdują w swoim życiu takie momenty, które mogły okazać się przełomowymi, gdyby wówczas zareagowali inaczej, podjęli inną decyzję. Powieść *Uskrzydlone konie* to opowieść o związku Nataszy i Wołodii – ludzi około 40. roku życia. „Kiedyś, przez pierwszy pięć lat, zanim urodziła się Maroszka, byli w sobie tak zakochani, że nie rozstawali się ani na chwilę w dzień i w nocy. Chodzili, trzymając się za ręce i spali trzymając się za ręce, jakby w obawie, że ich ktoś rozdzieli. A teraz wyrosła między nimi ściana – w dosłownym i przenośnym sensie” (*Uskrzydlone konie*, s. 211). Nieporozumienia pomiędzy nimi wytworzyły przez lata barierę trudną do pokonania. Wydaje się, że Wołodii zależy na żonie, jednak ona nie może mu zapomnieć zdrady z inną kobietą. Ponadto Natasza – nauczycielka plastyki, dawniej osoba pochłonięta zawodowo wydarzeniami świata artystów-malarzy – czuje, że została sprowadzona do roli kobiety pilnującej domowego ładu i to szczególnie jej doskwiera: „W domu musi panować porządek. Więc Natasza sprząta, odkurza, wietrzy. W domu musi być obiad. Więc Natasza, jak na wachtę, co dzień rano staje przy kuchni. (...) Jego Wysokość Porządek. Porządkowi się służy, bije przed nim pokłony. Porządek to wyspa z twardego gruntu pośród bagna Nieporządku” (*Uskrzydlone konie*, s. 234–235). Za sprowadzenie jej życia do wykonywania powtarzających się, nużących obowiązków Natasza również obwinia Wołodię. Dodatkowo – po narodzinach córki – czuje się zepchnięta na dalszy plan. Wołodia córkę postawił na piedestale: „Każda łza córki była święta” (*Uskrzydlone konie*, s. 234). W tym krótkim cytacie kryje się to wszystko, czemu Natasza musiała się podporządkować – nie dlatego, że sama chciała z uwagi na dobro jej dziecka – ale dlatego, że tej szczególnej opieki nad Margoszką wymagał od niej Wołodia. W zderzeniu z życiem sprzed ciąży domowe sprawunki mocno uwierają Nataszę. „Najważniejsze jest, czego się nie ma” (*Uskrzydlone konie*, s. 223), a Nataszy najbardziej brakowało miłości, to w niej widziała sens życia: „... gdyby się każdej nocy zasypiało obok kochanego człowieka, to wstając z rana można by załatwić mnóstwo spraw. I to jakich!” (*Uskrzydlone konie*, s. 216). Tokariewa, parafrazując niejako potoczne powiedzenie, że miłość dodaje skrzydeł, nie jest daleka od prawdy. Nieco paradoksalny tytuł utworu odzwierciedla także paradoks życia: „Żyjemy przecież jak skrzydlate konie. Skrzydła to zdolność... albo przynajmniej dążenie do lotu. A koń to normalny koń roboczy, który orze na swoim polu” (*Uskrzydlone konie*, s. 210). Pewne uczucie zadomowienia czy zakorzenienia w codzienności spotyka się także z chęcią oderwania się od przykrej powszedniości. Przelotna znajomość Nataszy z poznanym

Turkmenem – Mansurowem – zaczyna przeradzać się w niekończące się marzenie o innym życiu: „Tak właśnie chciała – być u jego nóg. Zabawić się we wschodnią uległość. Sprzykrzyła się jej europejska samodzielność” (*Uskrzydłone konie*, s. 214). Tokariewa ukazuje główną bohaterkę powieści jako osobę walczącą w głębi duszy ze swoimi myślami, emocjami. Stykamy się tu między innymi z zapytaniem, dlaczego należy podporządkowywać się, ulegać konwenansom społecznym: „Nie wypada... Nieladnie... No, a z wyłączoną duszą – wypada? Ładnie? Może dadzą za to order? Może подарują drugie życie?” (*Uskrzydłone konie*, s. 217) – pyta Natasza rozdarta pomiędzy uczuciem do męża a Mansurowa.

Pewna tajemnicza aura rozciągająca się nad znajomością Nataszy i Mansurowa, niedookreśloność sytuacji sprawia, że czytelnikowi pozostaje tylko się domyślać i na swój sposób interpretować, czy ów mężczyzna poznany w Turkmenii był realnym człowiekiem, czy tylko wytworem wyobraźni Nataszy. Mansurow mógł być tym wysnionym, wymarzonym, bowiem: „Mansurow to bunt przeciwko Porządkowi wewnątrz Porządku. To sztorm, gdy morzu znudzą się jego brzegi, szaleje i wychodzi z nich, żeby potem znów się cofnąć i dyszeć równo jak poskromione zwierzę” (*Uskrzydłone konie*, s. 235). Kobieta czuje się osamotniona, nie odnajduje oparcia w mężu, jednak – jak pisze Grażyna Klimowicz: „Różne bowiem bywają ludzkie miłości. Miłością nazywa się zarówno pragnienie posiadania, podporządkowania sobie przedmiotu uczucia, jak i pragnienie przeżycia pełnej identyfikacji z ukochaną osobą, jak też wreszcie pragnienie realizowania dobra tego, kogo się kocha. Autentyczne, głęboko przeżywane uczucie miłości jest zazwyczaj płataniną pragnień charakterystycznych dla wszystkich trzech wyodrębnionych modeli”.<sup>190</sup> Natasza zdaje sobie sprawę, że dopuszczając się zdrady i żyjąc podwójnym życiem, romansując z Mansurowem, musiałaby za takie życie zapłacić bardzo wysoką cenę. Niezależnie od tego, czy mężczyzna był wytworem jej umysłu, bohaterka wybiera bezpieczeństwo domu: „Z domem jest jak z wiarą. Jedni znajdują go za młodu i od razu. A drudzy w bólu, przeżywając wątpliwości, cierpienia i utraty, porzucają go jak dzieci marnotrawne, żeby powrócić. Odnaleźć i docenić” (*Uskrzydłone konie*, s. 236). Joanna Tarkowska pisze: „... dom w literaturze występuje głównie jako wartość przestrzenna. Jest on często wyrazem tęsknoty za spójną przestrzenią, odrzuconym obrazem wszechświata, szansą uporządkowania świata dzięki temu, iż wyraża ciągłość

---

<sup>190</sup> G. Klimowicz, *Przeciwko bezradnej samotności*, Warszawa 1988, s. 85.

mitycznego myślenia o ludzkiej egzystencji”.<sup>191</sup> Bohaterka *Uskrzydlonych koni*, dostrzegając wartość w domu jako miejscu spokojnego życia, przerywa wewnętrzną walkę z samą sobą. Natasza utwierdza się także w przekonaniu, że „...stacja „miłość” to pojęcie niejednoznaczne” (*Uskrzydlone konie*, s. 235) i choć: „Czasem Wołodia bywa dokuczliwy, niezadowolony z życia i trzeba to znosić, ale można to znosić wyłącznie w odniesieniu do Wołodii, nigdy nie udałoby się to z Mansurowem. Mansurow może wywołać alergię, taką jak na przykład sierść psa. I zaczniesz się drapać. Będziesz się drapać, drapać, aż w końcu wyskoczysz przez okno głową w dół” (*Uskrzydlone konie*, s. 235).

Powieść *Stary pies* (*Старая собака*) potwierdza często występujący w twórczości Tokariewej wątek przywiązania do rodziny i domu. Po raz kolejny obserwujemy kobiety i mężczyzn szukających szczęścia w miłości. Nieodwzajemnione uczucia lub rutyna życia popychają bohaterów ku zdradom, których potem żałują. Włodzimierz poznaje w sanatorium Innę, której działania koncentrują się na znalezieniu męża. Jej postawa związana jest z chęcią zrobienia na złość ukochanemu mężczyźnie, który od wielu lat obiecuje jej, że odejdzie od żony. Inna darzy Włodzimierza miłością egoistyczną, choć w jej mniemaniu – zdroworozsądkową. Podobnie jak w innych opowiadaniach obecność dziecka w związku była czynnikiem determinującym podjęcie decyzji o pozostaniu z rodziną, tak tutaj – w przypadku bezdzietnego małżeństwa – Swietłany i Włodzimierza – to pies odgrywa rolę elementu scalającego. To on jest traktowany jako ich wspólna istota, z którą są związani i za którą czują się odpowiedzialni. Nieoczekiwane zaginięcie psa powoduje, że Włodzimierz orientuje się, iż pomiędzy nim a Inną nigdy nie było nici porozumienia, a ich oczekiwania wobec życia i siebie nawzajem diametralnie się różnią. Anna Gałdowa pisze, że wyrazem miłości są „codzienne, z pozoru zwyczajne czyny i gesty: uwaga poświęcona temu, kogo się kocha, pamięć o nim, troskliwość, czułość, nieporadne słowa, uśmiech i łzy”.<sup>192</sup> Włodzimierz w trudnym dla niego momencie zdaje sobie sprawę z wartości swojej małżeńskiej relacji z żoną: „Zamykając oczy, żeby ograniczyć ilość podnięt, pochwylił spojrzenie Swietłany. I uświadomił sobie, że takie jednakowe spojrzenia mógł wymieniać tylko ze swoją żoną, z żadnym innym człowiekiem na świecie. Oboje istnieli w tej samej płaszczyźnie, i choć nieraz bywało nudno, czasem nawet

---

<sup>191</sup> J. Tarkowska, *Konceptualizacja Rosji i świata w poezji Josifa Brodskiego: dom – miasto – ojczyzna*, Lublin 2007, s. 35.

<sup>192</sup> A. Gałdowa, *Miłość jako sytuacja graniczna*, [w:] *O miłości*, „Znak” 1995, nr 486(11), s. 77.

beznadziejnie, to jednak była to wspólna płaszczyzna”.<sup>193</sup> Także Inna dochodzi do wniosku, że pojawienie się w jej życiu Włodzimierza (którego wołała nazywać Adamem, co jest też znaczące, ponieważ od początku chciała w nim wszystko zmienić, włącznie z tożsamością) wymagało wcześniejszej nieudanej relacji z innym mężczyzną. Gdy wyzwoliła się z pierwotnego, toksycznego uczucia, Adam był już jej niepotrzebny: „Adam mógł istnieć tylko w parze z kimś, gdyż sam jako taki nic nie znaczył. Nie dlatego, że był złym człowiekiem. Był po prostu z innego stada” (*Stary pies*, s. 300). Kolejny utwór Tokariewej ma zakończenie naznaczone gorzkim optymizmem, Inna stwierdza: „Trzydzieści dwa lata to niedużo. I niemało. Zależy jak na to spojrzeć. Na emeryturę – za wcześnie. Do Komsomołu – za późno. Ale w sam raz, żeby żyć i żywić nadzieję. I dopóki toczy się pociąg, dopóty błyska ostatni wagon nadziei” (*Stary pies*, s. 301). Utwory Tokariewej z lat 80. XX wieku moglibyśmy podsumować głosem jednego z rosyjskich recenzentów twórczości pisarki: „Это скорее прелестное наваждение, морок, насылаемый судьбой в лице чужого и прекрасного Другого, чтобы, вовремя очнувшись, героиня смогла лучше понять и осознать надежность своей семьи, своего мужа (законного или не вполне), своего уклада жизни, своих <<корней>>”.<sup>194</sup> To stwierdzenie odnosi się zarówno do żeńskich bohaterek Tokariewej, jak i postaci męskich. Na plan pierwszy w tych utworach wysuwa się zatem dużo częściej życzenie miłości czy szczęścia niż jego rzeczywista realizacja. Ponieważ życzenie zwykle pozostaje w marzeniach, zakończenie jest przesiąknięte nostalgiczno-radosną nadzieją.

W pierwszym etapie swojej twórczości Tokariewa sportretowała ludzi poszukujących własnej drogi życiowej, miłości, sensu pracy, ludzi, którzy podejmują się dziwnych, czasem absurdalnych czynów, aby zmienić swój los. W omówionych utworach obserwowaliśmy mądrą prostotę, głębię wypowiedzi, ale i hiperbolizację rzeczywistości radzieckiej doprowadzającej czasami do poetyki absurdu. W krzywym zwierciadle został nakreślony fragment radzieckiej rzeczywistości, epoka stagnacji i marazmu, w jakiej przyszło żyć milionom ludzi w Związku Radzieckim. Wczesne utwory Wiktorii Tokariewej oceniane są jako te najbardziej wartościowe i o nich właśnie możemy odnaleźć wzmianki w opracowaniach krytyczno-literackich, natomiast późniejsza twórczość pisarki jest już odsuwana przez badaczy literatury na margines

---

<sup>193</sup> W. Tokariewa, *Stary pies*, tłum. Cz. Seniuch, [w:] eadem, *Idzie pies po fortepianie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 299. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>194</sup> М. Пророков, *Между небом и обстоятельствами*, „Октябрь” 1989, номер 4, с. 204.



жизня литературного: „Ранние произведения Виктории Токаревой были очень интересной, лирической, исповедальной и в меру ироничной прозой. Она писала стильно, особенно на фоне тогдашней преимущественно заскорузлой и серой литературы”.<sup>195</sup> Тę opinię podziela wielu literaturoznawców, którzy twierdzą, że utwory Tokariewej z lat 60. i 70. XX wieku były bardzo dobre pod względem artystycznym, wyróżniały się spośród innych świeżością, oryginalnością i przykuwały uwagę nietypowym ukazaniem radzieckiej codzienności. Wykorzystywanie groteski w literaturze rosyjskiej XIX wieku, ale i w porewolucyjnej literaturze radzieckiej XX wieku było próbą ukazania ówczesnych realiów, bowiem: „W historii kultury rosyjskiej realizm był jednak nie tylko kategorią artystyczną, lecz także ideologicznym narzędziem walki o rząd dusz”.<sup>196</sup> Tokariewa, wpisując się w nurt małego realizmu, w mistrzowski sposób odniosła się także do znakomitej tradycji literatury rosyjskiej. „(...) в наше время эти романы оказались необходимы разным читателям как своеобразная отдушина от непростой повседневной реальности. Литературоведы же восприняли появление так называемой «женской» литературы как первый шаг по пути освобождения от официальных догм и заданных конфликтов.”<sup>197</sup> Tokariewa pytana o to, czy dokonuje podziału na literaturę tworzoną przez mężczyzn i „literaturę kobiecą”, odpowiada: „Да, потому что наш мир поделен на мужчин и женщин, и это ведь неслучайно. Женщины тоньше чувствуют, они красивее, им так положено. Но, мне кажется, мужчины все делают лучше, чем женщины: лучшие повара - мужчины, лучшие кутюрье, портные, тоже они. Женская литература вся на одну тему. Эта тема называется тоска по идеалу. (...) Любовь это та приманка, которую придумала природа, чтобы род человеческий не прекращался. (...) Когда пишет мужчина - он смотрит на Бога, а когда пишет женщина - она смотрит на мужчину, вот в чем разница между мужской и женской литературой. На мой взгляд, Улицкая, Петрушевская и Татьяна Толстая - лучшие женские писательницы”.<sup>198</sup> W recenzji<sup>199</sup> zbioru opowiadań z 1987 roku twórczość z tego okresu zostaje nazwana jako ta wykorzystująca estetykę romantyczną,

<sup>195</sup> Э. Русаков, [on-line:] [www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=925](http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=925), [data ostatniego dostępu: 22.10.2010].

<sup>196</sup> A. Dudek, *Groteska jako próba realizmu. O książce Włodzimierza Wojnowicza „Жизнь и необычные приключения Ивана Чонкина”*, [w:] *Эмиграция и тамиздат. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993, s. 240.

<sup>197</sup> <http://cmnr.net/?p=76>, [data ostatniego dostępu: 25.10.2010].

<sup>198</sup> А. Ченских, *Литературный дневник...*

<sup>199</sup> Zob. М. Пророков, *Между небом...*, с. 204.

a to romantyczno-radosne odczuwanie świata najpełniej odzwierciedla pojedynczy gest. W opowiadaniu *Idzie pies po fortepianie* kobieta biegnie boso po śniegu, odchodząc od swojego mężczyzny, w opowiadaniu *Zygzak* mężczyzna dzwoni przez pomyłkę do nieznaej kobiety, by chwilę później przyjechać po nią, zawieźć do Rygi, a następnie przywieźć z powrotem do domu lub jak w *Uskrzydłonych koniach* kobieta siada u nóg Turkmena jako istota uległa.

W kontekście omówionych opowiadań Tokariewej zdarzenia społeczne – przywołane wcześniej przez Piotra Sztompkę – pozwalają spojrzeć z nieco innej perspektywy na złożony świat ludzi. Metoda socjologiczna polega na przekroczeniu pewnego progu oczywistości podczas interpretacji codziennych zdarzeń. Mimo że codzienność niejednokrotnie utożsamiana jest ze zwyczajnością czy potocznością, to perspektywa socjologiczna, czy ściślej socjoantropologiczna pozwala wnikać głębiej w tę doświadczaną przez nas codzienność, umożliwia opracowanie, zdefiniowanie pewnych prawidłowości, ogólnych wniosków, teorii czy założeń. Dwa podejścia metodologiczne – socjologiczne i antropologiczne – połączone w jedną metodę ukazują, według nas, pewną naturalną, ale i najbardziej miarodajną rzecz, jaką jest badanie życia ludzkiego poprzez jego codzienne przejawy. Kultura jest częścią czy nawet centrum społecznych relacji, zdarzeń, istnienia w świecie, a zatem na tym polu te dwie metody łączą się w jedną całość. Rzeczywistość społeczno-kulturowa zmienia się, staje się coraz to inna, „nowa”. Nawet chaos moglibyśmy wpisać w pewne struktury codzienności, bowiem życie codzienne jest nieustannym ruchem, jest nieprzewidywalne, nie zawsze uporządkowane i właśnie socjoantropologia może uchwycić i opisać te wszystkie zmiany, procesy przeobrażania się, rekonstrukcji czy obalania pewnych schematów. Tutaj występuje także pewien paradoks: „Otóż gwałtowne i same w sobie niecodzienne wydarzenia, cyklicznie nieomal wstrząsające życiem wieków średnich: epidemie, plagi głodu, wojny, akty brutalnej przemocy, wydają się ustanawiać coś w rodzaju trwałej struktury codzienności...”<sup>200</sup> Skoro „ruch”, chaos, nieprzewidywalność świata nie jest czymś przeciwnym życiu codziennemu, to może dlatego wśród zjawisk codzienności tak często dostrzegamy absurdalność, będącą częścią składową groteski, która to z kolei jest kategorią dynamiczną. Możemy z całą pewnością stwierdzić, że: „Codzienność jest

---

<sup>200</sup> W. Kędzierzawski, *Codziennosc jako...*, s. 9. Fernand Braudel w książce *Struktury codzienności – możliwe i niemożliwe* (tłum. M. Ochab i P. Graff, Warszawa 1992) podaje wzory struktur codzienności wieków XV-XVIII, wiąże je jednak z kulturą materialną, gospodarką i kapitalizmem. Strukturami dzisiejszej codzienności mogą być na przykład lęk i niepewność.

wieloaspektowa, jej granice są nieostre. Fenomeny kulturowe, które jesteśmy skłonni klasyfikować jako zjawiska przypisane sferze codzienności, nie mają w sobie nic, co predestynowałoby je do tego, aby zostały z nią raz na zawsze, nieodwołalnie skojarzone. To, co codzienne, jest zawsze społecznie oraz historycznie uwarunkowane. Codzienności nie określa jakiś wyodrębniony zbiór konkretnych elementów: przedmiotów, przestrzeni, działań, języka. (...) Codzienność jest obszarem oswojonej zwykłości danego czasu i miejsca, określonej czasoprzestrzeni społecznej oraz kulturowej. Z całą pewnością codzienność, mimo pozornej inercyjności, trwałości podstawowych jej ram (wyznaczanych np. przez bytowe aspekty życia), jest historycznie i kulturowo zmienna, przy czym nawet uniwersalny zestaw potrzeb *Homo sapiens* nie wymusza jednolitości ich zaspokajania”<sup>201</sup>.

Całemu wczesnemu okresowi twórczości Tokariewej przyświeca jedna myśl, a mianowicie: niezależnie od panującej władzy i zmieniających się warunków społecznych pisarka postanowiła ukazywać prawdę o życiu mieszkańców Związku Radzieckiego – oczywiście w możliwych do zrealizowania granicach. Prawda może mieć wiele oblicz, ale w przypadku utworów Tokariewej – przedstawicielki pokolenia „szestdziesiątników”, dla których ta kategoria moralna miała szczególny sens – jest to prawda ogólnoludzka, życiowa, odnosząca się do codziennych relacji między ludźmi, do poszukiwania celu w życiu, prawda, która czyni człowieka wyzwolonym, szczęśliwym, poszukującym drogowskazów moralnych, prawda, która niesie odmianę i szansę na lepszy byt. „Z dzisiejszej perspektywy, po zainicjowanym przez M. Gorbaczowa (...) okresie „głasności” i „pierestrojki”, po rozpadzie Związku Radzieckiego i upadku komunizmu, osiągnięcia ideowe i światopoglądowe pokolenia lat sześćdziesiątych mogą wydawać się działaniami połowicznymi lub błahymi. Jednak generacja ta nie tylko przygotowała grunt pod przemiany społeczne i polityczne lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, ale i także przywróciła wartość i rangę literaturze ros., której wzory – to też trzeba pamiętać – wytyczały ewolucje w literaturach połowy socjalistycznej wówczas Europy”<sup>202</sup> – pisze Grzegorz Gazda. Również wczesna aktywność twórcza Tokariewej stanowiła część tego podłoża, które wpłynęło na późniejsze, znaczniejsze już przemiany w dziedzinie kultury. Równoległe z literackimi aspiracjami pisarki rozwijała się jej twórczość kinematograficzna

---

<sup>201</sup> W. Kędzierzawski, *Codziennosc jako...*, s. 7–8.

<sup>202</sup> G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków...*, s. 523 (hasło: pokolenie lat sześćdziesiątych, s. 519–524).

(omawiamy ją szczegółowo w *Rozdziale czwartym*), dostarczająca wielu ciekawych tematów – z jednej strony odzwierciedlająca radziecką rzeczywistość, z drugiej ukazująca świat ludzi radzieckich w krzywym zwierciadle – i ona także nie pozostała bez znaczenia w rozwoju radzieckiej i rosyjskiej sztuki filmowej. W *Rozdziale pierwszym* i *Rozdziale drugim* niniejszej rozprawy doktorskiej staraliśmy się scharakteryzować kilka nurtów literackich, w których istniały utwory Tokariewej. Do naszych badań wybraliśmy opowiadania – według nas – najbardziej typowe, oddające cały charakter groteskowej twórczości Tokariewej, ale i te o całkiem prostej konstrukcji interpretacyjnej, opisujące codzienność rosyjską z punktu widzenia statystycznych obywateli Związku Radzieckiego.

Niektórzy badacze uważają, że „historia „życia codziennego” jest historią „prostych”, „małych” ludzi, historią widzianą z ich perspektywy, a więc „od dołu” – w przeciwieństwie do tradycyjnego oglądu „od góry”, z pozycji władców, możnych, intelektualistów”.<sup>203</sup> Tokariewa, mimo dominującego w jej wczesnej prozie bohatera – inteligenta, przedstawia jednak szeroki wachlarz rozmaitych postaci, które wspólnie tworzą historię i kulturę w procesie codzienności. Życie codzienne to na pewno nie wszystko, jak twierdził Henri Lefebvre<sup>204</sup>, ale istotnie obszar badań jest bardzo rozległy, a wiele ukazujących się w ostatnich latach pozycji książkowych świadczy o badaniu tego zagadnienia w kontekście różnych tematów, czasów historycznych, krajów i odmiennych perspektyw kulturowych.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> M. Bogucka, *Życie codzienne – spory...*, s. 248.

<sup>204</sup> Por. H. Lefebvre, cyt. za: P. Sztompka, *Życie codzienne...*, s. 26.

<sup>205</sup> Zob. np. S. Fitzpatrick, *Życie codzienne pod rządami Stalina: Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Gilewicz, Kraków 2012; M. i J. Łozińscy, *Życie codzienne arystokracji*, Warszawa 2013; M. St. Clare Byrne, *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, tłum. A. Staniewska, Warszawa 1971; F. Calvi, *Życie codzienne mafii od roku 1950 do naszych dni*, tłum. J. Waczków, Warszawa 1993; А. Б. Каменский, *Повседневность русских городских обывателей. Исторические анекдоты из провинциальной жизни XVIII века*, Москва 2006; K. Karolczak, Ł. T. Sroka, *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. Życie codzienne miasta* (tom 9), Kraków 2014.

### Rozdział 3. Codziennosc rosyjska na kartach najnowszych utworów Tokariewej: lata 90. XX wieku i dwie pierwsze dekady XXI wieku

Popularność Wiktorii Tokariewej przybiera na sile w latach 90. XX wieku – już w czasach przeobrażającej się Rosji. Autorka wpisuje się nie tylko w ówczesne liczne grono prozaików nowej Rosji – tych o ugruntowanej pozycji literackiej i tych debiutujących, ale znajduje się w pierwszej dziesiątce pisarzy, których książki wydawano wówczas najczęściej. O ile w okresie istnienia Związku Radzieckiego Tokariewa wydała tylko trzy zbiory opowiadań i powieści, o tyle w latach 90. XX wieku nie sposób policzyć wszystkich wydań i wznowień jej książek opublikowanych w Rosji oraz tłumaczeń jej utworów na świecie. W 2002 roku ukazała się książka Borisa Tucha – rosyjskiego dziennikarza i krytyka literackiego – zatytułowana *Pierwsza dziesiątka współczesnej literatury rosyjskiej*<sup>1</sup>, w której autor umieścił szkice o różnych twórcach bestsellerów – różnych pod względem reprezentowanych kierunków literackich, stylów oraz poruszanych tematów. Wiktoria Tokariewa, jako pisarka „zawsze potrzebna”<sup>2</sup>, również odnajduje tu swoje miejsce pośród nazwisk takich jak: Boris Akunin, Aleksandr Buszkow, Michaił Weller, Polina Daszkowa, Aleksandra Marinina, Wiktor Pielewin, Edward Radzinskij, Władimir Sorokin i Tatiana Tołstoj.

Janina Sałajczykowa dzieli prozaików lat 90. na „nowych realistów” i „postmodernistów”.<sup>3</sup> Kira Gordowicz natomiast, analizując twórczość realistów i osobno prozę kobiet, dodaje do tego podziału „nurt współczesnego sentymentalizmu (Ludmiła Ulicka), a także wątki autobiograficzne, rodzinne, związane z dorastaniem i problemami wychowania w twórczości Mariny Palej, Niny Gorłanowej, Wiktorii Tokariewej i Galiny Szczerbakowej”.<sup>4</sup> Tokariewa – jako pisarka tworząca w czasach radzieckich – zasłużyła z pewnością na miano reprezentantki małego realizmu – nurtu szczególnie wyróżniającego się w literaturze lat 70. XX wieku i korespondującego często z prozą miejską i prozą kobiecą – natomiast jako autorka najnowszych książek

<sup>1</sup> Б. Тух, *Первая десятка современной русской литературы. Сборник очерков*, Москва 2002.

<sup>2</sup> Zob. Б. Тух, *Востребована всегда. Виктория Токарева*, [w:] ibidem, s. 304–343.

<sup>3</sup> J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Gdańsk 1998.

<sup>4</sup> Cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 41–42.

odnajduje się w nurcie nowego realizmu – realizmu w wydaniu literatury popularnej i noszącego znamiona szeroko rozumianej „kobiecości”.

W tym miejscu przypomnijmy, że zasadnicze przemiany w literaturze rosyjskiej rozpoczęły się w drugiej połowie lat 80. XX wieku. Czas pieriestrojki miał znaczący wpływ na zmiany we wszystkich sferach życia społecznego, zmieniał się człowiek radziecki, zmieniała się także kultura i tym samym literatura. Nastąpiło pewnego rodzaju zamknięcie się historii, należało próbować rozliczyć się z czasami sowieckimi, socjalizmem, a przygotować się na przyjęcie nowego – nowych tendencji, prądów: „Z perspektywy czasu coraz bardziej oczywisty staje się przełomowy charakter dziesięciolecia 1985-1995, gdy społeczeństwo doświadczyło wzlotów oczekiwań, lęków przed nieznanym i wielu zupełnie materialnych udręk włącznie z galopującą inflacją, gigantycznymi kolejkami i brakiem podstawowych produktów. Również dla literatury był to koniec jednej i początek drugiej epoki” – pisze Janina Sałajczykowa.<sup>5</sup>

„Главным фактором литературного подъема стал масштабный процесс возвращения литературы, находившейся под цензурным запретом. „Возвращенная” литература была очень неоднородной...”<sup>6</sup>. Naum Lejderman w tej „powracającej” literaturze wyróżnia utwory klasyków XX wieku, które z rozmaitych przyczyn były zakazane w reżimie sowieckim, takie jak: rosyjska filozofia religijna początku XX wieku oraz poezja, następnie wymieniane są utwory okresu odwilży, literatura rosyjskiej emigracji i utwory napisane w latach 1970–1980, a zakazane za swój awangardowy, eksperymentatorski charakter.<sup>7</sup> Pieriestrojka przyniosła ze sobą głośność, która z kolei złagodziła cenzurę. Literatura drugiej połowy lat osiemdziesiątych zdominowana jest więc przez publicystykę, wydawane są te książki, które do tej pory znane były tylko na Zachodzie, lub też te utwory, którym po raz pierwszy dane było ujrzeć światło dzienne, jako że wcześniej chowane były na dnie szuflad. Pisarzami, odgrywającymi ważną rolę w tym okresie przeobrażeń społecznych i politycznych, byli między innymi: Aleksander Sołżenicyn, Warłam Szalamow, Wasilij Grossman, Jurij Dombrowski, Borys Pasternak czy Andriej Płatonow. Ukazywały się również utwory pisarzy emigracyjnych, wspomnianego już Sołżenicyna, a także Borysa Zajcewa, Dymitra Miereżkowskiego, Zinaidy Gippius. „Odnowa i normalizacja literatury rosyjskiej były kontynuowane do rozpadu ZSRR w końcu 1991, a hasło

---

<sup>5</sup> J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian...*, s. 9.

<sup>6</sup> Н. Лейдерман, *Современная русская литература 1950-1990 годы: в двух томах*, Т. 2 – 1968–1990, Москва 2003, s. 414.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 414–415.

„pieriestrojka”, pod znakiem której owe zmiany zachodziły, zostało na stałe powiązane z nazwiskiem Michaiła Gorbaczowa. W gruncie rzeczy pieriestrojka była zjawiskiem natury duchowej, próbą wyzwolenia się od latami trwającego zakłamania, akceptacją różnorodności i uznaniem priorytetu zasad moralnych nad polityczną celowością”<sup>8</sup> – twierdzi Wolfgang Kasack.

W zmieniającej się rzeczywistości rosyjskiej pojawiają się głosy krytykujące dawny system: „Totalnej sterylizacji umysłów i dusz jeszcze nigdy i nigdzie nie przeprowadzono tak skutecznie jak u nas: naród został pozbawiony swych najlepszych piewców i proroków. Owa szczególna uwaga, jaką stalinowskie władze poświęcały inteligencji twórczej i literaturze, jest zrozumiała: dla naczelnego kata i jego pomocników ważne było pozbawienie społeczeństwa samoświadomości. Wylapując i tępiąc bezlitośnie pisarzy, system karny polował także na ich twórczość – za kratami znalazło się samo słowo!”<sup>9</sup> – pisze Witalij Szentaliński. Wraz z upadkiem Związku Radzieckiego literatura przestaje opierać się na ideologii. Choć uwolnienie się od ideologii państwa i partii jest zasadniczym krokiem ku wielkim przemianom, to dla pisarzy rosyjskich stanowi pewien problem. Rozpad Związku Pisarzy Radzieckich i brak wsparcia finansowego ze strony państwa wywołuje mieszane uczucia wśród pisarzy, ponieważ odtąd są zmuszeni do samodzielnego działania. Siergiej Czuprinin zauważył, że brak „kierowniczej siły” i „odpaństwowienie literatury” stały się sytuacją nową dla pisarzy i dla wielu z nich bardzo trudną do zaakceptowania.<sup>10</sup>

„Za cezurę w procesie przemian krytyka uznała rok 1992. (...) ... weszła na arenę nowa, inna czy jak ją też nazywano alternatywna literatura, dotychczas na „oficjalne pokoje” nie dopuszczana przez cenzurę, odrzucana przez ostrożnych redaktorów i wydawców”<sup>11</sup> – twierdzi Janina Sałajczykowa. W tym też okresie – w początkach lat 90. – wydaje się, że po raz pierwszy w pełni można mówić o nadejściu nowej, niczym nieskrępowanej literatury. Pojawiają się pierwsze przejawy literatury popularnej, która zaczyna nabierać innego znaczenia od tego, jakie miała w czasach istnienia ZSRR<sup>12</sup>. To literatura socrealistyczna w Związku Radzieckim kształtowała

---

<sup>8</sup> W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej. Od początku stulecia do roku 1996*, tłum., oprac., bibliografia polska i indeks osób B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, Hasło: PIERIESTROJKA, s. 469.

<sup>9</sup> W. Szentaliński, *Wskrzeszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB*, tłum. H. Chłystowski, M. Kotowska, R. Niedziółko, E. Niepokólczycka, J. Waczków, Warszawa 1996., s. 290.

<sup>10</sup> S. Czuprinin, za: J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian...*, s. 10.

<sup>11</sup> J. Sałajczykowa, *ibidem*, s. 10–11.

<sup>12</sup> W Związku Radzieckim kontakt czytelnika z literaturą popularną opierał się głównie na tych pozycjach książkowych, których popularność była sztucznie wytwarzana: „W ZSRR nie nakłady zależą od gustów czytelników, lecz gusty od nakładów. Co więcej, prawdziwe powodzenie utworu literackiego mierzy się

nowego człowieka radzieckiego i wpała w jego umysł jedyne właściwe zasady postępowania. „Realizm socjalistyczny uznany za metodę twórczą jest jedyną w naszym stuleciu normatywną teorią i praktyką literacką, wymagającą od pisarza uwzględnienia pewnych stałych wartości politycznych, społecznych, moralnych i filozoficznych z pozycji marksizmu i totalitarnego rozumienia kultury”<sup>13</sup> – pisze Edward Możejko. Jednak lata 90. XX wieku wreszcie przyniosły odbiorcy rosyjskiemu wybór, który w znacznym stopniu wskazuje na inną „popularność” współczesnej literatury. Czytelnik, spośród całej gamy utworów, może podjąć świadomą decyzję przy wyborze literatury – zróżnicowanej tematycznie i artystycznie. Na takim dość swobodnym literackim gruncie bardzo szybko zaczęła rozwijać się w Rosji rozrywkowa literatura popularna, mająca niewiele wspólnego z artystycznym wyrazem na wysokim poziomie. Początkowo, jak zawsze w Rosji i innych krajach bloku wschodniego, kalkowano utwory z zagranicy, ale zaraz po tym pojawiła się rodzima twórczość. Rosyjska

---

dziś nie tylko nakładem, ale i popularyzowaniem tekstu w innych środkach przekazu – telewizji, kinie, radio” (M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki?*, Paryż 1988, s. 219). Istotne jest także podkreślenie faktu, że władza radziecka ciągle utrzymywała naród w stanie głodu kultury i książki. Przekłady zagranicznych książek były niewielkie, a jedyną rodzimą literaturą dla mas była literatura socrealistyczna. Dzięki takiemu stanowi rzeczy władza miała jeszcze większy wpływ na literaturę, gusta czytelników i samych pisarzy. Pisarze, którzy nie chcieli w swej twórczości ulegać jedynej słusznej „metodzie twórczej” (Por. P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003, s. 160), jaką był socrealizm, po prostu nie istnieli w świadomości społeczeństwa lub spotykały ich represje ze strony władz. Szentalinski, pisząc o Nikołaju Klujewie wykluczonym ze Związku Pisarzy Radzieckich i skazanym na życie w nędzy, a potem na rozstrzelanie, obnaża przerażającą prawdę o losie „niepokornych” pisarzy radzieckich (zob. W. Szentalinski, *Wskreszone...*, s. 292–293). Jean-Marc Negrignat pisze: „Художник убедился в том, что его доступ к публике, признание его произведений как широкой публикой, так и собратями находятся в прямой зависимости от отношения власти к нему, и следовательно, от его собственного отношения к требованиям власти” (J.-M. Negrignat, *Художник и власть в Советской России. Опыт моделизации*, [w:] *Pisarz i władza. (Od Awwakuma do Sołżenicyna*, pod red. B. Muchy, Łódź 1994, s. 129). Odnośnie zagranicznych przekładów, to popularne w Polsce serie „Srebrny Kluczyk” czy „Labyrinth” znano również w Rosji, jako że były tam łatwo dostępne i tanie. „Krajowa popularna beletrystyka też istniała w ZSRR, aczkolwiek w postaci szczątkowej; masowy czytelnik wielce ją sobie cenił, choć miała wyraźnie przesłanie indoktrynacyjne.” (A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 270–271). Wznowienie beletrystyki z okresu minionego, już w czasach postradzieckich, również przyniosło olbrzymie zyski, choć „w latach 90. czytelnik rosyjski miał już do dyspozycji znacznie więcej popularnych bestsellerów niż dwa dziesięciolecia wcześniej. Literatura elitarna przestała być tak atrakcyjna jak wtedy, gdy była owocem zakazanym. W zależności od płci i wieku, sięgano teraz po romanse, powieści sensacyjno-szpiegowskie, najróżnorodniejsze odmiany powieści kryminalnej – thriller, horror, political fiction, czarny kryminał policyjny bądź kryminał ironiczny” (A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki...*, s. 271).

<sup>13</sup> E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001, s. 118. Głównymi cechami realizmu socjalistycznego, ukazującymi jego treść i istotę, były: partyjność i narodność, typowość, występowanie bohatera pozytywnego – pełnego cnót budowniczego nowego życia i jednocześnie wzór do naśladowania – a także rewolucyjna romantyka. Zob. szerzej: С.М. Петров, *Эстетический идеал. Народность и партийность – основополагающие принципы социалистического реализма*, [w:] *Социалистический реализм. История. Теория. Современность*, Москва 1984, s. 212–240 oraz P. Fast, *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003, s. 162.



literatura popularna w niedługim czasie stała się sporą konkurencją dla tak zwanej „wysokiej” literatury. Pomimo „lekkiej formy” tej literatury, jej wielbiciel, który nie jest wprawdzie czytelnikiem zbyt wymagającym, poszukuje w książce nie tylko czystej rozrywki, ale i refleksji, wzruszenia podczas lektury czy też napięcia, dreszczyku emocji – na przykład w utworach sensacyjnych. Zatem czytelnik wymaga od pisarzy również pewnej „nadprzeciętności” i odmienności. W nurcie rosyjskiej literatury popularnej pojawiają się utwory Nikołaja Leonowa, Siergieja Wysockiego, Aleksandry Marininej, które w bardzo krótkim czasie zostają bestsellerami nie tylko na rosyjskim rynku wydawniczym. Spotykamy się także z pozycjami książkowymi, łączącymi w udany sposób elementy literatury „wysokiej” i „niskiej”, na przykład: *Ostatni bohater* (Последний герой) Aleksandra Kabakowa czy *Omon Ra* (Омон Ра) Wiktora Pielewina. Janina Sałajczykowa podkreśla, że obraz współczesnej rosyjskiej prozy jest bardzo zróżnicowany<sup>14</sup>, a także dodaje: „Nie bez racji zapewne w tej sytuacji tak wielką popularność zyskało powiedzenie artysty estradowego Michaiła Żwanieckiego, że „teraz ciekawiej jest czytać niż żyć”.”<sup>15</sup>

Współczesna literatura rosyjska z całą pewnością prezentuje bardzo urozmaiconą tematykę i różnorodność form, gatunków literackich, choć – jak twierdzi Katarzyna Duda – coraz wyraźniejszy staje się zwrot ku realizmowi (określanemu jako „nowy realizm”), a twórczość postmodernistów jest już traktowana jako „*passé*, zużyta i wyeksploatowana”.<sup>16</sup> Najnowsze książki Tokariewej odzwierciedlają tezę, że literackie realistyczne ujęcia rzeczywistości cieszą się nadal ogromną popularnością. Najnowsze zbiory opowiadań i powieści Tokariewej: *Krótkie sygnały* (Короткие звуки, 2012), *Tak źle, jak dzisiaj* (Так плохо, как сегодня, 2013), *Kanalii także szkoda* (Сволочей тоже жалко, 2014) nie dość, że nie przeszły niezauważone przez potężny rosyjski rynek wydawniczy, to w dalszym ciągu uzyskują bardzo dobre wyniki sprzedaży.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> J. Sałajczykowa wymienia w owym barwnym pejzażu przedstawicieli dawnej socrealistycznej literatury (P. Proskurin, A. Prochanow, A. Ananiew), byłych pisarzy „wiejskich” (W. Rasputin, W. Biełow, W. Krupin), emigrantów (W. Aksionow, F. Gorenstejn, S. Sokołow), pisarzy starszego pokolenia (G. Bakłanow, W. Astafiew) i byłego „pokolenia czterdziestoltnich” (W. Makanin, S. Jesin, R. Kiriejew, A. Kim), reprezentantów „innej prozy” w spektrum od „nowych realistów” (M. Kurajew, L. Pietruszewska) do prawdziwych postmodernistów (M. Charitonow, A. Korolew, W. Narbikowa). Por. J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian...*, s. 11–12.

<sup>15</sup> J. Sałajczykowa, *Dziesięciolecie przemian...*, s. 12.

<sup>16</sup> K. Duda, *Współczesna literatura rosyjska wobec historii (nowy realizm Ludmiły Ulickiej)*, [w:] *Kultura i polityka*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. VII, pod red. L. Suchanka, Kraków 2008, s. 47.

<sup>17</sup> Por. *Zakończenie* niniejszej rozprawy doktorskiej, przypis nr 34.

### 3.1. Idea imperialna w twórczości Tokariewej

Transformacja ustrojowa lat 90. XX wieku i upadek Związku Radzieckiego przyniósł ze sobą nowe problemy dotyczące codziennego życia Rosjan. W nowej Rosji nie wszyscy potrafili się odnaleźć. Tokariewa w swoich utworach wykorzystuje wciąż żywą tęsknotę za tym, co minione. Występowanie w jej utworach wątku związanego z tęsknotą za przeszłością nazwalibyśmy ideą imperialną.

Idea państwa jako wielkiego Imperium istniała niemal zawsze w świadomości Rosjan. Od momentu zrzucenia jarzma mongolskiego państwo tworzone było poprzez gwałtowne poszerzanie swojego terytorium na wschód, południe i zachód. Rosjanie mogli zatem czuć się zdobywcami i kolonizatorami, jako że podbijali coraz to nowe kraje i ustanawiali w nich własne prawa. Władcy rusczy, a później rosyjscy dążyli do stworzenia takich relacji z innymi sąsiadującymi krajami, aby te mogły odczuwać potęgę państwa rosyjskiego jako silnego i zwycięskiego Imperium. Siła imperializmu i bezustanna obecność owej idei w historii Rosji przez wieki kształtowała rosyjski charakter narodowy. Boris Jegorow twierdzi, że: „W świadomości narodu, w jego twórczości nie pojawił się ani jeden głos, ani jeden znak protestu przeciwko wojnie zaborczej. Rozumie się jak gdyby samo przez się, że wielkie mocarstwo ma prawo do wszelkiego poszerzania swego terytorium i nie jest ważne, czy narody bałtyckie, Polski, Mołdawii, Kaukazu, Azji Środkowej chcą stać się częścią Rosji. Najważniejsze, że Rosja chce! Masowa, narodowa świadomość ani na chwilę nie zamierzała stanąć na pozycjach podbitych nacji, istotny był rosyjski punkt widzenia”.<sup>18</sup>

Imperialne dążenia Rosji rozpoczęły się już od Iwana Groźnego, który w liście do Andrieja Kurbskiego pisał: „Jam jest car i wielki książę całej Rosji, ja decyduję o swoich poddanych”.<sup>19</sup> W tym zdaniu zawiera się formuła władzy rosyjskiej – zadufanej, niedającej się ujarzmić, agresywnej, skierowanej na podbój. Zdobywanie terytoriów i podporządkowywanie sobie poddanych kontynuował Piotr I – pierwszy car imperator. „Ruś, a następnie Rosja nieustannie poszerzała swoje granice – aż do połowy XX wieku. Przez pierwsze stulecia przebiegało to żywiołowo i bez żadnych wskazówek z góry... (...) A poczynając od Iwana Groźnego, podboje prowadzone były już planowo, organizowane przez najwyższą władzę. (...) ...wojny z reguły bywały zwycięskie.

---

<sup>18</sup> B. Jegorow, *Oblicza Rosji: szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, tłum. D. i B. Żyłkowie, Gdańsk 2002, s. 34.

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Afanasjew, *Groźna Rosja*, tłum. M. Kotowska, Warszawa 2005, s. 28.

Zdobyte terytoria stawały się częścią Rosji. Barbarzyńskie hasło bolszewików: „Jeśli wróg się nie poddaje, to się go likwiduje”, wówczas nie było używane, zamiast niego niejawnie funkcjonowało inne: „... to się go podbija”. Pojęcie to wchodziło do świadomości narodowej i ją również czyniło imperialną”.<sup>20</sup>

Wielowiekowa tradycja państwa-Imperium tkwiła mocno w umysłach Rosjan, a XX wiek miał być jej przedłużeniem, jednak ostatecznie władza radziecka doprowadziła do własnego upadku<sup>21</sup>. Wielu badaczy, politologów, kulturoznawców zastanawia się nad rosyjską ideą imperialną. Jurij Afanasjew „wielkość Rosji” dostrzega w tym, że jest ona mocarstwem nuklearnym, że ma największe terytorium oraz największe zasoby surowców na świecie.<sup>22</sup> Niektórzy, jak na przykład Władimir Bukowski, twierdzą, że stosowanie pojęcia „Imperium” w odniesieniu do współczesnego państwa rosyjskiego jest nietrafne: „Nie wierzę, by historia mogła się powtórzyć. (...) ...Imperium rozpadło się w 1991 roku. Putin chciałby, by Rosja miała podobne znaczenie jak kiedyś ZSRR, ale to jedynie chęci”<sup>23</sup>. Niezależnie od tego, czy idea państwa-Imperium ma dzisiaj ten sam charakter co kilka wieków wcześniej, sami Rosjanie podkreślają fakt jej istnienia. W tym krótkim wprowadzeniu do właściwego tematu niniejszej rozprawy nie rozwiążemy wszystkich kwestii spornych dotyczących rosyjskiej idei imperialnej, jednakże odnosząc się do niej, przez „Imperium” będziemy rozumieć „potężne państwo podporządkowujące sobie inne kraje”<sup>24</sup>, rządzone przez silną władzę, państwo wielonarodowe, wielokulturowe i wieloreligijne.

Powyższe rozważania odnajdują swoje odzwierciedlenie we współczesnej literaturze rosyjskiej, w tym w twórczości Wiktorii Tokariewej, w prozie której idea państwa-Imperium przybiera rozmaite formy – niekiedy traktowana jest przez pisarkę marginalnie i tylko pobrzmiewają jej echa, innym razem ujawniona zostaje ogromna tęsknota za utraconym radzieckim Imperium. Tokariewa – pisarka, która dorastała w kraju skąpanym w terrorze i braku wolności – właśnie w latach 90. XX wieku za pośrednictwem wykreowanych przez siebie postaci zabrała głos w wielu ważnych kwestiach związanych z przeobrażaniem się Związku Radzieckiego w nowoczesne

---

<sup>20</sup> B. Jegorow, *Oblicza Rosji...*, s. 33.

<sup>21</sup> Andriej Amalrik w swoim wykładzie historycznym *Czy Związek Sowiecki przetrwa do roku 1984?* konkludował, że nastąpi zagłada państwa rosyjskiego jako wielkiego imperium. Zob. A. Amalrik, *Czy Związek Sowiecki przetrwa do roku 1984?*, tłum. A.Z., Paryż 1970.

<sup>22</sup> Zob. J. Afanasjew, *Groźna Rosja...*, s. 21–23.

<sup>23</sup> W. Bukowski, *Rozmowy na koniec wieku z Jerzym Pomianowskim... o Rosji* [on-line:] <http://mateusz.pl/rozmowy/pomianowski.htm>, [data ostatniego dostępu: 10.05.2010]. Wywiad z 2007 roku.

<sup>24</sup> *Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, pod red. J. Bralczyka, Warszawa 2007, s. 244.

państwo. Pisarka bardzo często umiejscawia dzieje swoich bohaterów, ich życie codzienne w historii, z którą nieodłącznie związana jest idea państwo-Imperium. W twórczości pisarki, począwszy od lat 90. XX wieku aż do dzisiaj, stykamy się z różnymi obrazami czasu przełomu, obserwujemy metamorfozę starej rzeczywistości. Tło historyczne, zabarwione poszukiwaniami czegoś bliżej nieskonkretyzowanego, nieuchwytnego, ale jednak mającego znamiona imperialne, dostrzegamy między innymi w takich utworach jak: *Ochroniarz (Телохранитель, 1997)*, *Lawina (Лавина, 1997)*, *Ja jestem. Ty jesteś. On jest (Я есть. Ты есть. Он есть, 1998)*, *Strzelec (Стрелец, 2000)*, *Miłość na całe życie (Своя правда, 2002)* czy *Weekend (Уик-энд, 2003)*.

Tęsknota Rosjan za dawnym imperialnym porządkiem przejawia się w różnych sferach życia, a najpełniej spośród wielu utworów Tokariewej widoczna jest w powieści *Miłość na całe życie*. „Gdzieżeś tak umiłowany Związek Radziecki? Kim jesteś mój dzisiejszy kraju, który przemieniłeś mnie w bezdomną służącą?”<sup>25</sup> – pyta główna bohaterka tej mikropowieści – Irina Guško. To pytanie ma niezwykłą siłę. Bohaterka obarcza winą za wszelkie swoje życiowe niepowodzenia nowo powstałe państwo. Pojawia się tutaj żal za utraconym Imperium – tym sprzed lat, kiedy to Stalin ukazywał potęgę Związku Radzieckiego swoim obywatelom i całemu światu. Irina przywykła do życia w państwie wielonarodowościowym, nie rozumie dziejącej się na jej oczach historii, nie jest w stanie pojąć nienawiści do Rosjan i innych nacji, które według niej dotąd żyły obok siebie w zgodzie i wzajemnym szacunku: „Urodziła się w Baku, wchłaniała turecki sposób mówienia, kulturę, potrawy. Kochała ten naród, ludzi ufnych i urodziwych. (...) Irina była najprawdziwszą internacjonalistką. Dla niej istnieli tylko ludzie dobrzy i źli. A jakiej narodowości – to przecież bez znaczenia...” (*Miłość na całe życie*, s. 37). Irina utożsamia się w pełni ze Związkiem Radzieckim, popiera władzę i jej poczynania. Przeciętni obywatele radzieccy – w pełni oddani państwu – mogli żywić nadzieję, że władza, walcząc o zwycięstwo idei komunistycznej, dba przede wszystkim o ich los, jednak celem nadrzędnym była właśnie owa misja przyniesienia światu „świetlanej przyszłości” bez spoglądania na to, jak ułoży się życie milionów ludzi. Celem polityki międzynarodowej Związku Radzieckiego: „nie było zabezpieczenie interesów Rosji, narodu rosyjskiego czy federacji radzieckiej, ale zapewnienie zwycięstwa na całym świecie ideałów rewolucji bolszewickiej,

---

<sup>25</sup> W. Tokariewa, *Miłość na całe życie*, tłum. I. Lewandowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, s. 99. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

komunizmu. (...) ZSRR powstał niejako wyłącznie dla uprawiania polityki zagranicznej, ponieważ polityka zagraniczna – czyli zwycięstwo komunizmu na świecie – było jego głównym celem”.<sup>26</sup>

Irina, nieświadoma rzeczywistych planów sowieckich przywódców i skupiona na swoim życiu, nawet nie próbuje zrozumieć zła, które wyrządzili dawni „wodzowie narodu”. Bohaterka mówi: „Przy Stalinie było lepiej” (*Miłość na całe życie*, s. 112), a kiedy otrzymuje, wydawać by się mogło, druzgocący kontrargument: „Przy Stalinie były łagry” (*Miłość na całe życie*, s. 112), nie zmienia to jej opinii. Nie następuje opamiętanie się ani też powściągliwość w wypowiedzanych sądach, zamiast jakiegokolwiek refleksji pada odpowiedź: „Nie wiem. Nikt z moich nie siedział” (*Miłość na całe życie*, s. 112). Oznacza to, że najważniejsza jest tylko otaczająca bohaterkę najbliższa rzeczywistość. Poznaje ona świat jedynie poprzez własne doświadczenie. Głównej bohaterce *Miłości na całe życie* imponuje silna, wręcz despotyczna władza. Już w młodości, kiedy Irina zdecydowała, że zostanie nauczycielką, dostrzegła w sobie skłonności przywódcze, a wzorem do naśladowania był dla niej nikt inny jak „ojczulek Stalin”: „Irina pamiętała przymilne twarze rodziców i uczniów. To było coś dla niej: trzymać w strachu i posłuszeństwie. Jak Stalin cały kraj, tylko na mniejszą skalę” (*Miłość na całe życie*, s. 7). Dominująca, autorytarna władza państwowa jest według Iriny jedynym sposobem na to, żeby kraj prawidłowo funkcjonował: „Anna włączała NTV, ale Irina nienawidziła tego programu za to, że krytykował rząd. (...) Nie można żyć w kraju, w którym władza nie ma autorytetu” (*Miłość na całe życie*, s. 112).

W powieści *Strzelec* także dostrzec można ślad po imperializmie radzieckim i chęć powrotu do stalinowskiej przeszłości, w której terror i lęk były powszedniością: „(...) царствовал (Сталин – JM) всю жизнь. Страной должен править диктатор. Это как отец с ремнем в доме. Всегда будет порядок.”<sup>27</sup> Boris Reitschuster potwierdza ówczesne preferencje obywateli Federacji Rosyjskiej: „O dyktatorze wielu Rosjan mówi, że umocnił państwo rosyjskie, powiększył imperium i wprowadził w ruch gospodarkę. W tej sytuacji trudno się dziwić, że pod koniec ery Jelcyna, a więc w epoce chaosu, wyraźnie wzrosła popularność tyrana, który <<zrobił porządek>>”.<sup>28</sup> Splatają się tu ze sobą, zarówno u Tokariewej, jak i u Reitschustera, tożsame poglądy

<sup>26</sup> P. Ziółek, *Idea imperium*, Warszawa 1997, s. 167.

<sup>27</sup> В. Токарева, *Стрелец*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 176. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>28</sup> B. Reitschuster, *Putin. Dokąd prowadzi Rosję?*, tłum. M. Zeller, Warszawa 2005, s. 218.

występujące w dwóch odmiennych źródłach – w literaturze pięknej i w książce popularno-naukowej, traktującej w sposób krytyczny o współczesnej Rosji z perspektywy autora – dziennikarza i publicysty. Utwory Tokariewej jednak trudno interpretować w oderwaniu od realiów rosyjskich, ponieważ niemal cała jej najnowsza twórczość właśnie na nich się opiera. Jeśli zaś chodzi o główną bohaterkę *Miłości na całe życie*, zauważamy, że po wielu latach pogląd Iriny na politykę się nie zmienia, można nawet odczuć, że przybiera na sile poprzednia wizja rządów: „Rozumiała, dlaczego w siedemnastym roku bolszewicy poderwali ludzi do rewolucji. „Grab zagrabione”. Gdyby teraz pojawił się nowy Lenin i wezwał do rewolucji, Irina znalazłaby się w jej pierwszym szeregu” (*Miłość na całe życie*, s. 98). Bohaterka jest pełna złości i żalu, uważa się za osobę skrzywdzoną przez los i państwo. Brakuje jej dawnego ładu społecznego, a szczególnie równości, która – zgodnie z ideologią – miała gwarantować wszystkim takie same prawa i egzystowanie na podobnej stopie życiowej. Nie było wówczas lepszych, takich jak „nowi Rosjanie”, wszyscy byli jednakowi. Nostalgia za dawnymi czasami zdążyła już – jak twierdzi David Remnick: „ulec mitologizacji. Była to tęsknota za porządkiem panującym w czasach Stalina, za rzekomą stabilizacją życiową za Breżniewa, za respektem, jaki radziecki arsenał militarny wzbudzał u zachodnich przeciwników, za dawnym imperium i jego krzepiącą ideologią”.<sup>29</sup>

Pewne podobieństwo z Iriną Guško z *Miłości na całe życie* zauważamy także w postawie bohaterki z powieści *Ja jestem. Ty jesteś. On jest*. Kobieta również próbuje za życiowe niepowodzenia obarczyć winą państwo i to właśnie w ustroju doszukuje się przyczyny swoich nieudanych relacji z synem: „Мучил вопрос «ЗА ЧТО?». Может быть, за то, что их поколение – шестидесятники – проморгало хрущевскую перестройку и двадцать лет просидело по уши в дерьме. А может быть, все началось раньше и сейчас завершилось. Выросли внуки Павлика Морозова. Их научили отречься от родителей, затапывать корни, нарушать заповедь: <<Почитай отца и мать своих>>”.<sup>30</sup> Mit Pawlika Morozowa staje się tu pewnym stereotypowym odniesieniem, przerzucającym odpowiedzialność za tworzenie przez

---

<sup>29</sup> D. Remnick, *Zmartwychwstanie*, tłum. M. Słysz, Warszawa 1997, s. 96.

<sup>30</sup> В. Токарева, *Я есть. Ты есть. Он есть*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 333. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

władzę radziecką złych wzorców do naśladowania.<sup>31</sup> Potępieni zatem zostają komuniści i wykreowani przez nich herosi radzieccy, a nie jak dotychczas – nowa demokratyczna władza. Powyższy fragment ilustruje ponadto silne w epoce radzieckiej zjawisko „donosologii”.<sup>32</sup>

Trudne realia Moskwy lat 90., w jakich znalazła się bohaterka powieści Tokariewej, wyzwoliły w niej wiele negatywnych emocji. Irina zrozumiała, że w nowej Rosji musi nauczyć się radzić sobie sama i że znikąd nie może liczyć na pomoc. Zderzenie świata sprzed transformacji ustrojowej ze światem „nowych Rosjan” znów, według Iriny, wypada na korzyść byłego Imperium: „Irina wzdychała, zaciskała usta, oglądała cudze bogactwo. Dobrze byłoby zasnąć, obudzić się i zobaczyć, że znowu jest tak, jak już było. Wszyscy są równi. Biuro Polityczne niczym apostołowie Chrystusa. Nikt o nich nic nie wie. A teraz jest jawność. Wszyscy wszystko wiedzą. Jak tonie łódź podwodna razem z młodymi ludźmi. Jak głodują górnicy. Jak kradną ci u władzy i to się nazywa „niecelowe wykorzystanie środków”. Jak codziennie w Czeczenii zabijają się nawzajem. I jednocześnie ktoś sobie pływa w basenie i korzysta z cudzej pracy... Jedni mają wszystko. Inni – nic” (*Miłość na całe życie*, s. 99). W cytowanym fragmencie odnaleźć można także odwołanie do katastrofy rosyjskiego okrętu podwodnego Kursk, który zatonął 12 sierpnia 2000 roku wraz z całą 118-osobową załogą.<sup>33</sup> Tokariewa, choć w sposób niebezpośredni, dokonuje krytyki władzy. W pierwszej chwili moglibyśmy pomyśleć, że negatywna opinia odnosi się do owych milionerów, którzy pozostają niewzruszeni na krzywdę innych ludzi podczas ważnych – czasem dramatycznych – wydarzeń rozgrywających się w ich kraju. Z perspektywy migrantki Iriny, przyglądającej się bogactwu „nowych Rosjan, pisarka jednak negatywnie odnosi się do poczynań władzy rosyjskiej, która sprowadza na Rosję różne katastrofy, takie jak na przykład wojna w Czeczenii<sup>34</sup>. Wacław Radziwinowicz uważa: „Gdyby nie Anna Politkowska, w pewnym sensie nie byłoby wojny w Czeczenii. To znaczy wojna toczyłaby się tak samo okrutna jak dziś – z codziennymi operacjami karnymi zwanymi „zaczystkami”, rabunkiem, handlem ludźmi i trupami. Ale jej obraz w oczach opinii

---

<sup>31</sup> Zob. J. Druźnikow, *Pawlika Morozowa wyniesienie na ołtarze*, [w:] J. Druźnikow, *Rosyjskie mity. Od Puszkina do Pawlika Morozowa*, tłum. F. Ociepka, M. Putrament, Warszawa 1998, s. 143–279.

<sup>32</sup> Zob. L. Suchanek, *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Druźnikowa*, Kraków 2007, s. 215, a także: F.-X. Nérard, *5 % prawdy. Donos i donosiciele w czasach stalinowskiego terroru*, tłum. J. Szymańska-Kumaniecka, Warszawa 2008.

<sup>33</sup> Zob. B. Reitschuster, *Putin...*, s. 205.

<sup>34</sup> Zob. K. Duda, *Syndrom Czeczenii jako element polityki po upadku ZSRR. Reminiscencje literackie*, [w:] *Rozpad ZSRR i jego konsekwencje dla Europy i świata*, cz. 1, Federacja Rosyjska, pod red. A. Jach, Kraków 2011, s. 25–42.

publicznej byłby znacznie bliższy temu, który stara się malować kremlowska propaganda: na Kaukazie nie ma żadnej wojny, tylko „operacja antyterrorystyczna” sił federalnych, które skutecznie „przywracają porządek konstytucyjny”.<sup>35</sup> Radziwinowicz pisał te słowa w 2002 roku, kiedy Anna Politkowska jeszcze żyła i nadal przekazywała społeczeństwu brutalną prawdę o wojnie w Czeczenii.

Powracając do *Miłości na całe życie*, to można rozważyć tu myśl, czy przypadkiem nie jest tak, że natura człowieka wykazuje skłonność do tworzenia porównań, do zestawiania przeszłości z teraźniejszością, czy nie jest tak, że ludzie tęsknią za dawnymi czasami, ponieważ nie lubią zmian i przystosowywania się do nowego otoczenia. Dodajmy, że idealizowanie tego, co minęło, jest określane „mitem różowej przeszłości”.<sup>36</sup> Ała Siergiejewa tęsknotę za przeszłością i dawnym radzieckim imperium tłumaczy nieudanymi i pospieszonymi reformami, poczuciem krzywdy, jakie się odezwało w narodzie rosyjskim, oraz utratą nadziei na zmianę. Tęsknota ta przejawia się zatem w chęci powrotu do czasów młodości – kojarzonych z lepszym momentem życia. Jest związana ponadto ze specyficznym poczuciem upływającego czasu, Rosjanie wolą patrzeć w przeszłość niż w przyszłość, a ich życiu towarzyszy bezustannie nostalgia.<sup>37</sup> Swietłana Bojm natomiast rozpatruje odczuwanie nostalgii nie jako lokalną chorobę narodu rosyjskiego, a fenomen kultury światowej, objawiający się próbą powstrzymania upływającego czasu, chęcią powrotu do innych czasów historycznych lub innej przestrzeni mitologicznej. Nostalgia jest niejako reakcją obronną na mijające bezpowrotnie życie i pragnienie stabilności, której nie możemy odnaleźć w teraźniejszej rzeczywistości.<sup>38</sup> Zoran Djerić, rozpatrując uczucie tęsknoty jako jednego z najczęściej spotykanych i eksploatowanych uczuć poetyckich, widzi je jako reakcję emocjonalną, „która gromadzi w sobie i miłość, i ból. Często utkana jest ze snów”<sup>39</sup>. W kontekście powieści *Miłość na całe życie* Tokariewej nostalgia może przybierać charakter nieco ironiczny, bo mówi o braku możliwości powrotu do domu,

---

<sup>35</sup> W. Radziwinowicz, *Wojna niedokochanych mężczyzn*, [w:] *Gogol w czasach Google'a. Korespondencje z Rosji 1998–2012*, Warszawa 2013, s. 89.

<sup>36</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 91. O „utopii czasu” Szacki pisze szerzej na stronach 85–110.

<sup>37</sup> A. Сергеева, *Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Москва 2005, s. 269.

<sup>38</sup> Por. С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, s. 297. Zob. szerzej: С. Бойм, *Back to the USSR? Постсоветская ностальгия*, [w:] eadem, *Общие места...*, s. 293–309.

<sup>39</sup> Z. Djerić, *Figury domu w poezji emigrantów słowiańskich XX wieku*, [w:] *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, J. Czaplńskiej, A. Hormiatko-Szumilowicz, M. Kuczyńskiej, Szczecin 2004, s. 342.



ale ta ironia miałaby tu wydźwięk bardzo smutny. Nostalgia ironiczna uświadamia sobie bowiem swoją historyczność i rozkład.<sup>40</sup>

W powieści *Lawina*, której głównym bohaterem jest pianista Miesjacew, możemy dostarczyć pewne zagubienie ludzi, odcięcie się niektórych od nieinteresującej ich rzeczywistości: „Месяцев давно не жил в перестроечной действительности. У него была своя страна: большая квартира, дорогой рояль, дорогая женщина, качественная еда, машина, концертный зал, банкеты в посольствах, заграничные поездки. А была еще Россия девяностых годов, с нищими, со смутой на площадях, с холодом и бардаком переходного периода”.<sup>41</sup> Tokariewa zwraca uwagę na sytuację, w której człowiek mający zapewniony byt – zgodny ze swoimi przyzwyczajeniami i pragnieniami – nie zauważa problemów własnego kraju.

Powieść *Ochroniarz* to kolejny wariant idei imperialnej w twórczości Tokariewej. W tym utworze zostają ukazane losy dwóch kobiet, przyjaciółek: Tatiany i Walentyny. Tatiana stwierdza, że w momencie, kiedy nastąpiła nowa władza: „Кто был никем, тот стал всем. И наоборот”.<sup>42</sup> Bohaterka odnosi wrażenie, że w zmienionych realiach ludzie nastawieni są tylko na zarabianie pieniędzy, tak jak mąż Walentyny, który umiał skorzystać z zaistniałych nowych warunków i stał się współczesnym biznesmenem. Tatiana jest aktorką, która lata sławy ma już za sobą, jednak ciągle wszyscy ją pamiętają z różnych kreacji filmowych, jest zapraszana – jako była gwiazda kina radzieckiego – na festiwale, podczas których zauważa niesamowite przeobrażenia w środowisku artystycznym – tak dobrze jej znanym: dawni reżyserzy dziś już nie zajmują się kinem, a inni – dawniej mało znaczący ludzie nagle stali się celebrytami. Analogiczne spostrzeżenie dostrzegamy także w utworze *I z naszego okna... (А из нашего окна...)*: „Перестройка длилась и уткнулась в дефолт. Страна шумно выдохнула, как от удара под дых. Тишкин снял еще один фильм. Всего один за четыре года. Государственное финансирование прекратилось, как и прекратилось само государство. Жить по-старому не хотели, а по-новому не умели. Кто успел, тот и съел. А кто не успел – моргали глазами, как дворовые собаки, и ждали

---

<sup>40</sup> Por. *ibidem*, s. 302.

<sup>41</sup> В. Токарева, *Лавина*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 317. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>42</sup> В. Токарева, *Телохранитель*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 431. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

неизвестно чего”.<sup>43</sup> Nowa Rosja otworzyła się także na ogólnoswiatowy biznes i wszystko rządzi się teraz prawami rynku. Na ekranach kin króluje kino amerykańskie, a bohaterka *Ochroniarza* pamięta czasy, w których ważniejsi byli rodzimi twórcy. (Por. *Телохранитель*, s. 460) Pomimo początkowej oceny bohaterki, że tak wiele się zmieniło, odnajduje ona analogie także do minionej rzeczywistości. W nowych realiach wszystko jest na sprzedaż, wszystko staje się towarem, także ludzie. Pojawiają się wprawdzie jako wytwór kapitalizmu nowi ochroniarze, broniący oligarchów, jednak według Tatiany oni stają się dziś tymi, którzy mają wzbudzać strach, a to przypomina czasy sprzed transformacji ustrojowej. (Por. *Телохранитель*, s. 463) Katarzyna Duda zaznacza, że „dawne państwo policyjne przekształciło się w coś, co Rosjanie nazywają *biespridiel* – w krainę anarchii, bezprawia, niekontrolowanej pogoni za zyskiem”.<sup>44</sup> *Ochroniarz* to utwór, w którym pośród wielu życiowych refleksji głównej bohaterki odnajdziemy także ciągle żywą nostalgię za Imperium. Tatiana, przebywając w szpitalu w Niemczech, spotyka Elżę – salową, która wraz z rodziną wyemigrowała z Kazachstanu. Mimo że kobieta zmuszona była do emigracji zarobkowej, to w rozmowie z Tatianą stwierdza z nostalgią: „А наши старики очень быстро умирают здесь. (...) Без России не могут жить. Кто Россию вдохнул, без нее уже не может” (*Телохранитель*, s. 468).

Utworom Tokariewej towarzyszą takie uczucia bohaterów jak: brak zaufania do państwa i jego instytucji, ostrożność, podejrzliwość, poczucie braku sprawiedliwości i braku pomocy u kogokolwiek – strach jest widoczny też w odniesieniu do wyższych instancji, organów państwowych – nawet milicja jest niewiarygodna. Milicjanci niejednokrotnie wyzbyci są jakichkolwiek zasad moralnych i społeczeństwo się ich boi. Barbara Włodarczyk opisuje skandaliczne zachowania milicjantów, przesiąknięte postawami skrajnie nacjonalistycznymi, w stosunku do migrantów.<sup>45</sup> Wydaje się, że jedynym ratunkiem dla pogrążonego w chaosie społeczeństwa mógłby być nowy dyktator, który przywróciłby wiarę w komunistyczne „światlane jutro”: „Większość mieszkańców tego kraju raczej nie wierzy w ideologie, instytucje i idee; dużo większe

---

<sup>43</sup> В. Токарева, *А из нашего окна...*, [w:] eadem, *Тихая музыка за стеной*, Издательство Астрель, Москва 2012, s. 257. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>44</sup> K. Duda, „Nowi Rosjanie” i statystyczny obywatel. *Współczesna Rosja w literaturze popularnej (Oksana Robski i Wiktoria Tokariewa)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, t. II, pod red. K. Dudy, Kraków 2008, s. 207.

<sup>45</sup> B. Włodarczyk, *Nie ma jednej Rosji*, Kraków 2013, s. 131–148.

nadzieje pokłada w osobach. Ktoś musi mieć władzę, ktoś musi kierować, a gdy są wątpliwości, ktoś musi też odpowiadać”<sup>46</sup> – pisze Reitschuster.

Ostatni utwór, poruszający kwestię idei państwa-Imperium na przykładzie pisarstwa Tokariewej, to opowiadanie *Weekend*, które zawiera w sobie dwie historie kobiet, połączonych uczuciem przyjaźni i wspólnymi cotygodniowymi weekendowymi wyjazdami na daczę. Kobiety przeżywają swoje smutki, rozterki, kłopoty rodzinne, odnoszą małe sukcesy i druzgocące porażki, a wszystko to w czasach zmieniającego się ustroju: „Время шло. В стране установился непонятный строй: капитализм по-русски”.<sup>47</sup> Na przykładzie losów tych dwóch kobiet zostaje pokazana metamorfoza ustroju, między innymi kryzys finansowy końca lat 90. XX wieku, który osiągnął apogeum 17 sierpnia 1998 roku, doprowadzając budżet finansowy wielu rosyjskich rodzin do ruiny. Przez utwory Tokariewej przewijają się takie zjawiska jak: mafijność czy przestępczość, a z nimi z kolei związany jest szeroko rozprzestrzeniony system korupcyjny.<sup>48</sup> „Korupcja jest nie tyle występkiem, ile sposobem życia: cementem, który spaja cały system. Od narodzin – skierowanie do szpitala – poprzez miejsce w szkole i na uniwersytecie, pracę i wizytę u lekarza aż po pogrzeb – nie ma chyba momentu w życiu zwykłego Rosjanina, w którym nie musiałby sięgać do kieszeni, by dać komuś w łapę”<sup>49</sup> – pisze Reitschuster, dodając, że w czasach istnienia Związku Radzieckiego zjawisko korupcji oficjalnie było piętnowane jako zło, to w nowej rzeczywistości rosyjskiej „kto mimo posady urzędniczej nie ma czym się pochwalić, widać nie jest dobrym sługą państwa”.<sup>50</sup> Korupcja, łapówki to codzienność zarówno w świecie milionerów rosyjskich, jak i zwykłych obywateli.

Dla przedstawienia rosyjskiej idei państwa-Imperium posłużyliśmy się tylko kilkoma utworami Tokariewej, jednak nie ulega wątpliwości, że nagle przeobrażające się życie powodowało u wielu Rosjan poczucie zagubienia, samotności lub nawet pewnej niemocy. Bezsilność z kolei sprowadzała ludzi często na drogę przestępczości, alkoholizmu<sup>51</sup>, totalnej nędzy. Być może właśnie owa bezsilność, niemożność lub po

---

<sup>46</sup> B. Reitschuster, *Putin...*, s. 193.

<sup>47</sup> В. Токарева, *Уик-энд*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 493. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>48</sup> Zob. M. Halewska, *Mafijność i korupcja we współczesnej Rosji (Aleksander Prochanow – „Operacja Heksogen”)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, t. II, pod red. K. Dudy, Kraków 2008, s. 223-230.

<sup>49</sup> B. Reitschuster, *Putin...*, s. 222.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 223.

<sup>51</sup> O masowym alkoholizmie we współczesnej Rosji pisze m.in.: J. Afanasjew, *Groźna Rosja...*, s. 141.

prostu nieumiejętność poradzenia sobie w nowej sytuacji sprawiała, że spora część ludzi idealizowała nieistniejący już Związek Radziecki. Nagle wielu obywateli współczesnej Rosji chciało powrócić do dawnego porządku, nagle poczuli tęsknotę za upadłym Imperium. Wiktoria Tokariewa – znana ze swych groteskowych utworów z początkowych lat twórczości – w swojej najnowszej prozie, poruszając zagadnienie idei państwa-Imperium, nie ironizuje. Zachowuje dystans do świata, który kreuje na kartach swych powieści i opowiadań, ale pisze o prawdziwych uczuciach obywateli rosyjskich i przeżyciach niepozabawionych głębszej refleksji nad światem.

### **3.2. Droga do nowej codzienności rosyjskiej**

„Proces rozpadu ZSRR wpłynął na dynamikę ruchów migracyjnych oraz ich charakter. Nowa Rosja po raz pierwszy zetknęła się z żywiołowymi, masowymi, transgranicznymi ruchami migracyjnymi, spowodowanymi przyczynami zarówno ekonomicznymi, jak i politycznymi. Brak doświadczenia, środków oraz sprawnych struktur państwowych sprawił, że władze bardzo długo nie były w stanie zapanować nad migracyjnym chaosem”<sup>52</sup> – pisze Leszek Szerepka. Nowa rzeczywistość rosyjska zmuszała do zmiany dotychczasowego życia poprzez zmianę miejsca zamieszkania, a to wiązało się z migracjami ludności. Bohaterowie utworów Tokariewej musieli niejednokrotnie podejmować trudną drogę w walce o swoje szczęście – drogę w sensie dosłownym i przenośnym.

Droga jest pojęciem niezwykle rozległym i mieszczącym w sobie wiele możliwości jej prezentacji. Motyw drogi, wędrowania, pielgrzymowania, podróży nie jest obcy żadnej kulturze, literaturze, społeczności czy poszczególnym państwom. Każdy na swój sposób może interpretować „drogę” – jako rzeczywiste przemieszczanie się w określonej przestrzeni i czasie, jako drogę do własnego wnętrza, a nawet jako codzienne borykanie się z rzeczywistością mające odniesienia do drogi życiowej – zindywidualizowanej, a jednak wtopionej w większą całość i współzależnej z otaczającym nas światem.

Droga ponadto kojarzona jest często z uczuciem wolności, spełnianiem marzeń, ale i z czymś, co niesie ryzyko, niebezpieczeństwo, obawę przed utratą swojego poprzedniego życia, dokonań, stanowiska. Życie ludzkie w sensie metaforycznym

---

<sup>52</sup> L. Szerepka, *Wyzwania migracyjne w państwach wschodniego sąsiedztwa Unii Europejskiej*, Warszawa 2007, s. 63.

moglibyśmy odnieść do nieustającej wędrówki – począwszy od narodzin aż do śmierci. Gabriel Marcel pisze o „kondycji pielgrzyma”<sup>53</sup> – kondycji niezbędnej do zachowania w świadomości w celu wprowadzenia w życie trwałego porządku ziemskiego. Według Marcela człowiek powinien stale pamiętać o „konieczności wykuwania sobie niepewnej drogi poprzez eratyczne głązy upadłego wszechświata, wymykającego się pod każdym względem samemu sobie, ku światu bardziej umocnionemu w bycie, ku światu, którego jedynie zmienne i niepewne odbłaski można dostrzec z ziemi”<sup>54</sup>. W sensie metafizycznym dusza ludzka staje się wiecznym wędrowcem umieszczonym gdzieś poza czasem i przestrzenią, natomiast człowiek zdaje sobie sprawę z tego, że życie to przede wszystkim zmiany, brak stałości. Figura wędrowca może być rozpatrywana w bardzo szerokim kontekście. Homo viator to: „ciekawy świata wędrownik, niestrudzony pielgrzym, wytrwały pątnik, zagorzały globtroter... Ale też obdarty powsinoga, biedny banita, wesoły łazik, beztroski pędziwiatr, szalony odkrywca, nienaganny turysta, nieznamy podróżny, naprzykrzający się łazęga, wieczny tułacz, uparty domokrażca, szukający schronienia koczownik, przesiedleniec, wysiedleniec, pasażer na gapę, pełen nadziei emigrant, wesoły tramp, zaprawiony komiwojażer, lubiący się włóczyć wagabunda, romantyczny peregrynant, znajomy autostopowicz, błędny rycerz, tajemniczy włóczęga, wycieczkowicz, dzielny piechur, poszukiwacz skarbów, powracający Odys, zakochany trubadur”<sup>55</sup>.

Człowiek, stawiając siebie w roli wędrowca, osoby poszukującej swojego celu w życiu, pragnący odmiany, musi mieć świadomość tego, że droga to także liczne rozdroża związane z możliwością dokonywania wyborów i podejmowania niejednokrotnie trudnych decyzji. Na swoistym rozdrożu w latach 90. XX wieku stanęła Rosja – nie był to pierwszy tego typu moment „zawieruchy historycznej”, ale rozpad Związku Radzieckiego stał się bardzo istotnym czynnikiem wpływającym w tym samym czasie na życie milionów ludzi rozproszonych na olbrzymim terytorium i różniących się narodowością.

Upadek imperium radzieckiego wywołał w społeczeństwie rosyjskim niepewność, strach o przyszłość, o rodzinę, o ojczyznę, wyzwolił uczucie tęsknoty za tym, co minione. Ludzie zaczęli walczyć o swój byt w przeobrażającej się rzeczywistości, a jedną z częściej wybieranych wówczas dróg ku nowemu była

---

<sup>53</sup> Zob. G. Marcel, *Wartość i nieśmiertelność*, [w:] *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, Warszawa 1984, s. 139–159 .

<sup>54</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>55</sup> E. Horwat, *Homo viator: balonem, dylżanssem, kolejq...*, Bytom 2012, s. 9–10.

migracja. „Migratio” z języka łacińskiego oznacza ‘wędrowkę’<sup>56</sup>, której Rosjanie podjęli się wówczas dobrowolnie, choć często powodem takiej decyzji była niemożność znalezienia lepszego wyjścia z sytuacji. W niezrozumiałym dla siebie położeniu, w atmosferze nienawiści oraz presji ze strony miejscowej ludności znaleźli się ludzie narodowości rosyjskiej w Armenii, Azerbejdżanie, Gruzji, Mołdawii czy Tadżykistanie.

Motyw drogi rozpatrywany w kontekście migracji obecny jest w utworach Tokariewej: *Drzewo na dachu* (*Дерево на крыше*) i *Miłość na całe życie*. Powieść *Drzewo na dachu* prezentuje historię życia Wieru: „Вера родилась в Калужской области, через три года после революции. Что творилось сразу после переворота, она не помнила. Весь этот мрак лег на плечи ее родителей”.<sup>57</sup> Jako młoda dziewczyna wyjechała z rodzinnej miejscowości do Leningradu, aby zostać aktorką: „Вера собрала узелок (чемодана у нее не было) и отправилась в город Ленинград. Из их деревни все уезжали именно в Ленинград – на заработки, на учебу и даже на воровство. Как будто, кроме Ленинграда, не было других точек на земле” (*Дерево на крыше*, s. 5). Dmitrij Bawilski pisze: „Кроме Ленинграда и Москвы, в СССР ехать (бежать, сбегать) было некуда”.<sup>58</sup> A zatem – podobnie jak bohaterowie „prozy miejskiej” – Wiera doświadcza życia w dużym mieście, do którego przyjeżdża z wieloma nadziejami i planami. W niedługim czasie udaje się jej znaleźć męża – Aleksandra – pochodzącego z rodziny profesorskiej. Wszystkie jej plany i marzenia nagle przekreśla rzeczywistość wojenna: „День рождения встречали весело и шумно, засиделись до трех часов ночи. А в четыре – началась война с Германией. Никто не представлял себе размеров и тяжести этой войны. Думали: месяц, два... Ровно столько, сколько уйдет на то, чтобы победить врага на его территории. Броня крепка, и танки наши быстры...Никто не знал и даже не представлял себе, что такое блокада. Ленинград называли город-герой. А это был город-мученик” (*Дерево на крыше*, s. 5). Józef Smaga, określając straty Związku Radzieckiego podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, pisze: „Podczas 900 dni oblężenia Leningradu w byłej stolicy śmierć poniosło 700 tysięcy mieszkańców”.<sup>59</sup> O takiej liczbie ofiar mówiły oficjalne źródła radzieckie, jednak w wyniku głodu, mrozu oraz bombardowań zginęło

---

<sup>56</sup> K. Komaniecki (oprac.), *Słownik łacińsko-polski*, Warszawa 1983, s. 309.

<sup>57</sup> В. Токарева, *Дерево на крыше*, Издательство Астрель, Москва 2011, s. 5. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>58</sup> Д. Бавильский, hasło: Москва, [w:] *Vita Sovietica. Неакадемический словарь-инвентарь советской цивилизации*, ред. А. Лебедев, Москва 2012, s. 143.

<sup>59</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Kraków 1992, s. 178.

przypuszczalnie ponad milion osób.<sup>60</sup> Dramatyczne doświadczenia mieszkańców oblężonego miasta dotknęły także życia Wiery. Blokada Leningradu<sup>61</sup> i związany z nią potworny głód oraz przypadki kanibalizmu odciskają piętno na całej późniejszej egzystencji kobiety.

Tokariewa kreśli okrutny obraz wojny oraz życia w oblężonym mieście, ale czyni to w swoim stylu, więc bardzo lapidarnie, bez zbędnych słów.<sup>62</sup> Na przykładzie jednej historii kobiecej pisarka ukazuje historię całego narodu radzieckiego: „Время текло как в тумане. Народ роптал: лучше бы сдали город немцам, чем ежедневная пытка голодом. Кутузов в двенадцатом году сдал Москву, не хотел рисковать жизнью солдат. Потому что нет ничего дороже жизни. А для Сталина люди – не в счет. Нужна победа любой ценой. В эту цену входила жизнь Веры и Александра, и его родителей, и всего города. (...) Веру в последней степени дистрофии переправили по Ладожскому озеру, как тогда говорили Дороге жизни. Грузовики с людьми тянулись один за другим. Немцы бомбили Дорогу жизни. Тут и там вскидывались фонтаны воды. Грузовики уходили под лед. Люди замерли в оцепенелой покорности, а Вера была почти спокойна. Она знала, что ангел-хранитель ее не бросит” (*Дерево на крыше*, s. 11–12). Wiera była przekonana, że została ocalona przez anioła stróża, który pomagając jej znaleźć się na „drodze życia”<sup>63</sup>, dał właśnie jej możliwość odmiany losu.

W 1945 roku Leningrad otrzymał tytuł „miasta-bohatera Związku Radzieckiego”, los Wiery i jej bliskich bardziej jednak odzwierciedla męczeństwo narodu niż jego bohaterstwo. Smaga pisze ponadto, że Stalin – dla którego pojedyncze życie ludzkie nie miało większego znaczenia – początkowo zaskoczony i zdruzgotany inwazją Niemców na Związek Radziecki, już pod koniec wojny zaczął powracać do

---

<sup>60</sup> P. Kenez, *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, tłum. A. Górka, Warszawa 2008, s. 168.

<sup>61</sup> Temat oblężenia Leningradu – jako wspólnego doświadczenia wielu kobiet – podejmują w swojej twórczości także inne współcześnie żyjące pisarki rosyjskie, na przykład Jelena Czyżowa w powieści *Czas kobiet*, za którą otrzymała nagrodę Rosyjskiego Bookera w 2009 roku.

<sup>62</sup> Tokariewa, opisując na kilku stronach uczucia strachu, przerażenia, nie próbuje w żaden sposób wyolbrzymić czy razić patosem, jest świadoma tego, że o wielu ważnych wydarzeniach już napisano – często znacznie lepiej, ostrzej, dosadniej niż ona. Na przykład walkę z uczuciem głodu podczas Wielkiego Głodu na Ukrainie opisywał w sposób bardzo sugestywny Wasilij Grossman w utworze *Wszystko płynie... (Всё течёт...)* – również – tak jak Tokariewa – przez pryzmat codzienności. „Obraz zaplanowanego głodowego ludobójstwa na Ukrainie w latach kolektywizacji ma w Grossmanowskiej powieści siłę wyrazu z niczym dotąd w literaturze nieporównywalną”: K. Pietrzycka-Bohosiewicz, „*Bóg jest zbyt bezsilny, aby zmniejszyć zło życia...*” W: Grossman, *Wszystko płynie*, [w:] *Emigracja i samizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, Kraków 1993, s. 89.

<sup>63</sup> Mamy tu na myśli sens metaforyczny, ale i czysto fizyczny, bowiem owa „droga życia” przebiegała po lodzie jeziora Ładoga – zob. np. M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 2, tłum. A. Mietkowski, London 1987, s. 87.

swoich „wartości”: „Gdy minęło zagrożenie, okazywało się coraz częściej, iż zasługa pokonania wroga przypada tylko jednemu uczestnikowi wojny. „Genialny strateg”, „ojciec zwycięstwa” to kolejne tytuły Stalina. Laurami nie myślał dzielić się z nikim”.<sup>64</sup> Mieszkańcy Związku Radzieckiego – wycieńczeni wojną i stratami osobistymi, musieli nauczyć się na nowo funkcjonować w państwie skąpanym w terrorze. Peter Kenez, pisząc o losie mieszkańców oblężonego Leningradu jako o bezprecedensowym wydarzeniu w dziejach świata oraz o samym mieście jako „symbolu cierpień narodu radzieckiego”<sup>65</sup> podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, zastanawia się na biernością postaw ówczesnych obywateli Związku Radzieckiego: „... dlaczego ludzie godzili się znośić tę sytuację nie do wytrzymania i nie zbuntowali się, obalając przedstawicieli radzieckiej władzy. Musiała stać za tym mieszanka patriotyzmu, strachu wpojonego przez niedawne doświadczenia krwawego terroru i zwykła siła bezwładu”.<sup>66</sup> Być może właśnie ta siła bezwładu, milcząca akceptacja, zgoda na uległe bohaterstwo przyczyniła się także do tragicznej sytuacji Wierę. Po wojnie kobieta nie chciała już powrócić do Leningradu: „Тяжелые воспоминания обволакивали, как липкий туман. Хотелось ясности, солнца, широкого обзора. Вера поехала в Москву” (*Дерево на крыше*, s. 12). Po raz kolejny w skrytości ducha pragnęła szczęścia w miłości oraz urodzenia dziecka. Obcując na co dzień z biedą i samotnością, poszukiwała swojego miejsca w życiu, przemierzając drogę stopniowej stabilizacji do ponownej utraty najcenniejszego – miłości życia i jedynego syna. Zoran Djerić pisze: „Podróżnicy, włóczędzy, wygnani albo ci, którzy wyruszyli na poszukiwanie innego, nowego i lepszego życia i doświadczeń, zawsze znajdują się przed obcymi drzwiami – i nawet, jeżeli zostaną im one szeroko otwarte, niekoniecznie będzie to znaczyć, że są mile widziani. Te „drzwi” mogą być tymczasowym schronieniem, azylem, może nawet i domem, lecz nie rozwiązaniem problemu, który w uproszczony sposób można by określić jako *exil* (...)”.<sup>67</sup> Wiera założyła rodzinę i zamieszkała u boku ojca swojego dziecka, jednak ów dom był jak tytułowe drzewo na dachu – pozbawiony korzeni i tym samym pełen tymczasowości. Przytoczone powyżej słowa zdają się zatem potwierdzać, że problem bycia wygnańcem, uciekinierem, przesiedleńcem może nie kończyć się z chwilą znalezienia „lokum”, a nawet z próbą stworzenia domu rodzinnego, bowiem własne miejsce na świecie musi opierać się na mocnych fundamentach związanych z

---

<sup>64</sup> J. Smaga, *Narodziny i upadek...*, s. 173.

<sup>65</sup> P. Kenez, *Odkłamana historia...*, s. 167.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>67</sup> Z. Djerić, *Figury domu...*, s. 341.



poczuciem bezpieczeństwa i ładu. Rodzina ponadto – nieodłącznie przypisana do domowej przestrzeni – to centrum życia ludzkiego, a nie „poczekalnia” do lepszej, bardziej satysfakcjonującej przyszłości (a tak ją po części traktował nowy życiowy partner Wiery). Główna bohaterka *Drzewa na dachu* miała świadomość iluzoryczności swojej stabilnej sytuacji rodzinnej, słusznie przeczuwała, że pewnego dnia będzie zmuszona do wyprowadzki i ponownego zmierzenia się z samotnością, dlatego też – silnie doświadczona okrucieństwem rzeczywistości wojennej – dbała mocno o stabilizację materialną, mając zapasowe koło ratunkowe w postaci drugiego mieszkania.

Także bohaterka mikropowieści *Miłość na całe życie*, Irina Guško, podejmuje się niełatwego zadania, jakim jest odnalezienie własnego miejsca do życia. Irina jest mieszkanką Baku, w którym po upadku Związku Radzieckiego zaczęły nasilać się nastroje antyrosyjskie. Jej przypadek nie był jednak odosobniony, Irina może śmiało reprezentować miliony innych uchodźców, którzy w tym samym momencie stanęli na rozstaju dróg i musieli podejmować natychmiastowe decyzje o zmianie miejsca swojego dotychczasowego zamieszkania. Urszula Trojanowska pisze: „Decyzja o osiedleniu się w jakimś miejscu i zbudowaniu domu nie jest dla człowieka łatwa – staje się on bowiem na zawsze odpowiedzialny za kreację przestrzeni wybranej na miejsce zamieszkania. (...) Człowiek, wznosząc dom, nadaje określonej przestrzeni porządek kosmiczny. (...) Przestrzeń „za progiem”, postrzegana jako nieuporządkowana, nieznaną i wroga, znajduje się w wyraźnej opozycji do przestrzeni domostwa”.<sup>68</sup> Przytoczony cytat obrazuje powagę losu wszystkich tych, którym przyszło zmierzyć się z powtórным kształtowaniem swojej prywatnej, domowej, bezpiecznej przestrzeni. Ludność miejscowa w nowo powstałych republikach obwiniała Rosjan za system totalitarny, nie dopuszczając do siebie takiej myśli, że przecież wszyscy mieszkańcy Związku Radzieckiego byli ofiarami tego samego systemu.

Irina – bohaterka wykreowana na kartach powieści Tokariewej – wyjeżdża do Moskwy, jednak jej migracja nie ma charakteru stricte przymusowego, jakich w historii Rosji było wiele. Skłonność narodu rosyjskiego do ciągłego poszerzania swojego terytorium wiązała się z opanowywaniem coraz to nowych terenów, które należało zasiedlać. Ogromne terytorium rosyjskie powodowało migracje ludności z centrum na tereny kresowe (Kaukaz, Ural, Syberia). Początki planowych procesów migracyjnych miały miejsce w carskiej Rosji za panowania Aleksandra II i były związane z chłopską

---

<sup>68</sup> U. Trojanowska, *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Lidia Czukowska, Jurij Trifonow, Anatolij Pristawkin, Kraków 2008, s. 19–20.

reformą agrarną. Wówczas tłum ludzi przesiedlił się na terytorium Syberii, a spis powszechny ludności rosyjskiej z 1887 roku pokazał, że 14,6 % ludzi żyje poza miejscem swojego urodzenia.<sup>69</sup> Koniec XIX wieku i początek XX zintensyfikował procesy migracyjne, a główną ich przyczyną była urbanizacja, która sprawiała, że ludność emigrowała ze wsi do większych miast (emigracja zarobkowa). Duży odsetek przesiedleń stanowili również katorżnicy, którzy byli wysyłani do syberyjskich kolonii karnych na zsyłkę jako przestępcy, przeciwnicy polityczni, wśród tych osób znajdowali się także Polacy walczący o niepodległość (emigracja przymusowa). W czasach radzieckich procesy migracyjne zostały zwiększone za sprawą industrializacji i budowy nowych szlaków komunikacyjnych. Z europejskiej części ZSRR na Wschód emigrowali ludzie aż do połowy lat 70. XX wieku. W połowie lat 70. rozpoczął się proces odwrotny – zaczęto przemieszczać się do centrum – do Moskwy i Petersburga, jako że brakowało ludzi do pracy. Od 1975 roku migracja w Związku Radzieckim była ważniejszym niż przyrost naturalny czynnikiem demograficznym. Na procesy migracyjne wpływały fakty polityczne, jak na przykład rozpad Związku Radzieckiego, przyczyny ekonomiczne, cywilizacyjne, religijne.

„Распад СССР резко изменил миграционную ситуацию. Традиционные детерминанты миграций (рынок труда, дифференциация уровня жизни, получение образования) на время потеряли своё былое значение, а на первый план по силе воздействия вышли стрессовые факторы – вооружённые конфликты, национализм и сепаратизм”<sup>70</sup>. Wielkie migracje wywołane upadkiem Związku Radzieckiego spowodowane były przyczynami politycznymi – odmiennie od przełomu lat 80. i 90. XX wieku, podczas którego migracjom towarzyszyły przyczyny ekonomiczne. „Upadek systemu komunistycznego stworzył w Związku Sowieckim zupełnie nową sytuację, nieprzewidzianą przez współczesnych politologów. Konsekwencją nagłych procesów dezintegracyjnych było pojawienie się konfliktów etnicznych. Były one zazwyczaj dziedzictwem przeszłości, ale w ustroju komunistycznym nie mogły się ujawnić. Częściowo były nawet rezultatem sowieckiej polityki narodowościowej. (...) W nowych suwerennych państwach ludność rosyjska przestała pełnić hegemonistyczną rolę. (...) Nie znaczy to, że dyskryminacja objęła tylko Rosjan. Wszystkie grupy

---

<sup>69</sup> Рог. Ж. А. Зайончковская, *Миграция населения*, [в:] *Новая российская энциклопедия в 12 томах*, под. ред. А Д Некипелова, Москва 2004, с. 175.

<sup>70</sup> Ibidem.

narodowościowe, znajdujące się poza macierzystą republiką, znalazły się w trudnej sytuacji”<sup>71</sup>.

Biorąc pod uwagę powyższe informacje konkludujemy, iż na podstawie *Miłości na całe życie* można zaprezentować motyw drogi w trzech odsłonach: jako indywidualną drogę głównej bohaterki, która przemierza rzeczywistą przestrzeń z Baku do Moskwy, drogę do własnego wnętrza – pokonywaną przez bohaterkę utworu oraz zbiorową drogę całego społeczeństwa rosyjskiego uwikłanego w różnorodne problemy mentalne, społeczne, polityczne.

Jedną z definicji migracji mówi o ‘przemieszczaniu się ludności, najczęściej w poszukiwaniu lepszych warunków życia’<sup>72</sup> i właśnie tego trudu podjęła się główna bohaterka powieści Tokariewej. Irina Guško była „prawdziwą internacjonalistką. Dla niej istnieli tylko dobrzy ludzie i źli. A jakiej narodowości – to przecież bez znaczenia...” (*Miłość na całe życie*, s. 37). Niestety, wraz z rozpadem imperium radzieckiego został także rozwiany mit państwa wielonarodowościowego, bowiem okazało się, że konflikt pomiędzy wieloma nacjami jest wciąż aktualny. „Nastąpiła pierestrojka. I wybuchł Sumgait. Czuski – tak nazywano Azerów nie z Baku – popłynęli jak mętna rzeka do miasta. Wyrzynali Ormian. (...) Do domu przychodziła śmierć. (...) Karabach, Karabach – cały kraj wzburzyło tylko to jedno okrągłe słowo, staczające się jak kamień z góry. (...) Nienawiść – fatalne uczucie... (...) Jest bezgraniczna. Z Ormian przerzuciła się na Rosjan. Niewierni muszą odejść z ziemi muzułmanów. Azerbejdżan – dla Azerów. Wszyscy inni niech jądą do siebie”. (*Miłość na całe życie*, s. 53) Konflikt ten rozpoczął się pod koniec lat 80. XX wieku, w obliczu upadającego imperium radzieckiego. W Karabachu – ormiańskiej enklawie będącej przedmiotem sporu pomiędzy Armenią a Azerbejdżanem zaczęły odzywać nadzieje na zjednoczenie z Armenią. Zbrojny konflikt o Górny Karabach pomiędzy Azerbejdżanem a Armenią wybuchł w 1991 roku, a zakończył się 12 maja 1994 roku, gdy Ormianie przejęli całkowitą kontrolę w okręgu autonomicznym.<sup>73</sup> Aleksander Solżenicyn pisze: „Ludzie żyjący w swoich miejscowościach, w których oni sami, a przed nimi ich ojcowie i dziadowie spędzili całe życie, obudziwszy się pewnego dnia, nagle

---

<sup>71</sup> P. Eberhardt, *Geografia ludności Rosji*, Warszawa 2002, s. 234.

<sup>72</sup> *Słownik języka polskiego* (praca zbiorowa), Warszawa 2006, s. 459.

<sup>73</sup> Temat Karabachu i wzajemnych stosunków pomiędzy Armenią a Azerbejdżanem wciąż pozostaje problemem społecznym w obu krajach. W Azerbejdżanie konflikt z Armenią w sondażach społecznych od lat zajmuje pierwsze miejsce na liście najpoważniejszych problemów kraju. Dopiero po nim wskazywane są inne problemy, tj. bezrobocie, bieda i korupcja. Por. D. Wiktor-Mach, *Życie codzienne w Baku*, Warszawa 2011, s. 84.

dowiedzieli się, że mieszkają – za granicą... (...) ...w niektórych republikach, np. w Azerbejdżanie, w Kirgizji, Kazachstanie, Tadżykistanie, wybuchały rzezie bratobójcze, akty gwałtu, pożogi; te ogniste wichry same popychały do wyjazdu”<sup>74</sup>. Bohaterka powieści Tokariewej przerażona wybuchem wojny o Karabach postanowiła wyjechać z Baku do swoich dzieci przebywających w Moskwie. Irina przybyła do stolicy z solidnym zapleczem finansowym i z nadzieją, że tam wszystko się ułoży, że otrzyma meldunek, pracę w swojej specjalności – czyli posadę nauczycielki, że będzie wreszcie blisko rodziny i zapomni o nieszczęśliwej miłości do muzułmanina – Kamala. Rzeczywistość, którą zastała, była odmienna od tej malującej się w jej wyobraźni. „Возвращаясь на родину репатрианты обнаруживают, что их представления о ней были неадекватны. Крайне незначительная помощь, которую может оказать РФ, сложности с регистрацией по месту жительства и жёсткая увязка социальных гарантий с оформлением гражданства сильно затрудняют интеграцию репатриантов”<sup>75</sup>. W życiu Iriny pojawiły się kłopoty rodzinne, problem z pracą i ciągła tułaczka. „Rosjanie uciekali z Uzbekistanu, z Baku, z Czeczenii... Urzędnicy do spraw uchodźców wariowali. Spadała na nich lawina ludzi, którzy w jednej chwili utracili wszystko”. (*Miłość na całe życie*, s. 79)

Los Iriny odzwierciedla dramat losu milionów uchodźców: „Dopiero w pół roku po rozpadzie ZSRR władze Rosji uprzytomniły sobie, że jednak trzeba się zająć tymi niespokojnymi ziomekami, którzy nie wiadomo po co uciekają do nas z nowo powstałych państw. (...) Ci, którzy przyjechali na ślepo, z nerwami i siłami napiętymi do ostatnich granic, próbowali sami zbudować sobie nowe życie. (...) ...uchodźcy w swojej wielorakiej niedoli spotykają się nie tylko z brakiem zainteresowania u władz, ale także z obojętnością albo nawet niechęcią, wrogością ze strony miejscowej ludności rosyjskiej”<sup>76</sup>. Środowisko i społeczeństwo, w które próbuje wtopić się osoba migrująca, ma bardzo duży wpływ na stan równowagi społecznej, stabilizacji i przystosowania. Przy analizie procesów migracyjnych wyróżnia się czynniki „wypychające” (push factors), oddziałujące na daną osobę w miejscu jej zamieszkania, przebywania, oraz czynniki „przyciągające” (pull factors), działające z zewnątrz – z miejsc atrakcyjnych pod wieloma względami dla migrantów.<sup>77</sup> Moskwa początku lat 90. XX wieku – choć z

---

<sup>74</sup> A. Solżenicyn, *Rosja w zapaści*, tłum. J. Zychowicz, Warszawa 1999, s. 42–43.

<sup>75</sup> Ж. А. Зайончковская, *Миграция...*, s. 179.

<sup>76</sup> A. Solżenicyn, *Rosja w zapaści...*, s. 47–48.

<sup>77</sup> Zob. S. E. Lee, *Teoria migracji*, tłum. H. Mrozicki, „Przegląd Zagranicznej Literatury Geograficznej” 1972, z. 3/4, s. 9–28.

dystansu (tak jak to było w przypadku Iriny) mogła wydawać się miejscem idealnym do rozpoczęcia nowego życia – stała się synonimem ciągłej walki o przetrwanie. Szczególnie trudne dla osób migrujących były pierwsze lata, oczekiwanie na rosyjskie paszporty, zameldowanie w Moskwie, doszły do tego problemy ekonomiczne kraju.

Rok 1994 był momentem szczytowym w całym potoku migracyjnym w Rosji, w kolejnych latach ruchy migracyjne zmniejszały się z kilku powodów: kryzys finansowy 1998 roku i w związku z tym ograniczenie miejsc pracy, odnowienie konfliktu czeczeńskiego, akty terrorystyczne – to wszystko nie sprzyjało przyjazdowi do Moskwy. W ciągu dziesięciu lat po rozpadzie Związku Radzieckiego do Rosji przyjechało najwięcej ludzi z Kazachstanu – prawie 40% całej migracji, a także z Turkmenistanu, Tadżykistanu i Uzbekistanu<sup>78</sup>.

Bohaterka mikropowieści Tokariewej przez długi czas nie mogła znaleźć oparcia w otaczającym ją środowisku, jedynym ukojeniem dla niej był tymczasowy pobyt w domu uchodźców: „Wokół Iriny byli ludzie równie przegrani jak ona. To uspokajało, była równa wśród równych” (*Miłość na całe życie*, s. 82). Tę namiastkę bezpieczeństwa bardzo łatwo można było jednak utracić, wychodząc w prawdziwy świat, gdzie liczone są tylko z niezależnymi, majątymi ludźmi, których Irina mogła obserwować podczas swojej pracy.

Irina po wielu nieprzyjemnych wydarzeniach, jakie ją spotkały w stolicy Rosji, wreszcie osiągnęła kres swej tułaczki. Na jej drodze pojawiła się Anna – lekarka, w domu której zamieszkała i stała się jej gospodynią domową, ale i przyjaciółką, towarzyszką życia: „Irina i Anna jak dwie barki, które dopadła katastrofa na wodach życia, przywarły jedna do drugiej i dlatego nie toną. Jedną drugą utrzymuje na powierzchni” (*Miłość na całe życie*, s. 111). Irina w ten sposób odnalazła dom, którego tak bardzo potrzebowała, do którego dążyła i który jest pewnego rodzaju zwieńczeniem drogi – świadczy o zakorzenieniu, przynależności do kogoś, do danego miejsca, jest spełnieniem pragnień ludzkich. „Zamieszkiwanie, a więc posiadanie DOMU, Martin Heidegger postrzega jako niezbędny warunek istnienia człowieka w świecie. Więcej nawet: zamieszkiwanie nazywa sposobem, w jaki my, ludzie jesteśmy na Ziemi. Człowiek o tyle „jest” na Ziemi, o ile mieszka, czyli buduje”<sup>79</sup>.

Oprócz pokonania przez bohaterkę *Miłości na całe życie* drogi z przenikniętego konfliktem Azerbejdżanu aż do ostoji spokoju w domu Anny, Irina równolegle

<sup>78</sup> Zob. Ж. А. Зайончковская, *Миграция...*, s. 178.

<sup>79</sup> U. Trojanowska, *Archetyp...*, s. 16. Podkreślenia autorki wskazanej książki.

przeżywała przemianę wewnętrzną. Brak akceptacji na życie w miejscu pełnym wewnętrznych sporów był momentem inicjującym owa przemianę. „Kiedyś dwaj młodzi i cuchnący chłopcy zaciągnęli ją do bramy i uderzyli w głowę kawałkiem cegły. (...) Irina wrzasnęła co sił w płucach. (...) Stała, krzyczała i płakała, i w tym krzyku było wszystko: i miasto, które ją zdradziło, i Kamal, który też ją zdradził. I świadomość, że nic już nie można zmienić.” (*Miłość na całe życie*, s. 53–54) Ten krzyk bezsilności, ale i niezwyklej odwagi sprawił, że Irina musiała podjąć działania radykalne, zmieniające całą jej dotychczasową egzystencję. Ksiądz Andrzej Santorski twierdzi, że „droga życia – to droga rozwoju, dążenia ku czemuś, droga ciągłej przemiany tego, co jest. Nasze życie rozwija się na wielu płaszczyznach... Mnóstwo energii pochłaniają na przykład nasze codzienne starania o zaspokojenie potrzeb materialnych... (...) A jednocześnie staramy się zaspokoić potrzeby naszego życia uczuciowego, realizując nasze upodobania i ambicje...”<sup>80</sup>. Determinantą w postępowaniu bohaterki była zawsze miłość, jednakże właśnie to uczucie przyczyniło się również do jej wyjazdu do Moskwy. Irina w Baku przeżyła szczęśliwe chwile u boku Kamala, który jednak ze względu na przekonania religijne i tradycję rodzinną poślubił inną kobietę. Bohaterka niejednokrotnie w okazywaniu uczuć swoim dzieciom bywała zaborcza i niewyrozumiała, przez co doprowadziła do sytuacji, w której jej dzieci odwróciły się od niej. Oczywiście, dodatkową przyczyną kryzysu w rodzinie Iriny było rozluźnienie więzi międzyludzkich, spowodowane wieloletnią polityką władzy radzieckiej<sup>81</sup>, jednak sama bohaterka zdawała sobie sprawę ze swojego nieprzejednania i nieumiejętności okazywania uczuć: „...miłość do córki była głęboko ukryta w sercu, a na zewnątrz wpływała tylko szorstkość, niczym gryzący dym. (...) Umiała dążyć do celu, rozwalając wszystko na drodze – niczym bizon” (*Miłość na całe życie*, s. 44).

Irina przez dłuższy czas czuła się nikomu niepotrzebna, swoimi niepowodzeniami życiowymi obarczała państwo: „Niewdzięczne były nie tylko dzieci, ale i społeczeństwo. Gdzieżeś tak umiłowany Związek Radziecki? Kim jesteś mój dzisiejszy kraju, który przemieniłeś mnie w bezdomną służącą?” (*Miłość na całe życie*, s. 99). Tokariewa ukazuje tęsknotę głównej bohaterki za dawnym imperialnym porządkiem, kiedy, jej zdaniem, wszyscy byli sobie równi, nie było lepszych ani gorszych. Ponadto możemy zauważyć tutaj uczucie „bezdomności emigracyjnej” i

---

<sup>80</sup> A. Santorski, ks., *Droga życia wewnętrznego*, Warszawa 1997, s. 7.

<sup>81</sup> Zob. M. Heller, *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki?*, Paryż 1998, s. 167–191.

„bezdomności socjopolitycznej”<sup>82</sup>, niemożność przystosowania się do życia w nowej „starej ojczyźnie” oraz poczucie wyobcowania pojawiające się w konkretnym porządku społeczno-ideologicznym.

Nowa Rosja w latach 90. XX wieku znalazła się na swoistym rozdrożu, a wraz z przemianami ustrojowymi miliony ludzi rozpoczęły poszukiwania własnej drogi życiowej. Migracja stała się ważną częścią codzienności rosyjskiej (choć istniała także w codzienności radzieckiej). Należy także podkreślić, że migrujący do Moskwy czy Petersburga/Leningradu, mimo niejednokrotnie trudnej sytuacji życiowej, jakiej doświadczyli w wielkich metropoliach, nie chcieli wracać do swoich rodzin. Dmitrij Bawilski twierdzi, że wszelkie niepowodzenia ludzi funkcjonujących w przestrzeni miejskiej były bardziej zamaskowane niż na radzieckiej czy rosyjskiej prowincji, a bycie anonimowym dla wielu stawało się wybawieniem przed przyznaniem się do przegranej.<sup>83</sup>

Tokariewa poprzez swoje spostrzeżenia poczynione na przykładzie Wiery i Iriny Guśko – kobiet w drodze – a także innych bohaterów występujących w obu powieściach, sportretowała naród radziecki oraz rosyjski – zmagający się z różnego rodzaju problemami w trudnym momencie przeobrażeń społecznych. Nie tylko ci, którzy w migracji do stolicy znaleźli szansę na lepsze życie mieli problem z adaptacją. Rodowici moskwianie także próbowali odszukać własną przestrzeń egzystencjalną. W latach 90. dróg możliwych do wyboru było pozornie bardzo dużo, jednak ostatecznie większość społeczeństwa zasilila klasę „nowych biednych” i przyglądała się z zazdrością, goryczą i poczuciem niesprawiedliwości tworzącej się nowej klasie milionerów i oligarchów.<sup>84</sup> Pewna grupa Rosjan znalazła ostoję w swoim życiu wewnętrznym, jednak kontakt z rzeczywistością był niemożliwy do uniknięcia. Ostatnie dwa dziesięciolecia pokazały, że owa rosyjska „droga” nie jest prosta do opisanie, bowiem każdy Rosjanin odcisnął swój ślad na drodze całego narodu do nowoczesnego państwa, a każda historia ludzka była inna. Konkludując, *Miłość na całe życie* Wiktorii Tokariewej potwierdza fakt, że przemierzanie drogi jest naturalnym działaniem człowieka, bardzo istotną częścią jego życia, a tym samym figura „homo viator” jest bezustannie obecna w literaturze – także tej najnowszej i zaliczanej do nurtu literatury popularnej. Edyta Horwat twierdzi: „Homo viator – człowiek w drodze – to motyw,

---

<sup>82</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996, s. 37.

<sup>83</sup> Пор. Д. Бавильский, hasło: Москва, [w:] *Vita Sovietica...*, s. 143–147.

<sup>84</sup> Zob. np. K. Duda, „Nowi Rosjanie” i statystyczny obywatel..., s. 201–210.

który zawsze nam towarzyszył, znamy go dobrze, jest między nami i jest w każdym z nas. To przede wszystkim marzyciel zawsze będący w drodze fizycznej lub mentalnej. Przekraczający granice, odznaczający się odwagą”.<sup>85</sup> Interpretując figurę „homo viator” w tak szerokim kontekście, moglibyśmy odnaleźć ją w większości dzieł literackich, jakie kiedykolwiek powstały.

Dziś wyzwania migracyjne stojące przed Rosją mają nieco inny charakter. Największe znaczenie wśród przepływów migracyjnych ma obecnie migracja zarobkowa.<sup>86</sup> Po ataku terrorystycznym na Nowy Jork w 2001 roku świat się zmienił, sprawy migracji zaczęto rozpatrywać w kontekście bezpieczeństwa państwa. Do tego doszły jeszcze aspekty: ekonomiczny i demograficzny.

### **3.3. Miłość i tęsknota za ideałem – tematy nadrzędne i nieprzemijające**

W poprzednich dwóch podrozdziałach niniejszego rozdziału w pierwszej kolejności chcieliśmy zwrócić uwagę na nowe tematy, które pojawiły się w twórczości Tokariewej w czasie transformacji ustrojowej lat 90. XX wieku i kształtowania się nowej państwowości rosyjskiej. Tęsknota za utraconym imperium mogła znaleźć swoje odzwierciedlenie dopiero w momencie upadku Związku Radzieckiego, podobnie aspekt migracji zyskał na znaczeniu w pierwszej połowie lat 90. XX wieku, natomiast tęsknota za ideałem – ideałem człowieka, mężczyzny, kobiety, życia... jest uczuciem odwiecznym, na które przeważnie ma wpływ naturalna potrzeba miłości, szczęścia i spełnienia, ale także nierzadko – czas historyczny. Tęsknota za ideałem jest ponadto naczelnym tematem pisarstwa Tokariewej, o którym mówi sama pisarka („Моя тема – тоска по идеалу”<sup>87</sup>). Nie sposób zatem w naszych interpretacjach najnowszych utworów pisarki pominąć tematu związanego z poszukiwaniem owego ideału, ściśle związanego z tematem miłości – miłości o wielu obliczach i przybierającej różne odcienie. Ponieważ trudno znaleźć utwór Tokariewej, który nie wykorzystywałby choćby w małym stopniu wątku miłosnego, to ograniczymy się tylko do interpretacji kilku, najbardziej reprezentatywnych utworów, aby pokazać różnorodność ujęć zagadnienia miłości.

---

<sup>85</sup> E. Horwat, *Homo viator...*, s. 10.

<sup>86</sup> Por. L. Szerepka, *Wyzwania migracyjne...*, s. 85.

<sup>87</sup> В. Токарева, "Удар" от Вуктории Токаревой, wywiad przeprowadziła И. Краснополянская, [online:] [http://www.rg.ru/anons/arc\\_1999/1001/4.htm](http://www.rg.ru/anons/arc_1999/1001/4.htm), [data ostatniego dostępu: 10.11.2013].



Wielu krytyków literackich sprowadza całą twórczość Tokariewej do jednej opinii, a mianowicie do bezustannego wykorzystywania przez nią tematyki miłosnej we wszystkich jej utworach. Taki pogląd sprawia, że utwory pisarki zyskują często miano „literatury kobiecej”. Uznaliśmy zatem za konieczne zastanowienie się nad tymi dwoma zagadnieniami: miłością i „literaturą kobiecą”. Po pierwsze, same już zabiegi wydawnictw publikujących utwory Tokariewej wpływają na powyższą opinię, bowiem tytułują (lub proponują autorce takie tytuły) one zbiory powieści i opowiadań pisarki następująco: *O miłości (О любви)*, *O miłości i innych prostych rzeczach (О любви и других простых вещах)*, *O miłości i nie tylko... (О любви и не только...)*, *O miłości i o nas z wami (О любви и о нас с вами)*, *I znów o miłości... (И вновь о любви...)*, *Ważniejsze od miłości (Важнее, чем любовь)*, *Historie miłości (Истории любви)*<sup>88</sup>. Okładki tych książek również wskazują na tematykę kobiecą, a, niestety, często także mylnie zapowiadają opowieść rodem z harlequinów<sup>89</sup>. Stwierdzić zatem możemy, że nie bez przyczyny twórczość Tokariewej często sprowadzana jest do najniższego poziomu „literatury gospodyń domowych” („литература для домохозяек”<sup>90</sup>) i nie bez znaczenia są tutaj zabiegi komercyjne rosyjskich wydawnictw, które albo kształtują potrzeby czytelnicze, albo odpowiadają na już istniejące zapotrzebowania społeczeństwa – być może szczególnie chętnie sięgającego po książki o miłości. Jedyne utwór Tokariewej, który ukazał się w Polsce od 1987 roku to *Miłość na całe życie*. Tytuł polski, według nas, przyniósł szkodę tej powieści, bo nie dotarł do szerszej publiczności rusycystów, sławistów, krytyków literackich ani wielbicieli literatury rosyjskiej, wskazując na tematykę romansu, natomiast w utworze zaprezentowane zostały również inne, bardzo istotne problemy, z którymi Rosjanie stykali się na co dzień w latach 90. XX wieku (dlatego też temu utworowi poświęcamy nieco więcej miejsca w pracy niż innym utworom pisarki). Oryginalny tytuł *Swoja prawda*

---

<sup>88</sup> Tomy opowiadań, w których obok Tokariewej znalazły się utwory takich pisarek i pisarzy, jak: Polina Daszkowa, Anatolij Aleksin czy Jurij Nagibin

<sup>89</sup> Harlequin lub harlekin „w potocznym rozumieniu jest synonimem literatury kiczowatej, odwołującej się do sentymentalizmu, masowej, sytuującej się na pograniczu literatury i rozrywki (...), stąd też zapożyczono nazwę wydawnictwa dla zjawiska charakteryzującego się powyższymi cechami”. Zob. P. Potrykus-Woźniak, *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 69–71. Bohaterkami harlequinów są zazwyczaj kobiety niezależne i atrakcyjne, które zakochują się w przypadkowo poznanych mężczyznach, a ich wspólne perypetie kończą się happy endem. Niezbędnym elementem fabuły jest także erotyka. Świat przedstawiony daleko odbiega od realnego życia, mimo że akcja dzieje się współcześnie. Harlequin jest utworem bardzo schematycznym, o ściśle określonych standardach wydawniczych, eksponowane wartości to: miłość, małżeństwo i rodzina i związane z nimi proste recepty na szczęśliwe życie.

<sup>90</sup> Вейли Р., *Мир, где состарилась сказки: социокультурный генезис прозы В. Токаревой*, „Литературное обозрение” 1993, № 1–2, с. 24.

przekazywał głębszą myśl: „Ташить свою правду. Как муравей – травинку”.<sup>91</sup> Określenie całej twórczości pisarki mało nobilitującym pojęciem „literatury dla gospodyń domowych”<sup>92</sup> czy „literatury wagonowej”<sup>93</sup> jest niesprawiedliwe, jednakże chwyt marketingowe lub nieświadomość wydawców niejednokrotnie przyczyniają się do złej sławy autorów i ich książek.

Przyporządkowanie Tokariewej do nurtu „literatury kobiecej” ma swoje uzasadnienie, jeśli chodzi o najnowszą jej twórczość. W dużej części składają się na nią długie nowele o tematyce miłosnej, a te z kolei są kojarzone przede wszystkim z literaturą pisaną właśnie dla kobiet. Sama pisarka określa etapy swojej twórczości następująco: „Ранняя Токарева – это фантастический реализм. Придумывала какие-то невероятные ситуации и в них помещала нормального человека. (...) Потом начинается переход длинных, мелодраматических повестей о любви”.<sup>94</sup> Pragnienie miłości, obdarzania nią innych oraz potrzeba bycia kochanym to jeden z głównych motywów życia człowieka – w różnej czasoprzestrzeni i w różnych momentach życiowych. Wydaje się, że kobiety są bardziej skłonne do okazywania miłości i być może dlatego to w głównej mierze one stają się bohaterkami powieści i opowiadań Tokariewej: „...женщины мне интересней, чем мужчины, они тоньше, глубже. С женщинами больше люблю говорить. С мужчинами так: нравится - начинаешь кокетничать, не нравится - вообще ничего около него делать, зачем он нужен”.<sup>95</sup> Kobiety od niepamiętnych czasów były frapującym tematem dla pisarzy, to właśnie one często nadawały koloryt wielkim dziełom – jako bohaterki drugiego planu, ale również jako postaci centralne. Zmienność kobiecej natury, skłonność do metamorfozy, szczególnie emocjonalność niejednokrotnie podejmowane były i są jako wiodące tematy wielu znanych dzieł literatów, muzyków, malarzy. Mając na myśli pewną zmienność, niestałość kobiecą, nie utożsamiamy jej tylko z uniesieniami

---

<sup>91</sup> В. Токарева, *Виктория Токарева: Человек без комплексов мне неинтересен*, wywiad przeprowadził Д. Быков [on-line:] [http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn\\_news994174522.php](http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn_news994174522.php), [data ostatniego dostępu: 14.08.2014]. Zakończenie mikropowieści *Miłość na całe życie* koresponduje ze słowami wypowiedzianymi w wywiadzie, a jest ono następujące: „...Земля с людьми – то мrowisko. I она, Irina, также дзвига ciężар ponad siły. A ktoś там на гórze też siedzi на przewróconым drzewie i patrzy...” (*Miłość na całe życie*, s. 145).

<sup>92</sup> Е. А. Сердобинцева, *Быт и бытие в женской прозе Виктории Токаревой в аспекте гендерных исследований*, [on-line:] [http://sociosphera.com/publication/conference/2011/102/byt\\_i\\_bytie\\_v\\_zhenskoj\\_proze\\_viktorii\\_tokarevoj\\_v\\_aspekte\\_gendernyh\\_issledovanij/](http://sociosphera.com/publication/conference/2011/102/byt_i_bytie_v_zhenskoj_proze_viktorii_tokarevoj_v_aspekte_gendernyh_issledovanij/), [data ostatniego dostępu: 10.06.2014].

<sup>93</sup> J. Pilch, *Literatura wagonowa. Słownik zabobonów literackich*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 28, s. 10.

<sup>94</sup> В. Токарева, *Замужем за профессией*, wywiad przeprowadziła С. Короткова, [on-line] [http://harmonie.al.ru/proza/interview\\_vtok.htm](http://harmonie.al.ru/proza/interview_vtok.htm), [data ostatniego dostępu: 10.04.2014].

<sup>95</sup> Ibidem.

miłosnymi, z rozterkami serca, ale również pragniemy zwrócić uwagę na przejawianie się tych cech w różnorodności postaw kobiecych i w przemianie, jaka dokonywała się w kobietach na przestrzeni wieków.

W połowie XIX wieku słowa podkreślające niestałość kobiet wybrzmiały – być może po raz pierwszy tak melodyjnie i ponadczasowo – w postaci słynnej arii operowej *La donna è mobile* z *Rigoletta* Giuseppe Verdiego na deskach teatru operowego w Wenecji. Podobnych przykładów można by przywołać bardzo dużo i nie ulega wątpliwości, że to właśnie kobiety stawały się inspiracją do tworzenia wielu dzieł artystycznych. Od czasów średniowiecznych poczynając, to jednak nie kobietom w udziale przypadały największe role czy moralne dylematy, one zawsze były gdzieś w cieniu mężczyzn, ewentualnie u ich boku. To mężczyzna był postacią nadrzędną, on kształtował życie kobiety. Zdarzały się, naturalnie, wyjątki. Spoglądając choćby na karty literatury polskiej, odnajdziemy postać Grażyny walczącej w przebraniu na polu bitwy lub Emilię Plater, której zarówno walka w oddziałach powstańców listopadowych, jak i niezwykła osobowość skłoniły wielu poetów, w tym również Adama Mickiewicza, do poświęcenia jej swoich utworów. Jednakże z reguły osobą stworzoną do wielkich czynów był mężczyzna, to on mógł cierpieć w imię narodu, on miewał rozterki, poddawał się refleksjom (bohaterowie romantyczni), to on był utalentowanym człowiekiem, jak na przykład Henryk z *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Kobiety zaś odznaczały się cechami opiekuńczymi, zapewniały swoim mężom duchowe wsparcie, w najlepszym wypadku były również ich ukochanymi, wybrankami serca. Dziedzictwo literatury światowej pokazuje, że wyraziste obrazy kobiet, jak na przykład Antygona czy Lady Makbet, na trwałe zapisują się w pamięci czytelników. Literatura rosyjska również ma w swoim dorobku niezapomniane kreacje kobiece, takie jak: Anna Karenina z powieści Lwa Tołstoja, Małgorzata – ukochana Mistrza z dzieła Michaiła Bułhakowa czy Sonia Marmieladowa ze *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego. Kreacje kobiet – te obecne w sztuce, ale i realizujące się w codziennym życiu – przyciągają zainteresowanie badaczy, o czym świadczą coraz to nowe opracowania poświęcone właśnie kobietom – ich wyglądowi, stylowi życia, działalności.<sup>96</sup>

Przytoczone powyżej pozycje książkowe pokazują, że przez dłuższy czas literatura zdominowana była przez piszących mężczyzn, to do nich należało dzieło

---

<sup>96</sup> Zob. np. K. Kosowska, *Obraz życia szlachcianek rosyjskich w literaturze. Od Piotra Wielkiego do Mikołaja I*, Kraków 2012.

kreowania obrazów literackich – także kobiecych. Widzieliśmy zatem kobiety prezentowane tylko i wyłącznie z perspektywy mężczyzny, nie mieliśmy możliwości usłyszenia ich głosu oraz szansy poznania ich prawdziwego oblicza wraz z całą gamą odczuć i przeżyć. Te czasy jednak odeszły w przeszłość, a lata 90. XX wieku w sposób szczególny ukazały mnogość utworów pisanych przez kobiety, różnorodność nurtów literackich i poruszanych tematów. Dzisiaj możemy wybierać książki pisane przez kobiety, o kobietach oraz szeroko pojętej „kobiecości”, a nawet – jak chcą niektórzy krytycy – utwory pisane specjalnie dla kobiet.

Halina Waszkielewicz pisze: „Jeśli prawdą jest, że XXI wiek należy będzie do kobiet, to zapewne ma to odniesienie do literatury rosyjskiej, która przestała być domeną mężczyzn. Ekspansja piszących kobiet spowodowała, że nie sposób już dzisiaj mówić o współczesnej literaturze rosyjskiej bez takich nazwisk, jak Tatiana Tołstoj, Wiktoria Tokariewa, Olga Sławnikowa, Ludmiła Ulicka, Marina Palej, Waleria Narbikowa, Nina Sadur, Marina Wiszniewiecka, Nina Gorłanowa, Galina Szczerbakowa, Dina Rubina, Swietłana Wasilienko, Nina Iskrienko, Galina Skworcowa, Łarisa Waniejewa itd.”<sup>97</sup> Literatura kobieca z całą pewnością istnieje, choć trudno ją jednoznacznie zdefiniować. Twórczość Wiktorii Tokariewej wpisuje się w nurt literatury popularnej (lub w nurt literatury masowej, jeśli weźmiemy pod uwagę ilość wydań i zabiegi marketingowe), a także po trosze właśnie w nurt „literatury kobiecej”, który scharakteryzowaliśmy w poprzednim rozdziale. Mamy zatem do czynienia z tego rodzaju literaturą, której łatwo określić się nie da, która wywołuje liczne kontrowersje, a zdania na temat kunsztu literackiego, talentu czy pomysłowości piszących kobiet są podzielone. Podsumowując powyższe rozważania, przytoczymy słowa samej Tokariewej, która od nurtu „literatury kobiecej” bynajmniej się nie odżegnuje: „Есть женская литература, все, что не она – мужская, и у меня нет комплекса на этот счет”.<sup>98</sup> Te słowa pisarki potwierdzają zasadność skrótowego ujęcia przez nas tematu „kobiecości”. Tematyka związana z literaturą feministyczną czy z wydźwiękiem „gender studies” nie została przez nas omówiona, jako że nie dotyczy utworów Tokariewej. Pisarki nie interesuje na przykład kwestia fizjologii kobiecej (co

---

<sup>97</sup> H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007, s. 39.

<sup>98</sup> В. Токарева, *Интервью Виктории Токаревой: Человек без комплексов мне неинтересен*, wywiad (z 2003 roku) przeprowadził: Д. Быков, [on-line:] <http://www.pravda.ru/economics/rules/05-02-2003/37168-tokareva-0/>, [data ostatniego dostępu: 10.04.2014].

jest częstym tematem utworów feministycznych), a w centrum swoich powieści i opowiadań stawia ludzi kierujących się w życiu przede wszystkim duszą i sercem.

A duszą i sercem myślą oraz odczuwają między innymi bohaterowie utworów takich jak: *Pasza i Pawłusza* (*Паша и Павлуша*), *Ja jestem. Ty jesteś. On jest, Świńskie zwycięstwo* (*Свиньячья победа*), *Liliowy kostium* (*Лилловый костюм*), *Ani z tobą, ani bez ciebie* (*Ни с тобой, ни без тебя*), *Na złość* (*Назло*), *Lawina*, *Drzewo na dachu*, *Krótkie sygnały* (*Короткие гудки*). Jedna z notek wydawniczych, zapowiadająca zbiór powieści Tokariewej, wskazuje na różne odcienie miłosnych uczuć: „Любовь нашего времени. Странная и непростая. Счастливая и неразделенная. Любовь, погрязшая в мелочных расчетах... Любовь, изнывающая в тисках семейного быта. Любовь, которая ведет к измене и предательству, - и любовь, которая очищает человеческую душу и становится единственным подлинным смыслом бытия. Любовь в произведениях Виктории Токаревой, вошедших в этот сборник, многолика и многообразна. Но разве не так бывает и в жизни?”<sup>99</sup>.

Utwór *Pasza i Pawłusza* to historia przyjaźni dwóch mężczyzn, którzy znają się od dzieciństwa. Za pomocą ukazania sylwetek dwóch różniących się od siebie pod względem charakteru i aspiracji życiowych mężczyzn Tokariewa przedstawia trudną drogę poszukiwań przez obu z nich ukochanej kobiety. Pawłusza jest przystojnym mężczyzną, któremu w życiu zawsze wszystko przychodziło łatwo, jest majątny, otoczony pięknymi kobietami i wydawać by się mogło, że niczego nie brakuje mu do nazwania siebie człowiekiem szczęśliwym, jednakże jego szczęście ma charakter pozorny. Mężczyzna nie potrafi się ustabilizować, ciągle poszukuje w życiu nowych wrażeń, nie widzi nic złego w działaniach natury kryminalnej. Vittorio Luigi Castellazzi pisze: „... współcześnie ogarnięci jesteśmy konsumpcyjną wizją szczęśliwości. Przekonanie to bazuje na sztucznym wyobrażeniu szczęścia, które jest anonimowe, nie ma określonego kształtu i wpisane jest w pewien nurt potrzeb”.<sup>100</sup> Pawłusza również bazuje na takiej wizji szczęścia, które można kupić za pieniądze. Pasza natomiast jest przeciwieństwem swojego przyjaciela, jest człowiekiem uczciwym, życzliwym, pracuje jako nauczyciel w szkole dla dzieci upośledzonych i marzy o wielkiej miłości. Jeśli nawet spotykają go w życiu nieprzyjemności, to nigdy nie skupia się tylko na własnym nieszczęściu, nie zapomina o innych ludziach: „Паша прорастал своими учениками и

---

<sup>99</sup> Nota wydawcy książki W. Tokariewej: В. Токарева, *О любви*, «Астрель», Москва 2008, [online:] <http://www.livelib.ru/book/251575/editions>, [data ostatniego dostępu: 12.08.2014].

<sup>100</sup> V. L. Castellazzi, *Sposób na szczęście*, tłum. A. Rybińska, Kraków 2004, s. 11.

никогда не отключался полностью. Что бы ни происходило в его жизни — театр, застолье, свидания, — помнил. Не то чтобы думал неотступно. Но это было в нем. И походило на плохо закрывающуюся форточку в доме: постоянно отходит и сквозит”.<sup>101</sup> Być może właśnie taki rodzaj natury sprawił, że Pasza, będąc zawsze współczującym i chętnym do bezinteresownej pomocy człowiekiem, przez długi czas poszukiwał kobiety swojego życia, ponieważ, pomagając innym, własne życie osobiste traktował jako mniej ważne, drugoplanowe. Dodatkowo Pasza lokował uczucie miłości zazwyczaj w kobietach, które wydawały się dla niego nieodpowiednie: „Ему нравились девушки красивые и смелые. Но красивым и смелым нравились другие мужчины. Эти другие жили не в коммуналках, работали не в ШД и являлись полной противоположностью Паше — пастырю сумеречных душ. Красивым и смелым нравились такие, как Павлуша” (*Паша и Павлуша*, on-line). Marina, którą mężczyzna spotkał na swojej drodze, również odznaczała się powyższymi cechami urody i charakteru: była piękna, młoda, zajmowała się sztuką, a do tego okazała się miłością życia Paszy. Kobieta początkowo nie odwzajemniała uczucia Paszy, jednak, mając w pamięci swoją ostatnią nieszczęśliwą historię miłosną, postanowiła kierować się rozsądkiem i zaakceptować charakter, osobowość zabiegającego o jej względy mężczyzny. Okazało się jednak, że serca nie da się oszukać, bowiem przy najbliższej okazji – wakacji spędzanych wspólnie z Pawłuszą w kurorcie wypoczynkowym w Soczi – Marina zdradziła Paszę właśnie z jego najlepszym przyjacielem.

Tokariewa przedstawiła czytelnikowi historię trojga ludzi, którzy z powodu miłości znaleźli się w trudnej dla nich sytuacji, a dla szczerze zakochanego Paszy owa zdrada dwóch najbliższych mu osób była olbrzymim ciosem: „Паша стоял, растерянный, в трусах и в панамке и походил на одного из своих подопечных из группы ГО. Он не пошел к ним. Не смог приблизиться. Не захотел входить в их пространство. Ему казалось, что воздух вокруг них насыщен предательством, как радиацией. И вдыхать его опасно для жизни. Ненависть застила ему весь свет” (*Паша и Павлуша*, on-line). Pasza, zdradzony nie tylko przez kobietę, ale i swojego przyjaciela, czuł żal do obojga, jednak wydaje się, że mniej negatywnie myślał o Pawłuszy niż o Marinie. Mariola Szczepańska pisze: „Przyjaźń to wróg cierpienia – ucieka od niego. Jest spokojem, radością, ukojeniem. Miłość może istnieć bez

---

<sup>101</sup> *Паша и Павлуша*, [on-line:] <http://lib.rus.ec/b/118885/read#t1>, [data ostatniego dostępu: 5.04.2014].

wzajemności, przyjaźń nie”.<sup>102</sup> Wizerunek Pawłuszy w oczach Paszy nie jest zatem zdeformowany uczuciem, jak ma to miejsce w odniesieniu do Mariny, jednak trudno orzec, czyja zdrada boli bardziej – najlepszego przyjaciela czy ukochanej kobiety. Pasza przekonał się, że miłość bywa nieprzewidywalna. Podczas gdy on cierpiał, Marina odczuwała radość, że znalazła w życiu mężczyznę, którego szukała: „Когда любовь уходит, зависаешь в пустоте, и кажется, всегда будет только так. Но вот приходит человек, протягивает руку и вытаскивает на твердь, на свет Божий. И оказывается, что солнце светит, и птички поют, и море дышит, и луна дробится на воде” (*Паша и Павлуша*, on-line). Marinę pochłonął związek z Pawłuszą – pełen namiętności i zadowolenia czerpanego z bliskości z drugim człowiekiem. Kobieta ogarnięta została uczuciem szczęścia, nie zastanawiając się nawet przez moment, co czuje opuszczony przez nią Pasza. „Namiętność między mężczyzną a kobietą, nazywana romantyczną miłością, może być źródłem najgłębszej ekstazy. Albo, w przypadku klęski – niewymownego cierpienia. Jednak charakter tej więzi, ze względu na jej intensywność, jest słabo rozpoznany. Dla niektórych, kojarzących „romantyczny” z „irracjonalnym”, romantyczna miłość jest chwilową nerwicą, nieuchronnie krótkotrwałą burzą emocjonalną; zostaje rozczarowanie i brak złudzeń. Dla innych romantyczna miłość to ideał, oczywiście nieosiągnięty, więc dający poczucie niespełnienia”<sup>103</sup> – twierdzi Nathaniel Branden. Marina, decydując się na związek z Pawłuszą kierowała się chwilą, natomiast w zderzeniu z rzeczywistością zrozumiała, że wybranek jej serca nie jest odpowiednim kandydatem na partnera życiowego. Kobieta poniosła klęskę, jako że miłość z Pawłuszą nie trwała długo (mężczyzna trafił do więzienia za nielegalne interesy), wychowywała samotnie syna, nie potrafiła sobie poradzić ze swoim emocjami, zawiedzionym uczuciem i brakiem perspektyw. Ciągle poszukiwała idealnej miłości, nie zauważając obok siebie naprawdę wartościowego człowieka, jakim był Pasza. Los sprawił, że Marina i Pasza spotkali się jeszcze raz po kilku latach w kurorcie wypoczynkowym i tymczasowa bliskość utraconego mężczyzny sprawiła, że kobieta poczuła się wreszcie bezpiecznie: „Мышь пилила зубами дерево. Их комнаты были соседними, и еще неизвестно, к кому мышь прорывалась, к ней или к Паше. Но сейчас это попиливание почему-то не пугало и даже показалось уютным. Марина не боялась, потому что рядом были Паша и Павлуша. Большой и маленький.

---

<sup>102</sup> M. Szczepańska, *Przyjaźń jako wartość w relacjach społecznych dzieci i młodzieży*, [w:] M. Szczepańska, E. Gawel-Luty, *Przyjaźń jako wartość w relacjach społecznych dzieci i młodzieży*, Kraków 2010, s. 31.

<sup>103</sup> N. Branden, *Psychologia romantycznej miłości*, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2008, s. 15.

Большой защитит ее, а маленького — она. Так, наверное, и выглядит конечная станция, когда есть в твоей жизни Большой и Маленький” (*Пауза и Павлуша*, online). Marina po wielu bolesnych doświadczeniach życiowych orientuje się, że przez cały czas szukała mężczyzny odpowiedzialnego, który zawsze jest blisko, na którego można liczyć w każdej sytuacji, który jest wyrozumiały i wspierający. „Mamy potrzebę kochania: zaangażowania emocjonalnego w ten jedyny sposób, jaki umożliwia romantyczna miłość. Potrzebujemy ludzi, którzy byliby obiektem naszego podziwu, stymulowaliby nas i fascynowali i którym moglibyśmy ofiarować część siebie”.<sup>104</sup> Pasza chciał podarować Marinie więcej niż część siebie, jednak pomiędzy nimi nie było wspólnej płaszczyzny porozumienia: duchowo-emocjonalno-seksualnej. Czy spotkanie Mariny z Paszą miało szczęśliwe zakończenie, tego czytelnik nie dowiaduje się z utworu Tokariewej. Gdyby wziąć jednak pod uwagę powyżej przytoczone słowa Marioli Szczepańskiej można wysnuć z nich taki wniosek, że łatwiej odbudować więź pomiędzy kochankami niż pomiędzy przyjaciółmi. Wszelkie niedopowiedzenia w prozie Tokariewej świadczą, że jej twórczość nie jest bezrefleksyjna oraz o tym, że nie wpisuje się w nurt prozy lekkiej, gdzie wszystko jest jasne, do końca wyjaśnione, niepozostawiające marginesu dla różnorodności interpretacji.

Podobna tematyka obecna jest w mikropowieści *Świńskie zwycięstwo*. To historia młodej dziewczyny – Wiktorii Porosienkowej, pracującej na kurzej farmie. Wiktoria zakochana jest w znanym prezenterze telewizyjnym – Władimirze Pietrowie, dziewczyna żyje miłością platoniczną, jednak uparcie wierzy, że telewizyjny Wład – człowiek z innego świata, właściwie nieosiągalny dla prostej, przeciętnej dziewczyny – zakocha się w niej. Mimo że miłość Wiktorii ma charakter uczucia wirtualnego, pozbawionego jakichkolwiek przesłanek do tego, by stać się miłością realną, nie rozumie ona jednej ze swoich przyjaciółek, która spędza życie u boku męża-alkoholika: „Вика не понимала: как можно любить бездельника и пьяницу? Любить можно только Владимира Петрова – красивого и умного”.<sup>105</sup> Zauważamy zatem, że bohaterka nie widzi nic dziwnego w swoim jakże silnym i bezkrytycznym uczuciu do ukochanego Włada, a nawet stawia to uczucie na równi z prawdziwymi, codziennymi relacjami między kobietą a mężczyzną, występując w roli eksperta od nieudanych związków. Wiktoria każdego dnia cieszy się z miłości, którą darzy prezentera

---

<sup>104</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>105</sup> В. Токарева, *Свиная победа*, [в:] eadem, *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003, с. 94. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.



telewizyjnego: „Вика тем не менее считала себя богатым человеком, хранительницей Большой Любви. И даже если эта любовь не имеет конкретного выражения – она существует, наполняет смыслом и помогает Владу Петрову, как помогает человеку молитва” (*Свиньячья победа*, s. 95). Również w chwili, kiedy dziewczyna dowiaduje się, że jej ukochany Wład bierze ślub, nie załamuje się: „Вика промолчала. Владимир женится. Но он же не умирает. Он остается жить, и, значит, его можно любить на расстоянии. В конце концов, Вика может считать, что Влад уехал в далекую командировку. Куда-нибудь в Африку или на космическую станцию «Мир»” (*Свиньячья победа*, s. 96–97).

Wszystkie działania Wiktorii – początkowo mogłoby się wydawać, że naiwne i pozbawione perspektywy – pomagają jej w końcu znaleźć się blisko Włada, bowiem dziewczyna zostaje nianią jego chorej na autyzm córki. Wiktoria cały czas ma świadomość tego, że Wład nie widzi w niej przyszłej partnerki życiowej, jednak, jak sama twierdzi, ważna jest dla niej choćby wdzięczność za pomoc w opiece nad córką: „Он испытывает ко мне благодарность. А благодарность – это тоже чувство. Разве нет? Подруги молчали. Что тут можно сказать? Благодарность – тоже чувство. Но оно отличается от любви, как шиповник от розы. Как кошка от тигра. Как собака от волка. То, да не то...” (*Свиньячья победа* s. 114) Wika jest przykładem kobiety, która kocha pomimo wszystko i z całego serca. „Kochać za bardzo to popaść w obsesję i nazwać ją „miłością”, a następnie pozwolić, by owładnęła naszymi uczuciami i zachowaniem do tego stopnia, że nie potrafimy odejść od mężczyzny doskonale wiedząc, że ma to rujnujące skutki dla naszego zdrowia i równowagi psychicznej”.<sup>106</sup> Mimo że wszystko wskazuje na to, iż Wika nigdy nie otrząśnie się z miłości do Włada i nadal będzie idealizować nieistniejący związek między nimi, to jednak w pewnym momencie bohaterka próbuje wyzwolić się z tego uczucia. Poznaje nowego mężczyznę (również Władimira), którego jednak nie potrafi pokochać całym sercem: „Вика любила нового Володю, как говорят, по-своему. Не всей душой, а частью души и частью тела. Эта любовь похожа на букет цветов: радует, украшает, но когда-то завянет. А любовь к Владимиру Петрову – с корнями. Как куст. И если зимой уснет, то весной опять воспрянет” (*Свиньячья победа*, s. 121). Wład był pierwszą wielką miłością Wiki i bohaterka uważa, że nikt nie może się z nim równać. Mimo wszystko dziewczyna postanawia zamieszkać z drugim Władem, którego kocha „po

---

<sup>106</sup> R. Nerwood, *Kobiety, które kochają za bardzo i ciągle liczą na to, że on się zmieni*, tłum. T. Hołówka, M. Konikowska, K. Husarska, Warszawa 1992, s. 16.

swojemu”, ponieważ rzeczywistość jest bardziej brutalna niż wcześniej uważała Wiktoria, a prawdziwa miłość nie zawsze ma optymistyczne zakończenie: „Известный драматург сказал по телевизору: настоящая любовь никогда не кончается браком. Значит, у Вики – как у всех. Любишь одного, живешь с другим. И хорошо хоть так. Может вообще никого не быть, как у Веры” (*Свиньячья победа*, s.121). Z reguły właśnie tak kończą się utwory Tokariewej: bohaterki tęsknią za utraconą miłością, mężczyźni często po latach rozumieją swój błąd, a większość relacji męsko-damskich podszyta jest zdrowym rozsądkiem. Finał wielu historii miłosnych u Tokariewej jest także wynikiem konfrontacji marzeń z realiami życia. Marzenia pozostają ostatecznie gdzieś w oddali – niespełnione, choć ciągle żywe i intensywnie przypominające o sobie. Spora część opowiadań i powieści podejmujących temat miłości ma takie właśnie zakończenie, jednak tym razem pisarka pozwoliła czytelnikowi uwierzyć w miłość niczym nieograniczoną – ani pozycją społeczną, ani zasobnością portfela, ani postawą życiową – oraz w to, że o uczucie warto zabiegać i że można je wywalczyć. Ukochany Wład niespodziewanie oświadcza się Wiktorii – wprowadzie za namową swojej matki, a nawet za jej nakazem i z powodu nieco interesownego podejścia do życia (Wiktoria jest kobietą, która będzie w stanie zaopiekować się jego matką i chorą córką), jednak dziewczyna osiąga swoje upragnione szczęście: „Вика закрыла глаза. Прислушалась к себе. Она верила и не верила. Не верила потому, что ТАК не бывает. А верила потому, что бывает именно ТАК: настоящая любовь может окончиться браком и продолжаться всю жизнь” (*Свиньячья победа*, s. 124). Takie przebieg wydarzeń w finałowej części utworu nie jest charakterystyczny dla twórczości Tokariewej, chociaż i tutaj odnajdujemy pewną tendencję – mimo „happy endu” pisarka nie zapomina o smutku i sprowadzeniu czytelnika do poziomu realności, bo przecież miłość Włada do Wiki nie jest czysto bezinteresownym uczuciem, a raczej najkorzystniejszym z możliwych rozwiązań jego obecnej sytuacji życiowej. Sam tytuł wskazuje także na nieczyste, połowiczne zwycięstwo, podobnie jak nazwisko głównej bohaterki połączone z imieniem Wiktoria też świadczy o przewrotności zabiegów twórczych autorki.

Powieść *Lawina* natomiast ukazuje życie wybitnego pianisty – Igora Miesjacewa – mężczyzny o ustabilizowanej sytuacji zawodowej i rodzinnej: „Он любил свою семью. Семья — жена. Он мог работать в ее присутствии. Не мешала. Не ощущалась, как не ощущается свежий воздух. Дышишь — и все. Дочь. Он любил по утрам пить с ней кофе. (...) Зачем какие-то любовницы — чужие и случайные, когда так хорошо и прочно в доме. Сын Алик — это особая тема. Главная болевая

точка. Они яростно любили друг друга и яростно мучили. (...) Но настоящей его женой была музыка” (*Лавина*, s. 21). Miesjacew w pewnym momencie swojego życia odkrywa, że – mimo spełnienia zawodowego, sukcesu i sławy – w życiu osobistym brakuje mu czegoś jeszcze. Bohater analizuje swoje życie: „...жена с ее возвышенным рабством, дочь — праздник, сын — инквизиторский костер, теща — объективная, как термометр, — все они, маленькие планеты, вращались вокруг него, как вокруг Солнца. Брали свет и тепло. Он был нужен им. А они — ему. Потому что было кому давать. Скучно жить только для себя одного. Трагедия одиночества — в невозможности отдачи” (*Лавина*, s. 22). Pojawia się jednak pytanie, czy aby na pewno mężczyzna przez wszystkie te lata dawał miłość swojej rodzinie. To nim się opiekowano, umożliwiano mu drogę rozwoju zawodowego, a on zapewniał głównie bezpieczeństwo finansowe. Wieloletnie relacje z żoną spowszedniały, materialna strona bytu przewyższyła stronę duchową i Igor odczuwa teraz niedosyt miłości, radości, szczęścia. Castellazzi pisze, że: „Dążenie do szczęścia jest powszechną i podstawową skłonnością człowieka”<sup>107</sup> i główny bohater *Lawiny* stara się nadrobić stracony czas, poszukując właśnie swojego szczęścia – stanu trudno definiowalnego, będącego zawsze gdzieś daleko, ale jednocześnie pełniącego fundamentalną rolę w życiu człowieka. Igor orientuje się, że jego szczęście nie sprowadza się do majątku, którego dorobił się przez całe swoje życie, a do konkretnego stanu wewnętrznego, który wskazywałby na to, że jest się człowiekiem spełnionym. Podczas wielu rozterek duchowych i poszukiwania siebie na nowo Igor Miesjacew zakochuje się w pięknej i uwodzicielskiej Liuli, będącej zupełnym przeciwieństwem jego żony – Iriny. Liula, mimo wielu negatywnych cech charakteru, staje się dla Igora jedyna, wyjątkowa i najważniejsza. Stan zakochania sprawia, że obiekt naszej miłości nabiera dla nas „szczególnego znaczenia”.<sup>108</sup>

Do długoletniego związku Igora i Iriny wkracza zdrada, której kobieta nigdy się nie spodziewała: „Казалось, Ирину никогда не коснется мужское предательство. С кем-то это случается, но не с ней. Как война в Боснии или эпидемия в Руанде. Где-то, у кого-то, не у них...” (*Лавина*, s. 101). Igor również nie przypuszczał, że jego romans z Liulą i decyzja o odejściu z domu sprowadzą na niego i jego bliskich taką falę nieszczęść: „Месяцев не мог себе представить, что придется платить такую цену за близость с Люлей. Он наивно полагал: все останется как есть, только прибавится Люля. Но вдруг стало рушиться пространство, как от взрывной

<sup>107</sup> V.L. Castellazzi, *Sposób na szczęście...*, s. 9.

<sup>108</sup> H. Fisher, *Dlaczego kochamy*, tłum. A. Jankowski, Poznań 2004, s. 23.

волны... Волна вырвала стену дома, и он существовал в комнате на шестнадцатом этаже, где стоит рояль и нет стены. Вместо стены небо, пустота и ужас” (*Лавина*, s. 102). Tytułowa lawina niszczy na swojej drodze wszystko, poukładane dotąd życie rodziny zamienia w gruzowisko marzeń, dążeń, szczęścia, na które wspólnie pracowali i które z powodzeniem współtworzyli poprzez drobiazgi codzienności i bliskość każdego dnia – podczas wspólnych posiłków, rozmów, poranków, wydarzeń rodzinnych. Decyzja Miesjacewa niesie ze sobą także wiele konsekwencji o charakterze społecznym. Mary Evans pisze: „... miłość, zwłaszcza ta heteroseksualna, posiada także niszczycielski wpływ na społeczeństwo. W rezultacie „zakochania” lub „odkochania się” ludzie zmieniają partnerów, przeprowadzają się, zostawiając posady, domy i dzieci”.<sup>109</sup>

Tokariewa w powieści *Lawina* przekazuje odbiorcy dużą dawkę emocjonalności, ponieważ czytelnik zaczyna współczuć wszystkim bohaterom. Igor Miesjacew jest człowiekiem dobrym i wrażliwym, zatem trudno całą winą i odpowiedzialnością za zaistniałą sytuację obarczyć tylko jego. Szczęście rodzinne rozsypuje się nie z powodu jednorazowej zdrady, a chęci odmiany życia (narastającej od dłuższego czasu, więc może uzasadnionej), pragnienia namiętności, bliskości drugiego człowieka. Alan Loy McGinnis pisze, że człowiek dopuszcza się zdrady ze względów biologicznych: „Jedną z ciekawych sprzeczności cechujących człowieka od czasu jego wypędzenia z Edenu jest rozdźwięk pomiędzy mentalnym instynktem monogamii a biologiczną wrażliwością na wdzięki niemal każdego przedstawiciela płci odmiennej”.<sup>110</sup> Innymi powodami są „zwodzenie i wrodzona skłonność do grzechu”.<sup>111</sup> Zdrada dotyczy szczególnie te związki, w których występują częste konflikty pomiędzy partnerami, niezaspokojone zapotrzebowania na czułość, ale także czas zniechęcenia sobą, marazm i sytuacje kryzysowe.<sup>112</sup> Być może wieloletnia stabilizacja osobista znużyła Igora do tego stopnia, że poszukiwał on nowych bodźców (na co wskazują jego marzenia erotyczne). Jednak to, czego nie chciał, w końcu stało się faktem, bowiem pogrążył się w samotności, z dala od bliskich mu ludzi, z dala od Liulii, która nie mogła poradzić sobie z depresją Igora po stracie jego syna, oraz w poczuciu winy, że gdyby inaczej kierował ścieżką rozwoju swoich dzieci, to ukochany syn – Alik – nadal by żył. Dramat tej rodziny

---

<sup>109</sup> M. Evans, *Czym jest uczucie zwane miłością?*, tłum. K. Jasikowska, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Kraków 2008, s. 99.

<sup>110</sup> A. L. McGinnis, *Sztuka miłości. O sekretach trwałego szczęścia w małżeństwie*, tłum. A. Czarnocki, Warszawa 1994, s. 169.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Zob. ibidem, s. 170.

zostaje pogłębiony dodatkowo właśnie poprzez tragiczną śmierć Alika nadużywającego narkotyków. Problem wszelkich uzależnień, w tym także od narkotyków, często ma swoje podstawy w zaniedbaniach z dzieciństwa, kojarzony jest ponadto z bezdomnością, biedą, funkcjonowaniem w środowiskach przestępczych.<sup>113</sup> W przypadku Alika uzależnienie nie wzięło się jednak ze złych warunków mieszkaniowych czy ekonomicznych jego rodziny, w pewnej mierze spowodowane było zaburzeniami natury psychicznej, stwierdzonymi medycznie, ale mogło wynikać także z młodzieńczej ciekawości, buntu, potrzeby silnych wrażeń. Jolanta Rogala-Oblękowska eksperymentalne używanie narkotyków wyjaśnia następująco: „...dzieci i młodzież eksperymentują z przyjmowaniem substancji. Są ciekawi i chcą doświadczać nowych uczuć i doznań. Po pewnym okresie eksperymentowania większość młodych ludzi wykazuje tendencję do zaprzestania przyjmowania substancji”.<sup>114</sup> Dodatkowo zaznacza, że „Proces modelowania rodzinnego jest bardzo ważną zmienną wpływającą na ryzyko nałogu. Rodzice w codziennych interakcjach z dzieckiem przekazują mu swoje przekonania, poglądy (aprobujące lub odrzucające) i wzory zachowań związane ze środkami uzależniającymi”.<sup>115</sup> Powodem tragedii rodzinnej w utworze *Lawina* może być też częsta nieobecność Igora Miesjacewa w życiu rodziny. Nieobecność ta była nie tylko fizyczna (spowodowana częstymi podróżami pianisty), ale także duchowa, bowiem nie wypełniał on roli wychowawczej w stosunku do Alika.<sup>116</sup>

Zarówno Irina, jak i Igor – dawniej kochająca się para – stają się sobie obcy, a ich życie zmienia się radykalnie, niestety, na gorsze. *Lawina* uwidacznia taki rodzaj miłości, który potrafi zniszczyć wszystko – szczęście rodzinne, wzajemne przywiązanie, zrozumienie, szacunek do drugiego człowieka. Decyzja Miesjacewa o odejściu od rodziny stoi w sprzeczności z postanowieniami i postawami większości żeńskich bohaterek Tokariewej. Pragniemy podkreślić raz jeszcze, że to głównie bohaterki nie opuszczają – mimo zdarzających się w ich życiu przelotnych romansów, ale i głębokich, prawdziwych doświadczeń miłosnych – swoich mężów i dzieci. Być może dlatego, że kobiety zawsze czują większą odpowiedzialność w stosunku do potomstwa i nie chcą im wyrządzać krzywdy swoimi decyzjami opartymi na nieprzewidywanych, często ulotnych porывach serca.

---

<sup>113</sup> Por. *Młodzież i narkotyki. Terapia i rehabilitacja*, tłum. I. Głazek, Warszawa 2007, s. 11.

<sup>114</sup> J. Rogala-Oblękowska, *Młodzież i narkotyki. Rodzinne czynniki ryzyka nałogu*, Warszawa 1999, s. 25.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>116</sup> Por. ibidem, s. 52.

Tokariewa bardzo często wykorzystuje w swoich powieściach temat zdrady lub pokusy zdrady jako nieodłącznej części miłości. Nierzadko do uczucia miłości wkracza też złość, nienawiść, chęć zemsty. W opowiadaniu *Na złość* obserwujemy Nadię, która na złość mężczyźnie, którego kochała, wyszła za mąż za innego. Bohaterka mówi: „Что значит «любите»? Захочу и полюблю. Все от настроения зависит. Я ему благодарна. А благодарность – материал прочный. На благодарности многое можно выстроить: и семью, и даже счастье”.<sup>117</sup> Druga kobieta odpowiada jej: „Благодарность – чувство аморфное, – возражает Ирина. – А счастье строится только на любви” (*Назло*, s. 5). Nadia, jako kobieta przed wieloma laty skrzywdzona przez mężczyznę, uważa jednak, że lepsza jest wdzięczność niż wielka miłość bez perspektyw: „А какой толк от этой любви? Пришел – ушел. Устроился. Имеет жену и любовницу. Значит, мне жить и стареть в любовницах. Промурыжит до сорока лет, а потом – кому нужна? Время работает против меня” (*Назло*, s. 5). Sens tego krótkiego opowiadania jest taki, że postępując wbrew sobie – nawet pomimo upływającego czasu, który może pozbawić w przyszłości kobietę możliwości posiadania dziecka – czynimy sami siebie nieszczęśliwymi ludźmi: „Нельзя испытывать любовь. Испытывать можно только самолеты. Они из железа” (*Назло*, s. 7).

Często bohaterki Tokariewej pozostają kochankami przez całe życie, są wykorzystywane przez mężczyzn, łatwowierne – bo wierzą w obietnice bez pokrycia, a na starość żałują, że nie założyły rodzin. Niektóre kobiety potrafią się temu w porę przeciwstawić, tak jak Nadia, i rozpocząć życie u boku nowego mężczyzny, inne tkwią w marazmie uczuciowym przez całe lata. Często pozostają kochankami do końca życia, jak bohaterka opowiadania *Ani z tobą, ani bez ciebie*. Tamara pokochała mężczyznę, który ze względu na swoje przekonania religijne nie mógł jej poślubić, jego pierwsza żona umarła, a każda kolejna kobieta mogła być tylko towarzyszką jego życia, kochanką, natomiast nigdy nie mogła zostać pełnoprawnym członkiem jego rodziny. Tamara swojego mężczyznę – tureckiego Żyda – nazwała Turkiem. Kochała go, doskonale się rozumieli, potrafili ze sobą spędzać czas aż do momentu, kiedy Tamara uświadomiła sobie, że nie może dłużej być tylko kochanką Turka. Mimo że mężczyzna

---

<sup>117</sup> В. Токарева, *Назло*, [в:] eadem, *Назло*, Издательство Астрель, Москва 2012, с. 5. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.



darzył Tamarę szczerym uczuciem, to nie mógł zgodzić się na małżeństwo, nakaz religijny był silniejszy od miłości. Kobieta cierpiała z powodu odtrącenia przez rodzinę Turka i z powodu jego zależności od swoich córek. Jak pisze Małgorzata Danielak-Chomać taki wybór Turka był zupełnie naturalny: „Każdy człowiek wzrasta w określonej rzeczywistości kulturowej, która to odciska swoje piętno na jego percepcji. Ten proces enkulturacji polegający na formowaniu człowieka przez kulturę, w której wzrasta, determinuje jego postrzeganie rzeczywistości”.<sup>118</sup> Turek wybiera swoją rodzinę, a tym samym swoją kulturę – tę, w której wyrastał i która go ukształtowała. Różne wydarzenia mające miejsce w życiu Tamary i Turka udowodniły im w końcu, że nie potrafią żyć bez siebie, jednak czasowa rozłąka między nimi doprowadziła do nowych nieporozumień (powodem były nowe doświadczenia seksualne Turka). Tamara bezustannie obarczała Turka poczuciem winy, on jednak przy niej trwał: „Сформировалась ситуация: ни с тобой ни без тебя. Любовь – Ненависть. Сочетание не редкое, если вдуматься”.<sup>119</sup> Konflikt pomiędzy bohaterami tego utworu, związany z odmiennością kultur, w jakich się wychowywali, świadczy o narastającej globalizacji naszego świata i życia. „Różnorodność kultur istniała zawsze, świat zawsze był mozaiką wielu różnych kultur, mniej lub bardziej od siebie izolowanych i mniej lub bardziej wchodzących ze sobą w kontakt...”<sup>120</sup> – zauważa Krystyna Romaniszyn. Wejście kultur we wzajemną zależność może natomiast zainicjować powstanie następujących zjawisk: dyfuzję (przejmowanie, zapożyczanie elementów innej kultury), enkulturację (gruntowne przekształcenie się jednej kultury pod wpływem drugiej) oraz synkretyzm kulturowy (wchłonięcie elementów pochodzących z różnych kultur, prowadzące do powstania nowych całości)<sup>121</sup>. Globalizacja wytworzyła niejako wielokulturowość, czyli budowanie jedności poprzez ujednolicanie wielu różnych kultur istniejących w obrębie jednego systemu społecznego. Temat miłości w kontekście wspólnego życia ludzi o różniących się wzajemnie kompetencjach kulturowych podejmowany przez Tokariewą nie jest pozbawiony aktualności (współczesne migracje ludzi, spotkanie się z nową kulturą,

---

<sup>118</sup> M. Danielak-Chomać, *Kultura wobec procesów globalizacji*, [w:] *Uniwersalizm i tradycja w kulturze. Wybrane aspekty*, część 1, pod red. M. Danielak-Chomać i A. Rogulskiej, Siedlce 2008, s. 12.

<sup>119</sup> В. Токарева, *Ни с тобой, ни без тебя*, Издательство Астрель, Москва 2012, s. 62. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>120</sup> K. Romaniszyn, *O ujednolicaniu i o swoistości kultur*, [w:] *Jedność i różnorodność. Kultura vs. kultury*, pod red. E. Reklajtis, R. Wiśniewskiego, J. Zdanowskiego, Warszawa 2010, s. 35.

<sup>121</sup> Por. ibidem.

małżeństwa wielokulturowe), ale i ponadczasowości (zjawisko odwieczne, choć dawniej może nie tak powszechne).

W utworach Tokariewej znajdziemy również miłość rodzicielską: przeważnie matki do dziecka, ale także miłość ojcowską. „Macierzyństwo jest najważniejszą, najbardziej wymagającą i najmniej docenianą życiową profesją”.<sup>122</sup> W analizach psychologicznych relacji matki z dzieckiem spotykamy rozmaite typy matek, takie jak: Mama Manekin, Mama Porcelanowa Figurka, Mama Kontroler, Mama Puchar Zwycięstwa, Mama Zawsze Szef, Mama Master Card.<sup>123</sup> W utworach Tokariewej zauważamy kilka różnych relacji matczyno-dziecięcych. W omawianej już wcześniej mikropowieści *Miłość na całe życie* mamy do czynienia z obrazem kobiety, która sama siebie określa „kobietą-bizon”, mając na myśli swój silny, ale i trudny charakter, a także spotykamy się tu z przyjęciem przez bohaterkę utworu takiej postawy życiowej, jaką wymusiło na niej życie, los, czas przeobrażeń historycznych. Bohaterka szybko pożegnała beztrudne lata dzieciństwa. Kiedy opuścił ją mąż i kłopoty zaczęły narastać, Irina całą swoją miłość przelała na dzieci – starszego syna Saszę i młodszą Śnieżaną: „Zrozumiała, że już nie ma się czego spodziewać w kwestii miłości, że trzeba żyć dla dzieci i przygotowywać je do życia” (*Miłość na całe życie*, s. 15). Kiedy Irina nie oczekiwała od życia już niczego dobrego, jedynie w skrytości serca marząc o wielkiej miłości, niespodziewanie pojawił się Kamal: „Kamal był dobrym chłopcem z dobrej azerskiej rodziny. Matka – aktorka z najważniejszego teatru w Baku (...) Kamal pracował w resorcie spraw wewnętrznych, w randze kapitana. (...) Ojciec – generał, Dżamal – pułkownik” (*Miłość na całe życie*, s. 15). Pomędzy Iriną i Kamalem rozkwitła wielka miłość. Kobieta wówczas mogła poczuć się choć na chwilę kochana, potrzebna, z Kamalem stworzyła namiastkę rodzinnego życia: „Wieczorami Kamal odrabiał lekcje ze Śnieżaną, grał z Saszą w szachy. Faktycznie był mężem i ojcem” (*Miłość na całe życie*, s. 23). Mimo że wspólnie spędzili wiele lat, Irina w środowisku Kamala zawsze miała tylko status kochanki. Matka Iriny ostrzegała ją, że miłość Rosjanki do muzułmanina nie może mieć szczęśliwego zakończenia: „Azerowie żenią się tylko ze swoimi. Mają swoją wiarę. A z Rosjankami tylko się zabawiają. (...) Matka była ordynarna, jak zawsze. Z pewnością martwiła się o swoją córkę i to zmartwienie wpływało na zewnątrz taką właśnie brunatną pianą” (*Miłość na całe życie*, s. 26). Dobrosława Wiktor-Mach, analizując życie codzienne mieszkańców Baku, pisze:

---

<sup>122</sup> H. Cloud, J. Townsend, *Mamo, to moje życie*, tłum. J. Czapczyk, Poznań 2012, s. 5.

<sup>123</sup> Zob. *ibidem*.



„Ograniczenia, jakim podlegają młode kobiety w kwestii randek, małżeństw i rozwodów są poważną blokadą psychiczną. Najważniejsza jest opinia sąsiadów, krewnych, znajomych, a zwłaszcza starszych ludzi. To ona będzie wpływać na szansę zamążpójścia i pozycję kobiety i jej rodziny”.<sup>124</sup> Takie porównanie będzie analogiczne także z innymi muzułmańskimi krajami. Prestroga matki Iriny, niestety, spełniła się i Kamal ze względu na przekonania religijne oraz tradycję rodzinną poślubił inną kobietę, a Irina została znów sama – z bólem w sercu. Rozpatrując otaczającą bohaterów Tokariewej rzeczywistość przez pryzmat kultury, zauważamy że stykamy się ze zjawiskiem nieporównywalności kultur<sup>125</sup>, wynikającym z faktu tworzenia przez każdą z nich odrębnego układu odniesień dla ludzi w nich żyjących.

Różnorodność kultur to także odmiennosc metod wychowawczych i wzorców rodzinnych. Irina reprezentuje typ kobiety, która kocha mocno i z całej siły, jednak nie potrafi okazywać tych uczuć swoim dzieciom. Być może zamkniętą postawę odziedziczyła właśnie po matce: „... miłość do córki była głęboko ukryta w sercu, a na zewnątrz wypływała tylko szorstkość, niczym gryzący dym. Zupełnie jak u matki. Z wiekiem Irina coraz bardziej stawała się podobna do matki – i z wyglądu, i z charakteru. Umiała dążyć do celu, rozwalając wszystko na drodze – niczym bizon” (*Miłość na całe życie*, s. 44). Szorstkość matki, rozstanie z ukochanym mężczyzną, nasilające się z każdym dniem nastroje antyrosyjskie w Baku, a potem trudny los kobiety – jednej spośród milionów uchodźców, którzy w latach 90. XX wieku przyjechali do Moskwy – to wszystko sprawiło, że Irina umacniała w sobie uczucia silnej i nieprzejednanej kobiety. „Akceptacja dorosłości dziecka, a więc jego wyborów, poglądów, stylu życia, nie oznacza, że wszystko musi nam się podobać. Oznacza jednak, że nie usiłujemy za wszelką cenę sprowadzić dziecka na drogę, którą my uznajemy za jedynie słuszną”<sup>126</sup> – pisze Lidia Mieścicka-Mellibruda. Irinie nie podobały się życiowe wybory jej dzieci, ponieważ nie przynosiły im poprawy statusu społecznego, pieniędzy i szacunku innych ludzi, a czasami postępowanie dzieci ocierało się o działania z pogranicza prawa. Bohaterka *Miłości na całe życie* wiedziała ponadto, że innym kobietom powodzi się lepiej i to ją dodatkowo raniło: „To prawda, że są mężczyźni, którzy i nadają sens, i zarabiają, i się żenią. Ale z innymi” (*Miłość na całe życie*, s. 34). W bezustannej walce o to, aby synowi i córce żyło się lepiej, działała rzeczywiście z niezwykłą siłą i uporem

---

<sup>124</sup> D. Wiktor-Mach, *Życie codzienne w Baku...*, s. 35.

<sup>125</sup> Por. W. J. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 85.

<sup>126</sup> L. Mieścicka-Mellibruda, *Być matką dorosłych dzieci*, Warszawa 2000, s. 24.

– raniąc przy tym swoich najbliższych: „... Irina miała w sobie współczucie i zarazem nieustępliwość i siłę bizona.” (*Miłość na całe życie*, s. 69)

Powieść *Ja jestem. Ty jesteś. Ona jest* to z kolei próba przezwyciężenia przez matkę chęci zatrzymania swojego dorosłego dziecka na zawsze przy sobie. Anna po stracie męża całą swoją miłość przelała na syna. „Тяжело иметь взрослого сына. Маленький — боялась, что выпадет из окна, поменялась на первый этаж. Теперь в случае чего — не разменять. В армию пошёл — боялась, что дедовщина покалечит. Теперь вырос — и все равно” (*Я есть...*, s. 328). Syn Anny – dorosły, odpowiedzialny chirurg – znając zaborcze skłonności swojej matki, na pewnym etapie życia odsuwa się od niej, nie informując o ważnych wydarzeniach, takich jak jego małżeństwo ze studentką biologii – Iroczką. Oleg chciałby podejmować w życiu własne decyzje, mieć prawo do własnych wyborów i planów na przyszłość. Annie trudno pogodzić się z tym, że on jest odrębnym, próbującym usamodzielnic się człowiekiem. Myśl o opuszczeniu domu przez Igora przeraża Annę. Kobieta nie potrafi zaakceptować nieuniknionego, nie rozumie, że silna więź pomiędzy nią a synem nie kończy się, a tylko ulega zmianie: „Наша więź z matką nie kończy się, lecz się zmienia. Matka nie jest już odtąd dla nas kimś j e d y n y m na świecie”.<sup>127</sup> Anna boi się samotności i nie może pogodzić się z faktem, że nie jest już potrzebna Olegowi. Przyjaciółki Anny doradzają jej: „Если ты любишь сына, а сын Ирочку, ты должна любить то, что любит твой сын” (*Я есть...*, s. 341) oraz „Ты им не нужна. Но ты им необходима” (*Я есть...*, s. 339). Anna zastanawia się nad tymi słowami, jednak nie znajduje optymistycznego wydźwięku tej porady: „Необходима... На этом можно жить дальше, какое-то время, до тех пор, пока не накалится температура до критического состояния и не рванёт последним взрывом, от которого летишь и не знаешь — где опустишься” (*Я есть...*, s. 339). Pogodzenie się matki z tym, że jej dziecko opuści kiedyś rodzinne, matczyne gniazdo – mimo naturalności owego procesu – jest bardzo trudne i może nieść ze sobą dwa skrajne uczucia towarzyszące temu wydarzeniu – cierpienie i radość: „...rola matki kiedyś się kończy. Matka daje życie, przygotowuje dziecko do życia, a później pozwala temu życiu, które współtworzyła, odejść. „Pozwolić odejść” oznacza często dla matki bardzo trudne zadanie. (...) Wylewa łzy bólu i radości, płacząc nad opuszczonym, pustym gniazdem. Przygląda się wzrastaniu odrębnej osoby – owocowi jej trudu, wychowania i miłości. Radość i smutek

---

<sup>127</sup> H. Cloud, J. Townsend, *Mamo, to moje życie...*, s. 251.

napełniają serce matki. Odejście dziecka to radość i ból”.<sup>128</sup> Nieoczekiwane i niespodziewane małżeństwo syna powoduje żal ze strony matki, a do wspólnego domu wprowadza zjawisko „asymetrii rodzinnej”<sup>129</sup>, ponieważ Anna nie chce zrezygnować ze swojej roli głowy domu: „Pojawia się pokusa „wyreżyserowania” nie tylko ślubu, ale i dalszych etapów życia małżeńskiego dzieci – według własnego scenariusza i ze sobą w jednej z głównych ról. Bywa to przyczyną pierwszych nieporozumień i goryczy u progu nowego życia”.<sup>130</sup> Młode małżeństwo nie może zbudować własnego życia na nie swoim (w przypadku Iroczi) gruncie. Mieszkanie z Anną wprowadza zamęt w głowach młodych bohaterów. „Nie sprzyja to budowaniu od fundamentów nowej rodziny, przypomina raczej przebywanie w domku na działce, gdzie da się mieszkać, ale nie czyni się poważnych inwestycji”.<sup>131</sup> Główna bohaterka powieści nie umożliwia synowi samodzielnego startu w dorosłe życie, nie chce udzielić mu pomocy w znalezieniu osobnego mieszkania, ale nie potrafi też żyć z młodym małżeństwem pod wspólnym dachem. Kiedy dochodzi do tragicznego wypadku, na skutek którego Irocza staje się kaleką, Anna początkowo niechętnie, ale pomaga Olegowi w opiece nad chorą żoną – zawieszoną gdzieś pomiędzy życiem a śmiercią. Andrzej Szczeklik stan śpiączki nazywa „innym stanem istnienia”, z którego najbliżsi próbują wyciągnąć chorą osobę: „Ściskają jej dłoń, dostosowują rytm własnego oddechu do jej rytmu, szepczą do ucha opowiadania z codzienności, by ją w nią przenieść. Ślą sygnały, jak w przestrzeń kosmiczną w poszukiwaniu cywilizacji pozaziemskich. O odpowiedź równie trudno. I kiedy widzimy matkę trwającą przy dziecku w śpiączce (...) – budzi się w nas myśl, iż może „życie jest dojrzewaniem do wiadomości, że wszystko jest do oddania dla innych”.”<sup>132</sup> Anna sama przechodzi drogę pełną wyrzeczeń, poświęcenia, nieprzespanych nocy, walczy z uczuciem bezsilności i beznadziei, by ostatecznie zrozumieć, że najważniejsze jest życie ludzkie, miłość, chęć pomocy drugiemu człowiekowi i wspólne przebywanie z bliskimi osobami. Oleg, który niejako wymusił na matce pomoc w opiece nad niepełnosprawną małżonką, dał jej także możliwość pokochania Iroczi, sprawił, że Anna poczuła się na nowo potrzebna: „Анна видела два обращенных к ней, приподнятых лица – человеческое и собачье. И вдруг поняла: вот ее семья. И больше у нее нет никого и ничего. Олега заглохнули

---

<sup>128</sup> Ibidem, s. 251.

<sup>129</sup> L. Mieścicka-Mellibruda, *Być matką...*, s. 85.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 85–86.

<sup>132</sup> A. Szczeklik, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Kraków 2007, s. 187.

вместе с каблуками. Остались эти двое. Они без нее пропадут. И она тоже без них пропадет. Невозможно ведь быть никому не нужной” (*Я есть...*, с. 372). Główna bohaterka *Ja jestem. Ty jesteś. On jest* przenosi swoją miłość z ukochanego dotąd syna – który oddała się od rodziny, romansując z inną kobietą – na niechcianą synową. Okazuje się, że potrzeba Anny do kochania i do wspólnego obcowania z drugim człowiekiem była podstawą jej życia. Wspólne cierpienie i przeżywanie bólu stało się w tym przypadku elementem spajającym i zbliżyło do siebie obie kobiety.

Miłość pomiędzy mężczyzną a kobietą miewa bardzo różny charakter. Miłość matki do dziecka jest naturalna i oczywista, natomiast matczyzna miłość do partnera – niekoniecznie. W tym miejscu chcielibyśmy zaprezentować dalszy ciąg życiowych zmagania głównej bohaterki powieści *Drzewo na dachu*. Wiera, po przeżyciu trudnego czasu wojny i blokady Leningradu – czasu, który mocno zapadł w jej pamięci i wpłynął na jej psychikę, w Moskwie dostała w pewnym sensie drugie życie. Jej codzienna egzystencja nadal była bardzo trudna, jednak czas migracji został zakończony i kobieta próbowała znaleźć swoją „małą stabilizację” na nowo. W życiu Wiery pojawił się w pewnym momencie drugi Aleksander (pierwszy mąż również nosił to imię) – początkujący wówczas reżyser, młodszy od niej mężczyzna. Wiera otoczyła go miłością mającą specyficzny charakter: „Вера обнимала своего пацаненка, как сына, которому нужна защита, и как мужа, который защитит. И как любовника с шелковым телом, легким дыханием и мужской силой” (*Дерево на крыше*, с. 29). Stosunek Wiery do Aleksandra był również wynikiem zgody matki Aleksandra – Margo – na taką właśnie miłość. Margo chciała, żeby jej syn miał „zapasową” matkę, w razie gdyby jej kiedyś zabrakło. „Вера относилась к Александру как мать к своему сыну. Она и была запасной матерью. Марго это устраивало. Марго опасалась, конечно, что Александр влюбится в какую-нибудь молоденькую вертихвостку. Но они (Марго и Вера) ему это разрешат. Как регулирующую шалость. Главное – семья, клан, здоровье Иванушки и успехи Александра. А все остальное приходяще. И уходяще” (*Дерево на крыше*, с. 54). Aleksander do pewnego momentu zgadzał się na miłość opartą na przywiązaniu, bowiem widział w Wierze takie cechy charakteru, które zawsze mogą być przydatne podczas jego kolejnego ciągu alkoholowego. Wiedział, że Wiera i Margo przyjdą mu z pomocą, wybaczą, pomogą na nowo odnaleźć się w otaczającej rzeczywistości: „Вера казалась ему идеалом человека, она умеет сочувствовать всему живому: цветам, бессловесным рыбкам и даже мухам. Она их не убивала. Она их выгоняла” (*Дерево на крыше*, с. 31). Alkohol w przypadku

Aleksandra jest tzw. „piciem problemowym”: „staje się widoczną przyczyną zaburzeń życia rodzinnego, towarzyskiego, zawodowego i środkiem do ich likwidowania”.<sup>133</sup> Aleksander pochodzi ponadto z pokolenia twórców „szestidiesiatników”, a „настоящий шестидесятник никогда бы не променял «водку на бабу». И полюбить он мог только женщину, которая бы одобрила этот выбор”.<sup>134</sup> Charakterystyczny jest dla niego również „syndrom Piotrusia Pana”<sup>135</sup> przejawiający się ucieczką od dorosłości, brakiem odpowiedzialności oraz unikaniem zobowiązań.

Elementem łączącym związek Wiery i Aleksandra był ich wspólny syn – Iwan. Kiedy Wiera zamieszkała wraz z rodziną Aleksandra (a dodajmy, że pomysłodawczynią tego przedsięwzięcia była Margo, która zdecydowała za syna), mężczyzna musiał zająć określone stanowisko: „Александр выбрал центристскую позицию: он старался не огорчать Веру, соблюдал супружеский и отцовский долг. Но при этом жил, как козел на поводке. Поводок можно было отпустить на любую длину” (*Дерево на крыше*, s. 48). Mężczyzna co jakiś czas wdawał się w romanse – przygodne i jednorazowe, czasami zakochiwał się na dłużej, choć w kobietach interesownych i nieodwzajemniających jego miłości, aż w końcu spotkał Lenę – początkującą scenarzystkę. Uczucie pomiędzy Leną a Aleksandrem rodziło się stopniowo, przechodząc różne fazy rozwoju i zaangażowania. Mimo wieloletniego romansu z Leną i wielu obietnic wspólnego życia, Lena obawiała się opuszczenia swojej rodziny: męża i córki, uważała, że jest za nich odpowiedzialna, poza tym obawiała się, że oprócz miłości, którą darzył ją Aleksander i talentu, którym ją zachwycił, w codziennej egzystencji u boku kochanego mężczyzny przypadnie jej w udziale także opieka nad nim, gdy będzie pił. Młoda dziewczyna bała się choroby alkoholowej kochanka, jednak i sam Aleksander nie chciał opuścić swojej rodziny. Być może zwyciężyła miłość ojcowska: „Что такое любовь? Химический процесс в мозгу. А сын – это целый человек, с руками, ногами, живой и теплый” (*Дерево на крыше*, s. 94), a być może przywiązanie do matki. Po śmierci Margo Aleksander podjął błyskawiczną decyzję o rozstaniu z Wierą, poślubił młodą pielęgniarkę i próbował rozpocząć samodzielne życie. Czas ten sprawił jednak, że Aleksander zaczął cierpieć na depresję, nie potrafił odnaleźć się w nowej dla siebie rzeczywistości, a przecież tak bardzo chciał

---

<sup>133</sup> M. Ciosek, *Alkohol i etapy procesu uzależnienia*, [w:] *Wiedza – doświadczenie – praktyka. Interdyscyplinarne spojrzenie na problemy społeczne*, pod red. M. Marczak, B. Pastwy-Wojciechowskiej, M. Błazek, Kraków 2010, s. 73.

<sup>134</sup> П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Москва 2013, s. 44.

<sup>135</sup> Zob. D. Kiley, *Syndrom Piotrusia Pana: o mężczyznach, którzy nigdy nie dorastają*, tłum. M. Fabianowska, Warszawa 2007.

żyć po swojemu. To, czego przez wszystkie lata u boku Aleksandra obawiała się Wiera, stało się smutnym faktem: „Вере казалось, что это разбирают и выносят ее жизнь. Она даже говорить не могла, хотя могла бы многое сказать. Например, что она двадцать пять лет пахала на эту семью, что в шестьдесят лет женщину не выгоняют, что она любит его, любит... Но Вера молчала. Она онемела. У нее не было сил произносить слова” (*Дерево на крыше*, s. 159). Wiera została wyrzucona z rodzinnego gniazda, które tworzyła wspólnie z Margo, zapewniając Aleksandrowi przyjemne, ciepłe i poukładane życie. Długie lata marzyła o założeniu szczęśliwej rodziny, o posiadaniu dziecka i wszystko to, na co tak długo pracowała, straciła w jednej chwili. Każdego dnia Wierze towarzyszył strach przed opuszczeniem, dlatego akceptowała to, że była sprzątaczką, kucharką, służącą i zgadzała się na wszystkie romanse Aleksandra. Możemy zastanowić się nad tym, czy Wiera kochała Aleksandra za bardzo, miłością obsesyjną? „Kto kocha obsesyjnie, wciąż się boi – boi się samotności, boi się bycia niekochanym i niedocenianym, boi się zlekceważenia, opuszczenia, a nawet zagłady”<sup>136</sup> – pisze Robin Nerwood. Wiera straciła dom – swoją twierdzę, gdzie czuła się potrzebna, straciła syna, ukochanego Iwanuszkę, który zginął w wypadku w Szwajcarii, straciła Aleksandra. Pozostała jej w życiu tylko sława i podziw narodu do jej gry aktorskiej, do postaci, które stworzyła przez lata, grając drugoplanowe role. Aleksander dopiero po śmierci bliskich sobie osób zrozumiał, co stracił: „Что было в жизни Александра самое драгоценное: Вера, Ванечка, Ряба – все те, кого он так страстно не хотел” (*Дерево на крыше*, s. 179). Historia trójkąta – Wiery, Aleksandra i Leny do złudzenia przypomina historię romansu samej Tokariewej z Georgijem Danieliją – reżyserem rosyjskim, z którym współtworzyła radzieckie obrazy filmowe począwszy od 1967 roku. Detale dotyczące codziennej relacji Leny i Aleksandra, pisanych przez nich wspólnie scenariuszy, rodzinnej atmosfery panującej w domu Aleksandra, miejsca spotkań, żywionych uczuć są identyczne z tymi, które Tokariewa opisuje w trzech autobiograficznych szkicach – *Kino i wokół kina* (*Кино и вокруг*), *Trochę o kinie* (*Немножко о кино*) oraz *Mój mistrz* (*Мой мастер*) – będących wspomnieniami jej drogi zawodowej w dziedzinie kinematografii.

Podobny do obrazu miłości z *Drzewa na dachu* jest literacki obraz, jaki obserwujemy w jednym z ostatnich utworów Tokariewej – *Krótkie sygnały*. Prawdziwa miłość pomiędzy mężczyzną a kobietą zostaje odsunięta na dalszy plan z powodu

---

<sup>136</sup> R. Nerwood, *Kobiety, które kochają...*, s. 68.



często spotykanej w realiach codzienności nadmiernego uzależnienia od matki. Bohaterowie przez lata żywią do siebie uczucie autentycznej miłości, nie związując się jednak wspólnym życiem, a kiedy przychodzi starość, zdają sobie sprawę z tego, że nadal łączy ich szczególna więź – mimo wzajemnego żalu, wyrządzonych krzywd i straconego czasu: „В трубке забились короткие гудки. (...) Они были похожи на биение сердца – его и её. Один ритм. Одинаковое наполнение. Общая музыка”.<sup>137</sup> Ludzie pod koniec życia pragną rozliczyć się ze swoimi ziemskimi sprawami, myślą o pożegnaniu z bliskimi osobami, Paweł – bohater *Krótkich sygnałów* – zrozumiał, że zaprzedał swoją miłość, stracił najważniejszą kobietę w swoim życiu i w rezultacie pozostał samotnym człowiekiem.

Ostatnia powieść, jaką chcielibyśmy zaprezentować w tym podrozdziale, to *Liliowy kostium* – utwór poruszający temat miłości kobiety do innej kobiety. Tokariewa nie omija zagadnień, które mogłyby jawić się tematami tabu. Miłość lesbijska obserwowana jest oczami młodej skrzypaczki Mariny Kowaliewoj, która mimo swojej pozycji zawodowej, cierpi z powodu braku mężczyzny i dzieci. Tęskni ciągle do swojej byłej miłości do nauczyciela gry na skrzypcach. „После первой неудачной любви Марина выходила замуж три раза. Первый муж был интересный человек, но пил. Приходилось таскать на спине. Второй – не пил, но не зарабатывал. (...) Марине приходилось быть всем: и кухаркой, и любовницей, и Паганини. Третий муж – не пил. Зарабатывал. Но скандалил. Орал так, что поднимался потолок. (...) Каждого из трех Марина поначалу любила. И когда все начиналось, то их недостатки казались ерундой на фоне мощного физического притяжения и нежности. Казалось, что все можно победить и преодолеть: пьянство, лень, скандалы. Но со временем физическое притяжение ослабевало, любовь мелела, как озеро, а недостатки росли и давили, как монстр. И все рушилось в конце концов. Марине хотелось встретить такого, который бы совмещал достоинства всех троих: интеллект первого, красота второго, экономическая мощь третьего. Но такие ей не попадались”.<sup>138</sup> Podczas jednej z podróży do Francji, gdzie Marina grała swój koncert, poznała tłumaczkę Barbarę, która była lesbijką: „Марина замерла, как будто подавилась. Она, естественно, слышала о лесбиянках, но никогда не видела их так

---

<sup>137</sup> В. Токарева, *Короткие гудки*, [в:] eadem, *Короткие гудки. Рассказы и повесть*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2012, с. 75. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

<sup>138</sup> В. Токарева, *Лилловый костюм*, Издательство Астрель, Москва 2011, с. 10. Kolejne cytaty z tego utworu według niniejszego wydania będą oznaczone bezpośrednio w tekście – w nawiasie podany będzie tytuł utworu i numer strony.

близко возле себя. В глубине души ей казалось, что лесбос – это осложнение, возникшее от плохого опыта с мужчиной. Женщина боится повторить плохой опыт и избегает мужчин. Это как страх руля после аварии. Западные женщины боятся обжечься в очередной раз. А русские женщины готовы обжигаться постоянно” (*Лиловый костюм*, с. 12). Barbara była kobietą silną, chłodną i niezależną. „Jednym z najtrudniejszych problemów, z którymi spotyka się gej lub lesbijka, to kwestia zdradzenia swojej orientacji seksualnej. Zazwyczaj „coming out” jest długotrwałym procesem, w trakcie którego jednostka odkrywa przed sobą samym i innymi kim naprawdę jest”.<sup>139</sup> Z jednoznacznej deklaracji tożsamości seksualnej Barbary możemy wnioskować, że kobieta miała za sobą już etap poszukiwań i niepewności, potrafiła mówić o swoich seksualnych skłonnościach wprost, co początkowo nieco szokowało Marinę. Alicja Długołęcka pisze: „...lesbijką jest kobieta, która czuje się kobietą, kocha kobiety, wchodzi z nimi w relacje seksualne i związki partnerskie oraz akceptuje ten fakt, pomimo że model ten nie jest zgodny z ogólnie przyjętymi wzorcami społecznymi”.<sup>140</sup> Barbara zakochała się w Marinie i mimo że wiedziała, iż Marina jest osobą heteroseksualną, to nie obawiała się spróbować nakłonić ją do miłości homoseksualnej. W pewnym momencie Barbara mówi: „Я хочу жить за свой счет. И все. Некоторые женщины, как куклы, сидят при мужьях. Пользуют их. Разве это не проституция?” (*Лиловый костюм*, с. 18). Jednak kiedy Barbara orientuje się, że po raz kolejny nie udaje jej się znaleźć ukochanej osoby i że Marina wraca do Rosji, poczuła, że chciałaby być częścią czyjegoś życia, być od kogoś zależna, być o kogoś zazdrosna i chciałaby być kochaną. „Барбара плакала молча. Оказывается, нельзя быть независимой, даже если откажешься от мужчин и будешь жить за свой счет. Невозможно не зависеть от двух категорий: от любви и от смерти” (*Лиловый костюм*, с. 39). Tokariewa uwydatnia pewną uniwersalną myśl, że niezależnie od naszej orientacji seksualnej wszyscy jesteśmy uzależnieni od miłości – i tak samo cierpią z powodu nieodwzajemnionej miłości ludzie homoseksualni, jak i heteroseksualni.

Miłość to mnogość znaczeń, ujęć, nieokreśloność lub wręcz przeciwnie – konkretne uczucie opierające się na mocnych podstawach. Miłość niejednokrotnie daje człowiekowi radość, szczęście, umacnia człowieka, daje mu bodźce do działania pośród trudów codzienności: „Miłość jest, najogólniej, naszą emocjonalną reakcją na to, co

---

<sup>139</sup> B. Pilecka, *Psychospołeczny kontekst homoseksualizmu*, Kraków 1999, s. 29.

<sup>140</sup> A. Długołęcka, *Pokochałaś kobietę...*, Warszawa 2005, s. 20.



wysoko cenimy; doświadczeniem radości z istnienia ukochanej istoty, jej bliskości i szczęścia wynikającego z wzajemnego kontaktu i oddziaływania. Kochać to znaczy zachwycać się obiektem miłości, czuć przyjemność w jej obecności, znajdować satysfakcję czy spełnienie w kontakcie z nią. Ukochana istota stanowi źródło zaspokojenia naszych najistotniejszych potrzeb (...). (...) Miłość jest czymś więcej niż emocją – to osąd czy ocena i motyw działania”.<sup>141</sup> Jednak nie każda miłość jest budująca – co potwierdzają utwory Tokariewej – niejednokrotnie bywa trudna, a nawet destrukcyjna. Z całą pewnością jednak jest to głębokie uczucie, stanowiące sens naszego istnienia i trudno znaleźć kogoś, dla kogo miłość byłaby uczuciem mało ważnym. Bohaterowie Tokariewej – osoby o różnych charakterach i predyspozycjach życiowych, mężczyźni i kobiety – nie pozostają obojętni na miłość, która nie zawsze przebiega tak, jak tego by oczekiwali, ale właśnie to jest w niej najcenniejsze, że trzeba o nią walczyć każdego dnia.

Kobiece spojrzenie na świat – które często traktowane jest jako wada „literatury kobiecej” – przejawia się w wykorzystywaniu przez Tokariewą właśnie tematu miłości, a także rodziny, domu, wierności małżeńskiej, ofiary za miłość, zdrady, kariery i życia osobistego. Do tego możemy dopisać także bardzo dobrze zarysowane obrazy psychologiczne kobiet (w mniejszym stopniu mężczyzn) i uchwycenie ich logiki myślenia. Miłość – jako temat odwieczny i nieprzemijający – zawsze pojawiała się w twórczości pisarki, jednak obecne nasycenie jej utworów miłosną problematyką jest dużo większe niż w czasach radzieckich, stąd też wyodrębniony przez nas oddzielny podrozdział, który miał ukazać zwrot pisarki w stronę realizmu o zabarwieniu lekko sentymentalnym, czasem melodramatycznym. Mimo tej tendencji, zauważalnej w ostatnich latach, styl Tokariewej jest unikatowy i nawet w kolejnej „błahej” historii miłosnej możemy rozpoznać charakterystyczną dla pisarki nostalgię, ironię, gorzki optymizm oraz „wesołą powagę” (przechodzenie od humoru do patosu). Interesujący jest także fakt, że w historiach miłosnych – stworzonych przez pisarkę – w rzeczywistości tak mało jest miłości – spełnionej, szczęśliwej, satysfakcjonującej. Niektóre powieści ponadto, takie jak na przykład *Miłość na całe życie* czy *Drzewo na dachu*, nasycone są różnorodnymi wątkami tematycznymi, a Rosja jako kraj opisywana jest właśnie poprzez „małe” historie ludzkie, wewnętrzne przeżycia ludzi i ich subiektywne doświadczenia.

---

<sup>141</sup> N. Branden, *Psychologia...*, s. 78.

„Zacząła się nowa epoka. Rosja należy teraz do świata i wszystko, nawet wolność, nawet szczęście, jest w tym kraju możliwe” – tak zakończył swoją książkę *Zmartwychwstanie* David Remnick.<sup>142</sup> Po rozpadzie Związku Radzieckiego przed Rosją stanęły nowe możliwości, pojawiła się szansa na inną rzeczywistość. Charakter państwa rosyjskiego jako wielkiego mocarstwa nie odszedł w zapomnienie, ale sowieckie realia ustąpiły miejsca pewnej świeżości, nadziei na zmianę. Jurij Afanasjew pisze: „Lata 1986-1991. Dla wielu Rosjan był to okres romantycznych porywów i wielkich nadziei. Wierzyli w *pieriestrojkę*, marzyli o demokracji...”<sup>143</sup>. Przemiany ustrojowe w Rosji począwszy od 1992 roku miały na celu stworzenie ustroju demokratycznego, jednak wydaje się, że jedyne co w tej kwestii udało się osiągnąć to „demokracja sterowana”.<sup>144</sup>

W przeobrażającej się rzeczywistości rosyjskiej lat 90. XX wieku – na skutek przemian ustrojowych, politycznych – zaczęli zmieniać się również sami Rosjanie. „Większość zwykłych ludzi spodziewała się, że będą odtąd żyli w państwie dobrobytu, jak w Ameryce, i rozwiniętej opieki społecznej na wzór zachodnioeuropejski. To przecież lukrowane obrazki świata zachodniego serwowane w czasie *pieriestrojki* sprawiły, że pozbyli się resztek swego przywiązania do socjalizmu. Zamiast tego czekały ich zapaść gospodarcza i powszechne zubożenie, połączone z niepohamowanym zawłaszczaniem funkcji i własności państwa przez radzieckie elity – czyli właśnie to, co zgubiło Związek Radziecki” – pisze Stephen Kotkin.<sup>145</sup> Różnice społeczne polegały w dużej mierze na tym, że pomiędzy ludźmi najuboższymi a ludźmi bogatymi zwiększała się przepaść materialna, a co za tym idzie duchowa i emocjonalna. „Nowi biedni” i „nowi bogaci” po upadku Związku Radzieckiego zaczęli funkcjonować w sposób odmienny niż dotychczas. Nie wszyscy potrafili odnaleźć się w otaczającej ich nowej rzeczywistości, szczególnie starsi ludzie mieli problem z adaptacją w odmienionych warunkach, często nie rozumieli dziejącej się na ich oczach historii. Również uchodźcy przybywający z byłych republik związkowych do swojej nowej „starej” ojczyzny musieli stoczyć trudną walkę o przetrwanie, nie znajdując oparcia ani w swoich rodakach, ani w opiece państwa.<sup>146</sup> „Etniczni Rosjanie mieli problemy nie

<sup>142</sup> D. Remnick, *Zmartwychwstanie...*, s. 363.

<sup>143</sup> J. Afanasjew, *Groźna Rosja...*, s. 167.

<sup>144</sup> Zob. np.: B. Reitschuster, *Putin. Dokąd prowadzi Rosję?*, tłum. M. Zeller, Warszawa 2005, s. 159–162.

<sup>145</sup> S. Kotkin, *Armagedon był o krok. Rozpad Związku Radzieckiego 1970–2000*, tłum. M. Szubert, Warszawa 2009, s. 120.

<sup>146</sup> Zob. np.: A. Solżenicyn, *Rosja w zapaści...*, s. 47–48.

tylko z uzyskaniem dachu nad głową, lecz także rosyjskiego obywatelstwa, co utrudniało im starania o uzyskanie pracy”<sup>147</sup> – pisze Leszek Szerepka. Olbrzymie szanse rozwoju, sukcesu zawodowego pojawiły się jednak przed tymi, którzy w odpowiednim momencie wykazali się sprytem, przedsiębiorczością i refleksem. To właśnie oni w bardzo niedalekiej przyszłości okrzyknięci zostali „nowymi Rosjanami”, a później „oligarchami”. I to z nimi bardzo często kojarzone są takie zjawiska jak mafijność, bandytyzm, korupcja czy oligarchizm.

Lata 90. XX wieku przyniosły Rosjanom nową, dotąd nieznaną i przez wielu nieoczekiwaną rzeczywistość. Kształtowanie się nowej państwowości rosyjskiej to bardzo trudny okres dla setek tysięcy Rosjan, którzy podczas wyboru swojej drogi musieli spotykać się z wymienionymi powyżej zjawiskami, takimi jak mafijność (powstała na skutek transformacji państwowej), ale także z przedłużeniem innych problemów nękających Rosjan od dawna, jak korupcja czy alkoholizm. Działania kryminalne stawały się powszedniością w zmieniającej się Rosji, a poczucie krzywdy i bezradności charakteryzowało nastroje dużej części społeczeństwa rosyjskiego: „Znaczna większość narodu rosyjskiego jest obecnie przytłoczona poczuciem bezradności, ograbienia, wtrącenia w nędzę”.<sup>148</sup> Boris Reitschuster stwierdza: „Przestępcy poczuli się panami kraju, co na własnej skórze odczuwają zwykli jego mieszkańcy... (...) Jeśli ktoś mimo płaconych haraczy zdoła osiągnąć pewien pułap zysków, musi się liczyć z tym, że świat przestępczy wyrzuci go z jego własnego przedsiębiorstwa i że to jeszcze wcale nie będzie wariant najgorszy: morderstwa na zlecenie stały się z czasem bardzo chętnie stosowanym środkiem w walce z konkurencją na rynku”.<sup>149</sup> Tokariewa w swoich najnowszych utworach kreuje taki świat, który pomaga wyznaczać bohaterom nowe „szlaki” postępowania, stwarza nowe możliwości. Stare wartości ewoluują i tworzą nową realność, która nie dla wszystkich jest do zaakceptowania.

Pisarka ukazuje również świat ludzi zagubionych, którzy zaczęli zachłystywać się powstającą na ich oczach kulturą masową i ulegli komercjalizacji życia. „Każdy, kto w latach dziewięćdziesiątych odwiedza Moskwę, nie może się nadziwić zmianom zachodzącym w niej z dnia na dzień. (...) Być może w takich miastach jak Tambow, Stawropol czy Wołogda kapitalizm rozwijał się powoli, chaotycznie i nierównomiernie,

---

<sup>147</sup> L. Szerepka, *Wyzwania migracyjne...*, s. 72.

<sup>148</sup> A. Sołżenicyn, *Rosja w zapaści...*, s. 128.

<sup>149</sup> B. Reitschuster, *Putin...*, s. 233.

ale w Moskwie, stolicy i już tradycyjnie mieście rosyjskiej awangardy, wkrótce zaczęły pojawiać się pierwsze oznaki napływu pieniędzy: reklamy, wielkie billboardy, neony, zagraniczne towary i – tak, tak – pasaż handlowe. (...) Zanim pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych rozpoczęły się wielkie przemiany polityczno-gospodarcze, w Moskwie rzucała się w oczy przede wszystkim ogólna szarość, brak jakichkolwiek barw, brak restauracji, zachodnich towarów i zachodniej kultury, brak tablic reklamowych, neonów i innych oznak komercyjnego świata”.<sup>150</sup> A zatem mieszkańcy Moskwy nieco szybciej niż pozostali obywatele Federacji Rosyjskiej zetknęli się ze zjawiskiem westernizacji kultury, co wprawiało niektórych w stan dezorientacji i prowadziło niekiedy do skrajnych postaw, na przykład do alienacji społecznej. Anna Barcik, pisząc o masowej rzeczywistości i przyspieszonym rytmie życia, stwierdza: „Wydarzenia dziejowe szybko po sobie następują, zmuszając ludzi do przewartościowywania poglądów i podejmowania nowych ról społeczno-zawodowych. W tych sytuacjach niewystarczające okazują się psychofizyczne właściwości człowieka, gdyż jednocześnie z przemianami społecznymi ulegają gruntownej dewaluacji poprzednie systemy wartości, a nowe nie zdołały się jeszcze uformować. W takich przełomowych warunkach ludzie czują się zagrożeni i niepewni, tracą poczucie organicznej więzi ze społeczeństwem i w konsekwencji słabsze jednostki, nie nadążające za rytmem czasów, zdane są na samotność oraz izolację”<sup>151</sup>. Nowoczesna Moskwa zaczęła jawić się jako świat podzielony niedostrzegalną linią na dwie części. Bohaterki i bohaterowie Tokariewej po wielu przykrych doświadczeniach zrozumieli, że wydostać się z powszedniej, zwyczajnej Moskwy wcale nie jest łatwo, bo pomimo wszechogarniających luksusów, które pozornie były dostępne dla wszystkich, tak naprawdę szansę na dostatnie życie mają tylko ci, którzy zamieszkują najdroższe dzielnicy Moskwy – znajdujące się w okolicy szosy Rublowo-Uspienskiej.<sup>152</sup> Droga do

---

<sup>150</sup> D. Remnick, *Zmartwychwstanie...*, s. 162–166.

<sup>151</sup> A. Barcik, *Samotność i cierpienie w aspekcie socjologicznym*, [w:] *Cierpienie i śmierć*, pod red. A. J. Nowaka, Lublin 1992, s. 265–266.

<sup>152</sup> Szosa Rublowo-Uspienska (zachodnie przedmieścia Moskwy) zwana jest potocznie Rublowką. Zamieszkują ją najbogatsi Rosjanie oraz najważniejsi rosyjscy urzędnicy państwowi, w tym Władimir Putin. Legenda Rublowki jest dzisiaj tak rozpowszechniona, że bez trudu możemy odnaleźć jej ślady we współczesnej kulturze rosyjskiej. Obraz świata „nowych Rosjan” obecny jest w *Miłości na całe życie* Wiktorii Tokariewej, natomiast współczesnych milionerów (lub oligarchów rosyjskich) oraz Rublowkę możemy odnaleźć między innymi w obrazach filmowych, takich jak: dokument Irene Langemann *Rublowka. Droga do szczęścia*, serial *Rublowka live* (*Рублёвка. Live*), etiuda *Taksówkarz* (*Таксист*) z filmu *Moskwo, kocham cię!* (*Москва, я люблю тебя!*) oraz film *Głaniec* (*Глянец*) Andrieja Konczałowskiiego. Interesujący wizerunek Rublowki przedstawił również Konstantin Kowalio-Słuczewski w książce *Другая Рублёвка. Тайны Царского пути: Виртуальное путешествие во времени и пространстве* – mającej charakter popularnonaukowy. Zob. szerzej: J. Mirońska, *Nowe*

świata milionerów, pełnego blichtru, rozrzutności i ekscentrycznych zachowań była jednak niejednokrotnie równoznaczna z wejściem na drogę nieuczciwości i bezprawia. W niniejszym rozdziale szczególną uwagę poświęciliśmy utworowi *Miłość na całe życie*, ponieważ jest to najbardziej znany na świecie utwór Tokariewej oraz najszerzej komentowany, natomiast w Polsce nie doczekał się jeszcze wielu opracowań naukowych. Staraliśmy się ponadto pokazać – poprzez wielość poruszanych zagadnień – że proza Tokariewej może stawiać liczne wymagania interpretacyjne i że nie jest ona przykładem literatury masowej, w której do rozszyfrowania fabuły i poruszanych problemów wystarczy ogólnodostępna wiedza.

Literatura jako pewne odbicie, zwierciadło, w którym przeglądamy się społeczeństwa na całym świecie, jest bardzo ważnym elementem współczesnej kultury. Lata 90. przyniosły nową tematykę, wiele ciekawych wątków. Twórczość Wiktorii Tokariewej osiągnęła największy sukces właśnie w latach 90. XX wieku podczas wydawniczego boomu. Zalew rynku książkowego popliteratedurą lub literaturą masową nie oznacza, że nie poruszano ważnych zagadnień, bo przecież i takie były – tematy związane z biedą, cierpieniem, troską o sprawy kraju, własnego narodu, rozważania na temat ludzkiej osobowości, historii... To wszystko odnajdujemy w najnowszej prozie Tokariewej.

---

*oblicze Rublowki jako jedna z konsekwencji przemian społecznych po upadku Związku Radzieckiego*, [w:] *Rozpad ZSRR i jego konsekwencje dla Europy i świata. Reinterpretacja po dwudziestu latach*, pod red. A. Jach i M. Kuryłowicza, Kraków 2012, s. 171–189, a także: W. Paniuszkin, *Rublowka (Przewodnik po podmoskiewskim rezerwacie milionerów, miejscu, gdzie władza i pieniądze są sąsiadami)*, tłum. A. Sowińska, Warszawa 2013.

## Rozdział 4. Człowiek radziecki i współczesny Rosjanin w obrazach filmowych. Tokariewa i kinematografia

Historia kina w Związku Radzieckim od początku swojego istnienia była skażona propagandowym charakterem, z którym w późniejszych latach przyszło zmierzyć się nowym, młodym i pragnącym zmian twórcom: „...narodziny filmu radzieckiego przypadają na czas, gdy naród, który przejął władzę w rewolucyjnym zrywie, wyznaczał sztuce nowe zadania społeczne: walkę o budowę bezklasowego społeczeństwa socjalistycznego, czynny udział w kształceniu szerokich mas ludzi pracy, tworzenie nowego światopoglądu i moralności, budowanie nowych stosunków międzyludzkich”<sup>1</sup> – twierdził Rostisław Jurieniew w książce pisanej jeszcze w duchu socjalistycznych uniesień. Nie będziemy przytaczać w tym rozdziale historii kina radzieckiego, pragniemy jedynie zaznaczyć, że przedwojenna przeszłość filmowa oraz ówczesne wytyczne władzy radzieckiej nie pozostały bez wpływu na kolejne pokolenia reżyserów, scenarzystów, operatorów, aktorów...

Kinematografia radziecka zaczęła przeżywać swój czas świetności po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku. W okresie odwilżowym pojawiają się dwie fale twórców.<sup>2</sup> Do pierwszej fali debiutantów należy zaliczyć Grigorija Czuchraja, Marlena Chucyjewa, Aleksandra Ałowa i Władimira Naumowa, Lwa Kulidżanowa, Feliksa Mironera, Władimira Skujbina, Siergieja Paradżanowa czy Tengiza Abuładzego. Joanna Wojnicka o pierwszym pokoleniu twórców, które zaistniało około 1956 roku, pisze: „... to oni przełamywali schematy stalinowskiego kina, oni często przygotowywali grunt dla kolejnych reżyserów”<sup>3</sup>. A kolejnymi, debiutującymi około 1965 roku (druga fala) byli: Andriej Tarkowski, Andriej Michałkow-Konczałowski, Wasilij Szukszyn, Gleb Panfilow, Larysa Szepitko, Aleksandr Askoldow, Aleksiej German: „Było to pokolenie niezwykle ciekawe; najwybitniejsze – obok awangardy lat dwudziestych – pokolenie w sowieckiej kinematografii. Ci bardzo młodzi wówczas artyści – generacyjnie zbliżeni do pisarzy-*szesztdiesiatników* – nadadzą ton sowieckiemu kinu w latach siedemdziesiątych, właściwie w całej epoce breżniewowskiej, okażą się wtedy autorami

---

<sup>1</sup> R. Jurieniew, *Historia filmu radzieckiego*, tłum. I. Nomańczuk, Warszawa 1977, s. 5.

<sup>2</sup> Tego określenia używa Joanna Wojnicka: J. Wojnicka *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012, s. 10.

<sup>3</sup> J. Wojnicka, *ibidem*, s. 10.

jego największych sukcesów”.<sup>4</sup> Oprócz wymienionych dwóch fal debiutantów aktywni byli także starsi twórcy: Siergiej Jutkiewicz, Grigorij Kozincew, Michaił Kałatozow, Michaił Romm, Josif Chejfic. Kino odwilżowe zaczęło powoli przełamywać pewne bariery, rewidować mity i mimo że odwilżowi twórcy nawiązywali ciągle do przedwojennej radzieckiej tradycji, to zaczęło szukać nowych inspiracji i stawiać nowe pytania.

Na owym odwilżowym tle lat 50. i początku lat 60. XX wieku zaczyna swoją pracę scenarzystki Wiktorii Tokariewa. Dziś znana przede wszystkim z literackiej działalności Tokariewa w pierwszej kolejności marzyła o tym, żeby zostać gwiazdą kina. Kiedy po dwóch zagranych epizodach w filmach nie doceniono jej, a nawet w ogóle nie zauważono, postanowiła zacząć pisać scenariusze, aby móc kreować rzeczywistość, mieć wpływ na losy tworzonych przez siebie bohaterów i sytuacje. Późniejsza rzeczywistość pokazała również, że scenarzysta nie do końca ma władzę nad całym procesem produkcji filmu, zwłaszcza scenarzysta tworzący w Związku Radzieckim. W *Rozdziale pierwszym* niniejszej dysertacji przytoczyliśmy już istotne fakty z życia Tokariewej – zarówno pisarki, jak i autorki scenariuszy filmowych oraz telewizyjnych. Gwoli przypomnienia i podsumowania, Tokariewa ukończyła w 1967 roku Wszechrosyjski Państwowy Instytut Kinematografii im. Siergieja Gierasimowa w Moskwie (ros. WGIK). Jako 26-letnia nauczycielka muzyki, zmęczona pracą i nieodnajdująca przyjemności w uczeniu dzieci, postanowiła zdawać na wydział dla scenarzystów: „Институт кинематографии. Мне кажется: оттуда, из кино, – прямая дорога на афиши, на деньги, на новое пальто”<sup>5</sup> – pisze Tokariewa. Jako znajoma Siergieja Michalkowa otrzymała od niego list polecający i przystąpiła do egzaminów. Rekrutację prowadziła wówczas Katerina Winogradskaja – scenarzystka radziecka i ceniony pedagog WPIK im. Gierasimowa. Tokariewa nie została przyjęta, bo jak sama wspomina, w odczuciu Winogradskiej była młoda, co jednocześnie oznaczało, że jest głupia i brak jej życiowego doświadczenia, poza tym pracowała jako nauczycielka muzyki, a praca inteligencji uważana była przez Winogradską za gorszą od pracy fizycznej, bo nie przynosiła wiedzy o prawdziwym życiu; dodatkowa rekomendacja od Michalkowa (posiadającego opinię kobieciarza) sprawiła, że Winogradskaja nie miała dobrego zdania o młodej dziewczynie.<sup>6</sup> Tokariewa jednak została w końcu przyjęta,

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> В. Токарева, *Мой мастер*, [w:] *Розовые розы*, Москва 2008, с. 69.

<sup>6</sup> Zob.: ibidem, s. 71.

choć dopiero po wielu staraniach mających sprawić, aby jej przyszła pani promotor zobaczyła w niej nieszczęśliwą, potrzebującą pomocy i współczucia osobę. Później obie panie zaprzyjaźniły się. Losy Tokariewej podczas studiów w WPIK również układały się różnie, nie zapowiadała się od początku na dobrą scenarzystkę. Swoje początki literackie i kinematograficzne wspomina raczej jako kwestię przypadków, udanych, szczęśliwych zbiegów okoliczności<sup>7</sup>. Na drugim roku studiów powstało opowiadanie *Dzień bez kłamstwa*, które po publikacji postanowiono sfilmować, nadając mu tytuł *Lekcja literatury*. W tym czasie Tokariewa zajmowała się pracą redaktorską w wytwórni filmowej Mosfilm. Pierwszymi filmami, do których napisała scenariusze były etiudy: *Niezdornie z instrukcją* (*He no instrukcii*) oraz *Trudny przypadek/Numer 60* (*Тяжелый случай/№60*). Obie należały do cyklu filmów krótkometrażowych *Knot* (*Фитиль*<sup>8</sup>). Pierwsza niespełna 2-minutowa etiuda, do której scenariusz napisała Tokariewa, ukazała się w 1964 roku, jej reżyserem był Adam Szejn. Filmik przedstawia scenę w metrze: młody mężczyzna próbuje porozumieć się z kontrolującą bramki w metrze kobietą, aby pozwoliła mu przejść bez biletu. Okazuje się, że technika jest bardziej ludzka niż sami ludzie, ponieważ kontrolerka nie chce pomóc mężczyźnie, który nie kupił biletu, natomiast automatyczne bramki w dziwny sposób same się otwierają i umożliwiają wejście do metra gapowiczowi. Morał jest taki, że różni urzędnicy państwowi i ludzie sprawujący kontrolne funkcje państwowe powinni wykazać się czasami odrobiną człowieczeństwa. Tokariewa wyraża tutaj swój protest przeciwko radzieckiej biurokracji, w której brakuje zwyczajnego ludzkiego odruchu współczucia, zrozumienia i chęci wsparcia. Etiuda ta nakreśla już częściowo drogę, jaką będzie podążać Tokariewa, ponieważ przed naszymi oczami układa się prozaiczna scena, zwyczajna sytuacja człowieka mieszkającego w dużym mieście – borykającego się w tym przypadku z pokonaniem odległości – z chwilą nieprzystającą do rzeczywistości – oto bowiem w tajemniczy sposób bramki się otwierają i gapowicz wbiega do metra.

---

<sup>7</sup> Por.: ibidem, s. 72–106

<sup>8</sup> *Knot* (*Фитиль*) – radziecka, a potem rosyjska satyryczno-humorystyczna kronika filmowa. Filmy ukazujące się w ramach tej kroniki były krótkometrażówkami, mającymi charakter krytyczny z elementami dziennikarskiego śledztwa. Pierwszy film z cyklu *Knot* ukazał się w 1962 roku. Głównym założycielem i redaktorem filmowej kroniki był Siergiej Michałkow. W ciągu 45 lat istnienia kroniki pojawiło się ponad 600 filmików, które weszły na ekrany kin i telewizji. Od 1996 roku głową kroniki był Igor Ugołnikow. Od 1962 roku do 1991 roku kronika ukazywała się w Programie 1. Telewizji ZSRR, a więc z przerwami do 2008 roku *Knot* pokazywany był w programie PTP (później program Rossija). Każdy film trwał około 5 minut. Celem powstania owej kroniki była walka z negatywnymi zjawiskami w życiu kraju – łapówkarstwem, niechlujnością, biurokracją i sprzeniewierzeniem mienia państwowego. W czasach radzieckich kronika filmowa pokazywana była przed każdym seansem w kinie, zamiast reklamy. Ostatni raz *Knot* ukazał się we wrześniu 2008 roku.



Według nas etiuda *Niezdanie z instrukcją* jest zapowiedzią wczesnej literackiej twórczości Tokariewej, niejednokrotnie nasyconej absurdalnością i realizmem groteskowym. Druga etiuda *Trudny przypadek/Numer 60* ukazała się w 1967 roku i jej rozwinięcie również możemy odnaleźć w prozie pisarki, a mianowicie w opowiadaniu *Od ręki nic się nie załatwi* (omówionym w *Rozdziale drugim*). Ponad 2-minutowa etiuda ma charakter komiczno-tragiczny, bowiem opowiada historię mężczyzny, który uważa się za niemądrego człowieka i w związku z tym chce zwolnić się z pracy, natomiast jego zwierzchnicy są innego zdania i nie pozwalają mu porzucić posady. Dramat człowieka przejawia się w niemożności wyjścia z sytuacji. Etiudę wyreżyserował Michaił Grigoriew. Już na podstawie tych dwóch krótkich etiud zauważamy, że obie przestrzenie – literacka i kinematograficzna, w jakich tworzyła Tokariewa, wzajemnie się przenikają. Odnajdujemy tu wspólne konotacje, a w filmach czuć ducha i sposób patrzenia na świat oczami „literackiej Tokariewej”.

Pisarka powiedziała w jednym z wywiadów telewizyjnych nieco żartobliwie, że czasami odnosi wrażenie, że nie jest równorzędną przedstawicielką literatury i kina, a mieści się gdzieś pomiędzy tymi światami.<sup>9</sup> Owo „pomiędzy” powoduje małe zamieszanie w instytucjach odpowiedzialnych za nagradzanie pisarzy i filmowców, ponieważ wszyscy biorą Tokariewą za reprezentantkę tego drugiego świata i w rezultacie otrzymuje ona znikomą liczbę nagród i wyróżnień.

W niniejszym rozdziale podejmujemy próbę przeglądu wszystkich filmów: produkcji kinowych i telewizyjnych, do których scenariusz napisała Wiktoria Tokariewa, a także próbę omówienia większości z nich. Podczas opisu kinematograficznej twórczości Tokariewej stosujemy następujący klucz: *Rozdział piąty* został podzielony na cztery podrozdziały, z których każdy będzie zawierał nieco inny materiał badawczy. Pierwsze trzy podrozdziały będą związane z okresem radzieckim, jako że w tym czasie pisarka napisała najwięcej scenariuszy, a ostatni podrozdział ukaże jej najnowszą twórczość filmową, składającą się z pięciu scenariuszy. *Podrozdział pierwszy* wyodrębniliśmy ze względu na debiutancki scenariusz do filmu *Lekcja literatury* i korzystną wówczas dla Tokariewej sytuację twórczą, w jakiej znalazła się młoda scenarzystka, bowiem – mimo niesprzyjającego czasu historycznego, tj. epoki breżniewowskiego zastoju – znajdując się w odpowiednim środowisku – artystów-

---

<sup>9</sup> *Мама городской ироничной прозы Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>, [data ostatniego dostępu: 10.04.2014].

filmowców, otrzymała niepowtarzalną szansę zaistnienia na radzieckim rynku kinematograficznym. Tokariewa wykorzystała ten moment i lata 70. XX wieku na czele z takimi filmami, jak *Dżentelmeni potyślności* (*Джентльмены удачу*) czy *Mimino* (*Мимино*), przyniosły jej popularność i uznanie. W *Podrozdziale drugim* przedstawimy Tokariewą jako scenarzystkę filmów dla dzieci i młodzieży. zaprezentujemy tutaj filmy, takie jak *Przed egzaminem* (*Перед экзаменом*; na podstawie omawianego już przez nas opowiadania *Instruktor pływania*) oraz *Chodził pies po fortepianie* (*Шла собака по роялю*; dla odmiany – filmu niemającego nic wspólnego z opowiadaniem pod tym samym tytułem). *Podrozdział trzeci* zarysuje działalność Tokariewej jako scenarzystki lat 80. XX wieku wraz z filmem *Gara* (*Шляпа*) oraz filmami krótkometrażowymi: *Kto wejdzie do ostatniego wagonu* (*Кто войдет в последний вагон*) i *Zygzak* (*Зигзаг*). Okres kinematograficzny Tokariewej – począwszy od lat 90. XX wieku aż do ostatniej produkcji na podstawie jej scenariusza z 2006 roku – prześledzimy w *Podrozdziale czwartym* niniejszego rozdziału, pokazując jednocześnie, że mimo wyraźnego odejścia Tokariewej w stronę świata literatury, od czasu do czasu jeszcze próbuje ona przenieść się do świata filmu i zaistnieć na nowo jako scenarzystka, tym razem współpracująca także z reprezentantami nowego kina rosyjskiego.

Poniżej umieszczamy wykaz całej filmografii Wiktorii Tokariewej w porządku chronologicznym: od filmów powstałych najwcześniej do produkcji filmowych ostatnich lat. Skatalogowanie tego rodzaju pomoże nam w usystematyzowaniu dzieł filmowych oraz w uwidocznieniu pewnych tendencji obecnych w kinematograficznej twórczości Tokariewej w poszczególnych okresach.

## Wiktorija Tokariewa – filmografia<sup>10</sup>:

### 1. Role filmowe:

- 1963 – *Sąd nienormalnych* (*Суд сумасшедших*)<sup>11</sup>: epizodyczna rola dziewczyny grającej na fortepianie;

---

<sup>10</sup> Filmografia na podstawie internetowej encyklopedii: Кино-Театр.РУ, [on-line:] <http://www.kino-teatr.ru/kino/screenwriter/ros/27241/works/>, [data ostatniego dostępu: 15.08.2013].

<sup>11</sup> Informacja zaczerpnięta z wywiadu przeprowadził W. Tokariewej: *Виктория Токарева: Человек без комплексов мне неинтересен*, wywiad przeprowadził Д. Быков – 20 stycznia 2003 roku [on-line:] [http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn\\_news994174522.php](http://www.jewish.ru/theme/media/2003/01/prn_news994174522.php), [data ostatniego dostępu: 14.08.2014]. Encyklopedia internetowa Кино-Театр.РУ podaje tytuł *Сумасшедшая*.

- 1971 – *Dżentelmeni pomyślności* (*Джентльмены удачи*): rola kobiety–przechodnia w scenie spotkania Kosego i Miszki.
2. **Uczestnictwo** (jako jednej z osób, z którymi prowadzony jest wywiad lub które udzielają komentarza) **w filmach:**
- 2005 – *Рождение легенды* (film dokumentalny o *Mimino* (*Мимино*));
  - 2007 – *Ничто не вечно... Юрий Нагибин* (film dokumentalny);
  - 2008 – *Неизвестная версия/Невідома версія* (Ukraina, film dokumentalny o *Мężczyznach powodzenia* (*Джентльмены удачи*));
  - 2011 – *Олег Митяев. "Фантазии завтрашнего дня"* (film dokumentalny);
  - 2012 – *Виктория Токарева. Она написала себе роль* (film dokumentalny);
  - 2012 – *Георгий Данелия. Между вымыслом и реальностью* (film dokumentalny);
  - 2012 – *Джентльмены удачи. 40 лет спустя* (film dokumentalny).
3. **Scenariusze:**
- 1) 1964-1967 – **Фитиль** – satyryczna „kronika” filmowa, składająca się z wielu odcinków, z których poniższe dwa przynależą autorstwu Tokariewej:
    - 1964 – *Не по инструкции* (film krótkometrażowy);
    - 1967 – *Тяжелый случай | №60* (film krótkometrażowy);
  - 2) 1968 – *Урок литературы*;
  - 3) 1971 – *Джентльмены удачи*;
  - 4) 1973 – *Совсем пропащий*;
  - 5) 1975 – *Василиса Микулишна* (film animowany);
  - 6) 1975 – *Красный петух плимутрок*;
  - 7) 1976 – *"Сто грамм" для храбрости* (trzy satyryczne nowe filmowe): *Сто грамм для храбрости | История 3-я*;
  - 8) 1977 – *Между небом и землёй* (film–spektakl);
  - 9) 1977 – *Мимино*;
  - 10) 1977 – *На короткой волне*;
  - 11) 1977 – *Перед экзаменом*;
  - 12) 1978 – *Шла собака по роялю*;
  - 13) 1979 – *Дефицит на Мазаева* (film–spektakl);

- 14) 1979 – *Поговори на моем языке* (film krótkometrażowy);
- 15) 1980 – *Глубокие родственники* (film krótkometrażowy);
- 16) 1980 – *Гость* (film krótkometrażowy);
- 17) 1980 – *Зигзаг* (film krótkometrażowy);
- 18) 1981 – *Шляпа*;
- 19) 1983 – *Талисман*;
- 20) 1984 – *Маленькое одолжение*;
- 21) 1985 – *Тайна земли* (film krótkometrażowy);
- 22) 1986 – *Кто войдет в последний вагон*;
- 23) 1986 – *О том, чего не было*;
- 24) 1986 – *Стечение обстоятельств*;
- 25) 1993 – *Ты есть...*;
- 26) 1994 – *Я люблю*;
- 27) 2000 – *Вместо меня*;
- 28) 2001 – *Лавина*;
- 29) 2006 – *Важнее, чем любовь*:
  - *Простая история* – 1-ый фильм;
  - *Единственному, до востребования* – 2-ой фильм;
  - *Важнее, чем любовь* – 3-ий фильм;
  - *Лилии для Лилии* – 4-ый фильм.

#### 4.1. Od *Lekcji literatury* do *Mimino...* – kultowe filmy kina radzieckiego

Debiutanckim pełnometrażowym filmem Tokariewej była *Lekcja literatury* – wyreżyserowana przez Aleksieja Korieniewa – radzieckiego i rosyjskiego reżysera filmowego oraz scenarzystę. Scenariusz do filmu powstał na podstawie pierwszego opowiadania Tokariewej *Dzień bez kłamstwa*. Pracę nad pisaniem scenariusza do filmu pisarka szczegółowo opisuje w swoich wspomnieniach zatytułowanych *Kilka słów o kinie (Немножко о кино)*<sup>12</sup>, z których dowiadujemy się, że drugim scenarzystą *Lekcji literatury* był Gieorgij Danielija – radziecki, rosyjski i gruziński aktor, reżyser filmowy

---

<sup>12</sup> В. Токарева, *Немножко о кино*, [w:] *Розовые розы...*, с. 46–65.

i scenarzystą. Danielija to postać, która nie tylko zapisała się w historii kina radzieckiego i rosyjskiego, ale także w zawodowym i prywatnym życiu pisarki. Gruziński reżyser przyczynił się bowiem do rozwoju kinematograficznej twórczości Tokariewej, miał duży wpływ na kształtowanie się jej osobowości, a wreszcie – stał się także jej niespełnioną miłością, o której pisarka opowiada do dzisiaj w rozmaitych wywiadach.<sup>13</sup>

Spotkanie Tokariewej z Danieliją zaowocowało udanymi filmami, wchodzącymi obecnie w skład klasyki kina radzieckiego, takimi jak *Dżentelmeni pomyślności* czy *Mimino*. Tak jak Siergiej Michałkow był pierwszą osobą, która wyznaczyła kurs rozwoju młodej wówczas nauczycielce muzyki i skierował jej życie na drogę kinematografii, tak Danielija był pierwszym nauczycielem w dziedzinie scenopisarstwa, był dla niej mistrzem, z którym uwielbiała pracować (choć początki nie nastrajały tak optymistycznie<sup>14</sup>), lubiła przebywać w jego domu, gdzie według niej panowała niepowtarzalna, podniosła atmosfera i gościli tam tylko mądrzy i utalentowani ludzie. Tokariewa pisze: „Мы с Доработчиком [Georgij Danielija – J. M.] однаково видим мир. Нам одно и то же нравится. Одно и то же кажется смешным. У нас общий смех. А это так же важно как общие слезы или общие деньги. При этом мой Доработчик сильнее меня, талантливее, сумасшедшее. Я это признавала и подчинялась. (...) Ему нравилось царить, а мне нравилось подчиняться беспрекословно. (...) Доработчик был ПЕРВЫЙ по-настоящему талантливый человек и мне показалось, что над моей головой взошло яркое солнце и осветило всю территорию моей жизни, не оставив ни одного темного уголка”.<sup>15</sup> Mimo że scenariusz do *Lekcji literatury* zawdzięczmy właśnie duetowi: Tokariewa-Danielija, to w napisach końcowych pojawiło się tylko nazwisko Tokariewej.

O ile poprzedzający film utwór *Dzień bez kłamstwa* otrzymał szansę publikacji w lipcu 1964 roku, to już sam obraz filmowy – który wszedł na ekrany kin w 1968 roku – nie miał tak „dobrego” gruntu do zaistnienia w świadomości widzów. Nastąpiła era breżniewowskiego застою w kulturze, przede wszystkim właśnie w dziedzinie kinematografii. Kino – okrzyknięte już przez Lenina najważniejszą ze sztuk – miało swoją szczególną moc oddziaływania na społeczeństwo i Leonid Breżniew również zdawał sobie z tego sprawę. Tokariewa wspomina ten czas następująco: „Фильм снят.

---

<sup>13</sup> Np. wywiad telewizyjny: А. Малкин, *Виктория Токарева. Она написала себе роль*, odcinek 4, [online] [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/34206](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/34206), [data ostatniego dostępu: 16.08.2013].

<sup>14</sup> Zob.: В. Токарева, *Немножко о кино*, [w:] *Розовые розы...*, s. 49.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 50.

И закрыт. Не потому, что плох, а потому, что наступал период душевного застоя. Пришли новые времена. Тихие. Не сажают, не выгоняют. Просто закрывают фильмы, останавливают книги, рассыпают набор. (...) Но никто нас не вызвал. Ничего не говорил. (...) Тихо так... Тактично. Подло.”<sup>16</sup> Słowa Tokariewej – przedstawicielki „szestidiesiatników”<sup>17</sup> także w dziedzinie kina radzieckiego – potwierdzają fakt pewnej naiwności i nieświadomości owych młodych twórców wkraczających w świat kultury radzieckiej. Wojnicka tak podsumowuje okres chwilowego rozluźnienia kontroli nad twórcami: „Specyfiką odwilży był konglomerat starych bolszewickich haseł i postulatów unowocześniania kraju. Związek Sowiecki miał status światowego mocarstwa, jego mieszkańcom zaaplikowano wiarę, że również ich życie stanie się bardziej światowe. (...) Pokolenie *szestidiesiatników* wierzyło w socjalizm z ludzką twarzą, wierzyło w możliwość naprawy systemu. Było to pokolenie urodzone i wychowane w państwie komunistycznym, nieznające innego świata. Kiedy uchylła się żelazna kurtyna, młodzi ludzie najszybciej przyjmowali zagraniczne nowinki. (...) Przestrzeń kultury była więc mieszanką quasi-kosmopolityzmu i tradycyjnej propagandy. Była to propaganda sukcesu, która politycznie załamała się w 1968 roku. Dla wielu młodych ludzi był to koniec mrzonek o socjalizmie z ludzką twarzą. Inni zachowali jeszcze takie złudzenia”.<sup>18</sup> Wydaje się, że Tokariewa również należała do tych, którzy jeszcze mieli złudzenia. Świadczy o tym okres w życiu pisarki, kiedy po zdjęciu *Lekcji literatury* z ekranów, długo próbowała odnaleźć swoją twórczą drogę. Zaczęła pracować w telewizji jako scenarzystka w programie, do którego zapraszano różnych znanych ludzi, mających swój wkład w budowę systemu i społeczeństwa socjalistycznego. Tokariewa szybko zorientowała się, że goście owego programu telewizyjnego nie są w jej odczuciu znakomitościami i zwolniła się z pracy, podejmowała kolejne próby literackie, mające na celu publikację jej opowiadań, ale przeżywała wówczas trudny czas w swoim życiu (koniec lat 60. XX wieku): poszukiwała wewnętrznej harmonii, spełnienia, była pełna obaw i dylematów życiowych – natury prywatnej i zawodowej.

Odnośnie *Lekcji literatury*, to rolę młodego nauczyciela, nie lubiącego swojej pracy i pragnącego odmiany w życiu – który zgodnie z treścią omawianego już przez nas opowiadania Tokariewej – pewnego dnia postanawia mówić prawdę, zagrał

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>17</sup> Zob. szczegółowe informacje o pokoleniu „szestidiesiatników”: *Rozdział drugi* niniejszej pracy.

<sup>18</sup> J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu...*, s. 70.

Jewgienij Stieblow – aktor znany z *Chodząc po Moskwie (Я шагаю по Москве)* – filmu bardzo popularnego w Związku Radzieckim. W obrazie filmowym zostały podjęte problemy, które szczegółowo omówiliśmy już w *Rozdziale drugim (Podrozdział 2.2.)* niniejszej pracy przy okazji analizy i interpretacji utworu *Dzień bez kłamstwa*. Powtórzymy zatem tylko główne tematy, będące najważniejszą częścią opowiadania, scenariusza, a na koniec – filmu. Są to: problem mówienia prawdy i życia w prawdzie oraz dla przeciwwagi – życie społeczeństwa radzieckiego we wszechogarniającym kłamstwie, dwojmyślenie, sytuacja szkolnictwa radzieckiego. Chcielibyśmy w tym miejscu dodać jeszcze jedną ważną rzecz, a mianowicie: odwaga głównego bohatera filmu skłania go do odmiany życia poprzez spojrzenie w głąb siebie i podjęcie decyzji o mówieniu prawdy – zarówno w sprawach ważnych i „odświętnych”, jak i błahych i „na co dzień”. Skoro nauczyciel literatury postanawia mówić prawdę jednego dnia, to nasuwa się pytanie, co robi w pozostałe dni w roku? I owo pytanie wydało się mieć oczywistą odpowiedź dla władzy radzieckiej, która zakazała wyświetlania filmu na ekranach radzieckich kin właśnie z powodu nieodpowiednich treści zawartych w scenariuszu. Ta z pozoru niewinna historia i w gruncie rzeczy przeciętny obraz filmowy końca lat 60. XX wieku poruszała zbyt drażniące władzę i niebezpieczne tematy. Nauczyciel – reprezentant radzieckiego systemu oświaty – jednego dnia w roku, nawet jeśli tylko dla żartu, mówi prawdę, a zatem w pozostałe ponad trzysta dni w roku kłamie. Władza nie mogła pozwolić na to, aby pokazywano film obnażający prawdę o szkolnictwie radzieckim, o życiu społeczeństwa radzieckiego w zakłamaniu, o omamianiu ludzi przez system i o propagowaniu wśród dzieci i młodzieży treści ideologicznych. Nauczyciel, dla którego dzieci nie mają szacunku, nie był odpowiednim bohaterem dla kina niosącego zgoła inne założenia. Bohater wprawdzie przechodzi pewną metamorfozę, jednak zupełnie nie na miarę pozytywnego bohatera socrealizmu. Życie zgodnie z własnymi zasadami i własnym sumieniem, ukazywało niepożądany wówczas wydźwięk: „w zgodzie z sobą” oznaczało przeciwko państwu, władzy i narzuconym normom społecznym, a więc nagle opowiadanie Tokariewej, które wcześniej wywołało zainteresowanie w świecie literatury, przerodziło się w „niewygodną dla władzy” produkcję filmową. Film wyreżyserowany przez Korieniewa był według nas zbyt mało dynamiczny i zajmujący, aby mógł porwać dużą widownię i być manifestem skłaniającym do społecznych przemian, zabieg „komisarzy od kultury” miał raczej charakter sztucznego podtrzymywania cenzury. Tokariewa nie była groźna dla władzy, skoro nie kazano jej się wytłumaczyć ze swojej pracy. Scenariusze do

filmów niosły różne zagrożenia dla systemu, począwszy od 1966 roku z ekranów zdejmowano wiele filmów<sup>19</sup>. Zatem sytuacja *Lekcji literatury* nie była niczym nietypowym w tym czasie. Powstawały o wiele ważniejsze, ciekawsze scenariusze, będące zapowiedzią lepszych filmów i także im nie dano możliwości zaistnienia.

Tokariewa nie była zadowolona ze współpracy z reżyserem, którego uważała za najgorszego z ówczesnych reżyserów, ani z efektu końcowego owego przedsięwzięcia. Najważniejszym jednak w pracy nad *Lekcją literatury* wydaje się być właśnie nawiązanie przez pisarkę serdecznych stosunków z Danieliją. Biorąc pod uwagę debiutancki utwór Tokariewej i obraz filmowy, który powstał na bazie tej historii i stanowi pewnego rodzaju ilustrację opowiadania, odnosimy wrażenie, że *Dzień bez kłamstwa* był utworem głębszym, przynoszącym inne zakończenie, skłaniającym czytelnika do refleksji nad własnym życiem, natomiast sam film nacechowany jest lekkością i komicznością sytuacji związaną z mówieniem prawdy przez bohatera.

Po trudnych początkach młodej scenarzystki i jej pierwszych mało optymistycznych doświadczeniach związanych z zakazem dystrybucji filmu los uśmiechnął się do niej kolejny raz, gdy do współpracy nad swoim nowym filmem zaprosił ją ponownie Danielija. Reżyser tak wspomina początki pracy nad najważniejszym według nas filmem w twórczości kinematograficznej Tokariewej – *Dżentelmenami pomyślności*: „[...] [Я] предложил Токаревой написать для Шурика [Серого] сценарий. Она согласилась, я познакомил ее с Серым. Токарева предложила экранизировать свой рассказ «Зануда». Но я возразил: по нему трудно сделать сценарий, который понравился бы наверху, и предложил им сюжет, который когда-то оговаривал с Валентином Ежовым: человек заставляет работать жуликов, убеждая их, что они не работают, а воруют. Серый и Токарева сказали, что подумают.»<sup>20</sup> Zabawna historia o wątku kryminalnym rzeczywiście stała się centralnym punktem scenariusza *Dżentelmenów pomyślności*. Film wyreżyserował Aleksandr Sieryj w 1971 roku, jednak to Danielija był dyrektorem artystycznym produkcji: „(...) мне позвонил знакомый из Министерства обороны и попросил дать почитать сценарий. (...) На «Джентльменах удачи» я был худруком, — это было обязательное условие начальства. Но режиссером фильма

---

<sup>19</sup> Por. J. Wojnicka, *ibidem*, s. 251.

<sup>20</sup> Г. Данелия, *Безбилетный пассажир: „байки“ кинорежиссера*, [on-line:] <http://russiancinema.ru/films/film1721/>, [data ostatniego dostępu: 28.09.2013]. Nawiasy kwadratowe znajdujące się wewnątrz cytatu pochodzą z oryginalnego źródła.



«Джентльмены удачи» был Александр Иванович Серый. И только он».<sup>21</sup> Kierownictwo nad filmem objął Danielija powodowany chęcią pomocy koledze ze studiów (Sieryj miał za sobą więzienną przeszłość<sup>22</sup> i kierownictwo Mosfilmu nie chciało powierzyć mu tak poważnego zadania jak wyreżyserowanie filmu).

Akcja filmu *Dżentelmeni pomyślności* rozgrywa się w Środkowej Azji, gdzie ekipa archeologiczna pod kierownictwem profesora Malcewa odnajduje złoty hełm Aleksandra Macedońskiego. Hełm ten zostaje skradziony przez trzech przestępców na czele z bandytą o pseudonimie Docent. Przypadek sprawia, że kierownik moskiewskiego przedszkola – Jewgienij Iwanowicz Troszkin, uderzająco podobno do kryminalisty Docenta, zostaje wciągnięty w milicyjną intrygę mającą doprowadzić do odnalezienia zaginionego hełmu. Mamy tu do czynienia z obrazem filmowym inteligenta radzieckiego zamienionego w zeka.<sup>23</sup> Cała historia jest przezabawną metamorfozą miłego, dobrego człowieka w zwyrodniałego bandytę, którego Troszkin musi odegrać na potrzeby śledztwa. Trójka przestępców: Kosoj, Chmyr oraz Wasilij Alibabajewicz, z którymi przychodzi obcować Troszkinowi, wzbudzają w nim ojcowskie uczucia, a jako doświadczony pedagog zaczyna ich wychowywać, a nawet – jak się okazuje później – resocjalizować. Zbigniew St. Iwański zaznacza, że w procesie resocjalizacji bardzo ważny jest stosunek do drugiego człowieka, wyrażony szacunkiem i chęcią niesienia pomocy.<sup>24</sup> Troszkin traktuje owych przestępców jak dzieci, które trzeba stale upominać, tłumaczyć im, jak należy się zachowywać, trzeba ich nakarmić i przypilnować. Stara się im pomóc odnaleźć w pozawięziennej rzeczywistości i czyni to wszystko z dużą życzliwością. Oprócz zadania, które wyznaczyła Troszkinowi milicja, bierze on także na siebie dodatkową rolę – próbuje obudzić sumienie w owej trójce złodziei-recydywistów. Staje się ich wychowawcą. Lesław Pytka, analizując problem kary, tolerancji i dobroczynności na plan pierwszy wysuwa charyzmatyczność jako tę cechę charakteru, która mogłaby pomóc pedagogowi odnieść sukces wychowawczy: „Nauczyciel charyzmatyczny porywa ucznia swym wewnętrznym blaskiem, intelektem, czarem emocjonalnym, stwarza sytuacje, w których uczeń staje się samodzielny

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Aleksandr Sieryj w honorowym pojedynku o dziewczynę, która później została jego małżonką, doprowadził do kalectwa młodego architekta, dostał za to wyrok pięciu lat kolonii karnej. Zob. Г. Даниеля, *Безбилетный пассажир: „байки“ кинорежиссера*, [on-line:] <http://russiancinema.ru/films/film1721/>, [data ostatniego dostępu: 28.09.2013].

<sup>23</sup> O radzieckiej inteligencji w obrazach filmowych zob. więcej: Ю. Михеева, *Несерьёзное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х*, [w:] А. Шемякин, Ю. Михеева, *После оттепели: кинематограф 1970-х*, Москва 2009, с. 291.

<sup>24</sup> Z. S. Iwański, *Wartości w procesie resocjalizacji osób skazanych*, Toruń–Warszawa 2006, s. 47.

podmiotem poznającym i przeżywającym olśnienia intelektualne i emocjonalne”.<sup>25</sup> Troszkin, mimo dostrzegalnego w pierwszej kolejności spokojnego i ugodowego usposobienia, niewątpliwie potrafi być też człowiekiem charyzmatycznym. Przybierając pozę bandyty i naśladując jego zachowania w najdrobniejszych szczegółach, stwarza sytuacje prowokujące trójkę przestępców do przemyślenia swojego życia i postępowania, do zastanowienia się nad swoim życiem rodzinnym, do naprawienia błędów przeszłości. Dzięki wewnętrznej charyzmie wywiera wpływ na zachowanie innych, a oni ulegają mu bez konieczności stosowania wobec nich przymusu. Scena na daczcy u profesora Malcewa pokazuje, że trzej recydywiści tęsknią za normalnym życiem. Komiczne jest odwrócenie ról w jednej z ostatnich scen filmu, ponieważ następuje nagła przemiana Kosego, Chmyra i Alibabajewicza, którzy poczciwego Troszkina uznają za zwyrodniałego bandytę i potwora, a sami przeobrażają się w prawych obywateli, zwyczajnych mieszkańców Związku Radzieckiego, postanawiających dobrowolnie oddać się w ręce wymiaru sprawiedliwości. Aleksandra Szymanowska podkreśla fakt, że więzienie jest miejscem, które niszczy człowieka fizycznie i psychicznie. Zauważa także: „Mimo „zadomowienia” w więzieniu, skazani dochodzą do wniosku, że zmarnowali życie, że zmarnowali możliwość założenia szczęśliwej rodziny, że narazili na cierpienie swych najbliższych. Po wielu latach spędzonych w więzieniu okazuje się, że nie warto było tak żyć, ale czasu cofnąć już nie można”.<sup>26</sup> Tak dzieje się także w przypadku „czarnych bohaterów” *Dżentelmenów sukcesu*. Zakończenie filmu daje jednak nadzieję na to, że w ich życiu coś zmieni się na lepsze i że podejmą próby rekonstrukcji rzeczywistości dokoła siebie, ale i w sobie. Troszkin zaś, mimo że osobiście nie doprowadził do znalezienia hełmu Aleksandra Macedońskiego, to wykonał o wiele cięższą pracę – zresocjalizował więźniów.

Należy także podkreślić, że system penitencjarny w Związku Radzieckim wpływał przez całe dziesięciolecia na los milionów ludzi, odbierał więźniom możliwość normalnego życia, ale niszczył również życie rodzin osadzonych. Rozpadały się więzi rodzinne, a dzieci często wychowywały się w sierocińcach, wkraczając w niedługim czasie na drogę prowadzącą do świata zorganizowanej przestępczości.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> L. Pytka, *Charyzma i charyzmatyczność wychowawcy a problem kary, tolerancji i dobroczynności*, [w:] *Wiedza – doświadczenie – praktyka. Interdyscyplinarne spojrzenie na problemy społeczne*, pod red. M. Marczak, B. Pastwy-Wojciechowskiej, M. Błażek, Kraków 2010, s. 180.

<sup>26</sup> A. Szymanowska, *Czy resocjalizacja w więzieniu jest możliwa?*, [w:] *Wiedza – doświadczenie – praktyka. Interdyscyplinarne spojrzenie na problemy społeczne*, pod red. M. Marczak, B. Pastwy-Wojciechowskiej, M. Błażek, Kraków 2010, s. 214.

<sup>27</sup> Por. A. Applebaum, *Gulag*, tłum. J. Urbański, Warszawa 2011, s. 531.

*Dżentelmeni pomyślności* to film bazujący po trosze na wątku z biografii samego reżysera. Słyszymy tu nie tylko typowy dla środowiska przestępczego żargon, ale ukazany zostaje również, a może przede wszystkim, tragikomiczny moment w życiu człowieka, który z powodu przypadku znajduje się w miejscu, w którym nie chciałby się znaleźć. Dotyczy to zarówno Troszkina, tęskniącego za swoimi wychowankami w przedszkolu i pragnącego jak najszybciej do nich wrócić, jak i trójki bandytów, których życie potoczyło się w taki sposób, że znaleźli się w więzieniu. Film ponadto opiera się na modelu agenta Jamesa Bonda, który – dla dobra sprawy – wchodzi w grupę kryminalistów i próbuje stać się jednym z nich. Motywów tego rodzaju istniało w historii kina światowego sporo, jednak tutaj okazuje się, że „agent 007” jest zupełnym amatorem, któremu przyszło zmierzyć się z dotąd nieznaną mu rzeczywistością.

Sama milicja odniosła się do scenariusza przyszłego filmu pozytywnie. Ze względu jednak na obecny w nim żargon więzienny („канай отсюда”, „пасть порву, моргалы выколю”)<sup>28</sup> ostateczną decyzję odnośnie pokazów kinowych podjął Breżniew. Natalia Maria Ruman pisze: „Sposobem radzenia sobie z sytuacją izolacji jest nabywanie przez skazanych różnorodnych technik przystosowania więziennego, ich udział w tzw. „drugim życiu”, tj. grypszerze lub innych przejawach podkultury”.<sup>29</sup> Ówczesny przywódca Związku Radzieckiego prawdopodobnie był zaniepokojony, że owa „podkultura” wpłynie negatywnie na społeczeństwo, jednak pojawiające się w filmie terminy, które zaliczyć możemy do slangu więźniów, Breżniew uznał za powszechnie znane, w związku z tym nieszkodliwe, i zgodził się na projekcję. *Dżentelmeni pomyślności* odnieśli olbrzymi sukces, niektóre sceny i frazy z filmu stały się kultowymi. Premiera odbyła się w moskiewskim kinoteatrze Rosja (Россия) 13 grudnia 1971 roku. Sukcesu można było spodziewać się już wcześniej: „Мы писали комедию. И я впервые дал себе волю — вставлял в сценарий проверенные репризы, — те, что всегда вызывают смех: двойники, переодевание мужчин в женское платье и т. д. И потом сценарий «Джентльменов удачи» расходился как бестселлер (кстати, во многом и благодаря Виктории Токаревой — так она лихо его записала). Напечатали восемьдесят экземпляров на «Мосфильме» для актеров, а через день уже нет ни одного — все растащили. Еще напечатали — опять

---

<sup>28</sup> 35 лет назад вышли „Джентльмены удачи”, [on-line:] [http://www.newsru.com/cinema/14feb2006/film\\_2.html](http://www.newsru.com/cinema/14feb2006/film_2.html), [data ostatniego dostępu 20.04.2014].

<sup>29</sup> N. M. Ruman, „Katharsis” kary. *Wybrane obszary problematyki penitencjarnej*, pod red. N. M. Ruman, Kraków 2013, s. 90.

растащили”.<sup>30</sup> W 1972 roku film obejrzało ponad 65 milionów widzów i *Dżentelmeni pomyślności* stali się liderem kinowej oglądalności w tymże właśnie roku. Do dzisiaj film wygrywa w wielu rankingach na najlepsze radzieckie komedie. Tytułowi „dżentelmeni pomyślności” – złodzieje niepozbawieni szczęścia, przeistaczający się w prostych ludzi radzieckich bez kryminalnych nawyków – na trwałe zapisali się w pamięci wielu milionów Rosjan, a Tokariewa stała się od tej pory jedną z najbardziej pożądanych scenarzystek w świecie kina radzieckiego.

Kolejny scenariusz Tokariewa napisała do filmu składającego się z trzech satyrycznych nowel o tematyce antyalkoholowej zatytułowanych *Sto gramów na odwagę*. Te trzy krótkometrażowe filmy poprzedzone są animowanym filmikiem o osie, który boi się przejść przez most, więc jego właściciel daje mu alkohol, aby zwierzę nabrało odwagi. Osioł i chłop piją wspólnie, podjeżdżają pod górę i nagle, będąc już zupełnie pijani, spadają z góry i lecą w przepaść. Ta początkowa animacja wyznacza już temat całemu filmowi, a pijany osioł i jego właściciel symbolizują poważny problem narodu radzieckiego – związany z szeroko rozpowszechnionym pijaństwem i alkoholizmem, z głupotą społeczną, zatracaniem człowieczeństwa i degradacją. Nowele te przypominają ponadto radzieckie agitki powstające po 1917 roku.<sup>31</sup>

Scenariusz do pierwszej noweli *Jaka beczelność* (*Какая наглость*) – historii przypadkowego spotkania mężczyzny (zmierzającego do pracy) z pijanym człowiekiem – napisał Grigorij Gorin. Drugą nowelę – *Zgodnie z prawem gościnności* (*По законам гостеприимства*) – traktującą o przyjeździe do pewnej moskiewskiej rodziny gościa z Gruzji, który nazajutrz ma bronić swojej pracy doktorskiej – napisał Nikołaj Puszkow, a trzecią, zatytułowaną *Sto gramów na odwagę* (*100 грамм для храбрости*), napisała Wiktoria Tokariewa. Wszystkie trzy nowele wzajemnie się uzupełniają, stanowią spójną całość, mogłyby istnieć jako osobne krótkometrażowe filmy, ale razem tworzą ciekawą, choć zatrważającą swoim wydźwiękiem triadę. Tokariewa napisała sentymentalną historię, w typowym dla siebie stylu z tych lat – spokojną, nieco liryczną opowieść. Scenarzystka nakreśliła sylwetki dwojga ludzi – mężczyzny i kobiety, którzy poszukują miłości, bliskości. Mieszkają obok siebie i od jakiegoś czasu wiedzą o swoim istnieniu, obserwują się wzajemnie. Mężczyzna zdobywa się na odwagę i umawia się z kobietą

---

<sup>30</sup> Г. Данелия, *Безбилетный пассажир: „байки“ кинорежиссера*, [on-line:] <http://russiancinema.ru/films/film1721/>, [data ostatniego dostępu: 28.09.2013].

<sup>31</sup> *Agitki* – krótkie filmy propagandowe, trwające zwykle około 30 minut, wyświetlano je w tradycyjnych kinach, ale także w specjalnych pociągach agitacyjnych jeżdżących po kraju. Zob. np.: R. Pipes, *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2010, s. 330–331.

telefonicznie, jednak z powodu nieśmiałości charakteru droga do mieszkania wybranki jego serca zamienia się w drogę stopniowego wpadania w coraz większy stan upojenia alkoholowego. Tytułowe „sto gramów” na odwagę, które wypija, powoduje zaprzepaszczenie szansy na piękną miłość. Postawa bohatera potwierdza powszechne przekonanie – nie tylko społeczeństwa radzieckiego – że różnego rodzaju napoje alkoholowe: „dodają „ochoty do życia”, maksymalizują odporność na stres i ułatwiają kontakty społeczne”.<sup>32</sup>

Problem alkoholizmu pojawia się niejednokrotnie w utworach Tokariewej – zwłaszcza w tych z lat 90., gdzie przenoszony jest często na plan pierwszy, w odróżnieniu od utworów wcześniejszych, w których pijaństwo w Związku Radzieckim pozostaje w tle. O umiłowaniu przez naród rosyjski napojów alkoholowych pisze między innymi Ała Siergiejew<sup>33</sup>, która uważa, że miłość do spożywania alkoholi jest ogólnie znana i ma podłoże w rosyjskiej tradycji, jednak autorka podważa potoczny pogląd o Rosjanach jako o ludziach nadużywających alkoholu lub pijakach. Konsumpcja wysokoprocentowych trunków związana jest – według Siergiejewej – z wzajemnymi stosunkami pomiędzy ludźmi w chwilach spotkań towarzyskich i ma głębszy sens niż pozornie może wydawać się Europejczykom. Podkreśla ona także szczególną atmosferę rosyjskiego biesiadowania (застолья) – nastrój jedności, braterstwa i wzajemnej radości. Siergiejewka nie zgadza się także z poglądem jakoby wpadanie Rosjan w alkoholizm miało być ucieczką od rzeczywistości.<sup>34</sup> W historii literatury rosyjskiej jednak znamy taką ucieczkę – od komunistycznej rzeczywistości, którą przedstawił w swojej powieści *Moskwa–Pietuszki* Wieniedikt Jerofiejew. „Zasługą Wieniczki [bohatera powieści *Moskwa–Pietuszki*- J. M.] było pokazanie pijaństwa jako oporu przeciwko komunizmowi. Powieść nadal jest ikoną kontrkultury, chociaż dzisiaj nie ma dawnej odkrywczosci. Raczej zachęca do płynięcia z prądem. Zawiera przesłanie, że najtrzeźwiejszym człowiekiem w Rosji jest ten wiecznie pijany, tylko on żyje tak, jak należy. Z takim nastawieniem nie da się zmodernizować Rosji”<sup>35</sup> – mówi z kolei Wiktor Jerofiejew. Andrzej Drawicz – w kontekście powieści

---

<sup>32</sup> M. Ciosek, *Alkohol i etapy procesu uzależnienia*, [w:] *Wiedza – doświadczenie – praktyka...*, s. 75.

<sup>33</sup> Zob. A. Сергеева, <<Веселие Руси есть питуи, не можем без того быти>>, [в:] *Русские стереотипы повседния, традиции, ментальност*, Москва 2005, с. 68–73.

<sup>34</sup> Por. ibidem.

<sup>35</sup> *Ranking rosyjskich pisarzy według Wiktora Jerofiejewa*, [on-line:] [http://wyborcza.pl/1,75475,10045741,Ranking\\_rosyjskich\\_pisarzy\\_wedlug\\_Wiktora\\_Jerofiejewa.html#ixzz3C0Tg5tBF](http://wyborcza.pl/1,75475,10045741,Ranking_rosyjskich_pisarzy_wedlug_Wiktora_Jerofiejewa.html#ixzz3C0Tg5tBF), [data ostatniego dostępu: 5.09.2014].

Jerofiejewa – dodaje: „Alkoholizm jest czarną dziurą ziemi rosyjskiej; gdy się do niej zagłąda, kręci się w głowie”.<sup>36</sup>

Film *Sto gramów na odwagę* mógłby świetnie posłużyć za przykład radzieckiej kampanii antyalkoholowej, miał bowiem wywołać w społeczeństwie radzieckim refleksję dotyczącą ubocznych skutków powszechnego wówczas pijaństwa. Było to także pewnego rodzaju ostrzeżenie i ukazanie możliwych, negatywnych wariantów życia. Gdy czytamy wspomnienia Tokariewej z lat 60. i 70. XX wieku, to zauważamy, że problem alkoholizmu w Związku Radzieckim był bardzo poważny (nadal takim zresztą pozostaje – już we współczesnej Rosji). Pisarka portretuje wokół siebie osoby – znane postaci kina, telewizji, literatury, teatru, które bezustannie wpadają w kolejne „alkoholowe zapoje”.<sup>37</sup>

Powracając do filmu *Sto gramów na odwagę*, stwierdzamy, że alkohol w zdecydowanej większości spotkań towarzyskich staje się głównym bohaterem, bez alkoholu nie ma zabawy, rozmowy, jeśli się nie pije, to oznacza, że nie szanuje się gospodarzy lub tego, za kogo wznoszony jest toast: „Стол с гостями не обходится без тостов”.<sup>38</sup> Tradycja wznoszenia rosyjskich toastów pochodzi z Gruzji i na stałe wpisała się w rzeczywistość „застолья”. Otoczenie społeczne niejednokrotnie zatem sprzyja sięganiu po alkohol i nie potępia stosowania używek, co stwierdza Mieczysław Ciosek podczas rozpatrywania problemu alkoholizmu.<sup>39</sup>

W jednej z nowel występuje nawet mężczyzna, który zawodowo zajmuje się wznoszeniem toastów i można go wynająć na różnego rodzaju imprezy po to, aby upijał gości.<sup>40</sup> Widzimy wyolbrzymione nieco wznoszenie toastów w nieskończoność, picie nie przy okazji, ale – przede wszystkim – picie bez opamiętania i na umór, kiedy przestaje się liczyć dla nas wszystko – nawet to, na co pracowaliśmy całe życie. Ponadto alkohol zmienia człowieka na tyle, że przestaje on być sobą. Tytułowe „sto gramów” ma sprawiać, że bohaterowie będą odważniejsi, to pewnego rodzaju stereotyp – funkcjonujący nie tylko w społeczeństwie radzieckim – że wypicie kieliszka wódki nie zaszkodzi, a wręcz pomoże. Pokazane są także inne absurdy radzieckie, na przykład

---

<sup>36</sup> A. Drawicz, *Do Pietuszek bilet bezpowrotny. O wielkim dziele Wienedikta Jerofiejewa*, [w:] *Spór o Rosję*, Warszawa 1992, s. 261.

<sup>37</sup> Pijaństwo – które nieuchronnie prowadziło do alkoholizmu – jako zjawisko istniejące w Rosji od zawsze, ale także jako zjawisko charakterystyczne dla pokolenia „szestidiesiatników” opisują autorzy książki *60-е. Мир советского человека*. Zob.: П. Вайль, А. Генис, *60-е. Мир советского человека*, Москва 2013, s. 43–44.

<sup>38</sup> А. Сергеева, <<Веселые Пуси...>>..., c. 71.

<sup>39</sup> М. Цошек, *Алкоголь и этапы процесса...*, s. 75.

<sup>40</sup> Zob. więcej: А. Сергеева, <<Веселые Пуси...>>..., c. 71.

to, że nie można było się napić w restauracji kieliszka wódki, trzeba było od razu kupić całą butelkę, co na pewno nie przyczyniało się do abstynencji społecznej. Narzucone odgórnie restrykcje władz same zachęcały do sięgania po alkohol. Film *Sto gramów na odwagę* to obraz rozpadu rodziny i więzi między ludźmi w ogólnym tego słowa znaczeniu, wreszcie – to wskazanie przyczyny braku realizacji swoich aspiracji rodzinnych i zawodowych. Nowela napisana przez Tokariewą ukazuje właśnie taki rodzaj niezrealizowania, ponieważ serdeczny, pragnący miłości mężczyzna już nigdy nie zrealizuje swojego marzenia o życiu z miłą, subtelną kobietą, która poznała jego drugie, gorsze i całkiem możliwe, że zupełnie przypadkowe i nieprawdziwe oblicze.

Trzy nowele, składające się na jeden tytuł *Sto gramów na odwagę*, spletają ze sobą losy wszystkich bohaterów, którzy finalnie spotykają się w jednej izbie wytrzeźwień. Film ten – powstały w 1976 roku – uczestniczył w części konkursowej Festiwalu Filmowego w Wenecji w 2005 roku.

Ostatnim filmem, któremu poświęcamy miejsce w tej części pracy jest *Mimino* w reżyserii Gieorgija Danielji. W kinie radzieckim lat 70. XX wieku pojawiały się motywy związane z poszukiwaniem własnych korzeni, z powrotem do ojczyzny, z naturalną więzią człowieka z rodzinną ziemią i taki właśnie motyw wykorzystwała trójka scenarzystów *Mimino* – filmu z 1977 roku. Scenarzystami byli: Rezo Garbiadze, W. Tokariewa i G. Danielija. Ten ostatni zajął się pisaniem scen dotyczących Gruzji, natomiast pozostała dwójka opisywała akcję rozgrywającą się w Moskwie i zachodnim Berlinie. Niektórzy krytycy filmowi nazywają ten rodzaj filmu „filmem-bajką”<sup>41</sup> i rzeczywiście oprócz bajkowych gruzińskich krajobrazów inspiracją dla scenariusza była podobno bajka – zasłyszana przez Danieliję – o uwięzionym przez ludzi sokole, któremu udało się uciec do swojego stada, ale w kajdanach i z dzwonkami. Sokół ten został odrzucony przez inne ptaki i bezustannie był przez nie szykanowany, jednak mimo to pozostał wśród nieprzyjaznych jemu sokołów, ponieważ nie chciał opuszczać swojej prawdziwej ojczyzny. Bajkowa geneza *Mimino* nabiera realnych kształtów w konfrontacji głównego bohatera z dwiema różnymi przestrzeniami: wsią i miastem, a także w rozbieżnościach pomiędzy dającym się okiełznać mikrokosmosem a wielkim nieznanym i nieprzyjaznym światem radzieckiej stolicy.

---

<sup>41</sup> Ю. Хомякова, *Книжное кино. Экранизации литературных произведений*, [В:] *После оттепели...*, с. 132. Autorka używa określenia „filmy-bajki” („фильмы-сказки”) do nazwania filmów skierowanych nie całkiem do dzieci, ponieważ wykorzystane w nich były takie treści i dialogi, których ukryty sens mógł zrozumieć tylko dorosły widz.

„Mimino” to po gruzińsku właśnie sokół – takie przezwisko ma główny bohater filmu. Waliko – prawdziwe imię głównego bohatera – jest prowincjonalnym pilotem starego i wysłużonego helikoptera. Za sprawą przypadkowego spotkania z kolegą z dawnych lat, będącego pilotem międzynarodowych linii lotniczych, oraz poznania pięknej stewardessy u Walika pojawia się marzenie zostania pilotem dużych linii lotniczych. Pragnienie Walika jest na tyle silne, że postanawia porzucić rodziną Gruzję. Będąc już w Moskwie, próbuje umówić się ze stewardessą, która zrobiła na nim ogromne wrażenie. W hotelu, w którym przebywa, Waliko zaprzyjaźnia się z Rubieniem Chaczikjanom z Dylizanu i razem z nim przemierzając Moskwę, znajduje się w różnych komicznych, bądź też tragicznych (rozprawa sądowa) sytuacjach. Kiedy Waliko traci nadzieję na spełnienie swojego marzenia, na jego drodze pojawia się weteran wojenny i bardzo wpływowy człowiek – Iwan Wołochow – który, myląc go z synem swojego dawnego kolegi, załatwia mu po znajomości pracę w „wielkim lotnictwie”. Mimo realizacji wyśnionych planów Waliko nie czuje się szczęśliwy, nie potrafi odnaleźć się w wielkomiejskim świecie i postanawia wrócić do swojej małej ojczyzny, do starej, mniej prestiżowej pracy i do bliskich mu ludzi. Przypomnijmy, że motyw powrotu do „małej ojczyzny” wykorzystywany był też w twórczości pisarzy z nurtu rosyjskiej prozy wiejskiej. Twórcy ci stawiali we wzajemnej opozycji postawy indywidualizmu z przywiązaniem do korzeni. Według nich indywidualizm pozbawiał ludzi tradycji rodzinnej i ludowej. Aleksander Wawrzyńczak, charakteryzując jednego z bohaterów (*Ludzka rzecz* Wasilija Biełowa), który uległ chwilowej fascynacji miejskim stylem życia i pozorną wolnością, pisze: „Ratunek znajduje on w powrocie do korzeni, do ziemi, do swojej „małej ojczyzny” – domu, dzieci, pracy i przyrody. (...) ... życie staje się znów „zwykłą rzeczą”.<sup>42</sup>

Według słów Wachtanga Kikabidzego, odtwórcy głównej roli w filmie, Danielji „удалось выразить мысль о незыблемой связи человека с землёй, на которой он вырос, о корнях, без которых ему невозможно жить”.<sup>43</sup> Krytycy filmowi – Neja Zorkaja i Andriej Zorkin określają *Mimino* jako „фильм, размышляющий о месте человека в жизни, о родной ему земле, о суетном и прочном, основательном”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> A. Wawrzyńczak, *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu „wiejskiego”*. Wasilij Biełow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin, Kraków 2005, s. 67.

<sup>43</sup> В. Кикабидзе, *Подлинная школа/Георгий Данелия*. Сборник, „Искусство” 1982, с. 102–138.

<sup>44</sup> Н. Зоркая, А. Зоркий, *Заметки о режиссёре/Георгий Данелия*. Сборник, „Искусство” 1982, с. 33–36.



*Mimino* po raz pierwszy pokazano na Międzynarodowym Moskiewskim Festiwalu Filmowym 1 lipca 1977 roku, a 27 marca 1978 roku film wszedł na ekrany kin. Bardzo dobrze przyjęła go krytyka, a w rankingu oglądalności za rok 1978 znalazł się na 17. miejscu, zebrawszy przed ekranami kin 24,4 miliona widzów. Reżyser i odtwórcy dwóch głównych ról zostali nagrodzeni państwowym odznaczeniem Związku Radzieckiego (Государственная премия СССР, 1978). *Mimino* nagrodzono również podczas Festiwalu Filmowego w Erewaniu (najlepsza komedia 1978 roku), a G. Danieliję na Festiwalu Filmowym w Avellino.

Każdy z omówionych w tym podrozdziale filmów zapisał się w sposób szczególny w życiu i twórczości Wiktorii Tokariewej. Historie przedstawione w *Dżentelmenach pomyślności* i *Mimino* okazały się na tyle ciekawe, że wielu dzisiejszych rosyjskich widzów nie wyobraża sobie istnienia klasyki kina radzieckiego bez tych tytułów. Wszystkie cztery filmy można dziś kupić na płytach DVD (a dwa z nich nawet na BlueRay), a zatem świadczy to o popularności owych obrazów filmowych i niegasnącej potrzebie kopiowania i dystrybuowania owych filmów. Tokariewa jako scenarzystka rozwinęła skrzydła w latach 70. XX wieku, jednak bynajmniej na tym nie poprzestała.

## **4.2. Od filmu przygodowego do komedii muzycznej – kino dla dzieci i młodzieży**

Radzieckiej kinematografii dziecięcej – nazwanej tak analogicznie do literatury dziecięcej – nie ominęła ideologiczna presja czasów władzy radzieckiej. Kira Paramonowa w książce wydanej w 1975 roku w Związku Radzieckim pisała: „Советская кинематография для детей — самая крупная в мире, уникальное явление, порожденное социалистической культурой. (...) Детское же кино в нашей стране — это целая система творческих, промышленных, прокатных организаций, свыше полувека систематически выпускающая фильмы для детей разных возрастов. Это система воспитателей, борющихся за нового человека нашего общества — человека, перед которым открыты неограниченные возможности овладения культурой, человека, нравственное здоровье и высокая идейность которого должны обеспечить всем людям нашей планеты светлое

будущее”.<sup>45</sup> Na kinematografię dla dzieci składają się zarówno filmy fabularne, animowane, popularno-naukowe, edukacyjne, jak i dokumentalne. W niniejszym podrozdziale omówimy cztery filmy fabularne dla dzieci i jeden film animowany, do których scenariusze napisała Wiktoria Tokariewa.

Jedną z cech wyróżniających kino radzieckie właśnie w epoce „zastoju” była ogromna liczba obrazów filmowych, których scenariusze opierały się na pierwowzorze zaczerpniętym z literatury – były to radzieckie ekranizacje książek rodzimych i zagranicznych, utwory należące do klasyki, ale i bajki ludowe. Wśród dużej liczby ekranizacji filmowych swoje szczególne miejsce miało kino dla widza dziecięcego i młodzieżowego. „Советские киносказки были предметом законной гордости отечественного кино. Их воспитательное значение было вполне в духе социалистической концепции кинематографа для подрастающего поколения”<sup>46</sup> – czytamy w książce zawierającej analizy kinematografii radzieckiej lat 70. XX wieku.

Tokariewa jako scenarzystka wpisuje się również w nurt radzieckiego kina dla dzieci i młodzieży. Jest autorką scenariuszy do filmów fabularnych, takich jak: *Zaginiony dla wszystkich* (*Совсем пропащий*), *Czerwony kogut* (*Красный петух или мутрок*), *Przed egzaminem* (*Перед экзаменом*), *Chodził pies po fortepianie* (*Шла собака по роялю*) oraz do filmu animowanego: *Wasilisa Mikuliszna* (*Василиса Микулишна*). Należy podkreślić, że właśnie w latach 70. XX wieku Tokariewa skierowała swoją twórczość do młodego widza. Przywołane wyżej filmy powstały w latach 1973–1978. W okresie późniejszym Tokariewa zajmowała się już innego rodzaju filmami, scenariusze pisane były przede wszystkim z myślą o dorosłej publiczności kinowej i telewizyjnej. Potwierdzenie tego faktu odnajdziemy w prozie pisarki z tego okresu. Film dla dzieci – rządzący się swoimi prawami<sup>47</sup> – korzystał często i z dużym zamiłowaniem z literackich światów przedstawionych pełnych fantazji, magii, niecodziennych sytuacji, a taka też była twórczość Tokariewej w latach 60. i 70. XX wieku. Jak więc zauważamy po raz kolejny, kreacje literackie w tym samym czasie były zbliżone do tych filmowych i można byłoby je usystematyzować według podobnego klucza, jeśli chodzi o różnorodność nurtów.

---

<sup>45</sup> К.К. Парамонова, *Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции. Учебное пособие*, Москва 1975, s. 3. Wersja książki [on-line:] [edu.of.ru/attach/17/32790.doc](http://edu.of.ru/attach/17/32790.doc), [data ostatniego dostępu: 20.09.2013].

<sup>46</sup> Ю. Хомякова, *Книжное кино. Экранизации литературных произведений*, [w:] *После оттепели...*, s. 133. O wychowawczej funkcji kina dziecięcego pisze także: К. К. Парамонова, *Детское кино*, [w:] *Кино. Энциклопедический словарь*, ред. С. И. Юткевич, Москва 1986, s. 119–120.

<sup>47</sup> J. Armata, hasło: dziecięcy film, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2003, s. 270.

„(...) более плодотворно действовали авторы оригинальных сценариев благодаря которым в 60-е и 70-е гг. в кино возник жанр <<школьного фильма>>.”<sup>48</sup> Reżyserzy, którzy stworzyli filmy zaliczane do gatunku filmu szkolnego, dziecięcego lub filmu młodzieżowego<sup>49</sup>, a nie byli znani wcześniej z pracy nad kinem dziecięcym, właśnie w latach 70. XX wieku zwracali się ze swoją twórczością do młodej publiczności, przenosząc często na ekran swoje własne ulubione książki z dzieciństwa. Do grona twórców kina dziecięcego możemy zaliczyć reżyserów, takich jak: Georgij Danielija (*Zaginiony dla wszystkich*), Aleksandr Zguridi (*Rikki-Tikki-Tawi* [*Рикки-Тикки-Тави*]), Siergiej Tarasow (*Strzały Robin Hooda* [*Стрелы Робин Гуда*]), Stanisław Goworuchin (*Życie i dziwne przygody Robinsona Crusoe* [*Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо*], *Przygody Tomka Sawyera i Hucka Finna* [*Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна*] oraz *W poszukiwaniu kapitana Granta* [*В поисках капитана Гранта*])). Pierwszy z wymienionych przez nas filmów Goworuchina powstał w latach 70. XX wieku, pozostałe dwa to już lata 80. XX wieku.

Nawiązując do owego pierwowzoru literackiego, chcielibyśmy jako pierwszy film dziecięcy, do którego scenariusz napisała Tokariewa, przywołać *Zaginionego dla wszystkich*. Ponieważ sam tytuł nie wskazuje bezpośrednio na odwołania literackie (jak ma to miejsce w przypadku filmów Goworuchina), to pragniemy na wstępie zaznaczyć, że zarówno film, jak i scenariusz filmowy są adaptacjami powieści Marka Twaina *Przygody Hucka Finna* – kontynuacji *Przygód Tomka Sawyera*. Głównym bohaterem filmu jest Huckelbury Finn, który w *Przygodach Tomka Sawyera* był postacią drugoplanową. Twain w swojej książce przedstawił historię chłopca, który ucieka od ojca alkoholika i wraz z przypadkowo spotkanym znajomym Jimem – zbiegłym czarnoskórym niewolnikiem – przemierza dzikie rejony, płynąc w dół rzeki Missisipi. Pośród wielu przygód, jakich doświadczają Huck Finn i Jim, rodzi się między nimi przyjaźń. Powieść Twaina doczekała się wielu ekranizacji na całym świecie, natomiast na gruncie rosyjskim jako pierwszy przeniósł ją na ekran Georgij Danielija. Premiera *Zaginionego dla wszystkich* w Związku Radzieckim miała miejsce 27 sierpnia 1973

<sup>48</sup> Ю. Хомякова, *Книжное кино...*, s. 132.

<sup>49</sup> Jerzy Argmata w *Encyklopedii kina...* oddziela od siebie te dwa gatunki, stosując wyznacznik wiekowy. Film dziecięcy (hasło: dziecięcy film, s. 270) przeznaczony jest dla widzów do 12. roku życia, natomiast film młodzieżowy (hasło: młodzieżowy film, s. 640) skierowany jest do widzów w wieku 12–18 lat. Inną klasyfikację możemy odnaleźć w słowniku encyklopedycznym: *Кино. Энциклопедический словарь...* – autorka hasła – dziecięce kino (*Детское кино*) – uważa, że filmy w obrębie tego nurtu swojego widza odnajdują pośród publiczności w wieku od dziecięcego do młodzieżowego, bez podania konkretnego przedziału wiekowego.

roku, kilka miesięcy wcześniej odbyła się premiera światowa. Tokariewa pracowała nad scenariuszem wspólnie z Danieliją. Jak już zaznaczyliśmy, film jest adaptacją powieści, do tego powieści o charakterze przygodowym. Utwór traktuje ponadto o odległej dla mieszkańców Związku Radzieckiego przestrzeni, przenosząc widzów w świat im nieznaną, ale intrygującą swoją odmiennością. Dla nas jednak nie przynosi szczególnych problemów do rozważań nad życiem młodego człowieka radzieckiego w owym czasie. Chcielibyśmy zatem podkreślić tylko najistotniejsze naszym zdaniem cechy owego obrazu filmowego. Danielija w *Zaginionym dla wszystkich* wydobył z powieści Twaina – i oddał z dużym powodzeniem – różne stany ducha: jest to na pewno komedia pełna przygód filmowych bohaterów, ale znajdziemy też momenty smutne, skłaniające do refleksji, a nawet tragiczne. Film obfituje w bardzo charakterystyczne dla powieści sceny, najbardziej zapamiętane przez czytelników wątki i to może świadczyć o bardzo dobrej ekranizacji, ale także może ściągać na siebie krytykę i zarzut małej oryginalności podejścia do pracy nad filmem. W tej produkcji filmowej zagrali bardzo dobrzy ówczesni aktorzy kina radzieckiego, tacy jak: Jewgienij Leonow, Wachtang Kikabidze, Władimir Basow, Irina Skobcewa, Jekaterina Wierulaszwili, Natalia Sajko, Irina Sawina, Leonid Płatonow. Zdaniem Paramonowej filmy przygodowe, do których należy także opowieść o Hucku Finnie: „помогают детям понять красоту силы, ловкости, увлекательность трудных походов, мужество первооткрывателей или смекалку детективов”.<sup>50</sup> Wśród widzów filmu z całą pewnością znajdą się ci, którym spodoba się wierne odwzorowanie tekstu, i ci, którzy właśnie ową „wierność” wezmą za wadę z uwagi na to, że chcieli zobaczyć mniej znane przygody Hucka Finna. Wartość tego filmu tkwi na pewno w tym, że pokazuje on dzieciństwo w wymiarze uniwersalnym.

W latach 70. XX wieku ekranizowano też bajki oparte na legendach i folklorze rosyjskim.<sup>51</sup> W 1975 roku ukazał się film animowany *Wasilisa Mikuliszna*, do którego scenariusz stworzyła Tokariewa, opierając się na motywach znanych bylin rosyjskich. Marian Jakóbiec pisze: „Byliny stanowią szczytowe osiągnięcie bogatej twórczości literackiej ludu rosyjskiego i są jednym z najciekawszych zjawisk folkloru światowego. Ich znaczenie polega przede wszystkim na tym, że są artystycznym dokumentem patriotyzmu i bohaterstwa ludu rosyjskiego, że w sposób wysoce poetycki, jaskrawy i pełny, w obrazach oryginalnych i śmiałych odzwierciedlają życie tego ludu, krąg jego

<sup>50</sup> К.К. Парамонова, *Детское кино...*, с. 26.

<sup>51</sup> Ю. Хомякова, *Книжное кино...*, с. 74–147.

idei, dążności wolnościowe, jego upodobania i duszę, że są niewyczerpanym źródłem poznania charakteru narodu rosyjskiego”.<sup>52</sup> Ryszard Łużny podkreśla natomiast, że byliny rosyjskie odznaczają się szczególnego rodzaju „swojskością” oraz nie mają żadnej analogii w eposach innych narodów, a ponadto podkreślone są w nich – bardziej niż w innych utworach bajkowych i baśniowych – wątki romansowo-awanturnicze i przygodowe.<sup>53</sup>

W radzieckiej bajce filmowej została przedstawiona historia Wasilisy Mikulisznej – żony słynnego wówczas kupca czernihowskiego – Stawra Godinowicza. Obraz głównej bohaterki filmowej bajki został ukazany w sposób bardzo romantyczny, tradycyjny, choć dość sztampowy. Wasilisa – piękna i łagodna kobieta o długich, jasnych włosach – z powodu popadnięcia męża w kłopoty – przeistacza się w młodego posła tatarskiego o surowym wyglądzie i wyrusza na pomoc Stawrowi. Ową przemianę kobiety wymusił na niej niejako sam małżonek, który swoją przemową na dworze kniazia kijowskiego Władimira rozgniewał go i został przez to zamknięty w lochu. Kupiec, mimo wszystkich bogactw, jakie posiada, swoją żonę uważa za najcenniejszy dar. Według słów Stawra – o czym zapewnia publicznie – Wasilisa jest nie tylko piękna, ale i mądra, zdolna do przechytrzenia dumnych i próżnych bojarów, także samego kniazia Władimira. Kupiec, wychwalając Wasilisę, był zapewne przekonany o jej niezwykłości, bo przecież zesłał na nieświadomą niczego żonę niebezpieczeństwo. Jak to jednak bywa w bajkach, Wasilisa dowiedziała się w porę o czyhającym na nią zagrożeniu i stawiała mu czoło. Na ekranie filmowym obserwujemy dwa odmienne portrety Wasilisy: z jednej strony osoba o romantycznym usposobieniu, niewinna łądzica w pięknej białej sukni, z rumieńcami na policzkach i z włosami sięgającymi ziemi, z drugiej strony – nieprzystępny poseł tatarski, za którego przebiera się Wasilisa, z groźnym spojrzeniem, ubrany w ciemną odzież. W baśni *Wasilisa Mikuliszna* z charakteru bohaterki wydobyte zostały takie cechy jak rozum i spryt, przeciwstawiono im próżność i siłę władzy. Wasilisie udaje się uratować Stawra uwięzionego w ciemnicy kijowskiej z pomocą pewnych mądrych zabiegów. Kobieta, udając ciągle młodego Tatara, spełnia wszystkie próby, jakim poddaje ją książę Władimir, potrafi przeciwstawić się sile dwóch potężnych mężczyzn, wygrać z księciem w szachy, a

---

<sup>52</sup> M. Jakóbiec, *Wstęp*, [w:] *Byliny*, wyb., wstęp i objaśnienia M. Jakóbiec, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, T. Łopalewski, T. Chrościelewski, Wrocław 1955, s. IV.

<sup>53</sup> R. Łużny, *Aleksander Afanasjew i jego „Rosyjskie bajki ludowe”*, [w:] *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, t. 1, pod red. L. Suchanka, oprac., wst. i przypisy R. Łużny, wyb. H. Kowalska, tłum. A. Barszczewski, M. Biernacka, H. Kowalska, R. Łużny, A. Woźniak, Kraków 2001, s. 21–22.

także – w pełnym galopie – złapać uciekającego zająca, wyprzedzając przy tym innych konkurentów. Metamorfoza kobiety w śmiałego mężczyznę w niczym nie przypomina jej poprzedniego, prawdziwego wcielenia – żony kupca. Wasilisa ukazuje swoje męstwo pod maską mężczyzny, jednak momentem inicjującym wejście tej delikatnej dziewczyny w świat, w którym trzeba wykazać się odwagą i niezłomnością charakteru, jest obcięcie przez nią włosów – jej dumy i oznaki piękna. Obcięcie włosów przez Wasilisę symbolizuje włożony trud i poświęcenie tej młodej kobiety, która pozbywając się dumy, traci część swojej kobiecości, niewinności i część przeszłości, decydując się jednocześnie na niepewność przyszłości.

Czasami filmy animowane, takie jak bajka o Wasilisie Mikulisznej – określane są jako gatunek „niepoważny”, jednak oprócz posługiwania się specyficznym językiem artystycznym i odrębną estetyką pełnią także inne funkcje: „за «несерьезным» жанром, рассчитанным, казалось бы, на конкретную возрастную аудиторию, стоит не только специфический художественный язык и эстетика, но и система воспитания, механизм интеграции детей в общество, наконец, образ жизни и повседневные практики взрослых и детей. Все это можно обнаружить в институциональной истории мультипликации, отдельных анимационных шедеврах и порожденных ими культурных героях, а также в массовой мультипликационной продукции”.<sup>54</sup> Funkcje wychowawcza, a także integracyjna – mająca wprowadzić dziecko w skomplikowaną dla niego rzeczywistość społeczną – mają istotne znaczenie w kreowaniu osobowości dziecka. Bajki pomagają tłumaczyć dziecku świat, ukazują wartości moralne, ale i normy, których należy przestrzegać. Wasilisa Mikuliszna udowadnia swoją postawą jak ważna jest miłość, dobro oraz sprawiedliwość i mimo „niepowagi” owego gatunku, przekazuje poważne treści. Główna bohaterka zadziwia widzów połączeniem kilku cech: miłości do męża, którego udaje się jej uratować za sprawą rozumnego i sprytnego zachowania, czułości oraz siły ducha. Ukazana została tutaj mądrość życiowa kobiet, które zwykle niezauważenie stoją u boku swych mężczyzn, ale kiedy potrzebna jest ich pomoc, potrafią ją zaoferować bez zastanowienia. Bajka ta oddaje charakter bylin pisanych, które przenosiły nas w pradawny, kolorowy świat kupców, w atmosferę gwaru, walki o władzę i czyhającego zagrożenia. Ojczyzną bylin były północne rejony Rosji europejskiej, Samuel Fiszman

---

<sup>54</sup> М. В. Ромашова, *От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы*, „Вестник Пермского университета” 2011, Выпуск 3 (17), s. 117–118, [on-line] <http://histvestnik.psu.ru/PDF/20113/17.pdf>, [data ostatniego dostępu: 20.09.2013].

pisze: „Śpiewane na północy Rosji byliny nie pozbawione są wprawdzie śladów miejsca i środowiska, w którym przetrwały, ale rozbrzmiewają barwnym życiem księżęcego Kijowa i kupieckiego Nowogrodu, odgłosami bitew z Tatarami, szumem traw szerokich stepów południa.”<sup>55</sup> To wszystko widzowie mogą znaleźć w *Wasilisie Mikulisznej*, którą wyreżyserował Roman Dawydow, a muzykę do filmu napisał Walerij Kikta. Bajka ta mająca nieco naiwne zakończenie – po części ze swej natury, jest jednak optymistyczna.

Kolejny film, który dotyczy przestrzeni dzieciństwa, to *Czerwony kogut*. Tym razem mamy do czynienia z adaptacją noweli *Czerwony kogut Plymouth Rock*<sup>56</sup> (*Красный петух плимутрок*) Garija Niemczenki – rosyjskiego pisarza, rówieśnika Tokariewej. W notce wydawniczej do dzieł zebranych pisarza czytamy: „Проза Гария Немченко – о наших современниках, о дне сегодняшнем. Его герои – люди щедрого и глубокого сердца, и чем сложнее отношения между ними, тем богаче жизненный опыт каждого. Опыт этот писатель относит к категории нравственных ценностей. Отсюда и главная тема - осознание человеком самого себя как личности, понимание неразделимой причастности к судьбам Родины, поиск духовного родства”.<sup>57</sup> Zainteresowanie pisarza codziennością, powszedniością i poszukiwaniem własnej osobowości to element łączący jego prozę z twórczością Tokariewej. I być może właśnie dzięki temu zbliżeniu tematycznemu oraz podobnemu odczuwaniu świata, Tokariewa, pisząc scenariusz do filmu, potrafiła wydobyć z utworu Niemczenki niezwykłą atmosferę i ukryty sens tej pięknej opowieści. *Czerwony kogut* został wyreżyserowany przez Michaiła Bielikowa i w 1975 roku znalazł się na ekranach telewizyjnych w Związku Radzieckim. Centralną postacią filmu jest kilkuletni chłopiec – Walia, marzący o posiadaniu koguta, którego nauczyłby tańczyć. To marzenie zrodziło się w jego głowie pod wpływem obserwacji pewnego widowiska, a mianowicie występu mieszkańca tej samej wioski, lokalnego artysty-„kabareciarza” – Nikodymicza, który potrafił śpiewać i grać na białajce, a co najważniejsze był właścicielem koguta

---

<sup>55</sup> S. Fiszman, *Wstęp*, [w:] *Byliny*, tłum. T. Mongird, Warszawa 1957.

<sup>56</sup> Nazwa koguta należącego do gatunku *Plymouth Rock* (hodowanego pierwotnie tylko w USA) nawiązuje do jednego z najważniejszych symboli historycznych USA. *Plymouth Rock* to skała, do której dobili w 1620 roku pierwsi osadnicy ze statku „Mayflower”, płynącego z Anglii do Ameryki. Pielgrzymi z „Mayflower” wyznawali surowe zasady religijne i moralne, a próba podjęcia przez nich nowego życia na obcej ziemi była przejawem odwagi. Niemczenko, wybierając taki tytuł dla swojego utworu i biorąc za zwierzęcego bohatera koguta z gatunku *Plymouth Rock*, być może chciał wskazać na charakterystyczne dla owego koguta cechy, takie jak: siła, wytrzymałość, twardość (porównanie do skały).

<sup>57</sup> Nota od wydawcy dzieł zebranych Garija Niemczenki: Г. Немченко, *Избранное повести, рассказы*, Москва 1984, c. 2.

tańczącego w rytm jego muzyki. Pragnienie chłopca staje się na tyle silne, że bez przerwy pyta wszystkich, jak można zdobyć takiego koguta i ile może on kosztować, jego myśli skupione są na osiągnięciu wymarzonego celu. Elżbieta Sujak pisze: „Marzenie dziecięce początkowo obrazowe, bezładne jak świat baśni, stopniowo zaczyna być korygowane prawami rzeczywistości i prawdopodobieństwa, pozostaje jednak niezastąpione w torowaniu drogi zdolności wyznaczania sobie celów i planowania, przeżywania, dążenia. Zwierzone przyjaciółom czy najbliższym przekracza barierę, jaka dzieli obraz od słowa, zostaje podporządkowane regułom mowy, a wreszcie krytyce w warstwie obiektywnych wartości, i ocenie”.<sup>58</sup> Walia, spełniając marzenie, musiał, niestety, skonfrontować swoje pragnienia z rzeczywistością, w tym przypadku z prawami natury. Jako chłopiec o wrażliwym usposobieniu zetknął się z brutalną prawdą o tajemniczej tanecznej umiejętności koguta Nikodymicza i to spowodowało, że jego bezpieczny i dobry świat uległ przewartościowaniu. Podkreślono tutaj silny związek dziecka z przyrodą, które potrafi przeciwstawić się złu wyrządzanemu zwierzęciu. Jednocześnie – jak pisze Sujak<sup>59</sup> – kręta droga do celu – ułatwiła chłopcu osiągnięcie czegoś o wiele ważniejszego, co moglibyśmy nazwać szczęściem rodzinnym. Walia, mimo ogromnej chęci posiadania własnego koguta i bałałajki, na której mógłby grać, nie zapominał o swoich codziennych obowiązkach ani o kłopotach swojej rodziny. Być może nawet to konflikt rodzinny wywołał pojawienie się u dziecka marzenia jako pewnej rekompensaty za trudy dzieciństwa: kogut w tym przypadku byłby kimś, kto należy tylko do niego, przyjaźni się z nim i nigdy nie odchodzi. A w prawdziwym życiu, wyzutym z marzeń na jawie, odeszła babcia, która nie mogła porozumieć się z rodzicami Wali. *Czerwony kogut* uwidacznia pewien paradoks: Walia wydaje się być mądrzejszy od dorosłych, staje się pewnego rodzaju mediatorem pomiędzy ukochaną babcią, z którą ma bardzo dobry kontakt, a rodzicami – zapracowaną i zagubioną w życiu matką i bujającym w chmurach ojcem-„wynalazcą”, pasjonatem motoryzacyjnych oraz technicznych nowinek. Codzienne zachowanie chłopca może rozczulić widzów, jego opieka nad młodszym bratem Mitią jest pełna troski, miłości i zrozumienia. Walia swoją nadzwyczaj dojrzałą postawą życiową udowadnia, że rodzina jest najcenniejsza w życiu każdego człowieka, a szczególnie dziecka. „Środowisko rodzinne jest pierwszym środowiskiem wychowawczym w życiu

---

<sup>58</sup> E. Sujak, *Rozważania o ludzkim rozwoju*, Kraków 1998, s. 41.

<sup>59</sup> *Ibidem*.



dziecka. W nim nawiązuje ono pierwsze kontakty i zdobywa doświadczenia”<sup>60</sup> – twierdzi Kazimierz Suszek. Halina Filipczuk podkreśla natomiast, że to właśnie w rodzinie zaspokajane są najważniejsze potrzeby: bezpieczeństwa, więzi emocjonalnej i przynależności.<sup>61</sup> Marzenie związane z posiadaniem koguta jest według nas równoznaczne z posiadaniem szczęśliwej rodziny, która żyje ze sobą w zgodzie, przyjaźni i – co często podkreśla chłopiec – radosnej, wesołej atmosferze (także takiej, w jakiej funkcjonują ludowe przysłówki tak często obecne w filmie).

Film *Czerwony kogut* zajął pierwsze miejsce pod względem liczby powtórek telewizyjnych w latach 1975–1991<sup>62</sup> i z wielkim powodzeniem wpisał się w nurt kina dziecięcego, ale i kina rodzinnego. Kiedy przyglądamy się scenom filmowym – dzieciom, bawiącym się podczas wakacyjnego wypoczynku, ludziom podczas wykonywania codziennych domowych czynności, a także wiejskim panoramom – przed oczami przesuwają się momentami niektóre z obrazów jednego z klasyków malarstwa radzieckiego – Arkadija Płastowa, który uwieczniał różne momenty z codziennego życia wsi radzieckiej. Kolorowy i radosny obraz prowincji radzieckiej jest oczywiście mocno przesadzony (tak jak i obrazy Płastowa, które miały propagandowy wydźwięk i symbolizowały piękno socjalistycznej wsi), bo przecież wieś borykała się wówczas z różnymi problemami, między innymi z zacofaniem technologicznym i trudnymi warunkami życia.

Tematyka związana z przestrzenią wsi radzieckiej oraz z fantazjowaniem i marzeniami młodych ludzi obecna jest także w kolejnym filmie, wyreżyserowanym przez Władimira Grammatikowa, na podstawie scenariusza Tokariewej. Obraz filmowy *Chodził pies po fortepianie* daje możliwość zagłębienia się w problemy dorastającej młodzieży. Film ten, wyreżyserowany w 1978 roku, jest komedią muzyczną skierowaną do młodego widza. Tytuł filmu został przez nas celowo przetłumaczony nieco inaczej niż zbiór opowiadań Tokariewej w polskim przekładzie – *Idzie pies po fortepianie* pod redakcją Floriana Nieuważnego – ponieważ utwór literacki zatytułowany identycznie jak obraz filmowy przedstawia zupełnie inną treść. Scenariusz filmu natomiast został

---

<sup>60</sup> K. Suszek, *Wstęp*, [w:] *Rodzina a rozwój dzieci i młodzieży*, pod red. K. Suszka, Szczecin 1995, s. 7.

<sup>61</sup> Zob. H. Filipczuk, *Rodzina a rozwój psychiczny dziecka*, Warszawa 1981, s. 73.

<sup>62</sup> Notka od wydawcy tomu dzieł zebranych Garija Niemczenki, *Гарий Леонтьевич Немченко, Универсальная библиотека, портал создателей электронных книг, авторов произведений и переводов*, [on-line] [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/N/NEMCHENKO\\_Gariy\\_Leont'evich/\\_Nemchenko\\_G.L..html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/N/NEMCHENKO_Gariy_Leont'evich/_Nemchenko_G.L..html), [data ostatniego dostępu: 18.09.2013].

oparty na innym utworze pisarki – krótkiej powieści pod tytułem *Nieromantyczny człowiek*.

Głównymi bohaterami filmu *Chodził pies po fortepianie* są 16-letnia Tania, która zajmuje się śpiewaniem czastuszek – ludowych pieśni tanecznych – oraz jej rówieśnik – Misza, który gra na gitarze i często akompaniuje dziewczynie. Przed oczami widza po raz kolejny nakreślony zostaje obraz wsi radzieckiej – serdeczni, choć zapracowani ludzie, sielska atmosfera, piękna przyroda, bliskie kontakty międzyludzkie, ludowa kultura oraz tęsknota za wielkim światem. Owa tęsknota przejawia się właśnie w zachowaniu Tani, która pośród codziennych obowiązków i przyziemnych spraw szuka romantycznych uniesień. Nastolatka zakochuje się w pilocie helikoptera – Komarowie, który oprócz pracy zawodowej, w wolnych chwilach oddaje się także swojemu ulubionemu zajęciu, a mianowicie grze na saksofonie. Dla Tani ów młodzieniec jest ucieleśnieniem romantyczności, dziewczyna posuwa się do wielu zabiegów mających na celu rozkochanie w sobie Komarowa. Irena Obuchowska pisze, że w okresie dorastania w sposób szczególnie intensywny rozwija się wyobraźnia: „Ujawnia się ona zarówno w pomysłowości rozwiązań w życiu codziennym, jak też w marzeniach oraz młodzieńczej twórczości. Pomysłowość młodzieży łatwo zauważyć”.<sup>63</sup> Młodzieńcza wyobraźnia Tani jest również zauważalna i doprowadza do różnych komicznych (komicznych dla widza, chociaż dla samej bohaterki – być może tragicznych) sytuacji z jej udziałem. Niezwykła zewnętrzna metamorfoza Tani, czyli przeistoczenie się z dziewczyny o anielskiej urodzie w zmanierowaną modniśnię, a także jej nieplanowana wizyta na posterunku milicji – to tylko nieliczne z zabawnych wątków, w których uczestniczy. „Związek z wyobraźnią mają także tak zwane marzenia na jawie, które wyrażają zarówno życzenia młodzieży, jak też – i to najczęściej – mają charakter ucieczkowy i kompensacyjny. Młodzież ucieka w marzenia od sytuacji zbyt dla niej trudnych, tworzy wyidealizowany obraz siebie i swoich bliskich, zaspokaja w marzeniach pragnienia i ambicje”.<sup>64</sup> Główna bohaterka filmu Grammatikowa nie zgadza się początkowo na otaczającą ją rzeczywistość, w związku z tym jej marzenia o romantycznej miłości mają charakter kompensacyjny, dają jej świat taki, jaki chciała by mieć na co dzień.

---

<sup>63</sup> I. Obuchowska, *Drogi dorastania. Psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców*, Warszawa 1996, s. 57.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 58.

„Druga faza dorastania, rozpoczynająca się zazwyczaj po 16. r.ż., charakteryzuje się poszukiwaniem wyjścia z chaosu przeżyć i działań, stopniowym wyłanianiem się uporządkowania, stawianiem sobie celów i dostosowaniem do nich swojego postępowania”.<sup>65</sup> Tania poszukuje sensu życia na swój sposób, przechodząc różne przemiany na drodze do dorosłości. Okres dzieciństwa jest tutaj pokazany jako czas pełen fantazji, marzeń, rodzenia się miłości i przyjaźni. Nie jest to czas całkowitej bez troski, ponieważ akcja filmu rozgrywa się na radzieckiej wsi, gdzie dzieci mają swoje codzienne uciążliwe obowiązki i prace do wykonania, jednak w zachowaniu dorosłych bohaterów zauważamy przyzwolenie na popełnianie błędów przez dzieci. Tanię cechuje nadmierna sentymentalność i naiwność – będąca jednak czymś naturalnym, wręcz przywilejem bycia dzieckiem. Maria Gołaszewska pisze, że zachowania naiwne możemy określić jako naturalne, autentyczne, bezrefleksyjne i bezkrytyczne<sup>66</sup> oraz że: „Codzienna naiwność dziecka jest odczuwana przez nas jako coś najzupełniej naturalnego”<sup>67</sup>. Przedstawiony w obrazie filmowym *Grammatikowa* świat prowincji nie jest interesujący dla dorastającej Tani. Dziewczynka żyje tanecznymi i muzycznymi pokazami telewizyjnymi, a także transmisjami radzieckich olimpiad sportowych, a w otaczającym ją środowisku szuka znamion romantyczności. Jej zachowanie możemy interpretować jako zatracenie się w telewizyjnej rzeczywistości, ale jak pisze Maria Romaszowa: „Телевизор в квартире в 1960–1980-е гг. стал символом благосостояния советского человека, центром частной жизни. (...) С 1960-х гг. телевизионная аудитория в СССР из точечной достаточно быстро перерастает в массовую. С одной стороны, просмотр мультфильмов «одомашнился», что позволило родителям контролировать его дома, с другой – просмотр индивидуализировался, дети оставались один на один с телевизором. Начинаются дискуссии о негативном влиянии телевидения на детей и необходимости вмешательства взрослых”<sup>68</sup>. Romaszowa swoje rozważania odnosi wprawdzie do bajek i roli filmów animowanych w życiu dzieci, jednak nie zmienia to faktu, że mali obywatele Związku Radzieckiego często padali ofiarą propagandowej telewizji, bo często oglądali bez przyzwolenia rodziców także inne programy telewizyjne. Kolejnym przykładem łączenia masowej kultury z codziennością, a

---

<sup>65</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>66</sup> Por. M. Gołaszewska, *Szkic o dziecięcej naiwności*, [w:] *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, pod red. M. Tyczkovej i B. Żurakowskiego, Warszawa – Poznań 1984, s. 188–190.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 186.

<sup>68</sup> M. В. Ромашова, *От истории анимации...*, s. 114–119.

konkretnie z obecną na wsi kulturą ludową jest scena, w której przyjeżdżający na wieś folklorysta prosi miejscową babcię o zagranie utworu ludowego. Starsza kobieta rozpoczyna śpiewać ludową pieśń przodków, gra na bałajce, śpiewa arię kniazia Igora, a następnie fragment piosenki Władimira Wysockiego – *Dialog przy telewizorze* (*Диалог у телевизора*), będąc przy tym przekonana, że jest to pieśń ludowa (to zatarcie granic świadczy o chaosie także w umysłach dorosłych, którzy powinni być bardziej odporni na zgubny wpływ telewizji). Kultura radziecka z założenia miała być kulturą jednolitą, proletariacką, nie stwarzała możliwości indywidualnego rozwoju, biorąc chociażby przynależność zdecydowanej większości młodych ludzi do organizacji, takich jak dzieci października, pionierzy czy Komsomoł.<sup>69</sup> Natomiast młodzi ludzie – na etapie rozwoju – potrzebowali trochę odrębności i stąd wynikały ich niezależne, samodzielne poszukiwania własnego celu, drogi życiowej i siebie. Cechą charakterystyczną dorastania i początku dorosłości jest bowiem zmaganie się również z kryzysem tożsamości: „Pojawiają się wówczas pytania o sens życia, próby określenia się, poszukiwanie tożsamości moralnej i społecznej, próby wyboru ról społecznych.”<sup>70</sup>

*Chodził pies po fortepianie* utwierdza nas w przekonaniu, że niezależnie od czasów historycznych, mentalności ludzi czy kultury, w jakiej żyjemy, dzieciństwo rządzi się swoimi prawami i wiele cech charakterystycznych dla tego okresu nabiera charakteru uniwersalnego. Należy jednak pamiętać także o tym, że na ową dziecięcą wizję świata z komedii Grammatikowa wpłynęło życie na wsi, radzieckie wychowanie i propagandowe działania władz. Byt mieszkańców wsi – przedstawionej zarówno w *Czerwonym kogucie...*, jak i w filmie *Chodził pies po fortepianie* „stanowi pewną zamkniętą strukturę, ograniczoną przede wszystkim przestrzenią wioski i okolic. Tworzy ona oddzielny mikrokosmos, w którym prawem rozstrzygającym jest prawo natury”.<sup>71</sup> Nastoletnia Tania – po wyzbyciu się nierealnych wizji miłości – pojmuje, że przyjaźń z Mitią jest głębszym i prawdziwym uczuciem, które może przerodzić się w coś więcej. „Wiedza o sobie samym wraz z oceną samego siebie składają się na samoświadomość człowieka (czyli orientację we własnej osobowości); rozwijają się one od wczesnego dzieciństwa”<sup>72</sup> – twierdzi Obuchowska, a główna bohaterka filmu *Chodził pies po fortepianie* powoli zaczęła wchodzić na drogę samoświadomości.

---

<sup>69</sup> Zob. J. Diec, *Szkolnictwo w Rosji*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Kraków 2004, s. 380.

<sup>70</sup> M.A. Miklewicz, *Rodzina jako wsparcie*, [w:] *Rodzina a rozwój dzieci...*, s. 56.

<sup>71</sup> A. Wawrzyńczak, *Naród i państwo...*, s. 67.

<sup>72</sup> I. Obuchowska, *Drogi dorastania...*, s. 96.

Warstwa muzyczna filmu, której kompozytorem był Aleksiej Rybnikow, została szczególnie doceniona przez znawców sztuki filmowej. Muzyka jest związana z filmem od czasów jego narodzin, a ponadto: „koegzystując z filmem, nie zagraża jego artystycznej niezawisłości”<sup>73</sup>. Muzyka w twórczości Tokariewej jest stale obecna – pisarka często na kartach swoich książek portretuje ludzi związanych zawodowo lub hobbystycznie z muzyką, natomiast w filmach współtworzonych przez nią muzyka staje się interesującą oprawą fabuły. Rola i percepcja muzyki zmieniały się na przestrzeni wieków. Jan Wierszyłowski pisze, że odbiór muzyki jest procesem zmiennym, a muzyka lub jej poszczególne elementy nabierają znaczenia „w zależności od zmieniającego się kontekstu muzycznego oraz od nawyków i upodobań odbiorców”<sup>74</sup>. Jak odmiennie traktowano muzykę filmową dawniej i dziś mogą świadczyć słowa Alicji Helman, która w 1964 roku pisała, że „muzyka staje się środkiem wyrazowym filmu przezeń uwarunkowanym i powinna być rozpatrywana tylko w związku z nim”<sup>75</sup>. Dzisiaj muzyka tworzona stricte do filmu zaczęła podlegać zasadniczym przemianom. Muzyka w filmie nie zawsze jest wyłącznie elementem dodatkowym – dopełniającym czy komentującym, a bardzo często staje się samodzielnym „bytem”<sup>76</sup>. „Muzyka filmowa stała się wręcz jedną z gałęzi przemysłu filmowego, pomagając w promocji filmu czy dostarczając dodatkowego dochodu ze sprzedaży płyt ze ścieżkami dźwiękowymi”<sup>77</sup>. Bardzo często utwory wykorzystane w filmie, poza nim stają się przebojami i żyją niezależnie od niego. W dzisiejszym kinie zatem muzyka jest tak oczywistym elementem, że „to właśnie jej brak jest stosowany jako środek artystyczny dla podkreślenia ważnej sekwencji fabularnej bądź też nietypowości sytuacji”<sup>78</sup>.

Muzyka do filmu *Chodził pies po fortepianie* z całą pewnością była solidnym podłożem pozwalającym wczuć się w treść i atmosferę obrazu Grammatikowa, a także stała się czynnikiem wywołującym dodatkowe emocje u widza<sup>79</sup>. Premiera *Chodził pies po fortepianie* odbyła się 2 listopada 1979 roku. W tym też roku film otrzymał główną nagrodę na festiwalu filmów dziecięcych w Moskwie (Золотой приз фестиваля

---

<sup>73</sup> A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 12.

<sup>74</sup> J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981, s. 263.

<sup>75</sup> A. Helman, *Rola muzyki...*, s. 12.

<sup>76</sup> Zob. np. rozważania o autonomiczności sztuki filmowej: J. Topolski, *Ontologie*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 4, s. 6–9.

<sup>77</sup> M. Migut, B. Wrzałka, *Muzyka a inne rodzaje sztuki*, [w:] *Muzyka i my: o różnych przejawach wpływu muzyki na człowieka*, pod red. nauk. Ewy Czerniawskiej, Warszawa 2012, s. 50.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 49.

<sup>79</sup> Por. O „elemente emocjonalnym”, jaki pojawia się u widza pod wpływem muzyki w filmie, pisze: Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Kraków 1964, s. 226–235.

детских фильмов в Москве 1979 года). Sama Tokariewa nie jest zadowolona z tego filmu i uważa, że ze wszystkich napisanych przez nią scenariuszy, ta historia została sfilmowana najgorzej. Film początkowo miał reżyserować Danielija, jednak wycofał się z tego przedsięwzięcia jako przeciętny znawca rosyjskiej wsi: „Все было не так. Мы сочиняли с ним сценарий про летчика, который играет на трубе, и про деревенскую девушку, которая в него влюблена. Из этого потом получилась "Шла собака по роялю", но это совсем не та картина, которую мы придумали. И когда я вспоминаю все свои несостоявшиеся работы - мне жальче всего именно той истории... Но Грамматиков снял, что снял, и в любом случае спасибо ему”<sup>80</sup> – mówi Tokariewa w jednym z wywiadów.

Ostatnim filmem, który zaprezentujemy w tej części pracy jest film *Przed egzaminem*. Scenariusz do filmu jest adaptacją zinterpretowanego przez nas wcześniej opowiadania *Instruktor pływania*. Nie chcąc powtarzać poruszonych już wcześniej tematów, skupimy się zatem tylko na najważniejszych rzeczach. Dla przypomnienia: cała historia rozpoczyna się od kłótni pomiędzy mamą i córką. 18-letnia dziewczyna – również o imieniu Tania – znajduje się na rozdrożu życiowym, ponieważ właśnie skończyła szkołę średnią i powinna teraz uczyć się do egzaminów wstępnych na studia, jednak nie odczuwa potrzeby kontynuowania nauki, a już tym bardziej nie chce robić tego, co narzuca jej mama. Poprzez przypadkowe spotkanie w teatrze ze starszym od siebie mężczyzną – Iwanem – młoda dziewczyna przechodzi swego rodzaju transformację duchową. Iwan jest przykładem człowieka, który żyje w niezadowolający go sposób. Godzi się na zastaną rzeczywistość: nieinteresującą, monolityczną; jest przy tym człowiekiem obłudnym i konformistycznym. Spotkanie to wywołuje w Tani dziwne uczucia – poprzez pierwsze zauroczenie mężczyzną do decyzji o życiu według własnych zasad. Jest to z jednej strony akt odwagi, ale i oznaka młodszej naiwności, że da się ominąć społeczne normy. Młoda Tania jest jednak idealistką i twierdzi, że jej się uda żyć inaczej niż wszyscy. Jednym z ważnych czynników młodości, który dotyka główną bohaterkę filmu, jest poszukiwanie własnej drogi życiowej i własnej tożsamości. Obuchowska pisze: „Poszukiwanie własnej tożsamości bywa w różnym stopniu nasilone, a i sposoby poszukiwań są różne; szukamy własnej tożsamości w ciągłości istnienia”.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> В.Токарева, *Интервью Виктории Токаревой: Человек без комплексов мне неинтересен*, wywiad (z 2003 roku) przeprowadził: Д. Быков.

<sup>81</sup> I. Obuchowska, *Drogi dorastania...*, s. 97.

Mama Tani swoje problemy z córką początkowo rozpatruje przez pryzmat tak zwanego konfliktu pokoleń, jednak córka wyprowadza ją z błędu, informując o swoich rzeczywistych rozterkach. Według Bianki Zazzo rozbieżności między pokoleniami to – jak już wspomnieliśmy w *Rozdziale drugim* – bardzo złożona relacja.<sup>82</sup> Lata 70. XX wieku przyniosły młodym ludziom inne przemyślenia niż mieli ich rodzice w okresie swojej młodości. Nie było to już pokolenie skażone ciężkimi doświadczeniami wojny, młodzież radziecka – mimo beznadziei epoki застою – chciała mieć swoje plany życiowe. Zapewne zdecydowana większość nadal żyła według radzieckich norm i przyzwyczajęń oraz tradycji rodzinnej, jednak pojawiały się już przebliski indywidualności. Zazzo wyjaśnia następująco ową przepaść pokoleniową: „U dziecka poczucie różnicy wobec człowieka dorosłego jest bardzo mocne i prawdopodobnie silniej zaznaczone niż kiedykolwiek później, jednak bardzo rzadko prowadzi to do konfliktu, który byłby przeżywany i interpretowany jako konflikt pokoleń. Dziecko uznaje wyższość człowieka dorosłego, nawet jeśli jest to przyczyną pewnych upokorzeń i frustracji”.<sup>83</sup> Tania w końcu również gdzieś w głębi duszy i w swoich przemyśleniach stara się zrozumieć matkę, zdaje sobie sprawę z tego, że jej mama też mogła być w młodości idealistką, chciała mieć męża, dziecko, interesującą pracę, miała swoje marzenia, natomiast życie przyniosło jej los samotnej matki i posadę, w której nie do końca się sprawdzała. Poza tym powrót Tani – po nocy spędzonej poza domem – z solą, o której zakup prosiła mama, również świadczy o posłuszeństwie córki.

Zastanawianie się nad własną tożsamością – według Piotra Olesia – pojawia się wraz ze świadomością „czasowej ograniczoności życia, narastającej u progu wieku średniego”<sup>84</sup>, czyli na tzw. „półmetku życia”: „W połowie życia kończą się zadania wyznaczone rolą i pojawia się wyzwanie tworzenia autorskiego programu – własnego modelu świata i siebie samego, a zwłaszcza celów i dążeń, ostatecznego zdefiniowania swojej roli wobec innych ludzi i świata; dramat zaczyna się wówczas, gdy tego programu nie ma i człowiek nie potrafi go sformułować”.<sup>85</sup> Uważamy jednak, że pytania o tożsamość – w niemal identycznym kształcie jak te, które opisuje Oleś – mogą pojawić się również na innych etapach życia, także wcześniejszych – etapach zwieńczających pewne okresy, jak na przykład ukończenie obowiązkowej edukacji,

---

<sup>82</sup> Por.. B. Zazzo, *Oblicza młodości. Psychologia różnicowa wieku dorastania*, tłum. Z. Zakrzewska, Warszawa 1972, s. 317.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 318.

<sup>84</sup> P.K. Oleś, *O różnych rodzajach tożsamości oraz ich stałości i zmianie*, [w:] *Tożsamość i jej przemiany a kultura*, pod red. P.K. Olesia, A. Batory, Lublin 2008, s. 47.

<sup>85</sup> Ibidem.

wchodzenie w dorosłość i pierwsze samodzielne próby znalezienia siebie w otaczającej rzeczywistości. I tak jest w przypadku głównej bohaterki filmu *Przed egzaminem*. Noc przed egzaminem, Tania zdaje o wiele ważniejszy egzamin – egzamin z pierwszego dnia wkraczania w dorosłość. Nie dała bowiem manipulować sobą i nie związała się z żonatym mężczyzną, dla którego nie byłaby ważną osobą, a raczej kolejną przelotną miłością.

Nie będziemy koncentrować się na różnicach pomiędzy utworem prozatorskim a obrazem filmowym, chcemy jedynie zauważyć, że akcja filmu została przeniesiona do Kijowa, *Instruktor pływania* rozgrywał się w Moskwie. *Przed egzaminem* można zaliczyć do gatunku dramatu, jednak należy podkreślić, że w porównaniu z opowiadaniem *Instruktor pływania* film ma bardziej optymistyczny wydźwięk – mama z córką rozmawiają ze sobą i uśmiechają się do siebie w końcowej scenie filmu, mimo rozbieżności światopoglądowych; opowiadanie przynosi pewną nadzieję na pozytywne zakończenie, natomiast film daje nam już gotowy obraz – realizację tej nadziei (być może chwilowej, ale urzeczywistnionej w danym momencie). Film wyreżyserował Wiaczesław Krisztofowicz w 1977 roku, premiera odbyła się w telewizji 3 maja 1978 roku.

Filmy Tokariewej należące do nurtu kina dla dzieci i młodzieży podobały się młodej radzieckiej publiczności. Paramanowa pisała: „Художнику, работающему в области детской кинематографии, нужно уметь видеть жизнь глазами детей, а этот взгляд не так уж прост. Зритель-ребенок хочет, чтобы с ними говорили всерьез. Все, что он делает в жизни исполнено целеустремленности. Дети играют во взрослых, учатся быть взрослыми, они воображают свою будущую работу, представляют свою будущую судьбу, их интересует все, что происходит вокруг них”.<sup>86</sup> Wydaje się, że Tokariewa posiadała cechę spoglądania na świat oczami dziecka. We wspomnieniach *Мой мастер*<sup>87</sup>, odnoszących się do początków jej zawodowej drogi filmowej, przywołane jest przypadkowe spotkanie pisarki z małym chłopcem. Rozmowa z nim doprowadziła Tokariewą do wniosku, że jakiegokolwiek magiczne zdarzenie, sytuacja odbiegająca od zwyczajnego świata musi być zawsze osadzona w rzeczywistości. To łączenie niemożliwego z możliwym, niewidzialnego z widzialnym oraz fantazji z realiami życia świetnie jej się udaje. Filmy te przesiąknięte są pewnym ładem, harmonijnie obejmują światy: rzeczywisty z nieprawdziwym, zmyślonym.

---

<sup>86</sup> К.К. Параманова, *Детское кино...*, с. 23–24.

<sup>87</sup> Zob. В. Токарева, *Мой мастер...*, с. 65–66.



### **4.3. Od filmowych „półbajek” o codzienności radzieckiej do realiów nowej Rosji – kinematografia lat 80. i 90. XX wieku oraz pierwsze lata XXI wieku**

Umiejętność łączenia ze sobą dwóch skrajnie odmiennych przestrzeni – co zaznaczyliśmy pod koniec poprzedniego rozdziału – dotyczy w przypadku Tokariewej nie tylko kina dla dzieci i młodzieży, ale również kina dla dorosłych. Scenarzystka w bardzo wyraźny sposób potrafi nakreślić taki obraz filmowy, który, charakteryzując się magiczną i niepowtarzalną atmosferą, będzie miał swoje zakorzenienie w realnym świecie. Harmonijnie łącząc nieprzystające do siebie z pozoru rzeczy, ludzi i sytuacje, wykorzystuje przy tym coś na kształt „magii codzienności”<sup>88</sup> – odświeżonej atmosfery, będącej częścią składową naszego codziennego istnienia<sup>89</sup>, na którą nie zwracamy szczególnej uwagi, żyjąc swoimi zwyczajnymi, przyziemnymi sprawami. Tokariewa natomiast stara się pokazać widzowi (lub czytelnikowi), że oprócz trudów codzienności, bezustannego pośpiechu i prozy życia istnieje właśnie sfera tajemniczości i zagadkowości. Oczywiście, momenty związane z magiczną przestrzenią, są niekiedy przejawskrawione i niemożliwe do zaistnienia, a jednak znajdują w tych obrazach swoje miejsce. W twórczości Tokariewej – literackiej i kinematograficznej – spotykamy mężczyznę chodzącego po Moskwie w czapce niewidce, kobietę, na której drodze staje mężczyzna spełniający najskrytsze marzenia, chłopca przynoszącego szczęście... Odzwierciedlenie tych niezwykłych momentów w życiu zwyczajnych ludzi odnajdujemy w scenariuszach Tokariewej, które nazwalibyśmy filmowymi „półbajkami” – realnymi opowieściami przybierającymi niekiedy charakter bajkowy, baśniowy i będącymi w połowie historiami rzeczywistymi, a w połowie zmyślonymi i przeniesionymi do świata fantazji. Tego rodzaju „półbajki” skierowane są przede wszystkim do dorosłej publiczności – kinowej lub telewizyjnej – jako tej, która pożegnała się bezpowrotnie z czasami uprzywilejowanego czasu dzieciństwa, a tęskniącej za owym czasem beztroski, rodzinnego ciepła, gdy wszystko było możliwe – choćby tylko w wyobraźni.

Takimi „półbajkami” są filmy krótkometrażowe według scenariuszy Tokariewej, powstałe w latach 80. XX wieku. Czas projekcji filmu krótkometrażowego mieści się w

---

<sup>88</sup> Określenie własne.

<sup>89</sup> Por. P. Sztompka, *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Kraków 2008, s. 24.

granicach trzydziestu minut i jest to jedyne kryterium wyróżniające, a filmami krótkometrażowymi mogą być zarówno dokumenty, animacje, jak i fabuły.<sup>90</sup> Akcja krótkometrażówek: *Bliscy krewni* (*Глубокие родственники*), *Gość* (*Гость*) oraz *Zygzak* (*Зуззак*) rozgrywa się w świątecznej atmosferze związanej z powitaniem Nowego Roku. Potrzeba świętowania związana jest z pragnieniem doświadczania niezwykłości pośród zwyczajnego dnia codziennego, a jak twierdzi Maria Bogucka: „Dzień powszedni przetykany periodycznie powracającymi świętami to bezpośrednia gleba egzystencji ludzkiej, z której wyrasta aktywność jednostek i grup, w toku pracy i wypoczynku wchodzących w różne układy i zależności, tworzących na swój użytek obraz świata i normy regulujące zachowania”.<sup>91</sup> Celebracja świąt polega na odwoływaniu się do rytuału, który z kolei ma korzenie w micie i to według niego jest odprawiany. Dobrosław Kot pisze: „Mity to historie święte, wzorce rzeczywistości. Jeśli człowiek poważnie traktuje swoje życie w świecie, powinien zakorzenić się w tych wzorcach”.<sup>92</sup> Tokariewa, przenosząc swoich bohaterów w świąteczny czas, wybiera święta pozbawione podłoża religijnego. Sylwester i Nowy Rok to święta uniwersalne, międzynarodowe, ponadwyznaniowe, mające jednocześnie charakter powtarzalny, cykliczny i mogące nosić znamiona rutyny. Bohaterowie występujący w wymienionych przez nas filmach nie doznają zatem refleksji religijnej, a raczej mentalnej, światopoglądowej. To ludzie, którzy próbują odpowiedzieć sobie na pytania o sens ich życia, a świąteczna aura sprzyja tego typu rozważaniom.

Obraz filmowy *Bliscy krewni* (opowiadanie *Bliskie powinowactwo* – pierwowzór filmowego scenariusza – omówione zostało w *Rozdziale trzecim*) opiera się na tragikomicznej sytuacji, jaka rozgrywa się pomiędzy mężem i żoną, którzy właśnie w noworoczną noc postanawiają odejść od siebie i założyć nowe rodziny. Nie jest to ich wspólna decyzja. Każde ze współmałżonków – zmęczone codziennym życiem, pragnące odmiany – podejmuje samodzielną decyzję. Kobieta nie chce już dłużej wypełniać w związku roli mężczyzny – twardej, odpowiedzialnej i niezależnej osoby, a mężczyzna pragnie wreszcie kobiecej czułości, bezradności i poczucia, że spełnia się jako głowa rodziny. W dziwną sytuację, jaka rozgrywa się pomiędzy małżeństwem, wciągnięty zostaje ich wspólny przyjaciel, któremu kobieta dała nadzieję na to, że będą

---

<sup>90</sup> Por. J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie* (hasło: krótkometrażowy film), Bielsko-Biała 2005, s. 422.

<sup>91</sup> M. Bogucka, *Życie codzienne – spory wokół profilu badań i definicji*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1996, nr 3, s. 252.

<sup>92</sup> D. Kot, *Świątowania*, [w:] *Świątowanie. Rytuał czy rutyna?*, „Znak” 2010, nr 667(12), s. 12.

razem, a następnie powróciła do męża. W tej opowieści nie ma wygranych, jest skrzywdzona kochanka, niedowierzający całemu zdarzeniu przyjaciel, ale i główna para bohaterów – mimo pozostania w związku małżeńskim – ponosi według nas porażkę. Jednak, jak pisze Jacques Gautier, tego rodzaju wybór związany z życiowym etapem akceptacji różnic i współtworzenia, oparty w dużej mierze na przywiązaniu, a nie na miłości, można przekuć w pozytywne cechy: „...by dojść do tego etapu (wspomnianego powyżej – J.M.), każdy z partnerów musi na nowo wybrać tę drugą osobę, rozpoznać własne potrzeby zależności i wolności, rozwinąć w sobie czułość, zdolność przyjmowania, wybaczenia. Jedno może odkryć wtedy całe bogactwo drugiego. Egoizm i zazdrość ponoszą porażkę. Szanuje się coraz bardziej obszar partnerski. Namiętność ustępuje miejsca przywiązaniu. Jest to etap głębokiego pogodzenia. Małżonkowie mogą być samotni, ale solidarni. Budowana jest relacja w zgodzie z tym, kim są. W ten sposób straty zostają przemienione w zyski”.<sup>93</sup>

*Gość* to film oparty na opowiadaniu *Nudziarz* – również bardziej szczegółowo przedstawionym przez nas w *Rozdziale trzecim*. Sytuacja związana z nadejściem niechcianego gościa została zobrazowana podczas świątecznej nocy, gdy grupa przyjaciół wspólnie wita nadejście Nowego Roku. Wszyscy bawią się do momentu nieoczekiwanego dzwonka do drzwi, następnie gaszą światło i starają się zachowywać cicho, aby tytułowy gość – Żeńka – nie usłyszał, że są w domu. W filmie – z pomocą dwóch równoległe rozgrywających się wątków – obserwujemy zdarzenia mające miejsce w ową sylwestrową noc, ale także wcześniejsze wydarzenia związane ze zwolnieniem Żeńki ze stanowiska nauczyciela dziecięcego chóru. Po jakimś czasie młodzi ludzie zapominają o stojącym pod drzwiami Żeńce i bawią się dalej, jednak wszyscy są pochłonięci swoimi sprawami, każdy stawia siebie w centrum zainteresowania, nikt – z wyjątkiem głównej bohaterki Lusi – wzajemnie się nie słucha. Sytuacja związana z Żeńką ukazuje obłudę przyjaciół, egoizm, zarożumiałość, a nudny Żeńka na tle tej wesołej grupy ludzi jawi się jako jedyny dobry, uczciwy i bezinteresowny człowiek. Zdaje sobie z tego sprawę także Lusja, która, przenosząc się w wyobraźni do świata Żeńki, czyli do świata po drugiej stronie drzwi jej mieszkania – wreszcie czuje, że jest rozumiana, wysłuchana, że ktoś szanuje ją, jej pracę i jest gotów jej pomóc. Po raz kolejny stykamy się tu z problemem „normalności” i „odmienności”. Żeńka swoją postawę prezentuje niestandardowe podejście do życia, dlatego pomiędzy

---

<sup>93</sup> J. Gauthier, *Kryzys wieku średniego*, tłum. H. Sobieraj, Poznań 2005.

nim a otaczającymi go ludźmi wytwarza się dystans, niezrozumienie, a nawet odrzucenie. Janusz Sztumski opisuje normalność jako stan powszechnie pożądaną i „głęboko zakorzoną skłonność ludzką”<sup>94</sup>, stwierdzając także, że jest to: „zgodność z pewnymi normami lub standardami, ukształtowanymi w praktyce życia społecznego i uświęconymi przez tradycję lub opartymi na osiągnięciach nauki albo też ustanowionymi przez obowiązujące prawo”.<sup>95</sup> Normalność ma jednak charakter względny, ponieważ obowiązuje w konkretnych warunkach, miejscach i czasie. Ludzie, dążąc do normalności, zapominają o jej względności, uważając, że ich „normalność jest uniwersalna”: „Chcą więc, aby wszyscy byli normalni jak oni, tzn. aby postępowali według takich samych norm, obyczajów i zwyczajów, czyli są gotowi narzucać swoją normalność innym”.<sup>96</sup> W zachowaniu grupy znajomych Lusi dominuje dbałość o własne interesy, natomiast postępowanie Żeńki nasycone jest troską o dobro wszystkich dzieci należących do jego szkolnego chóru – także tych dzieci, które nie są utalentowane i to jawi się właśnie jako nienaturalne, odbiegające od powszechnie przyjętych standardów. Podobną problematykę możemy odnaleźć w sztuce telewizyjnej *Deficyt Mazajewa*. Tokariewa napisała do niej scenariusz na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem. *Deficyt Mazajewa* został wyreżyserowany przez Walerija Fokina w 1979 roku i prezentuje historię Mazajewa – samotnego człowieka, dobrego i życzliwego, który w oczach innych ludzi uchodzi za dziwaka, ponieważ żyje według własnych idealistycznych zasad. Przenosząc naszą uwagę ponownie na film *Gość*, to filmowy Żeńka – mimo że nadal, tak jak w literackim pierwowzorze, przesadnie dosłownie odczytujący rzeczywistość – jawi się tutaj jako człowiek odważny, walczący o swoje racje, energiczny, który chyba za bardzo wyidealizował w swojej wyobraźni otaczający go świat. Lusia chce dołączyć do tego idealnego świata, zakończenie filmu jednak nie obrazuje już, czy nastąpiła realizacja owej chęci, czy nie. Ów dziwny Żeńka jest uosobieniem cudu, bowiem jego nieprzystawalność do realiów życia otwiera Lusi nowe horyzonty myślenia, postrzegania siebie, własnych przyjaciół, męża...

Ostatni utrzymany w tematyce noworocznej film *Zygzak* – na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem – to opowieść o młodej dziewczynie, która nie ma z kim spędzić noworocznej nocy i trapi ją samotność. Pomyłkowy (a może wcale

---

<sup>94</sup> J. Sztumski, *Czy normalność jest wartością?*, [w:] *Wiedza – doświadczenie – praktyka. Interdyscyplinarne spojrzenie na problemy społeczne*, pod red. M. Marczak, B. Pastwy-Wojciechowskiej, M. Błażek, Kraków 2010, s. 67.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 67–68.

nie, jeśli zważymy na to, że jest to przestrzeń cudów) telefon do jej mieszkania sprawia, że pojawia się u niej mężczyzna spełniający życzenia. Nieznajomy zabiera dziewczynę w podróż samolotem do Odessy. Wspólny spacer brzegiem morza oraz rozmowa z nieznajomym sprawiają, że kobieta zaczyna dostrzegać piękno życia. Powtarza się tutaj wątek wielu bożonarodzeniowych utworów, w których bohaterowie podczas niezwyklej świątecznej nocy zostają przeniesieni w wymarzone, wysnzione miejsca, odnajdując głębszą prawdę o sobie i swoim życiu. Bohaterka *Zygzaka*, mimo że po wspólnie spędzonym czasie z nieznajomym człowiekiem znów zostaje sama, to towarzyszą jej piękne wspomnienia noworocznej nocy, które wyzwolą w niej być może nowe pokłady energii. Prawdziwość owego zdarzenia potwierdza powrót mężczyzny do rodzinnego domu, gdzie czeka na niego zaniepokojona jego nieobecnością żona. Podczas gdy jej mąż odgrywa rolę cudotwórcy, ona sama opiekuje się dziećmi i gospodarstwem domowym, czyli obraca się jak najbardziej w sferze powszedniości. I właśnie owa powszedniość potwierdza realność tej na pozór nierealnej historii, bowiem sięga korzeniami do codziennego życia. W opowiadaniu Tokariewej, na którego motywach został napisany scenariusz do tego krótkometrażowego filmu, występują jeszcze inne bajkowe elementy, jak na przykład odniesienia do świata elfów. W filmie *Zygzak* takim elfem byłaby żona głównego bohatera, która opiekuje się nim, podczas gdy on pomaga innym ludziom.

Zaprezentowane filmy wpisują się w magiczną atmosferę na granicy jawy i snu. Określiliśmy je jako „półbajki”, ponieważ obecne są w nich wątki bajkowe, które mają przypomnieć dorosłym widzom, że życie nie składa się tylko z poważnych spraw, ale także z magii dnia codziennego. Umiejscowienie akcji filmów pośród zimowej scenerii i bożonarodzeniowo-noworocznego czasu z całą pewnością ułatwiło reżyserom przeniesienie na ekran historii, które wyróżniają się odmiennym, niepowtarzalnym nastrojem. Czas świąt pozwala zaistnieć cudom z uwagi na konkretne wyobrażenia o nim, zakodowane w świadomości ludzkiej od wieków. Należy jednak pamiętać o tym, że ów czas dający człowiekowi możliwość odpoczynku, spotkania z bliskimi i przemyślenia wielu ważnych kwestii, to także ten moment, który niejednokrotnie przynosi wiele rozczarowań. Celebracja świąt może pozostawić uczucie niedosytu u niewierzących, jak i wierzących ludzi: „Kryje się za nim pewne oczekiwanie względem rytuału, który miałby otwierać na tajemnicę, przeprowadzać z czasu świeckiego w

święty, pomagać w doświadczeniu sacrum”.<sup>97</sup> Dobrosław Kot podkreśla, że problem tkwi w specyfice naszych czasów, „... gdzie sacrum i sfera religijna nie organizują już całej przestrzeni naszego życia”.<sup>98</sup> Świątowanie ma inne znaczenie w „odczarowanym świecie”<sup>99</sup>, w jakim żyjemy dzisiaj, i często nawet święta o korzeniach religijnych, stają się po prostu świętami rodzinnymi o charakterze świeckim (będąc odmiennym od powszedniości i wyjątkowym momentem na spotkania w gronie najbliższych).

Pośród innych filmów krótkometrażowych chcielibyśmy wspomnieć jeszcze o filmie *Porozmawiaj ze mną w moim języku* (*Поговори на моем языке*), w którym przedstawiona została historia samotnej kobiety – Kławy – i poszukiwań kogoś, kto mógłby stać się dla niej bliską osobą. Scenariusz do filmu Tokariewa napisała na podstawie zaprezentowanego przez nas w *Rozdziale trzecim* opowiadania *Zbieg okoliczności* (*Стечение обстоятельств*), a nie – jak mogłoby się wydawać poprzez zbieżność tytułów – według opowiadania *Porozmawiaj ze mną w twoim języku*. Przypomnimy tylko, że utwór, tak jak i film, to opowieść o kobiecie, która na targu kupiła chorego koguta, zaopiekowała się nim, przywiązała się do niego i zaczęła go traktować jak swoje dziecko. Mimo że przebywanie z kogutem w mieszkaniu w bloku nie zawsze było łatwe, ptak był jedynym bliskim jej stworzeniem, którym mogła się opiekować i które na nią czekało po powrocie do domu. Film ma nieco inne zakończenie niż opowiadanie, bowiem zaginiony kogut powraca do kobiety, co jest szczęśliwym zbiegiem okoliczności, ale i pewnego rodzaju cudem, biorąc pod uwagę to, że uciekł wcześniej z mieszkania przez otwarty balkon na wysokim piętrze, a teraz pojawił się z powrotem pod jej drzwiami.

Ostatnim krótkometrażowym filmem według scenariusza Tokariewej była *Tajemnica ziemi* (*Тайна земли*) – film wyreżyserowany przez Aleksandra Iwanowa-Sucharewskiego w 1985 roku i oparty na opowiadaniu pod tym samym tytułem. Ta liryczna etiuda to historia kobiety, która czeka na miłość, jednak po trudnych doświadczeniach życiowych stara się podjąć próbę zaakceptowania rzeczywistości takiej, jaką ona jest.<sup>100</sup>

Zanim przejdziemy do omówienia kolejnego filmu, pragniemy przypomnieć jeden fakt z życia Tokariewej, a mianowicie jej pierwszy zawód – nauczycielki muzyki. Muzyka odegrała ważną rolę także w późniejszych zawodowych przedsięwzięciach

---

<sup>97</sup> D. Kot, *Świątowania...*, s. 15.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>100</sup> Utwór ten omówiliśmy w *Rozdziale trzecim*.

pisarki, bowiem stała się niejako główną bohaterką filmów muzycznych, powstałych według jej scenariuszy w latach 80. XX wieku. Pierwszym z nich był *Kapelusz (Шляпа)* opowiadający historię znanego saksofonisty – Dmitrija Denisowa, który przegapił ważne momenty w swoim życiu. Mężczyzna żyje chwilą, emocjami, wyjeżdża w podróż do Soczi, ulega wypadkowi samochodowemu i w Moskwie rozchodzi się plotka o jego śmierci. Podczas gdy on oddaje się przelotnym romansom i uczestniczy – na zaproszenie kolegi – w festiwalu muzycznym w Soczi – jego miejsce u boku oddanej mu i kochającej go kobiety zajmuje inny mężczyzna. Także młoda grupa rockowa, której był duchowym liderem, postanawia poradzić sobie bez niego. W tym czasie następuje też całkowite zerwanie stosunków z jego córką, nie ma już możliwości odrotu od zaistniałej sytuacji. Denisow ostatecznie pojmuje swoje błędy, jednak na naprawienie ich jest już za późno.

Tytuł ma znaczenie symboliczne, bowiem główny bohater nie rozstaje się prawie nigdy ze swoim charakterystycznym kapeluszem, jednak ros. *шляпа* oznacza także nieudacznika, gapę, i te określenia jak najbardziej odpowiadają postępowaniu Denisowa, który mimo profesjonalizmu w dziedzinie muzyki, jest kompletnym nieudacznikiem, jeśli chodzi o stosunki międzyludzkie. Zawsze elegancki, czarujący, mądry Denisow okazuje się egoistą, odcinającym się od bliskich mu ludzi, traci tym samym przyjaciół i rodzinę, pozostając ostatecznie sam. Tokariewa, pisząc scenariusz do tego filmu, wykorzystała swoją powieść *Jechał Grieka... (Ехал грека...)*. Film, który w zamyśle reżysera miał być musicaliem, pozostał raczej filmem muzycznym, bowiem brak jest tu jedności muzyki i dramatu, fabuły. Utwory muzyczno-taneczne mają charakter musicalowy, jednak nie opowiadają historii filmu, istnieją oddzielnie, ilustrują niekiedy wątki filmowe, jednak nie są niezbędne do pokazania fragmentu życia popularnego muzyka jazzowego.

Kolejny film muzyczny *Mała przysługa (Маленькое одолжение)* to z kolei historia popularnego muzyka estradowego Walentina Czernikowa, który, będąc w trakcie kolejnego tournée, rozmyśla nad swoim upływającym życiem i próbuje znaleźć dla siebie moralne kryteria dalszego istnienia. Telewizyjny film muzyczny wyreżyserowany w 1984 roku przez Borisa Konunowa to opowieść o tym, jaką cenę trzeba zapłacić za sławę i powszechne uwielbienie. Egoistyczna postawa głównego bohatera oraz chęć sławy sprawiła, że odszedł do innej kobiety, porzucając żonę i syna. Pewnego dnia dociera do Walentina, że popełnił największy błąd w życiu, a dzieje się to za sprawą pewnej paczki, o której przekazanie poprosił go na dworcu nieznamy

mężczyzna. Ta drobna przysługa wyzwoliła cały szereg nieprzewidzianych spotkań, rozmów i przemyśleń. Kiedy już Walentin dotarł do właściwej odbiorczynie owej kłopotliwej przesyłki, kobieta (Galina Mitrofanowa) doradziła mu, by wrócił do domu i przeprosił żonę. *Małą przysługę* kończy scena jadącego pociągu, w którym siedzi zmierzający w rodzinne strony Walentin, licząc na to, że uda mu się pozbyć wyrzutów sumienia oraz oczyścić swoją cierpiącą duszę.

W filmie wykorzystano pieśni do wierszy Leonida Derbieniowa, do których muzykę napisał Maksim Dunajewskij, utwory wykonuje odtwórca głównej roli – Nikołaj Karacencow (są to: *Как давно всё было*, *Наша Земля*, *Дедушкин сундук*, *Всё, что память забывает*) oraz Ludmiła Iwanowa (*Миленький скажи мне*). Zofia Lissa twierdzi, że za sprawą filmu – jako najbardziej powszechnej sztuki – muzyka pozwala społeczeństwu rozwinąć zasięg wyobraźni muzycznej. Podkreśla również wzajemną zależność filmu i muzyki w kontekście popularności jednego i drugiego.<sup>101</sup> Jan Topolski o muzyce filmowej pisze następująco: „O statusie muzyki w filmie mówią dwa anegdotyczne cytaty, których autorstwo trudno już dziś ustalić: "dobra muzyka filmowa to taka, której nie słyhać" i "dobra muzyka filmowa powinna być akceptowana przez wszystkich widzów jednakowo"<sup>102</sup>. Muzyka ponadto może pełnić w filmie cztery funkcje: ilustracyjną, ekspresywną, symboliczną i konstruktywną.<sup>103</sup> Wszystkie z tych funkcji realizują się w filmach według scenariuszy Wiktorii Tokariewej.

*Mała przysługa* oraz *Kapelusz* to obrazy filmowe ilustrujące chęć bycia sławnym i uwielbianym. Obu bohaterom imponuje ponadto (do pewnego momentu) ich własny sukces, który z kolei związany jest z pojęciem prestiżu. Henryk Domański pisze: „Prestiż jest rozległą sferą ocen... Przypisuje się je innym ludziom za inteligencję, wiedzę, dobrą aparycję, za odgrywane role społeczne, zajmowane stanowiska i za sukcesy życiowe”<sup>104</sup>. Bohaterowie obu filmów w pogoni za sukcesem zawodowym i prestiżową pozycją w społeczeństwie stracili jednak z oczu możliwość osiągnięcia satysfakcji w życiu prywatnym.

Kolejny film, który powstał w latach 80. XX wieku, *Zbieg okoliczności* (*Стечение обстоятельств*), znawcom twórczości Tokariewej mógłby wskazywać na treść utworu opowiadania pod tym samym tytułem, jednak tak nie jest. Film jest inną

<sup>101</sup> Por. Z. Lissa, *Estetyka muzyki...*, s. 426.

<sup>102</sup> J. Topolski, *Ontologie...*, s. 6.

<sup>103</sup> Zob. ibidem, s. 6–9.

<sup>104</sup> H. Domański, *Prestiż*, Toruń 2012, s. 13.



historią opowiadającą o młodej aktorce, której córka zachorowała na rzadką dziecięcą chorobę nerek. Główną bohaterką filmu jest aktorka Weronika Bergs, mająca za sobą role kinowe, które przyniosły jej sukces. Z uwagi jednak na maksymalistyczną postawę wobec życia, Weronika obecnie nie przyjmuje błahych propozycji i czeka na wymarzone role pierwszoplanowe, podkładając w tym czasie głosy do filmów animowanych.

W związku z chorobą trzyletniej Wity obserwujemy tu bezduszne zachowania personelu medycznego, który nie jest zainteresowany pomocą chorym dzieciom, ważniejsze stają się procedury medyczne. W tym miejscu warto zauważyć, że biurokratycznym i tym samym bezdusznym tendencjom w medycynie i w wykonywaniu zawodu lekarza przeciwstawia się między innymi polski uczoney Andrzej Szczeklik, pisząc: „Spójrzmy na esencjalną sytuację medycyny, która osłania istotę tego zawodu. Jest nią spotkanie dwu ludzi. Chorego z lekarzem. Na wołanie chorego o pomoc lekarz odpowiada, zwykle nie głosem, lecz uśmiechem, gestem, mówiąc: „Stanę obok ciebie. Nie opuszczę cię. Razem spojrzymy w twarz śmiertelnemu niebezpieczeństwu”. Wołanie chorego staje się lekarza powołaniem. Wówczas w to spotkanie dwu ludzi wchodzi mit. Lekarz i chory zaczynają śnić ten sam, pradawny sen. Razem ruszają na poszukiwanie eliksiru życia”<sup>105</sup>. Przytoczony pogląd nie znajdował jednak odzwierciedlenia w radzieckiej rzeczywistości. Córka Weroniki bardzo źle znosi pobyt w szpitalu, z dala od rodziców. Ojciec Wity zabiera ją do domu, nie mogąc znieść widoku samotnego i płaczącego dziecka. Kierownik studia, w którym pracuje Wiktoria, poleca skontaktowanie się z profesorem Jansonem, który jest znakomitym specjalistą – nefrologiem. Weronika, dopuszczając się podstępu i kłamstwa, przedstawia się jako dziennikarka radiowa pragnąca zrobić reportaż o lekarzu i jego pracy. Profesor zakochuje się w młodej aktorce i mimo braku wzajemności z jej strony, postanawia jej pomóc. Okazuje się, że straszna diagnoza nie znajduje swojego potwierdzenia w kolejnych badaniach, dziewczynka jest zdrowa. Dodatkowo Weronika otrzymuje propozycję od genialnego reżysera, Rolanda, żeby zagrać w jego filmie.

Film *Zbieg okoliczności* – wyreżyserowany w 1987 roku przez Wiję Bejnerte – oparty jest na rozproszonej fabule, pełnej niepotrzebnych dłużyzn. To jednocześnie ostatni obraz filmowy, kończący czas kinematografii radzieckiej, jeśli chodzi o autorstwo scenariuszy Tokariewej.

---

<sup>105</sup> A. Szczeklik, *Katharsis: o uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Kraków 2002, s. 41.

Scenariusz do pierwszego filmu, który wszedł na ekrany telewizji już w latach 90. XX wieku, *Ty jesteś... (Ты есть...)*, jest adaptacją powieści Tokariewej *Ja jestem. Ty jesteś. On jest (Я есть. Ты есть. Он есть)*. Tytuł filmu, jak i tytuł utworu literackiego, ma znaczenie przenośne, ponieważ główna bohaterka jest tłumaczką języka francuskiego, a owa fraza odnoszącą się do stosunków międzyludzkich, do wzajemnego przywiązania ludzi, jest także odmianą czasownika „być” – pierwszego słowa, którego zazwyczaj uczymy się w języku obcym. Tak jak czasownik „być” pomaga budować pierwsze zdania, tak i w życiu określa to, co dla nas najważniejsze – naszą obecność, byt, tożsamość. Współczesne ujęcia tożsamości zmierzają do pokazania tego zagadnienia jako nieustającego, dynamicznego procesu: „Przyjmuje się tezę, że tożsamość osiągnięta w młodości może nie wystarczyć na resztę życia”.<sup>106</sup> *Ty jesteś...* opiera się właśnie na poszukiwaniu siebie. „Jednym z ważnych wyzwań do przepracowania tożsamości staje się bliski związek z drugim człowiekiem lub identyfikacja z nową ideą. Mogą bowiem wymagać wyrzeczenia się części własnego Ja w mię tworzenia „my” lub pełnego zaangażowania na rzecz jakiejś sprawy; ogólnie rzecz biorąc – jakiegoś wyższego dobra”<sup>107</sup> – pisze Piotr K. Oleś. Przytoczony cytat odzwierciedla poszukiwania własnej tożsamości przez Annę – główną bohaterkę obrazu filmowego *Ty jesteś...* – która próbuje odnaleźć siebie i swoje miejsce wśród bliskich ludzi i zaistniałej trudnej sytuacji życiowej. *Ty jesteś...* – film wyreżyserowany przez Władimira Makeranca w 1993 roku jako koprodukcja rosyjsko-francuska – to wreszcie opowieść o miłości, akceptacji, zrozumieniu i poświęceniu się dla innych.

Anna – główna bohaterka filmu – po stracie męża, sens życia odnajduje tylko w opiece nad synem. Nieoczekiwany ślub syna, w tajemnicy przed mamą, sprowadza cały szereg sytuacji burzących porządek domowy Anny, która staje się zazdrosna o syna. Mamy tu do czynienia z syndromem pustego gniazda w momencie, gdy dziecko próbuje się usamodzielnąć. „... rozstanie z potomstwem wywołuje u rodziców, zwłaszcza u kobiet, uczucie żalu, utraty sensu życia, obniżenia nastroju. Wynikać to może z pustki, w obliczu której staną rodzice po odejściu dzieci, co może prowadzić do kryzysu tożsamości i trudności z wypełnianiem czasu poświęconego wcześniej dzieciom. Ponadto, gdy córki i synowie wydają się być niezależni i szczęśliwi, może się potęgować rodzicielski smutek ze względu na uświadomienie sobie własnej

---

<sup>106</sup> P. K. Oleś, *O różnych rodzajach tożsamości...*, s. 46.

<sup>107</sup> Ibidem.

nieprzydatności”<sup>108</sup> – pisze Ludwika Wojciechowska i ten opis w pełni odzwierciedla postawę i uczucia Anny, która czuje się bardzo samotna, cierpi i przeżywa moment załamania.

Kolejny obraz filmowy, wyreżyserowany przez Aleksandra Czernycha, *Kocham* (*Я люблю*) to historia oparta na motywach powieści *Nic szczególnego* (*Ничего особенного*). W filmie została przedstawiona historia kobiety spotykającej w swoim życiu różnych mężczyzn, w których zakochuje się bez opamiętania, a zaraz potem ich traci. Tytuł filmu oddaje główny cel życia kobiety, bowiem „kochać” oznacza dla niej jedyny sens istnienia. Kobieta wdaje się w nieszczęśliwe romanse: jeden z mężczyzn z powodu trudnych stosunków międzynarodowych wraca do rodzinnego Egiptu, drugi ginie w katastrofie samochodowej, a trzeci, gdy już się wydaje, że będzie z nią na zawsze, postanawia pozostać u boku swojej żony. Po raz kolejny w filmie pojawia się myśl Tokariewej, że rodzina niekoniecznie jest tożsama z uczuciem miłości, a bardziej przywiązania i odpowiedzialności. Rozsądek decyduje o postępowaniu bohaterów, czyniąc ich jednocześnie nieszczęśliwymi. Jednakże, jak twierdzi Daniel Nettle, w życiu przeważnie tylko dążymy do szczęścia, nie mając szansy nigdy go osiągnąć: „Ewolucja wyposażyła nas w potężną ukrytą teorię szczęścia. Przychodzimy na świat z przekonaniem, że możliwe jest osiągnięcie szczęścia, że dążenie do niego jest pożądane i ważne, i że rzeczy, których pragniemy, mogą nam je przynieść. Idea szczęścia dowodzi swej skuteczności, jeśli dzięki niej nie ustajemy w wysiłkach. Innymi słowy, ewolucja nie przewidziała dla nas osiągnięcia szczęścia, ale jedynie dążenie do niego”.<sup>109</sup>

Film *Kocham* charakteryzuje ciekawy montaż: narracja przeplata się ze scenami realnymi, wyobrażonymi, także z dziełami sztuki. Oprawa muzyczna to rosyjskie romanse w wykonaniu Walentyny Ponamariowej. Usłyszymy tu również utwory Bacha i Chopina. Film ten zdobył nagrodę za scenariusz na festiwalu kinowym „Literatura i kino” w Gątczinie.

Scenariusz do kolejnego filmu *Zamiast mnie* (*Вместо меня*) powstał na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem. Film wyreżyserowali w 2000 roku Władimir Basow (młodszy) oraz Olga Basowa. W niektórych źródłach odnajdujemy informację, że Tokariewa pisała scenariusz do tego filmu wraz z ówczesnym zięciem –

---

<sup>108</sup> L. Wojciechowska, *Syndrom pustego gniazda: dobrostan matek usamodzielniających się dzieci*, Warszawa 2008, s. 103.

<sup>109</sup> D. Nettle, *Szczęście sposobem naukowym wyłożone*, tłum. E. Józefowicz, Warszawa 2005, s. 156.

Walerym Todorowskim<sup>110</sup>, jednak sama pisarka zaprzecza: „(...) я – автор рассказа, на основе которого написан этот сценарий. Там была целая история. Вначале это хотела снимать Алла Сурикова, и мы с ней решили, что из молодых самый яркий представитель новой волны Тодоровский. Он очень хорошо пишет. И мы предложили ему. Он взялся, но очень долго тянул кота за хвост, и пока он тянул кота за хвост, Сурикова взялась за другой фильм, образовался вакуум”.<sup>111</sup>

Film prezentuje historię angielskiego milionera rosyjskiego pochodzenia, który pod koniec swojego życia, chory i przykuty do wózka inwalidzkiego, postanawia odwiedzić miejsca swojego dzieciństwa. Jako towarzysza podróży wynajmuje (podpisując z nim kontrakt) młodego reżysera, który ma spełnić wszystkie jego życzenia. Mężczyzna, wykonując różne zachcianki bogatego starca, nawet te ekstrawaganckie, zostaje poddany ciężkiej próbie, z której wychodzi silniejszy jako człowiek, jednak traci miłość i zaufanie kobiety, którą poznał na statku podczas sentymentalnej podróży milionera. W filmie zobrazowany został konflikt pomiędzy światem ludzi zamożnych a światem przeciętnych Rosjan stykających się nierzadko z biedą. Ten paradoks ukazujący majętność jednych i niedostatek drugich od zawsze zajmował poczesne miejsce w wielu dziedzinach sztuki, także w literaturze.<sup>112</sup> Robert Borkowski pisze: „Bogactwo i bieda, dobrobyt i ubóstwo, ostentacyjny luksus i rozpaczliwa nędza, wybujały konsumpcjonizm i drastyczny niedostatek – to dychotomie będące treścią polityki i społecznych protestów, przemysłów filozofów i deklaracji polityków, stanowiące inspirację dzieł literackich oraz podłoże buntów i rewolucji”.<sup>113</sup> Globalny wydzźwięk przytoczonej myśli ma także swoje konotacje w przypadku jednostkowych uczuć ludzkich, bowiem młody bohater w obrazie filmowym *Zamiast mnie* przeżywa moment buntu, protestu, walczy o swój honor i nadwątlone uczucie własnej przyzwoitości. Chęć łatwego zarobku spowodowana pragnieniem realizacji własnych marzeń i planów zawodowych związana była z koniecznością posiadania solidnego zaplecza finansowego, jednak wybór „prostej drogi” do osiągnięcia wymierzonego sobie celu przyniósł mężczyźnie doświadczenie rozczarowania otaczającym go światem i ludźmi. „Nędza prowadzi do zagłady

<sup>110</sup> Рог. А. Шпагин, hasło: Токарева Виктория, [w:] *Новейшая история отечественного кино: 1986-2000. Кинословарь*, том III, Санкт Петербург 2001, с. 223–224.

<sup>111</sup> W. Tokariewa, [on-line:] <http://www.podruganet/gzl/0007.html>, [data ostatniego dostępu: 2.10.2013].

<sup>112</sup> Zob. np. B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”*. *Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV – XVII wieku*, Warszawa 1989; *Biedni i bogaci. Studia z dziejów społeczeństwa i kultury*, pod red. M. Aymarda, Warszawa 1992.

<sup>113</sup> R. Borkowski, *Rozważania o bogactwie i biedzie – aspekty teoretyczne i stan badań*, [w:] *Bogactwo i bieda. Próba refleksji humanistycznej*, pod red. R. Borkowskiego, Kraków 2004, s. 11.

człowieka, jest przeżywana jako tragiczny przymus. Wyzwała w człowieku pragnienia ukierunkowane ku dobrom materialnym<sup>114</sup> – pisze Andrzej Zwoliński. Bohater filmu *Zamiast mnie*, nie bacząc na ewentualne skutki swojej decyzji, także nastawia się na szybkie zdobycie dóbr materialnych. Zwoliński w nędzy lub biedzie zauważa ponadto „proces karlenia”<sup>115</sup> człowieka, z drugiej strony postawę milionerów określa jako „idiotyzm konsumpcyjny”, który charakteryzuje jako: „nadmierną pewność siebie płynącą z poczucia siły pieniądza i zaniedbania dobra”.<sup>116</sup> Te właśnie słowa doskonale odzwierciedlają życiową postawę angielskiego bogacza, który nie zważając na krzywdę drugiego człowieka, przez długi czas nim manipulował i korzystał ze swojej siły – „siły pieniądza”. *Zamiast mnie* to zatem obraz kontrastujących ze sobą rzeczywistości, dotyczący jednocześnie sfery uniwersalnych wartości w życiu człowieka w bardzo przyziemnym kontekście, bo wynikającym z potrzeby i konieczności posiadania pieniędzy.

Kolejny film *Lawina* (*Лавина*) to ekranizacja powieści Tokariewej pod tym samym tytułem. Główny bohater Igor Miesjacew – tak jak w utworze literackim – jest znanym na całym świecie pianistą. Wydaje się, że mężczyźni nie powinno niczego brakować do odczuwania szczęścia i czerpania radości z życia. Ma kochającą go rodzinę, piękną żonę, ładne mieszkanie, samochód, osiągnął sukces zawodowy. Jednak zaczyna on odczuwać pewien brak. Igor Miesjacew odkrywa nagle, że nie ma już do czego dążyć, że wszystko osiągnął i że przez cały czas swojego małżeństwa jedyne, czego mu brakowało, to miłość. Mężczyzna nie potrafi poradzić sobie z własnymi emocjami, ze smutkiem, z rozgoryczeniem, z nudą, która opanowała jego życie. Swoją pracę, która dotąd była jego największą pasją, zaczyna wykonywać automatycznie. Traci sens własnego istnienia, a tym samym jeden z filarów ludzkiej egzystencji. Kazimierz Obuchowski w *Psychologii dążeń ludzkich* podkreśla znaczenie potrzeby sensu życia.<sup>117</sup> Tytułowa lawina to nieoczekiwana miłość do młodej kobiety, która pojawia się na drodze sławnego pianisty. Mężczyzna opanowany żądzą namiętności zatracą się całkowicie w tym uczuciu, odsuwając na dalszy plan swoją rodzinę, potrzebujące go dzieci. Wreszcie podejmuje decyzję o odejściu od żony. Ten wybór rozdziera go wewnątrz, burzy cały jego, dotąd starannie poukładany świat. Miłość do nowo poznanej kobiety rozbija rodzinę Miesjacewa i niszczy wszystko, na czym do tej

---

<sup>114</sup> A. Zwoliński, *Być dobrym: powtórka z moralności*, Warszawa 2001, s. 96–97.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>117</sup> K. Obuchowski, *Psychologia dążeń ludzkich*, Warszawa 1966, s. 245.

pory opierał swoje bytowanie. Codzienna rzeczywistość żony Miesjacewa, która poświęciła mu całe swoje życie, pomogła mu w zdobyciu sławy i rozwijaniu talentu muzycznego, przeobraziła się z dnia na dzień nie do poznania. Sytuacja rozgrywająca się w rodzinie pianisty, nie jest przypadkowa, jest wynikiem narastających latami nieporozumień między małżonkami, którym tylko wydawało się, że tworzą szczęśliwą rodzinę. Wojciech Kruczyński twierdzi: „Zdrada zwykle nie zdarza się z dnia na dzień. Jest raczej zwińczeniem stopniowo narastającej nudy, braku bliskości i akceptacji. Pojawienie się tej drugiej osoby, która trafia w niezaspokojone pragnienia miłości, uznania, zrozumienia (...) może tylko zdradę przyspieszyć – nie jest jednak jej przyczyną. Nie zdradzamy osób, które w pełni zaspokajają nasze potrzeby”.<sup>118</sup> Małżonkowie pochłonięci sprawami codzienności zapomnieli o sobie i swoich pragnieniach. *Lawina* to historia dramatu całej rodziny. Miesjacew w chwili nieszczęścia – śmierci syna, który przedawkował narkotyki – zrozumiał, że za mało czasu poświęcał dzieciom, że wszystkie emocje, najsilniejsze uczucia wkładał w muzykę, a rodzinie tylko pozwalał się kochać, nie oddając nic w zamian. Mężczyzna pogrążył się w swoim nieszczęściu i zrezygnował ze wszystkiego, co tworzyło go do tej pory jako człowieka sukcesu. W końcowej scenie filmu pojawia się nadzieja na odrodzenie się w bohaterze pozytywnych emocji i dążeń, ponieważ na świat przychodzi jego pierwsza wnuczka.

Ostatni z przedstawionych przez nas filmów to *Ważniejsze od miłości* (*Важнее, чем любовь*). Na ten tytuł składają się cztery filmy (podzielone na osiem odcinków): *Prosta historia* (*Простая история*) *Jedynemu, do wykorzystania* (*Единственному, до востребования*) *Ważniejsze od miłości* (*Важнее, чем любовь*) *Lilie dla Lilii* (*Лилии для Лилии*). W napisach do filmu brak jest nazwiska Wiktorii Tokariewej jako scenarzystki, natomiast widnieje ono na portalu kino-teatr.ru przy opisie filmu oraz na opakowaniu płyty DVD. Film ten składa się z czterech historii, które mogą istnieć jako osobne obrazy, ale również mają bardzo dobrze dobrane punkty wspólne. Jest to ekranizacja czterech nowel Tokariewej. *Prosta historia* oparta jest na utworze *Pasza i Pawłusza* (*Паша и Павлуша*), *Jedynemu, do wykorzystania* opiera się na *Świńskim zwycięstwie* (*Свинячья победа*), *Ważniejsze od miłości* to *Długi dzień* (*Длинный день*), natomiast *Lilie dla Lilii* napisane są według utworu pod tym samym tytułem. Losy trzech kobiet i jednego mężczyzny wypełnione są cierpieniem z powodu

---

<sup>118</sup> W. Kruczyński, *Wirus samotności*, Warszawa 2005, s. 129.

nieodwzajemnionych miłości i zdrad. Wszystkie cztery filmy traktują o przyjaźni, samotności, spotkaniach z ludźmi, o trudnych wyborach życiowych.

Główna bohaterka filmu *Pasza i Pawłusza* to Marina – kobieta marząca o wielkiej miłości – która na swojej drodze do osiągnięcia upragnionego celu i spełnienia marzenia rani zakochanego w niej mężczyznę Paszę – entuzjastycznego nauczyciela. Marina poszukuje miłości idealnej. Postawa kobiety wynika być może z pewnego rodzaju iluzji, wyobrażeń z czasów dzieciństwa i młodości o jedynym, niepowtarzalnym, romantycznym uczuciu. Kobieta zakochuje się w mężczyznach, którzy nie potrafią dać jej ciepła. Z pięknej i inteligentnej Marina zmienia się w rozchwianą emocjonalnie i nieszczęśliwą kobietę. Być może ów dysonans polega na niewłaściwym podejściu do miłości i traktowaniu jej jako „całkowitej jedności myśli i uczuć”. Kobieta bezustannie pragnie romansów. Kruczyński zaznacza: „... zdrada staje się sposobem na podtrzymanie iluzji idealnej miłości, bez której trudno nam żyć”.<sup>119</sup> Bogdan Wojciszke pisze: „... miłość romantyczna wymaga od kochanków absolutnej determinacji w dążeniu do jej spełnienia i porzucenia wszystkiego innego – poczynając od zdrowego rozsądku (co wyraża się w bezgranicznym absolutnym uwielbieniu ukochanej osoby) i dotychczasowych więzów z innymi ludźmi (rodziną i przyjaciółmi), a kończąc na własnych normach moralnych i życiu”.<sup>120</sup> W przypadku Mariny dochodzi do związania się z obiektem jej pożądania, miłość więc tutaj może nie ma stricte romantycznego charakteru – jako pozostającego tylko w sferze wyobrażeń i wiecznego niespełnienia – jednak emocje, marzenia i bezustanne trudności w znalezieniu przez nią partnera, sytuują ją w gronie kobiet, które zawsze będą szukać swojego ideału i nigdy nie będą szczęśliwe.

Drugi film *Jedynemu, do wykorzystania*, to historia krawcowej Wiki Porosionkowej, która – w odróżnieniu od swojego literackiego pierwowzoru – pracuje w fabryce pluszowych zabawek. Dziewczyna jest zakochana w popularnym prezenterze telewizyjnym Władzie Zapałowie. Przypomnijmy tylko, że jej miłość początkowo ma charakter miłości platonicznej, wirtualnej, jednak zaangażowanie Wiki w istnienie w wymyślonym przez nią i wyidealizowanym świecie zaczyna nabierać realnych podstaw.

Kolejny film *Ważniejsze od miłości* to historia kobiety, która dowiaduje się o chorobie swojej córki. Moskiewska dziennikarka leci do Soczi przeprowadzić wywiad z

---

<sup>119</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>120</sup> B. Wojciszke, *Psychologia miłości. Intymność, namiętność, zaangażowanie*, Gdańsk 1995, s. 48.

popularną pisarką, według której scenariusza powstaje właśnie serial. Podczas wywiadu Weronika dowiaduje się, że w Moskwie ciężko zachorowała jej córka Ania. Pomóc dziewczynce może tylko jeden człowiek – sławny lekarz Jegorow. I tutaj powtarza się historia z filmu *Zbieg okoliczności*. Drugi raz utwór *Długi dzień* zostaje przeniesiony na ekran telewizyjny, tym razem z dużo lepszym rezultatem. Bohaterce filmu – za sprawą wymyślonego przez nią podstępu mającego pomóc w spotkaniu z Jegorowem – przyjdzie spędzić z lekarzem trzy dni, które przyniosą po raz kolejny miłość do dziennikarki ze strony lekarza, zawiedzione uczucia mężczyzny oraz pomoc chorej dziewczynce.

*Lilie dla Lilii* to opowieść rozpoczynająca się pięćdziesiątą rocznicą urodzin głównej bohaterki – Lilii, która jest lekarzem. Kobieta, mimo że mieszka ze swoim mężem Lenczykiem, czuje się opuszczona i samotna. Małżonkowie od dawna traktują się jak sąsiedzi, a nie jak kochający się, najbliżsi sobie ludzie. W dzień urodzin Lilia dostaje kosz pełen kwiatów, a ponieważ nie ma przy nim bileciku, kobieta zaczyna się zastanawiać od kogo mogła dostać piękne lilie. Wspomina mężczyzn, którzy ją kochali i tych, którzy ją porzucili. Jest to charakterystyczne uczucie, biorące swoje podstawy w upływającym czasie i przemijalności życia, ale także – jak twierdzi Ała Siergiejeva – jest to uczucie mocno wpisujące się w rosyjską duszę: „Привычное состояние русской души – ностальгия по детству или юности, по первой любви или местам, где человек жил раньше. Прошлое словно преследует их”.<sup>121</sup> W filmie pojawia się ponadto żal z powodu nieposiadania dziecka. Ostatecznie okazuje się, że Lilia ma dla kogo żyć, ponieważ niespodziewany bukiet kwiatów przysłał jej mąż Lenczik, a zatem według bohaterki oznacza to potwierdzenie jego oddania i chęci poprawy sytuacji małżeńskiej.

„Ludzie XXI wieku otrzymali przyzwolenie na poszukiwanie miłości i właśnie to stało się nowym i istotnym aspektem w relacjach między kobietami i mężczyznami”.<sup>122</sup> Ten właśnie aspekt wykorzystuje w swojej twórczości Tokariewa, przedstawiając w obrazach filmowych całą gamę miłosnych uczuć. Serial filmowy *Ważniejsze od miłości* porusza w lekkiej, przystępnej formie cały wachlarz tematów, które szczegółowo omówiliśmy w rozdziałach poprzednich. Nieodłącznie pojawia się tutaj miłość, problem zdrady, nieporozumienia między małżonkami, żal z powodu

---

<sup>121</sup> A. B. Сергеева, *Какие мы, русские? (100 вопросов – 100 ответов)*, Москва 2010, с. 270.

<sup>122</sup> M. Evans, *Czym jest uczucie zwane miłością?*, tłum. K. Jasikowska, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Kraków 2008, s. 99.



niespełnionych nadziei i ambicji, tęsknota za ideałem. Anna Gałdowa pisze, że: „Tym, co wydaje się nie podlegać dyskusji w każdym możliwym do pomyślenia „rodzaju” miłości – jako kryterium jej prawdziwości czy dojrzałości – jest ujęcie osoby kochanej jako dobra czy wartości tak wielkiej, że jedynie właściwą staje się postawa „nieszukania swego”...”<sup>123</sup> Wszyscy główni bohaterowie serialu *Ważniejsze od miłości*, kochając innych, zapominali o sobie i starali się dać ukochanej kobiecie lub ukochanemu mężczyźnie jak najwięcej miłości, gubiąc po drodze swoje rzeczywiste pragnienia, zatracając się w rzeczywistości pełnej dynamicznych uczuć i ostatecznie – bardzo często – nie odnajdując pełnego spełnienia. Mimo wielu trudności, jakie stwarza uczucie miłości w naszym życiu: „Miłość jest najważniejszym wydarzeniem między narodzinami a śmiercią człowieka. (...) ...miłość ulega nieuchronnym zmianom. Nie z powodu słabości charakteru czy zewnętrznych trudności, lecz dlatego, że taka jest natura tego uczucia”.<sup>124</sup> Tokariewa w scenariuszach filmowych doskonale ujęła dynamikę oraz różnorodność uczucia miłości.

Sama pisarka opisuje film takimi słowami: „Этот фильм о любви, про вечный поиск мужчинами и женщинами формулы счастья, которой на самом деле не существует... Мне кажется, что любовь между мужчиной и женщиной – это только составляющая счастья...”<sup>125</sup> Te słowa pisarki potwierdzają przywołaną wcześniej przez nas myśl Daniela Nettle’a<sup>126</sup>, że poszukiwanie szczęścia przez ludzi sprowadza się w dużej mierze (lub nawet wyłącznie) do dążenia do stanu szczęśliwości kojarzonego z przyjemnością, radością, zadowoleniem i satysfakcją z życia. Ponieważ te poszukiwania bezustannie wpisują się w nasze codzienne zmagania z otaczającym światem, to Tokariewa tak często je opisuje, pokazując tym samym, że nie są to tematy błahe, skoro zajmują ważne miejsce w życiu wielu ludzi – ludzi o różnym statusie społecznym, wykształceniu, płci, różnym stylu życia, odmiennych charakterach itp. Film *Ważniejsze od miłości*, poza ogromem poruszonych w nim zagadnień uniwersalnych, ma jeszcze jedną zaletę: pokazuje współczesną Rosję – ludzi młodych, w średnim wieku i starych, pokazuje ludzi biednych, oligarchów rosyjskich, przedstawicieli władzy i mass mediów, przedstawia świat prowincji rosyjskiej, świat bogatych kurortów, a także przestrzeń miejską. Te problemy, które omawialiśmy w *Rozdziale czwartym* niniejszej pracy podczas analizy utworów z lat 90. XX wieku i

<sup>123</sup> A. Gałdowa, *Miłość jako sytuacja graniczna*, [w:] *O miłości*, „Znak” 1995, nr 486(11), s. 77–78.

<sup>124</sup> B. Wojciszke, *Psychologia...*, s. 5.

<sup>125</sup> W. Tokariewa, [on-line:] <http://www.1tv.ru/cinema/fi=4429>, [data ostatniego dostępu: 3.10.2013].

<sup>126</sup> D. Nettle, *Szczęście...*, s. 156.

początkowych lat XXI wieku, odnajdują teraz swoje odzwierciedlenie właśnie w obrazach filmowych ukazanych w tym podrozdziale. Nie mamy tu na myśli tylko filmu *Ważniejsze od miłości*, bowiem w filmach, takich jak *Lawina*, *Ty jesteś*, *Zamiast mnie* również mieliśmy okazję obserwować powolne przeobrażanie się rzeczywistości radzieckiej w rosyjską. Mimo zewnętrznych przemian, to jest głównie scenerii, w jakiej rozgrywały się poszczególne filmy, sfera wewnętrzna bohaterów pokazanych przez Tokariewą nie uległa znaczącej zmianie. Owszem, pojawiły się nowe grupy ludzi, jak na przykład „nowi Rosjanie”, grupy młodych ludzie dzisiaj też żyją inaczej, wyznają inne wartości, jednak pozostała spora część społeczeństwa prowadzi życie według dawnych wzorców i zasad moralnych.

\* \* \* \* \*

Podsumowując niniejszy rozdział dysertacji związany z twórczością kinematograficzną Wiktorii Tokariewej, pragniemy zaznaczyć, że naszym celem było przedstawienie jak największej ilości filmów powstałych na podstawie scenariuszy pisarki, które ukazywałyby niezwykłą różnorodność gatunkową i tematyczną istniejącą w jej scenariuszach. Próbowaliśmy nakreślić pewne sytuacje i problemy, jednak część naszych sądów i rozważań (biorąc pod uwagę fakt, że praca nie ma charakteru filmoznawczego) koresponduje z treściami z poprzednich rozdziałów. Ograniczyliśmy się zatem do wyłonienia – naszym zdaniem – najistotniejszych wątków filmowych, ale nie tylko. Chcieliśmy również pokazać, że nieprzypadkowe były spotkania Tokariewej z różnymi twórcami na etapie jej rozwoju zawodowego. Ewidentnie momentem przełomowym w jej karierze scenarzystki była znajomość z Gieorgijem Danieliją, z którym do dzisiaj łączy pisarkę przyjaźń. To Danielija (po wstępnej protekcji Siergieja Michałkowa) otworzył jej furtkę do świata wielkiej kinematografii radzieckiej. Twórczość literacka Tokariewej – co staraliśmy się wielokrotnie udowodnić – nie pozostała bez wpływu na twórczość filmową, wręcz przeciwnie – obie dziedziny sztuki doskonale się uzupełniają. Część filmów, opartych na opowiadaniach i powieściach pisarki, była wiernymi ekranizacjami utworów, a część – tylko adaptacjami<sup>127</sup>. Efekty

---

<sup>127</sup> „Adaptacja to praktyka filmowa, polegająca na przystosowaniu tekstu literackiego do specyfiki filmowego medium. Pojęcie adaptacji łączone jest zwykle, a często używane zamiennie z pojęciem „ekranizacji”, które jednak nie musi dotyczyć literatury. (...) Można również zastosować inne rozróżnienie. Adaptacją nazywamy film, który dopuszcza daleko idące zmiany w stosunku do

owych przedstawień były różne, jednak niewątpliwie niektóre z obrazów filmowych zyskały przychylną widzą oraz krytyków i miały bardzo pozytywny odbiór.

A na ten właśnie odbiór wpływało kilka czynników. Według rosyjskich formalistów kino posiada swój język<sup>128</sup>. Tego typu teza początkowo była bardzo śmiała i oryginalna, natomiast dzisiaj terminem „język filmu” określa się „zespół wszystkich środków wyrazu (zdjęcia fotograficzne, rodzaje montażu, oświetlenia, barwy i wielu innych), jakimi dysponuje kino i które są charakterystyczne tylko dla niego. Ich połączenie składa się na specyficzną formę filmowej wypowiedzi”.<sup>129</sup> Zdjęcia, jak i montaż do filmów Tokariewej, przeszły ogromną ewolucję związaną z rozwojem kina. Inne zdjęcia obserwujemy w filmach z lat 60. XX wieku, a inne już w XXI wieku. Wcześniej obraz był ograniczony kamerą, która nie potrafiła pokazać wszystkiego, dzisiaj operatorzy mają łatwiejsze zadanie do wykonania, choć tylko pozornie. Dawniej skupiano się na najistotniejszym, odnosimy bowiem wrażenie, że wczesne filmy, takie jak *Dżentelmeni pomyślności* czy *Mimino*, mimo pewnych technicznych niedostatków, pokazywały samą esencję rzeczywistości, która otaczała filmowych bohaterów, nie było zbędnego rozpraszania uwagi widza. Montaż w filmach Tokariewej był niekiedy ciągły (np. *Porozmawiaj ze mną w moim języku*), innym razem równoległy (np. *Gość*, *Mała przysługa*). Ujęcia zwykle łączono ze sobą na zasadzie prawdopodobieństwa i były logiczną sekwencją następujących po sobie zdarzeń. Bywały jednak montaż równoległy, w których przeplatało się ze sobą kilka wątków, dziejących się w różnych miejscach i w różnym czasie. Inną sprawą jest także fakt, że mieliśmy też do czynienia z montażami nieudanymi, jak na przykład w filmie *Zbieg okoliczności*. Owszem, widz mógł uzyskać niezbędne informacje o bohaterze, zdarzeniu i miejscach, w których przebywali bohaterowie, jednak całość filmu nabierała charakteru zbyt dużej komplikacji.

Bardzo ważnym elementem filmów Tokariewej była muzyka, o której już niejednokrotnie wspominaliśmy. Filmy skierowane do młodych widzów charakteryzowały się piękną muzyką, nagrodzoną na festiwalach kinowych. Także muzyczne obrazy filmowe dla dorosłych korzystały z muzyki: klasyki jazzu, ale i muzyki rozrywkowej. Celem muzyki „jest dopełnienie obrazu filmowego, podkreślenie atmosfery poszczególnych scen, ale czasami pełni także rolę wyrazistego komentarza,

---

pierwowzoru literackiego, zaś ekranizacją film, który jest mu maksymalnie wierny.” Zob. J. Wojnicka, O. Katarfiasz, *Słownik wiedzy...*, s. 419.

<sup>128</sup> Por. Ibidem, s. 62.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 421.

zwłaszcza wówczas, kiedy utwór wprowadzony do ilustracji danego filmu budzi czytelne, jednoznaczne skojarzenia”.<sup>130</sup> Jednoznaczne skojarzenia budziła na przykład muzyka napisana do *Małej przysługi*, zagraniczne utwory rockowe ukazywały brak pokory młodego bohatera w *Zamiast mnie* oraz nadawały dynamicznego charakteru spokojnej akcji filmu, a romantyczne usposobienie kobiety w obrazie filmowym *Kocham* doskonale ilustrowała muzyka klasyczna. Oprócz niewątpliwych zalet muzyki integrujących ją ze sztuką filmową, ma ona także wpływ na psychikę człowieka, a pole do jej interpretacji jest niezwykle szerokie: „... sama muzyka może znaczyć wszystko, wszystko symbolizować, o wszystkim mówić, wszystko wyrażać i przedstawiać: człowieka, materię, kosmos, Boga, rzeczywistość realną i idealną, świat i zaświat, widzialne i niewidzialne”<sup>131</sup>. Tokariewa – jako osoba wykształcona muzycznie – doskonale wiedziała o niesamowitej mocy muzyki, na której kształt nie miała wielkiego wpływu, natomiast, pisząc scenariusz, musiała pamiętać o ilustracji muzycznej filmów. O pracy nad scenariuszami mówi ponadto: „Это два разных участка мозга [opowiadanie i scenariusz – J. M.] – помните, как в "Джентльменах": здесь помню, здесь не помню? Рассказ пишется словами, а сценарий – картинками. Думать картинками я не умею, а потому Данелия придумывал, а я записывала. Но записать за режиссером тоже надо уметь, это не так просто. Потом Данелия взялся работать с двумя советскими сатириками-закройщиками, ветеранами жанра, - и ничего не получилось. Говорю об этом без злорадства, но с некоторым самоуважением”.<sup>132</sup> Natomiast filmy, które powstają na podstawie jej powieści (sama nie jest autorką scenariuszy do wszystkich adaptacji i ekranizacji swoich utworów), nie zawsze ocenia dobrze: „Шлягерные – "Мимино" и "Джентльмены удачи". Остальные – экранизации моих повестей – постановки одна хуже другой. (...) Не получается. Говорят, чем лучше писатель, тем хуже кино. Это Шукшин сказал, и я этим утешаюсь. Язык кино должен быть грубым, а иронические интонации на экране передать трудно. Но меня все равно любят за то, что я - это я. (...) Писатель интересен тем, что он открывает свой мир”.<sup>133</sup> Także Aleksandr Szpagin, prezentujący twórczość pisarki w dziedzinie kina, ma podobne zdanie: „Немало из

---

<sup>130</sup> Ibidem, s. 422.

<sup>131</sup> S. Zięba, ks., *Вплыў музыкі на псыхікэ чалавекі*, Pelplin 2003, s. 8.

<sup>132</sup> W. Tokariewa, *Интервью Виктории Токаревой: "Человек без комплексов мне неинтересен"*. Беседавал Дмитрий Быков, [on-line] <http://www.pravda.ru/economics/rules/05-02-2003/37168-tokareva-0/>, [data ostatniego dostępu: 5.10.2013].

<sup>133</sup> W. Tokariewa, [on-line:] <http://www.podruganet/gzl/0007.html>, [data ostatniego dostępu: 2.10.2013].

этих токаревских историй было поставлено (...), но событием не стала ни одна. Их мир завис между мелодрамой и игрой в мелодраму...»<sup>134</sup>

Gdyby prześledzić świat Tokariewej od pierwszych jej etiud filmowych z lat 60. XX wieku do ostatniego serialu filmowego *Ważniejsze od miłości*, to stwierdzamy, że z różnorodności tematycznej i gatunkowej dominującym w jej twórczości w dziedzinie kina w latach 90. XX wieku i w pierwszej dekadzie wieku XXI gatunkiem stał się melodramat, natomiast za temat przewodni pisarka wybrała miłość. Miłość u Tokariewej nie ma jednak jednego oblicza. Pomimo zachowań filmowych bohaterów i bohaterów, którzy często poddają się spontanicznym, emocjonalnym uniesieniom serca, kochają namiętnie i bez opamiętania, to i tak w przeważającej części ostateczna decyzja kształtuje się gdzieś na przestrzeni racjonalizmu. Bohaterowie powracają do swojego starego życia – albo tkwią dalej w nieszczęściu albo doceniają poprzednią egzystencję. W gruncie rzeczy większość z tych historii ma smutny wydźwięk i również wbrew tradycyjnym happy endom – tak charakterystycznym dla romansów – u Tokariewej nie ma szczęśliwych zakończeń, zawsze jest nieokreśloność, niewiadoma. Jeśli nawet jakaś opowieść kończy się pozytywnie, to i tak podszyta jest smutkiem i głębszą refleksją. Tokariewa, której twórczość jest pełna fantazji, groteski i absurdu, świat bohaterów sprowadza do poziomu rzeczywistości. Maksymalistami i idealistami w jej filmach są ludzie młodzi, starsi natomiast już nie mają złudzeń, że świat jest taki, jakim chcieliby, żeby był.

Wiktorija Tokariewa, pisząc swoje scenariusze, tworzyła zarówno dla widza dorosłego, jak i dziecięcego. Filmy wpisywały się w różnorodne gatunki filmowe: filmy muzyczne, melodramaty, filmy przygodowe, komedie, bajki. Tworzyła dla widowni kinowej, telewizyjnej, a także teatralnej. W swoim dorobku Tokariewa ma także dwa scenariusze do spektakli telewizyjnych, takich jak wspomniany przez nas *Deficyt Mazajewa* (*Дефицит на Мазяева*) oraz *Między niebem a ziemią*<sup>135</sup> (*Между небом и землёй*). Wielość gatunków, szeroka widownia, wspaniała muzyka filmowa, różnorodna tematyka, znakomici (często powtarzający się w kilku filmach) aktorzy, tacy jak na przykład Jewgienij Leonow to tajemnica stałej obecności Wiktorii Tokariewej w radzieckiej i rosyjskiej przestrzeni kinematograficznej.

---

<sup>134</sup> А. Шпагин, hasło: Токарева Виктория, [w:] *Новейшая история отечественного кино: 1986-2000. Кинословарь*, том III, Санкт Петербург 2001, 223.

<sup>135</sup> *Między niebem a ziemią* (reżyser: Walerij Fokin) – sztuka telewizyjna z 1977 roku, oparta nie na opowiadaniu o takim samym tytule, lecz na powieści *Jechał greka* (*Ехал грека*). Przedstawia historię sławnego muzyka, którą omówiliśmy przy okazji interpretacji filmu *Kapelusz* (*Шляпа*).

## Zakończenie

### Fenomen popularności pisarki

Podjmując temat związany z twórczością Wiktorii Tokariewej, wiedzieliśmy, iż przyjdzie nam zmierzyć się z wieloma kontrowersyjnymi, niejednoznacznymi i ciągle poddawanyymi dyskusji zagadnieniami, takimi jak: „literatura popularna”, „literatura masowa” czy „literatura kobieca”. Wszystkie te określenia niejednokrotnie przywodzą na myśl „literaturę niską”, literaturę gorszą, banalną i niewartą uwagi. Wiadomo bowiem, że w pracach naukowych zwykło się omawiać najczęściej „literaturę wysokoartystyczną”. Ta tendencja zmienia się w ostatnich latach i coraz więcej badaczy literatury sięga do twórczości pisarzy należących do nurtu popliteratury, jednakże w dalszym ciągu pojawiają się pytania, czy aby na pewno warto poświęcać uwagę utworom wpisującym się w obieg kultury popularnej. Po analizie i interpretacji powieści i opowiadań Tokariewej oraz po zetknięciu się z wieloma ważnymi tematami przedstawionymi w omówionych przez nas filmach stwierdzamy, że, owszem, warto zajmować się tego rodzaju literaturą z kilku, co najmniej, powodów.

Pierwszy powód skłaniający do bliższego przyjrzenia się twórczości jednej z reprezentantek literatury popularnej – Wiktorii Tokariewej – to fakt, że kultura popularna jest bezapelacyjnie kulturą dominującą i powinna w pełni zasługiwać na uwagę we wszystkich swoich aspektach i przejawach. Obraz współczesnej kultury popularnej wydaje się być odbiciem rzeczywistości, jest obrazem nowoczesnego świata w najrozmaitszych dziedzinach życia. To właśnie kultura masowa i kultura popularna, a nie hermetyczna, elitarna kultura wysoka, kształtowały globalną świadomość społeczeństw XX i XXI wieku.<sup>1</sup> Oczywiście, już samo zdefiniowanie kultury popularnej przysparza wiele trudności, bowiem jest ona „... niewątpliwie najbardziej dynamicznym rodzajem kultury, zaś stała zmienność jej natury i desygnatów, reguł i modeli urzeczywistniania sprawia, iż staje się ona nieuchwytna dla wszelkich prób zakreślenia jej granic, zamknięcia w uniwersalnej i ahistorycznej definicji. Analizowaniu kultury popularnej towarzyszy więc świadomość, iż nigdy nie uda się dokonać pełnego portretu, a jedyne, co pozostaje, to sporządzany wciąż na nowo i

---

<sup>1</sup> A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 270.

zawsze sytuacyjny szkic”.<sup>2</sup> Kulturze popularnej zwykle się przeciwstawiać kulturę wysoką, ale gdy tego dokonujemy „nic nie okazuje się proste”.<sup>3</sup> Specyficzny sposób przekazu popkultury sprawił, że zaczęła być ona utożsamiana niemal mechanicznie z kulturą masową. Właśnie mass-media i nowoczesna strategia „medializacji” rozmaitych rynków, między innymi wydawniczego czy telewizyjnego, dokonała takiego wzajemnego podporządkowania obu tych kultur. Pojawiały się także zarzuty o zamerykanizowaniu kultury, jednak idąc tropem Marka Krajewskiego: „kultura popularna nie narodziła się w USA, ale raczej w Europie (Anglia i Francja), a w Stanach Zjednoczonych uległa umasowieniu i przybrała formę, z którą ją dzisiaj, choć nie do końca słusznie, kojarzymy.”<sup>4</sup> Można więc stwierdzić, że dzisiaj do określania współczesnej kultury bardziej właściwym byłoby używanie pojęcia kultury popularnej, bo przecież masowa – jest tylko pewnym rodzajem popkultury. Przy dzisiejszej powszechnej dostępności do mass-mediów, z których korzystamy na co dzień, masowa kultura została wchłonięta do popkultury, unowocześniając ją, powodując, że zmieniła swój dotychczasowy charakter i przekaz, jednak nie zastępując jej, ani też jej nie równoważąc.

We *Wstępie* do niniejszej rozprawy doktorskiej zastanawialiśmy się nad następującym paradoksem: Tokariewa jest pisarką bardzo popularną, ale jednocześnie krytyka literacka poświęca jej twórczości mało uwagi. Dlaczego dzieje się tak, że kultura popularna spychana jest na dalszy plan? Przecież tak wszechobecna popkultura nie może być chyba wyłącznie kulturą niską, małostkową, banalną. Wprawdzie jest tworzona niejednokrotnie z myślą o masowym odbiorcy, jest to także kultura dla statystycznego obywatela, ale można by było pokusić się o stwierdzenie, że także w jej bliskim otoczeniu rozwija się kultura wysoka, która niejednokrotnie z nią współgra, czerpie z niej. Ponadto: „Popularną bywa nie tylko ewidentna tandeta, elitaryzm zaś nie stanowi żadnej gwarancji poziomu”<sup>5</sup> – pisał Czesław Miłosz i te słowa potwierdzają tezę o tym, iż mamy do czynienia z wzajemnym przenikaniem się kultur: popularnej i wysokiej, ale także z pewnym zacieraniem się granic i niemożnością dokładnego sprecyzowania tego, co zalicza się do którego rodzaju kultury. Często jest to trudne do określenia z prostej przyczyny – popkultura jest zjawiskiem dynamicznym, a kultura wysoka swoją rangę może zyskać dopiero na przestrzeni lat – kilku, kilkudziesięciu, bo

---

<sup>2</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 15–16.

<sup>3</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] *Kultura masowa*, tłum., oprac. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 9.

<sup>4</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury...*, s. 25.

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa...*, s. 9.

przecież to, co jawi się zjawiskiem niszowym czy elitarnym, niekoniecznie musi być na wysokim poziomie. Czasem także różnego rodzaju przejawy popkultury lub kultury wysokiej, elitarnej mogą zmieniać swoje znaczenie, wagę, mogą przechodzić z jednej kultury w drugą, a to za sprawą różnych panujących aktualnie trendów, wyznaczników estetycznych i wartościujących, za sprawą przemian historycznych, społecznych, mentalnych czy politycznych. I właśnie z tych powodów nie powinniśmy deprecjonować kultury popularnej.

Literatura popularna, określana często jako miłka, bulwarowa, tandetna czy trywialna, dominuje wśród innych nurtów literackich. Nie jest to bezwartościowa i gorsza literatura, jak zwykło się ją nazywać, nie jest też lepsza, jest po prostu inna. Literatura popularna czy popularno-rozrywkowa, tak powszechnie krytykowana, święci triumfy na światowym rynku wydawniczym, ponieważ – w odróżnieniu od wysokoartystycznej – niemal momentalnie przykuwa uwagę czytelników za sprawą nośnych tematów i lekkiej formy. Książki osiągające bardzo dobry poziom sprzedaży szybko tłumaczone są na wiele języków i w niedługim czasie zyskują status bestsellerów światowych, a dzieje się tak zapewne dlatego, że poruszana tematyka, trafiająca do ogromnej rzeszy odbiorców, niesie ze sobą treści, które pożądane są i rozumiane przez ludzi na wszystkich częściach globu. Fakt popularności owej „niskiej” literatury jest pewnego rodzaju fenomenem. „Kultura popularna powstaje na styku życia codziennego i zasobów kulturowych dostarczanych przez kapitalizm, co czyni z adekwatności podstawowe kryterium. Jeśli dany zasób kulturowy nie ma punktów styczności, do których można odnieść doświadczenie życia codziennego, to nie stanie się on popularny. Ze względu na zmieniające się sojusze społeczne nie istnieje jasno sprecyzowany sposób doświadczenia i przeżywania codzienności, dlatego też takich punktów styczności musi być wiele”<sup>6</sup> – wyjaśnia John Fiske. Tych autorów, którzy trafili w gusta swoich czytelników, jest dużo. Można wymienić chociażby takie osoby jak: Helen Fielding, która stworzyła na kartach swych powieści słynną singielkę Bridget Jones, Dana Browna oferującego swoim czytelnikom rozwiązanie niezwyklej zagadki w *Kodzie Leonarda da Vinci*, Joanne K. Rowling, która wykreowała magiczny świat Harrego Pottera, Paula Coelho rozpoczynającego swą międzynarodową karierę od *Alchemika*, czy ostatnio Stephenie Meyer trafiającą znakomicie ze swoim cyklem *Zmierzch* w zapotrzebowania rynku wydawniczego. Nazwiska tych pisarek i pisarzy

---

<sup>6</sup> J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków 2010, s. 133.



znane są przeciętnemu odbiorcy kultury, choć są to tylko nieliczne z najjaskrawszych przykładów.

Anna Nasiłowska twierdzi, że: „Obraz literatury byłby mocno zubożony, gdybyśmy poprzestali wyłącznie na dziełach wybitnych, odkrywczych artystycznie”.<sup>7</sup> Stanisław Żak uważa także, że literatury popularnej nie należy lekceważyć, spełnia ona – zdaniem autora – ważne funkcje społeczne: „zapewnia sprawność formalną czytania, wprowadza w spekulacje logiczno-intelektualne, kształtuje modele zachowań, przekazuje pewne wartości, ma także wartości poznawcze. Występuje wyraźne zróżnicowanie poziomów owych funkcji społecznych, co poświadcza także zróżnicowanie wartości estetyczno-literackich. Wreszcie jest to literatura czytana przez wszystkich – osoby na różnych poziomach przygotowania intelektualnego, czego nie można powiedzieć o literaturze tzw. wysokoartystycznej. (...) Nie ludźmy się, że tę literaturę czytają tylko „doły” społeczne. Nie twórzmy takiej iluzji, bo jest to rzeczywiście literatura popularna także jeśli chodzi o zasięg społeczny”.<sup>8</sup> Witold Gombrowicz natomiast, marzący w swoim czasie o napisaniu „powieści dla mas”, która to: „(...) Powinna trafić do najniższych instynktów. Powinna być wyżyciem się wyobraźni brudnej, mętnej, podrzędnej... Powinna być zrobiona z sentymentalizmów, żądz, głupot... Powinna być ciemna i niska”<sup>9</sup>, być może daje wskazówkę dzisiejszym „prześmiewcom” i krytykom popliteratury, pisząc następująco: „(...) a ja myślę sobie, że Cervantes pisał don Kiszota, aby rozprawić się ze złymi romansami rycerskimi swojego czasu, z których nie zostało ani śladu. A don Kiszot pozostał. Z czego nauka taka, i dla skromniejszych autorów, że o rzeczach przemijających można pisać w sposób nieprzemijający”.<sup>10</sup>

Wiktoria Tokariewa – wpisująca się w nurt literatury popularnej – potrafi pisać w sposób nieprzemijający o prostych, codziennych sprawach ludzkich i jest to z całą pewnością jedna z pierwszych cech świadczących o jej fenomenie jako pisarki, która istnieje na rosyjskim rynku wydawniczym przez pół wieku. W czym jeszcze zawiera się fenomen popularności pisarki? We *Wstępie* przywołaliśmy nazwiska badaczy, którzy zajmowali się twórczością Tokariewej, natomiast poniżej zaprezentujemy fragmenty ich recenzji i opinii. Ma to na celu ukazanie najbardziej charakterystycznych cech jej prozy,

---

<sup>7</sup> A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie 1914-1944*, Warszawa 1995, s. 167.

<sup>8</sup> S. Żak, *Literatura popularna oczami historyka literatury, nauczyciela akademickiego*, [w:] *Kultura popularna – literatura – książka – rynek*, pod red. E. Piórkiewicz-Karmowskiej, Warszawa 1995, s. 150–151.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1987, s. 59.

<sup>10</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 2004, s. 28.

świadczących jednocześnie o niezwyklej poczytności utworów autorki *Dnia bez kłamstwa*. „У Виктории Токаревой нет плохих рассказов. У нее есть только хорошие, очень хорошие и блестящие. (...) Виктория Токарева – едва ли не единственный известный еще с советских времен автор, чьи книги – и сегодняшние и прежние – регулярно издаются большими тиражами не только в России...”<sup>11</sup> – pisał Jurij Nagibin. Tokariewa jest pisarką znaną także w innych stronach świata. Federico Fellini po przeczytaniu jednego z utworów pisarki powiedział: „Какое доброе дарование. Она воспринимает жизнь не как испытание, а как благо”<sup>12</sup>, zaś japoński krytyk Mokiko Oyama napisał o twórczości autorki tak: „В её произведениях есть материнское мягкосердечие и материнский оптимизм. (...) Она не торопится и говорит шепотом читателям, как говорит шепотом себе. Поэтому, когда мы читаем ее произведения, мы повторяем шаги героя. События, которые происходят вокруг героя, мы переживаем на собственном опыте, как будто наши глаза поставлены в его лицо и высота его глаз та же, что и высота глаз читателя”<sup>13</sup>.

Dużą popularnością Tokariewa cieszyła się nie tylko we Włoszech i w Japonii, ale także w Niemczech. W latach 1990–1997 wydanych zostało kilka książek w języku niemieckim, a krytyk Heinz Schlaffer w jednej z recenzji, jakie pojawiały się w tym okresie, dostrzegł oryginalność twórczości pisarki: „Истории Токаревой так же одинаковы, прозаичны и однотонны, как сама жизнь, если воспринимать ее как повседневность, и так же увлекательны, как повседневность, если хочешь узнать ее строй, ее основу”<sup>14</sup>. Temat codzienności – na którym opiera się cała proza pisarki – to kolejny ważny element mający wpływ na jej popularność. Wątki związane ze sferą codziennego życia człowieka, które zauważa Schlaffer, a także bardziej wąsko – z rosyjskim bytem – podejmowało bardzo wielu pisarzy przed Tokariewą. Jednak to o niej mówi się jako o spadkobierczyni i kontynuatorki Czechowowskiej tradycji w literaturze. Swietłana Bojm, podejmując się próby uchwycenia zjawiska codzienności w przestrzeni Związku Radzieckiego, pisze: „Борьба с пошлостью и бытом определяет русский характер. Пошлость как бы протитует национальную культуру”<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> *Виктория Токарева. Биография*, [on-line] [www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/) - 37k, [data ostatniego dostępu: 15.05.2011].

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> М. Ояма, [w:] В. Токарева, *Гладкое личико*, Москва 2008, с. 3.

<sup>14</sup> *Виктория Токарева. Биография*, [on-line] [www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/) - 37k, [data ostatniego dostępu: 15.05.2011].

<sup>15</sup> С. Бойм, *Обице места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 67.

Źródłem problemu banalności, pospolitości czy trywialności jest powtarzalność i przyjęcie pewnej konwencji. W ową konwencję pospolitości wpisuje się właśnie twórczość Tokariewej, ale także utwory Antona Czechowa i Mikołaja Gogola. W *Rozdziale pierwszym* wyodrębnione zostały cechy potwierdzające zasadność porównania pisarki do Czechowa, w tym miejscu chcemy tylko wspomnieć, że autor *Trzech sióstr* swoją twórczą uwagę – tak jak Tokariewa – przeniósł ze sfery duchowej w sferę stosunków międzyludzkich, w szczególności relacji damsko-męskich, a spora część historii dotyczyła rozpadu miłości. Mimo że można dostrzec wiele analogii w twórczości Tokariewej, mających swe korzenie w cenionej „literaturze wysokiej”, pisarka bywa krytykowana za kreowanie świata przedstawionego przesiąkniętego trywialnymi sprawami. Być może ta „walka z pospolitością”, którą wspomina Bojm w przytoczonym powyżej fragmencie, związana jest z utrzymaniem pewnej harmonii społecznej, bo problematyka spraw codziennych w prozie pisarki ma nie tylko swoich zwolenników, ale i przeciwników. Olga Razwodowa twierdzi, że w latach 60. XX wieku zwrot ku tematyce dotyczącej trywialnej egzystencji przeciętnego, „małego” człowieka miał sens w obliczu ówczesnego życia („не всегда одушевленной глубоким содержанием жизни”<sup>16</sup>), był uzasadniony, a nawet niezbędny, natomiast dziś może okazać się przyczyną niepowodzenia (w sensie nieudanego utworu literackiego).<sup>17</sup>

Mimo istnienia także negatywnych głosów krytycznych, mówiących o niewłaściwym wyborze (lub kontynuacji tego wyboru w czasach współczesnych) przez Tokariewą płaszczyzny codzienności, na której rozgrywają się kreowane przez nią historie ludzkie, jesteśmy zdania, że to właśnie wtopienie jej utworów w zjawisko szeroko rozumianego życia codziennego wzbudza zainteresowanie dużej rzeszy czytelników. Powszechność jej prozy opiera się na aktualności podejmowanych wątków, a nie na ordynarnym opisie zwyczajnych zdarzeń, więc być może w tym stonowaniu i „wypośrodkowaniu banału” leży tajemnica jej sukcesu. Kiedy Michaił Zoszczenko – do którego twórczości również znaleźliśmy kilka paraleli w *Rozdziałach: pierwszym i drugim* – pisał swoje utwory o błahych ludzkich sprawach, o próbach odmiany losu i o życiowej krzątaninie człowieka, również spotykał się z krytyką. Zoszczenko w satyryczny sposób nakreślił panoramę ówczesnej codzienności, jednak w

---

<sup>16</sup> О. Разводова, <<Драма>> эгоистов, „Наш современник” 1987, № 2, с. 191.

<sup>17</sup> Por. ibidem, с. 188–191.

opinii wielu korzystał z tematów mało znaczących, a – jak pisze Andrzej Drawicz - „w istocie zajmujących trwale poważne polacie życia społecznego”.<sup>18</sup>

Pisarstwo Tokariewej wyróżnia ponadto: „отточенность стиля, внимание к человеческим характерам, психологическим нюансам, ироническая интонация повествования”<sup>19</sup>. Pisarka została także okrzyknięta we Francji – jak wspomniano wcześniej – „rosyjską Françoise Sagan”: „Талант, оптимизм, юмор и доброта – эти основные составляющие творчества русской Франсуазы Саган, как называют Токареву, оказываются понятны читателям самых разных стран”.<sup>20</sup> Wiktoria Tokariewa i Françoise Sagan urodziły się w latach 30. XX wieku (Sagan w 1935 roku), a ich twórczość łączy tematyka konfliktów uczuciowych pomiędzy kobietą a mężczyzną, a także problematyka współczesnej obyczajowości. Owszem, elementy łączące twórczość obu pisarek występują w ich utworach (krótkie nowele o miłości, mała liczba postaci, nieskomplikowane opisy rzeczywistości oraz przeniesienie niektórych powieści obu pisarek na ekran filmowy), jednak spoglądając także na drogi życiowe – w kontekście osiągnięć zawodowych i prywatnych – Tokariewej i Sagan, to różnią się one od siebie diametralnie. Sagan nigdy nie powtórzyła sukcesu swojej pierwszej powieści *Witaj, smutku!*, Tokariewa – tak. Nie tylko jej debiutanckie opowiadanie, ale i późniejsze utwory cieszyły się sympatią czytelników. Również „boom wydawniczy” na książki Tokariewej w latach 90. XX wieku świadczy o tym, że nie była i nie jest autorką tylko jednego utworu. Obie pisarki zyskały ogromną popularność w swoich krajach, jednak Sagan stała się ikoną swojego pokolenia, o Tokariewej z kolei – mimo nieustającej poczytności jej książek – chyba nie możemy tak powiedzieć. Tokariewa była zapewne głosem swojego pokolenia, ale jednym z wielu. Na owo porównanie Tokariewej do francuskiej pisarki mogły mieć także wpływ względy komercyjne, biorąc pod uwagę szczególną sympatię Francuzów do młodej wówczas Sagan.<sup>21</sup> Francuska pisarka prowadziła ponadto bardzo ekstrawaganckie życie, stając się szybko tematem prasy bulwarowej, Tokariewa natomiast wiodła

---

<sup>18</sup> A. Drawicz, *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1974, s. 72.

<sup>19</sup> Виктория Токарева. Биография, [on-line] [www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/) - 37k, [data ostatniego dostępu: 15.05.2011].

<sup>20</sup> Анонсація к книге „Короткие гудки”, [on-line:] <http://www.labyrinth.ru/books/352960/>, [data ostatniego dostępu: 5.09.2014].

<sup>21</sup> Książki Tokariewej jako „rosyjskiej Françoise Sagan” mogły lepiej się sprzedawać we Francji, ale także w samym Związku Radzieckim oraz w Rosji, bowiem tego rodzaju „międzynarodowe” porównania budziły respekt. Do dzisiaj zresztą stosuje się „chwyty” komercyjne tego rodzaju. Na przykład autorka książki *Daj mi* – Irina Dienieżkina – w Polsce została okrzyknięta „rosyjską Masłowską”, a miało to miejsce w czasie, kiedy Dorota Masłowska cieszyła się dużą popularnością za sprawą sukcesu *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* – sukcesu artystycznego, ale i medialnego..

spokojne życie, z dala od wielkiego świata show-biznesu. Nawet dzisiejsze większe zainteresowanie jej sylwetką twórczą, które nastąpiło w mass-mediach – biorąc pod uwagę dużą liczbę udzielanych przez nią wywiadów – nie stwarza jej obrazu jako celebrytki. Pisarka w wielu rozmowach z dziennikarzami rozpatruje problemy natury moralnej, stając się wzorem postępowania dla swoich fanów, zaś losy autorki *Witaj, smutku!* mogłyby stanowić przykład antyreklamy życia: nadużywanie alkoholu, nielegalne posiadanie narkotyków, szybka jazda samochodem zakończona wypadkiem, wyrok w zawieszeniu, oszustwa podatkowe.

W *Rozdziale drugim* zaprezentowaliśmy Tokariewą na tle innych przedstawicieli nurtów: „prozy miejskiej” i „małego realizmu”. Stwierdziliśmy, że Tokariewa stawiana jest często przez polskich i zagranicznych krytyków literackich w jednym rzędzie również z takimi pisarkami, jak: Ludmiła Ulicka, Ludmiła Pietruszewska czy Tatiana Tołstoj.<sup>22</sup> Być może przyczyną tej klasyfikacji jest fakt, że utwory tych pisarek są najczęściej tłumaczone spośród nowej rosyjskiej literatury tworzonej przez kobiety. Choć to stwierdzenie jest również dyskusyjne, biorąc pod uwagę polski rynek wydawniczy, ponieważ ze wszystkich wymienionych autorek największą liczbą tłumaczeń może pochwalić się tylko jedna z tego grona – Ludmiła Ulicka. Jednak rzeczywiście właśnie te pisarki są szczególnie promowane, prawdopodobnie za sprawą otrzymywanych nagród i rosyjskich wyróżnień literackich, które otwierają drogę na światowy rynek wydawniczy. Gdybyśmy jednak chcieli się zastanowić, czym szczególnym wyróżnia się Tokariewa spośród innych popularnych pisarek swojej epoki, to według nas autorkę cechuje przede wszystkim prostota wypowiedzi, brak tonu moralizatorskiego, brak pouczeń i niejednoznaczność przedstawianych sytuacji. Każdy wers napisany przez Tokariewą przyciąga uwagę i sprawia wrażenie, że nie ma ani jednego niepotrzebnego, bezmyślnego słowa, wiele fraz zapada na długo w pamięć. Dokonując skrótowych porównań z twórczością innych rosyjskich pisarek, to Ulicka jest zdecydowanie bardziej sentymentalna w swoich powieściach niż Tokariewa, utwory Ulickiej są mocno osadzone w historii, u Tokariewej prezentowane są także wydarzenia historyczne, jednak nigdy nie wychodzą one na plan pierwszy ani nie są równorzędnym bohaterem. Pietruszewska<sup>23</sup> z kolei jest

---

<sup>22</sup> Zob. np. T. Klimowicz, *Czekając na Nobla. Uwagi o współczesnej literaturze rosyjskiej*, „Odra” 2008, nr 1, s. 48–57.

<sup>23</sup> Zob. J. Tarkowska, *Świat po katastrofie. Postmodernistyczna dystopia w prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wieku. Ludmiła Pietruszewska - nowela "Nowi Robinsonowie (Kronika końca XX wieku)"*, [w:] *Fantastyka XIX - XXI wieku*, pod red. J. Szcześniak, Lublin 2013, s. 151–161.

według nas bardziej okrutna w przedstawianiu rzeczywistości, bardziej mroczna i wyrazista (co z kolei wiąże jej twórczość z nurtem czernuchy<sup>24</sup> w literaturze rosyjskiej), z Tokariewą łączy ją to, że obie autorki nie próbują niczego wyjaśniać swoim czytelnikom, dają duże pole do refleksji i własnej oceny. Tatiana Tołstoj natomiast potrafi doskonale mieszać rozmaite style literackie, grać z narodowymi symbolami, historią – jak na przykład w powieści-satyryze na współczesną Rosję – *Kyś* (*Кысь*). Według nas Tokariewa ma swój wypracowany przez lata styl i nie potrafi od niego odejść, nie potrafi też bawić się konwencjami, nie wspominając już o stosowaniu na przykład postmodernistycznych chwytów literackich. Analizując prozę „małego realizmu” w wydaniu kobiecym w *Rozdziale drugim* próbowaliśmy odnaleźć wspólną płaszczyznę dla pisarek takich, jak: Irina Griekowa, Natalia Baranska czy Irina Wielembowska. I właśnie z tymi pisarkami Tokariewą łączy najwięcej, ponieważ w podobny sposób traktują codzienność i kobietę w owej codzienności. Bohaterki Griekowej są niejednoznaczne moralnie, codzienna praca jest dla nich bardzo często najcięższym doznaniem, u Tokariewej – mimo że występują czasem zmęczone życiem kobiety, to dostrzegamy także całą masę kobiet niezależnych, spełnionych i szczęśliwych, potrafiących godzić obowiązki domowe z zawodowymi (taki współczesny model kobiety niezależnej przypomina po trosze świetnie radzącą sobie z rzeczywistością kobietę radziecką).

Wydaje się nam, że autorki z nurtu „małego realizmu” w gruncie rzeczy podobnie postrzegają radziecką codzienność. Tokariewa – jak już podkreśliliśmy – jest mało kontrowersyjną pisarką, osobą o spokojnej i bezkonfliktowej naturze, a to przejawia się w jej postrzeganiu świata i w przyjmowaniu życia takim, jakie jest. Tę właśnie postawę życiową możemy dostrzec na kartach jej książek. Dodatkowym elementem łączącym twórczość większości z wymienionych pisarek jest wykorzystywanie w ich utworach wątków autobiograficznych. Najmniej eksploruje je Tatiana Tołstoj, za to moglibyśmy dodać do tej plejady kobiet piszących Marię Arbatową, która pisze o wielu wydarzeniach z własnego życia, o kwestiach osobistych, takich jak narodziny dziecka czy uczucia do mężczyzn. Arbatowa, podobnie jak Tokariewa, pisze również o znanych osobach ze swojego otoczenia, niezależnie od gustów czy ewentualnych niepocholebnych komentarzy jej potencjalnych czytelników

---

<sup>24</sup> Zob. H. Waszkielewicz, *Чернушная и прекрасная. Творчество Людмилы Петрусzewskiej*, Kraków 2007.

lub krytyków. Arbatowa mówi: „Myślę, że przyszłość literatury należy do ludzi, którzy nie boją się pisać prawdy o sobie”<sup>25</sup> i nie ulega wątpliwości, że również Tokariewa nie obawia się pisania o swoim życiu prywatnym z najdrobniejszymi szczegółami (na przykład romans z Gieorgijem Danieliją). Wątki autobiograficzne wykorzystuje w swojej prozie także Ludmiła Ulicka<sup>26</sup>, która czerpie wiedzę ze swojego wykształcenia biologa i genetyka. Tokariewa podobnie – bezustannie na swych bohaterów wybiera muzyków, pianistów, śpiewaków, reżyserów czy scenarzystów, wykorzystując tym samym swoją zawodową wiedzę do pełnego odzwierciedlenia postaci literackich i filmowych. I być może jest to kolejna cecha, dzięki której zawdzięcza sukces. Tokariewa po prostu wie, o czym pisze i jest w tym wiarygodna.

Wśród cech wyróżniających współczesną literaturę rosyjską Jurij Minerałow, analizując dokonania twórcze lat 90., wylicza między innymi: ironię, skłonność do pewnej egzotyki, masowo-kulturowy egzystencjalizm („масс-культурный экзистенциализм”), a także „pesymistyczny wydźwięk”, który odnosi się głównie do „prozy kobiecej” – jako tej, która charakteryzuje się podwyższoną emocjonalnością i intuicją – za przykład podaje się tu Pietruszewską i Ulicką.<sup>27</sup> I ten właśnie masowo-kulturowy egzystencjalizm przywodzi na myśl jeszcze jedną kwestię w odniesieniu do prozy Tokariewej. Poszukiwania interpretacyjne dotyczące jej powieści i opowiadań – zatopionych w egzystencji człowieka – nierzadko kończą się stwierdzeniem o przesiąknięciu utworów filozoficzną głębią czy refleksyjnym nastawieniem. Źródłem owych refleksji jest bardzo często wiedza potoczna czerpana z różnych prądów filozoficznych, jednak pisarka wyławia z nich najbardziej uniwersalne wartości, które odnosi do powszechnych ludzkich doświadczeń. Takie prezentacje literackie trafiają w gusta czytelnicze wielu ludzi. W rozprawie doktorskiej przywołujemy eksploatowany przez Tokariewą mit Syzyfa i odnajdujemy w jej prozie ślady wpływu filozofii egzystencjalnej, ale skłaniamy się bardziej ku określeniu, że jej twórczość – zatrzymująca się niekiedy na momentach głębszych rozważań egzystencjalnych –

---

<sup>25</sup> Maria Arbatowa, [on-line:] <http://lubimyczytac.pl/autor/35577/maria-arbatowa>, [data ostatniego dostępu: 3.12.2013].

<sup>26</sup> Zob. K. Duda., *Współczesna literatura rosyjska wobec historii (nowy realizm Ludmiły Ulickiej)*, [w:] *Kultura i polityka*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. VII, pod red. L. Suchanka, Kraków 2008, s. 45–62; J. Tarkowska, „Przypadek” Ludmiły Ulickiej – z recepcji najnowszej literatury rosyjskiej w Polsce, „Przegląd Rusycystyczny” 2012, nr 1/2, s. 176–191; J. Tarkowska, *Mit kobiety w powieści Ludmiły Ulickiej "Medea i jej dzieci"*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, pod red. M. Cymborskiej-Lebody i A. Gozdek, Lublin 2008, s. 279–289.

<sup>27</sup> За: Ю. И. Минералов, *История русской литературы – 90-е годы XX века*, Москва 2002, s. 126–130.

nasycona jest uniwersalnością, która z kolei przekłada się na „filozofię życia” pisarki. Można by ją wyrazić po raz kolejny frazą: „Если в сердце нет любви, человек мёртв”.<sup>28</sup> Proza Tokariewej przepelniona jest energią miłości w najrozmaitszych odcieniach, jednakże fani jej książek posługują się cytatami z utworów traktujących nie tylko o miłosnych rozterkach, ale także o różnych sytuacjach życiowych. Powstają nawet tomiki „złotych myśli”<sup>29</sup> Tokariewej, a także strony internetowe, gdzie jej słowa przytaczane są jako motta życiowe.<sup>30</sup> „Афоризмы Виктории Токаревой – тонкие и остроумные, едко-ироничные и философские. Они вплетаются в произведения знаменитой писательницы и надолго остаются в нашей памяти”.<sup>31</sup> Oto kilka przykładów takich aforyzmów: „Когда человеку хорошо, он становится добрее и желает счастья другим”<sup>32</sup> (*То, czego nie było*, s. 12), „Красота в простоте” (*Гладкое личико*, s. 33), „Жизнь удался если удался ЛЮБОВЬ” (*Система собак*, s. 37), „Страх за ребёнка страх за своё бессмертие” (*Длинный день*, s. 50), „Хороший актёр перед спектаклем входит в образ” (*Дzień bez kłamstwa*, s. 88). Na gruncie literatury światowej odnajdujemy paralełę do twórczości Paula Coelho – krytykowanego za tworzenie czy uprawianie filozofii dla mas: „Przez zwolenników uznawany jest za głębokiego filozofa, przeciwnicy wyszydzają go, nazywając grafomanem i wytykając megalomanię”.<sup>33</sup> Coelho, tak jak Tokariewa, publikuje książki ze swoimi „złotymi myślami”, notesy, kalendarze, mógłby być zatem w pewnej mierze brazylijskim odpowiednikiem Tokariewej. Porównania tego typu niosą ze sobą również nieustające dyskusje nad tym, czy poczytność i popularność idzie w parze z jakością dzieła.

Powyższe rozważania o charakterze komparatystycznym miały na celu ukazanie wielu obszarów literackich, w jakich funkcjonowała proza Tokariewej. Posiadała ona

---

<sup>28</sup> *Виктория Токарева. Биография*, [on-line] [www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/) - 37k, [data ostatniego dostępu: 15.05.2011].

<sup>29</sup> Zob. В. Токарева, *О любви и других простых вещах. Афоризмы*, Москва 2008.

<sup>30</sup> *Жизненная философия... (читая Токареву)*, [on-line:]

<http://www.liveinternet.ru/users/sauleje/post252767073/>, [data ostatniego dostępu: 20.06.2014].

<sup>31</sup> *Рецензии и отзывы на книгу „О любви и других простых вещах: Афоризмы”. Виктория Токарева*, nota wydawcy, [on-line] <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/181621/>, [data ostatniego dostępu: 20.06.2014].

<sup>32</sup> В. Токарева, *О любви...* – wszystkie podane aforyzmy pochodzą z tej pozycji książkowej, numery stron zostały podane bezpośrednio w tekście. W nawiasie ponadto umieszczony został tytuł utworu, z którego pochodzi dany aforyzm.

<sup>33</sup> *Grafoman czy filozof? Paulo Coelho kończy 65 lat*, [on-line] <http://www.wprost.pl/ar/341014/Grafoman-czy-filozof-Paulo-Coelho-konczy-65-lat/>, [data ostatniego odczytu: 20.06.2014].



swoje korzenie w tradycji literatury rosyjskiej (Czechow, Gogol, Zoszczenko), zauważalne są również odniesienia do prozy kobiecej (Ulicka, Pietruszewska, Arbatowa, Tołstoj, a dawniej – Griekowa, Wielembowska, Baranska), ale także korzystanie z tematyki uniwersalnej – obecnej w innych literaturach europejskich (Sagan) i światowych (Coelho). Popularność Tokariewej nie słabnie i dzisiaj, jej książki są cały czas wznawiane, można je kupić w niemal każdej księgarni i każdym kiosku w Rosji.<sup>34</sup> Na podstawie jej scenariuszy kręci się filmy i seriale, a na forach internetowych możemy znaleźć wiele opinii o jej twórczości – pozytywnych i negatywnych<sup>35</sup>, jednak świadczących o tym, że pisarka jest ciągle autorką aktualną, a nie już zapomnianą. Swietłana Miedwiediew, Irina Dienieżkina<sup>36</sup> czy Natalia Sielezniowa<sup>37</sup> opowiadają w wywiadach o tym, że czytają książki Tokariewej. Sama Tokariewa mówi: „Но когда я хожу на базар, тетки, которые торгуют здесь мясом, рыбой, они меня узнают и говорят мне теплые слова. Я бы даже так сказала: я стала народным писателем. Приблизилась к мечте каждого пишущего человека: чтобы тебя читало много народа. Я, правда, как-то не думала об этом, но мне это скорее приятно.”<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> W rankingu sprzedaży Moskiewskiego Domu Książki (sieci 38 stołecznych księgarń) z września 2012 roku książka *Krótkie sygnały* znalazła się na piątym miejscu listy – między innymi z książkami: bestsellerem światowym – *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, za najnowszą książką Michaiła Chodorowskiego – *Турьма и воля* – oraz za książką Paula Coelho – *Подобно реке...*: zob.: *Рейтинг продаж сети Московский Дом Книги*, [on-line] <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/rating.php?year=2012&month=9>, [data ostatniego dostępu: 5.09.2014]. W lipcu 2014 roku najnowszą książką Tokariewej – *Kanalii także szkoda* – zajmowała pierwsze miejsce w rankingu sprzedaży, natomiast w chwili obecnej (sierpień 2014) spadła na drugie miejsce i znajduje się za książką *Ангелы на льду не выживают* Aleksandry Marininej. Por. *Рейтинг продаж сети Московский Дом Книги*, [on-line:] <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/rating.php?year=2014>, [data ostatniego dostępu: 5.09.2014]. Także sieć znanych księgarń Bukvoed (Буквоед) z Petersburga promuje najnowszą książkę Tokariewej krótkim filmikiem-reklamą – zob. *Виктория Токарева „Сволочей тоже жалко”*, [on-line:] [vk.com/video-32038\\_169611176](http://vk.com/video-32038_169611176), [data ostatniego dostępu: 5.09.2014].

<sup>35</sup> Np.: „От многих рассказов захватывает дух, потому что – само совершенство. И ирония, и искренность, и талант, и ум. Люблю и восхищаюсь, потому что КАК не хуже, чем О ЧЁМ, то есть форма не уступает содержанию. То, как написано - блестяще. Преклоняюсь. Виктория Токарева - это Чехов нашего времени” (*Виктория Самойловна Токарева*, forum czytelników, [on-line:] <http://www.e-reading.me/bookbyauthor.php?author=18421>, [data ostatniego dostępu: 6.09.2014]). A także: „Обожаю, просто обожаю... Восхищение, безграничное восхищение талантом человека, писателя, рассказчика. Читать могу всегда и везде (редко устаю), а документальные передачи с её участием - лучшее средство от уныния” (forum czytelników, [on-line:] <http://www.kino-teatr.ru/kino/screenwriter/ros/27241/forum/> [data ostatniego dostępu: 6.09.2014]).

<sup>36</sup> Zob. A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pierestrojki...*, s. 323.

<sup>37</sup> Natalia Sielezniowa – radziecka i rosyjska aktorka teatralna i kinowa. Zob. m.in.: В. Огрызко, *Первая советская феминистка*, [on-line:] <http://www.litrossia.ru/2008/12/02635.html>, [data ostatniego dostępu: 15.08.2014]: „Кажется, в 2003 году актриса Наталья Селезнёва в порыве откровенности сказала журналистам газеты «Коммерсантъ», что Виктория Токарева по масштабу дарования ассоциируется у неё с Франсуазой Саган”.

<sup>38</sup> А. Солнцева, *Я не серийный писатель*, [on-line:] <http://www.ogoniok.com/archive/1997/4508/25-55-57/>, [data ostatniego dostępu: 26.08.2014].

Ogromne zainteresowanie czytelników literaturą popularną nie jest przypadkowe. Wydawnictwa wprawdzie ustanawiają pewne „kanony czytelnicze”, wiele książek tworzonych jest z myślą o komercyjnym sukcesie, pisane są one w pewien utarty, sprawdzony już sposób, jednak literatura ta spełnia w pierwszej kolejności oczekiwania i zapotrzebowania społeczeństwa. Nie jest więc do końca tak, że potencjalny odbiorca książki naiwnie wierzy w to, co podsuwają mu rozmaite media. Czytelnik ma możliwość wyboru, spośród całego wachlarza propozycji wydawniczych, tych pozycji, które są najbliższe jego zainteresowaniom, preferencjom, a czy są to utwory ambitne, wartościowe i warte przeczytania – to już inna sprawa. Książki, które trafiają w gusta odbiorców po prostu się sprzedają, inne – nie. Pojawiają się też głosy, że współczesna literatura jest miałka, mało różnorodna i trafienie na dobrą książkę jest zadaniem niełatwym. Opinia dzisiejszego czytelnika, jego głos w sprawie natężenia popularności wydawanych książek ma istotne znaczenie. Zmysł literacki owego odbiorcy, a raczej wycucie najbardziej odpowiadającego mu „smaku” w literaturze, odzwierciedla być może przeciętność, schematyczną codzienność, ale właśnie to kształtuje w jakimś sensie obraz naszych czasów, jest odzwierciedleniem ducha epoki. Zawsze to, co „ludyczne” i masowe, to, co bezbarwne na pozór, było bardziej miarodajne przy określaniu złożoności charakteru człowieka i specyfiki jego życia na przestrzeni dziejów od tego, co wzniosłe i górnotłone. Podjęcie w niniejszej rozprawie doktorskiej zagadnienia codzienności było zabiegiem celowym, mającym uwypuklić najważniejsze przejawy naszego życia, które realizują się nigdzie indziej jak w otaczającej nas powszedniości – z całą jej zwyczajnością i nadzwyczajnością, z jej smutkami, ale i radościami, z chwilami prostymi, czasem miałkami z momentami wzniosłymi i odświętnymi.

Aby zakończyć nasze rozważania dotyczące wartości literatury popularnej (i tym samym wartości naszych badań naukowych), chcielibyśmy zastanowić się jeszcze krótko nad kwestią „masowości”. Począwszy od lat 90. XX wieku książki Tokariewej zaczęto wydawać w ogromnych nakładach, powielano te same zbiory utworów, zmieniając im tylko okładki, tytułowano książki nowym tytułem opowiadania, a w środku umieszczano znane czytelnikowi wcześniej utwory. O zabiegach marketingowych wydawnictw pisaliśmy w *Rozdziale trzecim* niniejszej rozprawy, jednak sprawy masowości prozy Tokariewej nie rozstrzygnęliśmy. Jest to zadanie niełatwe, ponieważ biorąc pod uwagę ilość i jakość utworów pisanych przez Tokariewą owej „masowości” nie dostrzegamy, gdyż proza pisarki dalece odbiega od przyjętych

definicji kultury masowej, takich jak na przykład: „Kultura masowa jest kulturą zestandaryzowaną, sformalizowaną, powtarzalną i powierzchowną, która czci trywialne, sentymentalne, natychmiastowe i fałszywe przyjemności kosztem poważnych, intelektualnych, sprawdzonych w czasie i autentycznych wartości. (...) Kulturze masowej brak intelektualnego wyzwania i stymulacji, preferuje ona mało wymagającą wygodę fantazji i eskapizmu. Jest to kultura zaprzeczająca wysiłkowi myślenia i tworząca własne emocjonalne i sentymentalne reakcje kosztem wymagania, aby publiczność ruszyła głową, podjęła wysiłek i pracę wykraczającą poza własne reakcje. W tym sensie zaczyna ona spłycać rzeczywistość społeczną na potrzeby masowej publiczności. Stąd upraszcza realny świat i fałszywie tłumaczy jego problemy. (...) ...popiera ona komercjalizację, wywyższa konsumeryzm, zysk i rynek oraz tłumi inne opozycyjne głosy, ponieważ jest kulturą udaremniania i bierności, przeczącą intelektualnemu wyzwaniu.”<sup>39</sup> Takie głosy i opinie padają najczęściej, gdy mowa o zjawisku „masowości”, ale przecież „popularność pojawia się tam, gdzie istnieje wybór, którego podjęcie i rozstrzygnięcie, przynajmniej w odczuciu jednostki, jest sprawą jej własnej, osobistej decyzji”<sup>40</sup>, a zatem w odniesieniu do przytoczonych wyżej argumentów przeciw kulturze masowej jedno jest pewne: nie ma tu (a przynajmniej nie powinno być) żadnego rozczarowania. Ci, którym masowa kultura wystarcza, są zaspokojeni, ci, którym nie wystarcza, nie mają do niej o to pretensji, bo niczego więcej się po niej nie spodziewali. Owszem, w prozie Tokariewej widzimy pewne tendencje – szczególnie charakterystyczne w ostatnich latach umiłowanie zagadnienia miłości i kobiecości, natomiast pisarka nie tworzy z myślą o masowym odbiorcy. W ostatnich dwóch latach zauważyliśmy, że dzięki podpisanej przez pisarkę umowie z wydawnictwem Azbuka z Petersburga jej nowe książki mają bardziej estetyczną szatę graficzną, zyskały też na jakości wydania, a ponadto zawarto w nich prawie wszystkie utwory nowo napisane (wcześniej zjawisko niespotykane). Wydaje się nam, że to również pomaga Tokariewej oddalić się od niesłusznych zarzutów, że tworzy literaturę masową. Być może sama pisarka zagubiła się nieco w zglobalizowanej rzeczywistości i boomie wydawniczym lat 90. XX wieku, a teraz próbuje odzyskać swój utracony poziom i „elitarność”.

Andriej Niemzier, charakteryzując czas zmian w dziedzinie literatury lat 90. XX wieku, twierdzi: „Девяностые годы стали „замечательным десятилетием”

---

<sup>39</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 24–25.

<sup>40</sup> M. Krajewski, *Kultury kultury...*, Poznań 2005, s. 35.

потому, что это было время „отдельных” писателей”<sup>41</sup>. Zaczęto wówczas tworzyć, nie zwracając uwagi na wytyczne władz czy nową modę. Wreszcie nadszedł czas, w którym każdy mógł zaistnieć, chciano pisać na dowolne tematy i chciano przy tym się wyróżniać. Dodatkową zachętą i impulsem do działania był nowoczesny sposób nagradzania pisarzy najlepszych, najbardziej poczytnych, zapisujących się w historii literatury. Siergiej Czuprinin<sup>42</sup> wskazywał na nową sytuację pisarzy, którzy po rozpadzie ZSRR musieli zacząć żyć na własny rachunek. Dzięki temu właśnie rozpoczął się pewien „wyścig” pomiędzy twórcami, który bardzo korzystnie, owocnie wpłynął na dalszy przebieg przeobrażeń literackich, gdyż literatura stała się różnorodna, samoistna, zaczęła się rozgałęziać na wiele interesujących nurtów. Oprócz tego, praktycznie od 1992 roku, pojawiały się w Rosji międzynarodowe nagrody: angielska nagroda Bookera za najlepszą rosyjską powieść, niemiecka nagroda im. Aleksandra Puszkina, a także rosyjskie: nagroda im. Apollona Grigoriewa, nagroda Aleksandra Solżenicyna – „Все эти премии стали формами неофициального, негосударственного признания авторитета писателей, и в то же время они взяли на себя роль меценатов, помогающих выдающимся писателям справляться с экономическими трудностями посткоммунистического периода.”<sup>43</sup> Odnośnie nagród literackich, które pojawiły się w nowej rzeczywistości rosyjskiej, to, mimo ogromnej popularności, Tokariewa ich nie dostaje. Komentuje to w ten sposób: „Зачем мне этот "Букер", когда каждая моя книга по деньгам – это "Букер". Ведь мои книги читают больше, чем букеровских авторов. Ну нет, то, что я говорю, это хвастовство. Это неприлично”.<sup>44</sup>

Podsumowując, pisarka opisuje znaną wszystkim Rosjanom rzeczywistość, wykorzystując do tego nieskomplikowany przekaz. Jej utwory dotyczą tematyki społeczno-obyczajowej, w powieściach i opowiadaniach zamieszczone są uniwersalne wartości, które swój oddźwięk znajdują także za granicą. „Викторию Токареву можно отнести к тем немногим советским писателям, чья популярность осталась неизменной и в наши дни.”<sup>45</sup> Pisarka, której twórczość stanowi także wartość estetyczną, przedstawia swoim czytelnikom świat, który chcą zgłębiać. „Меня обычно

<sup>41</sup> А. Немзер, *Замечательное десятилетие русской литературы*, Москва 2003, s. 258.

<sup>42</sup> Zob. С. Чупринин, *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*, Москва 2007.

<sup>43</sup> Н. Лейдерман, *Современная русская литература 1950-1990 годы: в двух томах*, Т. 2 – 1968–1990, Москва 2003, с. 421.

<sup>44</sup> *Мама городской ироничной прозы Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>, [data ostatniego dostępu: 15.12.2011].

<sup>45</sup> *Её постоянно кусали собаки и не слушались дети. Из интервью с Викторией Токаревой*, [on-line] <http://apropospage.ru/lit/tokareva.html>, [data ostatniego dostępu: 28.10.2012].

спрашивают: где вы берете сюжеты? Я говорю так: беру в окружающей действительности, но обрабатываю головой. То есть пишу не все, что вижу. Я создаю нечто из той истории, которую могу наблюдать. Писатель - он немножечко проповедник. Но чтобы пастве не было скучно, надо писать интересно. Ведь что такое творчество писательское? Это инстинкт передачи информации".<sup>46</sup> Tokariewa niewątpliwie potrafi przekazywać informacje – i to zarówno te, które dotyczą duszy przeciętnego, „małego” człowieka i jego rozterek moralnych, miłosnych uniesień, kłopotów rodzinnych, jak i te będące odzwierciedleniem kataklizmów epoki, tragedii narodowych, spraw o charakterze globalnym, tj. wojna w Czeczenii, konflikt o góry Karabach pomiędzy Armenią a Azerbejdżanem czy wielki głód podczas blokady Leningradu.

Przyczyna popularności Tokariewej zawiera się również w tym, że autorka powieści i opowiadań potrafi zarażać czytelników optymizmem, humorem oraz prostotą słowa i obserwacji. Jednak i w optymizmie, określonym przez nas w niniejszej rozprawie jako „gorzki”, znajduje czas na zadumę. W centrum rozważań i obserwacji autorki bardzo często znajduje się rodzina radziecka – z jej codziennymi kłopotami, tęsknotami, niezrozumieniem i rozczarowaniem. W życiu bohaterów utworów Tokariewej miłość jest determinantą ich zachowań. Wielokrotnie zaakcentowano tragizm losów ludzkich. W obrazach, jakie kreśli, jest dużo prawdy i życiowych sytuacji. Ponadto – wiele możliwości zakończeń książki, wzloty i upadki w życiu bohaterów, cierpienie i szczęście, a także niegasnąca nadzieja na lepszą przyszłość – to wszystko sprawia, że twórczość Tokariewej jest lubiana także dzisiaj. Tokariewa w sposób wyjątkowy opisuje uczucia kreowanych przez siebie postaci książkowych – dostrzegamy w jej utworach żal bohaterów do samych siebie za niespełnione, niezrealizowane w pełni życie, pojawiają się tęsknoty za dawnym Imperium rosyjskim i za dawnymi wartościami. Niekiedy podczas lektury książek Tokariewej dostrzegamy także niemoc, bezsilność, gdyż wszelkie próby bohaterów, mające na celu przejście do lepszego świata – pewien awans społeczny, kończą się brakiem powodzenia lub nieszczęściem. Rosyjski krytyk Władimir Nowikow zauważył, że w utworach pisarki: „для разговора о серьезных проблемах найден сегодняшний тип иронического мышления, всем знакомый и простой язык”.<sup>47</sup> Poza ogromem tematów i cech

---

<sup>46</sup> Słowa Wiktorii Tokariewej: *Виктория Токарева написала книгу о своем романе с Даниила?*, [online:] <http://www.kp.ru/daily/24297.3/490947/>, [data ostatniego dostępu: 5.09.2014].

<sup>47</sup> Ibidem.

wyróżniających pisarstwo Wiktorii Tokariewej, autorka w swoich utworach – przede wszystkim z lat 90. oraz z początkowych lat XXI wieku – porusza temat pojawienia się w Rosji pierwszych milionerów, pokazuje losy „nowych Rosjan” w zestawieniu z przeciętnością życia zwykłych obywateli. Dostrzegamy także, że owa frapująca Tokariewą „codziennosc” – choć inna i dla statystycznych Rosjan, i dla mieszkańców Rublowki – to element „zmieniającej się stałości”. W owej stałości – bo przecież codzienność jest nieuchronna – również możemy szukać przyczyn powodzenia jej twórczości, ponieważ poprzez życie codzienne porządkujemy świat wokół nas (sprowadzając go niejako do własnego mikrokosmosu) – refleksja zatem nad naszym dniem codziennym jest być może ukrytą potrzebą człowieka, o której Tokariewa nam przypomina.

Według pisarki: „Состояние творчества – это болезнь. Малая наркомания. С той разницей, что наркотики разрушают, а творчество нет. Но состояние зависимости похоже”.<sup>48</sup> Przez prawie pięćdziesiąt lat od literackiego debiutu Wiktorii Tokariewej obserwujemy jak ewoluowało jej pisarstwo. Dziś autorka, mimo że inaczej niż miało to miejsce w latach 60., 70. i 80. XX wieku, przedstawia otaczającą ją rzeczywistość, z równym wdziękiem jak kiedyś zachwyca swoich czytelników, a także zdobywa coraz to nowych. „Уже двенадцать лет Виктория Токарева входит в десятку самых издаваемых в России авторов. Кроме неофициального звания «мама городской ироничной прозы», у нее нет ни одного официального.”<sup>49</sup> I właśnie z tego powodu twórczość Wiktorii Tokariewej próbowaliśmy ująć z kilku perspektyw i na obszarze kilku nurtów literackich. Pierwsze opowiadania przedstawiały między innymi fantastyczno-realistyczną rzeczywistość radziecką, występowały w nich groteskowe obrazy, natomiast w późniejszych latach pisarka tworzyła już bardziej realistyczne kreacje codzienności radzieckiej, wpisując się tym samym w nurt „prozy miejskiej” i nurt „małego realizmu” będącego wyjściem do „literatury kobiecej”, której – jak twierdzą krytycy – jest również przedstawicielką. Posiłkując się ponadto najnowszymi powieściami autorki, prześledziliśmy losy narodu rosyjskiego jako społeczeństwa w drodze.

Współczesna kultura, jak już zaznaczyliśmy, obejmuje swoim zasięgiem zarówno literaturę tzw. wysoką, jak i tę, którą zwykło się określać mianem literatury

---

<sup>48</sup> В. Токарева, *Кино и вокруг*, [в:] *Так плохо, как сегодня. Рассказы*, Санкт-Петербург 2013, с. 212.

<sup>49</sup> *Мама городской ироничной прозы Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>, [data ostatniego dostępu: 15.12.2011].

rozrywkowo-popularnej bądź niskiej. Jakichkolwiek nie użyć by określić, dzisiejsza kultura ma szerokie znaczenie, zawiera w sobie kilka kultur lub subkultur: popularną, masową oraz wysokoartystyczną, a one wszystkie składają się na obraz naszej rzeczywistości. W niniejszej rozprawie doktorskiej zaprezentowaliśmy szeroki wachlarz utworów Wiktorii Tokariewej – opowiadań i powieści z lat 60., 70., 80., 90. XX wieku oraz z dwóch pierwszych dekad wieku XXI. Omówiliśmy ponad trzydzieści filmów fabularnych, krótkometrażowych, sztuk teatralnych, do których scenariusze napisała Tokariewa. Jak można przeczytać na jednej z rosyjskich stron internetowych: „Феномен Виктории Токаревой безусловно существует. Он у всех у нас на виду и не заметить его - все равно что пройти мимо зимы или лета. Рано или поздно, но увидишь, что чуть ли не на каждом книжном лотке лежат две-три, а то и больше книг Виктории Токаревой. Читатель к ним тянется, в магазинах и библиотеках они не залеживаются, ими обмениваются, как добрыми новостями.”<sup>50</sup>

Tokariewa układa z szarej rzeczywistości radzieckiej przestrzeń pełną barw – radości i smutków codzienności, ale właśnie w tym tkwi sens życia – w jego różnorodności i ciągłych zmianach. Z chaotycznej rzeczywistości rosyjskiej zaś czyni pewien kosmos, harmonię i optymizm – podszyty jednak charakterystyczną rosyjską nostalgią. Oba obszary twórczości: literacka i kinematograficzna wzajemnie się przenikają, czerpią z siebie, dotykają podobnych problemów. Analizując dwie dziedziny: literaturę i kino, wyłania się intrygujący obraz społeczeństwa radzieckiego i rosyjskiego na przestrzeni półwiecza. Są to ludzie poszukujący szczęścia tak samo jak wszyscy inni, mimo trudnej i często niesprzyjającej im historii. Obywatele radzieccy żyją wprawdzie nierzadko problemami mającymi miejsce wyłącznie w Związku Radzieckim, jednak już mieszkańcy dzisiejszej Rosji coraz częściej borykają się z podobnymi kłopotami co przeciętni Europejczycy. Tokariewa, pisząc o tym, co najprostsze, ukazuje jednocześnie to, co w życiu człowieka najważniejsze, a mianowicie: rodzina, miłość, bliskość z drugim człowiekiem, akceptacja społeczna, poczucie spełnienia w życiu prywatnym i zawodowym. Wieloletnia popularność pisarki – mimo licznych przeobrażeń politycznych, społecznych, mentalnych, które dotknęły Rosję w latach 80. i 90. XX wieku, pomimo zmieniającej się mody i upodobań w zglobalizowanym świecie – pozostaje fenomenem na skalę światową.

---

<sup>50</sup> Ibidem.

## Summary

### A man among absurdities of Soviet reality and paradoxes of present day Russia. The works of Victoria Tokareva

This dissertation presents a large part of Tokareva's works in both of the artistic categories in which she works. That is literature and cinematography. The subject which is investigated in this doctoral work requires an interdisciplinary approach.

Victoria Tokareva is a Soviet and Russian writer and script writer. She is very popular in the Russian publishing trade as well as with readers of literature. In the 1990s she was a famous writer also in France, Japan, Italy, Germany and in countries of the ex Soviet Union.

This thesis contains four chapters. The methodology of dissertation is based on books on literature, history, cultural studies, anthropology, psychology and sociology. Some theses are posed and supported by using some quotations. Tokareva's biography is described in the *Introduction*. Victoria Tokareva was born in 1937 in Leningrad. She studied the piano at music school. Her love of literature began after reading a short story by Anton Chekhov when she was a young girl. However, as a young woman, this love for literature did not immediately translate into a desire to be a writer, Tokareva initially applied to study medicine. When her application was rejected, she decided to turn to music instead, spending four years studying the piano at the Nikolai Rimsky-Korsakov Conservatory. In this too, Tokareva was unsuccessful. She afterward decided to become an actress, enrolling in the Gerasimov Institute of Cinematography in 1963. It was here that she discovered her talent as a writer and found her niche as a screenwriter.

In her second year at the Institute, Tokareva published her first short story *A Day Without Lying* in the literary magazine 'Molodaya Gvardiya' (in 1964). This story made her instantly famous and marked the beginning of a very successful career as author of stories and film and television scripts. She worked with various Russian film directors starting in the late 1960s and continued to work with films. She often adapted her short stories for films.

Since 1964 she has written many best-selling books. In 1995-96 she was among the 10 most published authors in Russia. Besides her books are: *About That, Which Did Not Happen, When It Became A Bit Warmer, Flying Swings, Nothing Special, Happy*



*End, Instead of Me, Horses with Wings, Bodyguard, Avalanche, This Best of All Worlds, The Lilac Suit, From the Life of Millionaires* and she has published often in the journals 'Novy mir', and 'Yunost'.

She was the script writer of some very popular Soviet films which are still loved and watched in Russia, such as 'Mimino' and 'Gentlemen of Fortune'. Three of her films – 'Mimino' (1977), 'Gentlemen of Fortune' (1972), and 'A Dog was Walking on the Piano' (1978) – were quite successful and have won international prizes. Victoria Tokareva lives in Moscow, where she continues to write.

Tokareva belongs to the generation of the Sixtiers – Russian writers who start publishing their works in 1960s. The Sixtiers were representatives of a new generation of the Soviet intelligentsia, most of whom were born between 1925 and 1950, and entered the culture and politics of the USSR during the late 1950s and 1960s — after the Khrushchev Thaw.

In *Chapter one* of this doctoral work is presented Tokareva's first story *A Day Without Lying* and also a few short stories in which are found elements of the grotesque and absurdity (for example *The Himalayan Bear, Japanese Umbrella, About That, Which Did Not Happen, Sixty Rubles – It Is Not Money*). Tokareva tells stories about people who live in the Soviet Union, but she demonstrates a world in a distorting mirror. We can find plenty of subjects such as: life in communal flats, truth and lies, complicated relations between people. *A Day Without Lying* draws readers into the everyday existence of a young man who has decided to live a single day without telling any lies. Yet the events of his day from his unruly French class to the evening he spends with his girlfriend and her parents seriously challenge his resolve to avoid lying. From his wry, ironic reflections about himself and his world, the reader gains insight into the human condition and the specific challenges of living in the Soviet Union in the 1960s.

Viktoria Tokareva's writing style is often compared with that of Anton Chekhov, whom she has acknowledged as one of her main influences. Chekhov's influence is visible in the length of her short stories, in the choice of themes and in the use of satirical humour (Tokareva characterizes that type of humour as "subtle, Russian, and pleasant". She uses humour when describing relationships, political situations, and people). Like Chekhov, Tokareva emphasizes the individual and personal world of her characters, rather than focusing on character's accomplishments. Her themes are similar to Chekhov's in that they show the miseries in people's lives, character's interpersonal failings, naïve hopes for love, and how human solutions can not surpass the virtue of

nature's flow of events. Both of these authors present dreams and reality, and consequently the dissonance between the two. Tokareva depicts difficult situations and contrasts them to other possibilities. To both Tokareva and Chekhov, it is important to juxtapose misery with happiness.

In the *Second chapter* Soviet everyday life is described by presenting two trends from literature of the 1970s and 1980s. That is a 'gorodskaja proza' (an urban prose) and a woman's realism occurring in small events, situations and perspectives. An 'urban prose' is a prose describing life of people in big cities: Moscow and Leningrad and it is connected with processes of migration of the 60-s and 70-s in the 20<sup>th</sup> century. A little woman's realism is a realistic prose in short stories about women in work, in everyday life, with her problems of families, husbands and children. Tokareva's prose is often compared also to women's writing which may refer to the general study of women writers or women's literature as a genre in general. Women's literature sometimes is called women's fiction and sometimes women's lives and relationships, these are books that explore the reaches of women's lives; the dynamics of relationships with family, friends, and lovers; that may end happily, though not always; that examine issues which confront many women, at work or at home. These books are usually written by women for a female audience. They will deal with problems and real solutions providing the reader a glimpse into how someone else may deal with situations they themselves are facing. Tokareva is one of representatives of women's literature and woman's realism – among another female's writers like Irina Griekowa, Natalia Baranska, Irina Wielembowska.

In *Chapter three* Russian everyday life is analysed in three specific topics: an imperial idea in Tokareva's prose, migrations of people (as ways to new Russian contemporary) and also love. In this part of dissertation Russia is showed at a crossroads. Demonstrated is the problem of the dramatic situation of millions of refugees who had to find their place in the new reality after the collapse of the Soviet Union. The 1990s was the time of political, social and mental changes in Russia. It was also the time of migration processes and the moment when Russians were looking for their own way of life. The symbol of the way was presented in three outcomes on the basis of Tokareva's micro-novel *Svoja Pravda*. The following aspects were taken into consideration: the real journey on the way from Baku to Moscow, finding the way to the inside of mankind, and possibilities of choosing the way of life against the background of different phenomena: mafia, corruption, and 'New Russians'. Other stories by

Tokareva which are interpreted in this chapter among other things are: *The tree on the roof*, *Avalanche*, *Bodyguard*, *Weekend*, *I am. You are. He is*. Love, as a very important subject in Tokareva's works, is presented like an ageless feeling which is connected with nostalgia about an ideal of life, work and a beloved partner: man or woman.

*Chapter four* presents the cinematography of Tokareva: legendary Soviet films like 'Mimino' and 'Gentlemen of Fortune', as well as adventures and music films for children and teenagers. 'Mimino' won the Golden Prize at the Moscow International Film Festival in 1977. It is a story about a Georgian bush pilot who works for a small local airline, flying helicopters between small villages. He dreams of piloting large international airliner, so he decides to go to Moscow to follow his dream. There in a hotel he meets an Armenian truck driver and they have a lot of adventures in Moscow. Mimino is always amicable and open to people and he doesn't feel at home in a big city. He becomes the pilot of a supersonic jet liner, flying all over the world but finally feeling homesick he comes back to his native town of Telavi in Georgia, to his family and friends. The film director of 'Mimino' was Georgiy Daneliya (a popular Soviet/Georgian/Russian film director and a person who had a big influence on the private and work life of Tokareva. Daneliya helped to take her first steps in Soviet cinematography). The society – which was presented by Daneliya and Tokareva in 'Mimino' – was described as patriarchic. They describe this as the conflict in the film between the simple way of life and the way of life in the big city. A style of this film is very simple, it is 'a restrained style'.

'Gentlemen of Fortune' was the leader of Soviet distribution in 1972 having about 65 million viewers. The movie follows the story of an amiable kindergarten director named Troshkin who looks exactly like a cruel criminal nicknamed Docent (literally associate professor) that has stolen Alexander the Great's helmet at an archaeological excavation. Docent and his gang are caught by the police but Docent is imprisoned in a different jail from his mates. Since Troshkin looks identical to Docent, the police send him undercover to prison with the real criminals to get information about the stolen helmet. He must pretend to be the real felon Docent, so in order to be convincing, Troshkin, a well-educated and good-natured man, has to learn slang and manners of criminals.

'A Dog Was Waking on the Piano' is a story about 16-year-old Tanya Canareykina who decided drastically to change her life. Firstly she falls in love with a pilot who plays the trumpet. Because of him, she stopped seeing Misha whom she had

known since early childhood. She did like Misha, but he was not romantic at all. Films by Vladimir Grammatikov, the last classic of the Soviet children's cinema, shows the triumph of kindness, gentle irony and radiant humour just cannot but attract. The movie also demonstrates an everydaylife on the Soviet village, dreams of young people, difficult investigations and choises.

In *Chapter four*, finally, are described short films standing between reality and magic as well as the newest films with scripts from Tokareva. These last films show a world which is still changing, because after the collapse of the Soviet Union Russian reality attained new political, social and mental aspects.

In the *Conclusion* of the dissertation I answer the question as to the phenomenon of Tokareva's popularity. Her characters tend to be ordinary people facing everyday problems – people with whom her readers can easily relate. The majority of her characters are women, and as such she is regarded primarily as a women's writer. Her writing can on occasion seem moralistic, upholding traditional values and gender roles, which has led to Western critics labeling her “pre-feminist”. Although she writes mainly in the realist tradition, she sometimes enters into what I describe as ‘fantasy realism’ weaving magical events into accounts of everyday lives. Magic elements are a natural part in an otherwise mundane, realistic environment and they exist in Tokareva's prose and films by Tokareva.

Tokareva's heroines are usually females, occasionally males. Women are portrayed as strong, while males are shown as insecure. Personalities of her characters are all very different and how they handle relationship problems differ from story to story. In Tokareva's stories, female characters seek happiness with a chance to escape the hopeless relationship, but do not always do so. In Tokareva's stories, ordinary experiences are interrupted by turning points such as an infidelity, tragic accidents, death, unrequited love, divorce, rape and abortion. Relationships, especially marital ones, in Tokareva's world are characterized by a pervasive lack of communication, dissatisfaction with the present, and an implicit trust, or at lest hope, in love as evidenced by an eagerness to seek other relationships.

Her characters are often educated and have successful careers. There are doctors, teachers, surgeons, film directors, designers, artists, musicians, singers, newspaper editors and many others. Most often the characters are middle aged or older, and most of the time the characters are married and have children; occasionally there are characters who are single parents.

Relationship and infidelity issues between men and women are often the main attention of her stories, Tokareva touches upon other contemporary issues that are faced by the Russian people: for example, alcoholism, teenage drug use, abortion, effect of divorce on children, parent or child relationships, poverty, housing problems, migration out of former Soviet Union, and politics. Her works combine humour and psychological insight into everyday characters and situations.

Critical response to Tokareva has been varied, with some Russian critics dismissing her as just another female writer, while critics abroad consider her as a non-feminist writer less talented than the other popular female Russian writers: Lyudmila Ulitskaya, Tatyana Tolstaya, and Lyudmila Petrushevskaya. There has been little critical work conducted on Tokareva's work in the West so far, although she is often mentioned by Helena Goscilo in her work on Russian female writing, and by Richard Chapple.

Her work has been translated into English and is available in several anthologies as well as in *The Talisman and Other Stories* – a book of Tokareva's short stories translated by Rosamund Bartlett (anyway, only a few translations exist in English speaking countries).

There are two books by Tokareva which were translated into Polish. Those are *Idzie pies po fortepianie (A Dog Was Walking on the Piano)* – a collection of short stories by Tokareva and a micro-novel *Miłość na całe życie (Svoya Pravda)* – it is the newest book by Tokareva from her books translated into Polish. There are also a few short stories which were published in the 1970s and the 1980s in books – collections of work by Soviet writers. Victoria Tokareva is a well-known writer among Russian philologists but a statistic reader in Poland, who is even interested in Russian literature, does not know her. This dissertation is an attempt to demonstrate the phenomenon of fifty years of Victoria Tokareva's popularity and is one of the possibilities better to recognize her works.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu w języku polskim:

Tokariewa W., *Idzie pies po fortepianie*, wybór F. Nieuważny, tłum. R. Lasotowa, F. Nieuważny, M. Okołów-Podhorska, E. Raczyńska-Mraczek, E. Rojewska, Cz. Seniuch, A. Wołodźko, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.

Tokariewa W., *Miłość na całe życie*, tłum. I. Lewandowska, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2006.

Tokariewa W., *Nudziarz*, tłum. E. Rojewska, [w:] *Zielona czapla. Opowiadania 1969*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 336–347.

Tokariewa W., *Piraci z dalekich mórz*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, [w:] *Dzień jak co dzień. Opowiadania 1978*, wybór A. Wołodźko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 309–339.

Tokariewa W., *Powiedz mi coś w twoim języku*, tłum. M. Okołów-Podhorska, [w:] *Sen błękitny, pomarańczowy... Opowiadania 1975*, wybór F. Nieuważny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 649–667.

Tokariewa W., *Szczęśliwe rozwiązanie*, tłum. W. Śliwowska, [w:] *Dzień meduzy. Opowiadania 1976*, wybór Z. Redeki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 414–421.

Tokariewa W., *Tajemnica Ziemi*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, [w:] *Frygijskie bławatki. Opowiadania 1977*, wybór F. Nieuważny, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 504–519.

Tokariewa W., *Uskrzydłone konie*, tłum. M. Romanowska, [w:] *Człowiek z psim węchem. Opowiadania ironiczne*, wybór J. Szymak-Reiferowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 208–238.

Tokariewa W., *Wolny wieczór*, tłum. B. Reszko, [w:] *Brzozowy otam. Opowiadania 1971*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 335–347.

### Literatura podmiotu w języku rosyjskim:

Токарева В., *Банкетный зал*, Издательство АСТ, Москва 2005.

Токарева В., *Гладкое личико*, АСТ, АСТ Москва, Харвест, Москва 2008.

Токарева В., *Дерево на крыше*, Издательство Астрель, Москва 2011.

Токарева В., *Из жизни миллионеров*, Издательство АСТ, Москва 2003.

Токарева В., *Когда стало немножко теплее*, Советская Россия, Москва 1972.

Токарева В., *Короткие гудки. Рассказы и повесть*, Издательство АЗБУКА, Санкт-Петербург 2012.

Токарева В., *Летающие качели*, Советский писатель, Москва 1978.

Токарева В., *Летающие качели. Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1987.

Токарева В., *Лиловый костюм*, Издательство Астрель, Москва 2011.

Токарева В., *Назло*, Издательство Астрель, Москва 2012.

Токарева В., *Ничего особенного*, Советский писатель, Москва 1983.

Токарева В., *Ни с тобой, ни без тебя*, Издательство Астрель, Москва 2012.

Токарева В., *О любви и других простых вещах. Афоризмы*, Издательство АСТ, Москва 2008.

Токарева В., *О любви и не только... Повести*, Издательство «АСТ МОСКВА», Москва 2008.

Токарева В., *О том, чего не было. Рассказы*, Молодые писатели, Москва 1969.

Токарева В., *Розовые розы*, Издательство «АСТ МОСКВА», Москва 2008.

Токарева В., *Так плохо, как сегодня. Рассказы*, Издательство АЗБУКА, Санкт-Петербург 2013.

Токарева В., *Тихая музыка за стеной*, Издательство Астрель, Москва 2012.

Токарева В., *Этот лучший из миров*, Издательство АСТ, Москва 2005.

### **Literatura przedmiotu w języku polskim i angielskim:**

Abassy M., *Od „klerków” do biurokratyzmu – twórczość Mikołaja Gogola*, [w:] Prace Komisji Kultury Słowian PAU. *Kultura i polityka*, t. VII, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2008, s. 5–21.

Adamski A., *Koncepcja prawdy jako wybór moralny człowieka*, [w:] *Prawda w życiu moralnym i duchowym*, pod red. D. Probuckiej, Instytut Wydawniczy „MAXIMUM”, Kraków 2009, s. 39–49.

Afanasjew J., *Groźna Rosja*, tłum. M. Kotowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

Aksionow W., *Moskwa kwa kwa*, tłum. J. Redlich, Świat Książki, Warszawa 2009.

Amalrik A., *Czy Związek Sowiecki przetrwa do roku 1984?*, tłum. A.Z., Instytut Literacki, Paryż 1970.

Applebaum A., *Gulag*, tłum. J. Urbański, Świat Książki, Warszawa 2011.

Awdiejew A., *Szkice z filozofii potocznej z rysunkami Janusza Kapusty*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 1999.

Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja tłum. S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

Barcik A., *Samotność i cierpienie w aspekcie socjologicznym*, [w:] *Cierpienie i śmierć*, pod red. A. J. Nowaka, Wydawnictwo TN Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992, s. 259–273.

Bazyłow L., Wieczorkiewicz P., *Historia Rosji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005.

*Biedni i bogaci. Studia z dziejów społeczeństwa i kultury: ofiarowane Bronisławowi Geremkowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. M. Aymarda, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992.

Bogucka M., *Życie codzienne – spory wokół profilu badań i definicji*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 1996, nr 3, s. 247–253.

Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1996.

Borkowska G., Jakubowska H., Podgórski M., *Metodologia dla socjologii codzienności. Próba dojrzenia niewidzialnego i uniknięcia pułapek widzialnego*, [w:] *Spółczesność i codzienność: w stronę nowej socjologii?*, pod red. S. Rudnickiego, J. Stypińskiej, K. Wojnickiej, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 66–92.

Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 31–44.

Borkowska G., *Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekonesans)*, [w:] *Codziennosc w literaturze XIX i XX wieku: od Adalberta Stiftera do współczesności*, pod red. G. Borkowskiej i A. Mazur, Opole 2007, s. 27–40.

Borkowski R., *Rozważania o bogactwie i biedzie – aspekty teoretyczne i stań badań*, [w:] *Bogactwo i bieda. Próba refleksji humanistycznej*, pod red. R. Borkowskiego, AGH – Uczelniane Wydawnictwa Naukowo-Dydaktyczne, Kraków 2004.

Branden N., *Psychologia romantycznej miłości*, tłum. A. Cichowicz, Wydawnictwo AMBER, Warszawa 2008.

Braudel F., *Struktury codzienności – możliwe i niemożliwe*, tłum. M. Ochab i P. Graff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.



- Brodski J., *Pochwała nudy*, tłum. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Znak, Kraków 1996.
- Bukowski W., *I powraca wiatr...*, tłum. A. Mietkowski, Znak, Kraków 1999.
- Burszta W. J., *Antropologia kultury*, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Buscaglia L. F., *Miłość. O sztuce okazywania uczuć*, tłum. E. Wojtych, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
- Byrne M. St. Clare, *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, tłum. A. Staniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Cackowski Z., *Ból, lęk, cierpienie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.
- Cackowski Z., *Trud i sens ludzkiego życia*, Książka i Wiedza, Warszawa 1981.
- Calvi F., *Życie codzienne mafii od roku 1950 do naszych dni*, tłum. J. Waczków, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Camus A., *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, „Muza”, Warszawa 2004.
- Castellazzi V. L., *Sposób na szczęście*, tłum. A. Rybińska, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004.
- Cloud H., Townsend J., *Mamo, to moje życie*, tłum. J. Czapczyk, W drodze, Poznań 2012.
- Czapiński J., *Psychologia szczęścia. Przegląd badań i zarys teorii cebulowej*, Wydawnictwo Akademos, Poznań 1992.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Dąbrowska M., *Noce i dni*, t. 1, Świat Książki, Warszawa 2003.
- Diec J., *Gospodarka Rosji*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 429–440.
- Diec J., *Szkolnictwo w Rosji*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 377–383.
- Djerić Z., *Figury domu w poezji emigrantów słowiańskich XX wieku*, [w:] *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, J. Czaplińskiej, A. Hormiatko-Szumilowicz, M. Kuczyńskiej, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2004, s. 341–347.
- Długolecka A., *Pokochałaś kobietę...*, ELMA BOOKS, Warszawa 2005.

Domański H., *Prestiż*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.

Dostojewski F., *Wspomnienia z domu umarłych*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Drawicz A., *Do Pietuszek bilet bezpowrotny. O wielkim dziele Wenedikta Jerofiejewa*, [w:] *Spór o Rosję*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa 1992, s. 259–264.

Drawicz A., Nieuważny F., Olbrych W., *Literatura rosyjska*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1999.

Drawicz A., *Pożegnanie z Trifonowem*, [w:] *Spór o Rosję*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa 1992, s. 250–258.

Drawicz A., *Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

Drużnikow J., *Anioły na ostrzu igielnym*, tłum. A. Wołodźko-Butkiewicz, Wydawnictwo ARCANA, Kraków 2001.

Drużnikow J., *Pawlika Morozowa wyniesienie na ołtarze*, [w:] idem, *Rosyjskie mity. Od Puszkina do Pawlika Morozowa*, tłum. F. Ociepka, M. Putrament, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1998, s. 143–279.

Duda K., „Nowi Rosjanie” i statystyczny obywatel. *Współczesna Rosja w literaturze popularnej (Oksana Robski i Wiktoria Tokariewa)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, t. II, pod red. K. Dudy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008., s. 201–210.

Duda K., „Przepastne wyżyny” – zagłada rodu ludzkiego, [w:] eadem, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1995, s. 129–159.

Duda K., *Andriej Amalrik – rosyjski dysydent*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Duda K., *Inteligencja i dysydenci rosyjscy (Andrieja Amalrika droga do wolności)*, [w:] *Inteligencja u Słowian*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. V, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2006, s. 145–158.

Duda K., *Kultura radziecka i postradziecka*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 203–220.

Duda K., *Literatura rosyjska XX wieku*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 277–292.

Duda K., *Syndrom Czechenii jako element polityki po upadku ZSRR. Reminiscencje literackie*, [w:] *Rozpad ZSRR i jego konsekwencje dla Europy i świata*, cz. 1, Federacja Rosyjska, pod red. A. Jach, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 25–42.

Duda K., *Współczesna literatura rosyjska wobec historii (nowy realizm Ludmiły Ulickiej)*, [w:] *Kultura i polityka*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. VII, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2008, s. 45–62.

Dudek A., *Droga krzyżowa Wieniczki Jerofiejewa albo Rosja wódką umyta (O powieści „Moskwa–Pietuszki”)* [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, „Universitas”, Kraków 1993, s. 249–266.

Dudek A., *Groteska jako próba realizmu. O książce Włodzimierza Wojnowicza „Życie i niezwykle przygody żołnierza Iwana Czorkina”*, [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, „Universitas”, Kraków 1993, s. 225–248.

Dudek A., *Nauka rosyjska*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 369–376.

Dudek A., *Władimira Wojnowicza odkrywanie zamysłu, czyli „Życie jakie jest”*, [w:] *Realności i postmoderniści. Sylwetki współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1997, s. 73–124.

Dyczewski L., *Małżeństwo i rodzina upragnionymi wartościami młodego pokolenia*, [w:] *Małżeństwo i rodzina w nowoczesnym społeczeństwie*, pod red. L. Dyczewskiego, Wydawnictwo KUL, Lublin 2007.

Eberhardt P., *Geografia ludności Rosji*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

*Encyklopedia kina*, pod red. T. Lubelskiego, Biały Kruk, Kraków 2003.

*Eseje filozoficzne. Rosja i stary świat*, tłum. W. Bieńkowska, Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa 1966.

Evans M., *Czym jest uczucie zwane miłością?*, tłum. K. Jasikowska, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 96–113.

Exupéry A. de S., *Mały książę*, tłum. M. Cywińska, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1997.

Fast P., *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej: doktryna, poetyka, konteksty*, „Universitas”, Kraków 2003.

Fisher H., *Dlaczego kochamy*, tłum. A. Jankowski, REBIS, Poznań 2004.

Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Fizman S., *Wstęp*, [w:] *Byliny*, tłum. T. Mongird, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 5–14.

Fitzpatrick S., *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, tłum. J. Gilewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Fromm E., *Niech się stanie człowiek: z psychologii etyki*, tłum. R. Saciuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław 1994.

Fromm E., *O sztuce miłości*, tłum. A. Bogdański, Rebis, Poznań 2006.

Fromm E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. i A. Ziemilscy, Czytelnik, Warszawa 1970.

Gajda J., *Samotność i kultura*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1987.

Gałdowa A., *Miłość jako sytuacja graniczna*, [w:] *O miłości*, „Znak” 1995, nr 486(11), s. 76–85.

Garfinkel H., *Aspekty problemu potocznej wiedzy o strukturach społecznych*, tłum. D. Lachowska, [w:] idem, *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, tłum. D. Lachowska, wybór, red. nauk. i wprowadzenie Z. Krasnodębski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 324–342.

Gauthier J., *Kryzys wieku średniego*, tłum. H. Sobieraj, W drodze, Poznań 2005.

Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

Geremek B., *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989.

Gołaszewska M., *Szkic o dziecięcej naiwności*, [w:] *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, pod red. M. Tyczkovej i B. Żurakowskiego, PWN, Warszawa–Poznań 1984, s. 185–203.

Gombrowicz W., *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Gombrowicz W., *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Stop, Klon, Warszawa 1987.

*Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2003.

Halewska M., *Mafijność i korupcja we współczesnej Rosji (Aleksander Prochanow – „Operacja Heksogen”)*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze*, t. II, pod red. K. Dudy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 223-230.

Hall C. S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, tłum. J. Kowalczevska, J. Radzicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Heidegger M., *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, PWN, Warszawa 1989.

Heller M., *Maszyna i śrubki. Jak hartował się człowiek sowiecki?*, tłum. nieznanne, Instytut Literacki, Paryż 1988.

Heller M., Niekricz A., *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, t. 2, tłum. A. Mietkowski, Polonia, London 1987.

Heller M., *Siódmy sekretarz. Blask i nędza Michaiła Gorbaczowa*, tłum. J. Juryś, Wydawnictwo FIS, Lublin 1993.

Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

*Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Horwat E., *Homo viator: balonem, dyliżansem, koleją...*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, Bytom 2012.

Huryń H., Kowalska-Paszt I., *Koncepcje języka w literaturze trzeciej fali emigracji rosyjskiej w świetle tradycji modernizmu rosyjskiego*, [w:] *Tradycja i nowatorstwo w kulturach i literaturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, J. Czaplińskiej, A. Hormiatko-Szumilowicz, M. Kuczyńskiej, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin 2004, s. 150–157.

Iwański Z. S., *Wartości w procesie resocjalizacji osób skazanych*, Wydawnictwo Instytutu Eksploatacji – PIB, Toruń–Warszawa 2006.

Jakóbiec M., *Wstęp*, [w:] *Byliny*, wyb., wstęp i objaśnienia M. Jakóbiec, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, T. Łopalewski, T. Chrościelewski, Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1955, s. III–CXXXI.

Jaworski S., *Terminy literackie. Słownik szkolny*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.

Jedlicki J., *O czym się mówi, gdy się mówi o inteligencji*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, pod red. H. Kowalskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 11–15.

*Jedność i różnorodność. Kultura vs. kultury*, pod red. E. Reklajtis, R. Wiśniewskiego, J. Zdanowskiego, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2010.

Jegorow B., *Oblicza Rosji: szkice z historii kultury rosyjskiej XIX wieku*, tłum. D. i B. Żyłkowie, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002.

Jurieniew R., *Historia filmu radzieckiego*, tłum. I. Nomańczuk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.

Karolczak K., Sroka Ł. T., *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. Życie codzienne miasta*, t. IX, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2014.

Kasack W., *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, tłum., oprac. B. Kodzis, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1996.

Kenez P., *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, tłum. A. Górską, Bellona, Warszawa 2008.

Kędzierzawski W., *Codziennosc jako kategoria antropologiczna w perspektywie historii kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2009.

Kiley D., *Syndrom Piotrusia Pana: o mężczyznach, którzy nigdy nie dorastają*, tłum. M. Fabianowska, Jacek Santorski & Co – Agencja Wydawnicza, Warszawa 2007.

Klimowicz G., *Przeciwko bezradnej samotności*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1988.

Klimowicz T., *Czekając na Nobla. Uwagi o współczesnej literaturze rosyjskiej*, „Odra” 2008, nr 1, s. 48–57.

Klimowicz T., *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993.

Klimowicz T., *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.

Komaniecki K. (oprac.), *Słownik łacińsko-polski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983.

Kosowska K., *Obraz życia szlachcianek rosyjskich w literaturze. Od Piotra Wielkiego do Mikołaja I*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012.

Kot D., *Świętowania*, [w:] *Świętowanie. Rytuał czy rutyna?*, „Znak” 2010, nr 667(12), s. 10–17.

Kotkin S., *Armagedon był o krok. Rozpad Związku Radzieckiego 1970–2000*, tłum. M. Szubert, Świat Książki, Warszawa 2009.

Kowalczyk S., *Etos pracy a etos człowieka*, [w:] *Z refleksji nad człowiekiem. Człowiek – społeczność – wartość*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1995.

Kowalczyk S., *Podstawy światopoglądu chrześcijańskiego*, TUM, Wrocław 1995.

Kowalska M., *Aleksander Solżenicyn: homo sovieticus i człowiek sprawiedliwy*, Dom Wydawniczy Duet, Toruń 2011.

Kowalska-Paszt I., *O intertekstualności radzieckiej kultury „peryferyjnej”*, [w:] *Intertekstualność w literaturach i kulturach słowiańskich*, pod red. I. Kowalskiej-Paszt, M. Kuczyńskiej, J. Czaplińskiej, A. Wątorskiego, Print Group Daniel Krzanowski, Szczecin 2006, s. 251–260.

Kowalska-Paszt I., *Proza niefikcyjna trzeciej fali emigracji rosyjskiej: model typologiczny*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2001.

Kraskowska E., *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000, s. 200–212.

Kruczyński W., *Wirus samotności*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Krzemiński I., *Przedmowa*, [w:] *Spółczesność i codzienność. W stronę nowej socjologii?*, red. nauk. S. Rudnicki, J. Stypińska, K. Wojnicka, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 9–21.

*Kultura popularna – literatura – książka – rynek*, pod red. E. Piotrkiewicz-Karmowskiej, Polskie Towarzystwo Czytelnicze, Warszawa 1995.

Kurowicki J., *Odkrywanie codzienności (eseje i czytanki z filozofii kultury)*, Dom Wydawniczy ELIPSA, Warszawa 2004.

Lawton A., *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

Lee S. E., *Teoria migracji*, tłum. H. Mrozicki, „Przegląd Zagranicznej Literatury Geograficznej” 1972, z. 3/4, s. 9–28.

Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

Lenin W., *Wielka inicjatywa*, [w:] *Dzieła*, tłum. anon., t. 29, KiW, Warszawa 1956.

Liburska L., *Kultura i inteligencja rosyjska. O pisarstwie Lidii Czukowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

Liburska L., *Rzeczywistość nieklamana. O kondycji rosyjskiej inteligencji*, [w:] *Inteligencja u Słowian*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. V, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2006, s. 113–143.

Lipatow A., *Rosyjska inteligencja wobec władzy: od samostanowienia do samozagłady*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, pod red. H. Kowalskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 219–232.

- Lissa Z., *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
- Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, PWN, Warszawa 1970.
- Literaturocentryczność Wschodu. Rozmowa z dr hab. Aurelią Kotkiewicz*, „Konspekt: pismo Akademii Pedagogicznej w Krakowie” 2014, nr 1, s. 5–10.
- Łoziński M. i J., *Życie codzienne arystokracji*, Dom Wydawniczy PWN, Warszawa 2013.
- Łużny R., *Aleksander Afanasjew i jego „Rosyjskie bajki ludowe”*, [w:] *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, t. 1, pod red. L. Suchanka, oprac., wst. i przypisy R. Łużny, wyb. H. Kowalska, tłum. A. Barszczewski, M. Biernacka, H. Kowalska, R. Łużny, A. Woźniak, Polska Akademia Umiejętności. Prace Komisji Kultury Słowian, Kraków 2001, s. 9–23.
- Marcel G., *Homo viator: wstęp do metafizyki nadziei*, tłum. P. Lubicz, „Pax”, Warszawa 1984.
- Marx J., *Idea samobójstwa w filozofii od antyku do współczesności*, Alfa, Warszawa 2003.
- Maryański A., *Migracje w świecie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984.
- McGinnis A. L., *Sztuka miłości. O sekretach trwałego szczęścia w małżeństwie*, tłum. A. Czarnocki, Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 1994.
- Michalski M., *Człowiek, praca, kultura*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Mieścicka-Mellibruda L., *Być matką dorosłych dzieci*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000.
- Mikułowski-Pomorski J., *Inteligencja wobec nowych czasów*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, pod red. H. Kowalskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 233–266.
- Mina C., *Psychologia miłości*, tłum. B. A. Gancarz, Wydawnictwo OO. Franciszkanów „Bratni Zew”, Kraków 2000.
- Mirońska J., *Nowe oblicze Rublowki jako jedna z konsekwencji przemian społecznych po upadku Związku Radzieckiego*, [w:] *Rozpad ZSRR i jego konsekwencje dla Europy i świata. Reinterpretacja po dwudziestu latach*, pod red. A. Jach i M. Kuryłowicza, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 171–189.
- Mirońska J., *Rosja na rozdrożu. „Miłość na całe życie” Wiktorii Tokariewej jako zapis doświadczeń imigrantów po rozpadzie Związku Radzieckiego*, [w:] *Droga w języku i kulturze*, pod red. J. Adamowskiego i K. Smyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 185–195.



Mirońska J., *Rosyjska idea państwa-Imperium na przykładzie literatury popularnej. Twórczość Wiktorii Tokariewej*, [w:] *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, pod red. A. Dudka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 203–211.

Mitosek Z., *Literatura jako dialog (Bachtin 1897–1975)*, [w:] eadem, *Teorie badań literackich*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1995.

*Młodość i narkotyki. Terapia i rehabilitacja*, tłum. I. Głazek, Krajowe Biuro ds. Przeciwdziałania Narkomanii, Warszawa 2007.

Mordarski R., *Albert Camus. Między absurdem a solidarnością*, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 1999.

Możejko E., *Realizm socjalistyczny: teoria, rozwój, upadek*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.

Mroczkowska D., Rogowski Ł., Skrobaccki R., *Codziennosc niecodzienna/niecodziennosc codzienna – spojrzenie na dylematy socjologii życia codziennego*, [w:] *Spoleczeństwo i codziennosc: w stronę nowej socjologii?*, pod red. S. Rudnickiego, J. Stypińskiej, K. Wojnickiej, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 93–104.

*Muzyka i my: o różnych przejawach wpływu muzyki na człowieka*, pod red. nauk. Ewy Czerniawskiej, Difin, Warszawa 2012.

Nasierowski T., *Iwan Pietrowicz Pawłow. Nauka sowiecka w okowach stalinizmu*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002.

Nasiłowska A., *Przeciw oczywistościom*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 1–4.

Nasiłowska A., *Trzydziestolecie 1914-1944*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Nedoncelle M., *Wartosc milosci i przyjazni*, tłum. K. Bukowski, Wydawnictwo „M” (Maszachaba), Kraków 1993.

Nérard F.- X., *5 % prawdy. Donos i donosiciele w czasach stalinowskiego terroru*, tłum. J. Szumańska-Kumaniecka, Świat Książki, Warszawa 2008.

Nerwood R., *Kobiety, które kochają za bardzo i ciągle liczą na to, że on się zmieni*, tłum. T. Hołówka, M. Konikowska, K. Husarska, Świat Książki, Warszawa 1992.

Nettle D., *Szczęście sposobem naukowym wyłożone*, tłum. E. Józefowicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005.

Nuland S. B., *Jak umieramy*, tłum. M. Lewandowska, Świat Książki, Warszawa 1996.

*O literaturze i filozofii. Problemy – twórcy – dzieła*, pod red. W. Tulibackiego i Z. Frydryszaka, Wydawnictwo Art, Olsztyn 1999.

Obuchowska I., *Drogi dorastania. Psychologia rozwojowa okresu dorastania dla rodziców i wychowawców*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna, Warszawa 1996.

Obuchowski K., *Psychologia dążeń ludzkich*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.

*Odwilż i pokolenie lat sześćdziesiątych*, pod red. A. Wołodźko-Butkiewicz, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 2.

Oleś P.K., *O różnych rodzajach tożsamości oraz ich stałości i zmianie*, [w:] *Tożsamość i jej przemiany a kultura*, red. P.K. Oleś, A. Batory, Wydawnictwo KUL, Lublin 2008.

Olszewska-Dyoniziak B., *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Atla 2, Wrocław 1999.

Orwell G., *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Paniuszkin W., *Rublowka*, tłum. A. Sowińska, AGORA SA, Warszawa 2013.

Pietrzycka-Bohosiewicz K., „*Bóg jest zbyt bezsilny, aby zmniejszyć zło życia...*” (*Wasilij Grossman „Wszystko płynie...”*), [w:] *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, pod red. L. Suchanka, „Universitas”, Kraków 1993, s. 79–98.

Pietrzycka-Bohosiewicz K., *Historia zapisana w człowieku... Wybrane problemy wolnej literatury rosyjskiej*, Collegium Columbinum, Kraków 2008.

Pietrzycka-Bohosiewicz K., *W poszukiwaniu autentyzmu: twórczość prozatorska Gieorgija Władimowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

Pilch J., *Literatura wagonowa. Słownik zabobonów literackich*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 28.

Pilecka B., *Psychospołeczny kontekst homoseksualizmu*, Wydawnictwo Radamsa, Kraków 1999.

Pipes R., *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Wydawnictwo MAGNUM, Warszawa 2010.

Porębina G., Poręba S., *Historia literatury rosyjskiej 1917–1991*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.

Potrykus-Woźniak P., hasło: *harlekin*, [w:] *Słownik nowych gatunków i zjawisk literackich*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2011, s. 69–71.

Promieńska H., *Prawda jako kategoria epistemologiczna, moralna i psychologiczna. Pytanie o suwerenność prawdy*, [w:] *Prawda w życiu moralnym i duchowym*, pod red. D. Probuckiej, Instytut Wydawniczy „MAXIMUM”, Kraków 2009, s. 15–27.

Radziwiłowicz W., *Gogol w czasach Google'a. Korespondencje z Rosji 1998–2012*, AGORA SA, Warszawa 2013.

Raźny A., *Od ideologii i utopii do metafizyki. Drogi i manowce inteligencji rosyjskiej*, [w:] *Inteligencja u Słowian*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. V, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2006, s. 187–197.

Reitschuster B., *Putin. Dokąd prowadzi Rosję?*, tłum. M. Zeller, Świat Książki, Warszawa 2005.

Reitschuster B., *Ruski ekstrem do kwadratu. Co zostało z mojej miłości do Moskwy?*, tłum. S. Miłkowska, Carta Blanca, Warszawa 2012.

Remnick D., *Zmartwychwstanie*, tłum. M. Słysz, Wydawnictwo Magnum, Warszawa 1997.

Rogala-Oblękowska J., *Młodzież i narkotyki. Rodzinne czynniki ryzyka nalogu*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych – Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999.

*Rosja: odkrycie na nowo: 100 portretów współczesnych pisarzy rosyjskich*, s.n., Warszawa 2004.

Rostańska E., *Dziecko i dorosły w rozmowie: doświadczanie komunikacji: odniesienia edukacyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.

*Rosyjska myśl filozoficzna i społeczna (1825–1861)*, wybór, wstęp i oprac. A. Walicki, PWN, Warszawa 1961.

Rudnicki S., Stypińska J., Wojnicka K., *Wstęp*, [w:] *Społeczeństwo i codzienność: w stronę nowej socjologii?*, pod red. S. Rudnickiego, J. Stypińskiej, K. Wojnickiej, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 23–31.

Ruman N. M., „*Katharsis*” kary. *Wybrane obszary problematyki penitencjarnej*, pod red. N. M. Ruman, Wydawnictwo <<scriptum>>, Kraków 2013.

Sadowski J., *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Interdyscyplinarny Zespół Badań Sowieologicznych Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

Sałajczykowa J., *Dziesięciolecie przemian. Proza rosyjska lat 1985–1995*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1998.

Santorski A., ks., *Droga życia wewnętrznego*, Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1997.

Sawicki A., *Absurd – rozum – egzystencjalizm w filozofii Lwa Szestowa*, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2000.

Schopenhauer A., *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzędzki, Ethos, Warszawa 1995.

Schütz A., *Fenomenologia i nauki społeczne*, tłum. D. Lachowska, [w:] *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, wybór, red. nauk. i wprowadzenie Z Krasnodębski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 107–130.

Segiet K., *Dziecko i jego dzieciństwo w perspektywie naukowego poznania i doświadczania rzeczywistości. Studium pedagogiczno-społeczne*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

Singer J. L., *Marzenia dzienne*, tłum. R. Zawadzki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.

*Słownik 100 tysięcy potrzebnych słów*, pod red. J. Bralczyka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

*Słownik pisarzy rosyjskich*, pod red. F. Nieuważnego, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

*Słownik pojęć filozoficzno-socjologicznych, wyrazów obcych i wyrażen powszechnie stosowanych*, Wydawnictwo Gdańskiej Wyższej Szkoły Administracji, Gdańsk 2006.

*Słownik pojęć i tekstów kultury*, pod red. E. Szczęsnej, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2002.

*Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.

Smaga J., *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992.

Smoleń M., *Historia Rosji*, [w:] *Rosjoznawstwo. Wprowadzenie do studiów nad Rosją. Podręcznik akademicki*, pod red. L. Suchanka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 43–91.

Sobol-Kwapińska M., *Życie chwilą? Postawy wobec czasu a poczucie szczęścia*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2007.

Sołżenicyn A., *Rosja w zapaści*, tłum. Zychowicz, Świat Książki, Warszawa 1999.

Sorokin W., *Kolejka*, tłum. I. Lewandowska, „Tower Press”, Gdańsk 2005.

Strelau J., *Inteligencja człowieka*, Wydawnictwo Żak, Warszawa 1997.

Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 1998.

Strzeszewski Cz., *Praca ludzka: zagadnienie społeczno-moralne*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1978.

Suchanek L., *Aleksander Sołżenicyn. Pisarz i publicysta*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1994.

Suchanek L., *Anioły, biesy i prawda. Pisarstwo Jurija Druźnikowa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Suchanek L., *Inteligencja rosyjska epoki radzieckiej. A. Sołżenicyn i A. Zinowiew*, [w:] *Inteligencja u Słowian*, Prace Komisji Kultury Słowian, t. V, pod red. L. Suchanka, PAU, Kraków 2006, s. 159–172.

Sujak E., *Rozważania o ludzkim rozwoju*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1998.

Sulima R., *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

Sulima R., *Znikająca codzienność*, [w:] *Życie codzienne Polaków: na przełomie XX i XXI w.*, pod red. R. Sulimy, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 2003, s. 233–255.

Supa W., *Ironia i jej funkcje w rosyjskiej „prozie kobiet”*, [w:] *Świat wartości w literaturze: tom jubileuszowy dedykowany profesor Oldze Główko*, pod red. E. Sadzińskiej i A. Szymańskiej, Łódź 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 219–231.

Szacki J., *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.

Szczeklik A., *Katharsis: o uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*, Znak, Kraków 2002.

Szczeklik A., *Kore: o chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Szczepańska M., Gawęł-Luty E., *Przyjaźń jako wartość w relacjach społecznych dzieci i młodzieży*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.

Szentalinski W., *Wskrzeszone słowo. Z „archiwów literackich” KGB*, tłum. H. Chłystowski, M. Kotowska, R. Niedzielko, E. Niepokólczycka, J. Waczków, Czytelnik, Warszawa 1996.

Szerepka L., *Wyzwania migracyjne w państwach wschodniego sąsiedztwa Unii Europejskiej*, Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2007.

Szewczyk W., *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Wydawnictwo Biblos, Tarnów 1998.

*Szkolny słownik wiedzy o literaturze. Pojęcia – problemy – koncepcje*, pod red. R. Cudaka i M. Pytasza, Videograf II, Katowice 2000.

Sztompka P., *Życie codzienne – temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boguni-Borowskiej, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 15–52.

Środa M., *Idea godności w kulturze i etyce*, Wydział Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993.

Tarkowska E., *Źródła i konteksty socjologii życia codziennego*, [w:] *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, pod red. M. Boguni-Borowskiej, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2009, s. 95–118.

Tarkowska J., „Przypadek” *Ludmiły Ulickiej – z recepcji najnowszej literatury rosyjskiej w Polsce*, "Przegląd Rusycystyczny" 2012, nr 1/2, s. 176–191.

Tarkowska J., *Konceptualizacja Rosji i świata w poezji Josifa Brodskiego: dom – miasto – ojczyzna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.

Tarkowska J., *Mit kobiety w powieści Ludmiły Ulickiej "Medea i jej dzieci"*, [w:] *Kobieta i/jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)*, pod red. M. Cymborskiej-Lebody i A. Gozdek, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 279–289.

Tarkowska J., *Świat po katastrofie. Postmodernistyczna dystopia w prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wieku. Ludmiła Pietruszewska - nowela "Nowi Robinsonowie (Kronika końca XX wieku)"*, [w:] *Fantastyka XIX - XXI wieku*, pod red. J. Szcześniak, Lublin 2013, s. 151–161.

Tarkowska J., *W poszukiwaniu „kobiecej tożsamości”. Wizerunek kobiety w opowiadaniu „Sonieczka” Ludmiły Ulickiej*, [w:] „*Życie serca*”. *Duch – dusza – ciało i relacja Ja – Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, pod red. M. Cymborskiej-Lebody, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 447–457.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia nowożytna do roku 1830*, t. 2, Spółdzielnia Wydawnicza <<Czytelnik>>, Warszawa 1947.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średniowieczna*, t. 1, Spółdzielnia Wydawnicza <<Czytelnik>>, Warszawa 1948.

Tatarkiewicz W., *O szczęściu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990.

Thomas L.-V., *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, tłum. J. M. Godzimirski, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, tłum. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 158–190.

Tischner J., ks., *Homo sovieticus*, [w:] *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków 1992, s. 125–214.

Tomczuk-Wasilewska J., *Psychologia humoru*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2009.

Tomkowski J., *Literatura powszechna*, Świat Książki, Warszawa 1997.

Toynbee A. i in., *Człowiek wobec śmierci*, tłum. D. Petsch, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

Trojanowska U., *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Lidia Czukowska, Jurij Trifonow, Anatolij Pristawkin, Collegium Columbinum, Kraków 2008.

Twardowski J., ks., *Wiersze zebrane 1932-2002*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2002.

*Uniwersalizm i tradycja w kulturze. Wybrane aspekty*, część 1, pod red. M. Danielak-Chomać i A. Rogulskiej, Wydawca stowarzyszenie tutajteraz, Siedlce 2008.

Urbanik P., *Inteligent radziecki. Drużnikowowska kreacja Rappoporta w „Aniołach na ostrzu igielnym”*, [w:] *Kultura rosyjska w ojczyźnie i diasporze: księga jubileuszowa dedykowana profesorowi Lucjanowi Suchankowi*, t. 2, pod red. K. Dudy, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 35–41.

Walicki A., *Mikołaj Gogol*, [w:] *Literatura rosyjska*, t. 1, pod red. M. Jakóbca, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 567–614.

Waszkielewicz H., *Чернушная и прекрасная. Twórczość Ludmiły Pietruszewskiej*, Collegium Columbinum, Kraków 2007.

Wawrzyńczak A., *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu „wiejskiego”*. Wasilij Bielow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin, „Universitas”, Kraków 2005.

*Wiedza – doświadczenie – praktyka. Interdyscyplinarne spojrzenie na problemy społeczne*, pod red. M. Marczak, B. Pastwy-Wojciechowskiej, M. Błazek, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2010.

Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.

Wiktor-Mach D., *Życie codzienne w Baku*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2011.

Włodarczyk B., *Nie ma jednej Rosji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.

Wojciechowska L., *Syndrom pustego gniazda: dobrostan matek usamodzielniających się dzieci*, Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN, Warszawa 2008.

Wojciszke B., *Psychologia miłości. Intymność, namiętność, zaangażowanie*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995.

Wojnicka J., *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, „Universitas”, Kraków 2012.

Wojnicka J., Katafiasz O., *Słownik wiedzy o filmie*, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2005.

Wołodźko-Butkiewicz A., *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Studia Rossica, Warszawa 2004.

Zadrożyńska A., *W poszukiwaniu codzienności*, [w:] *Życie codzienne Polaków: na przełomie XX i XXI w.*, pod red. R. Sulimy, Oficyna Wydawnicza „Stopka”, Łomża 2003, s. 157–164.

Zarycki T., *Kapitał kulturowy: inteligencja w Polsce i w Rosji*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

Zazzo B., *Oblicza młodości. Psychologia różnicowa wieku dorastania*, tłum. Z. Zakrzewska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972.

Zięba S., ks., *Wpływ muzyki na psychikę człowieka*, Bernardinum, Pelplin 2003.

Zinowiew A., *Homo sovieticus*, tłum. S. Deja, Polonia, London 1984.

Ziółek P., *Idea imperium*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.

Zoszczenko M., *Punkt widzenia. Opowiadania i opowieści*, tłum. E. Siemaszkiewicz, S. Pollak, wyboru dokonał A. Drawicz, Czytelnik, Warszawa 1985.

Zwoliński A., *Być dobrym: powtórka z moralności*, Wydawnictwo Sióstr Loretanek, Warszawa 2001.

### **Literatura przedmiotu w języku rosyjskim:**

Бикбулатова К. Ф., Токарева Виктория Самойловна (Самуиловна), [в:] *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь: в 3 т.*, ред. Н. Н. Скатов, т. III, ОЛМА-ПРЕСС Инвест, Москва 2005, с. 500–502.

Бойм С., *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Новое литературное обозрение, Москва 2002.

Буданова Н. Ф., *Подпольный человек в ряду лишних людей*, „Русская литература” 1976, № 3, с. 110–122.

Вайль П., Генис А., *60-е. Мир советского человека*, АСТ, CORPUS, Москва 2013.

Вейли Р., *Мир, где состарились сказки: социокультурный генезис прозы В. Токаревой*, „Литературное обозрение” 1993, № 1–2, с. 24–29.

*Vita Sovietica. Неакадемический словарь-инвентарь советской цивилизации*, ред. А. Лебедев, «Август», Москва 2012.

*Дети и культура*, ред. Б. Ю. Сорочкин, Издательство «КомКнига», Москва 2007.

Зайончковская Ж. А., *Миграция населения*, [в:] *Новая российская энциклопедия в 12 томах*, ред. А. Д. Некипелов, Москва 2004, с. 174–182.



Зоркая Н., Зоркий А., *Заметки о режиссёре/Георгий Данелия. Сборник, „Искусство” 1982, с. 33–36.*

Игошева Т. В., *Современная русская литература*, Министерство Образования Российской Федерации, Новгородский Государственный Университет имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород 2002.

Каменский А. Б., *Повседневность русских городских обывателей. Исторические анекдоты из провинциальной жизни XVIII века*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 2006.

Кикабидзе В., *Подлинная школа/Георгий Данелия. Сборник, „Искусство” 1982, с. 102–138.*

*Кино. Энциклопедический словарь*, ред. С. И. Юткевич, «Советская Энциклопедия», Москва 1986.

Ковалёв-Случевский К., *Другая Рублёвка. Тайны Царского пути. Виртуальное путешествие во времени и пространстве*, Грифон, Российский Фонд Культуры, Москва 2009.

Ковальска Х., *Духовная и умственная перспектива рождения русской интеллигенции*, [w:] *Inteligencja. Tradycja i nowe czasy*, pod red. H. Kowalskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 75–88.

Кречмар Д., *Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко 1970–1985 гг.*, перевод М. Г. Ратгауза, АИРО-XX, Москва 1997.

Лейдерман Н., *Современная русская литература 1950-1990 годы: в двух томах, Т. 2 – 1968–1990*, Издательский Центр „Академия”, Москва 2003.

Минералов Ю. И., *История русской литературы – 90-е годы XX века*, Гуманитарный Издательский Центр ВЛАДОС, Москва 2002.

Миронова И., *И вновь грамматика любви...*, „Книжное обозрение” 1997, № 49, с. 6.

Михеева Ю., *Несерьёзное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х*, [в:] *После оттепели: кинематограф 1970-х*, ред. А. Шемякин, Ю. Михеева, Научно-исследовательский институт киноискусства, Москва 2009, с. 271–295.

Negrignat J.-M., *Художник и власть в Советской России. Опыт моделизации*, [w:] *Pisarz i władza. (Od Awwakuma do Solżenicyna)*, pod red. B. Muchy, Katedra Filologii Rosyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994, s. 128–133.

Немзер А., *Замечательное десятилетие русской литературы*, Захаров, Москва 2003.

Немченко Г., *Избранное повести, рассказы*, Молодая Гвардия, Москва 1984.

*Новейшая история отечественного кино: 1986–2000. Кинословарь*, т. III, СЕАНС, Санкт Петербург 2001.

*Новейшая история отечественного кино: 1997–2000. Литература*, т. VII, СЕАНС, Санкт Петербург 2004.

Новиков В., *Честная игра [Виктории Токаревой]*, „Современник” 1986, с. 232–242.

Ояма М., *Виктория Токарева автор*, [в:] В. Токарева, *Гладкое личико*, Москва 2005, с. 3–4.

Парамонова К. К., *Детское кино*, [в:] *Кино. Энциклопедический словарь*, ред. С. И. Юткевич, Советская энциклопедия, Москва 1986, с. 119–120.

Петров С. М., *Эстетический идеал. Народность и партийность – основополагающие принципы социалистического реализма*, [в:] *idem, Социалистический реализм. История. Теория. Современность*, Советский писатель, Москва 1984.

Пророков М., *Между небом и обстоятельствами*, „Октябрь” 1989, № 4, с. 202–204.

*Русские писатели 20 века. Биографический словарь*, ред. П. А. Николаев, Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», Москва 2000.

Сергеева А. В., *Русские. Стереотипы поведения, традиции, ментальность*, Издательство «Флинта», Издательство «Наука», Москва 2005.

*Смех: истоки и функции*, ред. А. Г. Козинцев, Санкт Петербург 2002.

Supa W., *Производственная проза „шестидесятников” вчера и сегодня*, „Przegląd Rusycystyczny” 2011, nr 2, s. 79–89.

Supa W., *Термины «абсурд», «парадокс», «нонсенс» в контексте теории сатиры и гротеска*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2012, t. 11, s. 99–126.

Тух Б., *Востребована всегда. Виктория Токарева*, [в:] *Первая десятка современной русской литературы. Сборник очерков*, Оникс 21 век, Москва 2002, с. 304–343.

Хомякова Ю., *Книжное кино. Экранизации литературных произведений*, [в:] *После оттепели: кинематограф 1970-х*, ред. А. Шемякин, Ю. Михеева, Научно-исследовательский институт киноискусства, Москва 2009, с. 74–147.

Чупринин С., *Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня*, Время, Москва 2007.

Чупринин С., *Русская литература сегодня. Путеводитель*, „ОЛМА-ПРЕСС”, Москва 2003.

Щеглова Е., *Реализм? Модернизм? Литература!*, „Вопросы литературы” 1997, № 4, с. 3–35.

«Я родилась с дискеткой писательницы...»: к 75-летию со дня рождения прозаика Виктории Самойловны Токаревой: библиографический указатель, сост. Н. П. Колодяжная; ред. В. Ю. Зоткина, ВМУК «ЦСГБ», Библиотека-филиал № 10, Волгоград 2012.

## **Materiały internetowe (w języku polskim i angielskim):**

Bukowski W., *Rozmowy na koniec wieku z Jerzym Pomianowskim... o Rosji* [on-line:] <http://mateusz.pl/rozmowy/pomianowski.htm>.

Chapple R., *Happy Never After. The Work of Victoriia Tokareva and Glasnost'*, [w:] *Fruits of her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*, edited by H. Goscilo, M.E. Sharpe Armonk, New York, London, England, 1993, [on-line:] <http://books.google.pl/books?id=ZxLZKbIXD7gC&pg=PA185&lpg=PA185&dq=Helena+Goscilo+Tokareva&source=bl&ots=tS6xO3U5vj&sig=obbfr9eaaR0rPRem4G3xJFYDEHM&hl=pl&sa=X&ei=wVFT9rmIMrc4QTe78SxAw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>, s. 185–204.

*Filmografia* na podstawie internetowej encyklopedii: Кино-Театр.РУ, [on-line:] <http://www.kino-teatr.ru/kino/screenwriter/ros/27241/works/>.

Gogh V. van, [on-line:] <http://sentencje-aforyzmy.pl/category/milosc/>.

Goscilo H., *Fruits of her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*, edited by H. Goscilo, M.E. Sharpe Armonk, New York, London, England, 1993, [on-line:] <http://books.google.pl/books?id=ZxLZKbIXD7gC&pg=PA185&lpg=PA185&dq=Helena+Goscilo+Tokareva&source=bl&ots=tS6xO3U5vj&sig=obbfr9eaaR0rPRem4G3xJFYDEHM&hl=pl&sa=X&ei=wVFT9rmIMrc4QTe78SxAw&ved=0CDEQ6AEwAg#v=onepage&q&f=false>.

*Grafoman czy filozof? Paulo Coelho kończy 65 lat*, [on-line] <http://www.wprost.pl/ar/341014/Grafoman-czy-filozof-Paulo-Coelho-konczy-65-lat/>.

Highmore B., *Introduction*, [w:] *Ordinary Lives: Studies In the Everyday*, Routledge Taylor & Francis, London-New York 2011, [on-line:] <http://www.amazon.com/Ordinary-Lives-Everyday-Ben-Highmore/dp/0415461871>.

*Następcy Bułhakowa i Puszkina – rozmowa z prof. Alicją Wołodźko-Butkiewicz*, [on-line:] <http://www.przeglad-tygodnik.pl/pl/artykul/nastepcy-bulhakowa-puszkina-rozmowa-prof-alicja-wolodzko-butkiewicz>.

Popov L., Balasubramanian R., *Introduction to Viktoria Tokareva's Life and Works*, University of Nebraska – Lincoln, Russian Language and Literature Papers Modern Languages and Literatures, Paper 7, 8.01.2006, [on-line] <http://digitalcommons.unl.edu/modlangrussian/7>.

*Ranking rosyjskich pisarzy według Wiktora Jerofiejewa*, [on-line:] [http://wyborcza.pl/1,75475,10045741,Ranking\\_rosyjskich\\_pisarzy\\_wedlug\\_Wiktora\\_Jerofiejewa.html#ixzz3C0Tg5tBF](http://wyborcza.pl/1,75475,10045741,Ranking_rosyjskich_pisarzy_wedlug_Wiktora_Jerofiejewa.html#ixzz3C0Tg5tBF).

*Rosja u progu XXI wieku. Z profesorem Richardem Pipesem rozmawia Andrzej W. Pawluczuk*, „Rzeczpospolita” 1995, [on-line] <http://niniwa2.cba.pl/pipes.htm>.

Szymak-Reiferowa J., *Rosyjskie feministki*, „Dekada Literacka” 1999, nr 9/10, [on-line:] <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=2141>.

Zaremba I. A., *Tajemnice dobrej rozmowy*, [on-line:]  
<http://www.psychologia.net.pl/artukul.php?level=1>.

### **Materialy internetowe (w języku rosyjskim):**

*Аднотация к книге „Короткие гудки”*, [on-line:]  
<http://www.labyrinth.ru/books/352960/>, [data ostatniego dostępu: 5.09.2014].

„Аргументы и факты”, wywiad z W. Tokariewą z 20 listopada 2012 roku, [on-line:]  
<http://www.aif.ru/culture/person/38138>.

Беззубцев-Кондаков А., *Наш человек в коммуналке*, [on-line:]  
<http://magazines.russ.ru/ural/2005/10/be15.html>.

Быков Д., *Интервью Виктории Токаревой: Человек без комплексов мне неинтересен*, [on-line:] <http://www.pravda.ru/economics/rules/05-02-2003/37168-tokareva-0/>.

*Виктория Токарева в „Буквоеде”* (08.02.2013), [on-line:]  
[http://www.youtube.com/watch?v=hpJgQW\\_xBcI](http://www.youtube.com/watch?v=hpJgQW_xBcI).

*Виктория Токарева*, [on-line:] <http://www.1tv.ru/cinema/fi=4429>.

*Виктория Токарева*, [on-line:] <http://www.podruganet/gzl/0007.html>.

*Виктория Токарева. Биография*, [on-line:]  
[www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/](http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/).

*Гарий Леонтьевич Немченко*, Универсальная библиотека, портал создателей электронных книг, авторов произведений и переводов, [on-line:]  
[http://publ.lib.ru/ARCHIVES/N/NEMCHENKO\\_Gariy\\_Leont'evich/\\_Nemchenko\\_G.L..html](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/N/NEMCHENKO_Gariy_Leont'evich/_Nemchenko_G.L..html).

*Городская проза в русской литературе*, [on-line:]  
[http://tineydggers.at.ua/blog/gorodskaja\\_proza\\_v\\_russkoj\\_literature/2010-03-03-727](http://tineydggers.at.ua/blog/gorodskaja_proza_v_russkoj_literature/2010-03-03-727).

Данелия Г., *Безбилетный пассажир: „байки“ кинорежиссера*, [on-line:]  
<http://russiancinema.ru/films/film1721/>.

*Её постоянно кусали собаки и не слушались дети. Из интервью с Викторией Токаревой*, [on-line:] <http://apropospage.ru/lit/tokareva.html>.

*Жизненная философия... (читая Токареву)*, [on-line:]  
<http://www.liveinternet.ru/users/sauleje/post252767073/>.

Короткова С., *Замужем за профессией*, [on-line:]  
[http://harmonie.al.ru/proza/interview\\_vtok.htm](http://harmonie.al.ru/proza/interview_vtok.htm).

Кочеткова Н., *ПИСАТЕЛЬ ВИКТОРИЯ ТОКАРЕВА: "ЧЕХОВ БЫЛ ГЕНИЙ, А Я ТАК - ПОГУЛЯТЬ ВЫШЛА"*, [on-line:] <http://1001.ru/arc/izvestiya/issue7/>.

Краснопольская И., *"Удар" от Виктории Токаревой*, [on-line:] [http://www.rg.ru/anons/arc\\_1999/1001/4.htm](http://www.rg.ru/anons/arc_1999/1001/4.htm).

*Литература: Женский род – Виктория Токарева*, [on-line:] <http://libozersk.ru/pages/index/539?cont=2>.

Малкин А., *Виктория Токарева. Она написала себе роль*, [on-line:] [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/34206](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/34206).

*Мама городской ироничной прозы Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.tvkultura.ru/news.html?cid=48&id=190550>.

Netchaeva V. M., *Lernen Sie Rußland kennen!: ein Lehrbuch der literarischen Landeskunde auf der Grundlage von Prosatexten aus den Jahren 1990 – 2001*, [on-line] [books.google.pl/books?isbn=3875483359](http://books.google.pl/books?isbn=3875483359).

„Новые известия”, *«Можно достойно жить в недостойное время». Писательница Виктория Токарева*, [on-line:] <http://www.newizv.ru/culture/2010-07-30/130576-pisatelnica-viktorija-tokareva.html>.

Нузов В., *Виктория Токарева: я очень часто влюблялась*, [on-line:] <http://www.russian-bazaar.com/article.aspx?ArticleID=3012>.

Огрызко В., *Первая советская феминистка*, [on-line:] <http://www.litrossia.ru/2008/12/02635.html>.

Парамонова К. К., *Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции. Учебное пособие*, Издательство ВГИК, Москва 1975, [on-line:] [edu.of.ru/attach/17/32790.doc](http://edu.of.ru/attach/17/32790.doc).

Первый канал, *Писательница Виктория Токарева отмечает юбилей*, [on-line:] <http://www.1tv.ru/news/social/93872>.

*Полный список изданий и произведений книги Виктория Токарева «Террор любовью»*, [on-line:] <http://www.livelib.ru/book/180622/editions>.

*Почему Виктория Токарева начала писать истории о частной жизни?*, [on-line:] <http://www.kp.ru/daily/24297.3/490947/>.

Русаков Э., *Виктория ТОКАРЕВА: «Если в сердце нет любви – человек мёртв»*, [on-line:] <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=925>.

Радио Вести, Подолян О., *Писательница Виктория Токарева отмечает юбилей*, wywiad z 20 listopada 2012 roku, [on-line:] [http://radiovesti.ru/article/show/article\\_id/72917](http://radiovesti.ru/article/show/article_id/72917).

Радио Эхо Москвы, „КНИЖНОЕ КАЗИНО”, audycja radiowa z 2 września 2012, [on-line:] <http://echo.msk.ru/programs/kazino/925674-echo/>.

*Рейтинг продаж сети Московский Дом Книги*, [on-line:] <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/rating.php?year=2014>.

*Рейтинг продаж сети Московский Дом Книги*, [on-line] <http://www.chitaem-vmeste.ru/pages/rating.php?year=2012&month=9>.

*Рецензии и отзывы на книгу "О любви и других простых вещах: Афоризмы". Виктория Токарева*, [on-line] <http://www.labyrinth.ru/reviews/goods/181621/>.

РИА Новости, *Виктория Токарева: писатель не должен принимать неприличные поэмы*, [on-line:] <http://ria.ru/interview/20120912/748205052.html#ixzz3BzjDXgqr>.

Ромашова М. В., *От истории анимации к истории детства в СССР: постановка проблемы*, „Вестник Пермского университета” 2011, Выпуск 3 (17), [on-line] <http://histvestnik.psu.ru/PDF/20113/17.pdf>.

Рябина О., *Виктория Токарева: «Ходить «налево» можно, только осторожно»*, [on-line:] <http://www.peoples.ru/art/cinema/scenario/tokareva/interview1.html>.

Селеменова М. В., *Поэтика повседневности в городской поэме Ю.В. Трифонова*, „Известия Уральского государственного университета” 2008, № 59, [on-line:] [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059\(01\\_162008\)&xsl=showArticle.xslt&id=a19&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0059(01_162008)&xsl=showArticle.xslt&id=a19&doc=../content.jsp).

Сербинова О., *Люди*, [on-line:] <http://www.visitor.ru/journal/detail/3005/>.

Сердобинцева Е. А., *Быт и бытие в женской прозе Виктории Токаревой в аспекте гендерных исследований*, [on-line:] [http://sociosfera.com/publication/conference/2011/102/byt\\_i\\_bytie\\_v\\_zhenskoj\\_proze\\_viktorii\\_tokarevoj\\_v\\_aspekte\\_gendernyh\\_issledovanij/](http://sociosfera.com/publication/conference/2011/102/byt_i_bytie_v_zhenskoj_proze_viktorii_tokarevoj_v_aspekte_gendernyh_issledovanij/).

Солнцева А., *Я не серый писатель*, [on-line:] <http://www.ogoniok.com/archive/1997/4508/25-55-57/>.

*Террор любовью*, [on-line:] [www.livelib.ru/tag/виктория%20токарева](http://www.livelib.ru/tag/виктория%20токарева).

Токарева В., *Паши и Павлуши*, [on-line:] <http://lib.rus.ec/b/118885/read#t1>.

*Токарева Виктория Самойловна*, [on-line:] <http://slovari.yandex.ru/dict/who-is-who/article/cult/cul2-173.htm>.

*Токарева Виктория Самойловна. Лауреат Каннского и Российского кинофестивалей*, [on-line:] [http://www.biograph.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1247:tokarevavs&catid=4:literat&Itemid=29](http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1247:tokarevavs&catid=4:literat&Itemid=29).

Ченских А., *Литературный дневник. Из интервью с Викторией Токаревой*, [on-line:] <http://www.stihi.ru/diary/germinal/2012-02-02>.

Шалаева Г. П., Коровкина Е. В., *Кто есть кто в мире: 1500 имен*, e-book, [on-line:] [books.google.pl/books?isbn=5812300887](http://books.google.pl/books?isbn=5812300887).

Яковлева И., В. Токарева. *День без вранья*, [on-line] <http://www.noezis.com/kniga/tokareva-day-without-lies>.



## Filmografia:

- 1) 1964-1967 – *Фитиль*:
  - 1964 – *Не по инструкции*;
  - 1967 – *Тяжелый случай/№60*;
- 2) 1968 – *Урок литературы*;
- 3) 1971 – *Джентльмены удачи*;
- 4) 1973 – *Совсем пропащий*;
- 5) 1975 – *Василиса Микулишина*;
- 6) 1975 – *Красный петух плимутрок*;
- 7) 1976 – *"Сто грамм" для храбрости. Сто грамм для храбрости/История 3-я*;
- 8) 1977 – *Между небом и землёй*;
- 9) 1977 – *Мимино*;
- 10) 1977 – *На короткой волне*;
- 11) 1977 – *Перед экзаменом*;
- 12) 1978 – *Шла собака по роялю*;
- 13) 1979 – *Дефицит на Мазаева*;
- 14) 1979 – *Поговори на моем языке*;
- 15) 1980 – *Глубокие родственники*;
- 16) 1980 – *Гость*;
- 17) 1980 – *Зигзаг*;
- 18) 1981 – *Шляпа*;
- 19) 1983 – *Талисман*;
- 20) 1984 – *Маленькое одолжение*;
- 21) 1985 – *Тайна земли*;
- 22) 1986 – *Кто войдет в последний вагон*;

23) 1986 – *О том, чего не было;*

24) 1986 – *Стечение обстоятельств;*

25) 1993 – *Ты есть...;*

26) 1994 – *Я люблю;*

27) 2000 – *Вместо меня;*

28) 2001 – *Лавина;*

29) 2006 – *Важнее, чем любовь:*

- *Простая история;*
- *Единственному, до востребования;*
- *Важнее, чем любовь;*
- *Лилии для Лилии.*